



D•ARC
dipartimento di Architettura

D•ARC
dottorato di ricerca in Architettura

Dottorato di ricerca in Architettura

XXXII ciclo

Patrimonio architettonico e paesaggio: storia e restauro
(ICAR/18)

Tesi di dottorato

***Eἶδη*, le forme dell'antico.
Architettura, archeologia e teatro nell'opera di
Antonio Niccolini**

Dottoranda
Simona Rossi

Coordinatore del corso

Prof. Arch. Fabio Mangone

Tutores

Prof. Arch. Andrea Maglio

Prof. Arch. Fabio Mangone

Anno accademico 2019/2020

***Εἶδη*, le forme dell'antico. Architettura, archeologia e teatro nell'opera di**

Antonio Niccolini

Simona Rossi

Introduzione	1
1 La cultura toscana a Napoli	17
1.1 Tra la Toscana e la Campania: la formazione di un atteggiamento “moderno” verso l’antico	
1.2 Regno di Napoli e Granducato di Toscana: relazioni politiche e culturali a partire dal governo di Re Carlo III di Borbone	
1.3 L’etruscheria a Napoli	
2 La tradizione scenica napoletana nell’Ottocento	41
2.1 Memorie dell’antico in scenografia nell’Italia centro-settentrionale	
2.2 La scenografia sancarlina dall’apogeo al declino	
2.3 Niccolini e l’architettura teatrale: aspetti critici, teoria e prassi	
2.4 La facciata del Teatro di San Carlo. Possibili influenze toscane nel progetto di Antonio Niccolini	
3 La ricchezza dell’antico: un patrimonio da reinterpretare	99
3.1 Progetti per la committenza privata: suggestioni “proto-eclettiche”	
3.2 Monumentale, mistico, evocativo: l’Egitto ritrovato	
3.3 Su un’incisione inedita trovata sul mercato antiquario	
4 Il valore della memoria, l’importanza della divulgazione	145
4.1 Musealizzare per conservare: progetto di un museo epigrafico presso il Real Museo di Napoli	
4.2 Saggio sulla voluta ionica. La voce di Niccolini nel dibattito ottocentesco intorno a Vitruvio	
4.3 Il ritratto di Leone X di Andrea del Sarto: un’accesa disputa antiquaria	
5 Il <i>Gran Musaico pompeiano</i>: dalla teoria alla prassi	181
5.1 Il <i>Gran Musaico Pompeiano</i> nelle riflessioni degli archeologi ottocenteschi	
5.2 Le ragioni del distacco e i metodi considerati	
5.3 La collocazione presso il Real Museo di Napoli	
5.4 Il problematico cantiere della sala del mosaico	
6 Tra <i>ἀρχή</i> e <i>τέχνη</i>: il Tempio di Serapide a Pozzuoli	239
6.1 Il Tempio di Serapide nel dibattito scientifico e archeologico tra Settecento e Ottocento	
6.2 Il “tecnico illuminato”: rigore da scienziato e sensibilità da architetto negli studi sul Serapeo	
6.3 Considerazioni su <i>Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide</i>	
Conclusioni	281
Archivi	285
Bibliografia	287

Εἶδη, le forme dell'antico.

Architettura, archeologia e teatro nell'opera di Antonio Niccolini

Introduzione

Concentrarsi sullo studio di Antonio Niccolini non vuol dire soltanto avere a che fare con il più influente architetto attivo a Napoli nella prima metà dell'Ottocento, ma anche con un personaggio poliedrico, dalla produttività instancabile, capace di mediare abilmente tra il gusto della committenza e la propria visione progettuale.

Toscano di nascita (San Miniato (PI), 21 aprile 1772 – Napoli, 9 maggio 1850), Niccolini si formò come pittore ed ebbe discreta fortuna come scenografo tra Pisa, Firenze e Livorno. Il suo esordio come pittore e decoratore di scene avvenne nel 1794 al Teatro dell'Accademia dei Coraggiosi di Pomarance (PI), per poi proseguire in molti teatri delle province toscane come il Real Teatro di Pescia (PT), il Teatro dell'Accademia dei Risvegliati di Pistoia e quello dell'Accademia dei Coraggiosi di Pisa.

Fu grazie alla sua amicizia col coreografo Gaetano Gioja, conosciuto mentre lavorava presso il Teatro dell'Accademia degli Avvalorati a Livorno, che nel 1806 fu invitato a Napoli per sostituire Domenico Chelli come scenografo del Teatro di San Carlo, nella speranza di rinnovarne gli allestimenti e renderli competitivi con quelli del resto dell'Europa. Fin da suo debutto con l'opera *Climene*, nel giugno del 1807, fu accolto con molto calore dal pubblico partenopeo, infatti la sua fama venne definitivamente consacrata appena un mese dopo, grazie al balletto *Cesare in Egitto*. I due successi conseguiti a poche settimane di distanza gli valsero non solo i favori dei difficili spettatori del San Carlo, ma anche la stima del sovrano Giuseppe Bonaparte, che lo insignì immediatamente del titolo di Architetto Reale. Da quel momento, la carriera di Niccolini alla corte napoletana procedette con grande rapidità. Sia durante il regno dei napoleonidi che all'indomani della Restaurazione, egli seppe rinsaldare sempre e comunque la sua posizione, non solo presso la Corona e le istituzioni, ma anche presso i committenti privati. In poco più di trent'anni, Niccolini appose la sua firma su alcuni dei progetti che sono oggi rappresentativi della città di Napoli tra cui, a titolo d'esempio, si citano il Teatro di San Carlo (sul quale venne chiamato a intervenire sulla facciata nel 1809, dopo l'incendio del 1817, e per i restauri del 1844); il parco e gli edifici della Floridiana (1817-1825); la camera da letto "alla pompeiana" di Francesco I e Maria Isabella al Palazzo di Capodimonte (1830); la Villa per il marchese Ruffo a Capodimonte

in stile neogotico (1820), e nello stesso periodo anche la più tipicamente neoclassica villa Maio al Vomero. Ricoprì a sua volta anche incarichi istituzionali di grande prestigio, poiché venne nominato fin dal 1809 Professore di Prospettiva e Geometria pratica presso l'Accademia di Belle Arti, per poi diventare il primo direttore della Real Scuola di Scenografia, istituita dal sovrano Ferdinando I il 25 dicembre 1816. Nel 1822 divenne anche direttore dell'Accademia stessa, nel 1827 fu membro della Commissione Antichità e Belle Arti e nel 1842 fu nominato presidente della Società Reale Borbonica. Queste cariche lo portarono a cimentarsi contemporaneamente con questioni artistiche, tecniche e didattiche, e affinarono le sue doti di mediatore con i reali, la committenza nobiliare, le istituzioni e le maestranze. Ma l'opportunità inestimabile che ottenne grazie al suo ruolo, fu senza dubbio la possibilità di lavorare su alcuni dei maggiori siti archeologici della Campania. Egli, infatti, fu più volte chiamato a intervenire in questi luoghi: a Pompei, ad esempio, si occupò del trasporto di diversi reperti dagli scavi al Real Museo Borbonico, il più importante dei quali è senza dubbio il Mosaico della battaglia di Issò tra Dario ed Alessandro, operazione spesso erroneamente attribuita a Pietro Bianchi. Fu poi nominato curatore dei volumi del *Real Museo Borbonico*, coordinando ogni fase del processo editoriale. Presso i Campi Flegrei fu responsabile del progetto idraulico per drenare l'acqua dal pavimento del cosiddetto Tempio di Serapide di Pozzuoli, soggetto a continui allagamenti. Dunque, mentre ancora sussistevano i veti borbonici in materia di antichità, Niccolini non solo ebbe diritto ad accedere alle aree interdette, ma ebbe anche la possibilità di confrontarsi direttamente con il patrimonio archeologico e di interrogarsi su come agire praticamente per la sua salvaguardia e per divulgarne la conoscenza al pubblico, trovandosi a riflettere su questioni che erano ancora acerbe nella comunità degli architetti e degli eruditi. Queste esperienze non fecero altro che aggiungere complessità e profondità alla sua naturale inclinazione verso l'antico, che si riscontra fin dagli esordi toscani. Egli, infatti, si rivolse spesso all'architettura del passato, sia come oggetto di studio che come modello, mosso da una genuina ammirazione. Nonostante questo atteggiamento fosse in pieno accordo con la temperie culturale in cui si era formato e nel quale lavorava, a differenza dei suoi colleghi, per lui l'antico non fu mai soltanto un vocabolario di stilemi al quale attingere per le sue opere, ma piuttosto un complesso sistema di valori morfologici, simbolici e spaziali dai quali trarre ispirazione e da cui ricavare significati originali, configurandosi perciò come un interprete dell'antico, più che un pedissequo imitatore.

Egli apparteneva a una nuova generazione di architetti più sperimentale, che scardinava la continuità con i principi neoclassici, al pari di Karl Friedrich Schinkel in Germania e John Soane in Inghilterra. Anch'essi, pur attingendo dall'archeologia, dall'antiquaria e dalla trattatistica tradizionale, seppero prendere le distanze dai modelli precostituiti dell'antico per creare il proprio stile personale, senza cadere nell'autoreferenzialità e nella stasi. Nel caso di Niccolini, il rapporto dialettico con l'antico – che si declina in differenti forme e si evolve nel tempo – non è stato colto appieno dalla storiografia. Anzi, si può dire sia stato piuttosto un elemento di ambiguità che, unito alla varietà dei progetti con cui Niccolini si è confrontato nella sua longeva carriera, ha contribuito alla formazione di una figura storica della quale è stata spesso sottolineata la complessità e la diversità della produzione architettonica, piuttosto che l'organicità di un pensiero compositivo. Ciò si riscontra fin dall'analisi della bibliografia specifica, alla quale ci si è inevitabilmente rapportati per costruire l'ipotesi di ricerca e la propria posizione rispetto allo stato dell'arte. In particolare, ci si riferisce agli unici due testi incentrati specificamente sulla figura di Antonio Niccolini: *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico* di Franco Mancini¹ e *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850)* a cura di Anna Giannetti e Rossana Muzii, catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Firenze e poi a Napoli tra il 1997 e il 1998². Il libro di Franco Mancini, come si evince con facilità dal titolo, si concentra principalmente sulla produzione scenografica di Antonio Niccolini, inquadrandone l'esperienza nel panorama teatrale neoclassico, evidenziandone le scelte stilistiche e contestualizzandole rispetto alle tendenze in voga presso i maggiori teatri italiani, tra cui la Scala di Milano. Soprattutto, Mancini mette a disposizione una notevole quantità di fonti documentarie, offrendo trascrizioni dal fondo "Teatri e Spettacoli" dell'Archivio di Stato di Napoli, che testimoniano stralci dell'attività di Niccolini come scenografo dei Reali Teatri, oltre che un cospicuo *corpus* iconografico di bozzetti autografi – prima di allora inediti – provenienti dal Fondo Niccolini, sezione del Gabinetto Disegni e Stampe dell'archivio del Museo di San Martino di Napoli.

Questi documenti forniscono a tutt'oggi un'esaustiva panoramica del lavoro dell'architetto in quest'ambito e costituiscono una preziosa traccia per l'inizio delle attività di ricerca archivistica per ogni studioso.

¹ Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Banca Sannitica, Napoli 1980.

² *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, a cura di Anna Giannetti, Rossana Muzii, Electa-Napoli, Napoli 1997.

Il primo tentativo di guardare all'operato di Niccolini sottolineando la complessità del suo contributo è stato fatto da Anna Giannetti e Rossana Muzii nel succitato testo che, come è noto, è il primo ed unico catalogo dedicato all'architetto ed in quanto tale assunto come un riferimento imprescindibile. Ricordiamo, innanzitutto, che l'occasione della mostra e della relativa pubblicazione è stata fornita dal riordino e dalla catalogazione dell'intero Fondo Niccolini dell'archivio del Museo di San Martino, che costituisce un patrimonio iconografico necessario non solo per gli studiosi impegnati nelle ricerche su Antonio Niccolini, ma anche per coloro i quali vogliano approfondire l'architettura napoletana della prima metà dell'Ottocento. Lo studio dei disegni del detto fondo, accompagnato da un approfondimento delle fonti archivistiche e bibliografiche su Antonio Niccolini, ha permesso ad Anna Giannetti e Rossana Muzii di restituire al pubblico un compendio complessivo della sua produzione, mettendone in evidenza le peculiarità e ponendo l'accento sulla poliedricità dei suoi incarichi che investivano campi totalmente differenti, dalla scenografia, alla progettazione architettonica, urbana e del verde, fino alla curatela di antichità. Esse consegnano ai lettori il ritratto di un architetto figlio del secolo dei Lumi, stimolato da un fervido interesse per tutte le materie afferenti all'architettura e dotato di un approccio alla progettazione che è sintesi di senso pratico e sensibilità nei confronti dello spazio ambientale e costruito, muovendo un primo passo fondamentale per tracciare i contorni definiti di questo personaggio. Per la varietà di temi messi in campo dai rispettivi autori e per il loro primato storiografico, i due volumi sono fondamentali per inquadrare l'attività di Antonio Niccolini. Tuttavia, essi sono suscettibili di un'integrazione di taglio critico rispetto a una tendenza comune riscontrata in entrambi i testi, ossia quella di considerare ogni aspetto della produzione di Niccolini – sia essa architettonica, teatrale o teorica – come se fosse un episodio a sé stante, appartenente ad un momento compositivo e creativo compiuto in sé, non integrato in una visione architettonica complessiva.

Al contrario, sarebbe interessante osservare i diversi approcci disciplinari di Niccolini come parte di un processo intellettuale organico, provando a tratteggiare la sua maturazione da architetto e da studioso al fine di cogliere nuovi aspetti dei suoi progetti da cui possa anche emergere il suo pensiero teorico.

È da questa osservazione che si muove il lavoro di tesi, il cui obiettivo è quello di offrire un profilo dell'architetto più coerente, facendo riferimento ad uno dei temi caratterizzanti la sua produzione, ovvero la reinterpretazione dei modelli morfologici e simbolici dell'architettura antica, evidenziandone l'approccio innovativo rispetto ai suoi

contemporanei e la maturazione del suo pensiero nel corso della sua formazione, cercando di mettere in luce gli aspetti meno indagati – spesso inediti – della sua attività. Le ricerche effettuate si pongono in rapporto dialettico con i predetti studi su Antonio Niccolini, proponendosi anzi di ampliarne l’orizzonte offrendo un punto di vista critico rinnovato, che ponga maggiore accento sui processi culturali messi in atto dall’architetto per reinterpretare l’antico, per fornire nuovi spunti di riflessione sul suo *modus operandi* di progettista e di studioso dell’antichità, dandone infine un quadro complessivo.

Il presupposto necessario per un lavoro di questo tipo è stato quello di superare una concezione storiografica ormai datata, che pur non tralasciando il processo culturale entro il quale si pongono le basi per la formazione della corrente neoclassica, considera l’architettura di questo periodo codificabile attraverso stilemi e categorie estetiche e filosofiche definite a priori; tale approccio è insufficiente per la moderna ricerca, che auspica una lettura più fluida dei periodi storici, che spesso per esigenze di studio e divulgazione vengono semplificati rigidamente. Prendendo le distanze dall’idea di una storia dell’architettura come “storia del progetto” e dall’idea di una netta divisione specialistica dei saperi, la metodologia d’indagine si è fondata sul valore della collaborazione e dell’intreccio di diverse discipline, come l’archeologia, la filosofia, l’antropologia, le scienze politiche, le scienze naturali, la storia del teatro e la storia dell’ingegneria. Per raggiungere tali obiettivi è stata data grande importanza allo studio delle fonti dirette, in modo da poter avere una visione quanto più oggettiva possibile dell’operato di Niccolini e delle vicende storiche che ne fanno da contesto. Pertanto, l’ossatura della tesi si è strutturata attraverso la ricerca d’archivio – svolta presso i maggiori istituti napoletani e toscani – e lo studio della sostanziosa produzione autografa di Antonio Niccolini. Data la cospicuità del materiale iconografico e documentario da dover analizzare, la ricerca si è svolta in due fasi differenti.

Una prima fase, che si potrebbe definire preliminare, è consistita nell’effettuare una ricognizione archivistica e bibliografica per verificare tutto il materiale edito, confermando l’esattezza delle fonti citate e dei riferimenti trovati in bibliografia, aggiungendo eventuale nuovo materiale all’elenco. Ciò ha permesso di confermare la legittimità della domanda di ricerca preposta, e valutare quali aspetti storiografici approfondire o ampliare. In seguito si è svolta la fase della sistematizzazione dei dati raccolti e della loro analisi critica, con particolare attenzione al materiale iconografico e cartaceo inedito o mai analizzato compiutamente. Dallo studio degli archivi, è stato confermato che, in effetti, il *corpus* iconografico più significativo riferito ad Antonio

Niccolini è conservato presso l'omonimo fondo sito nell'Archivio del Museo di San Martino, il quale è stato quasi interamente pubblicato, non solo nel catalogo di Giannetti e Muzii di cui sopra, ma anche nei numerosi scritti sui teatri napoletani firmati da Franco Mancini, che a sua volta ha attinto anche dai disegni provenienti dalla Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III e dalla Società Napoletana di Storia Patria, che custodiscono alcune tavole riferite ai progetti del Teatro di San Carlo, del Teatro del Fondo, e degli apparati effimeri per funerali e feste. Disegni di Niccolini sono stati pubblicati anche da altri studiosi che, occupandosi dell'architettura del periodo, non hanno potuto trascurare i suoi lavori.

La carenza di fonti iconografiche inedite non è stata considerata un punto a sfavore per il proseguimento del lavoro, anzi, ha messo in evidenza un grande paradosso: nonostante la facilità di accesso al materiale su Antonio Niccolini presso molti archivi e biblioteche e la sua notorietà presso gli storici, i documenti scritti ed iconografici rivelano ancora un enorme potenziale inespresso, data l'assenza di una visione critica efficace capace di aprire nuove prospettive sulle fonti in nostro possesso. Ciò, quindi, è stata un'ulteriore conferma della validità della domanda di ricerca posta in partenza. Per lo stesso fine, si è avviato anche uno studio sistematico dei diari di scavo di Pompei e dei Campi Flegrei, delle relazioni di progetto, dei dispacci istituzionali e della corrispondenza privata che vedevano coinvolto Niccolini, in molti casi mai compiutamente analizzati. L'incrocio di questo tipo di fonti, sia dirette che indirette, è stato particolarmente fruttuoso per delineare il contesto storico e politico di riferimento e per ottenere informazioni sui committenti e le relazioni professionali e private dell'architetto.

Grazie ad alcuni di questi documenti si è scoperto, tra le altre cose, che insieme alla ragguardevole quantità di disegni già noti sarebbero esistiti altrettanti disegni relativi a progetti minori dell'architetto, eseguiti per le istituzioni reali e la committenza privata, andati dispersi. Trattandosi evidentemente di elaborati tecnici destinati alle maestranze e di grafici esplicativi a corredo di relazioni di progetto, potrebbero essere stati distrutti al termine dei lavori in quanto giudicati non rilevanti o non meritevoli di essere preservati.

In ultima analisi, questi potrebbero essere custoditi presso gli eredi delle famiglie committenti, o andati perduti a seguito dei bombardamenti dell'Archivio di Stato durante la Seconda guerra mondiale, insieme a molti altri carteggi. Laddove possibile, se n'è tentata una ricerca scandagliando diversi fondi di archivio, compresi quelli privati delle famiglie nobiliari per cui Niccolini aveva lavorato (come ad esempio il fondo dei principi Pignatelli Ferrara di Strongoli depositato presso l'Archivio di Stato di Napoli), senza

purtroppo ottenere risultati rilevanti. Allo stesso tempo, si è messa in discussione la paternità di Niccolini rispetto ad alcune incisioni conservate presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, attribuite al toscano dalla storica dell'arte e professoressa Marina Causa Picone negli anni Settanta³, giudicandole spurie, in quanto incoerenti sia con il tratto grafico che con le realizzazioni dell'architetto.

Le fonti dirette che si sono rivelate più interessanti, però, sono state gli scritti autografi di Niccolini. L'architetto, infatti, fu anche autore molto prolifico di trattati e memorie pubblicate in fascicoli a stampa, oltre che un generoso redattore di relazioni di progetto. Sebbene molti di questi testi siano noti e diffusi in copie presso diverse biblioteche nazionali, non sono mai stati analizzati integralmente nei contenuti, né contestualizzati rispetto alla carriera dell'autore. Per questo motivo, il loro studio è stato fruttuoso e appassionante e ha apportato un evidente contributo alla conoscenza di Niccolini. Tali documenti si sono rivelati una chiave interpretativa fondamentale per comprendere la sua attitudine all'architettura, nonché per misurare il valore del suo approccio interdisciplinare allo studio delle antichità, dando prova della sua competenza in numerose materie, come le scienze naturali, la scenotecnica, l'acustica, l'idraulica, l'archeologia, e così via. Grazie ai preziosi riferimenti contenuti in questi testi, si è potuta avere un'idea degli interessi di Niccolini in altre discipline, delle sue letture e delle sue conoscenze, che non avrebbero potuto scoprirsi altrimenti. Di fatto, per quanto siano ben noti alcuni suoi episodi biografici, poco o nulla si saprebbe delle sue relazioni con altri intellettuali o artisti contemporanei, o dei suoi viaggi, se non lo si apprendesse dai documenti di archivio o lo si deducesse dai suoi trattati.

Sullo sfondo delle vicende personali e professionali, si è provato a leggere anche l'arrivo a Napoli di Niccolini in un panorama storico più ampio, cioè alla luce dei rapporti politici e culturali intessuti tra Regno di Napoli e Granducato di Toscana a partire dal Settecento, suggellati grazie al regno di Carlo III di Borbone e al suo ministro Bernardo Tanucci. Niccolini si inserisce infatti nel novero dei toscani che, grazie alle loro qualità e al benvolere dei regnanti, riuscirono a farsi strada presso la corte napoletana, seguendo le orme di Marcello Venuti, che da Cortona giunse a Napoli intorno al 1730 per diventare soprintendente degli scavi di Ercolano, e del figlio Domenico Venuti, brillante direttore della Real Fabbrica di porcellane di Capodimonte. Per quanto la lettura di questi rapporti sia facile da rintracciare nel corso del Settecento, più ardua risulta la loro codificazione

³ Cfr. Marina Causa Picone, *I disegni della Società napoletana di storia patria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1974.

nel corso dell'Ottocento, poiché si tratta di connessioni meno evidenti, ma comunque esistenti, di cui personaggi come Niccolini e il collega Guglielmo Bechi sono una delle chiavi per leggerne lo sviluppo. Sicuramente, i due personaggi si pongono in continuità con la tradizione antiquaria toscana, dimostrando di partecipare attivamente ad alcuni dibattiti tipicamente ottocenteschi, come quelli sul corretto uso degli ordini architettonici o sull'esegesi del *De Architectura* di Vitruvio, ma allo stesso tempo si pongono in contrasto con alcune delle opinioni diffuse, apportando il proprio significativo contributo, sicuramente influenzato dalla temperie culturale respirata in Campania.

Niccolini mantenne a sua volta vivo l'interscambio con la Toscana coltivando relazioni con altri intellettuali, tra cui ricordiamo i letterati fiorentini Urbano Lampredi e Antonio Benci. A quest'ultimo dobbiamo una biografia di Antonio Niccolini, già pubblicata da Luciano Caruso nel 1987⁴. Purtroppo, si tratta di progetto incompiuto e parziale, sicuramente condizionato dalla deferenza di Benci nei confronti dell'amico e pertanto da valutare con le dovute cautele, nonostante contenga delle informazioni rilevanti per questo lavoro. Altre notizie personali, seppur scarse, si ritrovano nelle memorie di Niccolini, che egli iniziò verso la fine della sua vita riuscendo ad arrivare solo a descrivere i primi anni della giovinezza, di cui conservava uno sbiadito ricordo⁵. Più attendibili possono considerarsi, invece, le informazioni di stampo biografico dedotte dall'inedita corrispondenza di Niccolini rinvenuta nel corso di questa ricerca presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Queste lettere sono da considerarsi testimonianze importanti poiché confermano alcuni dati storici dando la misura concreta dell'attività di Niccolini tra Napoli e Firenze e al contempo sono una vera e propria incursione nel privato dell'architetto, che acquisisce così un'immagine più umana, presentandosi come un personaggio dedito al lavoro e mosso da una vera passione che non si scalfisce nonostante i drammi familiari e i seri problemi di salute.

Per altro verso, le ricerche presso gli archivi toscani non sono riuscite a fornire sostanziali novità in merito all'attività di scenografo di Niccolini in Toscana dal 1794 al 1806. Questo tuttavia non sorprende, perché durante questo periodo Niccolini, per quanto conosciuto nell'ambiente teatrale locale, si era confrontato con progetti molto inferiori rispetto a quelli con i quali avrà a che fare a Napoli. Inoltre, è molto difficile che decoratori d'interni o scenografi vengano accreditati o citati esplicitamente nei

⁴ Luciano Caruso, *Antonio Benci biografo di Niccolini*, in Gaetana Cantone, Franco Carmelo Greco, *Il Teatro del Re*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 92-112.

⁵ Cfr. Antonio Niccolini, *Ricordi della mia vita*, 21 aprile 1847. Napoli. Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Sezione Manoscritti e Rari, XX 105-106.

documenti ufficiali, a meno che non siano artisti di enorme fama, cosa che egli non era affatto a quell'epoca. Anche in questo caso però, le informazioni già note si sono prestate ad essere lette attraverso una nuova luce, grazie all'incrocio tra le diverse fonti dirette ed indirette. I suoi anni di formazione e la sua attività di scenografo nella regione natia, infatti, sono stati fondamentali per costruire l'atteggiamento di Niccolini nei confronti delle antichità, che diventerà il tratto distintivo che ne caratterizzerà l'intera produzione. In Toscana, così come nel resto dell'Italia centrale, era ancora vivida l'eredità della famiglia Bibiena nel campo della scenografia. Ciò si traduceva in un approccio che si potrebbe osare definire "barocco", in quanto permeato dal gusto dell'illusorio e del magniloquente, ma allo stesso tempo fondato su una padronanza della tecnica solida, proiettata alla continua evoluzione. Questa impostazione sarà sempre rintracciabile nei progetti dell'architetto, forse non sempre in maniera esplicita nelle forme, ma sicuramente nell'attitudine. È senza dubbio grazie all'insegnamento dei Bibiena, infatti, che egli seppe liberare la propria fantasia dal timore reverenziale verso le rovine del passato – che portava molti suoi contemporanei all'utilizzo acritico dei modelli – servendosi dell'antico piuttosto come mezzo di comunicazione e di evocazione di valori immateriali. Ciò dipese anche dal fatto che Niccolini sembra aver conosciuto il mondo antico per la prima volta attraverso la scenografia e non attraverso studi e sopralluoghi diretti. Egli apparteneva, infatti, ad una generazione di architetti che non sempre partiva per il *Grand Tour*, ma iniziava lo studio delle antichità attraverso i libri e i disegni già editi dai viaggiatori settecenteschi. Questo rende ancora più sorprendenti gli esiti futuri della sua carriera, che lo vedranno invece diventare un conoscitore erudito dei reperti archeologici, dotato di grande sensibilità anche sui temi di conservazione e tutela. Questo percorso atipico non avrebbe prodotto risultati tanto fortunati per qualcun altro privo della sensibilità di Niccolini, che invece riuscì a trarre massime risorse dalle sue esperienze, distinguendosi per le sue idee anticipatrici in merito soprattutto a questioni di gusto e stile. Osservando i bozzetti presenti nell'omonimo Fondo, è immediato riscontrare come egli padroneggiasse le conoscenze dell'architettura del passato sia in termini di grammatica che di ornamento. Si riconoscono facilmente nei suoi disegni richiami a diverse declinazioni del gusto ottocentesco: archi acuti e merlature, tipici dell'architettura gotica; scene dagli echi pittoreschi e preromantici, dove prevalgono paesaggi che sembrano provenire direttamente da un giardino inglese; *domus* romane, delle quali è possibile riconoscere i caratteristici elementi come l'*atrium* o l'*hortus*, arricchito da fontane zampillanti, statue di lari e are votive; ancora, numerosi templi egizi

particolareggiati da obelischi, statue giganti di faraoni e sfingi. A parte la finezza del tratto del grafico, quello che si evince immediatamente è che i rimandi all'antico non appaiono mai come un'applicazione licenziosa di stilemi architettonici, ma piuttosto come un'evocazione romantica ed esotica di epoche ideali, quasi una preconizzazione del concetto di *Sehnsucht*. Questo atteggiamento, pur aderendo in parte alla cultura neoclassica, anticipava i temi del Romanticismo che si sarebbero consolidati nella seconda metà dell'Ottocento. Egli era convinto, infatti, che il fine ultimo della scenografia non fosse quello di celebrare archetipi o di presentare fedeli ricostruzioni filologiche. Al contrario, essa doveva contribuire ad evocare, a suggerire mondi affascinanti creando l'illusione tipica del teatro, stupendo gli spettatori con grandiose produzioni, secondo l'insegnamento dei Bibiena. Ma d'altro canto, la finzione scenica non doveva mai prevalere sulla riconoscibilità dell'ambientazione, che gli spettatori dovevano poter identificare in modo da potersi immedesimare nell'opera e seguire la narrazione senza distrazioni, rivelando in Niccolini una visione del dramma teatrale che potremmo definire aristotelica. Ciò evidenziava una mentalità progressista che non rivendicava la superiorità del proprio gesto artistico, ma lo metteva al servizio del pubblico, dimostrando una grande empatia da comunicatore ed il germe di un pensiero moderno. È dal teatro quindi, che Niccolini impara a sdoganare l'antico. Pur condividendo un ideale winckelmanniano di celebrazione e divulgazione del bello, egli comprese ben presto che messaggi simbolici così potenti non potevano essere contenuti in canoni compositivi troppo ferrei, soprattutto se l'intento era quello di farne godere a quante più persone possibili. A volte, ciò significava anche fare un passo indietro e porsi in ascolto del pubblico, assecondando il gusto corrente. Ciò si evince non solo nelle sue scenografie, ma anche in progetti di interni domestici, che Niccolini guadagnò proprio perché alcuni spettatori del San Carlo, ammaliati dalle stanze che metteva in scena sul palco, ne chiedevano delle riproduzioni presso le proprie dimore. Come racconta egli stesso, fece: «[...] vedere colla illusione del vero tutti gli edifizii di ogni nazione e di ogni tempo. Così che il casino del marchese di Genzano nell'esterno, come nell'interno e ne' mobili, fu tratto dal soggiorno di Ottavia che volle aver simile nella sua delizia. Così il casino Gotico della villa Ruffo fu per suo ordine tratto dalle mie cene del Riccardo cor di Leone»⁶. Questo dato è interessante soprattutto perché, da un lato, conferma l'importanza del teatro nella società napoletana in quanto fondamentale veicolo di diffusione dell'idea

⁶ Antonio Niccolini, *Ai Signori componenti la Commissione incaricata di esaminare l'andamento del Real Istituto di Belle Arti e quello delle Scuole per Artieri*, Stamperia Reale, Napoli 1848.

di antico, dall'altro, configura Niccolini come uno dei maggiori indirizzatori del gusto dell'epoca. Questo atteggiamento di avvicinamento alla committenza non deve essere demonizzato, al contrario deve essere letto alla luce del contesto culturale e sociale di riferimento, poiché dà l'opportunità di riflettere sul tema della moda dell'antico che caratterizzò tutto il XIX secolo. Per questo motivo è stato trovato utile rivalutare le esperienze progettuali di Niccolini sulle dimore nobiliari, da cui sono emersi dei dati molto interessanti, cioè che alcune delle soluzioni adottate, come l'impiego dello stile neogotico, della cineseria o dell'egittomania erano state sperimentate, ben prima che negli interni, nei bozzetti scenografici, evidenziando come egli abbia imparato dal teatro a padroneggiare alcune derive nel Neoclassicismo, decidendo poi di impiegarle praticamente in architettura, tracciando un filo che unisce il progetto dello spazio scenico, dello spazio domestico e di quello architettonico *tout court*.

Sia nelle scenografie che nei progetti di ville aristocratiche, infatti, si ritrovano dei *topoi* dell'architettura niccoliniana che sebbene trovino il compimento ultimo nelle opere più note, come il Teatro di San Carlo o la Villa Floridiana, sono presenti *in nuce* anche in queste realizzazioni precedenti, sottolineando quindi la natura processuale del ragionamento compositivo dell'architetto. In assenza di materiale iconografico soddisfacente, tale aspetto della ricerca è stato affrontato attraverso l'incrocio di fonti iconografiche e documentarie indirette, e al confronto di esse con alcuni bozzetti e con l'architettura esistente. Con questa metodologia si è potuto risalire in maniera quanto più verosimile all'aspetto originale delle dimore, tuttora abitate e quindi rimaneggiate vistosamente nel corso degli anni. Una simile continuità si riscontra anche nei progetti per edifici teatrali. È risaputo che la notorietà storiografica di Niccolini è legata in massima parte agli interventi sul Teatro di San Carlo, di cui esistono studi più che esaurienti in merito. Meno indagati sono invece gli altri progetti di edifici teatrali che il toscano curò nel corso della carriera: quello giovanile del Teatro de'Costanti a Pisa (in collaborazione con Alessandro Gherardesca); i molteplici interventi per il Teatro del Fondo dal 1810; il progetto per il Teatro di Bitonto (1835-1837) e quello per l'attuale Teatro Piccinni di Bari, i cui lavori non vide mai completati perché terminati nel 1854. Il confronto di questi progetti è utile per tracciare un *fil rouge* nel pensiero architettonico di Niccolini, che negli anni volge a progressiva maturazione. Interessanti spunti di riflessione sono offerti non solo dalla morfologia di questi edifici e dal loro impaginato, ma anche in riferimento all'organizzazione spaziale della platea e del palco, andando ad inserirsi in un promettente filone di studi tracciato dalla fine degli anni Ottanta da Duccio

Filippi⁷, Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri⁸. Il contributo di Niccolini al teatro non si esaurisce con l'aspetto scientifico e professionale ma investe anche l'ambito didattico, nel duplice ruolo di professore e direttore, prima della Real Scuola di Scenografia e poi del Real Istituto di Belle Arti. Attraverso la promulgazione di statuti e di aggiornati programmi d'insegnamento, oltre che stabilendo i criteri di selezione per gli allievi delle scuole di Disegno e della Scuola per Artieri, egli ebbe la possibilità di formare molti professionisti e di indirizzare la scuola napoletana di scenografia. Nonostante l'epilogo sfortunato della sua attività presso questi istituti, dovuto ai rapporti non molto sereni che ebbe con Ferdinando II, restò immutata la riconoscenza del pubblico e dei suoi allievi, che ne portarono avanti gli insegnamenti nel corso dell'Ottocento⁹. L'influenza di Niccolini nel suo contesto culturale non investe solo questi ambiti, come si è già anticipato. Infatti, il lavoro di tesi intende trarre nuove considerazioni anche approfondendo questioni legate ad aspetti archeologici, che posero Niccolini in diretto contatto con il patrimonio antico.

Ci si riferisce, ad esempio, alla vicenda del "distacco e trasporto" del grandioso mosaico raffigurante la battaglia di Issò tra Dario e Alessandro, rinvenuto nel 1831 nella Casa del Fauno di Pompei. Questo importante stralcio della storia di Pompei e del Real Museo Borbonico (nonché dello stesso Niccolini) è ancora suscettibile di approfondimento, poiché attorno ad esso vengono mosse fondamentali riflessioni in materia di tutela del patrimonio antico. Si ricorderà, infatti, che il pavimento fu al centro di un annoso dibattito che divise molti professionisti del tempo tra chi proponeva la sua conservazione *in situ*, come Pietro Bianchi, e chi come Niccolini spingeva perché venisse trasferito al museo, per preservarlo meglio dal deterioramento. Lo studio delle fonti di archivio condotto per l'occasione ha messo in luce con maggiore chiarezza la complessità di queste operazioni, evidenziandone anche gli aspetti di tipo politico che giocarono un ruolo decisivo nella decisione finale del trasferimento a Napoli. Se è vero che tali dubbi sono stati chiariti in parte da uno studio di Luigia Melillo¹⁰, che conferma il ruolo

⁷ *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, a cura di Duccio Filippi, Marsilio, Venezia 1989.

⁸ *I Teatri storici della Toscana*, 8 voll., a cura di Erica Garbero Zorzi, Luigi Zangheri, Giunta Regionale Toscana, Firenze 1990-2000.

⁹ Costanza Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Le Monnier, Firenze 1953, p. 71 e ss.

¹⁰ Luigia Melillo, *Il Gran Musaico Pompeiano dalla 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, La scuola di Pitagora, Napoli 2012, pp. 81-94. In questo saggio,

centrale di Niccolini nella vicenda a discapito di Bianchi, è altrettanto vero che molto altro si può ancora considerare, fornendo maggiori dettagli su altri aspetti di questo episodio, non ultimo quello relativo al complicato progetto di musealizzazione del mosaico, che sebbene redatto in prima istanza da Bianchi, fu poi eseguito da Niccolini insieme a Carlo Bonucci. Per quanto le tracce dell'allestimento siano ormai invisibili, le dettagliate relazioni ed il confronto dei disegni è sufficiente per risalire al criterio espositivo con cui i tre architetti affrontano un simile tema di natura museografica. Ma ancora una volta, tali fonti sono ancor più eloquenti se incrociate con il corposo trattato autografo che il Nostro dedica al prezioso pavimento: *Quadro in mosaico scoperto in Pompei*¹¹. Grazie all'analisi dello scritto, possiamo conoscere la prassi adottata dall'architetto per lo studio dell'opera e averne un'immagine di scrupoloso studioso, capace di mettere a frutto ognuna delle sue competenze per analizzare compiutamente il manufatto sul piano metrico, tecnico, nonché su quello filologico ed archeologico. Accanto a pagine puramente descrittive, in grado di comunicare il fascino suggestivo del reperto pompeiano, egli tiene a documentare la meticolosità del suo studio, enunciandone le singole tappe col rigore di un accademico, dimostrandosi consapevole che il testo poteva essere destinato tanto ad un pubblico di appassionati quanto ad uno di eruditi, che avrebbero apprezzato sicuramente il metodo accurato con cui era stata condotta l'indagine archeologica. Questi accadimenti sono utili per connotare la sensibilità da "archeologo" di Niccolini, che dimostra avvedutezza e senso critico nell'intervenire direttamente sui reperti classici, confermando l'atteggiamento libero e mutevole verso l'antico a seconda della finalità del suo operato. Considerazioni di questo tipo raggiungono la massima evidenza in una delle vicende meno note ma più avvincenti nella carriera del Nostro, quella delle ricerche sul *macellum* di Pozzuoli, il cosiddetto Tempio di Serapide. La bibliografia disponibile ad oggi su questo argomento fornisce delle informazioni parziali e non esaustive rispetto alla centralità che questo episodio assunse nella formazione di Niccolini, sia come architetto che come studioso delle antichità. Il sito, al pari delle rovine di Ercolano e Pompei, a partire dalla fine del Settecento fu oggetto di attrazione da parte di viaggiatori europei, che lo osservarono prima in quanto testimonianza archeologica, poi per la singolarità naturalistica del sito:

Luigia Melillo afferma di aver riordinato gli incartamenti relativi al Mosaico di Alessandro dell'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, pubblicando materiale in gran parte inedito.

¹¹ Antonio Niccolini, *Quadro in mosaico scoperto in Pompei adì 24 ottobre 1831 descritto ed esposto in alcune tavole dimostrative dal Cav. Antonio Niccolini Architetto di Casa Reale Direttore del Real Istituto di Belle Arti ecc.*, Stamperia Reale, Napoli 1832.

non sfuggì ai visitatori, Niccolini compreso, la presenza di fori anomali nelle tre colonne maggiori in marmo cipollino, conseguenza dell'erosione provocata da litodomi, mitili viventi sotto la superficie dell'acqua. Questi fori, assieme ai gusci degli organismi, coprivano le colonne ben sei metri più in alto del livello del mare, generando l'ipotesi che il manufatto dovesse essere stato sommerso nei secoli precedenti. La supposizione era rafforzata dal fatto che il pavimento del Tempio era soggetto a periodici e preoccupanti allagamenti. Mentre alcuni si limitarono a rilevare il fenomeno, molti altri, compreso il Nostro, iniziarono una vera e propria indagine geologica che animò e spaccò la comunità scientifica tra coloro che credevano che la presenza dei litodomi e gli allagamenti fossero provocati da un processo di innalzamento del livello delle acque – dovuto a ragioni geofisiche, e riscontrabile fin dai tempi passati – e coloro che ipotizzavano dipendesse dai movimenti tellurici del suolo, posizione che verrà poi confermata da studi successivi e teorizzata con il fenomeno geologico del bradisismo, nel 1947. Niccolini sarà un attore fondamentale di questo dibattito scientifico, poiché fu tra i primi, dal 1807, a osservare sistematicamente i fenomeni naturali del Serapeo e a formulare l'ipotesi che l'anomalia dei litodomi e le inondazioni potessero essere spiegati con una periodica variazione della marea. Deciso ad andare fino in fondo per scoprire le cause di questi eventi che inficiavano la conservazione del manufatto, egli ingaggiò uno studio che non abbandonò mai e che condusse in maniera costante e discreta nel corso di tutta la sua vita, talvolta mettendo il suo sapere a servizio d'incarichi ufficiali per la manutenzione del Tempio, altre volte da studioso completamente autonomo, sfruttando il suo *status* favorevole di Architetto Reale per avere accesso facilitato al luogo, sul quale incombeva il veto borbonico come per gli scavi vesuviani. Le ricerche da lui effettuate, comprendenti analisi fisiche delle acque e dei materiali erosi, rilievi grafici e documentazioni storiche, giunsero a termine nel 1845, anno in cui sistematizzò la sua intera speculazione nel trattato *Descrizione della gran terma Puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*¹², il compendio totale dei suoi studi che presentò alla Settima Adunanza degli Scienziati Italiani, il prestigioso congresso annuale che nel 1845 si tenne proprio a Napoli. In quest'occasione, egli riuscì a confrontarsi dignitosamente con insigni esponenti delle scienze naturali in merito ai fenomeni del Serapeo, riuscendo a guadagnarsi la stima di molti specialisti nonostante la geologia non fosse la sua materia di competenza.

¹² *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide: preceduta da taluni cenni storici per servire alla dilucidazione de' problemi architettonici di quel celebre monumento, e considerazioni su i laghi Maremmani*, Stamperia Reale, Napoli 1846.

La metodologia e l'approccio di Niccolini allo studio del sito archeologico è di fondamentale importanza da non poter essere oltremodo tralasciato. Nell'ambito della tesi, quest'aspetto della ricerca è stato condotto attraverso lo studio del materiale documentario conservato in massima parte presso l'Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, e attraverso l'analisi delle pubblicazioni fatte da Niccolini dal 1829 al 1846, aventi come argomento le variazioni del livello del mare nell'area del Tempio di Serapide, con particolare attenzione al già citato *Descrizione della gran terma Puteolana*, che nella sua struttura finale consta di oltre 300 pagine e 34 tavole, ed è stato finora pressoché ignorato dagli studiosi. Approfondendo i trattati e le fonti citate, emerge con forza l'approccio strategico di Niccolini nella tutela del patrimonio storico-artistico, che comprende sia lo stretto rapporto con le istituzioni governative e scientifiche, sia l'interconnessione con diverse branche del sapere, rivelando una modernità d'intenti in ambito di conservazione e valorizzazione dell'antico che non solo è difficile a trovarsi in altri protagonisti dello stesso periodo, ma che sarà anche di spunto ai suoi contemporanei. L'approfondimento di aspetti inediti della produzione tecnica e teorica di Niccolini aggiunge spessore al suo profilo storico, permettendo di estendere l'importanza del suo contributo oltre i confini dell'architettura e di annoverarlo tra le figure chiave della cultura ottocentesca in Italia.

Sotto questa nuova luce storiografica, Niccolini appare un personaggio complesso, animato da una passione "da antiquario" per l'arte e l'archeologia, ma contemporaneamente aperto ad ogni tipo di sperimentazione pur di raggiungere nuove vette del sapere, destreggiandosi con sicurezza anche in territori per lui impervi.

Il suo spirito enciclopedico affonda sicuramente le radici nell'eredità culturale settecentesca dell'Illuminismo, dalla quale egli mutuò l'interesse storiografico e antropologico verso le vestigia, considerate un importante documento per la conoscenza del passato e delle civiltà antiche, ma non solo. L'atteggiamento poliedrico di Niccolini incarna la cultura antiquaria dell'Ottocento che osserva l'antico, lo colleziona e lo ammira sotto la luce dei Lumi, ma non lo guarda più con il timore reverenziale che trapelava dalle teorie di Winckelmann. Egli rappresenta una nuova figura di intellettuale che si rivolge al passato senza paura di maneggiarlo e sezionarlo. Il rispetto per la memoria dell'antico non limita la sua iniziativa e gli permette di cimentarsi in usi "eclettici" del classico, che diventano di ispirazione anche per i suoi contemporanei.

Dai teatri alla città, passando per i salotti privati e le aree archeologiche, l'antico manipolato da Niccolini asseconda lo *Zeitgeist*, lo rappresenta, ma contemporaneamente

lo caratterizza anche, perché il Nostro non rinuncia mai a mettere da parte il proprio intento creativo, guidato da una necessità e da una convinzione che potremmo definire piranesiana, che fa da vero propulsore del rinnovamento culturale.

Niccolini, infatti, ammette all'interno della cultura dell'Illuminismo una componente di Umanesimo, che è la vera scintilla che permette all'arte e alla società di progredire e avanzare verso il futuro, grazie all'assimilazione delle lezioni del passato, ma senza dimenticare di vivere ed interpretare il tempo presente.

Capitolo 1

La cultura toscana a Napoli

«[...]Incontrato Filippo Achert celebre Paesista mio amico,
cui era stato molti anni in servizio alla Corte di Napoli,
mi fece coraggio [...] dicendomi che sarei stato bene accolto,
perché i Toscani in Napoli sono ben voluti»¹

1.1 Tra la Toscana e la Campania: la formazione di un atteggiamento “moderno” verso l’antico

Al fine di comprendere meglio il percorso compositivo e l’approccio progettuale di Antonio Niccolini, è necessario indagare anche sulla sua formazione e la sua attività in Toscana, dove visse fino ai trentaquattro anni, compiendo diverse esperienze professionali prevalentemente come scenografo e decoratore d’interni.

L’impresa, tuttavia, non è semplice, perché il suo operato è documentato per lo più da fonti documentarie indirette o dalle informazioni che egli stesso fornisce nella sua autobiografia, *Ricordi della mia vita*², necessario punto di partenza per orientarsi negli anni toscani. Tuttavia, queste memorie non sono soddisfacenti, poiché egli iniziò a stilarle a pochi anni dalla morte, ormai ultrasettantenne, tant’è che non riuscì a completarle, arrestando il racconto proprio al primo anno di permanenza a Napoli. La struttura del testo dà ragione di credere che egli lo avesse pensato come un lascito alla posterità a coronamento della fulgida carriera di Architetto Reale. In esso, infatti,

¹ Antonio Niccolini, *Ricordi della mia vita*, 21 aprile 1847. Napoli. Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, Sezione Manoscritti e Rari, XX 105-106. Riportato integralmente in: Franco Mancini, *Un’autobiografia inedita di Antonio Niccolini*, in «Napoli Nobilissima», III, 1964, pp. 185-194; Id., *Scenografia napoletana dell’Ottocento*, Banca Sannitica, Napoli 1980, pp. 375-384. Per la citazione, cfr: Antonio Niccolini, *Ricordi*, cit. in Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit., p. 383. Da ora in avanti si citerà sempre da questo testo.

² Cfr. nota precedente. Un profilo biografico di Antonio Niccolini è stato offerto anche da Anna Giannetti: cfr. Ead., *Gli anni in Toscana. 1772-1807*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807- 1850)*, a cura di Anna Giannetti, Rossana Muzii, Electa-Napoli, Napoli 1997, p. 40.

Niccolini indugia soprattutto su esperienze e soddisfazioni professionali, inserendo particolari privati soltanto se direttamente intrecciati al piano lavorativo, per quanto vi si ritrovino alcuni passi nostalgici e affettuosi legati al suo passato.

È evidente che egli intendesse sopperire alle mancanze di Antonio Benci, letterato fiorentino suo amico, che nei primi decenni dell'Ottocento si offerse di essere suo biografo, senza riuscire a portare a termine il compito³. Anche Benci era tra i toscani accolti nel reame napoletano⁴. Chiamato nella Capitale in qualità di precettore del giovane duca Caracciolo di San Teodoro, nel 1810, vi risiedette per circa dieci anni, rinsaldando la sua amicizia con Niccolini. Non sono chiare le circostanze che spinsero il letterato a voler scrivere della vita del Nostro, né tantomeno quelle che lo spinsero ad abbandonare il progetto quando era già avviato. Le bozze scritte da Benci conservate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, infatti, dimostrano che egli avesse già raccolto e sistematizzato molte informazioni su Niccolini, non solo della sua giovinezza, ma anche dei primi decenni di attività a Napoli.

Nonostante l'incompletezza e la parzialità della biografia di Antonio Benci e dei *Ricordi della mia vita*, entrambi gli scritti danno preziose indicazioni di massima per orientarsi nella costruzione dell'identità e del pensiero del Niccolini degli esordi, se contestualizzate ed interpretate alla luce delle fonti storiche di cui si dispone. Dalla loro attenta analisi si comprende che i due contributi sono complementari per alcuni aspetti, in quanto gli autori non riportano sempre le stesse notizie, sebbene spesso sia possibile intrecciare i fatti per ricostruire un'unica narrazione, cosa che si è fatta in questa tesi. Dalla lettura, è chiaro immediatamente che Niccolini fin da piccolo rivelò un talento naturale per il disegno, che studiava autonomamente riproducendo dal vero architetture e paesaggi, nonché esercitandosi nella calligrafia. Egli era il penultimo di sedici figli di una famiglia che, malgrado appartenesse alla lontana al ceppo dei marchesi Niccolini, era modesta. Il padre «aveva l'ufficio di pubblico querelante» e per questo si spostava spesso per lavoro in tutta la Toscana, tant'è che già in tenera età Niccolini fu abituato a trasferirsi. Nella sua biografia, egli ricorda un primo soggiorno a Pescia (PT) con poche

³ Cfr. Luciano Caruso, *Antonio Benci biografo di Niccolini*, in Gaetana Cantone, Franco Carmelo Greco, *Il Teatro del Re*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 92-112. Caruso riporta integralmente la bozza della biografia di Niccolini stilata da Benci, attualmente custodita presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Per semplicità, i passi della biografia scritta da Benci verranno citati da questo testo. Per la redazione di questa tesi, queste fonti sono state debitamente verificate. Cfr. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti, Fondo Benci, Nuove Accessioni, 1281, Cassetta II, numero 5.

⁴ Dettagli approfonditi sulla biografia di Antonio Benci si trovano in: Luciano Caruso, *L'inizio di una stagione romantica a Napoli*, in Gaetana Cantone, Franco Carmelo Greco, *op. cit.*, pp. 83-91.

righe che riguardano per lo più vicende private⁵. Al contrario, Antonio Benci aggiunge che nella provincia pistoiese Niccolini, il cui talento era ormai chiaro ai familiari, venne affidato al pittore Carlini⁶ perché lo istruisse nel disegno e nelle «belle lettere». Qualche anno dopo, trasferitosi a Pistoia, venne affidato a Matteini⁷ che gli diede lezioni vere e proprie di pittura, che gli valsero i primi incarichi di calligrafo a soli nove anni⁸.

Il giovane doveva avere già dei buoni rudimenti d'arte quando pochi anni dopo si recò a Firenze per passare un periodo con la sorella Pellegrina. Di fatti, egli racconta di essersi imbattuto per caso nell'Accademia fiorentina di Belle Arti, dove pare che abbia frequentato di nascosto qualche lezione di geometria, meravigliandosi di come fosse in grado di seguire con facilità le lezioni, diventando consapevole della sua naturale inclinazione. Qui ebbe modo di familiarizzare con Vitruvio, Palladio e Leon Battista Alberti, prendendo coscienza delle infinite possibilità che potevano aprirsi attraverso lo studio sistematico del disegno e della pittura.

Questo momento segnò una svolta importante nella sua vita, poiché innescò in lui la scrupolosa curiosità verso il sapere che rimase il suo tratto distintivo anche da adulto. Quella fiorentina fu però una sosta breve, che gli diede soltanto il tempo di procurarsi dei libri di storia e degli utensili da disegno professionali, perché il padre lo richiamò a Volterra, togliendogli la possibilità di immaginare un futuro come allievo dell'Accademia. Il genitore decise di assecondare la sua passione per l'arte purché fosse «arte positiva», ovvero remunerativa, trovandogli un posto presso uno degli studi per la lavorazione dell'alabastro che Marcello Inghirami aveva aperto a Volterra, e che si trasformeranno poi nella celeberrima omonima fabbrica⁹. È lecito immaginare che questa esperienza debba aver portato in contatto per la prima volta Niccolini con i

⁵ Antonio Niccolini, *Ricordi*, cit., p. 376.

⁶ Benci indica il pittore solo con il cognome. Esiste un abate Alberico Clemente Carlini pittore originario di Pescia, che però morì nel 1775, quando Niccolini aveva appena tre anni. Potrebbe trattarsi, forse, di qualcuno appartenente alla sua genealogia.

⁷ Potrebbe trattarsi del pittore e quadraturista Teodoro Matteini di Pistoia. Benci non fornisce altre informazioni a parte il cognome.

⁸ Luciano Caruso, *Antonio Benci*, cit., p. 104. Niccolini racconta velocemente dei trasferimenti a Pescia e Sansepolcro senza soffermarsi su altri dettagli. Nel suo testo, invece, Benci parla più approfonditamente delle esperienze formative che il giovane ragazzo ebbe in quei luoghi, dando delle rassicurazioni sulla plausibilità di entrambi i racconti. In ogni caso, bisogna sempre tener presente che si tratta di narrazioni che non possono essere spesso verificate da fonti alternative, e che perciò sono sempre suscettibili di un margine di errore.

⁹ Marcello Inghirami aprirà la fabbrica vera e propria nel 1791, grazie ad una cospicua eredità di famiglia. Niccolini doveva essere a Volterra almeno dieci anni prima che ciò avvenisse, quindi non ebbe modo di fare esperienza del periodo più florido dell'industria, ma sicuramente Inghirami aveva da offrire una solida tradizione artigiana da poter tramandare, iniziando a rilanciare il settore.

concetti di gusto e di moda, che erano tenuti in gran conto dagli artigiani volterrani nella produzione di vasi e di candelabri ispirati ai modelli antichi greci e romani. Dopo questa breve parentesi, la famiglia lo condusse a Pisa, dove iniziò a «tirar linee e a far lambri» a bottega presso l'«appaltatore delle tinture e imbiancature de' Palazzi Reali», mentre era contemporaneamente impiegato come filettatore e ornamentista nella fabbrica di sedie Lombardi¹⁰. È in questa città che, intorno alla metà del 1780, incontra Pasquale Cioffo, il maestro che egli ricorderà con più affetto, grazie al quale affina definitivamente le tecniche della prospettiva e del *trompe-l'oeil*. Cioffo era un pittore molto virtuoso, considerato uno degli artisti più noti nella Pisa di fine Settecento, impegnato sia in allestimenti di interni che teatrali¹¹. Egli era esperto di dipinti illusionistici – in particolare di velari e tendaggi – che rispecchiavano perfettamente la tradizione settecentesca dell'Italia centrale che promuoveva decorazioni parietali caratterizzate da architetture immaginarie del tutto verosimili. Questa consuetudine, debitrice alla famiglia Bibiena, alla fine del secolo iniziava tuttavia a mostrare segni di obsolescenza. Nonostante Cioffo appartenesse ad una generazione artistica precedente, gli anni trascorsi alla sua bottega furono anni di formazione cruciali per il Nostro, utilissimi per la sua prossima attività di scenografo e di architetto.

Nei *Ricordi*, Niccolini omette di aver trascorso anche un periodo a bottega dal pittore Giovanni Battista Tempesti, di cui invece narra Benci, secondo il quale vi giunse su raccomandazione del suo ex-maestro pistoiese Matteini intorno al 1785. Pare che Tempesti, ormai anziano, sfruttasse il talento dell'adolescente Niccolini per fargli disegnare gli elementi architettonici dei suoi quadri, come quello «che rappresenta la morte di San Ranieri, e che fu collocato nella chiesa di S. Vito lungo l'Arno»¹². Probabilmente Benci si riferisce al *Glorioso transito di San Ranieri*¹³, affresco realizzato nel 1789 da Giovan Battista Tempesti nella chiesa dei Santi Vito e Ranieri a Pisa, nel cui cantiere doveva esserci anche Niccolini, sebbene non a undici anni, come diceva Benci, ma a diciassette.

¹⁰ Antonio Niccolini, *Ricordi*, cit., p. 377.

¹¹ Cfr. Federico Tognoni, *Nobili Sale. Percorsi della decorazione pittorica a Pisa nell'Ottocento*, in *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa 1998, pp. 147-158, particolarmente p. 147; *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, a cura di Duccio Filippi, Marsilio, Venezia 1989, p. 73 e *passim*.

¹² Luciano Caruso, *Antonio Benci*, cit., p. 104.

¹³ Del dipinto, andato distrutto insieme alla chiesa da un bombardamento durante la Seconda Guerra Mondiale, resta solo il bozzetto preparatorio custodito al Palazzo Blu di Pisa.

Infatti, quanto affermato da Benci può essere comparato con quanto riportato dallo storico dell'arte Stefano Renzoni¹⁴, il quale afferma – con prove documentarie – che il Comune di Pisa, che eseguiva i lavori della chiesa, decise di realizzare una cornice affrescata per cingere il *Transito*, per la quale Niccolini presentò una proposta progettuale, poi scartata in favore di quella di Pasquale Cioffo, già collaboratore di vecchia data di Tempesti¹⁵. Si può pertanto ipotizzare che Niccolini, probabilmente, si recò alla fabbrica insieme a Cioffo – nel 1798 ormai potevano essere considerati alla pari – e sia stato coinvolto in modo attivo da Tempesti nella realizzazione dell'affresco, magari tracciandone proprio la sinopia, confermando così quanto scritto da Benci.

La scarsità di documentazione in merito alla vicenda impedisce di risalire alla verità dei fatti ma, in ogni caso, il dato di cui possiamo fare tesoro è che Niccolini era oramai affermato e stimato nell'ambiente pisano, sia dai maggiori esponenti dell'arte della generazione passata, sia dagli esponenti dei ceti sociali più elevati.

A fine Settecento, infatti, egli aveva collezionato già numerosi incarichi come decoratore d'interni presso la committenza privata, alcuni procuratigli da Cioffo, altri trovati da lui stesso. Di questi interventi, databili da metà 1780 al 1800, è difficile ricostruire una rigorosa cronologia, poiché Niccolini stesso, nelle memorie, ammette di elencare le opere di quel periodo non seguendo una linea temporale progressiva¹⁶. Egli, evidentemente, considerava quel segmento della sua vita come un unico importante momento di crescita personale e professionale, nel quale si cimentò anche con i primi lavori da architetto. Chi gli diede questa opportunità fu l'imprenditore edile pisano Antonio Toscanelli, che avendolo visto dipingere con Cioffo, decise di affidargli le decorazioni per le sue ville. Contemporaneamente, lo condusse spesso a visitare i suoi cantieri, dove Niccolini affermò di aver appreso il mestiere di architetto osservando lavorare le maestranze¹⁷.

È interessante notare come la formazione del Nostro in ambito architettonico sia fondata sull'esperienza diretta del cantiere e sulla concretezza del fare, producendo in lui la convinzione dell'efficacia dell'apprendimento “sul campo”. Ciò gli consentì anche di accettare coraggiose sfide a Pisa, come quella della costruzione delle «scale aperte

¹⁴ Stefano Renzoni, *Noterelle su Antonio Niccolini, Pasquale Cioffo, Giovan Battista Tempesti e la decorazione della chiesa dei Ss. Vito e Ranieri*, in «Bollettino storico pisano», vol. 68, Anno 1999, pp. 129-134.

¹⁵ Alla fine, la cornice venne realizzata su disegno di Cioffo, ma il risultato finale non piacque a Tempesti che, nel 1790, la fece rifare dal pittore Giuseppe Soldaini. *Ivi*, p. 134.

¹⁶ Antonio Niccolini, *Ricordi*, cit., p. 378.

¹⁷ *Ibidem*.

sostenute da colonne» di Palazzo Mosca¹⁸ – di cui curò anche l'interno – e il vestibolo del teatrino di Palazzo Montanelli, che sembrano essere le sue prime realizzazioni edili. Furono anni in cui le arti a Pisa erano nella massima fioritura¹⁹ così come lo erano gli impegni di Niccolini, che si divideva tra Pisa, Livorno e dintorni, adeguando con interventi decorativi e architettonici i palazzi e le residenze estive di aristocratici e borghesi²⁰. Purtroppo, le testimonianze dirette di questi interventi non sono ad oggi pervenute. Del resto, aspettarsi delle tracce grafiche sarebbe improbabile, visto che era prassi per i pittori del tempo lavorare direttamente sulle superfici, o illustrare ai propri sottoposti il loro progetto decorativo direttamente *in loco*²¹.

Gli unici interni sopravvissuti al tempo di cui Niccolini partecipò alla decorazione sono quelli di Villa Roncioni a Pugnano e quelli di Palazzo Bracci Cambini a Caprona, entrambi nella provincia di Pisa²². Si tratta di fabbriche dove lavorò Pasquale Cioffo alla fine del Settecento e nei cui libri paga delle maestranze figura anche Niccolini²³. Trattandosi di documenti molto generici, non è possibile stabilire l'esatta responsabilità di Niccolini nell'ideazione del progetto di allestimento, o risalire agli specifici soggetti dipinti da lui stesso. Tuttavia, sapere della sua presenza in questi cantieri è utile soprattutto perché aiuta a delineare le tendenze del gusto con le quali egli dovette interfacciarsi, e che andarono a costituire il suo bagaglio di partenza da portare nella Napoli dominata dalle tendenze derivanti dall'archeologia campana.

In merito a Villa Roncioni, sappiamo che Cioffo vi fu impiegato tra il 1778 e il 1781.

Nella sala che si suppone realizzata da Niccolini, ciascuna parete è incorniciata da illusori tendaggi di colore bianco, dietro cui si notano *grisaille* di soggetto mitologico che ne percorrono tutta la lunghezza. Quello che più incuriosisce è la scelta del colore blu, che Niccolini userà anche per gli interni di Villa Lucia, facendo anche un richiamo alla policromia dei templi pompeiani. Il *trompe-l'oeil* che simulava la “stanza nella

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. Federico Tognoni, *op. cit.*

²⁰ A Pisa ricordiamo gli interventi di decoro d'interni nei palazzi delle famiglie: Rossellini Gualandi, Pesciolini, Lucarelli e Cicconi; a Pomarance e a Bibbiena, le residenze della famiglia Giardini; a Livorno, la villa della marchesa Berth; a Firenze, il Palazzo della stessa marchesa insieme al vestibolo del teatrino annesso e il Palazzo Gianfigliuzzi (poi Stolberg d'Albany). Cfr. Antonio Niccolini, *Ricordi*, cit., *infra*; Anna Giannetti, *Gli anni*, cit., p. 41; Arnaldo Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961, p. 300.

²¹ Questa prassi verrà adottata talvolta anche da Niccolini durante i lavori al Teatro San Carlo, o quando dirigeva le decorazioni delle scenografie.

²² Cfr. Federico Tognoni, *op. cit.*; Lara Ciampi, *Pisa fuori Pisa. Appunti sulla cultura artistica del territorio tra XVIII e XIX secolo*, in *L'immagine immutata*, cit., pp. 187-206.

²³ Lara Ciampi, *op. cit.*, *infra*.

stanza” era molto in voga nella Pisa di fine Settecento ed inizio Ottocento. I rimandi all’antico, tipici del gusto neoclassico dell’epoca, erano fatti in modo contenuto, e sembravano ispirarsi più all’*Etrurian style* d’Oltremanica che ai modelli di Ercolano e Pompei. Mancando in città un’Accademia di Belle Arti, infatti, mancava una tradizione stilistica consolidata che dirigesse l’operato dei pittori in una direzione univoca.



Figura 1 Antonio Niccolini?, salone interno di Villa Roncioni, Pugnano (PI)



Figure 2 - 3 Antonio Niccolini?, dettagli delle decorazioni d’interni di Palazzo Bracci Cambini, Caprona (PI)

Per quanto riguarda Palazzo Bracci Cambini, invece, si stima che Niccolini vi abbia lavorato intorno al 1780. Le pochissime quadrature che sono rimaste indenni alle integrazioni moderne riprendono la tradizione Settecentesca dei decori paesistici negli interni delle residenze nobiliari. I soggetti rappresentati sono vedute bucoliche e lacustri dalle tenui tinte azzurre e verdi, in pieno accordo con il gusto pittoresco che si era formato negli ambienti borghesi ed aristocratici. Alcuni paesaggi sono racchiusi in cornici ornate da elementi che richiamano la forma di coppi, altri, invece, sono attornati da putti ed uccelli che agitano vezzosi nastri²⁴.

A metà del 1790, pare che Niccolini avesse spostato il suo raggio di azione dalle dimore verso i teatri, non solo come decoratore ma anche come scenografo. Egli non era a digiuno di questa materia, perché la conobbe a bottega da Pasquale Cioffo, che gliene aveva mostrato le tecniche. Gli interventi a teatro sono più semplici da datare, trattandosi di edifici pubblici, ma anche in questo caso non ne sono rimaste testimonianze grafiche. Tra i suoi primi incarichi ricordiamo il decoro degli interni del Teatro dell'Accademia dei Coraggiosi di Pomarance nel 1794, di cui si occupò anche della dotazione delle scene e della dipintura della Sala delle Comiche, nel 1801. Poi, nel 1795, fu impegnato ad affrescare la platea del Teatro di Pescia con il fratello Giuseppe, che in quel periodo collaborava con lui anche ai bozzetti, prima di darsi alla carriera delle armi. Le due esperienze più significative, però, sono il progetto del nuovo Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa, a quattro mani con l'architetto Alessandro della Gherardesca (non citato in *Ricordi della mia vita*) e la ridipintura del Teatro degli Avvalorati di Livorno, di cui fu anche scenografo²⁵.

In questa stagione avvenne un incontro molto importante nella vita di Niccolini, quello col rinomato scenografo Francesco Fontanesi. Probabilmente ciò accadde a Livorno nel 1790, dove è segnalata la presenza dell'artista reggiano per l'allestimento de *La morte di Cesare* presso il Teatro degli Avvalorati. Niccolini lo pregò di prenderlo con sé per un periodo di apprendistato, che sebbene fosse durato solo venti giorni dovette essere molto intenso, poiché lo portò ad affermare: «tanto mi bastò a diventare scenografo». Rispetto alla tradizione settecentesca di cui Cioffo era depositario, il repertorio di Fontanesi offriva sicuramente spunti di maggior novità. La verosimiglianza delle rigide architetture di Cioffo era un apprezzabile risultato tecnico, ma mancava dell'intensità

²⁴ *Ivi*, pp. 202-203.

²⁵ Di questi interventi si dirà meglio nel Capitolo 2.

che raggiungevano i disegni di Fontanesi attraverso l'utilizzo lirico dei chiaroscuri che richiamava la scenografia romantica di Paolo Landriani²⁶.

Per quanto anche Fontanesi risentisse ancora dell'impostazione del quadro scenico "ad angolo" tipica del Settecento, egli azzardava una maggiore libertà espressiva e rivendicava il proprio gesto artistico proponendo scorci dalle luci suggestive, inquadrati da punti di vista scelti per esaltare l'articolata compenetrazione dei volumi delle sue architetture, ricordando in alcuni punti i capricci di Piranesi.



Figura 4 Francesco Fontanesi, *Sotterraneo*, bozzetto, 1795

Niccolini fece tesoro degli insegnamenti dei due maestri, traendone le linee guida dei suoi futuri lavori napoletani. L'impeccabile tecnica di Pasquale Cioffo gli permise non solo di divenire un sopraffino disegnatore, ma anche un ottimo architetto. Egli, infatti, conobbe l'anatomia degli edifici riproducendoli, imparando a dominarli prima con la prospettiva, e poi con l'arte del costruire. Ciò gli garantì la libertà di concepire

²⁶ Cfr. Capitolo 2. Cfr. anche: *La fabbrica del «Goldoni»*, cit., pp. 73-75.

architetture dalle molteplici caratteristiche, spaziando con i riferimenti tipologici e storici, senza correre il rischio di appiattare il suo repertorio. Da Fontanesi, invece, apprese il valore della componente emotiva ed immaginifica della scenografia, che poteva essere sollecitata con l'uso del colore e del chiaroscuro, e con il giusto taglio prospettico. Pochi elementi pittorici infatti, se ben calibrati, potevano tenere testa anche alle macchine barocche più sorprendenti. Niccolini recepì al meglio l'approccio fontanesiano alla scenografia e riuscì a mantenerne la freschezza anche adattandolo alle evoluzioni compositive della scena ottocentesca.

Del periodo toscano è da sottolineare anche l'esperienza da vedutista di Niccolini, che dal 1788 al 1790 fu tra la schiera di pittori assoldati da Alessandro da Morrona e Ferdinando Fambrini per la raccolta di vedute di Pisa, per la quale produsse cinque incisioni²⁷. Fu una delle prime pubblicazioni che elevavano l'iconografia di Pisa a rango di paesaggio, frutto della nascente sensibilità verso il vedutismo²⁸.

Anche Niccolini contribuì alla creazione di questo immaginario, in particolare offrendo uno spunto iconografico insolito, una veduta di Pisa dalla prospettiva del Lung'Arno, che coglieva tutto lo spirito romantico della città²⁹. Sicuramente, l'esperienza da vedutista gli fu utile per afferrare il senso del pittoresco che starà alla base delle sue scenografie, ma anche della progettazione dei giardini della Villa Floridiana e della Villa Majo³⁰. Si può affermare, in conclusione, che il tratto distintivo del suo periodo toscano è stato sicuramente quello di una formazione "empirica" e di un accrescimento delle competenze artistiche ed architettoniche attraverso il "fare". Egli era estraneo alle logiche del *Grand Tour* o alle altre esperienze volte alla conoscenza diretta delle rovine del passato, sicuramente a causa dell'estrazione modesta e alla sua lontananza dagli ambienti accademici. Tuttavia, l'antico non era un tema che ignorava, anzi. Egli era un accanito studioso della trattatistica – in particolare di Vitruvio e di Leon Battista Alberti – ed era a conoscenza delle raccolte di Percier e Fontaine e del conte di Caylus, oltre che delle pubblicazioni dell'Accademia Ercolanese, che costituivano i modelli

²⁷ Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno da Alessandro da Morrona*, 3 voll., Francesco Pieraccini, Pisa 1787-1793.

²⁸ Cfr. *Pisa e il suo territorio tra cartografia e vedutismo dal XV al XIX secolo. Dalle origini agli incisori*, a cura di Valentino Cai, Lucia Tosi, Plus, Pisa 2006.

²⁹ Lo scorcio qualche anno dopo ispirò anche Jacob Philp Hackert nel dipingere *Veduta di Pisa fuori della Porta di Ponte di Ponte a mare* (1799), cfr. Alessandro Tosi, *Dai marmi al mare. Immagini della città sublime*, in *L'immagine immutata*, cit., pp. 269-324, particolarmente pp. 270-271. Nelle sue memorie, Niccolini afferma anche di aver conosciuto Hackert, e di essersi consigliato con lui sul trasferimento a Napoli. Cfr. Antonio Niccolini, *Ricordi*, cit., p. 383.

³⁰ Cfr. Capitolo 3.

decorativi di riferimento dell'Europa sette-ottocentesca. Però, egli ebbe il vantaggio di guardare a questi modelli libero da condizionamenti culturali e accademici. Ciò gli permise di apprendere e immagazzinare tali modelli con fluidità, lasciandoli costantemente permeabili alle tendenze del gusto e della moda corrente.

Una volta giunto a Napoli, però, egli non esiterà a recuperare le occasioni perse studiando e rilevando i maggiori monumenti della Campania, confrontando le sue nozioni teoriche con il dato reale, accrescendo le sue conoscenze e le sue competenze. Facendo un processo inverso, Niccolini aveva colto prima l'immaginario del repertorio antico e la sua potenzialità espressiva, e poi il suo valore archeologico.

Questo gli permise di non rimanerne succube dell'ideale neoclassico di perfezione e bellezza, distinguendosi da molti contemporanei.



Figura 5 Antonio Niccolini, *Veduta del Lung'Arno di Pisa verso il Ponte a Mare*, 1790

1.2 Regno di Napoli e Granducato di Toscana: relazioni politiche e culturali a partire dal governo di Re Carlo III di Borbone

Certamente, quando Niccolini venne chiamato come scenografo alla corte napoletana, nel 1807, era già noto nell'ambiente teatrale per la sua bravura. Ma si sa che, spesso, anche la sorte gioca un ruolo fondamentale nella vita di ognuno, e talvolta le capacità devono essere aidate dalle contingenze. Ciò accadde al Nostro, favorito nell'incarico

che gli cambiò la vita dall'amicizia col coreografo Gaetano Gioja, con cui già aveva felicemente collaborato a Livorno³¹ ma, si può pensare, anche dalle affinità che legavano Toscana e Campania dal XVIII secolo.

Esiste, infatti, una relazione storica, politica e culturale tra le due attuali regioni, che spiegherebbe la presenza dei tanti artisti ed intellettuali toscani nel Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento che si può ricostruire provando a delinearne gli episodi salienti. Carlo III di Borbone è sicuramente la causa principale per cui i rapporti tra il Granducato di Toscana e Napoli si saldarono a partire dal 1737, anno in cui Don Carlos perdeva l'eredità del Granducato – concesso agli asburgici Lorena – e veniva destinato a governare sul Regno delle Due Sicilie.

Al suo fianco continuava ad esserci Bernardo Tanucci, professore di diritto presso l'Università di Pisa, che pure aveva reso i suoi servigi a Carlo quando era reggente del Ducato di Parma e Piacenza. Tanucci, eletto primo ministro, entrò a far parte della schiera di coloro che vivacizzarono la vita intellettuale di Napoli rendendola, di fatto, uno dei poli maggiori della cultura artistica ed intellettuale italiana insieme a Firenze e Roma³². Nonostante mantenesse sempre un ruolo importante in ambito culturale, la capitale del Granducato di certo subì il contraccolpo della fine della dinastia medicea, che quella lorenesse non seppe eguagliare³³. Questo fu uno dei motivi per il quale molti fiorentini si spostarono verso Napoli che, invece, grazie a Carlo prima e a Ferdinando IV poi, acquisì un nuovo primato.

Infatti – come ha chiarito la storiografia degli ultimi decenni – l'ambiente intellettuale della città partenopea a fine Settecento era molto vivace e aperto allo scambio, sia con le altre provincie che verso la Penisola intera. Gli eruditi erano altresì molto ingeneri nell'amministrazione statale. La fioritura delle numerose scuole, musei e biblioteche che riconoscevano in modo tangibile il “lavoro d'ingegno”, ergevano il sapere a mezzo di potere e legittimatore dello status sociale³⁴.

³¹ Cfr. Capitolo 2.

³² Napoli e Firenze inoltre, erano anche i due baluardi laici in contrapposizione a Roma che, gravitando intorno all'orbita del papa, era spesso “ignorata” dagli altri governi, pur essendo un punto di riferimento per la cultura artistica di tutta la Penisola.

³³ Cfr. Marcello Verga, *La cultura del Settecento. Dai Medici ai Lorena*, in *Storia della civiltà toscana. I Lumi del Settecento*, a cura di Furio Diaz, Le Monnier, Firenze 1999, V, pp. 125-152; Maria Teresa Masdea, Angela Carola-Perrotti, *Napoli - Firenze e ritorno: costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni borboniche e lorenese*, Guida, Napoli 1991.

³⁴ Cfr. Anna Maria Rao, *Fra amministrazione e politica. Gli ambienti intellettuali napoletani*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIIIe siècles)*, a cura di Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano, Publications de l'École française de Rome, Roma 2005, pp. 35-88.

È evidente dunque, che in questa prima fase, gli scambi tra i due territori si reggevano sui rapporti tra singoli individui che, grazie alla loro influenza e alla loro autorità, contribuiranno a contaminare vicendevolmente ciascun ambiente con la propria cultura patria. Tra costoro, il caso esemplare è certo quello di Marcello Venuti, un altro toscano che, insieme a Tanucci, seppe entrare nelle grazie di Re Carlo³⁵. Egli, ben prima di essere un personaggio di spicco presso la corte napoletana, era un esponente importante dell'erudizione toscana, i cui principi poi seppe incanalare nello studio della antichità vesuviane. Sotto la tutela dello zio Domenico Girolamo Venuti, Marcello frequentò la facoltà di Giurisprudenza presso l'Università di Pisa, avendo come docente Bernardo Tanucci stesso, fortificando le sue conoscenze in ambito umanistico ed antiquario. Nel 1727, queste esperienze lo portarono a fondare, assieme ai fratelli Ridolfino e Filippo, l'Accademia Etrusca di Cortona che, sul modello di altre accademie italiane e straniere, promuoveva gli studi in materia di scienze, storia e archeologia³⁶.

Il *cursus honorum* di Marcello non si arrestò, infatti nel 1731 venne eletto Gran Conservatore dell'Ordine di Santo Stefano, una società cavalleresca molto influente in Toscana e nel resto d'Italia, tanto che ne erano parte gli stessi Tanucci e Carlo di Borbone. Dopo aver completato la sua educazione tra Pisa, Firenze e Roma³⁷, Marcello si dedicò alla sua attività da erudito a Cortona, mantenendo nel frattempo i rapporti epistolari con l'ex docente Tanucci, e manifestando apertamente il suo appoggio a Don Carlos, che marciava verso il vicereame austriaco. Trasferitosi a Napoli con il fratello Girolamo nel 1734, Marcello dovette pazientare solo pochi anni per fare il suo ingresso alla corte partenopea, una volta insediatosi il nuovo sovrano. Le sue simpatie politiche e l'affiliazione all'Ordine di Santo Stefano, unite alla sua comprovata erudizione, gli aprirono la prospettiva di una carriera istituzionale, assicurandogli prima l'incarico di direttore della Galleria Farnese di Napoli, poi quello di responsabile della catalogazione dei volumi della Real Biblioteca, fino ad ottenere la prestigiosa carica di soprintendente presso gli scavi di Ercolano, dove ebbe il fondamentale merito di identificare il teatro

³⁵ Su Marcello Venuti e la sua attività a Cortona, cfr. *1738: La scoperta di Ercolano. Marcello Venuti: politica e cultura fra Napoli e Cortona*, a cura di Luigi Donati, Paolo Bruschetti, Paolo Giulierini, Patrizia Rocchini, Tiphys Edizioni, Cortona 2019.

³⁶ Cfr. *Ivi*. I tre, ai quali si unirono altri nobili cortonesi, poterono contare sul lascito del loro zio, l'abate Onofrio Baldelli, che donò i suoi volumi e la sua collezione di reperti privati per la causa. A questo nucleo iniziale si aggiunsero ben presto altri doni da parte degli associati, che attualmente costituiscono il patrimonio del MAEC, Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona.

³⁷ *Ivi*.

dell'antica città nel 1740³⁸ e di divulgare le notizie dei primi ritrovamenti insieme all'etruscologo fiorentino Anton Francesco Gori³⁹. La sua posizione, oltre a risultare centrale nella storia delle scoperte archeologiche del Regno, fu molto importante anche perché in qualche modo segnò l'impostazione di un metodo nella classificazione e nello studio delle antichità che era quello tipico degli antiquari della Toscana.

Questo "modello toscano"⁴⁰ introdotto da Marcello e poi dal figlio Domenico, era un metodo euristico fondato proprio nelle Accademie toscane da Filippo Buonarroti e Anton Francesco Gori, basato su un interesse "archeologico" nel senso moderno del termine, volto quindi ad analizzare e descrivere minutamente le testimonianze antiche, catalogandole in base al loro contesto cronologico, geografico e tipologico, tralasciandone l'aspetto estetico ed artistico che, invece, sembrava essere il peculiare interesse degli eruditi napoletani. C'è da dire, però, che tale atteggiamento partenopeo era forse dovuto anche alla novità dei ritrovamenti vesuviani, la cui sensazionalità tradiva l'emotività degli archeologi del tempo. Lo stesso Venuti, nel descrivere gli scavi del teatro di Ercolano, si lascia andare a descrizioni liriche, tralasciando in un primo momento l'aspetto scientifico⁴¹. Sul piano pratico sarà Tanucci a unificare queste due concezioni, riuscendo a valorizzare contemporaneamente le istanze culturali ed artistiche dei reperti di Ercolano e Pompei, coniugandole con la necessità di un programma di scavo, dimostrando lucidità e senso pratico. Inoltre, al ministro toscano si deve la fondazione, nel 1755, dell'Accademia Ercolanese, una delle istituzioni centrali della cultura napoletana. Questa era ispirata al modello dell'Accademia cortonese, aveva il compito primario di vigilare sull'andamento degli scavi, di studiarne e divulgarne i rinvenimenti⁴². Tanucci presiedette l'Accademia Ercolanese fino al 1771, dando avvio alla pachidermica impresa editoriale de *Le Antichità di Ercolano esposte*⁴³

³⁸ Virgilio Catalano, *Marcello Venuti*, in «Il nostro tempo», anno VI, n. 12, Tipomeccanica, Napoli 1955, pp. 7-19.

³⁹ Marcello Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano*, Bernambò e Lazzarini, Roma 1748; Anton Francesco Gori, *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicina a Napoli di Anton Francesco Gori*, Stamperia Imperiale, Firenze 1748.

⁴⁰ Cfr. Alessandra Castorina, Fausto Zevi, *Antiquaria napoletana e cultura toscana nel Settecento*, in *Il Vesuvio e le città vesuviane*, atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Georges Vallet (Napoli, 28-30 marzo 1996), a cura di Francesco Maria De Santis, CUEN, Napoli 1998, pp. 115-132, particolarmente p. 121.

⁴¹ Virgilio Catalano, *op. cit.*

⁴² Tra la vasta bibliografia dedicata all'argomento, cfr. Mario Praz, *Le Antichità di Ercolano*, in *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, 3 voll., a cura di Raffaello Causa, Nicola Spinosa, Centro Di, Firenze 1979, I, pp. 35-39; Fausto Zevi, *Gli scavi di Ercolano e le Antichità*, in *Le Antichità di Ercolano*, a cura di Marcello Gigante, Fausto Zevi, Banco di Napoli, Napoli 1988, pp. 9-38.

⁴³ *Le Antichità di Ercolano esposte*, 7 voll., Regia Stamperia, Napoli 1757-1792.

(1757-1792). Nonostante le note difficoltà di pubblicazione⁴⁴, l'opera incise profondamente sulla diffusione delle scoperte vesuviane, ma ancor di più sulla percezione dell'antico in Italia e in tutta Europa, contribuendo ad indirizzare il gusto degli ambienti aristocratici ed eruditi, nonché degli artisti, che ampliarono il loro repertorio decorativo con le immagini dei rinvenimenti. Inoltre, la redazione dei volumi ebbe come effetto anche la limitazione alla fruizione degli scavi da parte degli studiosi e degli eruditi non appartenenti all'élite, per i quali vigeva il divieto di visita e di riproduzione. È risaputo che ciò ebbe ripercussioni sul *Grand Tour* e sul contrabbando illegale di opere, contribuendo significativamente ad alimentare il già radicato interesse per l'antico⁴⁵. Per quanto sia condannabile il carattere esclusivo delle *Le Antichità di Ercolano esposte*, destinate soltanto ai nobili o alle più alte cariche dello Stato, bisogna riconoscere i meriti dell'iniziativa di Tanucci che, mosso da istanze enciclopediche, volle contribuire a lasciare un testo con valore testimoniale scientificamente e storicamente valido poiché, ricordiamo, i reperti incisi non erano divinati ma rappresentati fedelmente, lacune comprese, esaltando il dato archeologico. Un'altra vicenda fondamentale delle interazioni culturali tra Toscana e Regno di Napoli si individua nella vicenda della Real Fabbrica della Porcellana, che Re Carlo e Maria Amalia fondarono all'interno della Reggia di Capodimonte, nel 1743⁴⁶. Si trattava dell'ennesima iniziativa dei sovrani volta a pareggiare i conti con il resto dell'Europa, visto che la prima fabbrica di ceramica venne istituita a Meissen nel 1708, poi seguita dalla manifattura viennese Du Paquier nel 1719, mentre in Italia già le manifatture Vezzi a Venezia (1720) e Ginori a Doccia (fondata da Carlo Ginori, già lucumone dell'Accademia Etrusca nel 1737) si erano imposte per il loro pregio. Fin dall'inizio, i prodotti napoletani si distinsero per le particolari caratteristiche fisico-chimiche: data l'assenza della roccia di caolino nel territorio campano, si dovette ovviare con una composizione a base di argilla bianca e feldspato, un minerale ricavato dalle rocce eruttive. La formula donava alla pasta prodotta un'apprezzabile tenerezza e un colore bianco latteo che la rendevano notevolmente pregiata, e quindi ambita in tutta Europa. Il primo periodo della produzione di Capodimonte, tuttavia, si arrestò bruscamente nel

⁴⁴ Cfr. Fausto Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, cit.

⁴⁵ Per approfondire questi temi, cfr. *Pompei e L'Europa 1748-1943*, a cura di Maria Teresa Caracciolo, Luigi Gallo, Massimo Osanna, Electa, Milano 2015.

⁴⁶ Cfr. Nicola Spinosa, *Le porcellane di Capodimonte*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna (RN) 1983; Angela Carola Perrotti, *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica ferdinandea (1743-1806)*, Guida, Napoli 1986; Valentina Lenzi, *Ceramiche e porcellane di Capodimonte. La storia e il presente*, Gribaudo, Battipaglia 2003.

1759 a causa del ritorno in Spagna di Carlo Di Borbone. La grande passione del sovrano per la manifattura napoletana lo spinse a smantellare la Real Fabbrica di Capodimonte per installarla a Madrid, nel Parco del Buen Retiro.

La rinascita della tradizione della porcellana si ebbe durante il periodo della Reggenza, grazie alla lungimiranza di Ferdinando IV, che nel 1771 istituì nuovamente quella che adesso si chiamava la Real Fabbrica Ferdinanda, situata in un primo momento alla Reggia di Portici e poi ricollocata nella sua sede originaria. Il ventennio di massima fioritura della manifattura va dal 1780 al 1799, grazie alla direzione del cortonese Domenico Venuti⁴⁷. Egli era uno dei nove figli di Marcello Venuti, l'unico che dopo la sua morte prematura nel 1755 venne chiamato – appena dodicenne – alla corte borbonica, per studiare a spese del Re Carlo presso la Real Paggeria. Egli seppe dare un notevole impulso di rinnovamento alla produzione, occupandosi in prima persona anche della direzione artistica, che veicolò verso soggetti antiquari. Soprattutto, Domenico Venuti iniziò un interscambio costante con la fabbrica Ginori, “sottraendo” a Doccia due notevoli maestranze, lo scultore Giuseppe Bruschi e il chimico Niccolò Pintucci, per aumentare la competitività e la qualità dei prodotti napoletani. Addirittura, dal 1782 al 1785, Venuti incoraggiò la produzione di un particolare tipo di ceramica, la terraglia⁴⁸, di largo uso in Inghilterra, dimostrando quanto le competenze tecniche degli artigiani ferdinandi fossero versatili. Ma l'importanza della manifattura di Capodimonte e della direzione Venuti è sottolineata anche dal ruolo che questa esperienza ebbe nella fondazione di un'altra fabbrica di maioliche che nel corso dell'Ottocento ebbe grande importanza, quella di Catrosse, vicino Cortona. Non a caso, lo stabilimento venne istituito nel 1796 da Curzio Venuti, fratello di Domenico, che si affidò a quest'ultimo per carpire preziosi consigli in campo tecnico ed artistico. La presenza effettiva, sebbene nascosta, di Domenico, si evince soprattutto dalla produzione della terraglia, mai effettuata prima in quelle zone, ma già nota a Napoli. Anche le forme prodotte da Catrosse nella prima fase erano ispirate a quelle prodotte a Capodimonte, probabilmente perché Domenico inviò a Curzio degli stampi. I soggetti prescelti richiamaavano le vestigia di Ercolano e Pompei per uniformarsi al gusto in voga, ma non solo. La manifattura cortonese seppe guardare anche alla vicina Ginori, riproponendo gli oggetti in stile “etrusco” presenti nel loro catalogo, caratterizzati da

⁴⁷ Vittore Cocchi, *Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte*, Olschki, Firenze 1982.

⁴⁸ Si tratta una ceramica bianca a pasta porosa, ricoperta da vernice trasparente a base di piombo. Venne scoperta in Inghilterra nella prima metà del Settecento. Soppiantò la maiolica perché era più resistente e più economica.

forme fitomorfe e sobrie, ben più squadrate rispetto ai manufatti di Capodimonte. Tra questi, si annovera anche un Servizio Etrusco che Venuti fece appositamente realizzare per re Giorgio III tra il 1783 e il 1787, come dono da parte della regina Maria Carolina. Il fatto che al sovrano inglese fosse destinato un servizio in questo stile, è un dettaglio importante, perché sottolinea come l'*Etrurian style* fosse di gran moda Oltremarina. Ricordiamo, infatti, che una delle più importanti manifatture di ceramiche d'Inghilterra, fondata da Josiah Wedgwood e Thomas Bentley nel 1796 si chiamava proprio Etruria⁴⁹, e inserì fin da subito nel suo catalogo vasi ispirati a quelli che Hamilton aveva disegnato e d'Hancarville aveva descritto nel volume *Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton*, pubblicato pochi anni prima, nel 1766. Forse, potrebbe essere stato lo stesso Hamilton, che venti anni dopo era a Napoli, ad aver consigliato a Venuti di indirizzarsi su uno stile etrusco per omaggiare Giorgio III, proprio come a Carlo III, ormai a Madrid, era stato destinato il Servizio Ercolanese per compiacere la sua passione per le rovine vesuviane.

Per quanto probabilmente l'idea di un Servizio Etrusco fosse di Hamilton, il tratto distintivo impresso da Domenico Venuti e dalla sua erudizione è evidente. Nella descrizione che correda i pezzi del servizio, redatta e disegnata da lui stesso, appare all'inizio anche un'incisione che raffigura una tomba etrusca rinvenuta a Nola, al cui interno si trova il corredo funerario composto da parte dei vasi a cui si ispirano quelle porcellane⁵⁰. Venuti in tal modo rimarca il valore delle ceramiche, evidenziando senza lasciare spazio a dubbi il loro ruolo di "*medium*" nella divulgazione delle scoperte archeologiche, non solo quelle vesuviane ma anche quelle riguardanti i popoli italici, prevalente oggetto di studio delle Accademie dell'Italia centrale.

Questi episodi scoprono ancora una volta un filo sottile che lega Napoli a Toscana, rimarcando, inoltre, che durante il periodo borbonico l'area campana non esportò soltanto modelli antiquari, ma anche conoscenze ingegneristiche e amministrative in ambito industriale. In particolare, la figura di Domenico Venuti è essenziale poiché incarna questi due aspetti peculiari del Regno di Napoli: la conoscenza archeologica e l'innovazione tecnologica. Questi valori, rafforzati dall'apertura verso il mondo esterno (ad esempio importando artigiani e intessendo relazioni tecnico-commerciali), rivendicavano però sempre le eccellenze locali ed il ruolo cruciale della cultura

⁴⁹ Cfr. Paola D'Alconzo, *Produzioni ceramiche e diffusione europea dei motivi pompeiani: riflessioni sulla Real Fabbrica di Napoli e sull'Etruria di Wedgwood & Bentley in Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di Luigi Gallo, Andrea Maglio, Artstudio Paparo, Napoli 2018, pp. 153-168.

⁵⁰ *Ivi*.

scientifico e antiquario napoletano nel resto della Penisola, di cui le antichità di Ercolano e Pompei erano il simbolo indiscusso.

1.3 L'etruscheria a Napoli

Le antichità vesuviane rivestivano un'importanza tale per la cultura internazionale che accentrarono in modo quasi esclusivo gli interessi degli intellettuali napoletani, che tendevano a trascurare altri filoni di ricerca dell'antico che, al contrario, erano più affermati altrove. È senza dubbio il caso dell'etruscheria, largamente diffusa in Toscana, che iniziò a propagarsi con la pubblicazione del *De Etruria Regali* nel 1723-1725.

Si trattava del primo studio erudito sul popolo italico, che in realtà era stato scritto a Pisa tra il 1621 e il 1625 dallo storico scozzese Thomas Dempster, su commissione di Cosimo II de' Medici. L'opera non venne pubblicata perché malgrado fosse molto approfondita, era imperfetta in molte parti, data la sua vastità. Quando Dempster fu costretto a tornare in patria, non fu trovato nessuno in grado di completarla e venne ben presto dimenticata. Thomas Coke, conte di Leicester e committente di Holkham Hall, la rinvenne fortuitamente durante la tappa fiorentina del suo viaggio in Italia, e si industriò per darla alle stampe. Filippo Buonarroti, celebre etruscologo, aiutò il mecenate inglese a revisionarla e a curarne la prima versione editoriale, che immediatamente scatenò l'interesse degli eruditi settecenteschi, soprattutto quelli toscani, che degli etruschi si consideravano diretti antenati⁵¹.

Probabilmente la Campania sarebbe stata immune a questo indirizzo di studi, se non fosse stato per Marcello Venuti e Anton Francesco Gori, che contribuirono a diffondere l'etruscheria a Napoli, creando una sorta di circuito antiquario alternativo⁵². In particolare, Anton Francesco Gori – etruscologo fiorentino e membro fondatore della prestigiosa Accademia della Colombaria di Firenze⁵³ – era tra i principali corrispondenti epistolari di Tanucci in materia archeologica. Egli, insieme al veronese Scipione Maffei e al marchigiano Luigi Lanzi, fu uno dei più importanti studiosi di etruscheria d'Italia.

⁵¹ Per approfondire l'argomento, cfr. Mauro Cristofani, *Sugli inizi dell'«Etruscheria»*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», vol. 90, n. 2, 1978. pp. 577-625.

⁵² Cfr. Alessandra Castorina, Fausto Zevi, *op. cit.*, p. 120.

⁵³ Fondata nel 1732 da alcuni eruditi toscani, La Colombaria si differenziava dall'Accademia Etrusca nei principi, fondata su un mutuo e sodale scambio di saperi tra i membri, piuttosto che sulle conoscenze enciclopediche del singolo. Ognuno, infatti, doveva essere dotato di specifiche competenze da infondere agli altri.

Le missive tra lui e Tanucci riguardavano ovviamente i ritrovamenti di Ercolano e Pompei, nonché *Le Antichità di Ercolano Esposte*. Da buon accademico, Gori era particolarmente interessato all'andamento degli scavi e a tutto ciò che vi concerneva, ma soprattutto, non lesinava consigli e opinioni sulla gestione del patrimonio vesuviano, desideroso di dare il suo contributo alla causa, basandosi sulla sua esperienza in materia di archeologia e divulgazione dell'antico⁵⁴.

Lo scambio epistolare tra Gori e Tanucci, insieme all'attività napoletana dei Venuti padre e figlio – che avevano la spiccata impostazione antiquaria dell'Accademia Etrusca – contribuì al progressivo propagarsi dell'etruscologia nel Regno che, a sua volta, contribuì all'affermazione a Napoli del “modello toscano” di cui si è poc'anzi detto⁵⁵. Inizialmente, l'etruscheria faticò ad imporsi nel meridione dominato da Ercolano e Pompei per diffondersi soprattutto in ambito antiquario, con riferimento al nascente interesse per i vasi figurati, che iniziavano anche a crearsi una nicchia di richiesta nel mercato dei collezionisti, esplosa grazie a Lord Hamilton che nel 1776 pubblicava la sua raccolta di antichità greche, romane ed etrusche, annoverandoli tra i pezzi pregevoli in suo possesso⁵⁶. L'opera arrivò ad influenzare Ferdinando IV, che decise di ampliare la regia collezione anche al vasellame “etrusco”⁵⁷ trovando posto nel suo museo per altre antichità che potevano essere ora dignitosamente accostate ai ritrovamenti ercolanesi e alle sculture farnesiane, segnando un'“apertura” verso un mondo antico che non fosse solo quello vesuviano. Questi eventi, infatti, come sottolineano Castorina e Zevi, furono il primo passo per la costruzione, presso la dinastia borbonica, dell'ideale di «museo universale»⁵⁸, ovvero di un luogo espositivo in cui i reperti storici lì esposti rappresentassero un ponte di collegamento tra passato e presente, raccontando

⁵⁴ Cfr. Cettina Lenza, *Il ruolo dell'antiquaria al passaggio tra classicismo e neoclassicismo: il fenomeno dell'etruscheria*, in Luigi Vanvitelli, a cura di Alfonso Gambardella, Edizioni Saccone, San Nicola La Strada (CE) 2005, pp. 57-79.

⁵⁵ Cfr. Alessandra Castorina, Fausto Zevi, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁶ Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton*, Morelli, Napoli 1766-1767.

⁵⁷ Nel 1806, l'illustre etruscologo Luigi Lanzi, con il saggio *De' vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*, pubblicato a Firenze, chiarì che i vasi ritrovati nelle tombe etrusche dagli archeologi dell'epoca, ritenuti appunto etruschi, altro non erano che greci. Ciò aveva generato un malinteso sulle caratteristiche dell'arte etrusca, che era un tema molto controverso. Tuttavia, questa informazione ebbe una rilevanza soltanto in ambito strettamente archeologico. Le decorazioni ispirati a quei vasi, infatti, continuarono ad essere chiamati “etrusche” in ambito artistico. Cfr. Alessandro Mandolesi, Maria Chiara Ambrosio, *Il gusto “all'etrusca” in terra sabauda*, in *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente* a cura di Alessandro Mandolesi, Maurizio Sannibale, Electa, Milano 2012, pp. 175-183.

⁵⁸ Alessandra Castorina, Fausto Zevi, *op. cit.*, p. 126.

l'evoluzione della civiltà senza farne gerarchie ma in modo inclusivo e quindi con aspirazione di completezza.

Il primo ad intuire queste istanze fu Domenico Venuti – che tra l'altro curò il trasporto a Napoli della collezione Farnese –, che toccò le vette più auliche dell'enciclopedismo illuminato nel Regno di Napoli e tracciò le linee direttive di quello che sarà il Real Museo, portato più tardi a compimento da Michele Arditi⁵⁹.

La diffusione dell'etruscheria in ambito antiquario fu, a ben vedere, ben più di un puro interesse da collezionisti, ma si può considerare un vero e proprio filone di ricerca dal quale prendeva forma una nuova metodologia archeologica, fondata sul fruttuoso scambio di saperi tra eruditi aventi differenti bagagli formativi.

Questo modello ibrido “tosco-campano” era influenzato dal metodo euristico toscano, basato sull'importanza della contestualizzazione storica e la ricostruzione filologica, e dal valore dell'analisi della testimonianza diretta, che l'archeologia campana sperimentava empiricamente proprio con le esperienze degli scavi.

La conseguenza più rilevante di questo processo è certamente l'affiorare di una nuova consapevolezza, quella dell'importanza della divulgazione delle scoperte, che si va a consolidare nel corso dell'Ottocento con le esperienze correlate al Real Museo Borbonico, come quella dell'omonima pubblicazione che Antonio Niccolini curerà dal 1824 in poi. Se da una parte, infatti, con la fine della generazione di Bernardo Tanucci e dei Venuti padre e figlio tramonta la tradizione antiquaria italiana, d'altra parte i frutti del loro contributo vengono colti da una nuova generazione di uomini che, proprio come loro, seppero cogliere le possibilità interpretative e comunicative di un antico tutt'altro che morto, ma che al contrario è la rappresentazione della storia universale dell'uomo – delle sue tradizioni, delle arti, del progresso tecnologico e della sua cultura *tout court* – il cui studio diventa uno strumento di fondamentale importanza per arricchire la conoscenza del presente. Forse, il contributo dell'etruscheria potrebbe essere letto, in senso più ampio, come uno dei primi passi verso un antico “laico”, che non fosse solo uno strumento per legittimare la supremazia di una civiltà o di un governo su altri, ma che fosse espressione delle più alte capacità artistiche ed intellettuali dell'uomo, nostro antenato, a cui ambire. Probabilmente, questo spiegherebbe anche le sfumature socio politiche che l'etruscheria assunse nella discussione che verteva su una possibile origine etrusca – e non romana – dell'Italia, di

⁵⁹ *Ivi*, pp. 126-129.

cui si trovano tracce anche nel carteggio settecentesco Tanucci-Gori⁶⁰ e che continuò anche agli inizi dell'Ottocento grazie all'opera dell'intellettuale Vincenzo Cuoco. Nel romanzo storico *Platone in Italia* del 1806, attraverso l'immaginario viaggio in Magna Grecia del celebre filosofo greco con il suo discepolo Cleobolo, Cuoco afferma la supremazia culturale del popolo etrusco, considerato da lui il vero fondatore dell'Italia, che avrebbe poi fecondato la cultura greca e latina, dando origine alla civiltà più fiorente d'Europa⁶¹. Questa visione conteneva dentro di sé il germe di un sentimento di unità nazionale profondamente laica, che si contrapponeva nettamente alla Roma papale⁶². La scelta di Cuoco di ambientare a Paestum un'opera dal significato politico così marcato non era casuale. Infatti, similmente, la declinazione dell'etruscheria in ambito architettonico coincideva con il dibattito su un'origine etrusca, e quindi italica, dell'architettura, che aveva come oggetto di studio proprio i templi di Paestum, che in quegli anni andavano ad imporsi nell'immaginario del *Grand Tour* insieme ad Ercolano e Pompei. L'ipotesi di una fondazione "non greca" dell'antica Posidonia era già stata avanzata nel Seicento nel *Sommario istorico*⁶³ di Michele Zapullo, in cui la città veniva definita colonia romana⁶⁴. Nella seconda metà del Settecento, la discussione si rinvigorì con l'affermarsi della fortuna iconografica di Pesto, ritornata in auge dopo la nota spedizione del marchese di Marigny e Jacques-Germain Soufflot nel 1749, e dopo la visita di Johann Joachim Winckelmann nel 1758, che richiamarono l'attenzione sui templi e designarono Paestum come un'altra delle tappe immancabili del viaggio al Sud Italia⁶⁵. Fu proprio Winckelmann tra i primi a supporre che gli edifici pestani fossero antecedenti a quelli greci per trovare una spiegazione storica all'insolita architettura dei templi dorici. Anche Giovan Battista Piranesi offrì un contributo considerevole alla questione, dichiarandosi a favore dell'ipotesi di un'origine etrusca, e non greca, dell'arte

⁶⁰ *Ivi*, p. 122.

⁶¹ Per approfondire gli aspetti storico-politici e letterari del *Platone in Italia*, cfr. Paola Villani, *Paestum e il mito italico della classicità: l'anti-tour del Platone in Italia*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosanna Cioffi, Sebastiano Martelli, Imma Cecere, Giulio Brevetti, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, Roma 2015, pp. 301-320.

⁶² Cfr. *Ibidem*; Alessandra Castorina, Fausto Zevi, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁶³ Michele Zapullo, *Sommario Istorico del dottor Michele Zapullo*, Giacomo Carlino, Napoli 1609.

⁶⁴ Aloisio Antinori, *Il trattato di Vitruvio nel dibattito Settecentesco*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di Gianluigi Ciotta, De Ferrari, Genova 2003, pp. 381-389.

⁶⁵ L'interesse per le rovine pestane da parte dei viaggiatori, parimenti a quello per i Campi Flegrei, si sviluppa con estrema probabilità di rimando ai divieti di visita che Tanucci aveva imposto agli scavi di Ercolano e Pompei, che impedivano di aggiornare il campionario degli oggetti destinati ai collezionisti. Per approfondire la formazione dell'antico pestano, cfr. *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, a cura di Joselita Raspi Serra, Centro Di, Firenze 1986.

romana, che il veneziano maturò nel *Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura egizia e toscana* del 1769⁶⁶. Nel testo, egli esaltava il mito dell'arte italica, immaginando che la Toscana potesse essere stata una sorta di colonia greca. Perciò, le decorazioni etrusche (ed egizie) acquisivano dignità storica e potevano essere considerate un'alternativa colta a quelle classiche⁶⁷.

Nel 1766 Hamilton e D'Hancarville proponevano la teoria che gli etruschi risiedessero sì, nell'antica Posidonia, ma che non fossero stati loro ad innalzare i templi, bensì i Greci che abitarono più tardi quei territori, costruendoli sulla base delle preesistenze etrusche di quei luoghi che avevano assunto come modello. A sostegno della propria tesi – sposata anche da Mario Gioffredo nel *Dell'Architettura* – essi si appellarono alla descrizione che faceva Vitruvio dell'ordine toscano nel quarto libro del *De Architectura*, che trovava riscontro negli edifici pestani⁶⁸. Era dello stesso avviso anche il canonico lucchese Paolo Antonio Paoli – membro altresì dell'Accademia di Cortona – che nella raccolta *Le rovine di Pesto*⁶⁹ voleva a tutti i costi rimarcare l'origine etrusca di Paestum per motivi campanilistici. Per fare ciò, offrì un'interpretazione forzata della descrizione dell'ordine toscano fatta da Vitruvio, ponendosi sulla scia delle opinioni indirizzate da una forte matrice politica come saranno, decenni dopo, quelle di Cuoco sulla supremazia della civiltà italica. La ricezione dell'opera di Paoli fu notevole perché fu una delle prime raccolte riguardanti le antichità pestane⁷⁰ ad offrire una documentazione completa iconografica completa, presentando i tre templi con i disegni delle piante e degli alzati; la riproduzione topografica della città; suggestive vedute paesaggistiche di insieme e la riproduzione di alcuni manufatti e sculture provenienti dal sito. I disegni de *Le rovine di Pesto* erano il risultato delle sistematiche campagne di rilievo portate avanti dall'intendente Felice Gazzola nel 1750 (con l'aiuto, tra gli altri, di Mario Gioffredo), che intendeva pubblicare in una raccolta che non riuscì a completare. L'opera di Paoli doveva quindi la sua notorietà soprattutto all'apparato grafico, più che ai contenuti, che andarono a nutrire un dibattito che, per lo meno in Campania,

⁶⁶ Giovan Battista Piranesi, *Diverse maniere d'Adornare i Cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca, con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, Stamperia di Generoso Salomoni, Roma 1769.

⁶⁷ Cfr. Aloisio Antinori, *op. cit.*, pp. 383-384; Alessandro Mandolesi, Maria Chiara Ambrosio, *op. cit.*, pp. 175-176.

⁶⁸ Cfr. Aloisio Antinori, *op. cit.*, p. 385.

⁶⁹ Paolo Antonio Paoli, *Le rovine di Pesto detta ancora Posidonia*, Palcariniano, Roma 1784.

⁷⁰ L'opera di Paoli fu preceduta solo da *Ruins of Paestum otherwise Posidonia* di Thomas Major, pubblicata nel 1768.

assumeva spesso i toni di un esercizio di erudizione che quelli di un vero e proprio dibattito scientifico⁷¹.

Per quanto riguarda l'architettura, si può dire che tra Settecento ed Ottocento l'etruscheria si impose in massima parte come modello decorativo per gli interni, con caratteristiche ibride che si ispiravano alle incisioni de *Le Antichità di Ercolano esposte* e ai soggetti dei vasi cosiddetti etruschi. L'esempio più celebre oltralpe è sicuramente la *dressing room* di Robert Adam a Osterley Park (1775-1778 ca.). La definizione di stile etrusco si ritrova nella scelta cromatica delle decorazioni, cioè il nero, il terracotta e il dorato che contrastano sulla parete dal colore più tenue. I motivi delle grottesche, che ricordano le decorazioni di Piranesi, richiamano quelli pompeiani, ma vi si differenziano per la maggior rigidità e geometricità della composizione⁷².

Tra gli esempi meridionali più felici c'è la Prima Sala della Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta (1782-1784), in cui è ancor più evidente il debito con l'iconografia dei vasi etruschi, in quanto sono presenti figure antropizzate di colore fulvo che ricordano quelle nei volumi di Hamilton e d'Hancarville, racchiuse in fregi a sfondo nero, rettangolari o ottagonali⁷³. Interni di questo tipo sono abbastanza rari da trovare, soprattutto al Sud Italia, poiché la definizione di decorazione "all'etrusca" non connotava un sistema decorativo tipizzato, quanto piuttosto una scelta cromatica e di ornamento⁷⁴. Inoltre, se nell'ambito delle arti applicate napoletane le suggestioni etrusche riuscivano a trovare uno spiraglio d'ingresso, così non era in architettura, dove i modelli di riferimento erano saldamente ancorati ad un antico di derivazione "vesuviana". Non bisogna cedere alla tentazione di considerare l'uso del capitello dorico – che si ritrova in edifici come Villa Pignatelli di Pietro Valente o Villa Lucia di Antonio Niccolini – come una scelta tendente verso l'etruscheria, per quanto insolita negli esempi neoclassici meridionali. Si tratta, piuttosto, di una declinazione ottocentesca dello stile neo-pompeiano. Niccolini, infatti, pur provenendo dalla

⁷¹ Molto diversa la situazione in Toscana e in Inghilterra, dove il dibattito, iniziato alla fine del XVII secolo, continuò ad essere molto acceso anche nell'Ottocento. Per approfondire, cfr. *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra (Cortona, 22 marzo- 31 luglio 2014) a cura di Paolo Bruschetti, Paolo Giulierini, Bruno Gialluca, Suzanne Reynolds, Judith Swaddling, Skira, Milano 2014.

⁷² Margot Hleunig Heilmann, *Settecento neoclassico nel Palazzo Reale di Caserta. Vanvitelli, Hamilton, Tischbein e la decorazione "all'etrusca"*, in «MNEME. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia», Anno 1, Volume 1, Università degli Studi di Palermo - Dipartimento Culture e Società, Palermo 2016, pp. 139-157, particolarmente p. 151.

⁷³ *Ivi.*

⁷⁴ *Ivi.*

Toscana, uno dei poli culturali dell'etruscheria, fu refrattario a queste tendenze, forse a causa della sua estraneità agli ambienti eruditi.

Così, il dibattito “filo-etrusco” nel Meridione, nel corso dell'Ottocento si avviava verso il suo progressivo scemare.

Capitolo 2

La tradizione scenica napoletana nell'Ottocento

*«Invenzione, ed effetto pittorico
imitando il vero con la perfetta illusione,
e rappresentandolo senza poterlo copiare!
Presso a poco di quanto la natura ha prodotto,
le arti degli uomini han fatto,
e la immaginazione dei Poeti ha ideato!»¹*

2.1 Memorie dell'antico in scenografia nell'Italia

centro-settentrionale

L'atteggiamento di Niccolini nei confronti delle antichità, lontano dalla reinterpretazione pedissequa di modelli e dalle rappresentazioni ideologiche, si costruisce sicuramente durante gli anni della formazione da scenografo in Toscana, e caratterizzerà la sua intera produzione. In questa regione, così come nel resto dell'Italia centrale, era ancora vivida l'eredità della famiglia Galli da Bibbiena (indicata molto spesso come Galli Bibiena o semplicemente, come da ora in avanti, Bibiena), promotrice di un gusto teatrale quasi "barocco", fondato sulla grandiosità degli impianti scenici e sul valore aggiunto degli effetti illusori. In Niccolini, come vedremo, questo non significherà riproporre linguaggi ormai anacronistici, o ricercare a tutti i costi l'inusitato per colpire lo spettatore, ma significherà saper liberare la propria fantasia dal timore reverenziale delle rovine del passato, utilizzando i modelli antichi come "medium" per comunicare ed evocare valori immateriali. Le scenografie rappresentarono per Niccolini il primo vero strumento di conoscenza del mondo antico, ben prima degli studi e dei sopralluoghi diretti che ebbe modo di fare a Napoli, e sono una chiave fondamentale per capire l'evoluzione del suo pensiero compositivo che per molti versi anticipava i tempi, sia in architettura che a teatro.

¹ Antonio Niccolini, *Cenno sul Corso di Studi della Real Scuola di Scenografia*, s.n.t., Napoli 1832. Pubblicato integralmente in: Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Banca Sannitica, Napoli 1980, pp. 371-374.

Il suo contributo è da considerarsi fondamentale per la scenografia del Sud Italia, che non aveva mai contato su una tradizione consolidata rispetto ai teatri del Centro e del Nord, vivendone nel pallido riflesso. Per chiarire la portata innovativa dei lavori teatrali di Niccolini nel corso dell'Ottocento, però, è necessaria una breve digressione sul secolo precedente, nel quale avvennero dei cambiamenti fondamentali in tale ambito.

Infatti, la prima parte del Settecento fu dominata appunto dalla produzione della famiglia Bibiena, una dinastia di scenografi il cui estro e la cui maestria cavalcarono oltre un secolo di produzioni teatrali, non solo in patria ma in tutta Europa, dove erano contesi da ogni corte reale². Al capostipite Ferdinando (Bologna, 1657–ivi, 1743) si deve l'invenzione di una serie di soluzioni che avrebbero cambiato per sempre la concezione dello spazio teatrale, come la cosiddetta “scena (o veduta) per angolo”³, che rompeva la tradizione rinascimentale della prospettiva a fuoco centrale, e introduceva una vista a più punti di fuga laterali. Gli scorci diagonali ottenuti grazie alla nuova tecnica, offrirono al pubblico un'esperienza spaziale del tutto inedita. Le scene si prolungavano virtualmente al di fuori della cornice del palco, acquistando una carica cinetica e drammatica senza precedenti. L'innovazione bibienesca era molto più che un “effetto speciale” destinato alla platea: modificò la concezione stessa dello spazio teatrale. Per tutto il Seicento, infatti, il palcoscenico era considerato come un prolungamento organico della sala, e come tale era trattato in termini di dimensioni e proporzioni delle scene. Con l'introduzione della veduta per angolo, invece, l'organicità architettonica della sala teatrale si rompe, e il palcoscenico diventa il luogo dove spazio e tempo vengono manipolati per soggiogare lo spettatore, acquisendo ai suoi occhi la sacralità di un *nàos* dove si compie l'artificio. La grande intuizione bibienesca, possibile senz'altro grazie alle proverbiali capacità grafiche di Ferdinando, comuni anche agli altri membri della famiglia, si diffuse a macchia d'olio in tutta Europa, dove i Bibiena erano richiesti ed acclamati presso i teatri di ogni corte.

Tra gli altri contributi che si devono ai Bibiena si annoverano anche la costruzione di macchine sceniche inventate per dare vita a sorprendenti *coups de théâtre* e rapidi

² All'interno della vasta bibliografia sull'argomento, cfr. Carlo Ricci, *I Bibiena architetti teatrali 1625-1780*, Alfieri&Lacroix, Milano 1915; *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena 1737-1859*, a cura di Luigi Zangheri, Olschki, Firenze 1996, pp. 48-57; *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, atti del Convegno di Studi (Bibbiena, 26 - 27 maggio 1995), a cura di Deanna Lenzi, Wanda Bergamini, Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997; Daniela Galligani, *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Alinea Editrice, Firenze 2002.

³ Cfr. Ferdinando Bibiena, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, Longhi, Bologna 1711.

cambi scena che assecondavano la passione barocca ancora in voga per gli artifici emozionati e le decorazioni grandiose e dinamiche.

Tuttavia, a tale modernità tecnica quasi mai venne affiancata una novità compositiva. Per i primi anni del Settecento, infatti, le scenografie conserveranno ancora residui richiami al Rococò, probabilmente perché gli spettacoli teatrali del tempo erano spesso presentati nelle residenze o nei giardini della nobiltà, che solitamente consideravano l'eccesso una esaltazione del proprio potere⁴.

Paradossalmente, però, fu proprio la ricerca dell'inusitato e del sorprendente che traghettò le tendenze secentesche verso il più rigoroso Neoclassicismo. I timidi segni dell'inversione di tendenza scaturiranno proprio da un esponente della famiglia Bibiena, ovvero Giuseppe (Parma, 1696 – ivi, 1757), figlio di Ferdinando.

Anche Giuseppe, come il padre, aveva una solidissima preparazione tecnica, fondamentale per concepire e produrre disegni di straordinaria complessità, ma a differenza del padre, Giuseppe alleggerirà molto le composizioni dagli eccessivi decori barocchi per fare emergere puliti dettagli strutturali, valicando quasi il confine con l'architettura⁵. L'attenzione dello spettatore, secondo Giuseppe Bibiena, doveva essere rapita non da effetti illusori che rimandavano a ambientazioni sfarzose o fantastiche, quanto piuttosto dalla verosimiglianza con le architetture esistenti. Le sue scenografie, maestose ma nitide, pulite, che sembravano estendersi oltre i limiti del palco, si confondevano con il reale, lo suggerivano, creando un effetto “straniante” non meno che le vistose scene barocche. Tra coloro che battevano questa nuova strada annoveriamo Filippo Juvarra (Messina, 1678 – Madrid, 1736), che lavorò principalmente al Teatro Regio di Torino⁶. Egli fu uno dei pochi a percorrere una strada autonoma quando la maggior parte degli scenografi sembrava imitare le note soluzioni di Ferdinando Bibiena. Pur conoscendo l'opera del maestro e pur utilizzando talvolta la prospettiva d'angolo (solo quando l'effetto scenico lo richiedeva), Juvarra perseguì un nuovo concetto di allestimento che si ispirava alle vedute paesaggistiche molto in voga all'epoca.

⁴ Oscar G. Brockett, *Storia del Teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio, Venezia 2012 (I ed. 1988).

⁵ Daniela Galligani, *I Bibiena*, cit.

⁶ Cfr. Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1970; *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740- 1900*, a cura di Alberto Basso, Electa, Milano 1991.

Tale passione per il vedutismo e per l'esotico si tradusse in scenografie meno plateali, talvolta risolte pittoricamente, in cui solitamente gli elementi di primo piano restavano fissi, mentre solo quelli di fondo si trasformavano per i cambi di quadro. Mentre lo spazio bibienesco era artefatto e vistoso ma tangibile, quello di Juvarra appariva discreto, idilliaco e soprattutto intimo, una parte di un insieme ideale a cui al pubblico era riservato vedere solo un suggestivo scorcio, incorniciato “naturalmente” dal boccascena e dai laterali, che lo distaccavano nettamente dalla platea e lo destinavano, secondo l'architetto messinese, ad assolvere alla funzione estetica e narrativa.

Nella seconda metà del Settecento questa tendenza, inizialmente motivata dalla voglia di stupire il pubblico riproducendo la realtà a teatro, mischiando il vero con l'illusione, virò verso la riproduzione filologica di architetture del passato – di cui Juvarra era accanito sostenitore –, che cominciò a insinuarsi come una vera e propria tendenza. Ciò accadde a causa di molteplici fattori, primo fra tutti la progressiva diffusione delle idee illuministe che promuovevano modelli stilistici e culturali ispirati alla civiltà greca e romana. La passione per le vestigia raggiunse il culmine con le scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei, che aumentarono l'interesse verso l'antico e spinsero l'affermarsi della cultura neoclassica. La scenografia in questo contesto si sdoganò dalla “ossessione prospettica” per virare verso soluzioni pittoriche ispirate al rovinismo⁷.

La riproduzione fedele delle architetture antiche, sia allo stato di rudere che ricostruite, rendeva le scenografie un'occasione di conoscenza per lo spettatore, rispondendo perfettamente ai dettami del secolo dei Lumi. Contemporaneamente, anche la diffusione di un nuovo genere teatrale, l'opera buffa, contribuì a svincolare la scenografia dagli schemi barocchi e a traghettarla verso il “verosimile”.

L'opera buffa si sviluppò intorno al 1750 in Italia, ma ne apparvero varianti in tutta Europa (*Ballad opera* in Inghilterra, *Singspiel* in Germania, *Opéra comique* in Francia). Il genere trasse origine, con molta probabilità, dagli intermezzi comici rappresentati tra un atto e l'altro delle opere serie. Questi *sketch* – così li chiameremmo oggi con linguaggio moderno – avevano come protagonisti popolani, erano caratterizzati da linguaggio spontaneo e dialettale, ed avevano ambientazioni domestiche e rustiche. Tale tipo di scena non era disponibile in dotazione presso i teatri (visto che l'opera seria trattava argomento mitologico ed eroico), che affidavano alle maestranze locali il compito di fabbricare le scenografie per queste opere minori, i quali molto spesso

⁷ Cfr. Corrado Ricci, *Scenografia italiana*, Treves, Milano 1930.

riproducevano il paesaggio urbano che li circondava⁸. Tale novità – apparentemente priva d'importanza se si considera l'opera buffa un genere “basso” – rappresentò uno dei segnali di sviluppo del filone realistico, supportato inoltre anche da un acceso dibattito illuminista volto a scardinare i logori modelli tradizionali del teatro verso un nuovo modello neoclassico.

Fu Milano la città che prima aderì alla corrente. Il nuovo Teatro alla Scala, nonostante l'incendio che lo colpì nel 1776, non perse la sua fama, ma se possibile la accrebbe dopo la ricostruzione, diventando il centro del dibattito culturale sul teatro.

Paolo Landriani (Milano, 1757 - Ivi, 1839) fu lo scenografo scaligero che meglio rappresentò il nascente gusto neoclassico⁹. La sua influenza fu dovuta non solo alla sua attività come “inventore e pittore delle scene” ma a quella di trattatista. I suoi saggi, tra cui *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico*¹⁰ sono un compendio delle teorie neoclassiche in materia teatrale. Per Landriani, la scena doveva essere costruita secondo un rigoroso rispetto filologico attenendosi sempre alla realtà, evitando una ridondante e vuota ornamentazione. Inoltre, egli introdusse come parametro proporzionale delle scenografie la figura umana, soprattutto nella rappresentazione degli esterni. Per quanto riguarda le innovazioni apportate da Landriani nella struttura del palcoscenico, egli sostituì alle classiche quinte le cosiddette parapettate, strutture formate solitamente da tre telai uniti insieme a formare una parete continua, chiusi da una plafonata, cioè un soffitto appoggiato alle parapettate che “tappava” il luogo della scena, usata al posto delle arie¹¹ in voga dal XVI secolo. Le parapettate non ebbero immediata fortuna, poiché mal si adattavano ai cambi scena rapidi e comportavano qualche difficoltà di ordine prospettico. La loro diffusione avverrà successivamente, con il teatro di prosa ottocentesco. Se Landriani fu lo “scenografo dei Lumi”, il suo maestro scaligero Pietro Gonzaga (Longarone, 1751 - Pietroburgo 1831) fu colui che invece indirizzò il gusto scenografico verso una primordiale idea di Romanticismo¹².

⁸ Oscar G. Brockett, *Storia del Teatro*, cit., pp. 339-395.

⁹ Cfr. Franco Mancini, *Scenografia italiana: Dal Rinascimento all'età romantica*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.

¹⁰ Paolo Landriani, *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico e di alcune avvertenze nel dipingere le decorazioni*, Regia Tipografia, Milano 1815.

¹¹ Le arie erano dei panneggi usati per delimitare in altezza lo spazio scenico. Di solito ciascuna aria occupa lo spazio tra due quinte ed era sostenuto alla graticcia tramite tiranti.

¹² Cfr. Corrado Ricci, *op. cit.*

Questa corrente – che fiorirà pienamente nella prima metà dell'Ottocento – anche se in apparente contrapposizione al Neoclassicismo, prende parimenti forma dall'interesse illuminista per l'antico, ma in una chiave differente.

Per il Romanticismo, il passato diventerà piuttosto sinonimo di valori epici ed eroici a cui anelare con nostalgia e ispirazione. Ad una rappresentazione “oggettiva”, perseguita con accurate ricostruzioni filologiche, si sostituirà la visione “soggettiva” dell'artista, che romperà le briglie delle regole rigorose della rappresentazione. Il periodo storico di riferimento si sposterà dalle civiltà greco-romane al Medioevo, introducendo di conseguenza scenari in stile gotico, con la predilezione per fortezze, castelli e sotterranei, usati quasi mai prima di questo momento. Gonzaga fu il primo ad interpretare il nascente sentore emotivo e a trasferirlo nelle sue opere, tentando di ristabilire il ruolo predominante della scenografia nell'allestimento teatrale e colmando la distanza con lo spettatore che la messinscena neoclassica aveva imposto. Fondamentale nella sua formazione fu l'attività figurativa di Giovan Battista Piranesi, che ispirò le soluzioni più innovative prodotte dall'architetto scaligero, non solo nell'allestimento scenico ma soprattutto per rimediare a problemi di natura tecnica, come l'illuminazione teatrale¹³.

Ricordiamo che alla fine del Settecento le luci di sala e palcoscenico erano affidate ai cosiddetti *argands* e *quinquets*, lumini ad olio posizionati sulla ribalta e sospesi dietro le arie. Gonzaga trovava che la presenza dei lumini sul palco inficiasse la resa cromatica delle scene, perciò cominciò a dipingere i *telari* con il «bianco schietto» e il «nero il più forte che si conosca»¹⁴, eliminando le mezze tinte. L'espedito nato a fini pratici divenne presto un marchio di fabbrica, al quale si devono scene dal carattere decadente e nostalgico, fortemente impregnate da richiami all'opera di Canaletto (di cui era allievo) e di Giovan Battista Piranesi. Si faceva strada l'idea che il colore fosse un importante veicolo di suggestioni: mentre finora le tinte erano principalmente un mezzo per definire i contorni degli elementi rappresentati nei minimi particolari, adesso le tonalità soffuse delle scene avevano un intento psicologico, che muoveva lo spettatore verso un sentimento intimistico. Sotto l'egida di Gonzaga si diffondevano nuove soluzioni pittoriche nel tentativo di riprodurre sul palco, oltre a paesaggi esistenti, anche gli effetti atmosferici e i fenomeni naturali (anticipando quello che in pittura sarebbe stato l'Impressionismo), gettando le basi per la ricerca preromantica di una “scenografia

¹³ Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit.

¹⁴ *Ivi*, p. 128.

emotiva”. Ciò si ripercosse sul mezzo comunicativo degli inventori teatrali, il bozzetto, che diventava più di frequente una ostentazione di puro pittoricismo, piuttosto che un atto progettuale¹⁵.

Alla fine del Settecento, si dichiara conclusa la ricerca prospettica e “geometrica” nell’ambito della costruzione della scena, e ci si apre verso un gusto filologico rievocatore dell’Antico, strettamente collegato al fenomeno del *Grand Tour* e del vedutismo. Mentre nel Seicento ci si era impadroniti della lezione rinascimentale e la si era utilizzata per ricreare scene artificiali e sorprendenti, ma sempre ben distinte dal mondo reale, nel Settecento emerge il tentativo di emanciparsi dagli strascichi barocchi e riappropriarsi dell’esistenza concreta, assottigliando la distanza tra spazio fittizio e spazio effettivo. Dunque resterà la voglia di sperimentare, ma non sarà più una sperimentazione votata all’artificio, piuttosto la ricerca di idee spaziali e architettoniche verosimili, che annulleranno il confine tra luogo della rappresentazione fittizia e quella del vero, creando una forte relazione dialettica tra ciò che di fatto esiste e ciò che prende vita nella dimensione del foglio. Questa visione animava la produzione del nome di spicco della scuola scaligera ottocentesca: Alessandro Sanquirico (Milano, 1777 - Ivi, 1849)¹⁶, allievo di Paolo Landriani. In Sanquirico convivevano la minuziosa cura dei dettagli storici dovuti alla formazione neoclassica insieme alla sensibilità tipica del Romanticismo. Le sue scenografie erano fortemente connotate da elementi architettonici (archi, volte, androni, colonnati) intrisi di drammaticità. L’impianto tipico sanquirichiano consisteva in scorci diagonali che ricordavano la veduta per angolo bibienese, spesso incorniciate dal forte elemento architettonico dell’arco scenico, mentre il resto della scena era risolto pittoricamente, accentuato da tagli di luce suggestivi. Con Sanquirico probabilmente si estingue anche l’ultimo eco della supremazia italiana nel campo della scenografia, che aveva come contrappeso meridionale Antonio Niccolini, che ne condivideva l’orientamento. Sarà grazie a quest’ultimo se il teatro del Regno di Napoli riuscirà a cogliere il germe di queste istanze e saprà aprirsi verso una nuova sensibilità, colmando l’assenza di una mancata tradizione scenografica.

¹⁵ Questa sarà anche una delle motivazioni per cui prende piede l’uso delle “scene di maniera”, ovvero di fondali dipinti per catturare la luce e l’atmosfera degli ambienti esterni. L’espedito era efficace quando si trattava di scene naturalistiche, di scarso impatto invece se si accostava alla riproduzione di architetture.

¹⁶ Vittoria Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico, teatro, feste, trionfi (1777-1849)*, Allemandi, Milano 2013.



Figura 1 Antonio Niccolini, bozzetto per l'opera *I Pitagorici*, 1808



Figura 2 Antonio Niccolini, *Grande atrio con trono*, bozzetto, s. d.

2.2 La scenografia sancarlina dall'apogeo al declino

A differenza di ciò che accadeva da Bologna in su, il Regno di Napoli non ebbe mai una “corporazione” di scenografia vera e propria. Niccolini, con la sua attività di Architetto e Decoratore dei Reali Teatri ed il suo incarico di direttore presso la Reale Scuola di Scenografia, tentò di imporre un indirizzo comune, ma l'arte scenografica napoletana non formò mai una tradizione solida all'altezza della fama di quella teatrale, che invece era un punto di riferimento. La mancanza di questa direzione univoca – che Niccolini tentò di impartire – potrebbe essere il motivo per cui mentre all'inizio dell'Ottocento il Centro-Nord si apriva a idee romantiche, alla corte borbonica si consumavano ancora polemiche intorno al barocco. Durante i suoi anni di attività napoletana Niccolini, infatti, sarà accusato di essere il «gran corruttore del gusto nazionale»¹⁷ dalla Commissione straordinaria incaricata di riformare l'Istituto di Belle Arti, tacciato di promuovere modelli barocchi, simboli dell'epoca dell'«inizio del decadimento delle arti»¹⁸. Sorvolando su tali accuse, mosse di proposito da detrattori del Nostro, bisogna dar credito al pensiero compositivo di Niccolini in materia di allestimento teatrale. Egli professava l'unità di architettura e scenografia, indispensabile per ricreare l'illusione del vero che avrebbe trascinato lo spettatore all'interno della storia. La scena doveva identificare immediatamente l'ambientazione per facilitare la narrazione e quindi la fruizione dell'opera, a scapito della passione per il rovinismo, fuorviante per lo spettatore. Tuttavia questo non lo ascriveva totalmente alla cultura scenografica neoclassica, della quale criticava il fondamento: la tendenza alla ricostruzione filologica aveva creato distanza col pubblico, che ormai non era costituito più esclusivamente da eruditi. Perciò, l'architettura messa in scena doveva essere contemporanea: «Una sola distinzione che voi facciate [...] è la medesima con la quale distinguete lo storico dal poeta. [...] Gli obblighi dell'architetto che espone la storia dell'arte e la correda di esempi, il quale non può permettersi la minima licenza [...] da quelli dello scenografo che [...] deve applicare con criterio e con gusto le cognizioni delle epoche architettoniche e delle varie nazioni che deve rappresentare, a quelle del tempo per il quale rappresenta»¹⁹. Questa dichiarazione, che apparentemente potrebbe interpretarsi

¹⁷ Antonio Niccolini *architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, a cura di Anna Giannetti, Rossana Muzii, Electa-Napoli, Napoli 1997, p. 11.

¹⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁹ Antonio Niccolini sul «*Monitore delle Due Sicilie*» del 17 dicembre 1811.

come un rifiuto della restituzione filologica dell'antico, è da intendersi in realtà come rifiuto della sua "copia" acritica, che non avrebbe giovato né alla narrazione né alla resa dello spazio scenico. La scenografia aveva il compito di supportare il racconto rendendo visivamente tangibili *race, milieu e moment*²⁰ ma anche quello di avvicinare il racconto all'immaginario del pubblico, offrendo un repertorio di suggestioni che gli spettatori, i principali destinatari, avrebbero potuto cogliere con facilità e con coinvolgimento.

Queste istanze innovatrici, insieme alla notevole qualità estetica dei suoi lavori, dovuta alla sua abilità di pittore, inaugurarono una florida stagione per la scenografia del massimo napoletano, sulla quale la platea aveva ormai da ridire. Il predecessore del Nostro, Domenico Chelli, arrivato da Firenze nel 1782, aveva saputo catturare l'interesse degli spettatori proponendo delle soluzioni d'impostazione bibienesca.

Però, agli inizi dell'Ottocento, l'eccessiva staticità delle vedute per angolo proposte da Chelli risultavano fiacche e statiche rispetto alle produzioni italiane ed europee²¹.

Al contrario, Niccolini proveniva dalla tradizione toscana di scenografi pittori, tra cui spiccava il nome del suo riferimento preferito, Francesco Fontanesi, i quali sapevano trasferire la drammaticità e la profondità del disegno cartaceo anche ai fondali teatrali.

Con la sua attitudine "intermedia" tra il verismo di matrice settecentesca e il romanticismo, che si sarebbe affermato nel pieno Ottocento, Niccolini seppe dare impulso ai decenni più felici della scenografia napoletana.

Il suo arrivo a Napoli si dovette a Gaetano Gioja, famoso coreografo che nel 1805 venne incaricato dalla Società dei Cavalieri – che gestiva i Reali Teatri prima di Domenico

²⁰ Ovvero, secondo il naturalista francese Hippolyte Taine: il contesto antropologico, ambientale e storico.

²¹ Domenico Chelli (Firenze, 1746 – Ivi, 1820), attivo come architetto e scenografo a Firenze presso il Teatro del Cocomero e quello della Pallacorda, si trasferì a Napoli dopo aver vinto un concorso per subentrare a Giuseppe Baldi come pittore e decoratore di scene al San Carlo. Debuttò con *Calipso* il 30 maggio del 1782. Nei suoi anni a Napoli venne sempre molto apprezzato per i suoi lavori ed ebbe un buon successo. Nel 1791 fu nominato Architetto e Pittore perpetuo del Real Teatro di San Carlo e insegnava anche nella scuola di Architettura civile prospettiva e di geometria pratica. Dopo il 1799 la sua fortuna finì perché venne accusato di partecipare ai moti rivoluzionari, per cui venne estromesso dagli incarichi pubblici. Soltanto nel 1802 riuscì a provare la sua innocenza ottenendo come unico impiego quello di architetto e pittore del massimo, ma ormai senza la credibilità e l'ingerenza di prima. Il suo ruolo venne ridimensionato sia professionalmente che economicamente, tanto è vero che ingaggiò una serie di ricorsi per riuscire a far valere le clausole dei suoi precedenti contratti, di cui si ha notizia fino al 1815, quando ormai la scena era definitivamente dominata da Niccolini e la sua scuola, e Chelli apparteneva decisamente al passato. Cfr. Franco Mancini, *Giuseppe Baldi e Domenico Chelli. Il tramonto dei bibieneschi*, in *Il Teatro di San Carlo 1737- 1987*, 3 voll., a cura di Franco Mancini, Electa-Napoli, Napoli 1987, III, pp. 49-56, particolarmente pp. 53-56; Francesco Strazzullo, *Contributi al periodo napoletano dello scenografo Domenico Chelli*, Tipografia Gennaro D'Agostino, Napoli 1962, p. 47; Id., *La situazione dello scenografo Domenico Chelli dopo la prima restaurazione borbonica*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. s. XIII, 1964, pp. 209-220.

Barbaja – di rinnovare la compagnia di canto e ballo del massimo e cercare un nuovo scenografo che potesse risollevarle le sorti del teatro²². Gioja conosceva bene Niccolini, visto che aveva già collaborato con lui a Livorno²³, e decise di designarlo per tale compito. L'esordio del toscano avvenne il 27 giugno 1807 con il dramma *Climene* di Giuseppe Farinelli, seguito a ruota dal balletto *Cesare in Egitto*, con coreografie di Gaetano Gioja e musiche di Robert von Gallenberg, che il 12 luglio 1807 diede definitivamente inizio ad una felice stagione per la scenografia napoletana e alla rampante carriera di Niccolini²⁴.

Il pubblico del San Carlo dimostrò di trovare gli scenari da lui proposti molto coinvolgenti, apprezzandoli fin dal principio. Egli era capace di adattare il proprio repertorio al registro dell'opera rappresentata, rendendo lo scenario un fondamentale strumento diegetico. L'efficacia delle sue realizzazioni era dovuta anche alla sua profonda conoscenza dell'architettura del passato *tout court*, padroneggiandone le tecniche costruttive, lo stile, le tipologie e le diverse declinazioni storiche e geografiche. Questo sicuramente dovette stimolare molto gli spettatori del San Carlo, accontentando sia la classe di eruditi, che apprezzava le esatte ricostruzioni filologiche, sia coloro che dell'antico apprezzavano le suggestioni, che spesso si tramutavano in moda.

Quanto detto si riscontra osservando i numerosi bozzetti presenti nel Fondo Niccolini del Museo di San Martino a Napoli, che Franco Mancini pubblicò per la prima volta nel 1980²⁵. A parte la finezza del tratto del grafico, quello che si evince immediatamente è che i rimandi all'Antico non appaiono mai come una applicazione licenziosa di stilemi architettonici, ma piuttosto la reinterpretazione di istanze winckelmanniane – per quanto riguardava la celebrazione e la divulgazione del “bello” architettonico – e l'anticipazione di echi romantici, nell'evocazione talvolta esotica delle epoche del passato. Il fatto di non essersi formato in ambiente accademico ma in quello delle botteghe artigiane²⁶, contribuì significativamente alla maturazione del suo immaginario, poiché egli fu libero di attingere al patrimonio antico e classico riproducendolo con rispetto, senza mai esserne soggiogato, ma al contrario rivendicando il proprio gesto creativo e la propria personalità artistica. In questo, Niccolini si pone concettualmente in linea con Ferdinando e Giuseppe Bibiena e con Giovan Battista Piranesi, che sono gli

²² Franco Mancini, *Antonio Niccolini. Modelli classici e libertà creativa*, in *Il Teatro di San Carlo*, cit., III, pp. 63-80, particolarmente p. 63.

²³ *Ivi*, p. 76.

²⁴ Rossana Muzii, *Antonio Niccolini scenografo*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., p. 41.

²⁵ Cfr. Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit.

²⁶ Cfr. Capitolo 1.

esponenti di una moderna concezione che si faceva strada nel Settecento, quella del disegno come stimolo creativo, strumento per esprimere nuove idee di spazio.

In un secolo così delicato, in bilico tra l'ingombrante eredità barocca che ancora persisteva e la metodicità dell'Illuminismo, anche il disegno assumeva diversi significati, affatto scontati. Da un lato continuava ad essere il mezzo divulgativo universale caro a tutti gli accademici, dall'altro, era frequente imbattersi in elaborati grafici senza finalità pratiche apparenti, se non quelle di offrire riflessioni su inedite soluzioni compositive. Mentre nel Seicento ci si era impadroniti della lezione rinascimentale e la si era utilizzata per ricreare scene artificiali e sorprendenti, ma sempre ben distinte dal mondo reale, nel Settecento emerge il tentativo di emanciparsi dagli strascichi barocchi e riappropriarsi dell'esistenza concreta, assottigliando la distanza tra spazio fittizio e spazio effettivo. Dunque resterà la voglia di sperimentare, ma non sarà più una sperimentazione votata all'artificio, piuttosto la ricerca di idee spaziali e architettoniche verosimili, che annulleranno il confine tra luogo della rappresentazione fittizia e quello del vero, creando una forte relazione dialettica tra ciò che di fatto esiste e ciò che prende vita nella dimensione del foglio.

Continuando sulla scia di questa tradizione, nei suoi bozzetti Niccolini coniuga il magistrale uso delle tecniche grafiche, il rigore filologico, ma anche l'intuito di saper cogliere le mode dell'antico – che nell'Ottocento si erano ormai consolidate – cavalcandole, come quella pompeiana, o spingendole, come quella della cosiddetta “egittomania” o della cineseria. Infatti, il repertorio dei suoi bozzetti non si limita alle semplici rivisitazioni di templi greci o di *domus* romane, ma ambisce a proporre anche riferimenti meno usuali per l'ambiente napoletano: si riconoscono interni di sale gotiche, caratterizzate dai tipici archi acuti²⁷; palazzi nelle cui facciate si riconoscono bifore e merlature tipiche del periodo medioevale²⁸; scene dagli echi mitologici, ricreate in *horti* distinti da fontane, statue di lari e are votive²⁹, oppure numerosi tempi egittizzanti, con obelischi e statue giganti di faraoni³⁰.

Egli fu capace di cogliere gli aspetti “atemporali” e più innovativi dell'eredità settecentesca toscana, rendendoli permeabili al contesto culturale napoletano, per il

²⁷ In questa nota, e nelle successive fino alla numero 30, si riporta la collocazione di alcuni bozzetti di Antonio Niccolini che confermano quanto asserito nel testo. Cfr. Napoli. Archivio del Museo di San Martino, Gabinetto Disegni e Stampe (da ora in poi MNSM), Fondo Niccolini, inv. 7661.

²⁸ *Ivi*, inv. 7640 ; inv. 7619.

²⁹ *Ivi*, inv. 7672; inv. 7676.

³⁰ *Ivi*, inv. 7623; inv. 7693.

quale l'antico era materia viva, oggetto di costante interesse presso una vasta ed eterogenea porzione della popolazione.

La sua sensibilità nell'interpretare l'ambiente partenopeo trovò conferma nel suo successo, ed in particolare, si può esemplificare attraverso le sue scene per il melodramma *L'ultimo giorno di Pompei*, una delle esperienze più felici della sua carriera ma anche un controverso tema di ricerca per gli studiosi. L'opera, eseguita per la prima volta nel 19 novembre del 1825 in occasione dell'onomastico della regina Maria Isabella, era scritta da Andrea Leone Tottola e musicata da Giovanni Pacini. Fu un trionfo immediato, ed inaugurò la moda del dramma a tema "pompeiano"³¹.

L'inusitato successo dipese dal soggetto indovinato – una storia d'amore tra due giovani virtuosi osteggiata da corrotti antagonisti, sullo sfondo dell'eruzione del 79 d.C.³² – e dalle scenografie di Niccolini, non solo per la loro verosimiglianza con i luoghi della città vesuviana, ma in particolare per l'atto finale dell'eruzione, per il quale Niccolini decise di costruire un'imponente macchina teatrale a forma di vulcano, capace di simulare l'esplosione, il fuoco, il fumo e la lava, utilizzando il meglio dei ritrovati scenotecnici allora a disposizione. All'indomani della prima, infatti, si leggeva sul quotidiano *Giornale del Regno delle Due Sicilie*: «Onore e laude all'Architetto Signor Niccolini, ed alla fiorente sua scuola; negli scenari di questa produzione noi abbiamo osservato il vero incantesimo dell'arte scenografica. La massima conformità in taluni punti della copia coll'originale nella raffigurazione delle varie parti della città di Pompei, produsse negli uditori una mossa generale di sorpresa e di approvazione; colpì poi in modo straordinario l'ultima scena presentante un quadro per quanto grandioso altrettanto desolante e terribile, la distruzione della città sotto la pioggia di cenere e lapilli in mezzo all'inondamento delle fiumane di fuoco che traboccavano dal Vesuvio»³³. Il particolare interessante da notare in questa recensione è che la scenografia fu apprezzata per la «conformità in taluni punti della copia coll'originale». Purtroppo, qualsiasi documento grafico sulle scenografie niccoliniane è andato perduto,

³¹ *L'ultimo Giorno di Pompei* procurò molta gloria a Tottola e Pacini. In particolare, quest'ultimo nelle sue memorie descrisse l'opera come «il maggior trionfo della mia prima epoca artistica», raccontando di come da questo successo ottenne un contratto di nove anni come direttore del Teatro San Carlo. Cfr. Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Guidi, Firenze 1865, p. 41.

³² Il melodramma inscena il legame tra il primo magistrato Sallustio e sua moglie Ottavia, minacciato da Appio Diomede che, respinto da quest'ultima, trama con altri complici per accusarla di corruzione e immoralità, costringendo l'integerrimo Sallustio a condannarla, malgrado il suo amore. Proprio nel momento della sentenza, l'imminente eruzione spingerà al pentimento i congiuratori, che verranno "puniti" dalla lava del Vesuvio mentre i coniugi ne usciranno indenni.

³³ «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 21 novembre 1825, p. 1075.

e vane sono state le ricerche finora effettuate. L'unico documento a riguardo è una tempera di Ferdinando Roberto³⁴ che raffigura la scena dell'eruzione vista dai palchi centrali, dove si osserva l'esplosione del Vesuvio, le macerie e la folla in fuga. Tuttavia, possiamo intuire la visione dello spettacolo di Niccolini attraverso le scenografie che Alessandro Sanquirico, il celeberrimo scenografo de La Scala di Milano, approntò per la prima scaligera del 1827. Si può supporre con buona ragione che queste ultime, di cui abbiamo numerose riproduzioni, fossero molto fedeli alle originali firmate dal Nostro: in primo luogo, perché una riproduzione così accurata dei siti pompeiani non poteva essere improvvisata da qualcuno che non vi si fosse mai recato, come Sanquirico, o che non ne fosse un profondo conoscitore; poi, perché le scenografie dello scaligero seguono alla lettera le indicazioni del libretto così come erano state formulate dal suo ideatore Niccolini, lasciandoci dedurre che siano state poco o nulla modificate³⁵.



Figura 3 Ferdinando Roberto, *Il San Carlo durante la rappresentazione "L'ultimo giorno di Pompei"*, 1825

³⁴ Dal dipinto si notano anche alcuni dettagli della sala del San Carlo: le decorazioni in argento brunito lucidato con pietra d'agata, con riporti in oro zecchino brunito e i rivestimenti in raso azzurro dei palchi, del velario e del sipario. Il colore azzurro era quello ufficiale della Casa Borbonica. Le tappezzerie in rosso, che oggi conosciamo, furono una volontà del re Ferdinando II, che durante il restauro cominciato nel 1834 chiese di adeguare i colori della sala a quelli dei maggiori teatri europei.

³⁵ Era frequente, nel corso dell'Ottocento, che un allestimento inaugurato in un certo teatro fosse riproposto in maniera simile anche negli altri teatri italiani, dove veniva rappresentato successivamente. In taluni casi, erano proprio le stesse scenografie a "passare" fisicamente da un teatro all'altro. Cfr. Oscar G. Brockett, *Storia del Teatro*, cit.

Un esaustivo studio di Luciana Jacobelli³⁶ mette a confronto i luoghi rappresentati dalle scenografie de *L'ultimo giorno di Pompei* con quelli reali della città, evidenziando la sostanziale restituzione filologica delle scene. Ne sono escluse alcune deroghe dovute ad esigenze spaziali che Niccolini dichiara nelle note introduttive del libretto, scrivendo: «l'interno della casa di Sallustio non è quello della casa conosciuta propriamente sotto questo nome; ma di altra più adattata a far conoscere il carattere di quelle case di Pompei, che non hanno l'atrio Toscano, e sono più grandiose, e più idonee alla località del teatro. Il foro, e la basilica sono state in parte modificate per la necessità di restringere l'azione, e la rappresentanza degli oggetti nello spazio che può dare il teatro. In queste due scene si dimostra lo stato di restauro, in cui trovavansi gli edifici pubblici di Pompei al tempo della eruzione, a cagione del terremoto, che li aveva scossi, e rovinati pochi anni prima»³⁷.

Oltre a queste incongruenze dichiarate, Jacobelli ne individua altre, come quella nella seconda scena del primo atto, «Ingresso a Pompei dalla parte della strada dei sepolcri», dove appare raffigurata correttamente la sequenza delle tombe ad ovest, ma manca totalmente la zona della cosiddetta Villa di Cicerone. Nella quarta scena del secondo atto invece, che si svolge nel portico del Teatro Grande visto dalla prospettiva dei propilei (rappresentati falsamente con una doppia fila di colonne) si vede il Vesuvio, quando in realtà, trovandoci a sud della città si sarebbero dovuti vedere i monti Lattari ed il monte Faito. Si tratta comunque di licenze sceniche venali, che nulla tolgono all'impatto di veridicità complessiva. L'unico quadro di completa invenzione è il «Sotterraneo» destinato al supplizio dei rei che nella finzione si trova in prossimità della Via dei Sepolcri e che non esiste nella realtà né lì né altrove a Pompei. Questi dettagli sono molti significativi dal momento che, come si è detto, Niccolini credeva che le scene, pur non dovendo falsificare le caratteristiche storico-temporali di ogni epoca, potevano fare a meno di una ricostruzione filologica rigorosa, indispensabile in altri ambiti, come l'archeologia o l'architettura. L'importante era, infatti, piuttosto ricreare l'«illusione del vero», ossia ricreare ambientazioni storicamente verosimili, ma che lo spettatore potesse associare alla sua realtà contemporanea, cosa che si era persa con la corrente neoclassica e i suoi rimandi eruditi.

Il fatto che Niccolini abbia deciso di portare a teatro una Pompei reale mettendo da parte la propria libertà creativa e addirittura premurandosi di avvertire lo spettatore,

³⁶ Luciana Jacobelli, *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma L'ultimo giorno di Pompei*, in «Rivista Studi Pompeiani», XX, 2009, pp. 49-60.

³⁷ Libretto de *L'ultimo giorno di Pompei*, Tipografia Flautina, Napoli 1825, p. 4.

quasi scusandosi, delle difformità con l'esistente, evidenzia quanto il tema delle antichità pompeiane fosse sensibile per l'auditorio partenopeo, che evidentemente ne era così fiero e ne padroneggiava così bene la conoscenza, da indurre l'empatico Niccolini a compiere questa scelta, che di fatto si rivelò vincente.

Ciò che però imprimerà *L'ultimo giorno di Pompei* nella memoria è inequivocabilmente la scena finale dell'eruzione del Vesuvio. Probabilmente Niccolini, abile scrutatore del suo pubblico, intuì che l'essenza del mito pompeiano si fondava proprio sulla violenza del vulcano, che nell'opera assurge a *deus ex machina* castigatore dei colpevoli e clemente con i vessati protagonisti. Anche in questo caso, le notizie relative alla messa in scena dell'eruzione sono indirette. La più interessante è fornita da John Black, melomane britannico, il quale è stato l'unico finora capace di trovare una lettera del 1846 conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, dalla quale possiamo sapere qualcosa in più sull'«apparecchio scenico magnifico»³⁸ approntato da Niccolini³⁹. In questa, uno sconosciuto mittente scrive al Sovrintendente dei Teatri e degli Spettacoli Luigi Imperatore per criticare la scelta di aprire la stagione teatrale del San Carlo con l'opera *Plinio*⁴⁰, dal momento che qualsiasi altra opera sull'eruzione del 79 d.C. non avrebbe retto il confronto con *L'ultimo giorno di Pompei*, citato come esempio indimenticato di effetti speciali scenici⁴¹. Ciò confermerebbe quanto riportato nella

³⁸Giovanni Pacini, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ Cfr. John Black, *The eruption of Vesuvius in Pacini's "L'ultimo Giorno di Pompei"*, in «Donizetti Journal», 6, 1988, p. 98 e ss. La lettera è stata riportata da John Black direttamente tradotta di suo pugno dall'italiano in inglese, senza specificarne la collocazione archivistica. Ad oggi le ricerche per ritrovare l'originale sono state vane. La missiva, indirizzata al Sovrintendente dei Teatri e degli Spettacoli Luigi Imperatore, è datata giugno 1846, ma le quattro firme apposte alla fine risultano illeggibili per Black, né gli ricordano altre firme trovate nella corrispondenza del Sovrintendente, quindi non è possibile risalire al mittente.

⁴⁰ Nella traduzione inglese, Black riporta l'opera come *Pliny*. Nessuna indicazione aggiuntiva favorisce il riconoscimento dell'opera, che peraltro non appare negli annali del San Carlo, come specifica anche lo stesso Black.

⁴¹ Black riporta il testo tradotto in inglese, in cui viene descritto l'atto finale dell'eruzione, che è stato qui nuovamente tradotto in italiano dall'autrice di questa tesi. «Da ogni lato delle quinte c'erano sei colonne di tela sormontate da capitelli a formare insieme il grande sotterraneo, costruite in modo che quando il pavimento cominciasse a tremare prima dell'eruzione, queste si rompersero in vari modi, e i pezzi cadessero sul palco girando intorno, così come le pareti, il soffitto voltato e le travi. Allo stesso tempo, dalla graticcia, innumerevoli pezzi di roccia fatti di cartone colorati col minio e rischiarati da polvere rossa miscelata a segatura così da sembrare ceneri e lapilli del Vesuvio. Simultaneamente, si agitavano nove teli di garza colorati di grigio su cui erano dipinti nuvole di fumo e fiamme per simulare la grande eruzione, che era dipinta su un largo telone cerato trasparente lungo quattrocento palmi e avvolto intorno ad un tamburo di otto palmi di diametro. Questo telone era dipinto con lingue di fuoco e rifletteva il rosso, dando l'illusione di stare guardando vere fiamme piuttosto che un tendone trasparente. Erano state approntate nel retropalco due scatole di latta vuote con delle aperture a "zig-zag" che erano fatte ruotare – ora più lente, ora veloci – con all'interno un fuoco di bengala, dando l'illusione dei lampi. Oltre a questo,

recensione apparsa sul *Giornale del Regno delle due Sicilie* del 1825, che designava l'eruzione come il momento più emozionante del melodramma, che costituì per la platea un'indimenticabile esperienza di *delightful horror*⁴², che ne impresso il ricordo e ne alimentò la notorietà⁴³. Con questa prova, Niccolini si dimostrò capace di cogliere la doppia natura della città di Pompei, che da un lato rappresentava il patrimonio archeologico della città di Napoli, oggetto di studio erudito, dall'altro era un luogo capace di suggerire sensazioni "sublimi", fonte di un interesse talvolta morboso per le sorti dei suoi abitanti. *L'ultimo giorno di Pompei* è un felicissimo episodio della scenografia sancarlina che si può apprezzare maggiormente se si considerano le difficoltà del "dietro le quinte" che tutti i reparti tecnici del massimo partenopeo erano costretti ad affrontare proprio in quegli anni, caratterizzati da una produzione altalenante.

due grandi mantici, sempre nel retropalco, soffiavano fuori la povere di licopodio, mandata a prendere a Milano da Barbaja. Si diceva che bruciasse 10 ducati di licopodio a sera. Dopo poco, la feroce lava faceva capolino attorno alle rovine con così tanta verosimiglianza che gli spettatori in platea ne furono terrorizzati. Ricordo che dopo che gli attori liberarono Ottavia [Nel testo è riportato il nome Calpurnia. Secondo Black è un lapsus], rimuovendo una grossa pietra che chiudeva la tomba, la piazzarono poi su un cocchio guidato da quattro bellissimi cavalli bianchi che attraversarono il palco al galoppo, con altri cavalieri al seguito. Nessuno si accorse di quello che stava succedendo, perché il pubblico ero troppo distratto dalla montagna ardente». Cfr. John Black, *op. cit.*

⁴² Edmund Burke, nel trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* definisce il *Sublime* come «qualsiasi cosa possa sollevare idee di dolore o pericolo, tutto ciò che sia in qualche modo terribile o abbia a che fare con cose terribili, o che opera in maniera analoga al terrore. Questa è l'emozione più forte che la mente può provare. Dico l'emozione più forte perché sono persuaso che l'idea di dolore sia più potente di quella che riguarda il piacere [TdA]». Quando il dolore e il pericolo non sono nocivi per l'osservatore, allora il *Sublime* diventa proprio: «delightful horror, sort of tranquillity tinged with terror» (ovvero, "orrore diletto, una specie di tranquillità tinta di terrore") che sgomenta ma allo stesso tempo attrae. Cfr. Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*, section VII, *Of the Sublime*, Routledge, London 2008 (I ed. 1757).

⁴³ Dopo la prima rappresentazione de *L'ultimo giorno di Pompei*, infatti, complici le numerosissime repliche sia a Napoli che in altri teatri europei, il tema dell'eruzione, prima affrontato solo dai vedutisti, si diffuse e investì anche altri campi come la pittura e la letteratura. Il quadro caposaldo del romanticismo russo, *L'ultimo giorno di Pompei* di Karl Brjullof, trae ispirazione proprio dalla messa in scena sancarlina. Luciana Jacobelli stessa segnala delle similitudini tra la scena dell'eruzione descritta dal libretto e quella dipinta, come l'ambientazione presso Via dei Sepolcri e la presenza, tra la folla terrorizzata, anche di due amanti, forse Sallustio ed Ottavia. È plausibile che Brjullof abbia visto il melodramma di Pacini al San Carlo poiché, come molti pittori russi, conduceva il suo pensionato artistico in Italia, e soggiornò anche a Napoli dal 1824 in poi. Inoltre è certo che egli visitò Pompei insieme al fratello Aleksandr, il quale era impegnato in rilievi scientifici degli scavi. Il dipinto, a sua volta, ispirò lo scrittore britannico, Edward Bulwer-Lytton, che nel 1834 pubblicò il romanzo *The last days of Pompeii*, ovvero *Gli ultimi giorni di Pompei*. Cfr. Luciana Jacobelli, *op. cit.*; Simona Rossi, *Pompei in scena. L'iconografia del mito pompeiano nelle scenografie teatrali e cinematografiche in Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di Luigi Gallo, Andrea Maglio, Artstudio Paparo, Napoli 2018, pp. 49-58.



Figura 4 Alessandro Sanquirico, bozzetto, *Atrio della Casa di Sallustio*, da *L'ultimo giorno di Pompei*, atto I, scena I, 1827 c.a.



Figura 5 Alessandro Sanquirico, bozzetto, *Via dei Sepolcri e Porta Ercolano*, da *L'ultimo giorno di Pompei*, atto I, scena II, 1827 c.a.



Figura 6 Alessandro Sanquirico, bozzetto, *Foro*, da *L'ultimo giorno di Pompei*, atto I, scena III, 1827 c.a.



Figura 7 Alessandro Sanquirico, bozzetto, *Portico del Teatro Grande*, da *L'ultimo giorno di Pompei*, atto I, scena VI, 1827 c.a.

Secondo Franco Mancini⁴⁴ e Rossana Muzii⁴⁵, infatti, il periodo più florido del San Carlo in termini di fondi destinati agli allestimenti sarà quello del decennio precedente all'incendio del teatro. Dopodiché, la disposizione delle risorse finanziarie avverrà in maniera discontinua per motivi legati alla gestione impresariale dei Reali Teatri. Oltre all'enorme dispendio di denaro impiegato per la ricostruzione del massimo, si deve considerare che Domenico Barbaja dal 1821 allargò i suoi affari al resto dell'Italia e all'Europa, forse prestando meno attenzione a Napoli⁴⁶. Anche se la qualità degli allestimenti più importanti di ogni stagione restava elevata, a quelli minori veniva dedicata meno cura, utilizzando fondali già esistenti o non bilanciando al meglio l'illuminazione. Anche il Teatro del Fondo veniva trascurato in simile maniera. In realtà, quasi mai il pubblico riusciva a percepire questo affanno, visto che comunque il teatro poteva contrarre su maestranze di prim'ordine, che garantivano sempre uno standard di tutto rispetto. Ma il malcontento giungeva proprio dagli artefici, che erano ben consapevoli delle potenzialità che restavano inesprese.

⁴⁴ Cfr. Franco Mancini, *Antonio Niccolini. Modelli classici*, cit.

⁴⁵ Cfr. Rossana Muzii, *Antonio Niccolini scenografo*, cit.

⁴⁶ Domenico Barbaja dirigeva, oltre al Teatro San Carlo, le Imprese del Kärntnertortheater di Vienna (1821-28) e quello de La Scala di Milano (1826-32). Cfr. Philip Eisenbeiss, *Bel Canto Bully: The Life of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*, Haus Publishing, London 2013; Paologiovanni Maione, Francesca Seller, *Gioco d'azzardo e teatro a Napoli dall'età napoleonica alla Restaurazione borbonica*, in «Musica/Realtà», aprile 1994, pp. 23-40.

Già il 14 dicembre 1815 Niccolini scriveva a Barbaja di aver lavorato a più scene di quelle previste dal contratto a fronte di una sempre minor retribuzione⁴⁷. Tale situazione, unita ai problemi di salute che da sempre lo affliggevano e alle commesse da architetto che erano in costante aumento, videro in molti casi il ruolo di Niccolini ridimensionato a “direttore e supervisore delle decorazioni”, carica che in pratica lo esonerava soltanto dall'invenzione, che passava a Francesco Tortolj⁴⁸ o a Pasquale Canna, due talenti molto promettenti della sua scuola. In ogni caso, egli continuerà a supervisionare ogni aspetto dei teatri e ad apparire ancora come autore, soprattutto nelle produzioni più importanti. Questo cambiamento non significava un distacco di Niccolini dal teatro quanto, al contrario, il raggiungimento di una posizione tanto solida da poter delegare a piacimento ad una squadra di aiutanti preparati da lui, e quindi degni della massima fiducia. Nel 1816, infatti, il Re Ferdinando I istituiva la Real Scuola di Scenografia con il proposito di affidargliela per formare una nutrita classe di professionisti⁴⁹. A questo incarico si aggiunse anche quello di Professore di Prospettiva e geometria pratica nella Regia Scuola di Disegno, in sostituzione di Domenico Chelli, deceduto, e soprattutto quello di direttore del Real Istituto di Belle Arti nel 1822, nel cui organico era già presente come Professore di Prospettiva dal 1809⁵⁰.

Dal 1824 e fino al 1841, Niccolini compare nuovamente, e più assiduamente, come inventore di scene, firmando come “Architetto e decoratore dei Reali Teatri” una trentina di allestimenti, tra quelli più importanti delle stagioni, elaborando alcuni dei suoi migliori lavori – come *L'ultimo giorno di Pompei* – e operando a fianco di compositori celeberrimi come Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti, che divennero direttori del massimo rispettivamente dal 1815 e dal 1822⁵¹.

⁴⁷ Cfr. Franco Mancini, *Antonio Niccolini. Modelli classici*, cit., p. 66.

⁴⁸ Francesco Tortolj, nipote di Niccolini, era stato richiamato dallo zio dalla Toscana ed instradato alla professione dello scenografo. Debuttò nel 1817 come capo scenografo e, nonostante le alterne opinioni della critica la sua carriera sembrava essere molto promettente, soprattutto considerando la dedizione profusa da Niccolini nel formarlo. Tuttavia, egli aveva una vita privata molto turbolenta, tanto è vero che venne arrestato nel 1824, per poi morire in carcere pochi anni dopo. *Ivi*, p. 89.

⁴⁹ *Istituzione della Reale Scuola di Scenografia*, Caserta, 25 dicembre 1816. L'articolo 2 del regolamento della Scuola designava esplicitamente Niccolini come direttore della scuola; l'articolo 7 esplicitava che il direttore avrebbe occupato sempre la carica di Architetto decoratore dei Reali Teatri. Cfr. *Collezione delle Leggi e de' Decreti reali del Regno delle Due Sicilie dell'anno 1816*, Stamperia Reale, Napoli 1816, pp. 593-594.

⁵⁰ Cfr. Costanza Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Le Monnier, Firenze 1953, p. 71 e ss.

⁵¹ Per Franco Mancini, l'ultima opera di Niccolini è *Le nozze campestri* del 1841. Cfr. *Id.*, *Antonio Niccolini. Modelli classici*, cit., p. 68.

Sono anni di grande fioritura artistica per il San Carlo ma di grande fatica sull'aspetto gestionale delle maestranze: gli scenografi, i macchinisti ed i decoratori erano oberati di lavoro e le condizioni contrattuali non erano garantite, generando difficoltà e malcontento. Ciò spinse Niccolini a proporre una riforma per l'Impresa dei Reali Teatri, nel 1831, che non venne accolta totalmente, ma che era sintomatica dell'insoddisfazione generata dalla poco accorta gestione⁵². In quest'occasione, egli diede prova del suo spirito di iniziativa e delle sue capacità amministrative. Niccolini, infatti, asseriva che l'attuale impresa trascurava le condizioni lavorative ed economiche degli impiegati (scenografi, decoratori, macchinisti, orchestra, corpo di ballo e coro), che costituivano la spina dorsale del teatro, per concentrarsi soltanto sulle condizioni degli artisti, che chiaramente erano il vero attrattore per il pubblico, il quale non era capace di valutare le qualità delle prestazioni degli artigiani come valutava le performance dei cantanti e dei ballerini, essendo ovviamente sprovvisto delle competenze per farlo. Non era saggio, per Niccolini, trascurare i reparti tecnici in favore dell'apparenza del bel canto, perché gli artisti, se mal supportati, non potevano esprimersi al meglio. Dunque, egli presentava un minuzioso prospetto organizzativo dove sostanzialmente proponeva di assumere con stipendio fisso l'entourage tecnico e artigiano del San Carlo (e non pagarlo più a produzione) con un leggero ridimensionamento della paga, in modo che la sicurezza dell'impiego continuo facesse lavorare meglio ciascuno, ridefinendo altresì i singoli ruoli e le varie competenze, che sarebbero state stabilite da un "Regolamento generale" da lui redatto.

Ulteriori risorse finanziarie potevano arrivare da nuove tariffe per l'abbonamento dei palchi (da lui calcolato) e da una migliore distribuzione della sovvenzione annua elargita dal Real Governo al San Carlo, fino a quel momento amministrata in modo tanto confusionario da escludere spesso le Reali Scuole di Scenografia e Ballo.

Niccolini prevedeva anche il periodo di chiusura e apertura delle stagioni teatrali e soprattutto non trascurava i vantaggi dell'impresario, figura chiave dell'operazione, a cui assegnava molti benefici, come l'uso gratuito dei locali teatrali, oppure il profitto totale sulla vendita dei palchi del Teatro del Fondo e degli altri minori.

L'obiettivo dichiarato dal Nostro era di portare i teatri allo splendore che avevano avuto fino al 1820 attraverso la gestione più ragionata delle risorse economiche ed umane, che godendo di garanzie sulla paga e sulle mansioni di competenza avrebbero lavorato in modo più efficiente.

⁵² Cfr. Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit., pp. 97-101.

La proposta era ragionevole, e soprattutto dimostrava grande lucidità: egli aveva colto che i Real Teatri erano un'impresa che doveva attrarre investitori propensi a impegnare denaro ed energie, e per questo aveva dedicato ampio spazio al loro margine di profitto e ai loro vantaggi. Parimenti, egli sapeva che la disorganizzazione nella quale versava il San Carlo rendeva la produzione degli allestimenti faticosa, e spesso approssimata, e che ciò allontanava la possibilità di assoldare bravi e dediti professionisti per migliorare l'offerta. Inoltre, era vero che gli artisti famosi come compositori, cantanti ed *etoiles* erano invogliati ad esibirsi a teatro per l'onorario e per il prestigio del palco, ma sarebbero ritornati con più gioia e avrebbero ottenuto migliori prestazioni se tutti i reparti avessero contribuito al corretto funzionamento di ogni aspetto dell'opera.

Le idee di Niccolini, pur prese in considerazione, non vennero accolte totalmente e furono in parte modificate perché, seppur assennate, avrebbero comportato una riforma impegnativa che evidentemente la scarsa lungimiranza del Sovrintendente dei Reali Teatri, il Duca di Serracapriola, impedì di attuare⁵³.

Nel 1834 si costituì la Società d'Industria e Belle arti che assunse temporaneamente il controllo dell'impresa dei Reali Teatri, ma nemmeno il cambio di gestione contribuì a migliorare le cose, tanto che nel 1838 Domenico Barbaja venne richiamato al suo ruolo di impresario⁵⁴. In questo periodo, diversi scenografi promettenti furono invitati al San Carlo per affiancare Niccolini nella produzione, per poi andar via poco dopo a causa delle condizioni lavorative poco consone a professionisti di alto calibro. Ricordiamo l'architetto napoletano Angelo Belloni e l'emiliano Domenico Ferri (il quale concluse la sua carriera all'Opéra di Parigi), andati via per penuria di fondi e mezzi⁵⁵.

Nemmeno la Scuola di Scenografia procedeva come Niccolini aveva programmato, visto che già nel 1832 Niccolini scriveva una sorta di apologia dell'istituto lamentando gli scarsi finanziamenti che otteneva dalla Sovrintendenza dei Reali Teatri, a fronte dei grandi talenti prodotti⁵⁶. Forse fu per questo motivo che egli, sfiduciato, iniziò progressivamente a trascurarla, tanto è vero che per un breve periodo fu destituito dal suo ruolo di direttore con l'accusa d'inadempienza, per poi essere reintegrato dopo aver

⁵³ *Ivi*.

⁵⁴ Cfr. Franco Mancini, *Antonio Niccolini. Modelli classici*, cit.

⁵⁵ Franco Mancini, *Domenico Ferri e Angelo Belloni. Gli anni della crisi*, in *Il Teatro di San Carlo*, cit., III, pp. 111-128.

⁵⁶ Antonio Niccolini, *Cenno sul corso di studi della Reale Scuola di Scenografia*, cit., pp.372-374.

redatto una proposta di riforma nel 1839⁵⁷. Nel documento, inviato all'allora Sovrintendente Duca di Laurino, Niccolini descriveva la struttura della scuola, che prevedeva degli insegnamenti di teoria uguali per tutti gli allievi e cinque diversi indirizzi pratici: Architettura, Paesaggio, Figure, Ornamenti ed Accessori, per il quale ogni alunno poteva fare domanda di ingresso previo superamento di prove specifiche. Gli aspiranti al corso di Architettura, ad esempio, dovevano cimentarsi nel disegno di edifici «di ogni tipo, epoca e nazione», comporre scene di interni o esterni e dimostrare conoscenza nella teoria delle ombre. I paesisti dovevano saper riprodurre dal vero elementi naturali, vedute e scenari di loro invenzione «di diverse parti del globo»; i figuristi dovevano disegnare statue, bassorilievi, costumi di ogni tempo e nazionalità, nonché essere abili col chiaroscuro; gli ornamentisti, invece, decori, utensili «sacri e profani», barche, macchine da guerra, etc. Ognuno si sarebbe esercitato lavorando direttamente alle scenografie dei Reali Teatri, motivo per cui l'architetto proponeva che venissero foraggiati con delle piccole somme «di incoraggiamento» per aiutarli nel sostentamento, e di istituire concorsi con premi in denaro per i migliori alunni di ciascuna classe. Gli alunni della regia scuola, inoltre, avrebbero goduto del diritto di prelazione sui posti vacanti dei pittori e dei decoratori reali, anche a scapito delle decisioni avverse dei singoli impresari. Il toscano dimostrava, anche in questo caso, una visione molto pragmatica della Scuola di Scenografia, concependola come un vero e proprio insegnamento professionalizzante e concreto. La sua organizzazione era fondata sul principio dell'apprendistato a bottega – che era peraltro anche la modalità con cui egli stesso si era formato – basato sulla conoscenza attraverso il fare, e sulla costruzione di un rapporto di fiducia tra professore e allievi, che potevano ritagliarsi sempre più spazio nell'ambiente lavorativo se dimostravano un miglioramento progressivo. Inoltre, caldeggiava l'introduzione di un insegnamento di Storia, poiché reputava fondamentale che ogni aspirante conoscesse precisamente i costumi, le architetture e le caratteristiche dei diversi popoli e dei diversi continenti nel corso del tempo, indispensabili per una corretta invenzione delle scene, a riprova della sua concezione del ruolo centrale della scenografia nella diegesi dell'opera teatrale.

Niccolini concludeva l'elenco delle disposizioni con una nota di carattere personale, in cui ribadiva che la categoria degli scenografi era bistrattata rispetto all'Orchestra, alle Scuole di Ballo e all'Istituto di Belle Arti che, al contrario, potevano contare su

⁵⁷ Archivio di Stato di Napoli (da ora in poi ASN), Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, Regia Scuola di Scenografia (1817 – 1877), B. 58, f. 2, giugno 1839. Riportato anche in: Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit., pp. 123-132.

maggiori fondi. Infatti, a partire dal 1820, il budget destinato alle scene del San Carlo era stato tagliato di oltre quattromila ducati, passando da circa 12.000 ad 8.000. Con il consueto piglio pragmatico, Niccolini prevedeva che con 9.600 ducati annui (che egli reputava una cifra più che accettabile, soprattutto se comparata al budget previsto per il reparto scenografico nei teatri di Milano, Londra e Parigi), egli sarebbe riuscito a gestire i pagamenti delle maestranze, degli incoraggiamenti degli alunni e tutto l'occorrente per la dipintura, garantendo sessanta scenari nuovi per il San Carlo e quaranta per il Fondo⁵⁸. La Sovrintendenza non colse i vantaggi dell'impostazione didattica ed amministrativa della Scuola, tanto è vero che riformulò la sua proposta respingendo sia qualsivoglia remunerazione per gli studenti, sia l'introduzione dell'insegnamento della Storia. Fu però accolta l'idea di consentire agli allievi di lavorare direttamente con i capomastri del massimo, ma probabilmente soltanto per fini lucrativi (manovalanza a costo nullo) che non formativi. La riforma, ridotta in questi termini, non apportò significativi cambiamenti alla situazione della scenografia del San Carlo. Ciononostante, la Regia Scuola e il Real Istituto di Belle Arti contribuirono a formare una classe molto valida di professionisti che si affermarono anche oltre i confini del Regno. Tuttavia, per tutto il periodo in cui Niccolini fu in vita, nessuno dei suoi allievi riuscì ad eguagliare il maestro, non tanto per abilità esecutive quanto per la freschezza di approccio e di idee. L'unico scenografo che dopo Niccolini fu capace di aprire il massimo al nuovo fu Pietro Venier con la sua scenografia improntata al romanticismo e all'evocazione, che fece molto successo. Pasquale Canna e Angelo Belloni, pur molto abili e apprezzati, pagavano lo scotto di essere allievi di Niccolini, quindi ne patirono il diretto confronto. I loro bozzetti seguivano l'impostazione del loro maestro, ma nonostante fossero suggestivi, non riuscivano ad eguagliarne il dinamismo ed il lirismo. È comprensibile, dunque, che quando le scene "roviniste" di Venier fecero la loro comparsa a Napoli affascinassero il pubblico, che non era abituato a questo tipo di scenografia "suggerita", che invece Landriani e Gonzaga avevano già proposto sui palchi settentrionali, come abbiamo visto. Nonostante alcuni contributi interessanti, quindi, la scenografia ottocentesca resterà sempre basata su un repertorio standard di modelli di volta in volta riproposti e rimaneggiati, senza però mai compromettere la riconoscibilità e la conformazione spaziale dell'ambientazione, come sarebbe successo decenni dopo, all'inizio del Novecento, agli albori del teatro moderno.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 127-130.

2.3 Niccolini e l'architettura teatrale: aspetti critici, teoria e prassi

Nel 1811, in seguito ai suoi successi come scenografo, Antonio Niccolini venne insignito del ruolo di Architetto dei Reali Teatri, che ricoprirà fino al 1848⁵⁹. Con la nomina, egli non solo manteneva il compito di allestire le scene dei teatri napoletani, ma diventava anche responsabile della loro manutenzione, dalla semplice ridipintura al restauro. Egli rivendicherà sempre con orgoglio il titolo, cercando di non disattendere mai tale incarico, anche quando la sua galoppante carriera di Architetto di Prima Classe gli permise di ampliare il suo raggio di azione a macchia d'olio. Egli monitorava i cantieri dei maggiori teatri, ma era coinvolto anche indirettamente in quelli dei minori, essendo spesso interpellato per consulenze o per la stesura di progetti preliminari, che seppur non documentati da sostanziose fonti, sono comunque utili per dimostrare quanto la sua autorità in materia fosse ingerente⁶⁰.



Figura 8 Teatro di San Carlo, Napoli

È risaputo che la gran parte delle esperienze progettuali di Niccolini derivanti da tale posizione sono state diffusamente trattate in diversi testi, che restano ancora ineguagliati per chi si dedica allo studio dei teatri ottocenteschi. Questi, pur non avendo come soggetto principale Antonio Niccolini, necessariamente ne affrontano largamente gli interventi, consegnando studi approfonditi supportati da apparati documentari ed

⁵⁹ Su Antonio Niccolini Architetto dei Reali Teatri, cfr. Anna Giannetti, *Reali Teatri*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., pp. 43-47.

⁶⁰ Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit., p.88.

iconografici accurati ed esaustivi⁶¹. Per questa tesi, è stato ritenuto metodologicamente inevitabile confrontare e confermare le fonti già a disposizione, in modo da sincerarsi della loro affidabilità e completezza rispetto alla materia, integrandole all'occorrenza. Ritenendosi esauriti in modo soddisfacente gli aspetti progettuali dell'attività di Niccolini sui teatri, sarebbe stato ridondante ribadirli in questa trattazione, che quindi si muoverà provando ad inquadrare tali progetti dell'architetto in una visione critica più personale e più organica possibile, che tenga conto anche dell'attività del periodo "pre-napoletano" e di quella in Terra di Bari. È stato già detto che Niccolini mosse i suoi primi passi professionali in Toscana proprio in ambiente teatrale, lavorando come scenografo, decoratore d'interni e progettista⁶². Qui, ebbe modo di riflettere su molteplici aspetti del teatro: la tipologia architettonica, il valore immaginifico delle scene e l'importanza di questa istituzione nella società e nella cultura di una città⁶³. Su quest'ultimo punto, sicuramente fu influenzato dal contesto in cui viveva prima del trasferimento a Napoli.

Nella fervida Toscana di Pietro Leopoldo, il riformismo del Granduca aveva coinvolto anche il teatro⁶⁴ che, ormai lontano dall'essere un luogo destinato al diletto della corte, iniziava ad essere considerato un veicolo di promozione culturale e sociale, secondo i concetti promossi da Denis Diderot nella Francia illuminista⁶⁵. Esso fu incoraggiato sia

⁶¹ Per gli interventi di Antonio Niccolini sul Teatro San Carlo, si rimanda a: *Il Teatro San Carlo*, 2 voll., a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Guida, Napoli 1987; Franco Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, cit., III; Gaetana Cantone, Franco Carmelo Greco, *op. cit.* Sul Teatro del Fondo: Franco Macini, *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, Electa-Napoli, Napoli 1997; Paolo Mascilli Migliorini, *Antonio Niccolini e il Teatro del Fondo*, in «Rivista italiana di studi napoleonici», n. 2, anno XXVI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 69-75. Sul Teatro Piccinni di Bari: Vito A. Melchiorre, Luciana Zingarelli, *Il teatro Piccinni di Bari*, Edizioni dal Sud, Bari 1983. Per inquadrare le trasformazioni dei teatri campani in un contesto più omogeneo ed ampio: Pier Luigi Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896): teorie, progetti e realizzazioni*, Electa, Napoli 1999.

⁶² Cfr. paragrafo 1.1 di questa tesi.

⁶³ Cfr. paragrafo 2.2 di questa tesi.

⁶⁴ Vittoria Del Carlo, *Pietro Leopoldo di Toscana e il Teatro. Tra riforma e tentativi di controllo sociale (1765-1790)*, tesi di laurea in Storia e Civiltà, Università degli Studi di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, anno accademico 2014/2015.

⁶⁵ Denis Diderot, *Il paradosso sull'attore*, edizione a cura di Alessandro Varaldo, La vita felice, Milano 2009, (I ed. 1830). Diderot era convinto che bisognasse riformare la drammaturgia classica, orientandosi verso il dramma borghese. Attraverso questo nuovo genere, il teatro poteva diventare uno strumento di critica sociale ed educazione civile. Tali idee si diffusero ben presto a tutta Europa dalla fine del Settecento, e influenzarono anche il ruolo dell'edificio teatrale all'interno delle città europee. Cfr. anche: *Storia essenziale del teatro*, a cura di Claudio Bernardi, Carlo Susa, Vita e Pensiero Edizioni, Roma 2005, pp. 236-238.

con riforme di tipo istituzionale sia con la costruzione o il rinnovamento di molti edifici teatrali secondo nuovi standard funzionali ed estetici⁶⁶.

Ciò avvenne non solo a Firenze, ma anche in altri centri importanti, tra cui Pisa e Livorno⁶⁷, dove Niccolini fu attivo rispettivamente nel 1798 per lavorare sul Teatro dell'Accademia de' Costanti, e nel 1806 per la decorazione del Teatro degli Avvalorati, respirando a pieni polmoni la fervente atmosfera del periodo.

A Napoli, sicuramente la situazione in questo campo era ben diversa. Fin dagli anni del dominio asburgico, la corte era sempre stata molto ingerente nelle questioni teatrali, influenzandone diversi aspetti, dalla progettazione, alla programmazione fino alla scelta del repertorio. Il teatro era infatti considerato un mezzo di propaganda del potere reale, nonostante la parvenza di liberalità data da una gestione di tipo impresariale⁶⁸.

Sebbene Carlo III, con la costruzione dell'omonimo massimo, avesse in qualche modo fatto un passo in avanti nella definizione di un'idea "pubblica" di teatro, portandolo al di fuori delle mura della reggia e aprendolo a una fruizione più ampia, tale istituzione rimase sempre sotto l'egida della corte. Cioè era evidente perché, non solo l'edificio era strettamente prossimo al palazzo reale, ma anche il cartellone degli spettacoli era calibrato in base alle velleità dei regnanti, tanto è vero che Giuliana Ricci lo aveva definito, con un'espressione severa quanto efficace: «teatro di corte con le dimensioni e le velleità del teatro pubblico»⁶⁹. Anche durante la dominazione borbonica, quindi, il teatro non venne considerato mai un luogo dal quale diffondere messaggi ideologici come in Francia, o nel quale riconoscere la propria identità di popolo come in Germania, ma restava cristallizzato come manifestazione della grandezza imperiale e della magnanimità del sovrano, che concedeva di condividere con gli altri sudditi il proprio diletto. Rispetto all'Europa, dove il prestigio del teatro era dovuto anche alla scelta del genere degli spettacoli rappresentanti (il melodramma per esempio, era considerato un genere "serio", quindi più elevato della commedia), a Napoli non ci fu mai una distinzione così manichea, nemmeno quando durante il decennio francese le riforme murattiane gerarchizzarono i teatri in "maggiori" e "minori" in base all'offerta

⁶⁶ Vittoria Del Carlo, *op.cit.*

⁶⁷ *I teatri storici della Toscana. Pisa e Provincia*, a cura di Elvira Garbero Zorzi, Luigi Zangheri, Bonsignore, Roma 1992; *I teatri storici della Toscana. Grosseto, Livorno e Province*, a cura di Elvira Garbero Zorzi, Luigi Zangheri, Bonsignore, Roma 1991.

⁶⁸ Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, CMA Pietà dei Turchini, Napoli 2009

⁶⁹ Giuliana Ricci, *Il Teatro San Carlo di Napoli*, in *Teatri d'Italia*, Bramante, Milano 1971, pp.199-202, particolarmente p. 202.

del loro palinsesto⁷⁰. Il provvedimento, anzi, sottolineò definitivamente che in ambiente napoletano non fosse il “contenuto” delle opere in scena ad influenzare la reputazione di un teatro, quanto piuttosto la magniloquenza del “contenitore”, a cui veniva assegnata la funzione rappresentativa.

Ciò costituì parte dei motivi per cui Gioacchino Murat decise, sotto la spinta dell'impresario Domenico Barbaja, di ammodernare il San Carlo. A questi se ne aggiungevano altri prevalentemente “funzionali”, connessi alla costruzione dei locali per la mondana convivialità, che avrebbero aiutato Barbaja a far proliferare il gioco d'azzardo, di cui aveva il monopolio⁷¹. Quando i due si affidarono a Niccolini⁷², sicuramente erano consapevoli di trovare in lui un abile architetto, ma forse non speravano di trovarvi un così attento interprete del valore significativo che questo progetto aveva per la città, al di là di quelli ovvi connessi al prestigio reale. Il toscano, infatti, seppe non solo produrre un ottimo esempio di architettura neoclassica, ma seppe declinare al meglio il carattere ambiguo della fabbrica, che era ad un tempo “teatro del Re” e “teatro della città”, cogliendone la dualità e facendone la forza di questo edificio. Imbevuto della cultura teatrale toscana, egli era perfettamente in grado di prevedere l'importanza che rivestiva la costruzione o l'ammodernamento di un teatro, e quale impatto ciò poteva avere sulle dinamiche sociali, istituzionali ed urbane, ben sapendo che un evento del genere, pur partendo da una sovrana iniziativa, non poteva riguardare unicamente la corte. Egli, sensibile interprete dello *Zeitgeist*, era abile a percepire gli equilibri ed i movimenti intestini della società che lo circondava, ma allo stesso tempo non cedeva alla tentazione di imporre ad essa dei valori ideologici attraverso le sue opere. Esse, plasmate dalla necessità “vitruviana” di rispondere ad esigenze di praticità e di bellezza, raccontavano il proprio tempo senza la pretesa di volerlo celebrare, ma piuttosto con l'ambizione di volerlo narrare. Ed infatti, il San Carlo di Niccolini racconta precisamente una nuova idea di teatro ottocentesco che, svincolato da una regale autoreferenzialità, si proietta verso la città – intesa non solo come tessuto urbano, ma anche come collettività – come un organismo architettonicamente autonomo ma permeabile alle mutazioni della società, così come erano i teatri del periodo leopoldino.

⁷⁰ Franco Carmelo Greco, *La rappresentazione della città e delle scene. Il teatro in Civiltà dell'Ottocento. Cultura e Società*, Electa-Napoli, Napoli 1997, pp. 32-35.

⁷¹ Per approfondire il complesso equilibrio di interessi in gioco tra Gioacchino Murat e Domenico Barbaja rispetto al lavoro per il Teatro San Carlo dal 1808 al 1811, cfr. *Il Teatro di San Carlo*, cit., I, pp. 38 e ss.; Anna Giannetti, *Reali Teatri*, cit.; Paologiovanni Maione, Francesca Seller, *I reali teatri di Napoli dalla Prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Santa Barbara Editore, Bellona 1994.

⁷² È probabile che Barbaja fu molto ingerente nella decisione di affidare il progetto del San Carlo a Niccolini, forte del suo ruolo di finanziatore. Cfr. Anna Giannetti, *Reali Teatri*, cit.

Quanto affermato si chiarisce meglio analizzando i progetti di Niccolini per il San Carlo dal punto di vista del rapporto tra esterno ed interno. Prima però, è bene ricordare che il primo incarico di Niccolini sul massimo (1809-1811)⁷³ non gli concesse molto campo di azione: egli fu chiamato per progettare un portico coperto di ingresso e per ampliare i piani superiori con alcuni locali necessari alle coeve esigenze mondane, come il ridotto e la trattoria⁷⁴. Come spesso accade per molti progetti di architettura, però, i limiti progettuali diventano delle risorse per giungere ad interessanti soluzioni, ed egli riuscì a soddisfare le richieste di Barbaja e Murat pur riuscendo a connotare la fabbrica di un tocco molto personale, esprimendo la propria idea di edificio teatrale. Nonostante fosse al suo primo incarico da “forestiero” in una città così importante, diede immediata prova di una delle sue migliori abilità, quella di sapersi mettere a servizio della buona architettura e del gusto dei committenti, mediando tra esigenze funzionali ed estetiche, senza tralasciare i requisiti di velocità e di economia che spesso erano il presupposto di ogni scelta. Entrando nel merito delle soluzioni adottate, partendo dall'esterno, possiamo individuare immediatamente, nella facciata, l'adesione ad un modello antico che non apparteneva alla cultura architettonica tipica del neoclassicismo napoletano.

Niccolini, infatti, predilesse una soluzione che sintetizzava l'attenzione alle proporzioni armoniche del Classico, con un impaginato articolato, derivante dall'architettura cinquecentesca del Centro e del Nord Italia⁷⁵.

Stessa ispirazione aveva guidato la scelta del bugnato del portico, insolita per Napoli, dovuta anche all'applicazione del concetto vitruviano di collocare alle basi degli edifici «l'ordine più forte», per garantire la «solidità» della fabbrica. Infatti, il toscano dirà: «[...] i Greci e i Romani usano indistintamente il bugnato ovunque vollero spiegar la forza, come il genere di costruzione più adatto ad esternarla. La Lanterna di Demostene, il Foro di Nerva, il Mausoleo di Cicilia Metella, l'anfiteatro di Verona, la Maison

⁷³ MNSM, Fondo Niccolini, inv. 8033, *Piano della nuova fabbrica da erigersi all'ingresso del Teatro San Carlo*; Cfr. anche: Franco Mancini, *Donizetti*, cit., pp. 156-162; *Il Teatro di San Carlo*, cit., I, pp. 89-168; *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., pp. 43-47 ed *infra*.

⁷⁴ Egli progettò l'avancorpo del teatro e si occupò delle decorazioni in facciata, di cui poté gestire le proporzioni ed il carattere. All'interno, egli si occupò solo dei nuovi ambienti risultanti dalla costruzione dell'avancorpo stesso: a piano terra, egli ricavò due sale d'aspetto e due ingressi separati per i pedoni; al primo piano vi era la “trattoria”, composta da due vestiboli, due locali per l'amministrazione, una sala grande, otto sale più piccole per il pranzo e gli ambienti di servizio; al secondo vi era l'auspicata sala per il gioco, insieme a quattro sale per conversare e due stanze con camino. All'ultimo piano erano previsti locali di servizio per la dipintura delle scenografie, in corrispondenza del quinto e sesto ordine di palchi, poi non realizzati. Cfr. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 8033.

⁷⁵ Il prospetto del Teatro San Carlo e i relativi progetti preliminari verranno analizzati nel paragrafo seguente.

Quarrée di Nimes etc., posano sopra bugne, come la maggior parte delle più belle fabbriche della moderna Italia. [...] ho creduto bene rivestire esteriormente di bugne i piloni del mio portico, le quali però si ingentiliscono agl'archi, e spariscono al piano superiore. Il carattere esternato della forza non è il solo vantaggio delle bugne; i tagli che le dividono, la loro scabrosità, e le ombre che ne risultano, danno il più efficace risolto all'ordine gentile, che loro sovrasta, e il più bell'effetto di opposizione agli ornamenti e ai bassorilievi, che le avvicinano»⁷⁶.



Figura 9 Teatro alla Scala, Milano

A differenza del modello proposto da Giuseppe Piermarini per il Teatro alla Scala di Milano, il portico di Niccolini è integrato nel prospetto e ne scandisce il proporzionamento. Per bilanciare la robustezza del bugnato, l'architetto dava respiro all'ordine centrale grazie al loggiato ionico, che alleggeriva l'insieme e gli conferiva un'autorevole sobrietà, lasciando che si inserisse nell'edificato senza prepotenza. Niccolini comprendeva bene che il Teatro sorgeva in una posizione problematica – stretto tra l'attuale via San Carlo e addossato al lato settentrionale di Palazzo Reale – che avrebbe rischiato di mortificare l'intera costruzione, se essa non avesse dialogato

⁷⁶ Niccolini espone il motivo di alcune delle sue scelte progettuali in una relazione inviata al sovrano dopo l'approvazione del progetto, avvenuta nel novembre 1809. Il documento costituiva una "difesa" delle sue scelte costruttive in risposta al tentativo dell'architetto Etienne-Chérubin Leconte di sostituirsi a lui nell'incarico, nonostante la sovrana approvazione. ASN, Ministero degli affari esteri, Teatri e Spettacoli, B. 5422, f. 125, dicembre 1809, *Ragguaglio del piano di costruzione da eseguirsi al Real Teatro S. Carlo*. Il documento è riportato integralmente in: Francesco Divenuto, *Il teatro solido e bello: Leconte e Niccolini*, in Gaetana Cantone, Franco Carmelo Greco, *op. cit.*, pp. 113-151, particolarmente pp. 128-131.

con l'ambiente circostante. Il suo prospetto dimostra un'attenzione di tipo rinascimentale nel calibrare le misure della fabbrica rispetto al contesto, senza rinunciare a conferirgli carattere e maestosità. A questo proposito, nella già citata relazione, l'architetto critica fortemente la proposta progettuale alternativa di Etienne-Chérubin Leconte⁷⁷, a cui rimprovera, tra le altre cose, proprio di non aver tenuto conto di parametri ottici nella conformazione del suo prospetto: «[...] L'avancorpo del peristilio [proposto da Leconte nel suo progetto ndr] va a nascondere le aperture del secondo piano, e ciò è dimostrato: l'altezza dell'avancorpo è di 47 palmi, la sua larghezza non può essere che intorno ai 22. La strada avanti al San Carlo è di circa palmi 80. Facendo partire le visuali della linea della linea media della strada esse formano almeno un angolo di 45 gradi sopra la cornice dell'avancorpo, le quali continuate fino alla parete esteriore del secondo piano segnano 22 palmi di altezza nascosta all'occhio; vale a dire molto al di sopra delle sue finestre. Il Signor Leconte ha lasciato di osservare che gli edifici posti in pratica non si vedono come sono disegnati geometricamente. Gli Architetti, per questo riguardo essenziale di ottica, sogliono evitare i grandi sporti di modanatura nei siti stretti, o supplire al di sopra con accrescimenti di altezze»⁷⁸. La grande considerazione che Niccolini dava all'inserimento nel tessuto urbano e al corretto dimensionamento ottico non è solo sintomo di una buona prassi progettuale ma anche espressione di una riflessione profonda, che riconosceva il San Carlo non più come un avamposto del potere del Re e appendice del suo Palazzo ma – condividendo la visione di Pietro Leopoldo e Gioacchino Murat – un luogo che rappresentasse se stesso all'interno della città. L'idea che il teatro dovesse avere un ruolo forte ed autonomo nella società non abbandonò mai Niccolini, ma anzi si rafforzò quando, nel 1844, ragionando su come sistemare l'area antistante al San Carlo in seguito alla demolizione del Palazzo Vecchio, ipotizzò il *Progetto di voltare il Teatro per segregarlo dal Palazzo Reale e per facilitare l'aggiustamento del fianco della reggia e della piazza risultante in questo lato*⁷⁹. L'idea si inseriva nelle ardimentose sperimentazioni urbanistiche che Niccolini perseguì nel corso della sua carriera, di cui le tre stesure del Progetto Grande sono l'esito più noto⁸⁰.

⁷⁷ Sull'attività di Leconte e sui rapporti con Niccolini, cfr. Adele Fiadino, *Architetti e Artisti alla corte di Napoli in età napoleonica*, Electa-Napoli, Napoli 2006.

⁷⁸ ASN, Ministero degli affari esteri, Teatri e Spettacoli, B. 5422, dicembre 1809. Cfr. anche: Francesco Divenuto, *Il teatro solido e bello* cit., pp. 113-151, particolarmente pp. 132-135.

⁷⁹ MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7450; inv. 7452.

⁸⁰ Anna Giannetti, *Il «Progetto Grande» di Antonio Niccolini: tema con variazioni*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano

Esse si intensificarono nell'ultima fase della sua vita, in cui l'architetto si sentiva meno vincolato alla Corona ed aveva il forte desiderio di lasciare un'ultima grande impresa a Napoli. Nella tavola conservata presso il fondo Niccolini, vediamo il massimo ruotato di novanta gradi verso sinistra rispetto alla sua ubicazione e ingrandito negli spazi, che avrebbero preso anche parte della cavallerizza e della strada S. Carlo. L'ingresso restava nella posizione attuale, ma con il nuovo assetto risultava decentrato: ciò permetteva di ricavare un più ampio foyer con scalone monumentale, che era sempre mancato al teatro. Questa tavola non è dotata di disegni in alzato, quindi non possiamo sapere quale soluzione Niccolini avesse immaginato per la facciata, ma nei grafici dello stesso periodo riguardanti la sistemazioni dell'area di Palazzo Vecchio, Niccolini sembra non avere ripensamenti sul suo prospetto. Ciò è avvalorato anche dal fatto che egli lo ricostruì uguale pure dopo l'incendio del 1817, non solo perché evidentemente era un sistema già risolto e funzionante, ma perché era diventato ormai un'immagine identitaria di Napoli, e per Napoli. Se l'opera fosse stava concepita per lusingare i regnanti, Ferdinando I si sarebbe sicuramente speso per la creazione di un nuovo simbolo borbonico in contrapposizione alla passata dominazione francese. Il San Carlo si era invece guadagnato la sua autonomia simbolica, diventando un tempio dell'arte e della cultura della città. Tuttavia, tale presunta liberalità della *facies*, si trasformava in artificio retorico una volta che si entrava nel fastoso interno predisposto da Niccolini nei lavori successivi, la cui magniloquenza tradiva la committenza di alto lignaggio e comunicava che l'arte e la cultura erano sì, libere di esprimersi, ma per magnanima concessione del sovrano, che ne era il vero promotore.

In definitiva, se l'esterno poteva appartenere a tutti, lo stesso non si poteva dire dell'interno, su cui l'architetto lavorò in un primo momento nel 1812, e poi nel 1816, all'indomani dell'incendio del San Carlo⁸¹. Questi interventi, rispetto a quello datato 1809-1811, diedero a Niccolini la possibilità di esprimersi con maggiore autonomia, non solo rispetto alla decorazione interna ma anche rispetto ad alcune migliorie

Patetta, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 87- 94; Maria Luisa Scalvini, *Antonio Niccolini e il Progetto Grande per Napoli, da Gioacchino Murat a Ferdinando II*, in *Il disegno di architettura*, cit., pp. 79-86.

⁸¹ L'incendio avvenne il 13 febbraio 1816. Niccolini stesso, in una lettera del 16 febbraio inviata al Ministero degli Interni, ne fa un dettagliato rapporto. ASN, Ministero degli affari interni, II inventario, B. 4360, riportato integralmente: in *Il Teatro di San Carlo*, cit., I, pp. 49-54. Il massimo venne riaperto il 12 gennaio 1817, grazie agli sforzi economici del sovrano e a quelli professionali di Niccolini e le sue maestranze. La prima opera messa in scena fu la cantata *Il Sogno di Partenope* del compositore tedesco Johann Simon Mayr.

strutturali e tecniche⁸². Si può affermare che entrambi i cantieri, sebbene svoltisi a quattro anni di distanza, fossero parte di un unico disegno programmatico predisposto dall'architetto, che fin dall'inizio aveva ben chiare le criticità dell'edificio, che aveva principalmente un'acustica imperfetta e necessitava di un più adeguato apparato ornamentale⁸³. Su quest'ultimo punto, egli poté agire già nel 1812, scegliendo una soluzione caratterizzante che riproporrà all'indomani dell'incendio: un fregio continuo per adornare i palchi, in modo da avere un'unica fascia che assecondasse l'andamento curvilineo della pianta, ottenuto arretrando i pilastri di sostegno di ciascuna loggia.

Secondo un'interessante visione proposta da Elvira Garbero Zorzi⁸⁴, il modello decorativo dei palchi e del velario del Teatro San Carlo sarebbe stato "importato" da Niccolini da Livorno dove fu incaricato, con Giuseppe Maria Terreni, di ridipingere la sala interna del Teatro degli Avvalorati nel 1806⁸⁵. Allora, un altro importante teatro cittadino stava subendo dei lavori di decorazioni interna, il San Marco, appartenente all'Accademia dei Floridi, che aveva ingaggiato Luigi Ademollo (Milano, 30 aprile 1764 – Firenze, 11 febbraio 1849). Il pittore fiorentino propose per il San Marco una soluzione insolita per l'ornamento dei cinque ordini dei palchi: una fascia continua

⁸² Le soluzioni principali adottate da Niccolini nel 1812 riguardarono, per la sala: la modifica del decoro dei palchi con un fregio continuo, su cui erano rappresentati genii, sirene e festoni, conferendo alla sala un andamento più organico; il rifacimento del velario per schermare il tetto; l'inclinazione della platea per migliorare la visuale; per il sipario, propose un nuovo soggetto che aveva a tema Psiche condotta da Giove. Per quanto riguarda i lavori strutturali, allargò l'arco di proscenio mettendovi a sostegno due coppie di colonne di granito, in mezzo alle quali ricavò dei palchetti. Inoltre predispose il decentramento del lampadario e fece pendere alcuni cristalli attorno alle fiaccole, convinto che tali espedienti diminuissero il fastidio alla vista. I lavori dopo l'incendio riguardarono soprattutto la struttura dell'edificio. Innanzitutto venne predisposto un nuovo ingresso da cui si dipanavano nuovi collegamenti alla platea attraverso un nuovo sistema di rampe e ballatoi; nell'ultimo piano, corrispondente al quinto ordine di palchi, vennero predisposti dei locali tecnici per i pittori; venne ampliato il sottopalco per permettere il più comodo alloggio delle macchine sceniche; venne riproposta la pendenza della platea e venne ripensato l'orientamento dei tramezzi dei palchi laterali per migliorare la visuale. La novità più curiosa è l'utilizzo del raso color blu scuro per il rivestimento dei palchi, voluto dal sovrano in omaggio ai colori della casata borbonica, ripristinata col classico rosso con i lavori del 1844, che riguardarono per lo più le decorazioni della sala. Cfr. anche: Antonio Niccolini, *Sulla nuova decorazione del Teatro S. Carlo*, s.n.t., Napoli 1812. Riportato interamente in: Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit., pp. 367-374; Id., *Donizetti*, cit., pp. 162-167; *Il Teatro di San Carlo*, cit., I, pp. 89-168; Antonio Niccolini *architetto e scenografo*, cit., pp. 43-46.

⁸³ Cfr. Antonio Niccolini, *Sulla nuova decorazione*, cit.

⁸⁴ Cfr. Elvira Garbero Zorzi, *Alcune considerazioni sui teatri livornesi*, in *La fabbrica del «Goldoni»*, cit., pp. 51-64.

⁸⁵ Archivio di Stato di Livorno (da ora in avanti ASL), Fondo Reale Accademia e Teatro degli Avvalorati di Livorno (1790-1878), serie Regia Accademia e Teatro degli Avvalorati, busta inv. 16, fasc. 6, *Lettera del Segretario del teatro dei Costanti di Pisa e Memoria sulla Pitturazione del Teatro, 1804-1806*; Ivi, busta inv. 17, fasc. 5, *Pitturazione del Teatro eseguita nell'anno 1806 dagli artisti Niccolini e Terreni, 1805-1807*.

decorata da una serie di ventiquattro arazzi raffiguranti episodi dell'*Iliade*. L'unità del fregio era interrotta solo al centro dal palco reale, che occupava quattro ordini ed era incorniciato da due colonne, su cui si stagliavano due statue reggenti il panneggio.

Un antico di matrice epica ed eroica era declinato non solo nei soggetti scelti per i parapetti ma anche per il sipario, su cui era rappresentato il trionfo di Cesare sul Re Farnace. Tema mitologico maggiormente conforme all'edificio teatrale era quello del velario, ispirato ad un episodio de *Le metamorfosi* di Ovidio, in cui Apollo istruiva il figlio Fetonte mentre Le Ore elevavano il carro con l'Aurora, rispettivamente simboli del tempo che si ferma durante il rito teatrale e del sorgere di una nuova epoca⁸⁶.

Grazie al suo apparato decorativo, Ademollo era riuscito a dare al teatro di un'Accademia i connotati di un teatro regio, ponendosi da paradigma per le future decorazioni dei teatri livornesi⁸⁷. Al contrario, gli accademici Avvalorati non dovettero essere molto soddisfatti dell'operato di Niccolini e Terreni, perché nel 1820 decisero di rifare le decorazioni della sala, giudicate deludenti. Per Maria Teresa Lazzarini⁸⁸, il motivo del malcontento potrebbe ricercarsi nel fatto che i due avevano proposto il classico schema ornamentale dei palchetti scansionati, considerato ormai desueto, nonostante essi definissero le loro decorazioni «di nuovo genere»⁸⁹. Non essendo sopravvissuti i grafici né del progetto del San Marco, né del teatro degli Avvalorati, è difficile avere la conferma dalle fonti di quanto affermato da Garbero Zorzi e Lazzarini.



Figura 10 Foto d'epoca dell'interno del Teatro San Marco di Livorno, oggi distrutto

⁸⁶ Cfr. Elvira Garbero Zorzi, *Alcune considerazioni*, cit.; Maria Teresa Lazzarini, *Decorazione teatrale e scenografia in Livorno dalla fine del XVIII alla prima metà del XIX secolo*, in *La fabbrica del «Goldoni»*, cit. pp. 73-82.

⁸⁷ Cfr. Elvira Garbero Zorzi, *Alcune considerazioni*, cit., p. 58.

⁸⁸ Maria Teresa Lazzarini, *Decorazione teatrale e scenografia*, cit.

⁸⁹ ASL, serie Regia Accademia e Teatro degli Avvalorati, busta inv. 17, fasc. 5, *Pitturazione del Teatro eseguita nell'anno 1806 dagli artisti Niccolini e Terreni, 1805-1807*.

Le loro ipotesi su una possibile influenza del modello livornese sul San Carlo, comunque, sono plausibili. Non sorprenderebbe se l'architetto avesse assimilato l'assetto ornamentale dei luoghi che frequentava professionalmente, e se avesse osservato con interesse il lavoro di artisti coevi abili come Luigi Ademollo. Tuttavia, se sono evidenti le similitudini nell'ordinamento decorativo del velario e dei parapetti, altrettanto non si può dire del repertorio figurativo che i due artisti proposero nei due teatri, che rivelano due visioni dell'antico molto diverse.

Ademollo, come abbiamo visto, si rifà ad un immaginario epico, derivante dagli ideali della Rivoluzione francese, che identificavano l'eroico con il valore civico e morale, oltre ad essere un omaggio alla gloria imperitura della letteratura classica⁹⁰.

Niccolini, per la sua sala partenopea, scelse dei fregi dorati più sobri, arricchiti con figure ellenistiche che si alternavano tra festoni, sirene, genii e maschere, in richiamo all'immaginario del teatro classico; essi erano interrotti ogni tre palchetti da bassorilievi in argento, che erano allegorie della Musica, della Tragedia e della Commedia, ispirate agli affreschi di Ercolano e Pompei. Egli decise di cadenzare in questo modo i bassorilievi perché temeva che le luci del lampadario avrebbero fatto ombra e non li avrebbero valorizzati⁹¹. Nella struttura e nel prospetto, Niccolini si rivolgeva all'antico identificandolo con la "prassi del buon costruire". Più volte, infatti, egli dirà che agli architetti moderni non resta che imparare l'arte della buona costruzione dagli antichi, arrendendosi al fatto che non si possa concepire nulla di meglio, ma solo provare a replicarlo. Negli ornati, invece, lascia spazio all'evocazione e al racconto, a cui lo spettatore doveva essere predisposto prima ancora che dallo spettacolo, dall'ambiente circostante⁹². In comune con i soggetti eroici del San Marco c'è sicuramente la scelta di affidarsi al repertorio figurativo dell'antico, che tradisce la formazione pittorica di Niccolini. Mentre Ademollo si rifà però a scene note, tratte dalla mitologia eroica, Niccolini reinterpreta i soggetti degli affreschi vesuviani producendo delle icone soavi ed allegoriche che richiamano la teatralità della pittura di Jacques-Louis David, che sapeva cogliere l'aspetto narrativo connesso al mondo classico e declinarlo secondo il gusto moderno⁹³. La stessa visione guida il Nostro nelle scelte per il velario, sostenuto da un sistema già sperimentato al San Marco e al Teatro degli Avvalorati da lui stesso,

⁹⁰ Maria Teresa Lazzarini, *Decorazione teatrale e scenografia*, cit., p. 75.

⁹¹ Cfr. Antonio Niccolini, *Sulla nuova decorazione*, cit.; *Il Teatro di San Carlo*, cit., I, p. 91.

⁹² Cfr. Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit. p. 368.

⁹³ Cfr. *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix da Füssli a Degas*, a cura di Guy Cogeval, Beatrice Avanzi, Skira, Milano 2010.

che ricordava quelli degli anfiteatri romani: in entrambi, dal quinto ordine di palchi si innestavano dei piloni che tendevano l'estesa tela dipinta leggermente al di sopra del sesto ordine – più modesto rispetto agli altri – che insieme al velario formava il coronamento finale della sala. Il soggetto pittorico qui scelto da Niccolini ed eseguito da Giuseppe Cammarano, era il trionfo degli uomini illustri delle Arti e delle Scienze, che venivano condotti dalle Muse al cospetto di Apollo per essere incoronati immortali sotto gli occhi benevoli di Atena⁹⁴. Simile figurazione allegorica e fortemente evocativa venne proposta per il sipario dipinto nel 1817 e per il *comodino* (ovvero il piccolo sipario), dove sempre Cammarano diretto da Niccolini dipinse una *Corsa degli Amori*, soggetto che richiamava possibilmente la *Corsa delle quadrighe* realizzata da Luigi Ademollo per il Teatro La Pergola di Firenze⁹⁵.

Quanto al palco reale, esso si presentava come un enorme catafalco in cartongesso sormontato dalla corona del Regno delle Due Sicilie, da cui si dipanava un elegante drappo vermiglio sorretto da due Vittorie alate. Troppo frettolosamente questa scelta potrebbe essere additata come “barocca” per la sua enfasi. Si potrebbe parlare piuttosto di una derivazione dallo stile Impero che derogava all'armonica compostezza delle architetture dell'Italia centrale per aprirsi all'opulenza delle corti reali, diventando un omaggio e una lusinga al sovrano borbonico, che amava questo tipo di esaltazione del potere. Non a caso, anche quando Niccolini si cimentava con altre commesse per i regnanti⁹⁶ o ancor più con gli apparati effimeri⁹⁷, si abbandonava a slanci coreografici magniloquenti, che evidentemente identificava come lo stile connotativo dei monarchi. Infatti, come abbiamo detto, se è vero che l'involucro dell'edificio teatrale dialogava con la città *tout court*, il suo interno era rivolto ai maggiori esponenti della nobiltà, della politica e della cultura italiana ed europea, perché lo spettacolo – Niccolini lo sapeva – era soprattutto una questione mondana. Perciò, il teatro doveva rispondere non soltanto alla categoria della *venustas* ma anche a quella dell'*utilitas*, e garantire il massimo comfort funzionale ai suoi fruitori⁹⁸.

⁹⁴ Cfr. Antonio Niccolini, *Sulla nuova decorazione*, cit.

⁹⁵ Elvira Garbero Zorzi, *Alcune considerazioni*, cit., p. 56.

⁹⁶ Ad esempio, ricordiamo la camera da letto “alla pompeiana” di Francesco I e Maria Isabella presso il Palazzo di Capodimonte.

⁹⁷ Franco Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997.

⁹⁸ «Solidità, Bellezza, Comodità, Economia sono i quattro principij invariabili dell'Architettura. Tali principij applicati ad un edificio pubblico di qualunque natura egli sia, lo costruiscono *Solido, Bello, Comodo, Utile*, ed in conseguenza corrispondente alla sua destinazione, meritevole di abbellire una Capitale degna del Sovrano a cui venga consacrato[...].» Cfr. ASN, Ministero degli affari esteri, Teatri e

In particolare, Niccolini era molto attento all'acustica del San Carlo, secondo lui non adeguata per un teatro di tale levatura. La ricostruzione del 1817 gli permise di effettuare delle modifiche per ovviare al problema, sperimentando alcune teorie che egli aveva messo a punto per la prima volta quando, nel 1798, insieme ad Alessandro Gherardesca presentò un progetto di ampliamento per il Teatro dell'Accademia dei Costanti di Pisa, tuttavia mai realizzato⁹⁹. Essendo un'ipotesi a quattro mani, è molto difficile ripartire la paternità delle idee architettoniche, ma è possibile affermare che la parte della relazione riguardante l'acustica che correda i grafici possa appartenere a Niccolini, e segna il punto di partenza per l'elaborazione delle sue conoscenze in materia¹⁰⁰.



Figura 11 Interno del Teatro di San Carlo di Napoli

Spettacoli, B. 5422, f. 125, dicembre 1809, *Ragguaglio del piano di costruzione da eseguirsi al Real Teatro S. Carlo*. Riportata interamente in: Francesco Divenuto, *Il teatro solido e bello*, cit., pp. 113-151, particolarmente pp. 128-129.

⁹⁹ Archivio di Stato di Pisa (da ora in poi ASP), Comune, E.2, c. 16. Il progetto consisteva nel: rimodellare le pareti della cavea, che era inclinata disugualmente dalle due parti, per migliorare la visuale; aumentare l'ordine dei palchi; aggiungere al primo e al secondo piano locali "di comodo", come il ridotto e le sale da gioco. Per approfondire l'argomento e prendere visione della relazione di progetto e i relativi elaborati prodotti dai due architetti, cfr. Stefano Renzoni, *Un promemoria per Antonio Niccolini, il Teatro dei Costanti, e qualcosa su Alessandro Gherardesca*, in *Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo (Pisa, 1777-1852)*, a cura di Gabriele Morolli, Ets, Pisa 2002, pp. 151- 198.

¹⁰⁰ ASP, Comune, E.2, c. 16.

Nello scritto l'architetto, descrivendo i lavori da compiersi per migliorare l'edificio, espone anche le proprie idee in merito alla diffusione sonora nella sala teatrale.

Egli riteneva che la teoria più comune, per la quale il suono proveniente dal proscenio si propagasse attraverso le pareti verticali della platea "rimbalzandovi" sopra, fosse errata. Tali pareti, infatti, sono bucate dall'alloggiamento dei palchi e non possono garantire una superficie compatta per la risonanza del «raggio sonoro». Al contrario, egli credeva che «il teatro è più risuonante, quanto è più vasto il suo palcoscenico»¹⁰¹, intendendo che fosse l'ampio volume del palco a garantire la corretta espansione del suono, che a sua volta si ripercuoteva sul soffitto della platea, per poi essere ridistribuito agli spettatori¹⁰². Queste interessanti riflessioni ebbero presto un seguito, perché Niccolini le approfondì negli anni successivi, sfruttando il cantiere del Teatro degli Avvalorati per compiere esperimenti diretti sul suono. Egli reputò che la "prova del nove" fosse arrivata quando, una volta che ebbe adornato di bassorilievi i parapetti della sala livornese, notò che le decorazioni non inficiavano significativamente il riverbero, smentendo le opinioni di chi era convinto che un decoro troppo ricco avrebbe alterato la propagazione acustica.

La maturazione delle sue teorie lo portò a pubblicare il pamphlet *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, nel 1805, quando era ancora a Livorno¹⁰³. Nel testo, egli espone in modo articolato le sue convinzioni sulla diffusione delle onde sonore, addentrandosi anche in spiegazioni fisiche sulle cause che lo avevano portato a elaborarle. Secondo Niccolini, infatti, il suono è trasportato dall'aria, quindi tanto si sente meglio in un teatro quanto maggiore è la circolazione aerea. In particolare, egli credeva che fosse una

¹⁰¹ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, III edizione, cit., p. 33. Nel testo si citerà sempre da questa edizione.

¹⁰² Nella relazione, Niccolini affermava che l'acustica del Teatro dei Costanti era già sufficiente, e sarebbe stato difficile migliorarla. Pertanto, rassicurava i committenti dell'Accademia che i lavori di ampliamento della platea non l'avrebbero peggiorata. Ciò sarebbe stato possibile perché lui e Gherardesca sapevano, a differenza di altri, che la buona acustica della sala teatrale non dipendeva dalla curvatura delle pareti, ma da quella del soffitto. Era improbabile, aggiungeva, che il suono si ripercuotesse sui muri della platea, poiché esse sono irregolari a causa delle aperture dei palchi. Anche modificando l'assetto della sala, quindi, si sarebbe potuto ottenere un ottimo risultato purché si fossero mantenute le convenienti proporzioni tra l'ampiezza della platea ed il soffitto del teatro. Cfr. Antonio Niccolini, Alessandro Gherardesca, *Motivi che stabiliscono la presente riduzione*, in ASP. E.2, 16, Tav. I.

¹⁰³ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, I edizione, s.n.t., Livorno 1805; II edizione, tipografia Masi, Napoli 1811; III edizione, tipografia Masi, Napoli 1816. Quest'ultima è riportata integralmente in: Franco Mancini, *Scenografia napoletana*, cit., pp. 357-366. Nel trattato, egli afferma di aver iniziato a lavorare alle sue teorie nel maggio del 1804 mentre era a Livorno. Questo fu il primo cimento di Niccolini come scrittore di trattati, ed inaugurerà, come vedremo, una produzione molto numerosa e variegata, sintomo di un interesse enciclopedico, aperto a tutte le branche del sapere correlate all'Architettura.

«corrente naturale» che si formava tra palcoscenico e platea, ad essere responsabile della propagazione del suono. Tale «auretta» scaturiva, secondo Niccolini, dalla differenza di densità del volume che c'era tra la zona del palcoscenico e quella delle sedute. Durante lo spettacolo, la presenza degli spettatori e dell'illuminazione, rarefaceva l'aria della platea rendendola più leggera. Per l'architetto, l'aria più leggera saliva verso l'alto e favoriva la discesa dell'aria proveniente dal palcoscenico – che era quella che “portava” il suono – verso la sala, permettendo la propagazione del suono. Per costruire un teatro dall'acustica corretta in base a questo principio, quindi, bisognava tenere conto che la portata del volume d'aria del palcoscenico (e quindi le sue dimensioni) dovesse essere maggiore di quello della platea, in modo che l'afflusso della corrente sonora non venisse alterato dagli agenti (fiaccole e spettatori) che lo portavano alla rarefazione. Questo tipo di ripercussione era definita da lui «sonora». Egli la distingueva dalla «ripercussione armonica», che era quella per la quale il suono giungeva in modo distinto alle orecchie dell'ascoltatore. Questa corretta propagazione dipendeva dalla regolarità delle «distanze ripercussive», che erano dei parametri metrici riguardanti il rapporto dimensionale tra l'ampiezza della sala e la sua copertura. Quest'ultima, per garantire il genuino riverbero dell'armonia doveva essere preferibilmente voltata, impostata su un tamburo circolare e trovarsi quanto più centrata sulla platea, in modo che il suono armonico potesse riverberarsi in modo equidistante verso ciascuna parete e verso il parterre. Fortunatamente, notava Niccolini, questo tipo di soluzione tecnica garantiva comunque un tipo di copertura che non inficiava l'eleganza e la maestosità dell'edificio teatrale¹⁰⁴.

Giunto a Napoli, egli pubblicò una versione del trattato con note aggiuntive sul *Giornale enciclopedico di Napoli*, nel 1811. La sua crescente notorietà legata ai lavori del San Carlo evidentemente favorirono la circolazione dello scritto, che venne diffuso anche a stampa. Il testo *Alcune idee sulla risonanza del teatro* serve anche a comprendere al meglio le scelte operate dopo l'incendio del 1816. Egli, infatti, non andò ad intervenire sulla platea, della quale si preoccupò soltanto di migliorare la visuale riproponendo la pendenza già introdotta nel 1812, e di inclinare diversamente i setti dei

¹⁰⁴ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, cit., p. 16. Nel testo, egli non mancava di fare riferimento all'acustica perfetta dei teatri antichi. In particolare, egli affermava che quelli greci vantavano la migliore acustica, difficile da eguagliare dalle costruzioni odierne, poiché funzionavano in maniera diversa: i gradini della cavea erano disposti seguendo l'onda dell'impulso sonoro, aiutato anche dal posizionamento di alcuni vasi di metallo «di composizione ignota» che potenziavano la propagazione del suono. L'appunto era anche un modo per rispondere alle critiche di coloro che trovavano azzardate le sue convinzioni sul ruolo del tetto nella risonanza. Cfr. *Ivi*, pp. 24-25.

palchi laterali per correggere il raggio ottico¹⁰⁵. I parapetti poterono essere decorati senza alcun timore e furono abbassati per consentire meglio agli spettatori di guardare e di essere guardati dagli altri. Venne riproposto il velario che, ben centrato sulla sala, come la pelle di un tamburo ripercuoteva il suono. Si occupò, invece, di allargare la bocca d'opera del teatro per favorire il passaggio della «corrente naturale» verso la sala, e ampliò la dimensione volumetrica del palcoscenico dotandolo di un altro piano sottostante, altresì necessario alla collocazione più comoda delle macchine sceniche. A questo cantiere dovrebbe appartenere anche il progetto per la risistemazione del golfo mistico, sotto la cui postazione Niccolini creò la cosiddetta “navicella acustica”, che doveva fungere da cassa di risonanza per il suono, anticipando in qualche modo le teorie di Richard Wagner sopravvenute a metà secolo. Fu durante questi lavori che Niccolini pubblicò la terza edizione del trattato, che grazie alla sua crescente notorietà raggiunse ancor più lettori.

L'opuscolo era una versione a stampa delle pagine apparse sul *Giornale enciclopedico* nel 1811, compresa l'aggiunta di alcune note al testo che alcuni Professori di fisica esperti in risonanza teatrale fecero alle sue teorie subito dopo la prima edizione del 1805¹⁰⁶. Pubblicandole, egli voleva di certo evidenziare che le criticità della versione originale erano state debitamente risolte attraverso alcuni esperimenti sul campo, effettuati su altri teatri, tra cui quello degli Avvalorati e il San Carlo¹⁰⁷.

La prima obiezione che egli riporta era sicuramente la più ovvia, e venne posta da tale dottor Piazzini. Egli concordava con Niccolini sul maggior peso dell'aria rarefatta, ma notava che le sue teorie si fondavano sulla presenza costante di una corrente d'aria che si propagava dal boccascena alla platea: un fatto difficile da dimostrare in base a leggi fisiche, e che perciò andava confermato con un esperimento. Concludeva, poi, affermando che la potenza delle oscillazioni sonore non si calcolava in base alla distanza, come diceva l'architetto, ma in base alla ripercussione contro gli oggetti. Quindi, le volte non aiutavano la diffusione del suono, ma al contrario potevano distruggerla, propagando troppo le oscillazioni sonore. L'esperimento auspicato da Piazzini per confermare la continuità dell'aria tra palco e platea venne proposto anche

¹⁰⁵ Simile soluzione era stata prevista nel progetto dei palchi del Teatro dei Costanti di Pisa. Cfr. ASP, Comune, E.2, c. 16.

¹⁰⁶ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, in «Giornale enciclopedico di Napoli», IV, Michele Migliaccio, Napoli 1811, pp. 218-256, particolarmente pp. 252-256.

¹⁰⁷ Poiché il *Giornale enciclopedico* aveva una grande tiratura e raggiungeva anche gli addetti ai lavori, con le sue aggiunte Niccolini voleva rimarcare la scientificità delle sue asserzioni. Perciò, dovette sembrargli metodologicamente e teoreticamente corretto riportare le critiche che altri fisici gli avevano mosso tempo addietro, dimostrando come egli le aveva fronteggiate e risolte.

dal dottor Tantini, che ne avanzò anche la modalità, poi accolta da Niccolini. Egli immaginò di spargere dello zucchero su delle fiaccole poste sul proscenio, nei pressi della buca del suggeritore. Lo zucchero avrebbe ossidato la fiamma, che si sarebbe direzionata verso la corrente d'aria ipotizzata dall'architetto. Niccolini affermava di aver condotto l'esperimento in dieci teatri, confermando che la fiamma andava sempre in direzione della platea e mai in senso contrario, considerando questa una dimostrazione empirica sufficiente al confermare le sue idee. Raccontava, inoltre, di un ulteriore esperimento sul San Carlo: coprendo gli specchi di tutti i palchi con dei tessuti, notò che non venivano apportate incidenti modifiche alla propagazione sonora, portando punti alla sua teoria dell'importanza della volta. Infine, Niccolini riportava gli appunti del dottor Palloni, che era d'accordo su tutta la linea con lui, tranne che per un dettaglio: il fisico credeva che la potenza del suono non dipendesse dalla ripercussione dei raggi sonori, ma sempre dall'aria, che per Niccolini era responsabile solo della diffusione. Secondo la visione di Palloni, allora, l'acustica corretta del teatro dipendeva da quanto l'aria fosse omogenea e adeguatamente densa, qualità che poteva preservarsi studiando opportuni sistemi di ventilazione. Tale versione integrata di *Alcune idee sulla risuonanza del teatro*¹⁰⁸ si diffuse largamente tra coloro che si occupavano dei nascenti studi di acustica¹⁰⁹. Tuttavia, malgrado le aggiunte che ne avevano rinvigorito la pretesa scientificità, Niccolini non fu risparmiato da critiche. Nelle stesse pagine del *Giornale enciclopedico* del 1811, uno dei redattori del volume (che si firmava solo con le iniziali M. T.)¹¹⁰ confutava tali teorie sulla base di evidenze fisiche. Pur ammettendo che fosse vero che il flusso di aria potesse aumentare le oscillazioni sonore, che «l'aria più densa tenda ad equilibrarsi con quella meno densa», e che quella del palcoscenico fosse più pesante di quella della sala gremita di spettatori, era altrettanto vero che l'aria rarefatta è più leggera e quindi si espande maggiormente, favorendo l'ascesa dell'aria calda¹¹¹. Ciò era dimostrabile banalmente dall'esperienza che si poteva fare direttamente al San Carlo, dove notoriamente nei palchi più alti la temperatura era più elevata. Questo

¹⁰⁸ L'edizione del 1811 è uguale a quella del 1816, che essendo stata concepita direttamente per la diffusione a stampa, resta la più comune.

¹⁰⁹ L'influenza delle idee di Niccolini presso gli altri studiosi di acustica è stata delineata in: Pier Luigi Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania*, cit., pp. 55-56, con bibliografia precedente.

¹¹⁰ Con molte probabilità, il redattore potrebbe essere Michele Tenore, conosciuto principalmente come botanico ma esperto altresì di fisica e meccanica. Egli era tra i maggiori scienziati del Regno ed in quel periodo pubblicava spesso sul *Giornale* gli esiti dei suoi studi; egli nutriva molta stima verso Niccolini, cosa che potrebbe spiegare i toni pacati con i quali egli confuta le sue teorie, non solo in quest'occasione ma anche quando, anni dopo, essi si confronteranno in materia di geologia sui movimenti tellurici dei Campi Flegrei. Cfr. Capitolo 6.

¹¹¹ «Giornale enciclopedico di Napoli», cit., p. 253.

faceva venir meno il presupposto di Niccolini, fondato sulla maggior leggerezza dell'aria fredda. L'autore affermava di non riportare ulteriori esempi più tecnici che avrebbero infierito sulle asserzioni dell'architetto. Queste obiezioni, malgrado sembrassero stroncare le idee niccoliane, erano poste con molto rispetto nei riguardi del toscano, di cui si ammetteva la predisposizione al ragionamento scientifico, e non impedirono la diffusione del pamphlet negli anni a venire. L'acustica era infatti una materia che si andava codificando proprio in quegli anni, e i mezzi a disposizione dei ricercatori sul campo non permettevano la formulazione di teorie totalmente convincenti. Niccolini, dal canto suo, si dissuadeva raramente dalle sue convinzioni, e non si faceva intimidire dalle obiezioni di studiosi evidentemente più titolati di lui in alcune materie, come accadrà più avanti quando egli si dedicherà alla geologia durante le ricerche sul Tempio di Serapide di Pozzuoli¹¹².

Questo atteggiamento, che Niccolini conserverà per tutta la sua vita, era molto più che un residuo dell'enciclopedismo di stampo illuminista, ma era un'anticipazione dei valori positivisti che dilagheranno definitivamente verso la seconda metà dell'Ottocento.

La passione con cui l'architetto tentava di affrontare i problemi architettonici mediante uno sguardo pluridisciplinare e attraverso il costante studio personale, sono dei tratti che meritano di essere sottolineati perché, oltre a raccontare di Niccolini, raccontano dell'evoluzione di un'intera società che tentava di aprirsi al progresso. Ovviamente, nonostante il toscano godesse della privilegiata posizione di Architetto Reale, che gli permetteva di cimentarsi con grandi sfide professionali, le contingenze dei suoi numerosi impegni e dei singoli cantieri non gli permettevano di tradurre sempre le sue teorie in pratica. È esemplificativo il caso del Teatro Comunale di Bari, l'odierno Piccinni, che rappresentò per lui l'occasione mancata di cimentarsi con la progettazione di un teatro *ex novo*. Infatti Niccolini, a seguito della fama ottenuta con gli interventi sul San Carlo, nel 1836 fu invitato dal Decurionato comunale di Bari ad occuparsi del progetto di un teatro che avrebbe dovuto dare lustro alla città¹¹³.

¹¹² Cfr. Capitolo 6.

¹¹³ La storia del progetto di Antonio Niccolini per il Teatro Comunale di Bari è esaustivamente documentata in: Vito A. Melchiorre, Luciana Zingarelli, *Il Teatro Piccinni*, cit. Nel testo, gli autori ripercorrono le tappe storiche della costruzione dell'edificio grazie a delle approfondite ricerche archivistiche, che riguardano anche la parte del progetto Niccolini. Gli elaborati grafici prodotti dal Nostro risultavano già dispersi negli anni Ottanta, ai tempi della stesura del libro citato. Una nuova ricognizione ha confermato l'assenza delle tavole presso l'Archivio di Stato di Bari. Il progetto di Niccolini si può dedurre dalla dettagliata relazione da lui stesso compilata (ASN, Amministrazione generale di ponti e strade, B. 1408, f. 1215) e riportata ad ampi brani da Melchiorre e Zingarelli: *Ivi*, pp. 67-165.



Figura 12 Teatro Piccinni, Bari

Il toscano aveva disposizione un vasto terreno senza vincoli nel quale esprimersi liberamente. Dalla sola relazione che ci è rimasta del progetto sappiamo che, nella sua idea, la fabbrica doveva essere un complesso di tre volumi, dove il primo era leggermente più alto dei laterali ed accordato ad essi da un marcapiano orizzontale che unificava l'insieme. Il prospetto principale era scandito da cinque ingressi e ve ne erano altrettanti ai fianchi, che garantivano l'accesso separato ai pedoni e alle carrozze. Entrando dai corpi laterali si giungeva a sinistra in un giardino e a destra nel cortile dedicato alla sosta e allo stazionamento delle vetture, che avevano a loro volta anche un'uscita sul retro¹¹⁴. All'ingresso, la folla era smaltita agevolmente grazie ad un ampio vestibolo dotato di due scale a tenaglia, annullato da successivi restauri avvenuti nel 1913. La forma a ferro di cavallo della platea, l'organizzazione degli ordini dei palchi e la proporzione del soffitto, confermavano quanto teorizzato fino a quel momento da Niccolini. I palchi erano molto più ampi del normale (2,2 x 2,6 metri) e quello reale eguagliava quello del San Carlo occupando ben quattro ordini, ma aveva in aggiunta il proprio accesso privato¹¹⁵. Al contrario, il palcoscenico sembrava alquanto stretto rispetto al resto della platea, in quanto misurava solo 5 metri invece dei 7 di media dei maggiori teatri italiani, la qual cosa sorprende pensando alle convinzioni niccoliniane

¹¹⁴ Vito A. Melchiorre, Luciana Zingarelli, *Il Teatro Piccinni*, cit., p. 113-114.

¹¹⁵ *Ibidem*.

sulla centralità che il suo volume ricopriva per la propagazione del suono¹¹⁶. In realtà, secondo quanto calcolato dalla Zingarelli, il volume complessivo del palcoscenico occupava il 54% del totale rispetto alla platea, confermando le teorie dell'architetto in materia. Evidentemente, però, le proporzioni dovevano essere percepite poco armoniche all'occhio, dato che il volume del palco rispetto alla platea si sviluppava molto in altezza piuttosto che in larghezza. Questo squilibrio, insolito nell'architettura del Nostro, derivava da un compromesso di tipo tecnico: infatti, la struttura portante e la copertura del palco erano indipendenti dal resto della fabbrica per permettere meglio di installarvi i macchinismi per le scene e per il movimento del sipario.

Dalla lettura della relazione emerge, appunto, che Niccolini mise in campo ciò che aveva imparato riguardo agli aspetti funzionali dei teatri, compresi quelli della sicurezza contro gli incendi, per la quale aveva previsto alcuni accorgimenti di cui erano dotati anche il San Carlo ed il Fondo, come muri tagliafuoco e, in più, le cisterne d'acqua ai lati del palco. Il progetto, comunque, non fu eseguito secondo i dettami di Niccolini. La previsione della spesa per la realizzazione, infatti, sfiorava di quasi ventimila ducati il *budget* previsto dal Comune, che aveva calcolato un tetto massimo di quarantamila. Niccolini, interrogato dall'Intendenza per mediare al problema, suggerì che venisse eretto prima il corpo di fabbrica centrale con gli ambienti necessari (ingresso, atrio, vestibolo), che era il più importante, ed elevare i laterali solo fino al primo piano, accordandoli armonicamente al corpo centrale in modo da non sembrare scorporati. I lavori sarebbero stati diretti da un allievo di Niccolini, che avrebbe garantito l'armonia dell'insieme. Purtroppo, a causa di annose vicende interne riguardanti screzi politici e penuria di fondi, come spesso accade, i lavori si svolsero in modo discontinuo¹¹⁷. Per questi motivi, nonostante il suddetto ridimensionamento di Niccolini fosse stato approvato dall'Intendente, quest'ultimo disattese le sue decisioni ordinando che il progetto venisse riadattato in maniera autonoma dagli architetti comunali Luigi Revest e Vincenzo Fallacara, designati da lui stesso e non scelti da Niccolini come doveva essere¹¹⁸. Questo non servì ad accelerare i tempi: dal 1837 al 1844 si era costruito solo il perimetro del volume centrale, comprendente la sala, i palchi e il proscenio e l'ingresso. Mancava il prospetto, tutta la parte decorativa e quella relativa alle macchine

¹¹⁶ *Ivi*, p. 119.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 128-144.

¹¹⁸ Le ricerche archivistiche di Luciana Zingarelli escludono definitivamente il coinvolgimento nel progetto del figlio di Niccolini, Fausto, che secondo alcuni storici sarebbe stato il responsabile della direzione della seconda fase dei lavori. È vero che egli doveva essere designato a tale ruolo, ma poi di fatto ciò non avvenne.

sceniche¹¹⁹. Vennero ignorate tutte le direttive di Niccolini, che spingeva per dare un riassetto diverso all'intero progetto che avrebbe permesso di edificare non solo il corpo del teatro, ma anche dei locali annessi "di comodo". Tuttavia è bene considerare che per l'architetto sarebbe stato difficile seguire un cantiere a distanza e fare sentire la propria opinione con persuasione soltanto a mezzo epistolare. Non c'è da sorprendersi, quindi, che questo progetto sia stato piegato alle contingenze. I lavori ripresero dal 1852 al 1854, quando ormai Niccolini era scomparso. Significative modifiche vennero apportate alle misure del palcoscenico e a quelle della sala, calibrate da Niccolini per una corretta acustica, che al contrario lasciava molto a desiderare, con buona pace dell'architetto. La direzione dei lavori di decorazione della sala vennero affidati a Giuseppe Castagna, che godeva di molti consensi in Terra di Bari, e che pure proveniva dalla Real Scuola di Scenografia di Napoli¹²⁰. Egli fu l'unico a non poter essere tacciato di modifiche, perché Niccolini non aveva lasciato un progetto per l'interno. Come affermava nella relazione¹²¹, egli credeva che non fosse consigliabile proporre un disegno per l'interno nella fase preliminare, primo, perché avrebbe potuto falsare il giudizio sull'architettura dell'edificio, e secondo, perché era sempre bene che le pitture venissero dirette *in loco* da maestranze qualificate e ben orchestrate¹²².

In definitiva, in assenza degli elaborati, il Teatro Piccinni, non può fornirci la certezza di essere un "modello niccoliniano puro"¹²³, poiché è molto difficile stabilire l'entità delle deroghe al progetto originale. Di sicuro, aiutandoci con l'architettura esistente e con la relazione autografa, possiamo risalire all'idea compositiva dell'edificio e notare che essa è ancora percepibile, a grandi linee, nonostante il tempo.

Libero da vincoli, l'architetto aveva pensato ad un edificio dall'articolazione fluida, capace di rispondere alle esigenze funzionali in maniera efficace e senza alcuna forzatura, ma anche senza alcun eccesso. Si ricordi che il Teatro di Bari era un teatro «secondario», e Niccolini ne tenne conto nella sua progettazione, proporzionandolo alla sua gerarchia: si spiegano pertanto le dimensioni contenute del palcoscenico, i soli quattro ordini di palchi (loggione compreso), e l'eleganza contenuta del prospetto che, pur rispondendo ad una efficace euritmia, mancava del carattere che aveva il Teatro San Carlo¹²⁴. Sembra, infatti, che Niccolini non abbia mai voluto fare torto a ciò che il

¹¹⁹ *Ivi*, p. 139.

¹²⁰ *Ivi*, p. 144.

¹²¹ ASN, Amministrazione generale di ponti e strade, B. 1408, f. 1215.

¹²² Vito A. Melchiorre, Luciana Zingarelli, *Il Teatro Piccinni*, cit., p. 107.

¹²³ Cfr. Pier Luigi Ciapparelli, *op. cit.*, pp. 51-56.

¹²⁴ Il prospetto verrà analizzato dettagliatamente nel paragrafo successivo.

massimo rappresentava per la città di Napoli e per il Regno, guardandosi bene dal progettare un edificio che lo superasse in magnificenza, anche se questo avrebbe potuto essere rilevante per la sua carriera. Evidentemente, l'epiteto "reale" vicino alla qualifica di "architetto" per Niccolini rappresentava anche un vincolo di lealtà nei confronti della città e dei sovrani che vi si avvicendavano, che non ammetteva azioni il cui unico fine fosse una gloria autoreferenziale. Se così non fosse stato, avrebbe sicuramente considerato il progetto barese come un episodio della sua vita professionale indipendente dal suo ruolo istituzionale del quale approfittare per esprimere la propria idea di teatro con una soluzione, se non magniloquente, quanto meno non calibrata sulla base del San Carlo, con il quale il Piccinni era in diretto termine di paragone – Niccolini lo sapeva – proprio perché entrambi portavano la stessa firma.

In quest'ottica si devono leggere anche i progetti per altri teatri "minori" attribuiti a Niccolini, quello del Fondo e quello di Bitonto, l'attuale Traetta, di cui però la paternità è incerta¹²⁵. Infatti, si sa che Niccolini venne segnalato dall'Intendente di Bari per progettare l'edificio, finanziato da venti famiglie nobili della città¹²⁶, ma non è rimasta alcuna notizia relativa all'andamento dei lavori e ai grafici prodotti, se non un unico disegno del prospetto conservato presso il fondo omonimo del Museo di San Martino in cui si notano sicuramente delle caratteristiche ascrivibili a Niccolini. Il disegno appare nel documento cronologicamente più vicino alla data dell'intervento bitontino, un articolo di Domenico Valente apparso in *Poliorama Pittoresco*¹²⁷. Qui viene riportata anche una descrizione della pianta nella quale si riscontrano alcune soluzioni che Niccolini avrebbe potuto pensare: l'immane pianta a ferro di cavallo; tre ordini di palchi (l'architetto non ne avrebbe previsti di più, trattandosi di un teatro minore); l'ingresso indipendente del palcoscenico con rampa per la salita di macchine e animali;

¹²⁵ Dalle fonti di archivio in nostro possesso, si sa che nel 1835 i nobili di Bitonto erano decisi a chiamare un architetto da Napoli per realizzare il proprio teatro, poiché lì vi erano i più begli esempi del Regno. L'Intendente alla Provincia di Bari, il Principe di Ruffano, propose Antonio Niccolini. Tuttavia, non ci sono altri documenti che testimoniano una corrispondenza tra l'architetto e i nobili bitontini. Di certo, però, il progetto arrivò da un architetto napoletano non specificato e venne immediatamente approvato. Similmente a quanto avvenne a Bari, la direzione del cantiere venne delegata ai costruttori Pietro ed Emanuele Sannicandro, subendo un ridimensionamento che rese il risultato difforme dall'idea originale per adattarlo al budget. I lavori durarono dal 1835 al 1838. Cfr. Felice Moretti, *Committenti e mecenati del Teatro Umberto I a Bitonto*, in *Cultura e società a Bitonto nell'Ottocento*, atti del Convegno nazionale (Bitonto, 18-20 ottobre 2001), a cura di Felice Moretti, Vincenzo Robles, Edilpuglia, Bari 2003, pp. 292-298.

¹²⁶ Cfr. Stefano Milillo, *Architetti e maestranze per il Teatro di Bitonto*, in «Studi Bitontini», n. 79, 2005, pp. 119-132.

¹²⁷ Domenico Valente, *Nuovo Teatro in Bitonto*, in «Poliorama Pittoresco», Anno II, Semestre I, dal 6 agosto al 13 febbraio 1838, pp. 325-326.

un attiguo locale della Polizia, previsto anche per il Teatro Piccinni di Bari. Richiama Niccolini, nemmeno a dirlo, il bugnato in prospetto scandito dalle cinque arcate e la copertura ad attico piano che ricorda il San Carlo. È insolito rispetto allo stile dell'architetto, tuttavia, che i due ordini dell'edificio fossero speculari. Entrambi erano caratterizzati da un sistema di archi e bugne ed erano separati solo da un marcapiano liscio, su cui campeggiavano le iscrizioni di celebri compositori. La proporzione complessiva del progetto potrebbe rimandare ad altre soluzioni previste da Niccolini nel progetto per la villa di Domenico Barbaja a Mergellina, o ancora in quello del prospetto occidentale del San Carlo dopo la demolizione del Palazzo Vecchio. Il Teatro di Bitonto, però, è sicuramente più monotono ed è estraneo alle logiche compositive tipiche del toscano, quindi è plausibile che la sua configurazione finale sia il risultato di un progetto autografo a cui siano state apportate sostanziali modifiche durante il cantiere. Se così fosse, come per il Piccinni, nemmeno in questo caso sembra che Niccolini abbia approfittato della libertà della “pagina bianca”, e abbia prodotto un'architettura misurata sia al “micro-contesto” bitontino che a quello “macro” del Regno di Napoli.

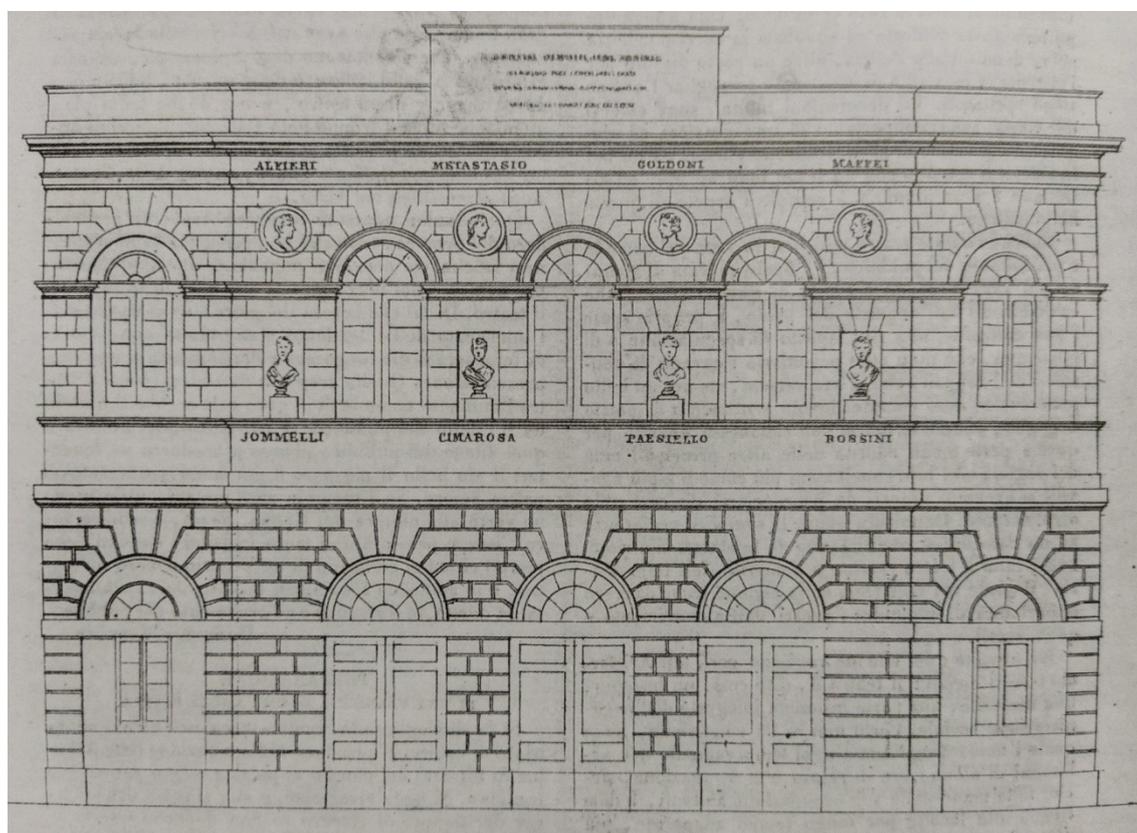


Figura 13 Antonio Niccolini?, Prospetto del Teatro di Bitonto, incisione in «Poliorama Pittoresco», a. II, sem. I, 1838

Nonostante allora fosse un architetto affermato e famoso, egli dimostrava sempre la stessa deontologia che aveva nei primi anni della carriera, come si vede anche nel progetto per il Teatro del Fondo. Anche in questo caso, Gioacchino Murat e Domenico Barbaja, nel 1809 avevano dovuto prevedere un piano per apportarvi necessarie migliorie, similmente a quanto avveniva con il San Carlo nello stesso periodo. L'edificio, progettato da Francesco Securo nel 1778, mancava infatti di un portico coperto carrozzabile, del ridotto e di altri locali "di comodo" per gli affari di Barbaja¹²⁸. Il più grave problema del teatro restava però la sua ubicazione, essendo spalleggiato dai due edifici dell'Ammiragliato, da cui era separato solo da un vicolo angusto. Quando Niccolini nel 1809 propose il proprio progetto, immaginò una soluzione che prevedeva un minimo intervento (ed evidentemente minima spesa), creando semplicemente un piccolo corpo sospeso di connessione con il palazzo dell'Ammiragliato al primo piano, lasciando intatte le facciate di entrambi gli edifici. Il progetto è curiosamente modesto per gli standard di Niccolini, abituato di certo a pensare in economia, ma mai a proporre architetture disomogenee, che mortificassero il suo lavoro ed il decoro cittadino. Infatti, qualche anno dopo, nel 1811, mise a punto una seconda stesura che, mantenendo lo stesso "cavalcavia" di collegamento tra i due edifici, presentava un prospetto unitario, dove il vicolo diventava la strada di accesso per le vetture. L'ultimo piano dell'annesso Ammiragliato avrebbe ospitato gli appartamenti di Barbaja, proprio sopra al ridotto, di cui Niccolini pensò dettagliatamente pianta e collegamenti. Tuttavia, nulla venne realizzato di questi disegni. L'occasione per riproporli a Ferdinando II si manifestò nel 1845, quando il sovrano stesso incaricò l'architetto di redigere un piano quadriennale di manutenzione dei Reali Teatri. Il progetto per il Fondo era sostanzialmente uguale, anche se vi era stata apportata una leggera modifica all'arco d'ingresso ed era stata ingrandita la pianta nella zona retrostante. Lo aiutarono nella stesura il figlio Fausto e Francesco Del Giudice, ma anche stavolta venne ignorato in favore di quello di una commissione di edili municipali composta da: Antonio Francesconi, Pasquale Francesconi, Luigi Catalano, Achille Catalano, Carlo Paris, Gaetano Romano e Francesco Javul¹²⁹. I lavori di Niccolini sul Fondo si limitarono dunque a quelli di restauro: ricordiamo che nel 1813 venne chiamato a sostituire il tetto in piombo e a realizzare i locali della Scuola di Ballo, mentre nel 1823 diresse gli interventi di restauro per il rifacimento del palcoscenico, dell'orchestra e della platea, per cui vennero pensate

¹²⁸ Sul Teatro del Fondo, cfr. Tobia R. Toscano, *Il Teatro Mercadante*, Electa-Napoli, Napoli 1990; Franco Mancini, *Donizetti*, cit., Paolo Mascilli Migliorini, *Antonio Niccolini e il Teatro del Fondo*, cit.

¹²⁹ Cfr. Anna Giannetti, *Reali Teatri*, cit.

nuove decorazioni, sebbene non fastose come quelle del San Carlo¹³⁰. Sarebbe sbagliato credere che per Niccolini contenere gli aspetti decorativi e le proporzioni degli altri teatri rispetto al massimo, significasse un atteggiamento svogliato o distratto verso i progetti che non rappresentassero direttamente la Corona.

Al contrario, egli non lesinava sugli aspetti legati al comfort acustico e visivo, sulla sicurezza e sulla scenotecnica, che non trascurava per nessun teatro. Il Piccinni, infatti, come abbiamo detto in precedenza, possedeva alcune accortezze da questo punto di vista, che poi vennero introdotte anche nei successivi restauri del San Carlo nel 1844.

Ciò che emerge da questi teatri, infatti, è l'approccio concreto di Niccolini alla progettazione, che malgrado la committenza di alto rango, si svincola da una concezione simbolica dell'architettura per renderla "prassi del buon costruire", fondendo insieme gli insegnamenti degli antichi architetti romani e contemporaneamente aprendosi già verso l'Eclettismo di fine Ottocento, proprio per l'assenza di scelte "idealistiche".

Anche quando l'architetto indugia nella riproposizione di modelli antichi o in rimandi allegorici, come quelli che vediamo nei prospetti dei suoi teatri, essi non sono licenziosi, ma aderiscono ad una visione dell'architettura "necessaria", dove anche la ricchezza del decoro è parte fondamentale del sistema organico dell'edificio, poiché dialoga con il contesto e con la società, e contribuisce alla comunicazione dei valori permanenti di cui sono foriere le arti. Permanenti, però, non perché sono cristallizzati in un tempo infinito, come vuole la tradizione neoclassica settecentesca, ma perché, appunto, essi restano ancora condivisibili per l'uomo moderno, nonostante appartengano ad un passato lontano.

Dunque non è l'immutabilità che fa del modello antico un monito, piuttosto la sua duttilità nel riuscire a sopravvivere al tempo e a parlare a differenti generazioni, ed è questo l'aspetto che Niccolini ambisce a catturare con la sua architettura. Ciò è ancor più vero quando si parla di teatro, per antonomasia un luogo di eterno dialogo tra passato e presente, simbolo dell'identità di un Paese.

I teatri di Niccolini rappresentano il "significante" della sua personale visione della società e della cultura del Regno, che egli si impegna ad interpretare a diffondere, non solo come architetto, ma anche come scenografo, docente e trattatista.

Le sue opere raccontano di come una buona idea architettonica non si imponga attraverso la prepotenza delle forme, ma attraverso la solidità dell'idea che la sottende,

¹³⁰ Cfr. Franco Mancini, *Donizetti*, cit., pp. 175-183.

che parte da un fondato ragionamento compositivo per poi adattarsi fluidamente al proprio contesto, contaminandolo e non disdegnando di farsi contaminare a sua volta.

2.4 La facciata del Teatro di San Carlo. Possibili influenze toscane nel progetto di Antonio Niccolini

Con il progetto del Teatro San Carlo, Antonio Niccolini dona a Napoli non solo quella che diventerà una delle icone della città, ma anche un modello esemplare di architettura neoclassica. È ben noto che il primo intervento sul San Carlo venne affidato a Niccolini – già Architetto di Prima Classe – da Gioacchino Murat nel 1809, sotto la spinta dell'impresario dei Reali Teatri Domenico Barbaja. Quest'ultimo, che partecipava finanziariamente al progetto, premeva affinché si attrezzasse il massimo con un ridotto, una “trattoria” e delle sale per il gioco d'azzardo, oltre che a dotare la facciata di un portico per le carrozze. Tali migliorie erano infatti necessarie per amplificare il ruolo del teatro come ritrovo della mondanità napoletana. Il progetto venne presentato dall'architetto nel settembre dello stesso anno attraverso il *Piano della nuova fabbrica da erigersi all'ingresso del Teatro San Carlo*¹³¹. I disegni allegati al *Piano*¹³² – redatto da Niccolini sotto la costante supervisione di Barbaja – presentano alcune differenze rispetto a quanto poi verrà realizzato al termine dei lavori, nel 1811, soprattutto rispetto alla facciata.

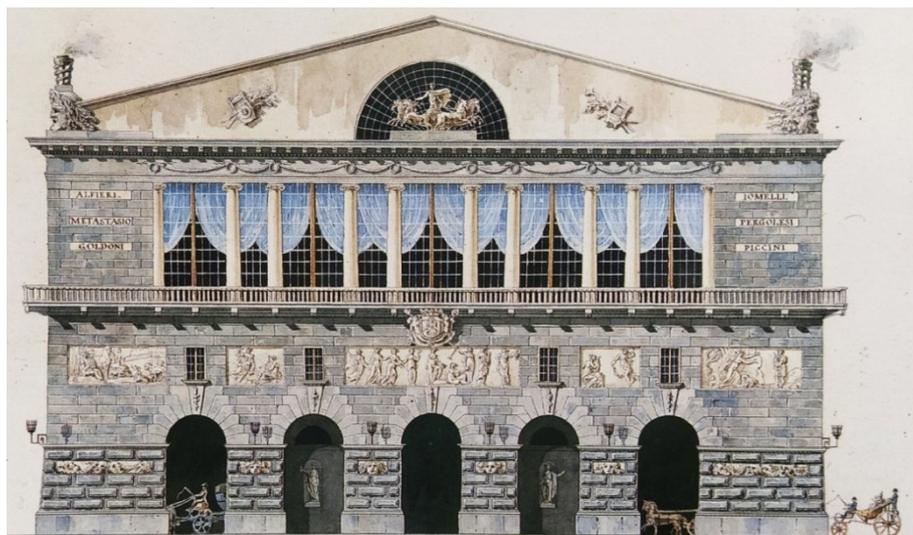


Figura 14 A.Niccolini, *Prospetto del nuovo corpo progettato*, 1809. Napoli, MNSM, Fondo Niccolini, inv. 8033

¹³¹ ASN, Ministero degli affari esteri, Teatri e Spettacoli, B. 5422, f. 125.

¹³² MNSM, Fondo Niccolini, inv. 8033. Trattasi di dieci tavole rilegate datate settembre 1809, che presentano gli elaborati grafici del primo progetto di Niccolini sul Teatro San Carlo.

Osservando le soluzioni preliminari previste da Niccolini per il prospetto¹³³, si nota immediatamente la terminazione a timpano triangolare decorato da un finestrone semicircolare, sul quale risaltava il gruppo statuario raffigurante una quadriga. Ai lati del frontone si notano due antefisse antropomorfe di reminiscenza romana dalle quali svettano due camini fumanti. Si nota altresì un ritmo più ampio del loggiato, che contava inizialmente solo otto colonne ioniche a discapito delle quattordici previste per il progetto finale, oltre che un'orizzontalità meno accentuata rispetto all'attuale conformazione. È poi evidente che proprio il portico carrozzabile in bugnato a cinque arcate si configura come invariante in ciascuna delle versioni. Del resto, dopo "l'invenzione" dell'ingresso carrabile di Giuseppe Piermarini per la Scala di Milano¹³⁴, nessun teatro sembrò poterne fare a meno, San Carlo compreso. Proprio sulla facciata del massimo partenopeo, e in particolare sul portico, si vuole qui sottolineare un dato iconografico alquanto interessante, relativo alla sua somiglianza con il prospetto della villa medicea del Poggio Imperiale, situata sul colle di Arcetri presso Firenze¹³⁵, che potrebbe aprire a nuove riflessioni sulla genesi del progetto niccoliniano, e confermare l'interscambio culturale tra napoletani e fiorentini a partire dal XVIII secolo.

La Villa del Poggio Imperiale, probabilmente edificata intorno al XV secolo, fu proprietà dei Medici dal 1565 fino al 1738, per poi passare ai Lorena. Nel 1765 Pietro Leopoldo la promosse come residenza granducale, e ordinò a Gaspare Maria Paoletti¹³⁶ i primi interventi edilizi che ne modificarono l'originale impianto planimetrico a "T", convertendolo in una pianta rettangolare e dotandolo di altri due cortili simmetrici rispetto a quello centrale, costituente il nucleo più antico. Inoltre l'architetto vi installò delle scuderie e decorò gli interni con stucchi, tappezzerie e stoffe provenienti dall'Oriente. Durante la dominazione francese, quando al posto del Granducato venne istituito il Regno d'Etruria, la nuova reggente Maria Luisa di Borbone commissionò

¹³³ *Ivi*, tav. VI, disegni 1 e 2.

¹³⁴ Fu l'architetto Giuseppe Piermarini per primo a progettare un porticato carrozzabile per il Teatro alla Scala. Edificato tra il 1776 e il 1778, fu ideato proprio per rendere più agevole l'ingresso della nobiltà a teatro, al riparo dalle intemperie. La soluzione venne apprezzata a tal punto da essere poi adottata da diversi teatri italiani ed europei.

¹³⁵ La villa del Poggio Imperiale dal 1864 muta la sua funzione residenziale ospitando una scuola statale, la Santissima Annunziata di Firenze, di cui è tutt'ora la sede. Dal 2014 è stata inserita tra i siti patrimonio dell'Unesco.

¹³⁶ Gaspare Maria Paoletti (Firenze, 1727 – 1839), architetto della corte granducale, fu uno dei principali esponenti dello stile neoclassico in Toscana. Tra i suoi principali lavori ricordiamo la Palazzina della Meridiana presso il Palazzo Pitti di Firenze. Importante fu anche la sua attività di docenza presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze che lo vide formare alcuni tra i più importanti architetti toscani, come Pasquale Poccianti e Giuseppe Cacialli.

all'ingegnere delle Regie Fabbriche Pasquale Poccianti¹³⁷ l'ammodernamento della villa, nel 1806. Il progetto di Poccianti consisteva nel rifacimento della facciata e del piazzale circolare antistante e nell'aggiunta di due nuovi ambienti destinati ad una cappella e ad un teatro. Di tutti gli interventi previsti, egli riuscì solo a realizzare la parte inferiore della facciata con il portico centrale in bugnato a cinque arcate poiché nel frattempo, nel 1807, la città fu affidata alla granduchessa Elisa Bonaparte, sorella di Napoleone. Essa incaricò Giuseppe Cacialli, insignito del ruolo di Architetto dei Reali Palazzi, di terminare i lavori della villa. A nulla valsero le proteste di Poccianti, che venne estromesso del tutto e nel 1814 venne anche spostato a Livorno a ricoprire il ruolo di architetto comunale¹³⁸.

Cacialli prese in considerazione il progetto di Poccianti per il riordinamento generale della villa, ma lo modificò, aggiungendo due avancorpi laterali con portici. Della facciata, rimase invariata soltanto la parte del portico bugnato, ormai conclusa, e fu modificato il progetto per gli ordini superiori, che ne restituirono l'odierno aspetto: una loggia a cinque arcate decorata con capitelli ionici, sormontata da un frontone decorato con bassorilievi ed un orologio al centro del timpano. È proprio questa configurazione finale della villa ad essere stata oggetto di una riflessione tanto interessante quanto controversa da parte di alcuni studiosi, secondo cui Niccolini si sia ispirato direttamente ad essa per il prospetto del Teatro San Carlo.

Il primo testo a rilevare una somiglianza tra il prospetto del Teatro San Carlo e la Villa di Poggio Imperiale è quello di Emilio Lavagnino del 1956¹³⁹, che descrive il Teatro San Carlo come: «[...] architettura massiccia ma grandiosa, ove su di un piano terreno a bugne, che rammenta il Paoletti ed il Poccianti, oltre una balaustra meccanica e noiosa, è un bel loggiato corinzio [*sic*] non privo di solennità». Arnaldo Venditti, nel suo testo fondamentale *Architettura neoclassica a Napoli*, cita a sua volta queste parole e non

¹³⁷ Pasquale Poccianti (Bibbiena, 16 maggio 1774 – Firenze, 19 ottobre 1858) studiò architettura all'Accademia di Belle Arti di Firenze a partire dal 1791. Il suo maestro fu Gaspare Maria Paoletti. Dal 1806 divenne Ingegnere delle Regie Fabbriche, occupandosi di alcune delle ville medicee, tra cui Villa del Poggio Imperiale, Villa del Poggio a Caiano e Villa della Petraia a Castello. Sotto la reggenza di Elisa Bonaparte ottenne la carica di architetto del Comune di Livorno, capoluogo del dipartimento del Mediterraneo. A Firenze ottenne cantieri importanti, tra cui quello a Palazzo Pitti. Qui, si occupò di costruire una nuova scala interna con un vestibolo e di sistemare i locali del secondo piano. Intervenne poi sulla Palazzina della Meridiana e sul corridoio di collegamento con la Specola; suo è inoltre il progetto della Sala d'Elci presso la Biblioteca Laurenziana di Michelangelo. Cfr. Raffaella Catini, *Ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 2015, vol. 84.

¹³⁸ Cfr. *Firenze e Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti nell'età granducale*, a cura di Franco Borsi, Gabriele Morolli, Luigi Zanghieri, Officina edizioni, Firenze 1975, p. 219 e ss.

¹³⁹ Emilio Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, 2 voll., Utet, Torino 1956, II, p.117.

manca di schierarsi contro questa affermazione, scrivendo: «[...] se di influenza e di motivi ispiratori vogliamo parlare, non è certo dei due artisti toscani, ed al bugnato di villa di Poggio Imperiale che dobbiamo riferirci, ma piuttosto a quel mondo classico che aleggia nelle più alte architetture del Cinquecento italiano, senza nessun diretto accostamento ad una particolare fabbrica: il che è esplicito riconoscimento della validità dell'opera napoletana [...]»¹⁴⁰. Questa asserzione è condivisa anche da Franco Mancini, che nel descrivere gli interventi sul Teatro San Carlo fa menzione degli scritti dei due autori, sorvolando però molto velocemente sulla questione e non entrando nel merito di approfondimenti¹⁴¹. Coloro che invece sembrano sbilanciarsi, affermando che Niccolini si sia ispirato alla villa toscana per il prospetto del San Carlo sono Middleton e Watkin, nel 1977¹⁴². Nel testo, infatti, si fa riferimento esplicito alla facciata di Poccianti come modello per quella del massimo napoletano, ma anche in questo caso, la base del paragone è sempre di tipo iconografico, senza successive analisi a corredo.

È indubbio che tutti gli autori citati rilevino una somiglianza lampante: entrambe le fabbriche hanno in comune il portico carrozzabile a cinque arcate in bugnato, molto simile nella conformazione. La parte superiore di Villa del Poggio firmata da Cacialli, tuttavia, manca della profondità e del carattere di quella del San Carlo. Nella prima, le colonne ioniche sono inserite a mo' di paraste nel prospetto, incorniciando le cinque arcate simmetriche a quelle della fascia inferiore in bugnato. L'impressione finale è armonica e sobria, ed è resa austera dal timpano che sormonta l'edificio. La loggia di Niccolini invece, grazie all'effetto dei chiaroscuri del colonnato ionico e alla forte orizzontalità, reinterpreta il concetto di "tempio" neoclassico con un linguaggio personale, che raggiunge la modularità e l'armonia delle proporzioni – i tipici valori dell'architettura settecentesca – pur non ricorrendo a strette regole geometriche e a soluzioni formali scontate. Anzi, Niccolini non rinuncia a "comunicare" attraverso la facciata la sua visione allegorica dell'arte napoletana, impreziosendo il prospetto con la serie di bassorilievi che sono una costante in tutte le stesure del progetto, distaccandosi dal razionalismo con un'impronta singolare, senza che l'edificio perda di solennità. Nonostante queste differenze, comunque, entrambi gli edifici rimandano chiaramente all'architettura italiana cinquecentesca, non solo nell'uso del bugnato e nella soluzione del loggiato ionico, ma anche nell'impaginato dei prospetti e nel carattere complessivo

¹⁴⁰ Arnaldo Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961, p. 240.

¹⁴¹ *Il Teatro di San Carlo*, cit., I, p. 42.

¹⁴² Robert Middleton, David Watkin, *Architettura dell'Ottocento* (ed. it.), Mondadori Electa, Milano 1989, p. 295.

che li pervade. Tornando agli autori citati, si rileva che nessuno fa menzione di un progetto preliminare di Pasquale Poccianti custodito presso il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi¹⁴³, pubblicato per la prima volta nel 1924 da Matteo Marangoni in *La Villa del Poggio Imperiale*,¹⁴⁴ e successivamente nel 1975 nel testo *Firenze e Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti nell'età granducale*¹⁴⁵.

In realtà è guardando a questa tavola, piuttosto che alla facciata edificata, che si nota evidentemente come l'avancorpo centrale della villa del Poggio ricordi il teatro San Carlo. Infatti, si riconoscono a prima vista il portico in bugnato a cinque arcate e le due nicchie laterali ospitanti due statue, che sono state poi realizzate; l'ordine superiore, sottolineato da una cornice marcapiano, presenta una profonda loggia aperta che segna un'apertura rettangolare nel prospetto, scandito da quattro colonne corinzie. Ai lati della loggia si notano due aperture rettangolari, conformi rispetto a quanto realizzato, ma in aggiunta si vedono al di sopra di essere due bassorilievi rettangolari che ricordano i decori dell'ordine inferiore del teatro San Carlo. Termina il progetto di Poccianti un frontone dalla forma trapezoidale recante un'iscrizione illeggibile, sormontato da un gruppo statuaria. È sicuramente questo elemento a destare maggiore interesse e a richiamare in maniera più forte la similitudine tra i due progetti, ancor più della facciata effettivamente realizzata. Purtroppo, nella tavola non sono riportate intestazioni o date, ma potrebbe trattarsi della prima versione del progetto, approvata il 12 settembre 1806¹⁴⁶. Se così fosse, allora il dato cronologico potrebbe fornire una prova significativa all'ipotesi che Niccolini si sia ispirato al lavoro di Poccianti nel redigere, tre anni dopo, il suo progetto per il San Carlo. Tuttavia questo dato da solo non sarebbe sufficiente ad affermare ciò con certezza. Non sono infatti documentate interazioni tra Antonio Niccolini e Pasquale Poccianti. Quest'ultimo, impegnato nel ruolo di Ingegnere delle Reali Fabbriche, aveva come base operativa Firenze. Niccolini al contrario, prima del trasferimento presso la corte murattiana, svolgeva la sua attività di pittore e decoratore tra Livorno, Pisa, Pomarance e Bibbiena. È plausibile che essi si siano incontrati frequentando gli ambienti artistici fiorentini o che abbiano avuto contatti attraverso

¹⁴³ *Progetto per la facciata principale della villa*. Firenze. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, n. 7477 A., riportato in *Firenze e Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti*, cit., p. 224. Nel testo non c'è alcun commento al progetto, né tantomeno si fa alcun riferimento a Napoli o alla vicenda in questione.

¹⁴⁴ Matteo Marangoni, *La Villa del Poggio Imperiale*, Fratelli Alinari I.D.E.A., Firenze 1924. Marangoni inserisce l'illustrazione nel testo non citando la fonte di provenienza dell'immagine.

¹⁴⁵ *Firenze e Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti*, cit.,

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 219 e ss. Nel compiere il regesto delle opere di Pasquale Poccianti, i curatori riportano alcuni stralci di documenti dell'Archivio di Stato di Firenze, tra cui alcuni riferiti ai lavori dell'architetto sulla Villa del Poggio Imperiale.

l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Sebbene Niccolini non l'avesse frequentata, infatti, ottenne dall'istituzione il titolo onorifico di Professore di Pittura nel 1798¹⁴⁷; Poccianti, iscrittosi presso l'istituto nel 1791, avrebbe potuto frequentarlo come ex alunno. In ogni caso, è sempre necessario tener presente che il prospetto della villa, così come è giunto fino a noi, è la sintesi del secondo rimaneggiamento ad opera di Giuseppe Cacialli che, come si è detto, subentrò nel marzo 1808, quando era completo solo il portico in bugnato. Ottenuta la nomina, egli si trovò a fronteggiare una serie di lavori incompleti, di cui considerò quelli per la facciata i meno urgenti, dal momento che si occupò prima degli interni, allestendo la sala da ballo e decorandone il soffitto per la principessa Elisa Bonaparte. Quanto al prospetto, nelle sue memorie egli non tacque una certa difficoltà ad interfacciarsi con un'idea non sua: «Senonchè riusciva poscia difficile, stando alle regole, e proporzioni assegnate nel secol d'oro dell'Architettura greco-romana, combinare col doppio portico, ormai portato al suo colmo, nel centro dell'antica assai lunga e meno adorna facciata un disegno, che all'armonia delle parti non di sconvenisse la massa intera del fabbricato, e si mantenessero appieno l'unità de carattere, la varietà delle membra, il riposo dell'occhio, la maestà, e la bellezza insieme del tutto»¹⁴⁸. I lavori sulla facciata ripresero sotto Ferdinando III dal 1814 al 1823, con la realizzazione della loggia a cinque arcate decorata con capitelli ionici, completando l'opera con un frontone decorato con bassorilievi, ed un orologio al centro del timpano sorretto da due Vittorie. In questo lasso di tempo vennero anche terminati i due avancorpi laterali e la cappella e ampliato il piano nobile¹⁴⁹. Considerando i dati cronologici, si potrebbe addirittura riconsiderare la questione, e pensare che Giuseppe Cacialli, come molti altri architetti italiani ed europei, per il progetto della Villa del Poggio avesse a sua volta tratto ispirazione dalla produzione di Antonio Niccolini, facendo riferimento allo stesso teatro¹⁵⁰ o ancora a Villa Lucia, che per il 1824 era già ultimata e destinata a fare scuola per le soluzioni adottate¹⁵¹.

¹⁴⁷ Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, filza F (1796-1798), ins. 108, *Nomina 28 marzo 1789*.

¹⁴⁸ Giuseppe Cacialli, *Collection des dessins des batiments et ornements nouveaux exécutés dans le chateau du Poggio Impérial proposés et dirigés par l'architecte Joseph Cacialli*, Giuseppe Molini Libraio, Firenze 1823, p. 4.

¹⁴⁹ Cfr. Marco Dezzi Bardeschi, *Ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani. Roma 1973, vol. 16; Giuseppe Cacialli, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ La similitudine più forte tra la Villa del Poggio Imperiale con il Teatro San Carlo si riscontra soprattutto riferendosi al primo progetto di Antonio Niccolini, per quanto riguarda il frontone triangolare e la scansione delle mezze colonne nel secondo ordine.

¹⁵¹ Cfr. Fabio Mangone, *Memorie napoletane nell'opera di Schinkel*, in *The Age of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, a cura di Maria Giuffrè, Paola Barbera, Gabriella

A Villa Lucia, infatti, Niccolini rilevò dal precedente tempietto un podio trattato con bugnato rustico, sul quale si stagliava da un lato la sobria facciata a doppio ordine verso il panorama, e dall'altro quella principale verso il parco, caratterizzata dal celebre portico dorico policromo¹⁵². Questa commistione riuscita tra elementi dell'architettura classica con quella rinascimentale – che per Cacialli rappresentava, come detto nelle sue memoria poc'anzi citate, un nodo molto difficoltoso da sciogliere – era invece per Niccolini una costante. Egli pareva aver interiorizzato con disinvoltura una personalissima visione sintetica dell'antico e dei suoi significati semantici, che trasferiva senza apparente esitazione nei suoi lavori. Come non citare, a questo proposito, il prospetto del Teatro Piccinni di Bari, dove il blocco dell'ingresso interrompe l'ordine rustico che segna orizzontalmente tutta la facciata ricreando l'idea di un propileo grazie a sei colonne doriche che sostengono la loggia superiore. Questa è caratterizzata a sua volta da cinque aperture rettangolari a mostra piatta contornate da lesene ioniche, tra le quali sono incastonati dei bassorilievi di forma quadrata, che pure rimandano al prospetto sud di Villa Lucia. Tutto è sormontato da un frontone che dona uno slancio verticale alla facciata, su cui è impresso lo stemma del Comune di Bari.

Sebbene i dati esposti non chiariscano in maniera esaustiva la vicenda dei progetti delle facciate firmate Poccianti e Niccolini, basandosi soltanto su un dato cronologico e iconografico sembrerebbe che l'ipotesi delineata da Middleton, Watkin e i loro predecessori possa essere plausibile, soprattutto se ci si riferisce al progetto custodito presso la Galleria degli Uffizi qui citato. Più che soffermarsi su questo dato, però, sarebbe interessante piuttosto capire le motivazioni per le quali Niccolini, che comunque vantava un ingegno prolifico in ambito progettuale, avesse eventualmente scelto come riferimento Villa del Poggio Imperiale.

Le ragioni potrebbero ricercarsi nell'importanza della residenza medicea nella cultura toscana, che avrebbe spinto Niccolini a scegliere per il San Carlo un modello che rappresentasse la magnificenza ed il prestigio degli alti ranghi imperiali che l'avevano abitata. Ancora, egli avrebbe potuto considerarla un eccellente *trait d'union* tra la sua formazione toscana e la sua carriera di architetto a Napoli, celebrando e rinsaldando in un certo senso sia la commistione delle due culture architettoniche, che i rapporti politici tra Granducato e Regno di Napoli.

Cianciolo Cosentino, Edizioni del Cenide, Cannitello 2006. Su Villa Lucia e le altre dimore progettate da Antonio Niccolini, cfr. paragrafo 3.1.

¹⁵² *Ivi.*

La Villa del Poggio Imperiale, dal canto suo, richiama valori condivisi da molti architetti neoclassici, quali il riferimento alla tradizione architettonica cinquecentesca, la scelta dei materiali, l'impaginato e il complessivo equilibrio armonico tra i diversi elementi. Pur ammettendo che sia plausibile che Antonio Niccolini, nel redigere i grafici del San Carlo, possa aver trovato delle "affinità elettive" con questo particolare progetto di Pasquale Poccianti, ciò non ridimensionerebbe l'importanza del teatro nella carriera del Nostro e nella storiografia architettonica ottocentesca. Al contrario, sarebbe un segno tangibile del retaggio toscano nell'opera di Niccolini.

Dalla sua cultura patria, infatti, egli mutua un concetto di architettura che, pur ricercando un raffinato equilibrio tra le pure geometrie classiche e il carattere sobrio e armonioso dell'architettura rinascimentale, non si banalizza mai nella pura stasi della forma, ma si nutre del continuo confronto tra la ricerca teoretica e la concretezza del fare. Questa dialettica, tipica del positivismo degli ambienti toscani, affonda le sue radici nella tradizione architettonica del Rinascimento, che Niccolini seppe reinterpretare e modellare ad immagine e somiglianza del Regno delle Due Sicilie.



Figura 15 Villa Medicea del Poggio Imperiale, Firenze

Capitolo 3

La ricchezza dell'antico: un patrimonio da reinterpretare

*«Dominatrice dello spirito umano nelle colte nazioni
la moda assoggettò pure al suo capriccioso impero le discipline
care alle Muse, e le arti ingenue prismatiche divennero e volubili quanto lei
per opera sua. Presso gli antichi essa innestò alla greca l'architettura romana,
poi aggiunse il carattere egiziano, e le fabbriche greco-romane ridondarono di palme,
ebbero grandi gusci in luogo di trabeazioni, e teste umane e di bestie ne' capitelli»¹*

3.1 Progetti per la committenza privata: suggestioni “proto-eclettiche”

La fama acquisita da Niccolini come Architetto e decoratore dei Reali Teatri fu il viatico per ottenere molti incarichi presso la committenza pubblica e privata, consolidando il suo ruolo di interprete del gusto per l'antico di nobili e aristocratici.

Già in età napoleonica, Niccolini, insieme ad Antonio de Simone (1759-1822) e Etienne-Chérubin Leconte (1762-1818) fu nominato membro del “Conseil des architects de la Maison Royale”, ovvero del Consiglio degli Edifici Civili, un organismo incaricato di esaminare sotto l'aspetto tecnico, estetico ed economico le opere della corona².

Sono anni cruciali per la carriera del Nostro, perché sanciranno definitivamente il suo coinvolgimento nelle questioni “architettoniche” della monarchia, anche dopo la fine dell'esperienza francese. Fino al 1815 Niccolini, seppur stimato e chiamato a ricoprire ruoli di grande responsabilità, non ebbe modo di emergere individualmente se non nel settore teatrale, che era poi quello di cui era diretto referente. Sarà con la Restaurazione che la sua presenza inizierà a farsi più capillare, sicuramente grazie all'ottimo esito degli interventi di ricostruzione del Teatro di San Carlo, ma anche grazie alla tessitura dei

¹ Antonio Niccolini, *Memorie sulle arti desunte dalla illustrazione dell'antica terma puteolana volgarmente nomata tempio di Serapide*, s.n.t., Napoli 1848, p. 5.

² Cfr. Adele Fiadino, *Antonio De Simone, Etienne-Chérubin Leconte, Antonio Niccolini architetti alla Corte di Napoli (1808-1815)*, in *Architettura nella Storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, 2 voll., a cura di Mariuccia Casadio, Gaetana Cantone, Elena Manzo, Skira, Ginerva-Milano 2007, I, pp. 645-649; Ead., *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica*, Electa-Napoli, Napoli 2008.

rapporti politici in cui si era impegnato fin dal suo arrivo a Napoli, che gli valsero anche lavori per la committenza privata.

Gli incarichi per dimore nobiliari di Niccolini sono, infatti, da considerarsi lo specchio della rilevanza che egli assunse nell'ambiente politico napoletano. Si tratta forse delle sue opere più trascurate dalla letteratura storiografica, presumibilmente a causa della scarsità di fonti documentarie sopravvissute e della difficoltà di accesso agli immobili, che sono tuttora abitati e hanno subito importanti modifiche nel corso degli anni. Nonostante le contingenze, offrire una rilettura di questi progetti inquadrandoli all'interno della produzione nota di Niccolini è un'operazione che si rivela molto interessante, foriera di diversi spunti di riflessione³. Dal loro studio si evince l'abilità dell'architetto nel padroneggiare forme di revival insolite per la temperie napoletana – come lo stile neogotico o la cineseria – divisa tra gli strascichi del rococò e l'affermazione dei modelli decorativi ispirati ad Ercolano e Pompei. Soprattutto, però, si comprende che queste esperienze costituiscono delle tappe ideali della maturazione di Niccolini come progettista perché, analizzandoli, vi si ritrovano alcuni *topoi* della sua architettura (ad esempio la facciata sormontata dal timpano, l'entrata sottolineata dal propileo o il percorso romantico nel giardino inglese), che sebbene trovino il compimento ultimo nelle opere più note – come il Teatro San Carlo o il complesso della Villa Floridiana – sono presenti *in nuce* anche nelle realizzazioni cosiddette “minori”, evidenziando quindi la natura processuale del ragionamento compositivo del toscano.

Queste architetture aderiscono, in alcuni aspetti, a modelli abitativi e ornamentali condivisi con il resto dell'Europa, ma allo stesso tempo, sono espressione della personale visione progettuale di Niccolini, che a sua volta influenzò l'architettura del reame napoletano per la prima metà dell'Ottocento.

La dimora nobiliare “neoclassica” è un oggetto di osservazione fondamentale per cogliere i rivolgimenti storici, sociali e culturali che interessarono l'Europa già dalla seconda metà del Settecento. Il complesso scenario politico europeo impattò sul modo di concepire lo spazio architettonico *tout court*. L'ascesa del ceto borghese favorì la comparsa di ambienti domestici “nuovi”, dedicati ad una convivialità libera dalle costrizioni dell'etichetta⁴. Inoltre, il crescente interesse verso l'antico allontanava il gusto

³ Lo studio delle dimore si è realizzato attraverso il confronto di fonti archivistiche, iconografiche e bibliografiche con l'architettura esistente, di cui è stato possibile nella maggior parte dei casi effettuare un sopralluogo *in situ*. In questo modo si è tentato di risalire in maniera quanto più verosimile all'aspetto originale delle case, tuttora abitate e quindi rimaneggiate vistosamente nel corso degli anni.

⁴ Chiara Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, Banca Sannitica, Napoli 1978.

corrente dalle frivolezze del rococò, indirizzandolo verso una nuova reinterpretazione simbolica e formale della tradizione artistica classica, sulla scia delle teorie estetiche e filosofiche dell'Illuminismo. Il periodo borbonico fu promotore di modelli decorativi “neoclassici” inediti grazie alla vicinanza con i reperti vesuviani, ma non si poté dire altrettanto dei modelli architettonici, che restarono ancorati alla tradizione perché – rispetto all'Europa – non vi era alcuna nuova esigenza socio-politica a cui rispondere. Infatti, nonostante il decennio napoleonico avesse abolito il regime feudale e avesse incrementato l'industria, nel regno partenopeo non si registrò un'ascesa rilevante della borghesia come avvenne nel resto del continente⁵. Qui, questo ceto non assunse un ruolo sociale indipendente, ma modellava i suoi costumi su quelli dell'aristocrazia, che era a sua volta decisa a mantenere il proprio primato. Ecco perché nella prima metà dell'Ottocento, a Napoli, non ci sono significativi esempi di dimore borghesi: la classe media era solita rivolgersi ad epigoni dei grandi maestri o ad architetti di scarsa fama, poiché i personaggi più importanti del tempo continuavano a lavorare al servizio degli aristocratici⁶. Al contrario, durante il dominio francese si riscontrò una sorta di “imborghesimento” dell'aristocrazia: i napoleonidi, infatti, pur rispondendo ai “principi del gusto” che Percier e Fontaine declinarono nella loro popolare *Recueil*⁷, apportarono un rinnovamento anche agli ambienti reali – introducendo le sale da biliardo, sale da pranzo e salotti dalla spazialità più compatta – preferendo un arredo più funzionale, dalle decorazioni più asciutte⁸. Ciò contribuì a rinfrescare i modelli della precedente generazione segnata dai Vanvitelli, aprendo l'architettura e l'*interieur* al contesto europeo, richiamando a corte una folta schiera di professionisti per lo scopo, tra cui spiccava ovviamente anche il Nostro⁹.

I maggiori esponenti dell'aristocrazia e gli alti funzionari dovettero sentirsi pronti ad abbracciare lo spirito di novità promosso dai francesi perché, come già abbiamo visto¹⁰, essi accolsero con favore le sollecitazioni innovative che arrivarono *in primis* dalle scenografie di Niccolini, uno dei portavoce del gusto “forestiero” che cercava di imporsi. Infatti, secondo una “leggenda” storiografica, purtroppo non documentabile, anche le scenografie del Nostro ebbero la loro parte nell'imposizione del nuovo gusto nobiliare.

⁵ Cesare De Seta, *Il secolo della borghesia*, UTET, Torino 2006 (I ed. 1999).

⁶ Chiara Garzya, *op. cit.*, p. 67.

⁷ Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, Didot L'ainé, Parigi 1801.

⁸ Chiara Garzya, *op. cit.*

⁹ Cfr. Adele Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli*, cit., pp. 13-18.

¹⁰ Cfr. Capitolo 2.

Egli stesso racconta, nelle sue memorie, che gli aristocratici del tempo, visti a teatro i suoi fastosi salotti e le raffinate alcove, ne commissionarono una riproduzione nelle loro case: «[...] Fatto vedere colla illusione del vero tutti gli edifizii di ogni nazione e di ogni tempo. Così che il casino del marchese di Genzano nell'esterno, come nell'interno e ne' mobili, fu tratto dal soggiorno di Ottavia che volle aver simile nella sua delizia. Così il casino Gotico della villa Ruffo fu per suo ordine tratto dalle mie cene del Riccardo cor di Leone»¹¹. Ricordiamo che il toscano era sostenitore dell'unità di architettura e scenografia, ovvero di una rappresentazione verosimile della realtà messa in scena, per favorire l'identificazione del pubblico nella narrazione. Ed in effetti, osservando la mole di bozzetti presente nell'omonimo fondo archivistico del Museo di San Martino, si può apprezzare la raffinatezza e la cura dei dettagli con cui sono tratteggiate le ambientazioni interne. Ad oggi, nonostante le ricerche effettuate da chi scrive – e prima ancora da altri studiosi – non è stato possibile trovare riscontro con quanto affermato da Niccolini stesso, non solo perché i disegni del suddetto *corpus* iconografico non hanno quasi mai titolo, data o descrizione, ma perché nessuna delle sale da egli citate si è mantenuta integra rispetto all'intervento ottocentesco. Ciò non pregiudica la rilevanza dell'informazione, dalla quale apprendiamo l'importanza del teatro nella società napoletana anche come veicolo di diffusione di suggestioni derivanti dall'antico, che si propagavano trasformandosi in moda. Inoltre, l'affermazione consente di soffermarsi su un aspetto molto interessante della progettualità di Niccolini. Se da un lato egli realizzò delle versioni “abitabili” delle proprie scenografie sulla spinta dei suoi committenti, è altrettanto vero che, data la sua attitudine agli aspetti del costruire, egli doveva considerare i bozzetti come uno strumento per studiare nuovi modelli compositivi e stilistici, che poi si realizzavano concretamente nei suoi progetti architettonici, in particolare in quelli delle dimore.

La prima di queste che Niccolini fu chiamato a realizzare, nel 1809, fu la villa del marchese del Gallo Marzio Mastrilli. Ministro degli Esteri prima con Giuseppe Bonaparte e poi con Gioacchino Murat, Mastrilli affidò al toscano anche i lavori di ricostruzione del massimo nel 1816, in qualità di membro della Real Deputazione de'

¹¹ Antonio Niccolini, *Discorso ai Signori componenti la Commissione incaricata di esaminare l'andamento del Real Istituto di Belle Arti e quello delle Scuole per Artieri*, s.n.t., Napoli 1848. Riportato in: Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Banca Sannitica, Napoli 1980, pp. 385-388.

Teatri e Spettacoli¹². La sua proprietà sorgeva nei pressi della «Salita dello Scudillo», sulla collina di Capodimonte¹³. Costava di un casino e di un parco di circa cento moggi di terreno, espropriato ai padri dominicani di Santa Caterina a Formiello in seguito al Decreto Reale del 26 agosto 1806 per la soppressione degli ordini religiosi. Passata al Demanio, venne acquistata dal marchese del Gallo Mastrilli, deciso a farne la propria residenza “rustica”, seguendo la tendenza dell’aristocrazia di quel periodo¹⁴. Dopo l’acquisizione, l’attenzione fu dedicata ai lavori di dipintura e decoro delle stanze e alla risistemazione del verde. Dalla descrizione dell’abate Domenico Romanelli del 1815 apprendiamo che il casino seguiva il disegno di Francesco Maresca e Antonio Niccolini¹⁵. Esso sorgeva al vertice della collina, verso il panorama, seguendo uno schema planimetro a “C”. Il corpo di fabbrica centrale era il maggiore ed era dotato di una scala che conduceva ad un belvedere sostenuto da contrafforti sul lato del declivio. Non è possibile stabilire i limiti d’azione dei due progettisti, soprattutto perché il nome di Maresca non compare altrove se non nel testo del canonico. Potremmo ipotizzare che i due avessero collaborato nel cantiere dividendosi i compiti, oppure che Maresca avesse firmato il primo progetto quando ancora l’immobile era sede dei padri dominicani, su cui Niccolini poi sarebbe intervenuto per la risistemazione degli interni, cosa che sembra assai più probabile. Degli interni sappiamo che: «dal cortile a pian terreno si ha l’entrata ad un elegante appartamento di circa dieci camere, che il gusto del suo padrone ha fatto adornare di bellissime dipinture a fresco dai nostri bravi artisti Gentile, Bisogni, e Ciccarelli. Io ho dovuto ammirare in due stanze meravigliosi stucchi esprimenti fiorami, e figurine del sig. Beccari, di cui non poteva farsi un lavoro né più finito, né più elegante. Tutte le pareti presentano delle stampe inglesi tra le più ricercate. In una stanza è situato il bigliardo, in altra la cappella, ed in altra il bagno. L’ultima è un bel gabinetto con sofà, e mobili preziosi, e con uscita al contiguo giardino. Tutta la fuga delle stanze esterne ha

¹² Cfr. Anna Giannetti, *Un costruttore di paesaggi*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850)*, a cura di Anna Giannetti, Rossana Muzii, Electa-Napoli, Napoli 1997, pp. 16-21, particolarmente p. 17.

¹³ La collina di Capodimonte era una zona di Napoli molto amata da Carolina Bonaparte e Gioacchino Murat, che trascorrevano molto tempo nell’omonima reggia. L’apprezzamento dei sovrani favori lo sviluppo dell’area, che nell’Ottocento iniziava ormai a proliferare di dimore patrizie. A ciò contribuì decisamente anche la costruzione del ponte della Sanità, ultimato nel 1809, fortemente voluto da Murat per facilitare la connessione tra Capodimonte e l’area urbana. Cfr. Luigi Catalani, *I palazzi di Napoli*, Colonnese, Napoli 1969 (I ed. 1845), pp. 150-155; Gino Doria, *I palazzi di Napoli*, Guida, Napoli 1992, pp. 155-156.

¹⁴ Cfr. Arnaldo Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961, pp. 250, 307.

¹⁵ Domenico Romanelli, *Napoli antica e moderna dedicata a S. M. Ferdinando IV Re delle due Sicilie*, Angelo Trani, Napoli 1815, p. 207.

de' balconi sopra una gran loggia con balaustra di marmo, che gode l'aspetto imponente del mare di Napoli, e delle prossime colline. Dallo stesso cortile a sinistra per una gentile gradinata di marmo si ascende all'appartamento nobile superiore»¹⁶. Poi, l'abate indugiava sulle delizie e la varietà del giardino, che rendevano Villa Gallo una delle più belle tenute di Capodimonte¹⁷.



Figura 1 Villa Gallo, oggi sede dell'Istituto Antoniano dei Padri Rogazionisti di Napoli

Niccolini aveva organizzato la vasta zona verde come un immenso parco suddiviso per funzioni, dove si trovavano specie arboree ed essenze di vario genere¹⁸. Vi era il bosco di olmi utilizzato per le battute di caccia; i vigneti dove si produceva una qualità di vino simile al Bordeaux; la vaccheria, dove si producevano formaggi e burro, ed estese aree destinati ai frutteti e agli orti. Prossimo al casino era il giardino cosiddetto delle “quattro stagioni”, cinto da mura, concepito come una passeggiata romantica che si snodava tra i sentieri, i declivi, le grotte e i ruderi archeologici riprodotti sul modello Conocchia di Capodimonte, oggi scomparsa¹⁹.

¹⁶ Domenico Romanelli, *op. cit.*, pp. 207-208.

¹⁷ Cfr. Vanna Fraticelli *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Electa-Napoli, Napoli 1993.

¹⁸ *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal canonico Carlo Celano*, a cura di Giovanni Battista Chiarini, Agostino de Pasquale, Napoli 1860 (I ed. 1692), V, p. 293.

¹⁹ Domenico Romanelli, *op. cit.*, p. 209.

La peculiarità del progetto di Niccolini è che nella tenuta convivevano la dimensione romantica del giardino di paesaggio con quella produttiva, grazie all'organizzazione ordinata di ogni area in modo da ottenere un variegato parterre di funzioni e suggestioni, che anticipava l'assetto della Villa Floridiana. Alla morte del marchese del Gallo, nel 1831, la villa fu venduta al conte Francesco del Balzo, divenuto amante e marito della regina madre Maria Isabella di Spagna, vedova di Francesco I. Per questo motivo, la proprietà acquisì prima il nome di "Villa del Balzo" e poi quello di "Villa della Regina Madre" o "Villa Regina Isabella"²⁰. Nel 1833 la sovrana chiamò nuovamente Niccolini per commissionargli degli interventi di modifica al fabbricato²¹. L'architetto allora aggiunse un quarto braccio a chiusura della corte, che divenne il nuovo corpo d'ingresso. Esso era dotato di un pronao a sei colonne doriche su piedistallo che al primo piano dava origine a una balconata appena marcata da una ringhiera in ferro. In corrispondenza del portone d'entrata, al culmine dell'edificio, svettava un timpano. Questo modello di impaginato costituirà un *topos* dei progetti del Nostro, riconoscibile anche nel fronte settentrionale della Villa Floridiana e nel Teatro Piccinni di Bari.

All'esterno, per volontà di Isabella fu creato un giardino ellittico delimitato da due viali carrozzabili, che fungevano da collegamento alle due preesistenti strade d'accesso alla tenuta e al casino. Le aree verdi furono risistemate, furono piantati altri roseti, da lei molto amati, e venne eretta come *ex-voto* una cappella nei pressi dell'ingresso, ancora oggi esistente²². Non furono trascurati gli interni, di cui abbiamo come unica fonte indiretta il dipinto di Vincenzo Abbati del 1836: *Maria Isabella di Borbone nel suo appartamento nella Villa della Regina presso Capodimonte*, nel quale si mostrano verosimilmente le stanze di Isabella dopo l'intervento del Nostro²³. Vi si nota un *interieur* "imborghesito", che al lusso delle pitture a fresco sostituisce una raffinata tappezzeria di seta in tinta con il mobilio, che è in uno stile Impero fortemente "asciugato" dai vezzi di inizio secolo, quasi verso il Beidermeier mitteleuropeo. A tal proposito, si segnala la presenza dei quadri, sintomo di una concezione del decoro delle pareti in cambiamento. Diversamente, le suppellettili, i tendaggi ed i tappeti sono di foggia ricercata e rispecchiano il rango della sovrana²⁴.

²⁰ Laura Cosentini, *La villa Del Balzo a Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, pp. 157-160.

²¹ *Napoli 1836. Le stanze della regina madre*, a cura di Patrizia Rosazza-Ferraris, De Luca, Roma 2008, pp. 17-21.

²² Laura Cosentini, *op. cit.*

²³ *Napoli 1836*, cit.

²⁴ Per una dettagliata analisi degli arredi e degli oggetti dipinti nel quadro, confrontati con l'eredità della famiglia del Balzo, cfr. José María Madrid Martín, *Questioni di gusto: l'arredo neoclassico nella*



Figura 2 Vincenzo Abbati, *Maria Isabella di Borbone nel suo appartamento nella Villa della Regina presso Capodimonte, 1836.*

L'elemento di maggiore interesse, però, è la torre neogotica realizzata da Niccolini nell'angolo meridionale della fabbrica, caratterizzata da logge inquadrare da archi acuti che si aprivano verso il panorama. Questo elemento, oggi purtroppo scomparso, è documentato soltanto da due dipinti ottocenteschi, uno di Carl Goetzloff, *Veduta di Villa Regina Isabella dalla salita dello Scudillo*, e l'altro di Vilhelm Friederick Melbye, *Veduta della torre neogotica della Villa della Regina Isabella*, entrambi databili intorno al 1840. Sorprende non poco che Niccolini abbia inserito in un prospetto tipicamente "neoclassico" un'architettura insolita per la temperie napoletana, in netto anticipo sulle tendenze neogotiche o neomedievali che si manifestarono concretamente a Napoli verso la seconda metà dell'Ottocento – in particolare grazie ad Errico Alvino – per poi svilupparsi nello specchio dell'eclettismo di fine secolo²⁵.

ritrattistica italiana dalla fine del Settecento alla Restaurazione. Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Ciclo XXV, Università Alma Mater Studiorum, Bologna, a.a. 2012, pp. 193-201.

²⁵ Cfr. *Medioevo fantastico. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra fine '800 e inizio '900*, atti dei seminari (Padova, marzo-aprile 2015), a cura di Alexandra Chavarría Arnau, Guido Zucconi, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (FI) 2016, particolarmente il contributo di Andrea Pane, *Da Errico Alvino a Lamont Young: percorsi del neomedievalismo a Napoli tra invenzione e restauro*, pp. 56-73. Cfr. anche: Roberto Parisi, *Sull'architettura neogotica a Napoli: la chiesa anglicana di San Pasquale a Chiaia (1860-1865)*, «Napoli Nobilissima», XXXVII, 1998, pp. 89-96.



Fig. 3 W. K. F Melbye, *Veduta della torre neogotica della Villa della Regina Isabella dalla Salita dello Scudillo*, 1840 c.a



Figura 4 C.W. Goetzloff, *Veduta di Villa della Regina Isabella*, 1840



Figura 5 A. Niccolini, *Studio per una scenografia*, 1820



Figura 6 A. Niccolini, *Fernando Cortez o la conquista del Messico?*, 1820



Figura 7 A. Niccolini, *Studio per una scenografia*, 1810?

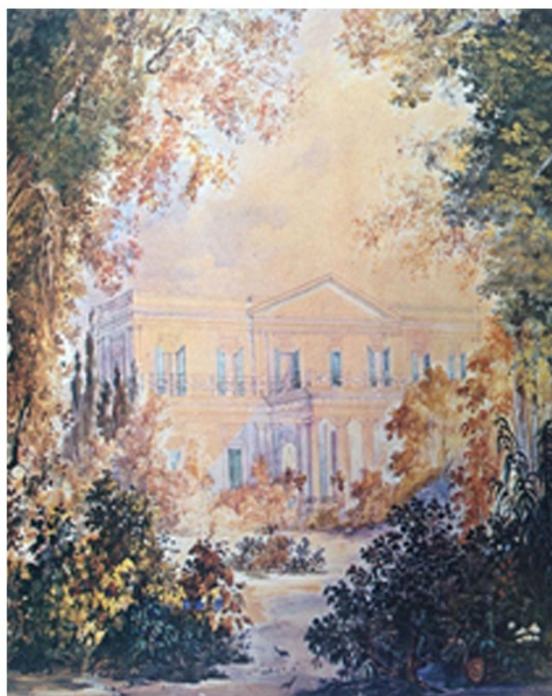


Figura 8 Antonio Giuli, *Veduta di ingresso di Villa della Regina Isabella con la torre neogotica sulla sinistra*

A parte i due quadri, non c'è altra documentazione a cui appigliarsi per risalire all'idea e al progetto della torre neogotica di Villa Isabella, la cui edificazione si potrebbe datare tra il 1833 e il 1834, quando Niccolini fu attivo nel cantiere. Si può sottolineare, però, che ben prima della costruzione della torre, l'architetto si era già cimentato con il revival gotico nel casino del Marchese Ruffo a Capodimonte, tuttora esistente, e nel progetto ideale di castello per il parco di Portici (1825-1828 c.a.)²⁶. Queste evidenze portano ad ipotizzare che l'insolita ispirazione del Nostro potrebbe provenire dal teatro, dove l'impiego di architetture gotiche, ed in generale medioevali, era stato ampiamente sdoganato già dalla fine del Settecento. Gli scenografi erano soliti utilizzare quei modelli per simboleggiare luoghi tetri, carceri o prigioni. Tale visione venne mitigata nel corso dell'Ottocento in favore di un ideale di Medioevo bucolico e contemplativo, che riabilitò il giudizio verso questa stagione architettonica, ed è sicuramente la suggestione a cui Niccolini dovette rifarsi. Non a caso, la torre di Villa Isabella fu una fascinazione che comparve prima nei suoi bozzetti: sono almeno tre i disegni nei quali Niccolini sperimenta la sua idea di bastione medioevale, allo stesso tempo presidio e apertura verso il paesaggio²⁷. Le architetture di questi grafici hanno molte similitudini con quelle che appaiono nei dipinti di Goetzloff e Melbye: tutte hanno una massiccia base strombata aperta da un portale ad arco e scandita sui quattro lati da logge archiacute che slanciano la fabbrica. Purtroppo, in assenza di fonti soddisfacenti, tali asserzioni restano solo ipotesi. Nemmeno il confronto con l'esistente ha potuto, in questo caso, fornire dati aggiuntivi. L'edificio, infatti, attualmente sede di un istituto religioso dei padri rogazionisti, ha subito modifiche radicali: l'intero blocco, originariamente ad un solo piano, è stato sopraelevato cancellando la torre, la terrazza-belvedere a Sud e la relativa scala marmorea di accesso. Il rivestimento è stato completamente sostituito da listelli in laterizio e cornici di stucco, alterando qualsiasi rimando stilistico al progetto niccoliniano. Stessa sorte per l'amena tenuta della villa, descritta come il "fiore all'occhiello" dell'intero complesso, di cui oggi rimane nulla a seguito delle lottizzazioni novecentesche.

Gli eventi sono stati più clementi con Villa Ruffo, che conserva ancora i caratteri originali. Niccolini la progettò nel 1825 per il marchese Girolamo Ruffo, Ministro di Casa Reale. La sua proprietà si estendeva per centocinquanta ettari di terreno sul dorso

²⁶ *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., p. 128

²⁷ *Napoli 1836*, cit., p. 19.

della collina di Capodimonte, suddiviso, come a Villa Gallo, in diverse coltivazioni e giardini, di cui uno pensile, da cui si godeva la vista sul golfo.

Un dipinto del 1826 di Salvatore Fergola mostra il casino appena eretto in tutta la sua fierezza, che ricrea un paesaggio che potremmo faticare a credere napoletano, per quanto è lontano dell'immaginario e dall'iconografia tipica della città. Le suggestioni evocate dal fabbricato sono molteplici e ben armonizzati nell'insieme. La posizione del casino nel contesto, l'imponenza della costruzione, la finta merlatura a coronamento e la presenza dei due bastioni angolari, conferisce all'intera architettura la connotazione di un castello, accentuata dal muro di cinta che sembra nascondere un fossato. Scendendo nel dettaglio, però, si osserva che le due torri sono un chiaro rimando a quelle dei palazzi civili trecenteschi toscani. Lo si vede dai due orologi e dall'ordine superiore, caratterizzato da un loggiato aperto a tutto sesto, sormontato da merlature. Le aperture in facciata sono rettangolari ma particolarmente slanciate per smorzare l'orizzontalità e la gravità dell'edificio. Quelle del terzo ordine sono sormontate da trilobi ogivali e una lunetta, a ricordare un'apertura gotica. Molto raffinato il dettaglio della finta merlatura, ricreata da una sorta di balaustra appuntita che a sua volta ricorda la ghimberga delle cattedrali gotiche, ai cui vertici si alternano delle statue dritte a mo' di pinnacoli. La finitura a listelli policromi, infine, richiama il passaggio all'architettura rinascimentale, rendendo il casino un allegorico *pastiche*, nel quale simbolicamente si esprime il racconto dell'uomo che addomestica la natura invadendola col costruito, ma che al contempo trae giovamento standone a contatto, prendendone ispirazione per elevare il suo spirito, quasi a riproporre la parabola rousseauiana.

Lo stesso Chiarini colse la vocazione contemplativa ed introversa della tenuta, raccontandola come: «[...] un edificio di forma gotica che tra l'abbattimento di taluni salici che gli si piegano innanzi, sembra offrire il contrasto della gloriosa industria del pensiero umano, che s'innalza nel mezzo alle angosce della tempestosa natura bruta e selvaggia [...] Né vogliamo dimenticare una laconica leggenda che è da presso al detto muro su piccol marmo [...] la quale per quanto breve altrettanto armonica e concettosa parrà al primo vedersi nel sito in che è collocata: *Tutatur et ornat*, ecco tutto il severo concetto che essa contiene»²⁸.

Volendo riflettere ancora sulle motivazioni che portarono alla “comparsa” di questo revival medievale nell'architettura del Nostro, ferma restando l'importanza dei modelli che egli mutuò dalla scenografia teatrale, potremmo dire che egli stesso affermò di aver

²⁸ *Notizie del bello*, cit., p. 292.

dedicato cinque mesi dell'anno 1822 per visitare «le nuove fabbriche innalzate negli ultimi quindici anni» e «le Accademie tutte»²⁹. In questo viaggio, egli sicuramente ebbe modo di aggiornarsi sull'architettura coeva, ma anche di interfacciarsi con altri colleghi. Ricordiamo a proposito che tra i suoi corrispondenti c'era Francesco Nenci³⁰, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Siena dal 1827 al 1850, il quale contribuì all'apertura dell'architettura e delle arti senesi verso tendenze neomedievali e primitive³¹.



Figura 9 Salvatore Fergola, *Villa Ruffo in Capodimonte*, 1826

In tutta la Toscana ed in particolare a Pisa, la riscoperta dei modelli “classici” passava attraverso il recupero dell'architettura medievale, che nel caso particolare di Siena si identificava con l'epoca di massimo splendore architettonico della città, stagione apprezzata anche da personalità come Karl Friedrich Schinkel e John Ruskin. Inoltre, Niccolini ebbe allora sicuramente l'opportunità di osservare con occhi diversi i manufatti

²⁹ Antonio Niccolini, *Memorie sulle arti*, cit., p. 4.

³⁰ Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sala Manoscritti, Nuove accessioni, 1281, Cassetta II, inserto 5, n. 148, Napoli, 16 gennaio 1823. In una lettera di Antonio Niccolini ad Antonio Benci, l'architetto fa riferimento ai suoi rapporti con Francesco Nenci già prima che egli diventasse direttore dell'Istituto d'Arte di Siena.

³¹ Paolo Bertoncini Sabatini, *Le dimore pisane nell'opera di Alessandro Gherardesca. Sulle orme di Schinkel alla ricerca delle elettive patrie dell'anima*, in *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di una antica repubblica marinara dal Medioevo all'unità d'Italia*, a cura di Emilia Daniele, Alinea Editrice, Firenze 2010, pp. 105-118.

storici, e forse trarre nuova ispirazione dai suoi luoghi d'origine, portando a Napoli questo alternativo concetto di antico, a cui doveva sentirsi legato per formazione.

Si potrebbe azzardare, se così fosse, a dire che la comunanza che si riscontra nella *facies* di Villa Ruffo con quella della rinascimentale Villa Salviati forse potrebbe essere più di una coincidenza. Situata tra Firenze e Fiesole, era un ex castello quattrocentesco, poi rimaneggiato come residenza nel corso del secolo successivo. Come Villa Ruffo, anche questa si presentava come un massiccio blocco unico inserito nel verde del promontorio da cui sveltano due torri merlate³².

Tornato a Napoli, forse, Niccolini approfittò dell'incarico a Villa Ruffo per sperimentare la "consustanzialità" tra costruzione e paesaggio che tanto aveva apprezzato Schinkel nel suo soggiorno toscano, accentuandone l'aspetto meditativo ed il carattere immaginifico.

È evidente, infatti, che il Nostro proponeva un gotico "eclettico", che univa elementi dell'architettura ecclesiastica e civile, votato a raggiungere esiti puramente pittoreschi ed estetici, più che "speculativi". Lo si capisce in modo ancor più lampante guardando al *Castello gotico progettato per il parco di Portici* (1825), nel quale il Nostro presenta la fortezza come se fosse una cattedrale, declinando le forme del gotico secondo il loro uso più spettacolare. L'acquerello ha i tratti del *divertissement* più che dell'ipotesi concreta, poiché cala nel parco di Portici un sistema fortificato in cui si riconoscono altri elementi evocativi di una cittadella medievale, come il torrione di guardia o le catapulte a difesa del muro di cinta. Il rudere di una fortificazione in basso a sinistra accentua il carattere suggestivo del disegno, e induce ad affermare che più che una vera e propria idea progettuale, Niccolini avesse voluto produrre una veduta d'invenzione per sperimentare su di un paesaggio familiare un po' del fascino fantasioso che il teatro ottocentesco attribuiva all'idea del Medioevo cavalleresco. Si può infine avanzare l'ipotesi che il castello disegnato da Niccolini potrebbe essere stato ispirato dagli interventi neogotici di Alessandro Gherardesca per Villa Roncioni di Pugnano, che Niccolini aveva affrescato da giovane, con particolare riferimento alla bigatteria e alla cappella³³. Qui, Gherardesca ardiva con riferimenti al gotico delle cattedrali, bel lontano dagli esiti più organici e morigerati della villa Ruffo e dell'esempio anglosassone di Strawberry Hill.

Ciò che accomuna le due ville di Niccolini osservate, è la declinazione del fondamentale *topos* classico del rapporto tra natura e architettura, quest'ultima intesa sia come elemento da integrare nel paesaggio, sia come "cannocchiale" da cui ammirarlo. Il

³² Addirittura si potrebbe azzardare che la limonaia del complesso di villa Salviati abbia dato a Niccolini l'idea paesaggistica per la Floridiana.

³³ Cfr. Capitolo 1.

progetto del verde era il mezzo attraverso il quale l'architetto poteva “addomesticare” la natura a proprio vantaggio, amplificando i concetti estetici e filosofici alla base del giardino all'inglese, che troveranno espressione massima con il progetto della Villa Floridiana, che arriverà qualche anno dopo.



Figura 10 Palazzo Pignatelli di Strongoli, Napoli

Niccolini ebbe modo di confrontarsi anche con risistemazioni di palazzi cittadini, come quello Pignatelli di Strongoli a via Riviera di Chiaia 246, appartenente a Francesco Pignatelli, conte di Melissa e principe di Strongoli. Tra il 1820 e il 1821 circa, sulla preesistenza di un edificio a corte, l'architetto venne chiamato a realizzare una nuova facciata e ad intervenire sugli interni, di certo per adeguare il fabbricato al rinnovato decoro del Real Passeggio di Chiaia, che gli interventi del Decennio francese e i successivi ampliamenti borbonici firmati Paolo Ambrosino e Stefano Gasse avevano ulteriormente valorizzato³⁴. Anche di questo intervento, purtroppo, si hanno solo prove

³⁴ Cfr. Benetto Gravagnuolo, Giuseppe Gravagnuolo, *Chiaia*, Electa-Napoli, Napoli 1990; Massimo Visone, *Il Real Passeggio di Chiaia nello sguardo dei viaggiatori tra Sette e Ottocento*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di Pasquale Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012, pp. 349- 360.

indirette³⁵. Ciò induce a pensare che Niccolini adoperasse, per i cantieri privati, un *modus operandi* molto pragmatico da architetto quattrocentesco, dirigendo direttamente una squadra di maestranze fidate *in loco*, ben consapevole che il progetto non era un rigido schema a cui attenersi ma piuttosto una proiezione (come vuole del resto l'etimologia stessa del termine) da adattare alle contingenze operative e alle richieste dei committenti. Per Palazzo Pignatelli, Niccolini propose una facciata tanto elegante quanto autorevole, dove più che in altre sue dimore si apprezza il debito verso l'architettura cinquecentesca. Il primo ordine è caratterizzato da conci di bugnato, la "firma" di Niccolini, che non rinunciava a quello che considerava un rivestimento protettivo per la fabbrica che desse idea di solidità³⁶. Il resto dell'impaginato è articolato secondo un ordine classico di aperture rettangolari regolari. Ciò che scandisce le fasce dell'edificio sono i diversi ornamenti per le finestre, sormontate da timpani nella prima, poi da cornici modanate, e infine semplicemente incorniciate a stucco. L'utilizzo della ringhiera in ferro per le aperture non altera la quiete del prospetto, ed esibisce l'abilità di sfruttare i diversi materiali con efficacia e grande senso dell'armonia di insieme. La soluzione è simile a quella adottata, qualche anno dopo, per il Palazzo Partanna, dove il Nostro alleggerì il prospetto proprio introducendo dei parapetti in ferro³⁷. Infine, l'ingresso di Palazzo

³⁵ Per la ricerca su Palazzo Pignatelli di Strongoli, oltre ai due versamenti dell'archivio privato dei Pignatelli Ferrara di Strongoli conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli, è stato consultato anche un terzo versamento, inventariato nel 2001 da Tommasina Boccia e Giovanna de Pascale, che conteneva documenti dal 1338-1960. Nemmeno in quest'ultimo, nonostante le approfondite ricerche, sono stati rinvenuti disegni di Antonio Niccolini riferibili all'intervento, che comunque resta attribuibile all'architetto per le testimonianze della letteratura di periegesi. Cfr. Camillo Napoleone Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, 2 voll., Tipografia di Federico Vitale, Napoli 1856-1858, II, p. 41.

³⁶ Cfr. Paragrafo 2.3 di questa tesi, *infra*.

³⁷ Il Palazzo Coscia dei marchesi di Padula, costruito nel 1746 dall'architetto Mario Gioffredo, venne acquisito dalla Corona nel 1812 sotto il governo di Gioacchino Murat e adibito a Ministero di Stato della Guerra e Marina. Nel 1824 venne donato a Lucia Migliaccio da Ferdinando I, acquisendo il toponimo di Palazzo Partanna, diffuso finora. La duchessa commissionò a Niccolini alcuni lavori di ammodernamento degli appartamenti e della facciata, nel 1825. L'anno dopo, scomparsa la donna, l'architetto fu incaricato di stimare e suddividere in cinque quote la sua eredità formata dalla Floridiana e da Palazzo Partanna, che fu ripartito tra i successori in modo da poter essere messo a rendita tramite l'affitto. Gli interventi effettuati sul Palazzo Partanna nel corso della sua storia sono sempre stati molto controversi a causa della penuria di disegni di progetto e di vedute risalenti ai primi decenni di vita dell'edificio. Ciò ha reso molto difficile stabilire l'aspetto originario della fabbrica e circoscrivere gli interventi successivi, non ultimi quelli firmati da Niccolini. Per quanto riguarda quelli che l'architetto avrebbe effettuato in facciata, autorevoli studiosi ormai concordano che sarebbe da attribuirgli il rifacimento dei balconi e l'applicazione di ringhiere in ferro a tutte le aperture de prospetto, compresa quella sormontante l'ingresso, dove originariamente vi era una balaustra in marmo di Carrara. Difficile stabilire se Niccolini avesse previsto il bugnato che vediamo oggi, perché i documenti di archivio riferiti ai lavori esterni da lui diretti rendicontano solo lavori di stuccatura. Nessun dubbio ormai sussiste sull'originalità del portale d'ingresso, presente già nel progetto di Gioffredo. Diversamente, sono ben documentate le modifiche planimetriche di tutte le fasi del palazzo, dal progetto

Pignatelli è segnalato da due colonne tuscaniche su piedistallo tra le quali campeggia lo stemma nobiliare della famiglia. La scelta del tuscanico, così come quella del bugnato, trasmetteva robustezza ed eminenza alla *facies*.

Per quanto riguarda gli ambienti interni, invece, solo un salone al piano nobile, in corrispondenza con il prospetto principale, è riuscito a preservare l'idea del disegno voluto da Niccolini. Nonostante le pareti siano state tinteggiate di bianco cancellando i rivestimenti ottocenteschi, persistono le cornici in stucco dorate che si rifanno alle decorazioni *rocaille*, tipiche dello stile Impero francese. I motivi arabescati e fitomorfi che cingono oggi l'ambiente erano plausibilmente messi in risalto da uno sfondo dai colori tenui e neutri (tipico era l'uso delle tinte azzurro, giallo chiaro o rosa). Peculiari del *rocaille* erano anche i pannelli dipinti e gli specchi, usati per riflettere la luce naturale in modo da allargare e illuminare l'ambiente³⁸. Nelle mostre degli specchi ancora conservati nel salone Pignatelli possiamo intravedere delle reminescenze pompeiane sottoforma di vasi, grottesche e arabeschi. Per il soffitto, Niccolini adottò una volta incannucciata come copertura del salone (stessa scelta fatta per Villa Isabella, come si evince dal predetto quadro), mentre per i corridoi di collegamento predilesse un soffitto cassettonato. La contrapposizione tra la sobrietà dell'esterno e l'opulenza degli interni che caratterizza Palazzo Pignatelli si riscontra ancor di più in Villa Maio³⁹, una delle realizzazioni più interessanti di Niccolini.

Si trovava nella zona dell'Infrascata, attuale via Salvator Rosa, immersa in un bellissimo giardino anglo-cinese decantato sia dal pittore Luca Postiglione (che nel Novecento

originario fino alla conversione in ministero e poi di nuovo in appartamento per Lucia, di cui è già stato scritto ampiamente. Cfr. Anna Giannetti, *Palazzo Partanna: interventi e progetti. 1825-1826* in Antonio Niccolini *architetto e scenografo*, cit., p. 56; Ugo Di Furia, *Mario Gioffredo e la sua squadra nella costruzione del Palazzo dell'Ecc.mo Sig. Baldassarre Coscia Duca di Paduli e del di lui fratello il Rev.mo Cardinal Niccolò, sito fuori la Porta di Chiaja*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», 2007-2008, Istituto Banco di Napoli Fondazione, Napoli 2009, pp. 91-260; Benetto Gravagnuolo, *Mario Gioffredo*, Guida, Napoli 2002; Giuseppe Russo, *Il palazzo Partanna in piazza dei Martiri*, Unindustria, Napoli 1974. Per le piante di Palazzo Partanna firmate Niccolini, cfr. Napoli. Archivio del Museo di San Martino, Gabinetto disegni e stampe (da ora in poi MNSM), Fondo Niccolini, invv. 7390, 7392, 7393, 7394, 7395, 7397, 7398 e 7400; Sul progetto di divisione di Niccolini, cfr. Archivio di Stato di Napoli (da ora in poi ASN), Archivio Grifeo e Serra di Gerace, b. 1, n. 12; ASN, Casa Reale Amministrativa, III inventario, Conti e cautele, f. 1034.

³⁸ Chiara Garzya, *op. cit.*

³⁹ Il toponimo della villa non è univoco, perché è cambiato in base ai diversi proprietari che vi si sono avvicendati. Nei testi si trova spesso come "Villa Genzano-Maio" o più diffusamente "Villa Maio", con la variante "Majo". Si sceglie qui di adeguarsi al toponimo più diffuso, facendo fede al nome del proprietario trascritto sugli atti notarili e riferirsi ad essa come "Villa Maio".

dedicò un sonetto alla villa)⁴⁰ sia da Gaetano Donizetti, che scelse la villa per soggiornarvi e – leggenda vuole – per comporre la sua Lucia di Lammermoor⁴¹.

Da un recente atto di compravendita del 1939 si evince che la proprietà apparteneva a Giovanni Andrea De Marino, marchese di Genzano, fin dall'inizio del «secolo decimottavo»⁴². Oltre al «nobile casino», essa constava di altri fabbricati minori e di otto moggi e mezzo di «superficie pendinosa», di cui quattro destinati a coltura, tre «a delizia» ed il resto a frutteto. Venuta a mancare l'ultima erede dei Genzano, Costanza, nel 1834 l'unità venne acquisita dal Principe di San Pietro a Scafati, Giulio Maio, prendendo il toponimo in uso corrente ancora oggi.

Così come doveva essere per le ville Gallo e Ruffo, anche Villa Maio era stata concepita per integrarsi nel paesaggio naturale e vivere in simbiosi con esso. Purtroppo, dell'ampia area verde che circondava la dimora, resta ben poco a seguito delle lottizzazioni novecentesche. Invece, il casino si conserva, quanto meno nella *facies*, così come era stato progettato da Niccolini, che operò sulla proprietà Genzano quando il marchese era ancora in vita, quindi presumibilmente nei primi anni venti dell'Ottocento.

Esso si presenta come un blocco rettangolare compatto, a cui si giunge da una salita immersa nella vegetazione. Il prospetto che oggi costituisce l'ingresso (ma che nel progetto originale era l'entrata posteriore) ha dei sobri richiami alla grecoità; si articola su due livelli, ed è scandito da una serie di cinque aperture rettangolari. Nella parte centrale, tre paraste ioniche lisce a tutta altezza sorreggono una trabeazione leggermente aggettante, che oggi si presenta spoglia ed intonacata di bianco. L'attuale facciata posteriore, invece, desta curiosità poiché ricorda decisamente il prospetto del Teatro di San Carlo⁴³. Qui, il volume guadagna un piano, svolgendosi su tre livelli: il primo è caratterizzato da un avancorpo a tre arcate che segna l'ingresso, rivestito in bugnato rustico, che al piano nobile diventa una piccola loggia aperta con balaustra lapidea. Le bucaure, come nel prospetto precedente, sono rettangolari e decorate solo con una pulita cornice modanata. Nell'Ottocento, l'ingresso era dalla strada dell'Infrascata, quindi il visitatore trovava al culmine del tortuoso viale d'entrata un simulacro del teatro. Oggi, l'accesso da Piazza Leonardo crea una prima impressione della villa meno enfatica di com'era stata concepita. Dalle piante novecentesche fornite dai proprietari, si può ancora

⁴⁰ «Ah, Villa Majo! Ccà ncoppa, a primma sera, pare ca 'o cielo me sta cchiù vicino!». Cfr. Antonio La Gala, *Vomero. Storia e storie*, Guida, Napoli 2002, pp. 124-126.

⁴¹ Cfr. *Ville al Vomero*, a cura di Maria Mautone, Grimaldi, Napoli 2011, pp. 126-130.

⁴² Gli attuali proprietari hanno gentilmente concesso a chi scrive di consultare i documenti.

⁴³ Infatti, è stata scherzosamente ribattezzata dai proprietari “piccolo San Carlo”.

intravedere il disegno spaziale che Niccolini aveva immaginato per l'edificio. Con molte probabilità, egli aveva preso ispirazione da un'impostazione planimetrica palladiana, poiché tutti gli ambienti si dipanavano dal vestibolo ottagonale, collocato in posizione quasi perfettamente centrale rispetto alla pianta quadrata. Al piano superiore, invece, il volume posteriore si svuotava per lasciare posto ad un'ampia terrazza che dava sul giardino. Oggi il vestibolo è l'unico locale rimasto intatto, nel quale si può ancora ammirare il mobilio originale, costituito da due sedute semicircolari in stile Impero create per circoscrivere l'intero ambiente. Osservando nel dettaglio il bracciolo scolpito nel mogano a foglia di drago, vengono in mente le tavole di Percier e Fontaine. È possibile che tutto l'arredo dovesse fare riferimento ad un gusto rococò con richiami all'Oriente. Adornano infine il vestibolo tre delle statue che componevano l'allegoria delle "quattro stagioni", forse inizialmente collocate in una parte del giardino, che condivideva con le altre ville di Niccolini lo stesso tema ricorrente.

Del vasto giardino anglo-cinese, che era il vero protagonista del complesso, rimane ben poco, visto che quasi tutto il terreno è stato lottizzato nel corso del Novecento, o espropriato per i lavori della linea metropolitana. Tuttavia, anche con la sola porzione di giardino che si è conservata, si riesce a percepire l'idea progettuale di Niccolini, che immaginava di ricreare intorno al casino un romantico percorso all'inglese puntellato da richiami esotici. Arricchendo ciascuna zona con diverse essenze e sfruttando la naturale irregolarità del suolo, egli doveva essere riuscito a configurare un'amena passeggiata che si dipanava tra viali, terrazzamenti, radure e grotte, di cui una è ancora visibile, seppure chiusa. Sopravvive, per fortuna, l'elemento più affascinante del parco di Villa Maio: la pagoda, a cui si arriva attraverso un irto percorso nella vegetazione.

L'insolita costruzione versa in pessimo stato di conservazione, ma sia all'intradosso che all'estradosso sono ancora leggibili gli affreschi che la decoravano, forse sulla scorta della Palazzina Cinese di Palermo. Vi si riconoscono soggetti vari: pagode altrettanto simili; logge teatrali dai richiami orientali; drappi rossi aperti a sipario, a testimoniare la stretta connessione tra architettura e teatro, tra il mondo onirico della fantasia e quello del reale. Indagando a fondo nella produzione di Niccolini, si nota che la pagoda fu ben più di un modello revivalistico da declinare, ma una visione suggestiva che già apparteneva al suo repertorio d'immagini. Infatti, per le scenografie de *Lo stratagemma felice* del 1809 – ballo cinese dal grande successo di pubblico al San Carlo –⁴⁴ egli portò sul palco una pagodina immersa nel verde, di cui villa Maio sembra il modello tridimensionale

⁴⁴ «Il monitore napoletano», n. 399, sabato 23 dicembre 1809, p. 2.

realizzato successivamente. È possibile che sia nell'architettura che nella scenografia, Niccolini si sia fatto ispirare dalle tavole di Georges Louis Le Rouge⁴⁵ o di William Chambers⁴⁶ ormai largamente diffuse in tutta Europa.

La pagoda non è il solo rimando che si può fare tra i bozzetti di Niccolini e le sue architetture realizzate: ad esempio, il tempietto circolare che tutt'oggi ammiriamo nel parco della Villa Floridiana era già stato immaginato dal Nostro in diversi studi per scenografie, tra cui quello per l'opera *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti, nel 1809.

Le esperienze maturate con la progettazione delle dimore aristocratiche costituirono per l'architetto un bagaglio fondamentale per affrontare l'incarico della Villa Floridiana, unica sua realizzazione ancora permanente e fruibile, nonché testimonianza tangibile della sua abilità come progettista di giardini, o meglio, come «costruttore di paesaggi», per usare una puntuale definizione di Anna Giannetti⁴⁷.



Figura 11 Villa Maio, pagoda del giardino anglo-cinese

⁴⁵ Georges Louis Le Rouge (Hannover, 1712 – Parigi?, 1790) era un architetto e cartografo francese che dal 1773 al 1789 si impegnò nella diffusione di illustrazioni di giardini inglesi, introducendo l'aggettivo "anglo-cinese" per definirli. La sua imponente opera era composta da 492 incisioni raccolte in ventuno fascicoli. I soggetti ritraggono i giardini europei, ma anche quelli dell'imperatore della Cina. Cfr. Georges Louis Le Rouge, *Jardins anglo-chinois à la mode*, Le Rouge, Paris 1776-1788;

⁴⁶ William Chambers (Göteborg, 1723 – Londra, 1796), architetto e ufficiale della Compagnia delle Indie svedese, dopo un soggiorno in Cina tornò in Europa dando alla luce due opere: *Dissertation on Oriental Gardening* nel 1772, ed il più famoso *Design of chinese buildings* nel 1776, uscito anche in francese. Il suo contributo alla diffusione dei modelli orientali si deve anche al progetto della pagoda per i Kew Gardens (1760-1761), che rimane uno dei più inusitati esempi di questo tipo di architettura in Europa. Cfr. William Chambers, *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois: gravés sur les originaux dessinés à la Chine par M. Chambers, architecte anglois. Compris une description de leurs temples, maisons, jardins, etc.*, Le Rouge, Paris 1776.

⁴⁷ Cfr. Anna Giannetti, *Un costruttore di paesaggi*, cit., p. 16.

Così come doveva essere anche per le tenute delle ville Gallo e Maio, anche il giardino de La Floridiana non si configurava come un percorso verde bidimensionale, ma come una nuova conformazione paesistica che si relazionava alla natura pre-esistente.

Il complesso apparteneva agli eredi del Ministro di Polizia Antonio Saliceti quando, nel 1817, Re Ferdinando I decise di acquistarlo per donarlo alla moglie morganatica Lucia Migliaccio, duchessa di Floridia e vedova di Benetto Grifeo principe di Partanna. Il vasto appezzamento, nella zona del Vomero, era composto da: una villa fronte mare; un *cafehaus*, progettato da Francesco Maresca sul modello di un tempietto dorico; una tenuta, suddivisa tra bosco, aree coltivate e giardino terrazzato, per un totale di quarantuno moggi. Niccolini partecipò fin dall'inizio all'operazione di compravendita, essendo stato incaricato dal sovrano di stimare il costo e la consistenza della proprietà, ricoprendo un ruolo determinante per l'esito positivo dell'affare⁴⁸. Dopo di ciò, l'architetto si mise subito in moto per adeguare l'impianto esistente al gusto dei committenti tentando, come al solito, di ottenere il miglior risultato col minor dispendio economico. Egli provvide al ridisegno del parco salvaguardando le specie arboree esistenti, e si diede alla ristrutturazione della villa principale e del casino-tempietto. I lavori iniziarono nel dicembre 1818 e si protrassero fino al 1825, poco prima della morte della duchessa, procedendo tutto sommato alacramente considerando la quantità degli interventi da fare e la vastità del perimetro⁴⁹. Per il parco, Niccolini fu chiamato ad affrontare un incarico che lo metteva davanti ad una serie di nodi problematici da risolvere con l'aiuto dell'idraulica, dell'ingegneria e delle scienze naturali. Di fatti, per l'architetto ottocentesco, il progetto del verde non si limitava al disegno bidimensionale dei percorsi, com'era stato nel secolo precedente, ma era l'esito di una perfetta coordinazione di aspetti tecnici, artistici e amministrativi⁵⁰. Il giardino inglese, oltre ad essere un archetipo classico da declinare secondo il corrente gusto pittoresco e da cui attingere suggestioni romantiche ricreando l'ideale del "bello", era anche una risposta a esigenze pratiche ed economiche. Aveva bisogno di bassissima manutenzione e

⁴⁸ Per la storia dell'intero complesso fin dal Cinquecento, cfr. Tommaso Siciliano, *La Floridiana e Villa Lucia*, Tipografia Laurenziana, Napoli 1966, particolarmente pp. 66-73, dove l'autore riporta integralmente il primo verbale di Niccolini sulla consistenza della proprietà, datato settembre 1817. Per gli interventi di Niccolini sulla proprietà, cfr. Arnaldo Venditti, *op. cit.*, pp. 251-263; Anna Giannetti, *Ville e Parchi, in Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., pp. 53-54.

⁴⁹ Anna Giannetti, *Ville e Parchi*, cit.

⁵⁰ Cfr. Anna Giannetti, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Electa-Napoli, Napoli 1994.

permetteva di piantare diverse colture che potevano essere messe a rendita, ammortizzandone notevolmente i costi di gestione⁵¹.

Data la vocazione produttiva di queste sistemazioni a verde, nel corso dell'Ottocento si sviluppò una nuova tendenza, quella di dividere in compartimenti il giardino, per evitare sia interazioni stilistiche che interferenze tra le varie colture botaniche ed agricole (in particolare si vide una massiccia introduzione dei fiori), rielaborando sotto un profilo funzionale la rigidità geometrica del giardino alla francese, che comunque era ormai abbandonata⁵². A conferma di ciò, si consideri che il ruolo di Niccolini per la Floridiana non si concluse con la progettazione *tout court* del parco, ma continuò anche successivamente: prima, con la nomina ad intendente, incaricato di amministrare e gestire la tenuta; dopo, alla morte della duchessa, come addetto a suddividere equamente la proprietà tra gli eredi, dato che nessuno meglio di lui era informato sul rendimento del terreno⁵³. La componente pragmatica e gestionale dell'incarico non andò a scapito di quella romantica, necessaria alla progettazione di un parco all'inglese.

Niccolini, infatti, prevede elementi tipici di questa tipologia che, come ha notato Tommaso Siciliano, avevano dei riferimenti a quelli presenti negli Stowe Gardens, come il labirinto, la tomba della cagnetta di Lucia, il teatrino di verzura e il tempietto neoclassico⁵⁴. A questi, egli ne accostò altri decisamente più esotici, come la “grotta dei leoni” o le gabbie dei leopardi e dei canguri, progettate da lui stesso⁵⁵.

Anche il ponte che Niccolini edificò come nuovo accesso alla tenuta potrebbe essere considerato ben più di un'infrastruttura necessaria, quanto piuttosto una magniloquente rivisitazione di uno degli elementi principali del giardino inglese e anglo-cinese. Questa fu una delle prime opere ad essere terminate, già nel 1819⁵⁶. Oltrepassando il vallone che divideva la proprietà del Re con l'adiacente proprietà Ruffo, il ponte avrebbe dovuto essere il primo tratto di un nuovo asse viario che si sarebbe dipanato in corrispondenza dell'attuale via Palizzi, che Niccolini voleva edificare per congiungere più agevolmente

⁵¹ Cfr. Ivi; Vanna Fraticelli, *op. cit.*

⁵² Michael Balston, *Il giardino ben arredato*, Di Baio, Milano 1990, p. 42.

⁵³ Cfr. Anna Giannetti, *Ville e Parchi*, cit.; ASN, Archivio Grifeo e Serra di Gerace, B.1.

⁵⁴ Cfr. Tommaso Siciliano, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁵ Cfr. Arnaldo Venditti, *op. cit.*; Antonio La Gala, *La Villa Floridiana al Vomero*, Guida, Napoli 2009. Si segnala inoltre il curioso articolo di Carlo Knight che indaga le trattative del Re Ferdinando I per scambiare animali esotici con i papiri ercolanesi: cfr. Carlo Knight, *Canguri e papiri*, in «Cronache Ercolanesi», 32, 2002, pp. 305-317.

⁵⁶ Cfr. Giuseppe Francioni Vespoli, *La Floridiana. Cenno topografico*, Stamperia Francese, Napoli 1825, p. 56; Anna Giannetti, *Un “ingegnere” alla Corte di Napoli*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., pp. 11-27.

la Floridiana alla Riviera di Chiaia⁵⁷. Era un ambizioso progetto di cui oggi resta solo questa interessantissima opera, espressione delle capacità ingegneristiche di Niccolini e della sua ottima padronanza della scienza delle costruzioni. Già nella biografia redatta da Antonio Benci, il letterato spiegava che fin dalla ricostruzione del Teatro San Carlo, Niccolini rifletteva sugli studi statici dell'“arco piatto” di Francesco Buontalenti, giungendo a modificarlo in “arco appuntito piatto” a seguito delle proprie sperimentazioni sulle forze e i carichi⁵⁸. Le sue esperienze in cantiere, unite alla sua conoscenza aggiornata dei trattati di edilizia civile disponibile, gli permisero di cimentarsi nella realizzazione di un ponte in muratura ad arco di forma ogivale, lungo 29 metri, utilizzando materiali lapidei (piperno e tufo) e laterizi, rivestiti in stucco ed intonaco⁵⁹.



Figura 12 Ponte della Floridiana, vista dall'alto, 1818 c.a.

⁵⁷ «[...] servirà al comodo di una nuova strada rotabile comunicante con quella di Chiaja, per ascendere alla Collina del Vomero in vece delle attuali viziose ed incommode vie. Si vede già in gran parte elevato il bel prospetto di Egizia Architettura nella testata orientale di esso ponte che dalla nuova e più breve strada darà ingresso pel medesimo alla villa meravigliosa». Giuseppe Francioni Vespoli, *op. cit.*, p. 58; cfr. anche: Tommaso Siciliano, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁸ Luciano Caruso, *Antonio Benci biografo di Niccolini*, in Gaetana Cantone, Franco Carmelo Greco, *Il Teatro del Re*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 92-112. Per uno studio dettagliato sul funzionamento statico del ponte in relazione alla forma e ai materiali impiegati, cfr.: Carla Ceraldi, Valeria Mormone, Ennio Russo Ermolli, Maria Lippiello, Vincenza Tempone, *A scenographic solution for a Neapolitan bridge in the beginning of nineteenth century*, in *Proceedings of the 5th International Conference on Arch Bridges: 12 - 14 September 2007*, a cura di P. B. Lourenco, D.V. Oliveira, A. Portela, University of Minho, Department of Civil Engineering, Guimarães 2007, pp. 97-104.

⁵⁹ Cfr. Carla Ceraldi, Valeria Mormone, Ennio Russo Ermolli, Maria Lippiello, Vincenza Tempone, *A scenographic solution for a Neapolitan bridge*, cit.



Figura 13 Villa Floridiana, prospetto sud



Figura 14 Villa Floridiana, prospetto nord



Figura 15 Villa Lucia, prospetto sud

Nemmeno in questa occasione Niccolini trascurò le istanze estetiche: sapeva bene che una costruzione del genere sarebbe stata un nuovo “landmark” per la Floridiana e per tutta la collina del Vomero. Con grande maestria riuscì quindi a dargli una connotazione stilistica, equilibrando un'eclettica mescolanza di citazioni. Esso era un omaggio alla tradizione edilizia della Roma antica, ma anche ai ponti dei paesaggi pisani che aveva dipinto da giovane; la sua morfologia rimandava al revival gotico e le finiture al «*Retour a l'Egypte*», che puntualmente si ritrovava nel parco della Floridiana. All'ingresso della nuova strada, poi, era prevista la costruzione – mai avvenuta – di un portale egizio che, insieme al ponte, avrebbe fatto da preludio all'esperienza estetica e sensoriale che i visitatori avrebbero sperimentato all'interno.

Oltre alla sistemazione del parco, Niccolini intervenne anche, come abbiamo detto, sulla villa e sul *cafehaus*, con esiti notevoli.

Per quanto riguarda la villa, sul fronte principale meridionale Niccolini propose un impaginato rettangolare quadripartito⁶⁰. Il primo ordine è uno zoccolo lapideo allineato con il viale d'ingresso, completamente immerso nella vegetazione. Segue una fascia di bugnato rustico, scandita da aperture rettangolari sormontate da cornice modanata liscia da cui sporge un avancorpo a tre fornic, corrispondente alla sala da pranzo, collegata direttamente al parco da una scala a tenaglia, la cui ortogonalità rispetto al prospetto – come notava Venditti⁶¹ – riusciva ad allontanare ogni deriva barocca, e metteva in diretta relazione la villa con il verde. Nel terzo ordine, l'attenzione è catalizzata da una loggia vetrata ritmata da quattro lesene ioniche. Termina la composizione una trabeazione sulla quale corre una balaustra scandita da pilastrini, spezzata al centro dalla meridiana, forse una rivisitazione in chiave classica dell'orologio dei palazzi rinascimentali.

Sul fronte interno vennero regolarizzati i due bracci che cingevano il corpo di ingresso, evidenziato dall'aggiunta di un pronao carrozzabile ad un fornice. La soluzione del timpano, già osservata in altre architetture, completa il sobrio prospetto e fa assimilare l'intera composizione alle ville delle campagne inglesi o toscane. A questa risistemazione esterna corrispondeva anche un riassetto planimetrico conveniente alle esigenze dei sovrani: vennero introdotte nuove sale, tra cui quella da biliardo, da toletta, e una piccola

⁶⁰ La versione del prospetto settentrionale effettivamente realizzata corrisponde al disegno: MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7350. La variante corrisponde al disegno: *Ivi*, inv. 7414. Per il prospetto meridionale, fronte mare, Niccolini aveva prodotto le varianti corrispondenti a: *Ivi*, invv. 7413, 7361. La versione realizzata corrisponde a: *Ivi*, inv. 7404.

⁶¹ Cfr. Arnaldo Venditti, *op. cit.*, p. 256.

cappella⁶². Il *cafehaus*, meglio noto come Villa Lucia, si ergeva in forma di tempio dorico su progetto di Francesco Maresca. Niccolini vi lavorò dal 1821 al 1824, occupandosi *in primis* del rifacimento degli impianti idrici e delle cisterne a pianterreno, che vennero riconvertite negli ambienti del “bagno di Ferdinando”, che si aprivano sul verde⁶³. Poi, ricavò dal podio della precedente struttura un basamento rustico su cui si svolgeva una facciata a doppio ordine dal lato meridionale, verso il panorama⁶⁴. Questa era ritmata da aperture rettangolari modanate, intervallate da lesene e coronate da bassorilievi in stucco, che decoravano la facciata con scene che ricordavano i tradizionali soggetti delle *Antichità di Ercolano* esposte. La terminazione dell’edificio richiamava il fregio di una trabeazione con una teoria di metope e triglifi in bassorilievo. La cornice aggettante era ritmata da acroteri in successione, ed era sormontata nel mezzo da un frontone⁶⁵. Sul lato Nord, Niccolini accolse la preesistente morfologia del tempio celebrandola con decorazioni ispirate al Terzo e Quarto Stile, anticipando di molto gli esiti del dibattito europeo sulla policromia e plausibilmente dando una grossa spinta alla diffusione delle tendenze neo-pompeiane, destinate ad affermarsi con prepotenza tra gli anni venti e trenta dell’Ottocento⁶⁶, e che Niccolini diffuse anche a teatro ideando nel 1825 il soggetto de *L’ultimo giorno di Pompei*⁶⁷.

Villa Lucia fu per Niccolini la prima realizzazione documentata in stile neopompeiano, dato che la celebre alcova di Francesco I e Maria Isabella gli verrà commissionata tra il 1829 e il 1830. Si vede che egli era ben lontano dall’interpretazione filologica preferita da Guglielmo Bechi negli interni di Palazzo San Teodoro o di Villa Doria D’Angri, oppure di quella che si troverà nelle esperienze europee nel corso del secolo, in particolare in Germania. Eppure le sue creazioni neo-pompeiane non sono meno credibili. Questo perché pur non citando pedissequamente nessuno degli interni pompeiani noti, Niccolini riusciva a catturare gli aspetti iconologici della pittura antica,

⁶² Cfr. Ivi, pp. 251-263; Anna Giannetti, *Ville e Parchi*, cit., pp. 53-54.

⁶³ Fabio Mangone, *Memorie napoletane nell’opera di Schinkel*, in *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, a cura di Maria Giuffrè, Paola Barbera, Gabriella Cianciolo Cosentino, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni (RC) 2006, pp. 173-182, particolarmente pp. 177-178.

⁶⁴ Ivi.

⁶⁵ Cfr. Arnaldo Venditti, *op. cit.*, p. 262.

⁶⁶ Fabio Mangone, *Memorie napoletane*, cit.; Id., *Immaginazione e presenza dell’antico. Pompei e l’architettura di età contemporanea*, Artstudio Paparo, Napoli 2017; Pier Luigi Ciapparelli, *Dalla documentazione al progetto: l’architettura neopompeiana a Napoli 1850-1914*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, atti della giornata di studi (Napoli, Palazzo Reale, 13 giugno 2003), a cura di Fabio Mangone, Electa-Napoli, Napoli 2005, pp. 122-133.

⁶⁷ Cfr. Capitolo 2.

più che quelli iconografici, manifestando una comprensione profonda delle potenzialità espressive dell'antico che andava ben oltre il puro valore estetico o l'asettica valutazione antiquaria. L'assenza di timore reverenziale verso le rovine di Pompei, dipendeva forse dalla sua esperienza formativa: da giovane, Niccolini non aveva avuto l'opportunità di conoscere le antichità per esperienza diretta, ma già attraverso le rielaborazioni offerte dalle arti minori e dalle vedute. Anche quando, una volta nel Regno di Napoli, s'impegnò a colmare la sua lacuna dandosi allo studio delle antichità vesuviane e flegree, non perse mai l'attitudine a considerare l'antico come una grammatica da cui attingere, più che un alfabeto da ricopiare. Pur credendo fermamente nella superiorità delle capacità costruttive ed artistiche degli antichi, egli non soccombeva di fronte ad un'eredità pesante, ma colse l'esortazione di Winckelmann all'"imitazione", non delle forme, quanto dell'essenza. Facendo un confronto con il contemporaneo Pietro Valente⁶⁸, che dal 1826 si dedicava alla costruzione di Villa Acton, oggi Pignatelli, si ritiene che Valente, pur declinando l'idea allora consolidata della *domus* riparata dal proprio angolo contemplativo di verde, proponesse un'idea di antico che pur avvalendosi di forme "classiche", chiaramente riferite al repertorio del tempio greco, le mettesse in opera private della propria ragione d'essere, ovvero dell'armonia delle proporzioni e dell'euritmia, scompaginando l'equilibrio dell'intero prospetto con esiti a metà tra l'avanguardia e l'azzardo.



Figura 16 Villa Lucia, prospetto nord

⁶⁸ Sull'opera di Pietro Valente cfr. Fabio Mangone, *Pietro Valente*, Electa-Napoli, Napoli 1996.

Niccolini, al contrario, pur non riferendosi sempre in maniera diretta alla grammatica classica, non perdeva mai di vista l'insegnamento della *concinntas*, l'unico punto fermo delle sue divagazioni "proto-eclettiche".

La maturazione di queste istanze potrebbe scorgersi nel celebre salottino pompeiano di Capodimonte⁶⁹, che forse potrebbe considerarsi un manifesto della visione dell'antico di Niccolini. Non solo per i poetici esiti formali e per gli evidenti rimandi ad un immaginario consolidato, quanto piuttosto per aver saputo proporre la sua versione ottocentesca della pittura di Quarto Stile. Egli si ispira ad un concetto decorativo ben caro agli artisti pompeiani, quello dell'"architettura nell'architettura", che egli stesso già aveva già declinato seguendo le tendenze del gusto pisano quando era pittore, per proporre una "meta-citazione" delle antichità⁷⁰. La continuità del fregio, infatti, è interrotta da finestre in *trompe-l'oeil* che si aprono su scene che rievocano quelle raffigurate nelle *Antichità di Ercolano*⁷¹. Le aperture di Niccolini su un immaginario rielaborato comunicano che l'efficacia di un modello "neoclassico" non sta soltanto nell'aderenza a forme estetiche, ma soprattutto nella potenza suggestiva che quelle stesse forme richiamavano. Del passato, ai moderni non restava altro che un'immagine platonica. Quindi, per avvicinarsi quanto più possibile ad un'idea "reale" – o almeno verosimile – di esso, all'architetto non restava altro che studiare l'antico, comprenderne i concetti, e consegnare all'uomo contemporaneo una rielaborazione che egli potesse comprendere con i mezzi che aveva a disposizione nel suo tempo.

In questa concezione, l'architettura non era poi diversa dalla scenografia, in quanto *medium* per realizzare questo processo di rielaborazione e divulgazione, che poteva contare anche sulle arti minori, sulla letteratura o la pittura. Per questo, il gesto artistico individuale era fondamentale, e perciò Niccolini non si sottrasse mai a mettere in gioco il proprio spirito critico e la propria creatività, con un atteggiamento che prendeva il meglio delle istanze romantiche, e anticipava quelle positiviste di fine Ottocento.

⁶⁹ Cfr. Chiara Garzya, *op. cit.* pp. 90-91; Rossana Muzii, *Il Real Palazzo di Capodimonte. 1823-1837*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., pp. 57-58.

⁷⁰ Cfr. Capitolo 1.

⁷¹ Sul tema, cfr. Margot Hleunig Heilmann, *Discovery and reception. The influence of Pompeian wall painting in 18th- and 19th-century Naples*, in *Returns to Pompeii. Interior space and decoration documented and revived. 18th-20th century*, a cura di Shelley Hales, Anne-Marie Leander Touati, Svenska institutet i Rom, Stoccolma 2016, pp. 17-54.

3.2 Monumentale, mistico, evocativo: l'Egitto ritrovato

Tra le tendenze artistiche e architettoniche più affascinanti c'è certamente il *Retour D'Égypte* che si registra dal Settecento.

Lo studio della civiltà egizia rappresenta in pieno l'atteggiamento enciclopedico ed erudito del secolo dei lumi e parallelamente, con il suo richiamo all'esotico, fa cedere artisti ed architetti alla seduzione del mistico e dell'esoterico. A differenza delle antichità greche e romane, quelle egizie erano “fisicamente lontane” dagli studiosi occidentali. Questo era uno dei motivi per cui a differenza degli altri revival – seppure non si possa definire tale in senso stretto⁷² l'egittomania provocava sempre profonde suggestioni e permetteva una rielaborazione più personale dei riferimenti stilistici.

Winckelmann, nella *Storia dell'arte dell'antichità*⁷³, per primo colse il problema del corretto approccio formale all'arte egizia, dovuto sia alla difficoltà oggettiva di rilievi diretti, sia alla difficoltà di risalire all'autenticità dei reperti. Molte delle opere “egizie” presenti in Europa, infatti, derivavano dalle importazioni dei Romani in età adrianea o erano da queste ispirate, rendendo arduo individuare delle caratteristiche univoche. Egli credeva, inoltre, che l'arte degli Egizi fosse tecnicamente e qualitativamente di molto inferiore a quella greca, perché essi non riuscivano ad emanciparsi da una produzione clientelare legata al potere faraonico, come peraltro sosterrà anche Francesco Milizia⁷⁴. Dello stesso avviso era Quatremère de Quincy, che sosteneva la “rozzezza” delle architetture egizie contrapposta alla soavità dell'architettura greca.

Nonostante questi pareri taglienti, i modelli figurativi egiziani erano già in voga e riscuotevano crescente interesse. Si pensi soltanto a come le illustrazioni presenti nella *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*⁷⁵ del Conte di Caylus contribuirono alla diffusione delle antichità egizie a vantaggio degli artisti e degli appassionati di antiquaria. A lui si deve anche la promozione di un particolare filone di

⁷² Cfr. Fabio Mangone, *Faraoni e borghesi: lo “stile egizio” nell'architettura ottocentesca, a Napoli e nell'Italia meridionale in Egittomania. Iside e il Mistero*, a cura di Stefano De Caro, Electa-Napoli, Napoli 2006, pp. 247-257.

⁷³ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 4 voll., Waltherische Hof-Buchhandlung, Dresda 1764-1767.

⁷⁴ Cfr. Susanne Adina Meyer, *L'antico Egitto nella cultura artistica del Settecento a Roma. Iconografia, collezionismo, storiografia*, in «Studi Settecenteschi», voll. 29-30, 2009-2010, Bibliopolis, Napoli 2010, pp. 263-280.

⁷⁵ Anne Claude Philippe de Tubières Conte di Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecque, et romaines*, 7 voll., Chez Desaint & Saillant, Parigi 1752-1767.

speculazione, quello dell'origine egizia dell'architettura. Nel suo *De l'architecture ancienne*⁷⁶, infatti, Caylus osservava che i monumenti egizi, apprezzabili per solidità e bellezza, fossero di fatto i più antichi conosciuti dall'uomo. Ciò lo portava a sostenere che fossero stati gli Egiziani i primi a concepire le tecniche architettoniche che sarebbero state a loro volta apprese dai Greci e dagli Etruschi, da cui a loro volta le acquisirono i Romani, che le usarono per fondare i caratteri principali dei loro edifici.

In particolare, Caylus sosteneva che i Greci avessero appreso dagli Egizi il gusto per l'eleganza e le proporzioni, sacrificando il tratto peculiare dei loro modelli: la *firmitas*, che al contrario era stata recepita dagli Etruschi e successivamente infusa ai Romani quando questi ultimi ne assorbirono le tecniche. Egli trovava una spiegazione soddisfacente alla sua teoria nei traffici portuali documentati dalle fonti che avevano luogo tra Egizi, Etruschi e Romani e anche, soprattutto, dal comprovato sincretismo dei loro culti, che affascinava moltissimi gli studiosi già allora. Questo aspetto mistico non tardò ad essere recepito dall'estetica del Sublime, che attribuiva ai caratteri di monumentalità delle architetture egizie un fascino esoterico, amplificato dalle loro usanze funebri fondate sulla credenza della vita eterna dopo la morte⁷⁷.

A sua volta, Giovan Battista Piranesi si inseriva in questo dibattito ammirando il carattere decorativo ed ornamentale dei modelli egizi, nel quale riscontrava quella libertà espressiva a cui i suoi contemporanei avrebbero dovuto anelare per trovare uno stile moderno. A queste istanze si ispirò quando nel 1760 decorò il Caffè degli Inglesi a Roma, per poi rivenderle per iscritto nove anni più tardi nel suo *Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*⁷⁸.

Il *Retour D'Egypte* si consolidò definitivamente con la Campagna d'Egitto promossa da Napoleone dal 1798 al 1801, nella quale egli si accompagnò ad una foltissima schiera di artisti e scienziati di ogni disciplina ai fini di studiare il misterioso popolo. I frutti "scientifici" di questa spedizione verranno raccolti nel corso dell'Ottocento, quando l'Egittologia si consolidò in tutta Europa come filone disciplinare⁷⁹.

⁷⁶ Anne Claude Philippe de Tubières Conte di Caylus, *De l'architecture ancienne*, in *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres*, Imprimerie Royale, Parigi 1749, XXXVIII, pp. 477-533.

⁷⁷ Cfr. Susanne Adina Meyer, *op. cit.*, p. 269.

⁷⁸ Giovan Battista Piranesi, *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, Generoso Salomoni, Roma 1769.

⁷⁹ Fulvio De Salvia, *Cataldo Jannelli e gli studi di Egittologia a Napoli nella prima metà del secolo XIX*, in *L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'egittologia*, a cura di Cristina Morigi Govi, Silvio Curto, Sergio Pernigotti, Clueb, Bologna 1991, pp. 107-119.

Le fascinazioni che scaturivano dall'Egitto non lasciarono indifferenti gli artisti, che le assorbono cercandone le contaminazioni nelle antichità già note. In particolare, fu il Tempio di Iside, rinvenuto a Pompei nel 1764, uno dei luoghi che maggiormente contribuì a creare l'immaginario esoterico che si propagò dal modello egizio. Ne è un esempio la celebre veduta d'invenzione di Louis-Jean Desprez⁸⁰, realizzata per essere inclusa nel *Voyage pittoresque au description des Royaumes de Naples et de Sicilie* (1781-1786) dell'Abate di Saint-Non: *Tempio di Iside a Pompei, ricostruzione di una cerimonia notturna*, incisa intorno al 1780. Qui, Desprez propone una ricostruzione filologicamente rigorosissima dell'Iseo, ma al contempo lo cala in un contesto verosimile, rievocando una cerimonia notturna dedicata alla dea Iside⁸¹. Così facendo, egli pone l'accento sul sincretismo dei culti, conferendo alla rovina un'inedita aura di sacralità e di mistero, permeata dal Sublime. Inoltre, apriva lo sguardo su un tema che poi diverrà centrale, quello della vita domestica degli abitanti di Pompei e dei loro rituali. L'efficacia "pittoresca" del disegno di Desprez dipese sicuramente anche dalla sua esperienza da scenografo, che egli sfruttò per proporre un'ambientazione greve e solenne animata da luci soffuse e nebulose. Egli fu il primo a comprendere il carattere mistico ed esoterico che poteva scaturire da Pompei, e la forza immaginifica delle contaminazioni esotiche. Infatti, egli ripropose questa atmosfera anche nel bozzetto del *Funerale di Agamennone*, nel 1787. Se lo si confronta con la precedente incisione, appare chiaro che Desprez si rifaccia alla stessa struttura compositiva: la prospettiva a fuoco centrale porta l'attenzione verso il fulcro della scena (la statua della dea, il feretro di Agamennone). Un colonnato cinge l'ambiente (quello del bozzetto risente dell'influenza dell'archeologia

⁸⁰ Louis-Jean Desprez (Auxerre, 1743 – Stoccolma, 1804) era tra gli illustratori prescelti dall'abate di Saint-Non per il suo *Voyage pittoresque au description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, pertanto soggiornò in Campania dal 1777 al 1778. Egli studiò approfonditamente le rovine pompeiane traendone oltre cento disegni, spesso restituiti in incisioni da lui stesso o talvolta da Francesco Piranesi, figlio di Giovan Battista, con cui collaborò a lungo. Desprez aveva una rigorosa formazione accademica fondata su modelli classici, tanto è vero che soleva analizzare meticolosamente gli edifici dal punto di vista tecnico e formale prima di lasciarsi andare a divinizioni o a progetti di restauro. Questo procedimento è ben comprensibile osservando la sua serie di ricostruzioni del Tempio di Iside di Pompei, encomiabili per la fedeltà filologica propria della sua cultura accademica ma ancor più interessanti per aver saputo esplorare fino in fondo le capacità espressive delle vedute di viaggio. Nei suoi scorci pittoreschi, infatti, non si vedevano mai soltanto gli edifici ma anche la relazione che si instaurava tra questi ed il contesto.

⁸¹ Il culto di Iside è di origine egiziana. Sebbene le coste partenopee intrattenessero già nel IX secolo a.C. rapporti commerciali con i Fenici – come dimostra il ritrovamento di *aegyptiaca* in molte delle province campane – furono i Greci ad importare nelle colonie della Magna Grecia la divinità lunare. In particolare, il centro nevralgico del culto di Iside (e di Serapide) era l'isola di Delo, che lo aveva assorbito dagli Egizi. Fu probabilmente a *Puteoli* – porto commerciale dei traffici con l'Oriente – che Iside apparse per la prima volta per poi diffondersi rapidamente, come dimostra la presenza del tempio a Pompei, edificato nel II secolo a.C. Cfr. *Egittomania*, cit., *passim*; «Archeologia Viva», gennaio/febbraio 2007, n.121, p. 54.

romana, a cui Desprez si dedicò parimenti), mentre tutto intorno si affollano le figure ieratiche dei sacerdoti e nell'aria sale il fumo dei fuochi votivi che satura l'aria.

La veduta di Desprez dovette sicuramente arrivare agli occhi di Niccolini. Presso l'archivio della Biblioteca napoletana di Storia Patria, infatti, esiste un disegno che nell'inventario redatto da Marina Causa Picone si attribuisce ad Antonio Niccolini, purtroppo non firmato⁸², che rappresenta una copia della celebre cerimonia isiaca⁸³. L'elaborato, forse realizzato da Niccolini a scopo di studio, è incompleto: tra gli elementi ultimati ci sono soltanto il cielo notturno e la parte destra del portico, figure comprese. La parte in primo piano del disegno, composta dall'*Ekklesiasterion*, da altri personaggi e dalle scale del Tempio di Iside, è tratteggiata a china con contorni ben definiti, in attesa del ripasso finale di colore. Al contrario, il Tempio di Iside e il braccio sinistro del portico sono abbozzati da contorni quasi impercettibili di matita.

È un documento molto significativo perché conferma la centralità dell'incisione di Desprez nell'immaginario degli artisti e degli architetti ottocenteschi, che attraverso il suo studio potevano sia esercitarsi nella fedele restituzione di un edificio pompeiano, sia sperimentare l'*ut pictura poesis*. La veduta, unitamente agli altri manufatti e affreschi di carattere orientale rinvenuti tra Ercolano e Pompei, contribuirono significativamente al dilagare dell'egittomania, da cui Niccolini fu sicuramente affascinato. Nella sua produzione, egli seppe declinare con abilità gli stilemi egizi, dimostrando di apprezzarne sia la monumentalità e la solidità dell'architettura, sia di saperne cogliere la complessità evocativa. Anche in questo caso, la sua prima occasione di riflettere su queste istanze avvenne a teatro – dove pure proliferava la composizione di melodrammi a tema – che parimenti contribuì a consolidare il *Retour D'Egypte*, che per la cultura antiquaria ed architettonica napoletana ebbe il suo culmine nella prima metà dell'Ottocento⁸⁴. Sono tanti i bozzetti “egittizzanti” ben conservati nel Fondo Niccolini, tra cui segnaliamo quelli del *Cesare in Egitto*⁸⁵, de *La morte di Semiramide*⁸⁶ e di un non identificato tempio egizio⁸⁷. Qui, l'Egitto messo in scena da Niccolini è monumentale e fortemente simbolico. Naofori, sfingi, e obelischi rendono immediatamente riconoscibile l'ambientazione. L'uso di colonne giganti libere che sorreggono delle trabeazioni ornate

⁸² Marina Causa Picone, *Disegni Della Società Napoletana Di Storia Patria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1974.

⁸³ Napoli. Archivio della Biblioteca della Società di Storia Patria, Disegni, 06.N. 01 (14).

⁸⁴ Cfr. Fabio Mangone, *Faraoni e borghesi*, cit.

⁸⁵ Anno 1807. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7613; inv. 7800.

⁸⁶ Anno 1815. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7598.

⁸⁷ Sine data. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7799.

da geroglifici ricostruiscono uno spazio sacro, che ricorda il *nàos* di un tempio. Prevale l'immaginario esoterico mutuato dall'iseo pompeiano e vi si riconosce anche un po' della componente irrazionale e fantasiosa che tanto apprezzava Piranesi.

Un simile intento si riconosce anche in altri lavori più tardi. Si pensi al camino egizio progettato per il Palazzo di Capodimonte nel 1837 (ad oggi è stato smontato e trasferito a Villa Rosebery), che sebbene lontano dagli esiti piranesiani ne condivide l'intento creativo, prediligendo riferimenti iconografici espliciti: la cornice del camino è decorata da due statue egizie con il modio, che sostengono rispettivamente una lira e un tamburo, attorniate da decori di palme e cornucopie, tuttavia mitigati da ghirlande e nastri, più tipicamente neoclassici, giungendo ad una sofisticata sintesi "alessandrina" dei due stili⁸⁸. Ancor più lampante è il richiamo al mondo faraonico nell'idea decorativa per una delle stanze da bagno di Capodimonte, nella quale si vedono colonne con capitelli zoomorfi, vasche decorate con segni geroglifici, bassorilievi con figure egizie, canopi e al centro un fregio circolare che doveva rappresentare un'allegoria dello Zodiaco e delle costellazioni. Si ritiene che l'avvicinamento di Niccolini all'egittomania non si limitasse alla semplice ricezione di una tendenza, ma fosse provocata da fattori ben più profondi, che per questa tesi si è cercato di indagare. Si consideri che, per quanto solitamente si disegni il Tempio di Iside come il luogo da cui proliferavano le fascinazioni misteriche legate all'Egitto (forse per la sua fortuna iconografia e letteraria), è di fatto il Tempio di Serapide ad aprire la prima incursione nell'esoterismo orientale, bel quattordici anni prima della scoperta dell'Iseo, nel 1750. Già a quel tempo, infatti, agli antiquari e agli storici era nota l'origine alessandrina del culto di Serapide e la sua assimilazione col culto greco-romano del controverso dio Osiride⁸⁹. Niccolini conosceva bene il sito flegreo, che catalizzò la sua attenzione fin da quando mise piede a Napoli tanto da dedicarvi diversi studi nel corso della sua vita⁹⁰. Quindi è ragionevole credere che nella sua personale costruzione dell'immaginario egizio, egli abbia incamerato i caratteri di entrambi i luoghi, sintetizzandoli. Il Tempio di Iside era identificato con l'occultismo dei rituali misterici provenienti dall'Oriente. Il Serapeo era altrettanto enigmatico per la sua

⁸⁸ Niccolini si occupò di disegnare diversi arredi e tappezzerie per la Reggia di Capodimonte. Egli si dedicò anche al disegno di cinque camini in marmo di Carrara di stili diversi, di cui ne vennero realizzati solo due, quello alla greca e alla egizia, sbozzati da Cali e Beccalli. Quello greco si trova oggi nella sala del Museo dedicata a Ferdinando IV. ASN, Casa Reale Amministrativa, Terzo Inventario, Siti Reali, B. 579; Cfr. anche: Rossana Muzii, *Il Real Palazzo di Capodimonte. 1823-1837*, cit., pp. 57-58, particolarmente p. 58; Fara Fusco, *Fonti d'archivio*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., pp. 184-185.

⁸⁹ Luigi Ciancio, *Le colonne del tempo. Il tempio di Serapide a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Edifir, Firenze 2009.

⁹⁰ Cfr. Capitolo 6.

sconosciuta conformazione architettonica (fu il primo *macellum* dissotterrato in Campania, spiazzando gli studiosi) e per la suggestiva presenza dell'acqua, che lo allagava periodicamente⁹¹. Allo stesso tempo, quelle colonne giganti esprimevano tutta la monumentalità e la solennità che apparteneva all'immaginario architettonico delle piramidi e degli obelischi.

A queste istanze dovette rifarsi Niccolini quando progettò e decorò il salone del Ridotto (ovvero del foyer) del Teatro di San Carlo, corrispondente al loggiato ionico della facciata. Fu predisposto da Niccolini durante il suo primo intervento di ammodernamento per il San Carlo⁹², dal 1809-1812, prendendo l'appellativo di *Sala Grande*.

Il Ridotto fu fortemente voluto da Gioacchino Murat e Domenico Barbaja per assolvere alla funzione aggregativa e conviviale, ormai irrinunciabile per la società ottocentesca.

Vi si accedeva, come oggi, da una scala indipendente che si trovava alla sinistra del portico. Durante il corso del tempo, questa parte del teatro modificò la propria destinazione d'uso: nel 1822 divenne sede dell'Accademia dei Cavalieri, nel 1834 ospitò i locali dell'Accademia di Musica e Danza, per poi essere designata come sede del Circolo dell'Unione subito dopo l'Unità d'Italia, che è ancora oggi⁹³.

Ad Annalisa Porzio si deve il confronto di alcuni inventari ottocenteschi dei locali dell'ex-Ridotto, che ha permesso di conoscere le modifiche funzionali ed estetiche apportate alle sale nel corso del tempo⁹⁴. Ne è emerso che i rimaneggiamenti avvenuti nel periodo preunitario hanno riguardato soprattutto le stanze attigue alla *Sala Grande* di Niccolini, che invece conserva l'impianto decorativo originario, unico del genere neo-egizio in ambito napoletano. Fino al 1822, le funzioni del Ridotto si svolgevano a pieno regime e gli ambienti rimasero inalterati. Tra il 1822 ed il 1834, nel "passaggio di consegne" tra le due Accademie, Porzio segnala difformità minime, come spostamenti di mobili e di specchi da una sala all'altra, o rinnovo dell'arredo. Tra le modifiche più rilevanti si indica quella del 1834 che coinvolse i rivestimenti dell'ingresso e della scala, ed un cambio di mobili che interessò le stanze di pertinenza del salone egizio. Qui, nel

⁹¹ Cfr. *Ibidem*.

⁹² Cfr. Capitolo 2.

⁹³ *Il Circolo Nazionale dell'Unione*, a cura di Max Vajro, Giannini Editore, Napoli 2013.

⁹⁴ Gli inventari messi a confronto sono: *Notamento della mobilia ed altri oggetti di pertinenza di Casa Reale, esistenti nella Reale Accademia di Musica e Ballo*, in: ASN, Casa Reale Amministrativa III, Inventari, 9 (inventario non datato ma da riferire a dopo il 1844 secondo Porzio); *Descrizione del così detto Ridotto e dei locali di sua dipendenza nello stato in cui si trova in questo giorno 28 gennaio 1834*, in: ASN, *Ibidem*. Quest'ultimo è firmato Antonio Niccolini ed è trascritto interamente in: Annalisa Porzio, *La Sala grande di Antonio Niccolini*, in *Il Circolo Nazionale dell'Unione*, cit., pp. 139-158., particolarmente pp. 142-148.

1844, Niccolini ed il figlio Fausto intervennero nuovamente nell'occasione degli ultimi lavori del teatro San Carlo, ma comunque in modo poco significativo, non alterandone il carattere e concentrandosi soprattutto sugli ambienti attigui, adeguandoli al mutato gusto. Dopo l'Unità d'Italia, quando i locali divennero sede del Circolo dell'Unione, l'apparenza dell'ex-Ridotto prese definitivamente quella di un facoltoso club in cui, ovviamente, le effigi dei Borbone furono sostituite con quelle dei nuovi sovrani: nell'intercolumnio corrispondente alla facciata, murato nel centro, venne inserito il medaglione della regina Margherita di Savoia e di fronte, sulla parete meridionale, quello di Umberto I⁹⁵. Nel corso nel Novecento altri lavori adattarono al comfort e al gusto moderno gli spazi, che oggi esprimono il raffinato gusto aristocratico ottocentesco contaminato con successo dalle esigenze alto borghesi del XX secolo, coniugando con armonia la funzione rappresentativa – necessaria al periodo monarchico – con quella ricreativa, che rispecchia le istanze universali dell'Italia post-unitaria e repubblicana. Come si è visto, l'avvicinarsi delle trasformazioni ha risparmiato la *Sala Grande*, interessata da modifiche poco significative che ne hanno preservato in gran parte l'aspetto originario. Ciò è stato sicuramente dovuto ai caratteri particolari e pregevoli dell'ambiente. Analizzandolo nel dettaglio, vediamo che qui, Niccolini utilizzò soluzioni decorative mutate dallo stile Impero francese, che userà anche nel successivo salone di Palazzo Pignatelli di Strongoli, nel 1820⁹⁶. L'ingresso al locale avviene da un angolo estremo, in modo da poter apprezzare in un unico colpo d'occhio la spaziosità dell'ambiente dominato dalle quattro colonne di ordine simil-tuscanico rivestite in stucco lucido, che ne sono il vero segno caratterizzante. La luminosità proviene dalle estese vetrate che affacciano su via San Carlo e dalla scelta di adoperare stucchi dorati per le finiture, il cui colore si riflette nelle ampie superfici degli specchi, secondo la moda *rocaille*. Queste soluzioni vennero contaminate da richiami neo-egizi, il cui *leitmotiv* è l'esotica foglia di palma dorata, ripetuta nei fregi, lungo le cornici degli specchi che sormontano i tre camini, nei decori dei capitelli e nelle grandi fasce che cingono il fusto delle colonne ad un terzo dell'altezza. Le palme erano state scelte da Niccolini anche per gli ornamenti della platea del San Carlo, ma il loro utilizzo era molto più discreto: più che un riferimento all'Oriente, in quel caso si potrebbero considerare un rimando ai consolidati significati simbolici di vittoria ed immortalità, mutuati dall'iconografia cristiana. L'impianto scenografico della *Sala Grande* e la monumentalità delle colonne,

⁹⁵ Annalisa Porzio, *La Sala grande*, cit.

⁹⁶ Cfr. paragrafo 3.1.

invece, consente che lo stesso simbolo, ingigantito e ripetuto, esplicitasse suggestioni esotiche. Osservando il decoro dei capitelli simil-tuscanici, vediamo che il collarino è cinto da palme alternate a pigne, un altro simbolo prediletto da Niccolini per ornare il massimo, tanto che lo si ritrova pure al culmine dei pilastri antistanti l'avancorpo in bugnato. L'emblema della pigna, al pari di quello della palma, era in uso nelle religioni orientali e veniva usato per simboleggiare la spiritualità raggiunta attraverso l'intelletto⁹⁷, poi mutuato dal Cristianesimo che vi aggiunse anche l'attributo dell'abbondanza. Niccolini non doveva ignorare questo duplice significato, infatti, adoperò la pigna all'ingresso del teatro per connotarlo come un tempio di cultura e nel capitello della Sala Grande per propiziare la prosperità del Re, concetto rimarcato anche dalle cornucopie intrecciate, in cui si riconosce anche un esotico ananas. Completano la composizione del capitello quattro teste poste ai lati dell'abaco, ornate con ricchi copricapo che ricordano sia le corone egizie dei faraoni sia le corone di foglie e fiori di menadi e baccanti, in un intreccio di simbologie tra il mito greco-romano e la fascinazione egizia. Il monogramma "RCU", cioè Real Casino dell'Unione, è un'aggiunta postuma databile intorno al 1897, anno in cui venne assegnato tale titolo alla sede⁹⁸. L'insieme del salone, per quanto sfarzoso e magniloquente, è raffinato ed elegante. L'architetto qui rinuncia a destare un sentimento "sublime" attraverso le proporzioni – seppur grandiose – e sembra piuttosto voler trasmettere opulenza attraverso il gioco di specchi, gli stucchi dorati e i marmi pregiati. La scelta stilistica del *Retour D'Egypte*, in questo caso, non può essere semplificata soltanto con l'adesione ad una tendenza, ma potrebbe spiegarsi anche considerando che, essendo stato il salone commissionato da Murat in persona, l'Egitto faraonico diveniva un omaggio alla gloria del sovrano e a quella della Francia napoleonica, che pochi anni prima aveva portato a conclusione la Campagna orientale. Inoltre, essendo il teatro il luogo della fantasia e delle ambientazioni irreali, forse la scelta di uno stile neoegizio per il foyer era un modo per continuare il "viaggio" romantico dello spettatore in mondi "altri" anche nelle pause dello spettacolo. Niccolini, comunque, scegliendo di caratterizzare lo spazio con le quattro colonne giganti, dichiarava apertamente la predominanza della componente monumentale, ispirata dalle colonne del Tempio di Serapide, che era l'espressione di un Oriente di cui prevaleva la solennità materica dell'architettura, un aspetto molto affascinante per il Nostro, sempre interessato al dato costruttivo.

⁹⁷ La pigna, infatti, è anche un simbolo massonico che rappresenta l'"illuminazione" spirituale.

⁹⁸ Annalisa Porzio, *La Sala grande*, cit., p.142.

Questa concezione animò anche le scelte fatte nel progetto di un portale egizio per la Villa Floridiana, che avrebbe segnato l'ingresso alla tenuta da nuova strada che avrebbe dovuto collegarla direttamente a via Chiaia, poi non realizzata (1818-1825 c.a.)⁹⁹. Il riferimento usato da Niccolini è chiaramente quello del pilone, elemento tipico dell'architettura egizia che fungeva da accesso al tempio, simboleggiando il passaggio tra il mondo reale e quello divino. Il Nostro ne ricreava l'imponenza proponendo una colossale porta che si ergeva dritta al termine del futuro viale. La sagoma dell'ingresso era dritta per i due terzi e poi si frastagliava, restringendosi alla sommità come una ziggurat (per questa insolita forma, forse, Niccolini immaginava un comportamento statico simile a quello dell'arco catenario). Un fregio con motivi geroglifici precedeva una cornice aggettante con la tipica terminazione a gola egizia, sormontata da un gruppo statuariale non identificabile dal disegno. Nell'architettura dei templi egizi, il pilone era preceduto da un percorso gradonato scandito da statue monumentali. Niccolini sembrava saperlo bene, poiché lo evocò attraverso una serie di enormi gradini lapidei posti ai fianchi del portone, di cui il superiore era ornato da una statua egizia assisa reggente un canopo, e l'inferiore da una sfinge, che guardava verso la strada a protezione della villa. Infine, due obelischi laterali decorati da geroglifici e sormontati da una pigna si stagliavano in alto dando verticalità all'intera composizione.

L'interpretazione dell'egittomania qui proposta da Niccolini, per quanto monumentale, era privata degli accenti ieratici e sacrali dell'architettura funeraria, per privilegiare il pittoresco. L'uso di questi modelli voleva piuttosto sottolineare la maestà del luogo entro cui si stava accedendo, e anticipare del senso di sorpresa che i visitatori avrebbero sperimentato muovendosi tra i percorsi del parco, in cui il romanticismo europeo si mescolava a suggestioni esotiche di ampia derivazione.

Riferimenti egizi vennero adoperati da Niccolini per l'impianto urbano del Tondo di Capodimonte (1826-1836), progettato per risolvere alcuni problemi di connessione tra la città di Napoli e la zona collinare, collegate da Corso Napoleone (poi Corso Amedeo di Savoia)¹⁰⁰. L'andamento rettilineo di quest'arteria, voluta dai napoleonidi, era bloccato

⁹⁹ Per approfondimenti sulla Villa Floridiana e il progetto viario di Niccolini, cfr. Paragrafo 3.1. con bibliografia precedente. Per la serie di disegni di studio per il portale egizio, cfr. MNSM, Fondo Niccolini, invv., 7385, 7386, 7387, 7480.

¹⁰⁰ Cfr. Arnaldo Venditti, *op. cit.*, pp. 266-272; Alfredo Buccaro, *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di ambito urbano*, Cuen, Napoli 1991, pp. 82-84; Anna Giannetti, *Scalinata e giardini del Tondo di Capodimonte. 1826, 1832-36*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., p. 59; Francesca Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, fedOA Press, Napoli 2017, particolarmente pp. 126-136.

ad un certo punto dalla presenza della collina, ed era costretta a virare con una curva verso sinistra, che creava uno slargo dalla forma ovale, per poi risalire il pendio. In quest'area esistevano anche delle cave di tufo e pozzolana, che nel 1824 il re Francesco I incaricò Niccolini di periziare, per stabilire se da esse dipendessero alcune lesioni del Palazzo di Capodimonte (ipotesi che poi il toscano escluse). L'anno dopo, il sovrano ordinò a Niccolini e a Tommaso Giordano, Architetto di Seconda Classe, di dirigere l'estrazione del materiale dalle grotte per completare i lavori della reggia, e di ideare contemporaneamente una soluzione per abbellire la zona che necessitava di una riqualificazione. Nel 1826, Niccolini propose un progetto che prevedeva la creazione di una scalinata in piperno che sarebbe partita dallo slargo ovale, sistemato a giardino, e avrebbe tagliato il pendio della collina per creare un nuovo passaggio pedonale, circondato lateralmente da un nuovo assetto del verde, che egli immaginava con un romantico giardino urbano. La scalinata terminava in uno spiazzo cinto da gradonate di pietrarsa che avrebbe ricordato un teatro romano, se non fosse che al centro vi si ergeva un obelisco, sostituito poi da un platano nella realizzazione finale¹⁰¹.



Figura 17 Tondo di Capodimonte, Napoli

¹⁰¹ Per i progetti del Tondo di Capodimonte: MNSM, Fondo Niccolini, inv. 28487, inv. 7355, inv. 7365, inv. 7416.

Il progetto così redatto venne inviato al Segretario di Casa Reale, il marchese Ruffo, perché lo inoltrasse alla Direzione di Ponti e Strade per l'approvazione finale, secondo la prassi. L'idea venne bocciata dalla Direzione, perché considerata troppo dispendiosa, e di rimando vennero proposte due alternative. Una, prevedeva di colmare il dislivello tra lo slargo e la collina attraverso un doppio terrazzamento, che avrebbe sostituito la gradonata in piperno di Niccolini. La prima terrazza si sarebbe raggiunta attraverso una scala a due rampe e sarebbe stata adibita a giardino inglese (per mediare con la proposta iniziale). Da qui, si sarebbe dipanata una scalinata a rampa singola che portava all'altro livello, che al contrario sarebbe stato lasciato incolto. Il secondo progetto, invece, era di natura prettamente speculativa: proponeva di cedere il suolo a privati che avrebbero, in cambio, continuato con l'estrazione dalle cave e creato una cisterna d'acqua per il comodo degli abitanti della collina, rinunciando al passaggio pedonale e all'abbellimento del luogo. Si intuisce che la Direzione di Ponti e Strade premesse per la seconda ipotesi, più remunerativa e funzionale, ma si scelse per una terza via. Fu accolto un finanziamento privato dal bancario Achile Meuricoffre, che si impegnava a realizzare il progetto di Niccolini della scalinata e del "boschetto". I lavori alla scalinata erano già iniziati quando Meuricoffre si tirò indietro. A quel punto, fu Niccolini ad intervenire economicamente. Egli vendette al Real Museo parte della sua collezione di antichità per recuperare del contante ed entrare nell'impresa come appaltatore, a patto di poter costruire alcuni edifici lungo la curva del Tondo¹⁰². I lavori dunque poterono proseguire senza grossi impedimenti dal 1833 in poi. Al 1836, come sappiamo da fonti del tempo, la scalinata era conclusa così come la cortina di edifici a mano destra, mentre quelli a sinistra erano ancora in fase di completamento¹⁰³. I lavori poterono dirsi conclusi soltanto intorno al 1845¹⁰⁴. Al di là delle vicissitudini dell'impresa, con il Tondo di Capodimonte Niccolini dà prova di saper anche pensare a soluzioni paesaggistiche di grande impatto scenografico. Tutta la monumentalità dell'architettura egizia era consacrata da questa grande scalinata che si perdeva nel verde, il cui ingresso era segnato da due pilastri sormontati da canopi che ricordavano degli obelischi: una scelta erudita che mostrava una conoscenza profonda anche delle suppellettili egizie, oltre che dell'architettura. Niccolini afferma che anche in questo caso la sua idea venne accomunata ad una delle

¹⁰² ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, B. 331, f.3.

¹⁰³ «[...] La scala e la villa, son compiute e lo son parimenti gli edificii circolari del lato dritto; a quelli del sinistro intendono i soldati di venuti per la prima volta presso di noi consumatori non inproduttivi in tempo di pace». Cfr. Gabriele Quattromani, *Il Tondo di Capodimonte*, in «Poliorama Pittoresco», I, 1836, pp. 16.

¹⁰⁴ Cfr. Francesca Capano, *op. cit.*, particolarmente pp. 126-136; Anna Giannetti, *Scalinata e giardini*, cit.

sue scenografie, e per questo «derisa dal ministro pro-tempore come somigliante alla scala di Giacobbe veduta nell'oratorio di musica del San Carlo»¹⁰⁵, come riporta anche Camillo Napoleone Sasso¹⁰⁶. Come si può riscontrare nella produzione di altri grandi architetti ottocenteschi – si pensi a Friedrich Schinkel¹⁰⁷ – spesso l'immaginario fantastico che ispirava i lavori teatrali non si esauriva, ma contaminava anche l'attività progettuale in senso stretto, portando ad esiti molto interessanti, come i casi illustrati.

I commenti sulla verosimiglianza dell'architettura di Niccolini con le sue scenografie, sono testimonianza di come egli abbia fattivamente contribuito alla costruzione di un immaginario antico credibile, alla portata del pubblico colto. La riproposizione costante dei modelli, fossero essi antichi o esotici, li tramutava di fatto in simboli di un altrove romantico che ormai l'ambiente napoletano aveva imparato a padroneggiare e a tradurre in suggestione, grazie alla grammatica creata da Niccolini non solo con il suo teatro, ma anche con le sue architetture.

3.3 Su un'incisione inedita trovata sul mercato antiquario

Le riflessioni sull'Antico di Antonio Niccolini giunsero ad un esito veramente inusitato nella *Veduta fantastica di Napoli e delle antichità del Real Museo Borbonico*. Si tratta di un dipinto che era parte di una collezione privata, rimasto ignoto fino al 2018, quando è stato messo in vendita dalla Casa d'aste Ader-Nordmann di Parigi¹⁰⁸.

È un ritrovamento preziosissimo, che fino a questo momento non è stato oggetto di studi e che permette di approfondire nuovi aspetti della personalità artistica del Nostro. Nella segnatura in basso a destra si legge chiaramente che fu ideato e disegnato da Antonio Niccolini e dipinto dal pittore messinese Letterio Subba (Messina 1787- Ivi, 1868) nel

¹⁰⁵ Antonio Niccolini, *Discorso ai Signori componenti la Commissione*, cit.

¹⁰⁶ Camillo Napoleone Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli*, cit., II, p. 53.

¹⁰⁷ Andrea Maglio, *Città reale e città fantastica: diorama, scenografie e disegni di viaggio nell'opera di Karl Friedrich Schinkel*, in «Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento», atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE (Napoli, 13-15 marzo 2014), a cura di Alfredo Buccaro, Cesare de Seta, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014, pp. 469-480.

¹⁰⁸ La tela (81,5 x 120 cm) è inserita nel catalogo *Tableaux anciens, mobilier et objets d'art*, della Casa d'aste Ader-Nordmann, parte del gruppo Drouot, per la vendita del 22 giugno 2018, con numero di lotto 77. La base d'asta di partenza era 15.000/20.000 euro, ed è stato battuto a circa 250.000 euro. Il titolo con cui è stata identificata l'opera è: *Vue recomposée de Naples et des antiques du Real Museo Borbonico*, la cui traduzione in italiano riportata nel testo è stata adattata dalla stessa Ader-Nordmann.

1829¹⁰⁹. Quest'ultimo fu una figura di spicco del panorama culturale della sua città natale. Si formò tra Napoli, Roma e Firenze, interessandosi soprattutto all'incisione e frequentando la cerchia di Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen. Tornato in Sicilia nel 1822 aprì una scuola di disegno a Messina per poi assumere, l'anno dopo, la direzione dell'Accademia di Belle Arti locale, all'epoca dipendente direttamente da quella napoletana. Nello stesso anno, il Decurionato messinese organizzò un concorso per la costruzione del nuovo teatro cittadino, a cui parteciparono lo stesso Subba, Giacomo Minutoli e Antonio Tardì. Come commissario valutatore dei progetti fu chiamato Antonio Niccolini, il quale giudicò come migliore proprio quello di Subba, che forse aveva già avuto l'opportunità di conoscere mentre egli era a Napoli.

Ciononostante, il progetto di Subba non fu mai realizzato, perché il Decurionato abbandonò momentaneamente l'iniziativa. Quando venne ripresa, nel 1827, Subba fu messo da parte in favore dell'architetto Pietro Valente, nella convinzione che un nome più altisonante avrebbe portato maggior prestigio a Messina. Subba approfittò della lentezza di Valente nel redigere il progetto esecutivo e dei dubbi avanzati dal Comune in merito ai costi di realizzazione elevati, per rivendicare la sua vittoria del concorso. Tra il 1829 e il 1830, infatti, inviò proteste al Decurionato sostenute da Antonio Niccolini, il quale mandò anche una lettera di raccomandazione all'intendente di Messina per favorire l'artista siciliano a discapito di Pietro Valente¹¹⁰.

Fu probabilmente in questo frangente che Niccolini e Subba inaugurarono una collaborazione per questo dipinto.

L'impostazione "scenografica", il vistoso citazionismo e le allegorie presenti nel disegno danno l'idea che fosse stato concepito come un dono che il Sovrano Francesco I voleva fare a qualche esponente di una Corte reale europea per celebrare il patrimonio artistico e archeologico del Regno delle Due Sicilie. Potrebbe anche darsi, però, che si trattasse di un'iniziativa personale di Niccolini volta ad omaggiare i monarchi che, parallelamente, attestasse anche l'impegno da lui profuso per la valorizzazione dell'architettura e delle antichità del Regno grazie ai suoi numerosi e vari incarichi.

Nel dipinto, Niccolini "mette in scena" un'ideale *wunderkammer* dove trovano posto una grande varietà di pezzi d'arte raggruppati senza nessun criterio espositivo, ma secondo l'estemporaneità di una collezione privata molto pregiata.

¹⁰⁹ «Ant. Niccolini inv. dis. e diresse 1829 / Lett.° Subba dipinse». La specificità di queste indicazioni porta ad escludere ogni responsabilità di Letterio Subba nell'elaborazione del soggetto e circoscrivere il suo ruolo ad esecutore della parte pittorica.

¹¹⁰ Per approfondimenti, cfr. Fabio Mangone, *Pietro Valente*, cit., pp. 53-62.

Lo spazio illusorio che ospita i monumenti ricorda contemporaneamente una loggia ionica aperta sulla città di Napoli (forse citazione di quella del San Carlo?) e l'atrio di una casa pompeiana. Infatti, vi si riconosce il taglio prospettico a fuoco centrale che era solito usare nelle sue scenografie per le stesse ambientazioni.

Colonne ioniche lisce, impostate su podio, sostengono una copertura piana, il cui decoro richiama quello di una nobile sala contemporanea affrescata secondo il gusto neo-pompeiano. La bicromia blu e oro era stata adoperata spesso da Niccolini in diversi progetti, come quello degli appartamenti del Duca di Calabria e dell'alcova di Maria Cristina a Palazzo Reale¹¹¹ o ancora, per Villa Lucia. È possibile, infatti, trovare una comunanza tra le soluzioni decorative adottate per il portico di quest'ultima e quello che Niccolini propone nel disegno. Con grande misura, dei motivi botanici creano nella parte centrale delle sottili linee squadrate, interrotte talvolta da tondi effigiati con le Nereidi che compaiono *nelle Antichità di Ercolano esposte*; agli angoli, nei quadrati, si riconosce l'icona della Trinacria. Al centro c'è un soggetto molto caro a Niccolini: una corsa di amori, riproposta già nel 1817 per il *comodino* del Teatro di San Carlo. Le pareti laterali della loggia sono percorse specularmente da un fastoso fregio che termina in due paraste corinzie. Sul lato sinistro, al centro, si riconosce un'apertura con la scritta "SALVE" sulla cornice, su cui campeggia un bassorilievo raffigurante una venditrice di amorini.

La composizione ha un forte significato allegorico a partire dal gruppo marmoreo collocato al centro, che rappresenta la famiglia reale: Francesco I di Borbone e la consorte Maria Isabella appaiono personificati nelle sculture di Marte e Atena, mentre un busto della principessa Maria Cristina di Borbone trova posto in mezzo a loro. La musa della Scultura è nell'atto di incidere il suo nome sul piedistallo, mentre un genio alato le sta per porre sul capo una corona di alloro, forse simbolo del suo matrimonio con Ferdinando VII di Spagna avvenuto proprio nel 1829, che le valse il titolo di regina consorte. Alle spalle del trittico, Niccolini posiziona un drappo rosso, che fa risaltare il candore del marmo e impedisce che le statue si confondano con il paesaggio, designandole come il soggetto principale del quadro.

Muovendosi verso la sinistra dell'osservatore, nelle opere esposte si riconoscono alcuni dei pezzi più preziosi del Real Museo Borbonico: l'Artemide Efesia, la Minerva e l'Eros con delfino provenienti dalla collezione Farnese, l'Atena Promachos ed il cervo di bronzo dalla Villa dei Papiri di Ercolano. Tra queste statue un'altra musa, stavolta della

¹¹¹ Cfr. Chiara Garzya, *op. cit.*; Anna Giannetti, *Palazzo Reale: progetti e arredi. 1807-1832*, in Antonio Niccolini *architetto e scenografo*, cit., p. 48.

Pittura, dipinge un ritratto dei regnanti. Dal lato opposto, la scena si riempie: in secondo piano, in prossimità della tenda rossa, Niccolini dispone un'altra serie di statue marmoree tra cui si individuano, all'estrema destra, l'Agrippina ed il Galata morente. Sulla parete, poi, ci sono sei affreschi incorniciati che riproducono proprio quelli realmente esistenti nelle *domus* vesuviane, infatti vi possiamo distinguere quello di Achille e Chirone e di nuovo una venditrice di amori, soggetto molto in voga tra Sette e Ottocento.

Catalizzano l'attenzione le due statue equestri bronzee di Carlo III di Borbone e Ferdinando I realizzate da Antonio Canova, oggi a Piazza del Plebiscito, che vennero poste in opera proprio in quell'anno dopo le ben note difficoltà di realizzazione¹¹². Niccolini non ne propone una copia fedelissima, forse perché il disegno venne effettuato prima dell'ubicazione definitiva dei due monumenti, impedendogli di riprodurli dal vero. Tuttavia essi sono abbastanza somiglianti da permetterne l'identificazione. Non è una coincidenza che la porzione di paesaggio che si intravede al di là della loggia, alle spalle dei due cavalieri, sia proprio l'emiciclo del "Largo di Palazzo": visti in prospettiva, i bronzi sono collocati proprio in corrispondenza della posizione che sarebbero andati ad occupare di lì a poco. Attraverso le due statue, Niccolini rende omaggio all'illustre discendenza borbonica di Francesco I, che aveva contribuito ad accrescere il prestigio del regno partenopeo anche attraverso la promozione delle arti e la valorizzazione del patrimonio. Ricordiamo, infatti, che a Carlo si dovette il trasferimento della Collezione Farnese da Roma a Napoli e a Ferdinando IV l'istituzione del Real Museo Borbonico, dando inizio ad un capitolo fondamentale per la cultura del Regno.

I bronzi davano anche modo a Niccolini di tributare i giusti onori agli artisti coevi, come appunto Canova, salutato già in vita come un maestro, e di mostrare come il patrimonio classico e quello "neoclassico" rispondessero ad istanze artistiche comuni, tanto da poter coesistere in armonia. Sulla base marmorea del bronzo di Ferdinando I – quello più vicino al piano dell'osservatore – si legge un'iscrizione recante la data di ultimazione del

¹¹² La statua che oggi raffigura Carlo di Borbone fu la prima ad essere realizzata. Inizialmente doveva essere una statua di Napoleone Bonaparte, commissionata nel 1806 dal fratello Giuseppe, Re di Napoli, ad Antonio Canova che soggiornava in città. Il colossale modello richiese all'ormai anziano scultore diversi anni di lavoro, tant'è che quando fu terminata i francesi non erano più al governo di Napoli. All'indomani della Restaurazione, Ferdinando I incaricò Canova di sostituire la testa di Napoleone con quella di Carlo III, e contemporaneamente di realizzarne un'altra statua che avesse la sua effigie. Canova riuscì ad ultimare la prima statua e a completare il cavallo della seconda quando fu colto dalla morte. Venne così bandito un concorso perché si completasse l'opera, vinto dallo scultore Antonio Calì. Finalmente, nel 1829, i bronzi ultimati vennero collocati nel centro della piazza, dove sono ancora oggi. Per approfondire la vicenda, qui brevemente delineata, cfr. Paolo Mariuz, *Il monumento equestre di Napoleone Bonaparte, poi di Carlo III in Canova e l'Antico*, a cura di Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 2019, pp. 75-82.

quadro ed un riferimento all'abolizione della feudalità. È molto curioso che in una figurazione encomiastica di questo tipo si faccia cenno ad un provvedimento politico, peraltro risalente al governo di Giuseppe Bonaparte. Si può credere che Niccolini volesse rimarcare la liberalità e il lume con il quale i Borbone amministravano i propri sudditi. Però, si potrebbe anche immaginare che Niccolini abbia voluto velatamente rendere omaggio al governo dei napoleonidi, non per una questione ideologica – egli si sarebbe guardato bene dall'espone un pensiero politico contrario a quello dei suoi principali committenti – ma forse, come un tributo personale: senza l'invito a corte di Giuseppe Bonaparte, infatti, la sua epopea napoletana non sarebbe mai iniziata.

Continuando nell'analisi del dipinto, si osserva che tra i due basamenti marmorei delle statue risalta la vasca in porfido rosso con le anse serpentine proveniente della Terme di Caracalla, sempre della Collezione Farnese.

In primo piano, ma in basso a destra, Niccolini ricava anche un piccolo spazio per sé, raffigurando la musa dell'Architettura che traccia dei cerchi col compasso su un foglio, appoggiata ad uno scranno di marmo. Alle sue spalle, in una tavola appoggiata al muro si riconosce una delle tavole del suo Progetto Grande, ancora nella stesura iniziale¹¹³. L'accusa di autocelebrazione viene fugata se si considera l'elaborato come un simbolo dell'impulso dato al decoro urbano dalla monarchia, oppure come un monito che pronosticava il potenziale sviluppo futuro di Napoli. Fin dal decennio francese, infatti, Niccolini si batté per convincere i sovrani ad attuare la sua visione urbanistica per l'area di Palazzo Reale, persuaso che fossero le grandi opere lasciate alla posterità le sole prove della potenza di un governo e – sicuramente egli lo pensava – del calibro di un architetto. Ai piedi della musa, si notano i volumi del *Real Museo Borbonico*, l'ambizioso catalogo di cui fu responsabile dal 1824, destinato a tenere traccia dei possedimenti della corte e a diffonderne la consistenza nel resto dell'Europa.

Nell'angolo estremo, in prossimità di una selezione di vasi magno greci, si riconosce la statua della Iside Fortuna di Ercolano, monito della complessità e della varietà delle suggestioni del passato a cui era possibile attingere, ma forse anche un augurio apotropaico alla gloria della casata borbonica. Spostandosi verso l'esterno della loggia, si intuisce che essa dà su dei terrazzamenti dove sono disposte, con altrettanta

¹¹³ Cfr. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7455. Si tratta della prima stesura del Progetto Grande. Le altre due verranno elaborate nel 1839 e nel 1848 c.a. Cfr. Anna Giannetti, *Il «Progetto Grande» di Antonio Niccolini: tema con variazioni*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 87- 94; Maria Luisa Scalvini, *Antonio Niccolini e il Progetto Grande per Napoli, da Gioacchino Murat a Ferdinando II*, in *Il disegno di architettura*, cit., pp. 79-86.

estemporaneità, altre importanti sculture del Museo. Si riconoscono l'Ercole Farnese, il Supplizio di Dirce – meglio noto come Toro Farnese –, l'Afrodite di Capua, il Satiro Farnese ed il Ganimede con l'aquila. In prospettiva, oltre una coltre di verde, si apre un panorama d'invenzione che omaggia le grandi architetture frutto del volere della monarchia borbonica. Al centro del paesaggio, inquadrato da due colonne della loggia, Niccolini pone il Teatro San Carlo, raffigurandolo utopicamente come edificio autonomo, indipendente da Palazzo Reale. Si nota immediatamente una difformità con il vero: ai lati del massimo sono presenti due corpi semicircolari porticati. Difficile valutare cosa rappresentassero. Nel 1826, Niccolini aveva già ipotizzato un edificio curvilineo sul lato orientale del teatro destinato alla Gran Guardia. Esso avrebbe colmato il vuoto urbano lasciato dalla demolizione di Palazzo Vecchio e avrebbe risolto la viabilità angusta di quel tratto urbano grazie alla sua morfologia. Non si direbbe, però, che fosse ciò che l'architetto voleva rappresentare nel disegno, altrimenti avrebbe raffigurato il teatro nella sua attuale configurazione, aggiungendovi al più il Palazzo circolare. Si direbbe, piuttosto, che il corpo sul lato orientale fosse un ingresso monumentale che faceva il paio con quello dalla parte opposta, che si trasformava in una terrazza/foyer al piano superiore. Probabilmente, pur lasciandosi andare ad una visione utopica del San Carlo, egli restava coerente alle convinzioni secondo cui la migliore soluzione urbanistica per l'area fosse la presenza di un corpo curvilineo. Alla destra del San Carlo si vede il Foro Ferdinando cinto dal porticato di Leopoldo Laperuta e dalla Chiesa di San Francesco di Paola che Pietro Bianchi stava ultimando in quegli anni, penalizzata da un taglio prospettico non proprio indovinato.

L'edificio del Real Museo, invece, si trova in basso a sinistra rispetto all'osservatore, defilato solo all'apparenza. Si tratta di una scelta pittorica che invece accentua il carattere onirico della composizione, a significare che era proprio da esso che si dipanava l'intera allegoria a cui si stava assistendo. Nelle immediate vicinanze di esso si vede l'emiciclo del Foro Carolino inquadrato in posizione frontale, omaggio alla memoria di Carlo III e, soprattutto, a quella di Luigi Vanvitelli, ricordato anche attraverso la riproduzione della Reggia di Caserta (di cui Niccolini disegna anche l'immenso parco con annessa cascata) e dell'acquedotto di Valle di Maddaloni, indimenticabile sintesi di principi classici e moderna tecnica ingegneristica, di cui sicuramente Niccolini condivideva i presupposti. Infatti, egli cede nuovamente all'auto-citazione presentando la Floridiana con il ponte d'accesso (situati poco sopra il Real Museo Borbonico), che sembra quasi occupare un posto di maggior rilievo rispetto alla stessa villa, in quanto simbolo delle elevate

competenze tecniche raggiunte dai professionisti del regno, di cui egli stesso era un esponente. Proseguendo, s'incontra il Real Albergo dei Poveri, icona della politica paternalistica della casata borbonica a firma di un altro altisonante nome dell'architettura cittadina settecentesca, Ferdinando Fuga. Immane le Regge di Capodimonte e di Portici, che spiccano nel verde dell'immaginaria collina, che allude al rigoglio dei parchi nel quale sono immerse. Le dimore sembrano risaltare ben più di Palazzo Reale, per il quale Niccolini dimostrava un certo "disinteresse" architettonico. Ciò era vero solo in riferimento al disegno, perché nella realtà egli non smise mai di dedicare attenzione alla fabbrica fin dai suoi primi anni a Napoli, proponendo a ciascun sovrano progetti di rinnovamento così ambiziosi da destinarsi a restare solo su carta¹¹⁴. Forse Niccolini aveva inserito per Francesco I un messaggio subliminale per persuaderlo della necessità di ripensare alla *facies* del simbolo del potere monarchico, come sottolineava anche la tavola del Progetto Grande.

Abbiamo visto che nelle sue architetture Niccolini evitava di proporre citazioni dirette o copie dell'antico, preferendo suggerirne lo spirito¹¹⁵. In questo disegno, invece, egli offre una rassegna celebrativa delle opere possedute dalla Corona borbonica e delle architetture promosse dai sovrani nell'intento di delineare l'immagine di un regno illuminato e prospero, discendente diretto dei grandi uomini del passato, di cui i reperti raffigurati erano prove tangibili. Anche in questo caso, non riconosciamo nessuna ideologia politica lampante nell'omaggio di Niccolini. Egli era ben cosciente che ossequiare una maestà rientrava negli obblighi dei suoi sottoposti, ma lo fece comunque secondo una propria visione del governo borbonico, senza uniformarsi a tradizionali allegorie fondate su ideali di forza, potere e buon governo. I sovrani, infatti, vengono qui presentati come dei mecenati, promotori di una classe di artisti e professionisti che, in fondo, sono i veri artefici materiali della gloria di un impero.

L'Antico rappresentato in questo dipinto è perciò declinato da Niccolini nell'accezione di storia, o ancor meglio, di storia del progresso: quello delle arti, dell'archeologia e della tecnica. Queste "storie" si intrecciano non soltanto con le vicende del Regno delle Due Sicilie, ma con quelle dell'umanità intera che, nello specchio delle opere di abili creatori, può rendersi conto del valore dei lasciti del passato, e allo stesso tempo trovare lo sprone per spingere sempre oltre il proprio sapere.

¹¹⁴ Cfr. Anna Giannetti, *Palazzo Reale*, cit.; Ead. *Il «Progetto Grande»*, cit.

¹¹⁵ Cfr. paragrafo 3.1 di questa tesi.

Allo stesso tempo, Niccolini fotografa un momento particolare per le antichità del reame napoletano, quello nel quale i monarchi rinunciano progressivamente a custodire presso di sé il loro tesoro dinastico per condividerlo con il pubblico, mettendo un primo seme, piccolo ma pur sempre fondamentale, per la maturazione del concetto di patrimonio artistico ed archeologico come oggi lo intendiamo.

Capitolo 4

Il valore della memoria, l'importanza della divulgazione

*«Ma qual sarà la sorpresa di mirare l'area del porticato sparso di sarcofagi
e cippi sepolcrali all'intorno delle dimore tombe,
che ancor conservano le reliquie degli antichi abitatori di Partenope,
con tutti i loro ornamenti ed attrezzi? Questo importante spettacolo
sarà al certo all'estera curiosità più interessante del Museo istesso;
poichè i Musei e le grandi raccolte si trovano da per tutto;
un antico sepolcreto, e nel Museo, si troverà solamente in Napoli»¹*

4.1 Musealizzare per conservare: progetto di un museo epigrafico presso il Real Museo di Napoli

Come si è visto², attraverso il codice dell'antico, Antonio Niccolini esprimeva un concetto di architettura che attingeva da una solida tradizione costruttiva e trattatistica, e la portava avanti adattandola al tempo presente e alle esigenze dei fruitori.

Era ben consapevole che la rinnovata identità dei modelli del passato, data dalla loro reinterpretazione in chiave contemporanea, passava attraverso una rilettura di tipo morfologico ma anche di tipo emozionale, che era proposta dall'architetto ma era accolta e elaborata in ultima istanza dai destinatari del progetto. L'“estroversione” che connotava la sua architettura e i suoi lavori teatrali si estendeva e si amplificava quando si confrontava con questioni che riguardavano il patrimonio archeologico del Regno delle Due Sicilie. Per chiarire quanto detto, è utile riferirsi alla sua proposta per la creazione di un museo epigrafico all'interno del Real Museo Borbonico, nella zona cosiddetta Vanella. Si trattava di una striscia di terreno incolto alle spalle dell'edificio, che lo separava dall'attiguo giardino del convento di Santa Teresa degli Scalzi. Durante il periodo napoleonico si decise di sterrare la Vanella per ricavarvi una nuova strada che servisse da accesso posteriore al museo, in modo da «renderlo in tutto il suo giro di

¹ Antonio Niccolini, *Rapporto sul progetto di un Museo Epigrafico*, agosto 1825, in: Napoli. Archivio di Stato (da ora in poi ASN), Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113.

² Cfr. Capitoli 2 e 3.

eguale ammirazione, e di comodità per diversi e altri utili stabilimenti»³. Non appena furono avviati i lavori di sterramento, nell'estate del 1810, emersero inaspettatamente i resti di una necropoli greco-romana. Così, una parte marginale dell'edificio fu immediatamente rivestita di nuovo interesse, visto che era molto raro che all'interno di un museo si rinvenisse un'area archeologica. Gli eruditi colsero immediatamente l'occasione di studiare la stratificazione storica del sepolcreto facendo un confronto tra la prima fase greca e quella più tarda romana, analizzando i manufatti rinvenuti e ingaggiando nuove riflessioni sull'impianto antico della città, come afferma l'erudito napoletano Lorenzo Giustiniani, regio bibliotecario. Egli, fin dal 1810 aveva scritto sulla scoperta del cimitero e aveva dato inizio ad approfonditi studi su di esso, che aveva attratto dal primo istante: «[...] gli sguardi di ogni ceto di questa capitale. Ne parlò il dotto, il mediocre ed il volgare, mostrando ognuno il desiderio di averne contezza»⁴.

A dispetto dell'eccezionalità dell'accaduto, non si pensò ad un progetto di riqualificazione per la Vanella prima di dieci anni, sicuramente perché il Real Museo necessitava di tanti e tali interventi, che il lato posteriore non rappresentava una priorità. Dal 1807, con la nomina a direttore di Michele Arditi, iniziarono a muoversi i primi passi per un assetto sistematico del museo sotto molteplici aspetti: sul piano amministrativo, venne ridefinita la gerarchia dell'organico con le relative mansioni e responsabilità; sul piano architettonico, vennero promossi dei lavori di completamento; sul piano dell'allestimento si iniziò a definire un progetto espositivo coerente per le collezioni, la cui assenza era il vero tallone d'Achille della reale istituzione⁵. È noto, infatti, che la fabbrica non nacque per scopo museale, dunque la volontà di raggruppare i beni della

³ Lorenzo Giustiniani, *Memoria sullo scovrimiento di un antico sepolcreto greco-romano*, Regia Stamperia, Napoli 1812 (I. ed 1810), p. 3.

⁴ Cfr. Lorenzo Giustiniani, *op. cit.*, p. 4. Stando a quanto scrive lo stesso autore nell'introduzione alla seconda edizione di *Memoria sullo scovrimiento di un antico sepolcreto greco-romano*, la prima edizione altro non era che un breve saggio stampato in fretta ed in poche copie allo scopo di divulgare celermente l'importante notizia. Dopo due anni, Giustiniani produsse un'opera decisamente più corposa, nella quale indagava sulle possibili stratificazioni storiche della porzione di città a ridosso del museo in epoca greco-romana, nonché sui diversi usi di sepoltura delle due civiltà. È lui a chiarire, nella sua premessa, le circostanze del rinvenimento della necropoli e ad elencare gli oggetti lì ritrovati, tra cui annoverava sepolcri tufacei di epoca greca, sepolcri «di tegole» di epoca romana, vasi, monete ed epigrafi di marmo.

⁵ Cfr. Andrea Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat: le prime sistemazioni di "museo delle statue" e delle altre raccolte (1806-1815)*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III Serie, aa. 19-20, 1996-1997, pp. 346-405, particolarmente pp. 356-360. Per approfondire il cosiddetto "piano Arditi" e le ambiziose riforme previste dal direttore anche per i musei provinciali, cfr.: Id., *Real Museo Borbonico e costruzione nazionale. Spunti di riflessione*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», atti delle giornate di studi *Antiquités, archéologie et construction nationale au XIXe siècle* (Roma 29-30 aprile 1999, Ravello, 7-8 aprile 2000), tome 113, n. 2, 2001, pp. 585-598.

Corona in un unico luogo si scontrava prima di tutto con un problema congenito di mancanza di spazio, aggravato dall'incompletezza di alcune parti della fabbrica e dall'impossibilità di utilizzare alcuni dei locali che dalla fine del Settecento ospitavano la Real Biblioteca e la Real Accademia del Disegno⁶. Fu un periodo di grande intensità, la cui prima fase si concluse nel 1812-1813 con l'allestimento delle tre gallerie principali a piano terra e le rispettive officine di restauro: quella delle statue, quella dei quadri e quella dei vasi etruschi. In esse, gli oggetti erano accorpati secondo il criterio della similarità tipologica, com'era costume del tempo. La galleria delle statue, corrispondente al portico occidentale, fu sicuramente quella a cui venne dedicata maggiore attenzione, in linea con i criteri di erudizione ottocentesca che consideravano le sculture come le opere più pregevoli di ogni collezione⁷.

Nel 1816, Re Ferdinando I dichiarò ufficialmente istituito il Real Museo Borbonico con regio decreto⁸, inaugurando una nuova fase nella quale Arditi si concentrò maggiormente sugli aspetti architettonici della fabbrica per ricavare un nuovo spazio espositivo, considerando che erano tornate a Napoli anche le opere che i sovrani aveva portato con sé a Palermo durante la loro fuga. In particolare, nel 1821 si avviarono i lavori per completare l'angolo nord-orientale del palazzo, che era definito soltanto parzialmente al piano terra ed era da ricostruire ai piani superiori⁹. Allora, l'architetto del Real Museo era Pietro Bianchi, successore di Francesco Maresca. Egli immaginò, di concerto col direttore, di destinare il salone del primo piano – che attualmente corrisponde a quello del plastico di Pompei – alla Quadreria, la cui collocazione era stata fino a quel momento

⁶ Sulle trasformazioni del Real Museo Borbonico, cfr. *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico: mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli*, a cura di Alfonso de Franciscis, Arte Tipografica di Angelo Rossi, Napoli 1977.

⁷ Andrea Milanese, *Il Museo Reale di Napoli*, cit., pp.360-372. Soltanto nel 1828, Michele Arditi riuscì a raggruppare tutti gli oggetti del museo in tredici collezioni, la cui consistenza e la cui sistemazione espositiva era stabilita nero su bianco dal regolamento del Real Museo Borbonico, che il direttore fece stampare proprio in quell'anno. Tuttavia, molte raccolte trovarono la sistemazione definitiva solo qualche anno dopo. *Ivi*, p. 348.

⁸ *Decreto portante lo stabilimento del Real Museo Borbonico*, promulgato da Ferdinando I il 22 febbraio 1816, in *Collezione delle Leggi de' Decreti e di altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel Reame di Napoli dall'anno 1806 in poi*, 2 voll., Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1862, I (1806-1820), pp. 421- 423.

⁹ Andrea Milanese, *Pietro Bianchi e il Real Museo Borbonico: interventi architettonici e sistemazioni museografiche tra il 1821 e il 1845*, in «Napoli Nobilissima», V Serie, 4, fasc. 1-2, 2003, pp. 27-46, particolarmente p. 28. Su Pietro Bianchi, cfr. *Pietro Bianchi 1787-1849: architetto e archeologo*, a cura di Nicoletta Ossanna Cavadini, Electa, Milano 1995.

problematica per mancanza di locali adeguati¹⁰. Parallelamente, venivano condotti altri lavori: nel 1822 Bianchi realizzava la cupola in muratura del vano dello scalone monumentale, decorata a cassettoni in *trompe-l'oeil*; nel 1824 iniziava la risistemazione del piano terra e del cortile della parte orientale, destinato alle epigrafi in marmo, realizzato sul modello di quello occidentale su disegno di Francesco Maresca¹¹. Contestualmente, Michele Arditi decise di riqualificare la facciata nord del palazzo – rimasta rustica – e la Vanella, per renderla il terzo giardino del Real Museo. L'ipotesi di progetto fu sviluppata da Bianchi: egli proponeva di sbancare il terrapieno del giardino del convento di Santa Teresa per ricavare altri ottanta palmi di larghezza, e poi consolidarlo con un nuovo muro di contenimento. Si sarebbero poi demolite tutte le costruzioni presenti per lasciare spazio ad una sistemazione a verde¹². Tuttavia, quest'idea restò su carta, perché già nel 1823 il luganese era molto affaticato dai suoi diversi impegni tra Napoli e Roma. Infatti, chiese al re di circoscrivere il suo incarico al solo completamento architettonico del museo per poi arrivare, l'anno dopo, a dimettersi dal ruolo di Fiscale di Pompei e a dare, poi, le definitive dimissioni dal ruolo di Architetto di Prima Classe, restando a disposizione solo per cantieri maggiori o consulenze¹³. Le dimissioni di Bianchi provocarono un cambio di equilibri che favorì l'entrata in scena di Niccolini e Antonio Bonucci. Quest'ultimo, che aveva già ricoperto il ruolo di architetto del Real Museo in passato, venne reintegrato soltanto per le opere

¹⁰ Gli interventi architettonici del cosiddetto «Braccio nuovo» della Quadreria terminarono definitivamente nel 1823, mentre l'allestimento fu completato nel 1826. L'incarico di classificazione e riordino venne affidato al pittore romano Vincenzo Camuccini. Cfr. Andrea Milanese, *Pietro Bianchi*, cit., pp. 30-31.

¹¹ Nel 1807, Michele Arditi ordinò la risistemazione di quello che allora era detto il «Cortile delle Statue», a ovest dell'atrio. I progetti pervenuti furono due: il primo era firmato da Domenico Chelli, scenografo del Teatro San Carlo e Professore alla Scuola di Disegno e da Enrico Schweikle, Professore di Scultura. I due proposero una soluzione pittoresca, che pensava l'area come un'ambientazione lugubre nella quale i sarcofagi e le tombe esposte avrebbero riprodotto un giardino cimiteriale. Il secondo era di Francesco Maresca, che invece si ispirò all'atrio delle case romane, collocando al centro del cortile un *impluvium* ombreggiato da quattro platani, con intorno esposti in maniera fintamente estemporanea i reperti del museo, seguendo la suggestione dei giardini inglesi, primo fra tutti quello della Reggia di Caserta. Michele Arditi scelse la soluzione di Maresca, ma propose alcune modifiche: intorno all'*impluvium* si sarebbero articolate quattro aiuole simmetriche sistemate a giardino, ai lati delle quali si sarebbero messi in mostra in modo ordinato gli oggetti, per ricreare un ambiente favorevole alla contemplazione. Cfr. Andrea Milanese, *Il Museo Reale di Napoli*; Id., *Verde e marmi antichi. Breve storia di tre giardini del Museo di Napoli*, in *Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei*, catalogo della mostra (Milano 22 luglio 2015-10 gennaio 2016), a cura di Gemma Sena Chiesa, Angela Pontrandolfo, Electa, Milano 2016, pp. 314-324; Id., *Per un museo più verde. Storia dei giardini del Museo Nazionale di Napoli*, in «Quaderni del MANN. Mito e Natura, approccio multidisciplinare tra antico e presente», Electa-Napoli, Napoli 2018, pp. 88-96.

¹² Per il progetto di Pietro Bianchi, redatto tra il settembre ed il dicembre 1824, cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2081, espediente 19. Una tavola del progetto di Bianchi, proveniente dall'Archivio privato Guidini, è pubblicata da Andrea Milanese in Id., *Pietro Bianchi*, cit., p. 36, fig. 10.

¹³ Cfr. *Pietro Bianchi 1787-1849*, cit.

ordinarie, sottomettendosi al parere dell'Accademia di Belle Arti per l'approvazione di quelle straordinarie. Antonio Niccolini non perse occasione di sfruttare il suo nuovo incarico per proporre un'alternativa al progetto di Bianchi, che consisteva nel creare un museo epigrafico nella Vanella con il materiale emerso dallo scavo.

Dall'analisi dei documenti dell'Archivio di Stato di Napoli, fino ad oggi mai condotta in modo approfondito, sembra che l'idea iniziale dell'epigrafario sia venuta a Michele Arditi, che poi avrebbe chiesto a Niccolini di approntare un progetto vero e proprio nel 1825, quindi dopo le dimissioni del luganese¹⁴. Tra l'agosto e il settembre dello stesso anno, il Nostro aveva prodotto gli elaborati e fatto realizzare un modello di sughero dell'intervento, corredando il tutto con una relazione che, purtroppo, è l'unico documento sopravvissuto al tempo¹⁵. Grazie a questa fonte possiamo conoscere le soluzioni previste da Niccolini per anettere il sepolcreto al museo.

Preliminarmente, l'architetto reputava necessario lo sterramento dell'intera area, la demolizione del fabbricato della salnitriera (costruita durante l'occupazione militare del museo), e il consolidamento del terrapieno al confine col giardino del convento, come peraltro prevedeva anche l'idea di Pietro Bianchi. Terminati i lavori preparatori, si sarebbe costruito un portico semicircolare del diametro di duecentosettanta palmi¹⁶ addossato al terrapieno, che avrebbe ospitato sia le epigrafi rinvenute presso la Vanella che quelle greche e romane già in possesso del museo. L'accesso all'area sarebbe avvenuto da due aperture da praticarsi nei due portici settentrionali del pianterreno, in corrispondenza delle due nicchie dov'erano rispettivamente la Tazza di porfido Farnese e la Testa di cavallo Carafa. La soluzione dei due ingressi laterali era razionale, poiché permetteva di evitare interventi troppo invasivi e dispendiosi. Inoltre, per Niccolini, ciò avrebbe costituito una sorpresa inaspettata per i visitatori, che passeggiando si sarebbero accorti di poter accedere in un'altra zona alle spalle del museo.

¹⁴ Cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113. Già Andrea Milanese aveva reso noti questi documenti e l'idea di Niccolini per un museo epigrafico alla Vanella in: Id., *Pietro Bianchi*, cit. In questa sede si offre una lettura più approfondita delle relazioni di progetto, contestualizzandole con la visione dell'antico di Niccolini.

¹⁵ Cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113, *Rapporto sul progetto di un museo epigrafico*. La relazione è senza data ma può approssimarsi ad agosto 1825 (come peraltro suggeriva già Andrea Milanese in: Id., *Pietro Bianchi*, cit., p. 44. Per allora, il progetto era già stato approvato dall'Accademia di Belle Arti – di cui Niccolini era presidente – e dall'Accademia Ercolanese, ma mancava l'approvazione finale della Società Reale Borbonica. Pertanto, era stato sottomesso all'attenzione del presidente monsignor Carlo Maria Rosini, il cui riscontro positivo ne avrebbe permesso l'invio al Ministro di Casa Reale Francesco Maria Avellino, a cui spettava l'ultima parola.

¹⁶ Nella Relazione il diametro indicato è di 93 palmi. Più tardi Niccolini chiarirà che tale misura era stata riportata erroneamente, rettificando l'informazione. Cfr. ASN, *Ibidem*.



Figura 1 Anonimo, *Veduta della necropoli antica esistente alle spalle del Museo nel giardino del Convento di Santa Teresa*, in Andrea de Jorio, *Metodo per rinvenire e frugare i sepolcri antichi*, Tav. IV, Società Filomatica, Napoli 1824.



Figura 2 Anonimo, *Antico sepolcreto scavato nel giardino de' Padri Teresiani che guarda la parte settentrionale del Real Museo*, 1825 c.a.

La forma curvilinea fu scelta da Niccolini secondo i suoi irrinunciabili parametri di «solidità» e «venustà architettonica»¹⁷. Inoltre, egli sosteneva che passare da portici a forma rettangolare ad un giardino con portico curvilineo avrebbe apportato «una gradevole varietà» alla promenade. Egli si appellava alle teorie di Edmund Burke, che nel suo capitolo sulla «Successione e l'uniformità» designava la forma circolare come quella che attribuiva il carattere d'infinità agli oggetti¹⁸.

Dalla lettura del verbale, sembra che alcune aree marginali del sepolcreto non fossero state rinvenute del tutto, perché Niccolini stimava che l'estensione finale della Vanella sarebbe andata sicuramente oltre quella del raggio del porticato, favorendo un insieme spaziale più arioso. Inoltre, Niccolini aveva pensato di rendere accessibile, mediante delle scale, la zona più alta del terrapieno che ancora ricopriva una parte dello scavo della Vanella. L'area, piantata a tassi e cipressi, sarebbe stata «una novella sorpresa per coloro che attoniti dall'aver osservato il Sepolcreto ritrovano un lugubre boschetto, che la idee ne mantiene chiare, e ad altre meditazioni invita». Altresì, l'area sarebbe stata ideale per l'allestimento di escavazioni simulate alla presenza di ospiti di riguardo. Il progetto concepito dal Nostro percorreva il solco tracciato dagli interventi per i due cortili principali del museo, che erano ispirati alla tradizione ellenistica di abbinare verde e marmi antichi, poi ripresa nel Cinquecento con l'idea del giardino contemplativo, che conciliava la riflessione e lo studio¹⁹.

I cortili e la Vanella – com'era nel disegno di Niccolini – restituivano l'immagine di un museo che non era solo un luogo dove le antichità facevano bella mostra di sé come trofei, ma un avamposto della conoscenza, dove ciascun erudito poteva recarsi per le

¹⁷ Cfr. ASN, *Ibidem*.

¹⁸ Nel *Rapporto sul progetto di un museo epigrafico*, Niccolini scrive: «[...] Rimane a dire qualche cosa intorno alla forma semicircolare prescelta per lo portico tanto in rapporto alla solidità quanto per la venustà architettonica. In ordine a questa seconda qualità il più sublime scrittore sul bello dice che: “La successione e l'uniformità delle parti costituiscono l'infinito artificiale, con cui s'imprime ad oggetti limitati il carattere dell'infinità, d'onde deriva il sublime. A questa specie di infinità artificiale si deve certamente il nobile effetto d'una rotonda; poiché verso qualunque punto si porta lo sguardo lo stesso oggetto sembra sempre continuare ed in questo modo le sue frequenti impulsioni su i sensi imprimono sulla immaginazione un'idea al di là de'suoi limiti reali. Ma le parti debbono essere uniformi per dare all'enunciata figura tutta la forza, di cui ella è suscettibile, poiché la più piccola differenza sia nella disposizione, sia nella forma, sia anche ne'colori, nuoce all'idea dell'infinità, necessariamente arrestata ed interrotta a ciascuna alterazione”. Dietro questi principi si potrà chiunque facilmente convincere che niente più nuoce alla pompa egli edifici che l'abbondanza degli angoli. Essi diventano il termine di una serie di idee, ed il principio d'un'altra; ed allora è impossibile di continuare quella progressione non interrotta, che può sola imprimere agli oggetti limitati il carattere dell'infinità». Cfr. ASN, *Ibidem*. Per il passo citato da Niccolini nella relazione, cfr. Edmund Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, edizione italiana a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Palermo 2002, Sezione 9, p. 98 (I ed. 1757).

¹⁹ Cfr. Andrea Milanese, *Verde e marmi antichi*, cit.; Id., *Per un museo più verde*, cit.

proprie ricerche stando a diretto contatto con i reperti, libero di abbandonarsi alle proprie speculazioni. In più, Niccolini dimostrava di non disdegnare la componente suggestiva introducendo il «lugubre boschetto» nel quale si immaginava non solo gli studiosi, ma anche i visitatori mossi da curiosità, che sarebbero stati intrattenuti dalla varietà del percorso espositivo. La Vanella avrebbe potuto coniugare con sapienza le due dimensioni del giardino, quella ascetica e quella emozionale. Quest'ultima doveva essere per lui di grande importanza, se volle declinarla anche nel cortile di un museo, non propriamente un luogo destinato al diporto, al contrario dei giardini all'inglese che aveva già progettato pochi anni prima²⁰. C'è anche da sottolineare una sfumatura interessante: con la scelta degli alberi di cipresso e la connotazione contemplativa data alla parte sopraelevata della Vanella, Niccolini voleva forse rimarcare che ci si trovava in un sito di sepoltura, e che quindi bisognava serbare rispetto per le reliquie degli antenati. Questa era l'espressione di un interesse per l'antico che non si limitava allo studio del manufatto, ma si animava di sensibilità verso i remoti abitanti dei luoghi, i loro costumi e i loro usi. Infatti, nella stessa relazione fin qui citata, Niccolini scriveva che i «[...] cipressi raggruppati intorno a quelle antiche tombe, non potrebbero che sviluppare un sentimento vivo e profondo in tutti quelli che, dopo aver ammirati tanti capi d'opera delle arti antiche, che si conservano nel Real Museo, venissero a contemplare le reliquie di quelle stesse popolazioni che ce le hanno trasmesse»²¹. Nella visione di Niccolini, la visita del viaggiatore alla Vanella si sarebbe posta in continuità con quella di Ercolano e Pompei, sottolineando la loro essenza di luoghi dell'archeologia “viva” del Regno delle Due Sicilie, e valorizzando ancor di più lo stesso museo²².

Nonostante le convincenti argomentazioni di Niccolini esposte nella relazione, la Società Reale Borbonica pose delle obiezioni al progetto: una di queste era proprio il portico semicircolare, che secondo i membri presieduti da monsignor Rosini era troppo angusto per la quantità di epigrafi da esporre. Inoltre, si pensava che una struttura curva mal si adattasse ad ospitare lapidi rettilinee. L'insorgere di questo dubbio dipese da una leggerezza di Niccolini, che ammetteva di aver realizzato un plastico senza badare alle dimensioni reali, bensì utilizzando un modello già pronto dal diametro in scala di soli

²⁰ Cfr. Capitolo 3.

²¹ Cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113, *Rapporto sul progetto di un museo epigrafico*, agosto 1825.

²² «[...] l'importantissima aggiunta, che si darà a questo Reale stabilimento di un antico sepolcreto scoperto e di un esteso museo [...] accresce di molto la gloria di Sua Maestà la quale alle due preziose gemme, che possiede di Ercolano, e di Pompei, aggiungerà la terza di serrare nel recinto del museo un antico sepolcreto». Cfr. ASN, *Ibidem*.

novanta palmi, contro i duecentosettanta palmi effettivi. Data la reale misura, l'architetto considerava decaduta anche la seconda obiezione: poiché un'iscrizione misurava dai quattro ai sei palmi ed il perimetro della semicirconferenza avrebbe raggiunto i quattrocento palmi (non si trattava, quindi, di una curvatura molto accentuata), perfino l'occhio «più discernente» non avrebbe trovato il rapporto tra le due figure geometriche disarmonico: «[...] una prova ne abbiamo nelle Lapidi situate all'interno del Pantheon non disdidenti affatto, sebbene alquanto più grandi, e situate in una curva minore»²³. Un'altra criticità del progetto considerata dalla Società Reale Borbonica era l'assenza di un ingresso grandioso e indipendente dal resto del percorso espositivo. Tuttavia, come ricorderà più tardi lo stesso Niccolini alla commissione, era impossibile realizzare un'entrata centrale alla Vanella senza modificare lo scalone di Pompeo Schiantarelli, cosa che egli caldeggiava anche prima dei lavori al sepolcreto e si dichiarava ben felice di poter eventualmente realizzare. Il collegamento verticale del museo, infatti, era sempre stato molto criticato perché per passare da una sezione all'altra del piano nobile senza voler attraversare il salone principale bisognava percorrere diversi gradini, cosa considerata dai più molto scomoda²⁴. Per ovviare al problema che, secondo l'architetto, deturpava la dignità dell'edificio, egli aveva immaginato due maestose rampe che dall'atrio si sarebbero congiunte in un vestibolo centrale al piano superiore, dal quale si sarebbero dipanati gli ingressi alle tre zone: la biblioteca, la sala dei papiri e la Quadreria²⁵. La «rettificazione» della scala avrebbe donato un ingresso centrale alla Vanella mediante una bucatura nel vano absidale dello scalone, mantenendo in ogni caso le aperture laterali già previste, che avrebbero creato maggior continuità con il resto della fabbrica. La soluzione avrebbe permesso, inoltre, di creare un bel colpo d'occhio dall'atrio maggiore, dal quale si sarebbe intravisto il giardino della Vanella, che sarebbe così passato da zona marginale a culmine di un asse visivo che lo preannunciava già, fin dall'entrata, come l'apice del percorso di visita.

²³ Da qui in poi si cita la relazione del 22 febbraio 1826 inviata da Antonio Niccolini a monsignor Rosini, Presidente perpetuo della Società Reale Borbonica, in seguito alle obiezioni al progetto mosse dai membri di quest'ultima. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113.

²⁴ Venditti Arnaldo, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961, p. 290.

²⁵ Già nel 1801, l'architetto del Real Museo Francesco Maresca proponeva di rifare lo scalone per risolvere il collegamento al piano nobile, ideando la soluzione del vestibolo centrale da cui si dipanavano gli ingressi alle diverse aree del museo, a cui Niccolini evidentemente dovette ispirarsi, per lo meno per l'idea. Cfr. *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*, cit., pp. 48-50.

In quest'ordine di idee il sepolcreto diventava, per Niccolini, il luogo ideale per posizionare il gruppo statuario del Supplizio di Dirce, meglio noto come Toro Farnese²⁶. La scultura, collocata fino a quel momento alla Villa Reale di Chiaia, stava per essere trasferita al Real Museo sotto la direzione di Pietro Bianchi, che ne aveva approntato il trasporto. La nuova sistemazione del Toro Farnese era in quel momento per Arditì un altro nodo molto difficile da sciogliere, a causa della penuria di locali adatti a valorizzare un'opera di tale mole e tale pregio. La scelta della Vanella, secondo Niccolini, era vantaggiosa sotto ogni aspetto: la statua avrebbe goduto di ampio spazio per poter essere ammirata a tutto tondo e, in più, se collocata in asse con l'atrio e l'ingresso, sarebbe stata visibile fin dalla strada, creando un magnifico punto di vista²⁷; inoltre, una volta giunta al museo, essa poteva essere posta immediatamente nel suo sito finale, senza dover attendere nell'atrio mentre si sceglieva la sua destinazione, abbattendo costi e fatica²⁸.

Il progetto di Niccolini così delineato ammontava a circa diciottomila ducati. Una cifra elevata, egli lo sapeva bene, che cercò di rendere meno impressionante con delle valutazioni che facevano leva sui guadagni incommensurabili che il museo ne avrebbe tratto in termini di comodità, decoro e soprattutto interesse scientifico, senza contare che i costi sarebbero stati ammortizzati dai vasi dipinti e dalle lastre marmoree rinvenute durante lo scavo, che erano di gran valore non solo archeologico, ma anche economico²⁹.

²⁶ L'imponente scultura era situata fin dal 1791 alla Villa Reale di Chiaia, poggiata su una lastra lapidea che emergeva da uno specchio d'acqua. Nel 1823, Michele Arditì stabilì che si trasferisse al Real Museo per preservarla dalle intemperie e favorirne la conservazione. Inizialmente si valutò di sostituire il Supplizio di Dirce con la tazza di porfido Farnese. Infine la scelta ricadde, dopo un lungo dibattito, su una vasca di granito proveniente – secondo Padre Antonio Paoli – dal Tempio di Nettuno di Paestum, allora ubicata nel quadriportico del Duomo di Salerno. Pietro Bianchi diresse le operazioni di trasporto delle opere nel 1826, occupandosi anche di disegnare i quattro leoni destinati a sostenere la vasca nel suo nuovo sito. Per approfondire, cfr. Angela Palmentieri, *Marmi antichi a Salerno. Le vicende storico-archeologiche e antiquarie dei reimpieghi tra XI e XVI secolo*, Editò da Angela Palmentieri, Salerno 2018.

²⁷ «Le opere di scultura cosiddette tonde perché fatte da stare isolate e vedersi in giro con tutti i punti debbono avere distanza adeguata alla loro grandezza, corrispondente almeno ad un angolo di 45 gradi colle visuali, ed inoltre un lume chiaro ed aperto, non riparato da altri edifizi, per non perdere l'effetto mirabile, che specialmente ne' gruppi variati da molte figure producono le magie e gli accidenti della luce e delle ombre. Devesi pertanto riguardare come una felice opportunità il sito bellissimo e conveniente che il progettato portico epigrafico offre nel suo centro alla degna collocazione di queste insigne gruppo; tanto più che ivi posto, vedendosi con effetto mirabile non solo dall'atrio, ma dalla pubblica strada, può rendere oltremodo magnifico l'ingresso del Real Museo». Cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113, 22 febbraio 1826.

²⁸ La Vanella era dotata di un ingresso chiuso su via Museo, ovvero l'attuale via Santa Teresa degli Scalzi. Per Niccolini, il trasporto del Toro Farnese era una buona occasione per ripristinarlo. L'operazione avrebbe agevolato gli operai, che non sarebbero dovuti passare dall'interno del Museo, ma avrebbe anche garantito un nuovo accesso pedonale diretto al sepolcreto.

²⁹ Il museo epigrafico sarebbe stato unico nel suo genere nel Regno delle Due Sicilie, e avrebbe rappresentato l'opportunità «[...] di conoscersi senza uscir dalla Capitale, la maniera tenuta dagli Antichi

La dialettica del Nostro non fu sufficiente perché la commissione promuovesse il progetto, cassato definitivamente nel marzo del 1826. Forse, oltre che oneroso, era considerato anche troppo licenzioso, visto che avrebbe modificato la scala di Schiantarelli comportando necessariamente lo spostamento della statua di Ferdinando I di Antonio Canova (che era, ed è, collocata nella nicchia dello scalone) in una posizione più decentrata, e quindi meno rilevante.

La soluzione definitiva per la Vanella fu ideata nel 1831 da Pietro Bianchi, che optò per un pragmatismo ben lontano dagli intenti lirici di Arditì e Niccolini, ma sicuramente rispondente a parametri di economicità e celerità di realizzazione. Il luganese si limitò a contenere il terrapieno con un muro ad arco e a spianare l'area, rivestendola di un basolato interrotto solo da quattro aiuole (due rettangolari e due ad esedra) che si estendevano per tutta la lunghezza del perimetro. Quanto alle epigrafi e al Toro Farnese, furono trasportati nelle sale est del pianterreno, dove rimasero fino alla fine del XIX secolo³⁰. Possiamo dedurre che se l'idea iniziale del museo epigrafico – peraltro caldeggiata in prima istanza da Arditì – non sia stata infine realizzata, voleva dire che il direttore preferì salvaguardare il bilancio e risolvere presto la trascuratezza della Vanella, a scapito di una grande opportunità. Inoltre, per quanto Niccolini fosse un abile promotore delle proprie idee e uno stimato professionista, evidentemente non riuscì ad essere incisivo in un territorio – quello del museo – che non gli apparteneva, e nel quale egli era stato chiamato a sostituire Bianchi che, come si è visto, continuava ad essere una presenza ingombrante ed un punto di riferimento a cui appellarsi in caso di necessità.

Tuttavia, nonostante gli esiti non sempre positivi, Niccolini lavorò spesso all'ex-Palazzo degli Studi in questo stesso periodo: era, come si è visto, membro della commissione addetta a valutare il nuovo sito del Toro Farnese; nel 1824 intraprendeva la mastodontica impresa editoriale del *Real Museo Borbonico*; intorno allo stesso anno venne incaricato

di costruire i lor sepolcri, e ciò nella contiguità del Real Museo, che serbandosi i molti vasi dipinti, si osserverebbe pure come gli antichi li seppellivano co' defunti loro; che da questo tratto di affezione e di lusso dei nostri maggiori noi potremmo augurarci, oltre ai molti vantaggi letterari, il compenso ancora della spesa dello sterramento nel valore de vasi e degli altri oggetti, che in quelle tombe dovran ritrovarsi». Cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113, 22 febbraio 1826.

³⁰ Andrea Milanese, *Pietro Bianchi*, cit., p. 38. Quanto alla Vanella, la zona nel corso degli anni venne declassata ad ambiente espositivo secondario e mai di fatto sfruttata come terzo cortile. Fu trasformata radicalmente a partire dal 1920 per volontà di Amedeo Maiuri, che vi ordinò la costruzione di un edificio basso adibito alle nuove sezioni del museo di Tecnologia e Meccanica antica a ridosso del terrapieno, e un nuovo disegno di giardino dalle linee pulite e geometriche. Al centro di esso egli volle una riproduzione in scala 1:10 di una piscina marittima di una villa romana a Formia, adibita a "vivaio per la piscicoltura", nel tentativo di accomunare istanze estetiche e scientifiche valorizzando il cortile settentrionale. Cfr. Andrea Milanese, *Verde e marmi antichi*, cit.; Id., *Per un museo più verde*, cit., pp. 95-96.

di curare lo spostamento *in loco* del Laboratorio delle Pietre Dure, situato nel complesso di San Carlo alle Mortelle³¹; infine, studiò una soluzione per il trasferimento dei locali dell'Accademia di Belle Arti nel Real Museo, operazione che si tentava di realizzare fin dall'inizio del secolo³², destinata a restare nelle tavole presenti nel Fondo Niccolini³³.

Il progetto in questione prevedeva la costruzione di un corpo di fabbrica a due piani poggiato sul terrapieno della Vanella, che avrebbe circondato tutto il cortile settentrionale. L'edificio era collegato con il museo al primo piano attraverso il vestibolo del nuovo scalone a tenaglia, che Niccolini aveva già descritto nella relazione del 1826. Il vestibolo, coperto da una volta a padiglione sostenuta da colonne, da una parte conduceva alle sale espositive del museo, dall'altro si dipanava in una galleria che portava ai nuovi locali dell'Accademia. La scuola avrebbe avuto un ingresso indipendente dall'odierna via Santa Teresa degli Scalzi. Nella pianta abbastanza regolare si notava, a est, una sala ad anfiteatro per le lezioni di nudo. Dai disegni si vedeva anche che Niccolini manteneva la sua idea di collocare al centro della Vanella il Toro Farnese, e non aveva rinunciato ai due ingressi laterali dai portici del museo, che sarebbero stati sottolineati dalle due statue equestri dei Balbi.

Purtroppo, la mancata datazione degli elaborati non ci permette di fissare gli estremi cronologici della loro stesura, né di stabilire se fosse esistita un'attinenza, e quale, tra questo progetto e quello per la Vanella. Nelle piante dei nuovi locali dell'Accademia di Belle Arti, Niccolini non fa cenno all'esistenza del museo epigrafico. Però, propone delle soluzioni che aveva già discusso nella relazione del 1826, cioè il posizionamento del

³¹ Dalla relazione del febbraio 1826, si apprende che Niccolini aveva ipotizzato di stabilire il Laboratorio di Pietre Dure nei locali situati nella zona est del museo, che allora fungevano come deposito per i quadri ma che si sarebbero presto svuotati dopo la riorganizzazione della pinacoteca. La manifattura si sarebbe articolata tra piano terra e primo piano. Cfr. ASN, Ministero degli Affari Interni, II Inventario, B. 2056, espediente 113. Il progetto finale, però, venne consegnato solo nel 1828. Cfr. Fara Fusco, *Fonti d'archivio*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, a cura di Anna Giannetti, Rossana Muzii, Electa-Napoli, Napoli 1997, p. 180.

³² Nel XIX secolo il Real Istituto di Belle Arti non aveva ancora una sede. Fin dal 1801, quando Francesco Maresca era architetto del Real Museo, si pensò di annetterlo ad esso con un progetto di ampliamento. Quello presentato da Maresca era troppo ambizioso, perché prevedeva l'aggiunta di un volume nella zona settentrionale del museo, che invadeva letteralmente la Vanella e la proprietà dei Padri teresiani, sconfinando nel loro giardino e prevedendo addirittura la demolizione di alcuni fabbricati di pertinenza del convento, due chiostri e parte della Chiesa di Santa Teresa. Nonostante tutto, fu approvato, ma visto che i religiosi si opposero, l'idea restò su carta. Cfr. *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*, cit., pp. 48-50; Rossana Muzii, *Il Real Museo Borbonico*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., p. 60.

³³ Per il progetto di trasferimento dei locali del Real Istituto di Belle Arti al Real Museo Borbonico firmato Antonio Niccolini, cfr. Napoli. Archivio storico del Museo di San Martino, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Niccolini, invv. 7911, 7912, 7913, 7893, 7894, 7895, 7896: piante e sezioni del piano terra e del nuovo vestibolo superiore; *Ivi*, invv. 7445, 7913: piante e sezioni del piano nobile.

gruppo farnesiano ed il nuovo scalone del museo. A sua volta, nella succitata relazione, nel rammentare tutti gli incarichi che aveva attivi al museo fino a quel momento, egli non accenna a quello dell'ampliamento dell'istituto, rendendo molto difficile contestualizzarlo nella produzione di Niccolini. Possiamo solo approssimare la stesura del progetto tra il 1824 ed il 1827, come peraltro già avevano fatto Anna Giannetti e Rossana Muzii³⁴. Dal 1824, infatti, si accese il dibattito sulla nuova collocazione del Toro Farnese, e la sua presenza nei disegni è un indizio. Forse, Niccolini elaborò la proposta di annessione prima che con Michele Arditi si pensasse alla creazione di un museo epigrafico; oppure tra il 1826 e il 1827 quando, una volta capito che il suo progetto per la Vanella era stato bocciato, avrebbe pensato di valorizzare comunque la zona trasformandola nel terzo cortile del museo, mantenendo l'idea di sistemarvi al centro il Toro Farnese.

La mancata realizzazione dell'epigrafario non rende il progetto meno interessante per il nostro studio, perché da esso emerge un interessante concetto di museo espresso da Niccolini, il quale era ben lontano da considerarlo un mero contenitore di antichità, quanto piuttosto un organismo vivo, che determinava il proprio *Dasein* soltanto quando si realizzava l'interazione tra il ricercatore e la materia studiata, quasi come se la storia si apprendesse – in prima istanza – per rapporto osmotico, circondandosi di testimonianze del passato. Nella fattispecie del Real Museo Borbonico, il progetto del museo epigrafico rappresentava appunto la volontà di rendere questo luogo la tappa di un *Grand Tour* meridionale, dove alle suggestioni del pittoresco si affiancava una concreta opportunità di conoscenza dell'antico.

Possiamo affermare che egli considerasse la fruizione del museo da parte degli eruditi europei il metodo più efficace per la valorizzazione e la conservazione dei reperti poiché manteneva sempre vigile l'attenzione su di essi, sia da parte delle istituzioni sia da quella dei ricercatori stessi che, indirettamente, potevano fare da custodi al manufatto grazie alle loro periodiche sessioni di studio. Centrale è anche, nel progetto della Vanella, la scelta di approntare un boschetto romantico in cui inscenare finte escavazioni a beneficio degli ospiti illustri, perché dimostrava quanto Niccolini avesse compreso che la promozione delle antichità era una chiave fondamentale per mantenere l'interesse per il museo

³⁴ Giannetti e Muzii per prime inquadrarono correttamente il periodo nel quale Niccolini avrebbe potuto realizzare le tavole di progetto. Arnaldo Venditti aveva datato gli elaborati intorno al 1840, generando un equivoco che si protrasse per molti anni prima della precisazione delle due studiose. Cfr. Arnaldo Venditti, *Architettura neoclassica*, cit., pp. 288-290; *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*, cit., pp. 48; Rossana Muzii, *Il Real Museo Borbonico*, cit., p. 60.

sempre acceso nei rappresentati delle istituzioni del Regno, che potevano essere dei potenti alleati per garantire una prospera sopravvivenza al patrimonio archeologico.

Del resto, anche la pubblicazione del *Real Museo Borbonico* da lui curata aveva come fine più importante non quello di apportare prestigio alla Corona, quanto quello di avviare un meccanismo virtuoso di interesse scientifico, consapevolezza e cura per le antichità, che avrebbe avvicinato i grandi intellettuali, facendo progredire la cultura di Napoli, del Regno delle Due Sicilie e dell'Europa tutta.

Con il progetto per il museo epigrafico alla Vanella, quindi, in Niccolini si accende la scintilla di queste riflessioni, che divamperà qualche anno più tardi quando il Nostro si confronterà con esperienze più concrete e ben più significative, quella col Tempio di Serapide³⁵ e con il Mosaico della battaglia di Isso³⁶, dove queste idee avranno modo di esprimersi al meglio con esiti molto positivi sia per la storia professionale di Niccolini, che per quella dell'archeologia campana.

4.2 Saggio sulla voluta ionica. La voce di Niccolini nel dibattito

ottocentesco intorno a Vitruvio

Il contributo di Niccolini alla divulgazione e alla promozione delle antichità non avvenne soltanto attraverso delle proposte progettuali, ma anche attraverso dei contributi scritti che lo resero parte attiva di alcuni dibattiti antiquari che ebbero luogo nella prima metà dell'Ottocento. Essi sono spesso citati dagli storiografi ma non sono mai stati approfonditi e contestualizzati adeguatamente, cosa che questa tesi si propone di fare. Uno di questi è

*Sulla voluta ionica di Vitruvio*³⁷, un breve pamphlet di Niccolini del 1830. Non è una trattazione critica vera e propria ma una lettera che il Nostro indirizza al letterato Urbano Lampredi³⁸, suo buon amico e abituale corrispondente³⁹, che lo aveva interrogato per

³⁵ Cfr. Capitolo 6.

³⁶ Cfr. Capitolo 5.

³⁷ Antonio Niccolini, *Sulla voluta ionica di Vitruvio. Lettera al Chiarissimo U. L.*, Tipografia Flautina, Napoli 1830.

³⁸ Urbano Lampredi (Firenze 1761 – Napoli 1838) è stato un canonico e letterato fiorentino. La sua vita, tutt'altro che stanziale, si divise principalmente tra la sua città natale, Roma – dove intraprese con successo la carriera politica – e Napoli, dove si stabilì dal 1820 circa. Qui, accetterà l'incarico del principe Francesco Pignatelli di Strongoli come precettore dei suoi figli. Impegnato fin da quando frequentava il seminario a tradurre l'*Iliade*, fu un attore importante del dibattito ottocentesco sulle traduzioni di Omero, che lo portarono a scontrarsi con Vincenzo Monti e con Ugo Foscolo, che gli dedicò perfino un sonetto

conoscere il suo parere in merito alla validità degli scritti di Vitruvio sulle proporzioni corrette della voluta ionica.

Il tema era stato a lungo dibattuto nel Rinascimento, ma sembrava essere tornato in auge tra fine Settecento ed inizio Ottocento a causa delle diffuse campagne di rilievo dei monumenti antichi⁴⁰. In particolare in Francia, Germania ed Inghilterra, gli architetti investigavano sull'esistenza di un metodo univoco per rappresentare correttamente i capitelli ionici, mettendo in campo elaborati studi che – partendo dalla trattatistica cinquecentesca prodotta da Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Vignola e Philbert De l'Orme – formulavano le proprie ipotesi fondate su principi matematico-geometrici.

In Italia, la rinnovata attenzione al tema si doveva alla nuova edizione della *Dissertazione delle differenti maniere per descrivere la voluta Ionica* di Giuseppe Salviati (1552), curata da Giovanni Antonio Selva nel 1814⁴¹ e allo scritto di Luigi Marini, *Del metodo di descrivere la voluta ionica vitruviana*, il quale confermava la fondatezza dei principi vitruviani affermando di averli applicati con successo durante i suoi studi sui reperti antichi⁴². Con molte probabilità, fu per questo ridestato interesse che Niccolini decise che la sua risposta a Lampredi meritasse una immediata pubblicazione a stampa, avvenuta sempre nel 1830⁴³. Inoltre, nel 1852 il fascicolo fu inserito postumo nel quattordicesimo volume del *Real Museo Borbonico* da Giambattista Finati, a corredo di una tavola raffigurante alcuni esempi di capitelli ionici provenienti dal Tempio di Serapide di Pozzuoli e da Pompei, a testimonianza del fatto che era ancora considerata, a venti anni di distanza, una dissertazione autorevole⁴⁴.

denigratorio. Cfr. Maria Pia Donato, *Ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 63, Treccani, Roma 2004. È probabile che Lampredi si sia incontrato con Niccolini proprio presso il principe di Strongoli, per il quale Niccolini lavorò negli stessi anni per il palazzo a via Riviera di Chiaia. Cfr. paragrafo 3.1 di questa tesi.

³⁹ Lo dimostrano il tono confidenziale della missiva e alcuni riferimenti al loro rapporto epistolare che si trovano nelle lettere conservate presso: Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti, Nuove Accessioni, 1281, Cassetta II, Inserto 5. Carteggi vari 13, n. 146.

⁴⁰ Cfr. Mario Losito, *La ricostruzione della voluta del capitello ionico vitruviano nel Rinascimento Italiano (1450 -1570)*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», tomo 105, n. 1. 1993, pp. 133-175; Edoardo Dotto, *Le interpretazioni grafiche della voluta ionica greca tra la metà del Settecento e l'Ottocento*, in «Ikhnos. Annale di Analisi grafica e Storia della rappresentazione», Aracne Editrice, Canterano (RM) 2017, pp. 107-128.

⁴¹ Giovanni Antonio Selva, *Dissertazione delle differenti maniere per descrivere la voluta Ionica*, Tipografia del Seminario, Padova 1814.

⁴² Luigi Marini, *Discorso del Cavaliere Luigi Marini sul ritrovamento da lui fatto del metodo di descrivere la voluta ionica vitruviana pronunciato nell'Accademia Romana di archeologia, li 6 dicembre 1821*, Stamperia de Romanis, Roma 1821.

⁴³ La data riportata in calce alla lettera è 21 aprile 1830.

⁴⁴ *Real Museo Borbonico*, a cura di Antonio Niccolini, Stamperia Reale 1852, XIV, tav. XXXIX.

Analizzando il contesto culturale del dibattito, si evince che il tema della corretta interpretazione grafica della voluta ionica discussa nel terzo libro del *De Architectura* sembra essere, a tutti gli effetti, una riflessione che si sviluppa indipendentemente da quella dell'esegesi del trattato, la cui pratica era già agli sgoccioli nella prima decade dell'Ottocento, soprattutto tra Napoli e Roma. Qui, infatti, gli architetti avevano la prova tangibile di come i precetti di Vitruvio non avessero riscontro nei ritrovamenti antichi, grazie alla possibilità di rilievi diretti sui reperti archeologici. Ciò portava alla progressiva consapevolezza che il *De Architectura* non poteva costituire un manuale valido ancora nell'età moderna⁴⁵. Al contrario, l'opera riscuoteva ancora un certo successo presso i filologi, per i quali era pur sempre un autorevole testo classico su cui dissertare da un punto di vista linguistico e letterario. In questo clima, lo scritto *Sulla voluta ionica di Vitruvio* si rivela molto interessante, perché offre l'opportunità di conoscere un'altra notevole sfaccettatura alla personalità di Niccolini e le sue opinioni sulla critica della trattatistica architettonica tradizionale.

Sappiamo che Urbano Lampredi scrisse a Niccolini inoltrandogli una non meglio precisata «memoria sulla Voluta ionica» per chiedergli cosa pensasse, ma purtroppo non si ha nozione né di quale memoria si trattasse, né di quali fossero le motivazioni di questo scambio, ma si cercherà in questa sede di dedurle, in modo da fornire una più efficace lettura del testo⁴⁶. È possibile che il canonico toscano si riferisse proprio alla summenzionata dissertazione di Luigi Marini, perché egli stesso aveva pubblicato, due anni prima, una critica allo scritto dell'archeologo romano sul «Giornale arcadico delle scienze, lettere ed arti» ancora una volta sottoforma di lettera, indirizzata al conte Pietro Alethy degli Stay⁴⁷. Nel suo testo, Marini, dopo aver passato in rassegna tutti coloro che si erano cimentati con il problema della misurazione della voluta ionica (da Leon Battista Alberti fino a Giuseppe Salviati, passando per Albrecht Dürer e Claude Perrault) e aver

⁴⁵ Cfr. Pier Nicola Pagliara, *Vitruvio da testo a canone in Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1986, III, pp. 3-85; Gian Paolo Consoli, *La critica al De Architectura in Carlo Lodoli e Francesco Milizia. Vitruvio da "canone" a "testo"*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del Convegno internazionale (Genova, 5-8 novembre 2001), 2 voll., a cura di Gianluigi Ciotta, De Ferrari, Genova 2003, II, pp. 461-468; Fabio Mangone, *Da Ercolano a Pompei: declino di Vitruvio nella cultura neoclassica napoletana*, in *Vitruvianism. Origins and Transformations*, a cura di Paolo Sanvito, de Gruyter, Boston 2016, pp. 195-204.

⁴⁶ «Che vuoi tu che io ti dica della memoria sulla Voluta ionica che mi mandi per consultare il mio parere?». Antonio Niccolini, *Sulla voluta ionica*, cit., p. 1.

⁴⁷ Cfr. Urbano Lampredi, *Intorno alla voluta ionica vitruviana. Al ch. Sig. conte Pietro Alethy degli Stay*, in «Giornale arcadico delle scienze, lettere ed arti», Tomo XXXVIII, Roma, aprile-maggio-giugno 1828, pp. 306-317.

giudicato invalide le loro interpretazioni di Vitruvio, giungeva alla conclusione che non erano le teorie dell'architetto augusteo ad essere errate, ma erano i commentatori ad averle applicate su un tipo di voluta non conforme a quella «a due giri» su cui Vitruvio stabiliva i suoi parametri e che si trovava in moltissime costruzioni della Roma antica, come nella chiesa di Santa Maria in Trastevere o nella Basilica di San Saba⁴⁸.

Lampredi mostrava notevoli perplessità rispetto alle posizioni di Marini. In primo luogo, egli non era d'accordo con la traduzione che l'archeologo romano aveva fatto del passo del terzo libro di Vitruvio, la qual cosa era un problema molto comune che dipendeva non solo dall'imperizia dell'esegeta ma anche dalla circolazione di cattive trascrizioni del testo latino, che spesso inficiavano anche l'aspetto applicativo. In secondo luogo, Lampredi scriveva al conte che provando a mettere in atto gli esperimenti di Marini, notava delle incongruenze anche sul piano pratico, che gli facevano dubitare della veridicità dell'interpretazione data dall'erudito romano⁴⁹. È verosimile, quindi, che egli volesse il confronto con un architetto per confermare le sue argomentazioni e per questo

⁴⁸ Con voluta ionica «a due giri» si indicava la voluta ionica che era disegnata attraverso due giri di compasso, che indirettamente Marini proponeva come prototipo classico di riferimento. cfr. Luigi Marini, *op. cit.*, pp. 21-25.

⁴⁹ «[...]Sotto lo scudo di questa testimonianza io mi ricovererò come il Teucro dell'Iliade sotto quello d'Ajace, contro i tratti di coloro, i quali sosterranno e dimostreranno che il passo di Vitruvio è chiaro, e che si deve intendere come lo ha inteso il sig. marchese Marini, del quale però riconosco ed ammiro l'insigne merito, il profondo sapere, e la non volgare erudizione. Queste qualità compariscono ancora dalla esposizione e dal giudizio, che ha portato su i lavori e su i tentativi di circa dieci de' più celebri architetti per descrivere la voluta secondo la mente e le parole di Vitruvio, sempre però riprovandoli, o non ammettendo la loro soluzione, come non conformantesi alle sei condizioni, che egli deduce dalle parole di Vitruvio. Certamente se tanti grand'uomini, o acutissimi interpreti, o peritissimi nell'arte architettonica, cominciando dal celebre L. B. Alberti fino al Bertano, o non l'hanno compreso, o lo hanno compreso male, e in generale si sono trovati alla tortura, onde andarono errando per diversi sentieri, una grandissima soddisfazione di se stesso deve provare il detto illustre autore d' aver data una soluzione tale da poter concludere, che il metodo da lui rinvenuto di descrivere la voluta ionica non solo corrisponde perfettamente alle parole di Vitruvio, e rigorosamente alle regole geometriche, ma che ancor viene dagli antichi monumenti confermato. Quanto alla perfetta corrispondenza del metodo alle parole di Vitruvio, ho parlato abbastanza, proponendovi i miei dubbi in generale, e alcuni ancora in particolare. Dopo questa parte, che può dirsi grammaticale, viene l'altra ch'è la geometrica. E come nella prima non posso concedere quella perfetta corrispondenza, così nella seconda non parmi che siavi quella rigorosa osservanza delle regole geometriche. La quale mia proposizione ha bisogno di vera, e rigorosa dimostrazione. Il marchese Marini confrontando la soluzione precedente del Bertano con le condizioni surriferite, e da lui ricavate dalle parole di Vitruvio, lo condanna, perché la voluta da lui descritta non comincia dal punto M, e non termina nel punto T, come richiedono la prima e la quarta delle condizioni da lui stabilite. Ebbene, io fo lo stesso confronto della sua con le sue stesse condizioni, e dico che non viene geometricamente adempito alla quinta, nella quale si vuole che la parte del cateto MB diviso in otto parti sia l'altezza della voluta : dico cioè, che la sua voluta non può passare per il punto B, ma per un punto più alto C, cioè che l'altezza sia minore della richiesta da Vitruvio, il cui testo su questo punto è chiarissimo. Ed eccovene, mio stimatissimo amico, la dimostrazione: per trovar ed intender la quale non importa essere un Archimede, ma semplicemente sapere un poco d'aritmetica, e i primi elementi d'Euclide [...]». Urbano Lampredi, *op. cit.*, pp. 313-315.

avesse scritto a Niccolini, che trovava così la prima occasione documentata per potersi esprimere su questo dibattito.

Nella lettera, il Nostro esordisce esprimendo un'opinione riguardo alle diverse interpretazioni di Vitruvio offerte fino ad allora da vari commentatori, lasciando trasparire un giudizio arguto quanto severo sull'impossibilità di poter conoscere la vera essenza dell'opera, visto che è giunta a noi già trascritta e manipolata da numerosi traduttori, non sempre abili in linguistica e competenti in architettura⁵⁰. Questo lo portava a credere che considerare ancora il *De Architectura* come “manuale del buon costruire” fosse ormai anacronistico e metodologicamente scorretto. Egli aveva maturato questa risoluzione dopo aver studiato in prima persona i precetti di Vitruvio e aver tentato di applicarli praticamente, secondo un *iter* formativo comune agli architetti fin dal Rinascimento. Infatti, Niccolini non era estraneo alla disputa sulla corretta descrizione della voluta ionica. Come racconta a Lampredi, fin da ragazzo si era «lambiccato il cervello» a studiarne la riproduzione secondo i metodi di Leon Battista Alberti, Serlio, Vignola e dell'Orme, faticando parecchio a riscontrare una regola assoluta per disegnarla⁵¹. Anche quando ebbe modo di osservare da vicino le copie dei capitelli ionici greci fatte dall'architetto francese Louis François Cassas⁵² – che gli permise di rilevarli e farne dei calchi in gesso quando era a Firenze – Niccolini si rese conto che nessun capitello era uguale all'altro, né tantomeno misurabile secondo i famigerati canoni vitruviani. Con la sua consueta precisione, aveva creato una tabella proporzionale con le caratteristiche metriche dei calchi delle colonne che aveva studiato, provando che solo un dato era comune a tutti, cioè quello del «diametro della colonna nella sua sommità», che

⁵⁰ «Questa tua memoria [quella che Lampredi ha inoltrato a Niccolini *NdA*] riguarda il testo di lingua, e la pratica architettonica. Rispetto al testo, cioè ad interpretare se la sua oscurità derivi da Vitruvio, o dagli errori de' copisti, io non me ne intendo abbastanza per entrare nel laberinto in cui parmi che una folla di Commentatori siasi smarrita, e relativamente alla pratica architettonica (non te ne offendere) non te ne intendi tu – Così che se te ne parlo, saremo i due Ciechi che facevano alle bastonate senza colpirsi – Tuttavolta avendo io ferma opinione in quanto al testo, che il tuo schiarimento sia ottimo perché in siffatta materia è nota la tua gagliardia». Antonio Niccolini, *Sulla voluta ionica*, cit., p.1.

⁵¹ «Da ragazzo consumai molta carta e molto tempo in disegnare la Voluta ionica secondo i metodi di Leon Battista Alberti, di Serlio, di Vignola di dell'Orme ecc. e come sentiva dire che quella faccenda era un affare molto serio farneticai non poco a rintracciare ancor io a mio modo la regola Vitruviana», *Ivi*, p. 2.

⁵² Louis François Cassas (Azay-le-Ferron, 1756 – Versailles, 1827), pittore e architetto, è noto aver lavorato all'ambasciata francese dell'Impero Ottomano. Grazie alla sua mansione ebbe modo di visitare l'Egitto e l'Oriente tra il 1784 e il 1786, producendo numerose vedute di viaggio su commissione del conte Choiseul-Gouffier. Prima di questa esperienza, fece il suo *Grand Tour* europeo tra il 1779 e il 1783. È possibile che abbia potuto incontrare Niccolini tra il 1782-1783, quando egli era un giovanissimo apprendista in Toscana. Tuttavia, le notizie biografiche su Cassas sono esigue e riferite soprattutto ai suoi viaggi esotici, impedendo di sapere se egli fosse tornato in Italia durante i primi decenni dell'Ottocento, incontrando perciò Niccolini in età più matura.

era di 24 palmi. Gli altri parametri (altezza della voluta; larghezza della voluta; occhio della voluta; canale compreso il listello dove comincia la voluta; numero di giri della spirale) erano tutti diversi tra di loro, evidenziando l'assenza di una regola metrica⁵³. Le sue esperienze dirette con le antichità avvenute successivamente, ossia i sopralluoghi di studio a Roma e, ovviamente, l'osservazione diretta degli scavi vesuviani a Napoli, lo avevano portato a una conclusione molto personale sull'interpretazione del metodo vitruviano per misurare la voluta ionica. Egli affermava che: «Vitruvio faceva i suoi libri per guidare fra certi limiti la fantasia sfrenata e la mano inesperta degli studiosi e per formare con idee generali il criterio degli Architetti»⁵⁴ ma di fatto, un precetto per la perfetta rappresentazione grafica non era mai esistito. L'architetto romano aveva semplicemente posto delle linee guida del disegno, lungi dal voler codificare una regola: «Vitruvio medesimo, se tornasse al mondo, avrebbe onta, come di altre particolarità trattate da suoi Commentatori con profusione d'importanza male appropriata»⁵⁵. Ciò, per il Nostro, si dimostrava col fatto che le più belle volute ioniche mai realizzate sono precedenti al trattato vitruviano. I Greci, primi artefici dei capitelli ionici, non si facevano guidare da canoni metrici per le forme, quanto da un concetto armonico di proporzione tra tutte le parti della composizione architettonica⁵⁶. Era questo, secondo lui, che sfuggiva alla trattatistica e ai commentatori di tutti i tempi⁵⁷.

Nonostante Niccolini dichiarasse questa *querelle* sulla voluta vitruviana del tutto fine a se stessa, non disattese le richieste di Lampredi, fornendo delucidazioni sui problemi di natura grafica e geometrica riscontrati nella parte applicativa del metodo. Niccolini affermava che anche fosse esistita una regola desunta dall'esegesi del *De Architectura*, questa sarebbe stata comunque sbagliata, perché sarebbe stata impostata su «principi meccanici falsi». Egli faceva notare all'amico che tutti gli architetti che si erano cimentati con la questione, infatti, disegnavano la voluta ionica come una curva a spirale

⁵³ I capitelli provenivano da: tempio sull'Illiso; tempio di Bacco a Teo; tempio di Priene; tempio dall'acropoli di Eleusi; tempio di Minerva Poliade. Cfr. Antonio Niccolini, *Sulla voluta ionica*, cit., p.3.

⁵⁴ *Ivi*, p. 4.

⁵⁵ *Ivi*, p. 5.

⁵⁶ «L'Architetto che fece la superba Voluta del Tempio di Minerva Poliade [...] Così gli Autori delle altre belle Volute, nell'ideare la grandezza, il numero e il rilievo delle Spirali [...] non riguardavano il modo meccanico di descrivere quelle Spirali con precisione che come cosa secondaria appartenente alla diligenza e non alla immaginazione ed al gusto». *Ivi*, pp. 5-6.

⁵⁷ Viene immediato il riferimento a ciò che Claude Perrault esprimeva nel suo *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1638) sul concetto di "bellezza arbitraria", basato sulle proporzioni armoniche tra ogni parte dell'edificio, criticando a sua volta proprio le regole vitruviane, che lui ben conosceva. Non sappiamo se Niccolini fosse a conoscenza delle idee di Perrault o della sua traduzione di Vitruvio, ma sicuramente affascina che entrambi condividessero le stesse riflessioni su una delle questioni interpretative più annose del secolo.

concentrica (la cosiddetta spirale di Archimede) tracciabile con il compasso. Per Niccolini, ciò era un vero e proprio errore geometrico, in quanto la voluta di Vitruvio era tracciata come una spirale policentrica⁵⁸. Era quindi impossibile che qualcuno riuscisse a formare la voluta perfetta avvalendosi del compasso, perché: «i raggi della spirale son tutti diseguali e tutti eguali quelli del giro del compasso. In fatti non vi ha punto in una voluta ben formata in cui ponendo una punta della sesta e girando coll'altra si possa seguitare una minima parte della sua spirale: esperimento da me lungamente ripetuto sopra molte volute antiche e specialmente su quella del Vestibolo dell'Acropoli di Eleusi la quale è abbastanza grande e ben conservata»⁵⁹.

Visti questi presupposti, egli dimostrava che gli architetti greci non si dotarono di una norma metrica per rappresentare la voluta ionica, quanto piuttosto si preoccuparono di costruire uno strumento adeguato a tracciare una voluta che assecondasse il loro concetto di “*dégagement*”, visto che il compasso non era adatto allo scopo. La conferma delle sue teorie era data dal fatto che egli conosceva questo attrezzo, e ne allegava a Lampredi il disegno in calce insieme ad una legenda che ne spiegava il funzionamento, raccontando: «[...] lo rinvenni appunto in occasione de' miei impazzimenti rintracciando la regola delle volute antiche, sulle quali poi applicandolo ho potuto senza altra guida descrivere con esso spirali similissime a quelle»⁶⁰. Il termine “rinvenuto” rende ambigua l'interpretazione del passo. Potrebbe significare semplicemente che Niccolini si sia imbattuto in quest'oggetto quando era apprendista e abbia dedotto che lo usassero anche i Greci. Tuttavia, può anche essere che Niccolini alluda ad averlo inventato, deducendone il funzionamento – e quindi l'aspetto – studiando la geometria dei capitelli antichi che aveva rilevato, per quanto sia molto strano che una notizia del genere fosse passata in sordina presso gli altri studiosi. Lo strumento, pur funzionando come un compasso ordinario, non somigliava a quelli antichi noti fino ad allora. Sembrava un'evoluzione meccanica del classico metodo usato dai disegnatori per tracciare la spirale servendosi di chiodo e filo, le cui fattezze ricordavano a metà quelle di un compasso e di un pantografo⁶¹.

⁵⁸ «la spirale della voluta Vitruviana [...] è composta di differenti parti di cerchio ciascuna delle quali ha raggi eguali e centro diverso [...] Ne vale il dire che le quarte de' circoli che la compongono hanno ne' loro contatti tangente comune mentre esse sono altrettante porzioni di cerchi differenti le quali producono giri diminuiti a diverse riprese e non decrescenti in tutti i raggi come richiede la natura della spirale». Antonio Niccolini, *Sulla voluta ionica*, cit., pp. 7- 8.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 8.

⁶¹ Per approfondire gli strumenti di disegno e di misurazione dell'antichità noti nell'Ottocento, cfr. Ottavio Antonio Bayardi, *Prodromo delle Antichità di Ercolano Esposte*, Real Stamperia Palatina, Napoli 1752,

Era composto da un'asta rigida la cui estremità non era costituita dal singolo ago, ma da una minuscola base a tre aghi per garantire maggiore stabilità e per spostare con più agio il centro del cerchio durante il disegno. Alla parte superiore dell'asta rigida era attaccato, mediante una cerniera, un braccio mobile a tre giunture, terminante con una classica punta di lapis. Questa mina era inserita a sua volta nell'ansa di un manico orizzontale, ancorato alla parte inferiore dell'asta rigida, e serviva per manovrare il meccanismo. Le parti inferiori e superiori dell'asta erano tenute insieme da un sistema ad incastro. Separandole, si poteva conficcare all'interno di essa un fuso di forma conica, intorno al quale era avvolto un filo di spago. Lo spago veniva teso ed ancorato ad un rocchetto posto al termine del braccio mobile secondo la lunghezza desiderata, che corrispondeva alla dimensione desiderata per il raggio della spirale. Il fuso era l'elemento più importante di questo attrezzo, perché il suo diametro in sezione determinava l'ampiezza delle spire che si desiderava tracciare. Il disegnatore, muovendo il manubrio con movimenti circolari come se usasse un compasso, aiutava il filo a svolgersi. Svolgendosi, il filo trascinava nel suo movimento il lapis che scorrendo nell'ansa del manubrio, tracciava una spirale.

Niccolini si affrettava a specificare che l'oggetto non serviva a «formare belle volute», essendo che «nella voluta ionica il bello dipende dal suo rapporto colle altre parti», ma solo a tracciare le spirali nel modo esatto in cui li tracciavano gli antichi.

Questo scritto si rivela fondamentale per capire quanto complesso fosse il rapporto di Niccolini con il *De Architectura*. In alcune testimonianze documentarie, come le relazioni di progetto, si nota come egli si riferisca spesso alla triade vitruviana come parametro valutativo per stimare le qualità di un edificio o per legittimare scelte progettuali⁶². Inoltre, egli considerava il trattato una fonte molto utile per desumere le tecniche costruttive ed artigiane degli antichi, al fine di interpretare al meglio i reperti e le architetture del passato⁶³. Egli doveva lodarne anche l'apparato illustrativo, perché

pp. 367-390; Giovanni di Pasquale, *Studio su un gruppo di compassi romani provenienti da Pompei*, in «Nuncius», vol. 9, n. 2, 1994, pp. 635-644. Sui metodi geometrici per tracciare le spirali, cfr. Edoardo Dotto, *Il tracciamento delle curve spiraliformi*, Aracne, Ariccia (RM) 2016.

⁶² Ad esempio, nella disputa contro Etienne-Chérubin Leconte per il progetto del Teatro di San Carlo, Niccolini “demolisce” l'idea di Leconte sulla base dei precetti vitruviani. Cfr. paragrafo 2.3 di questa tesi; Francesco Divenuto, *Il teatro solido e bello: Leconte e Niccolini*, in Gaetana Cantone, Francesco Carmelo Greco, *Il Teatro del Re*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 113-151, particolarmente pp.128-131.

⁶³ Quando Niccolini studierà il Mosaico della battaglia di Issa rinvenuto presso la Casa del Fauno di Pompei, troverà molto utile la testimonianza di Vitruvio sia per interpretare il soggetto raffigurato, sia per comprendere la composizione e la posa in opera del mosaico stesso. Cfr. Capitolo 5.

alcune tavole disegnate per la *Descrizione della gran Terma puteolana* sembrano prendere a modello proprio quelle contenute nei dieci libri⁶⁴.

Quanto detto, ad un'analisi superficiale porterebbe a credere che Niccolini avesse un atteggiamento deferente verso questo caposaldo della letteratura architettonica, ponendosi in linea con l'erudizione più tradizionale. Per quanto questo dubbio sia fugato dagli esiti tutt'altro che desueti della sua progettazione, è sempre interessante avvalersi anche di una prova "teorica" fornita dallo stesso Niccolini nella sua lettera a Lampredi, dove si rivela un arguto interprete del contesto culturale. Per il Nostro, infatti, il trattato di Vitruvio restava una fonte utile per stimolare riflessioni sul progetto di architettura e per ricavare informazioni di tipo tecnico e storico sul modo di costruire degli antichi, ma era necessario approcciarsi ad esso con capacità di discernimento, senza cadere nella tentazione di dogmatizzare alcune norme solo perché trovavano, talvolta, validità anche nel presente. Così come Niccolini si sentiva debitore dei principi dell'architettura antica senza per questo sentirsi in dovere di copiarne passivamente le forme, così egli pur riconoscendo l'importanza del *De Architectura*, non aveva timore a considerarlo per quello che secondo lui era: un'opera dall'inestimabile valore testimoniale che poteva essere di grande ispirazione per i moderni, se essi fossero riusciti ad interpretarlo con spirito critico – portandovi il rispetto che si deve ai grandi lasciti del passato – ma anche avendo il coraggio di sapervi andare oltre. La posizione teorica che emerge, quindi, rispecchia la temperie culturale napoletana cui si è accennato precedentemente, relativa al ridimensionamento del dogmatismo verso i precetti vitruviani, in favore di una loro più lucida disamina fondata sull'osservazione diretta dell'antico e sulla messa in campo di competenze pluridisciplinari (linguistica, letteratura, disegno, architettura, geometria), come di fatto dimostra il ragionamento metodologico di Niccolini.

Egli, però, si affrettava a congedare l'amico ribadendo l'importanza del *De Architectura* per i letterati, che ancora potevano cimentarsi nell'esegesi di un'opera così oscura, che necessitava di essere approfondita sotto il profilo linguistico⁶⁵.

Grazie a questa testimonianza, possiamo notare, ancora una volta, come dalla produzione autografa di Niccolini si possano trarre degli spunti critici che diventano complementari a

⁶⁴ Cfr. Antonio Niccolini, *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, Stamperia Reale, Napoli 1846, Tavv. A, B, C; per approfondire quest'opera, cfr. paragrafo 6.3 di questa tesi.

⁶⁵ «Intendiamoci bene, e finisco, mentre reputo superfluo ed inutile ogni ulteriore discussione sulla voluta di Vitruvio per la parte Architettonica dichiaro che sarei un profano se lo stesso dicessi per ciò che riguarda la parte Letteraria, intorno alla utilità della quale e delle tante fatiche in essa spese lascio a te ed a sapienti tuoi pari il giudicarne». Antonio Niccolini, *Sulla voluta ionica*, cit., p. 11.

quelli desunti dai progetti già noti alla storiografia, contribuendo a sottolineare la sua nitidezza di pensiero ed il suo essere attento osservatore del presente e fine interprete dell'antico.

4.3 Il ritratto di Leone X di Andrea del Sarto: un'accesa disputa antiquaria

I testi autografi di Antonio Niccolini completano con dettagli fondamentali la sua figura, che si tratteggia come quella di un erudito poliedrico dell'Ottocento pronto a confrontarsi con ogni materia mantenendo un atteggiamento aperto ed appassionato, che gli permetteva di affrontare con meticolosità e credibilità anche argomenti non familiari, secondo una concezione del sapere ben lontana dall'odierno specialismo. Leggendo tali scritti, non solo ritroviamo informazioni preziose sui campi d'indagine con cui egli si confrontò, ma abbiamo anche la misura di come, nella prima metà dell'Ottocento, gli intellettuali sembravano ormai sentire la responsabilità morale e sociale di “costruire” la storia dell'antico. Molti di essi, coltivando lo studio personale e il mutuo scambio, contribuivano spesso a dirimere nodi interpretativi su testi o soggetti iconografici, oppure ingaggiavano speculazioni sulla provenienza o sull'autenticità di alcune opere, non solo greche o romane, ma talvolta anche medioevali e rinascimentali.

In quest'ultimo caso si colloca una vera e propria diatriba dall'eco europeo, accesa dallo stesso Antonio Niccolini, sul dipinto *Ritratto di Leone X* di Andrea del Sarto, allora esposto alla Quadreria del Real Museo Borbonico di Napoli.

Era storicamente accertato dalla testimonianza di Giorgio Vasari che la tela, databile intorno al 1525, era una copia dell'opera originale di Raffaello Sanzio del 1518, che nell'Ottocento si trovava esposta al Palazzo Pitti di Firenze⁶⁶. Tuttavia l'architetto, in una scheda inserita nel tredicesimo tomo del *Real Museo Borbonico* edito nel 1841, dal titolo: *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto*⁶⁷, descrivendo il *Ritratto di Leone X* di Andrea del Sarto metteva in dubbio la paternità del

⁶⁶ Per approfondire nel dettaglio tutti gli aspetti del dipinto, compresi quelli della datazione e della committenza, cfr. Francesco P. Di Teodoro, *Ritratto di Leone X di Raffaello Sanzio*, TEA, Milano 1998.

⁶⁷ Antonio Niccolini, *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto*, in *Real Museo Borbonico*, a cura di Id., Stamperia Reale, Napoli 1841, XIII, tavv. XXXII-XXXIV.

quadro, arrivando ad asserire che l'esemplare presente a Napoli fosse l'originale di Raffaello, mentre fosse invece Firenze a detenere la copia. È da premettere che, com'è noto, nel Rinascimento era frequente che i dipinti dei grandi maestri fossero copiati per abbellire più di una residenza nobiliare o papale e questo non svalutava l'opera o il suo artefice. Anche nel corso dell'Ottocento, infatti, il *Ritratto di Leone X* di Andrea del Sarto era considerato un pezzo di gran pregio della pinacoteca reale anche perché, a meno di alcuni dettagli e alcune differenze cromatiche, era quasi identico all'originale.

Il quadro era considerato da sempre una delle massime espressioni del genio pittorico dell'Urbinate, poiché sovvertiva le regole della ritrattistica rinascimentale. Nella composizione, Leone X de' Medici è seduto al centro tra altre due figure: a destra, il cardinale Luigi De Rossi con le mani poggiate sullo schienale; a sinistra, il futuro papa Clemente VII, al secolo Giulio de' Medici, cugino di Leone. Il soggetto è posto di tre quarti, secondo un punto di vista molto ravvicinato rispetto all'osservatore, che gli fa perdere la tipica ieraticità delle figure ecclesiastiche. Inoltre, il pontefice non è in posa, ma è rappresentato mentre svolge un'azione quotidiana, quella della lettura.

Giorgio Vasari, nelle sue biografie, raccontava che intorno alla prima metà del Cinquecento il quadro era a Firenze, in possesso di papa Clemente VII⁶⁸. Pare che Federico II Gonzaga Duca di Mantova, durante una visita al pontefice, fosse rimasto così colpito dall'opera che lo pregò di regalargliela. Stando al racconto di Vasari, il papa acconsentì e ordinò ad Ottaviano de' Medici di predisporre l'invio. Quest'ultimo, che non voleva privare la sua città di un simile capolavoro, chiese ad Andrea del Sarto di farne una copia, che venne mandata al duca di Mantova al posto dell'originale, intorno al 1525⁶⁹. Vasari scriveva di aver visto del Sarto lavorare al dipinto alla corte medicea, quindi quando si trovò per caso a Mantova alla corte ducale, anni dopo, riconobbe il quadro smascherando l'“inganno”. Il biografo poneva molto l'accento sulla somiglianza incredibile tra le due opere, tanto che perfino Giulio Romano, il più grande allievo dell'Urbinate, allora pittore di corte presso i Gonzaga, non aveva saputo cogliere la differenza tra l'originale e la riproduzione.

Nel corso dell'Ottocento, *Le vite* di Vasari erano considerate una fonte d'informazione autorevole a cui fare riferimento, malgrado spesso alcuni – come Niccolini – avessero già

⁶⁸ Cfr. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Einaudi, Torino 2015 (I ed. 1511-1574), pp. 717-718.

⁶⁹ Esiste una terza copia del ritratto di Leone X dipinta dallo stesso Vasari nel 1536 su commissione di Alessandro de' Medici, attualmente parte della collezione Leicester di Holkham Hall. Cfr. Francesco P. Di Teodoro, *op. cit.*, pp. 77-83, particolarmente p. 78.

riconosciuto i limiti delle sue narrazioni. Ciò che oggi è certo grazie alle ricerche effettuate in tempi più recenti, è che non c'è dubbio che il dipinto appartenuto a Clemente VII, oggi custodito alla Galleria degli Uffizi di Firenze, sia quello firmato da Raffaello; la copia di Andrea del Sarto, invece, dopo essere confluita nella collezione Farnese, giunse infine a Napoli tra le opere della Quadreria del Real Museo ed è oggi esposta al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli⁷⁰. È confermato, inoltre, che nel corso del Seicento, alla corte dei Gonzaga la copia di Andrea del Sarto veniva considerata ancora come dipinta da Raffaello e soltanto nel corso del Settecento, quando ormai il quadro di del Sarto era a Napoli, vennero stabilite correttamente le paternità delle opere, chiudendo la questione⁷¹. Perlomeno, così fu fino al 1841, quando venne il turno del *Ritratto di Leone X* di essere pubblicato sui tomi del *Real Museo Borbonico*. Niccolini corredò la scheda del quadro con una lunga dissertazione nella quale argomentava che il dipinto napoletano fosse l'originale firmato da Raffaello, mentre a Firenze vi fosse quello dell'epigono Andrea del Sarto.

Come si è visto, Niccolini non si sottraeva dal discettare su svariate materie, grazie alle opportunità offerte dal catalogo museale o dai suoi interlocutori, come precedentemente si è detto per la questione della voluta ionica vitruviana. Più di una volta egli aveva dato sfoggio di una solida erudizione che, unita alla stima professionale di cui godeva, facevano sì che le sue osservazioni fossero sempre tenute in conto presso gli ambienti culturali, senza contare che egli aveva ormai guadagnato una certa credibilità nell'ambito dell'antiquaria presso la corte napoletana. Infatti, già nel 1819, l'impresario del Teatro di San Carlo, Domenico Barbaja, lo incaricò di compilare l'inventario dei quadri della sua collezione privata insieme al pittore Costanzo Angelini, professore della Real Accademia del Disegno e Filippo Rega, direttore dello stabilimento delle Pietre dure⁷². Nel 1825, insieme ai pittori Giuseppe Cammarano e Joseph-Boniface Franque, fu chiamato a

⁷⁰ Cfr. Francesco P. Di Teodoro, *op. cit.*; Angela Cerasuolo, *Andrea del Sarto a Capodimonte. Una replica di bottega e una copia d'autore*, in *Andrea del Sarto e dintorni*, a cura di Claudio Seccaroni, Nardini Editore, Firenze 2018, pp. 1-11.

⁷¹ Gli storici, a causa dell'esiguità delle fonti, trovano ancora delle difficoltà nel ricostruire le circostanze che portarono alla creazione delle due tele e a stabilire da chi Raffaello si fece aiutare nel dipingere l'opera. Cfr. Francesco P. Di Teodoro, *op. cit.*; Angela Cerasuolo, *op. cit.*, particolarmente pp. 1-2.

⁷² Costanzo Angelini, Antonio Niccolini, Filippo Rega, *Catalogo ragionato de' quadri del Sig. Domenico Barbaja che veggasi nella casa di sua proprietà*, Tipografia Flautina, Napoli 1819. Domenico Barbaja aveva ben 184 quadri (diventeranno circa 250 alla morte, nel 1841) dipinti da pittori di gran rilievo come Domenichino, Luca Giordano, Nicolas Poussin, Salvator Rosa, Antoon van Dyck, Tiziano Vecellio, Diego Velázquez e molti altri. Cfr. anche: Francesca Capano, *Palazzo de Sinno e Palazzo Barbaja. Descrizioni e contraddizioni di due residenze borghesi napoletane tra Settecento e Ottocento*, in «Eikonocity», anno III, n.1, 2018, pp. 53-68.

selezionare ottanta dipinti di Palazzo Reale da trasferire al Real Museo Borbonico. Infine nel 1827 divenne membro della Commissione di Antichità e Belle Arti, organismo da interpellare nelle questioni valutative e operative riguardanti il patrimonio archeologico e artistico della Capitale. Niccolini, inoltre, era egli stesso un discreto collezionista. Lo si scopre quando, nel 1832, vendette alcuni capi d'opera al Real Museo Borbonico per finanziare i lavori del Tondo di Capodimonte tra cui figuravano, oltre a marmi antichi e suppellettili, alcune tele: *La Sacra Famiglia* di Rondanini; un ritratto di Diego Velázquez, un volto santo del Padovanino e uno di Antoon van Dyck⁷³. Grande prova di sé aveva dato anche nell'argomentare sulla questione del *Grande Musaico Pompeiano*, ovvero il Mosaico della battaglia di Issò della Casa del Fauno di Pompei, del quale aveva condotto con molta perizia un'analisi sull'identificazione dei soggetti nonché sulla tecnica della posa in opera, che aveva consolidato la sua reputazione presso gli studiosi di archeologia e storia antica⁷⁴. Ovviamente, tra tutti questi incarichi non va tralasciato quello della curatela dei volumi del *Real Museo Borbonico*, che lo videro impegnato a partire dal 1822, anno nel quale il Re approvò il progetto editoriale⁷⁵ e in cui lo nominò direttore del Real Istituto di Belle Arti. Fu probabilmente per la solidità della sua posizione e per l'ardire che lo contraddistingueva che si spinse in questa coraggiosa quanto ampia dissertazione, destinata a fare clamore nel resto dell'Europa. Niccolini affidò la veridicità delle proprie argomentazioni alla sua interpretazione personale di fonti storiche e all'osservazione di dati empirici, costruendo un ragionamento che, per quanto fallace, era condotto con sicumera e grande abilità dialettica. La sua principale prova a sostegno dell'autenticità del ritratto napoletano era l'inattendibilità della narrazione di Giorgio Vasari, le cui biografie erano considerate fonti preziose, ma spesso anche repute un po' troppo "romanzate" per essere prese alla lettera senza giudizio critico. Partendo da questo presupposto, Niccolini affrontava la confutazione dello scritto vasariano articolando il suo discorso in due parti: una «storica» e l'altra «pittorica», struttura che poi emuleranno anche i suoi detrattori nei loro scritti. Nella prima parte, egli si concentrava a smentire il racconto di Vasari, secondo cui Ottaviano de' Medici avrebbe disobbedito al papa Clemente VII mandando al duca di Mantova Federico II Gonzaga una copia contraffatta del quadro di Raffaello firmata da Andrea Del Sarto. Per Niccolini, ciò non sarebbe mai avvenuto, ma al contrario, gli ordini del papa sarebbero

⁷³ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, B. 331. Cfr. anche: paragrafo 3.3 di questa tesi; Francesca Capano, *Palazzo de Sinno e Palazzo Barbaja*, cit., pp. 63-64.

⁷⁴ Cfr. Capitolo 5.

⁷⁵ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, B. 306.

stati rispettati inviando il ritratto dell'Urbinate a Mantova e Ottaviano avrebbe sì, chiesto ad Andrea del Sarto di fare una copia del dipinto, ma solo per non privare Firenze di un simile capolavoro. La sua principale prova a sostegno di questa tesi si basava sui tratti caratteriali dei personaggi della vicenda, dando ad intendere di averli dedotti studiando altri fatti storici che li riguardarono. Egli scrive che era improbabile che il «probo e prudente» Ottaviano de' Medici mettesse a rischio rapporti politici di tale importanza inimicandosi il «severissimo» Federico Gonzaga, che nessuno avrebbe mai osato ingannare, contravvenendo, in aggravante, agli ordini del pontefice Clemente VII⁷⁶. Inoltre, non era da trascurare la tendenza del biografo aretino a romanzare gli avvenimenti pur di renderli più avvincenti⁷⁷. D'altro canto, nemmeno le obiezioni proposte da Niccolini, seppur meticolosamente argomentate, poggiavano su fonti storiche affidabili e sembravano peccare della stessa ingenua baldanza di cui egli tacciava Vasari. Molto più plausibili erano, invece, le obiezioni che egli poneva nella «parte pittorica», poiché poggiavano su dati empirici forniti dall'osservazione diretta dei due esemplari, nonostante egli ammettesse di aver visto il *Ritratto di Leone X* a Firenze anni prima, senza esservi ritornato di recente. Tuttavia, egli non considerava questo un discrimine, perché i due quadri erano effettivamente tanto simili da essere difficilmente distinguibili se osservati singolarmente e che per apprezzarne le differenze in modo efficace sarebbe stato necessario accostarli vicini. Tale esperimento, impensabile da potersi attuare, era stato però simulato da Niccolini, che entrò in possesso di una copia in lapis del dipinto di Raffaello fatta dall'artista Teodoro Matteini per il console di Danimarca a Napoli Christian Heigelin, che accettò di prestargliela⁷⁸. Con questo stratagemma, Niccolini poté comparare i due esemplari asserendo che grazie a quest'operazione era riuscito a comprendere le difformità esistenti tra le due opere ed era riuscito a dedurre le modalità adoperate dall'epigono di Raffaello per farne la riproduzione. Per Niccolini, anche se la

⁷⁶ «Clemente VII fece cortese dono al duca Federigo del ritratto di Leon X ed ordinò ad Ottaviano che fosse incassato il quadro e spedito a Mantova. E chi avrebbe ardito disobbedire ad un comando sì preciso del capo augusto della casa Medici severissimo qual egli era, e da tutti allora venerato e temuto? Sembra impossibile che osato l'abbia Ottaviano, il quale altro non era che suo agente per gli affari di Toscana; dico pare impossibile, ancora perchè il magnifico Ottaviano è ricordato da suoi contemporanei come personaggio probo e prudente[...]». Antonio Niccolini, *Sul ritratto*, cit., pp. 8-9.

⁷⁷ «[...]Così in ogni tempo non solo i poeti ed i romanzieri ma gli storici più gravi vestirono di brillanti immagini le opere lodevoli de' sommi uomini, le quali poi conseguirono celebrità dal credito degli scrittori e dalla vaghezza de' loro concetti. E se in tal modo fu dato al biografo de' pittori [Vasari *NdA*] di tramandare alla posterità i suoi racconti e di farli credere come veri celando le anomalie che essi contengono colla vivacità delle immagini e colla insinuante naturalezza del suo dire, panni che egli sia maggiormente degno di lode[...]». *Ivi*, p. 20.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

copia del ritratto non era stata commissionata per “ingannare” Federico Gonzaga, doveva essere stata comunque realizzata in tempi brevi, perché il papa Clemente VII non avrebbe accettato che si indugiasse ad esaudire i suoi ordini, quindi, del Sarto dovette avere una certa urgenza di velocità. Per questo, secondo Niccolini, l'epigono fece un disegno preparatorio dell'intera composizione col carboncino, ma finì ad olio soltanto i tre volti avendo come riferimento visivo l'originale, che erano la parte più identificativa del ritratto. Dopodiché fece spedire il dipinto originale a Mantova, e terminò la nuova opera servendosi di «fantocci» su cui furono poggiate delle tonache per dipingere i drappaggi e ultimando gli oggetti a memoria. Così si spiegava, per il Nostro, l'estrema somiglianza dei visi dei tre personaggi rispetto alle diversità che si riscontravano nei panneggi e negli altri dettagli del quadro. Un'altra difformità che egli riscontrava riguardava il colore: la copia napoletana era, infatti, più chiara di quella fiorentina. Questo era un elemento che era stato rilevato anche da altri eruditi ed era una caratteristica che si notava spesso nei quadri di Raffaello rispetto ai duplicati che ne faceva Andrea del Sarto, dipendente da questioni di tecnica e di materiali. Per Niccolini, al contrario, il colore più chiaro dell'esemplare napoletano era una prova della firma di Raffaello, perché esprimeva una migliore resa delle tinte e una maggiore «floridità» che avevano sempre gli originali rispetto alle copie. Inoltre, egli aggiungeva, anche il *Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese* presso il Real Museo, presentava delle tinte meno fosche rispetto a quelle solite dell'Urbinate⁷⁹. Ancora, dall'analisi del quadro napoletano, Niccolini aveva riscontrato che essendo in uno stato conservativo peggiore, in alcune parti la pittura ad olio era venuta via, mostrando il disegno preparatorio sottostante «a graffito» e lo strato di imprimitura, che egli aveva identificato essere fatta da un sottile livello di gesso ricoperto da lamina d'oro. Ciò era, per il Nostro, una prova tangibile della mano di Raffaello, che era solito dipingere seguendo questi procedimenti. Egli giustificava il fatto che non fosse stato rilevato da alcuno prima di allora col fatto che il dipinto non aveva ancora raggiunto

⁷⁹ «[...] le parti illuminate serbano i toni vivaci, e fanno comparire il quadro più chiaro di quello di Firenze, precisamente come deve essere per l'espresso ragioni del primitivo prosciugamento de' colori. A stabilire per tanto questo punto di controversia come bisogna, diremo che il quadro del Real Museo è più chiaro di quello di Firenze, non perchè essendo di mano di Andrea così debba essere, ma sì bene perchè tutti gli originali sono più floridi delle copie loro. Ed a riconoscere con evidenza che non tutte le tavole dell'Urbinate sono più fosche di quelle di Andrea uopo non è discostarsi dal ritratto di papa Leone nel Real Museo, poichè a fianco di esso sta il ritratto detto del cardinale Passerini [Ritratto del Cardinale Alessandro Farnese *NdA*] sicché l'osservatore può giudicare a colpo d'occhio non solo dell'identità dello stesso pennello ma della somma freschezza di questo stupendo dipinto, di cui non vi ha quadro ad olio di Andrea né di nessun altro antico maestro italiano o fiammingo che possa reggere al suo paragone per la conservazione e floridezza de' colori». *Ivi*, pp. 24-25.

lo stato di deterioramento tale da mostrare tutti gli strati. Il degrado permetteva a Niccolini di notare una differenza tangibile tra la precisione delle linee prospettiche tracciate nella bozza, perfettamente dritte, rispetto all'imprecisione delle finiture ad olio, grossolane al punto da inficiare la geometricità e la profondità della composizione. Questo dettaglio era, per Niccolini, un segno di autenticità. Era inspiegabile, secondo lui, che vi fosse una difformità così grave tra la accuratezza del disegno preparatorio e l'approssimazione della pennellata. Egli la spiegava affermando che Raffaello aveva tracciato con grande perizia l'abbozzo, ma doveva aver affidato a un inesperto aiutante il completamento del colore (era noto che l'Urbinate si avvalesse di collaboratori, soprattutto negli ultimi anni di vita). Ciò permetteva anche a Niccolini di escludere il coinvolgimento di Giulio Romano nella stesura del dipinto, che non avrebbe mai potuto produrre un risultato così sciatto, confutando quindi un altro aspetto del racconto di Vasari, che ne assicurava il coinvolgimento. Per Niccolini, la copia di Palazzo Pitti (secondo lui di Andrea del Sarto) era ancor più irregolare nella prospettiva, perché l'epigono fiorentino, avendo come modello il quadro originale compromesso dalle cattive finiture degli aiutanti di Raffaello, non poteva far altro che dipingere ciò che lui vedeva, cioè una prospettiva imperfetta. Terminava la sua dissertazione sottolineando due dettagli dell'opera della Real Quadreria: uno era una peluria leggerissima sull'orecchio del cardinale, che era un particolare troppo specifico per poter essere una licenza di Del Sarto; il secondo era la presenza di tre «pentimenti», ossia tre correzioni dovute a ripensamento, che potevano appartenere solo all'artista autentico durante l'atto creativo, e non all'epigono che doveva solo riprodurre ciò che vedeva. Per quanto queste obiezioni "tecniche" apparissero più plausibili, non erano meno audaci di quelle espresse nella parte storica, soprattutto per quanto riguardava la critica all'impianto prospettico di Raffaello. Rispetto agli scritti dell'intera produzione di Niccolini, infatti, *Sul Ritratto di Leone X* si distingue per l'ingenuità delle argomentazioni, che fanno torto alla capacità critica di Niccolini e all'attenzione per le fonti che aveva dimostrato in altre trattazioni, tanto è vero che non passarono che pochi mesi prima che lo scritto venisse discusso⁸⁰. Com'era avvenuto per il summenzionato pamphlet sulla voluta ionica vitruviana, infatti,

⁸⁰ Ad esempio, cfr. Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, tipografia Masi, Napoli 1816; Id. *Rapporto sulle acque che invadono il pavimento dell'antico edificio detto il tempio di Giove Serapide*, Stamperia Reale, Napoli 1829; Id. *Quadro in mosaico scoperto in Pompei a di 24 ottobre 1831. Descritto ed esposto in alcune tavole dimostrative dal Cav. Antonio Niccolini*, Regia Stamperia, Napoli 1831. Tutti i testi sono debitamente approfonditi all'interno di questa tesi, vedi *infra*.

anche questo fascicolo venne distribuito autonomamente rispetto al tomo del *Real Museo Borbonico*, destinato a raggiungere le scrivanie di numerosi eruditi italiani e stranieri⁸¹.

Il primo ad esprimersi ai danni dello scritto niccoliniano fu il barone Hector de Garriod, il quale compilò oltre cento pagine di invettive sottolineando la vaghezza delle argomentazioni con molta veemenza, rivendicando l'autenticità raffaellesca del dipinto di Firenze⁸². Stesso atteggiamento si riscontra nella pubblicazione dell'erudito toscano Giovanni Masselli, il quale non si risparmiò dal rimarcare le incongruenze storiche e tecniche riportate da Niccolini⁸³. Ciò che Masselli gli rimproverava era l'inesattezza con la quale egli presentava i rapporti politici tra i Medici e i Gonzaga, la denigrazione delle biografie del Vasari e l'arbitrarietà con la quale egli dirimeva la questione dell'autenticità attribuendo esclusivamente a Raffaello alcune tecniche, come quella della pittura su tavola dorata – peraltro non accertata storicamente – oppure il tracciamento della bozza «a graffito», che era una prassi consolidata presso i pittori rinascimentali. Il tono acerbo di Massarelli metteva in luce l'importanza che una questione del genere poteva avere presso gli intellettuali ottocenteschi, che spesso travalicava la passione per il sapere diventando quasi una battaglia campanilista sul valore del patrimonio posseduto da ogni città. Non per niente, coloro che supportavano Niccolini in questa disputa erano soprattutto giornali ed eruditi napoletani, come apprendiamo dalla penna di Pasquale Stanislao Mancini, membro dell'Accademia Pontaniana e dell'Accademia di Belle Arti, che nel periodico *Le ore solitarie* riassume efficacemente i tratti salienti del dibattito e dei suoi protagonisti, giudicando a buona ragione «clamorosa» la quantità di coloro che si espressero a riguardo: «Hanno scritto contro il Niccolini onestamente il Duca di Casarano e l'Intendente sig. Betti; villanamente il barone de Garriod ed il Masselli di Firenze (il quale poscia à riparato al mal fitto con una pubblica ritrattazione per mezzo de' giornali). Si sono pronunziati a favor di lui *Le Ore Solitarie*, *Il giornale ufficiale di Napoli*, *L'Omnibus* per due volte, *Il Lucifero*, *Il Salvator Rosa*, *La Rivista Napolitana*, *L'Interprete Commerciale*, *La Cronaca Napolitana* del sig. Sterlich, *Il Tiberino* di Roma, il sig. Emmanuele Rocco, il sig. V. Torelli, il sig. F. Oliva, ed il sig. avv. Pancaldi con

⁸¹ Antonio Niccolini, *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto*, Stamperia Reale, Napoli 1841.

⁸² Hector de Garriod, *Potrait de Leon X attaquée dans le XIIIe Vol. Du Musée Bourbon. Réponse DE à M. le Commandeur A. Niccolini par Hector de Garriod*, Le Monnier, Firenze 1842. Come si legge sul frontespizio, lo scritto venne pubblicato a gennaio. Gli altri seguirono a ruota nei mesi successivi.

⁸³ Giovanni Masselli, *Sul Ritratto di Leone X di Raffaello d'Urbino e sulla copia del medesimo fatta da Andrea Del Sarto. Osservazioni di Giovanni Masselli in risposta a quanto scrisse su tal e argomento il Cav. A. Niccolini nel Tomo XIII del Museo Borbonico Illustrato*, Galileiana, Firenze 1842. Ne diede notizia della pubblicazione anche la «Gazzetta di Firenze», n. 45, giovedì 13 aprile 1845, pp. 4-5.

appositi opuscoli, Il sig. Conte Arrivabene con sua lettera pubblicata nel *Progresso*, e qualche altro»⁸⁴. Mancini dichiarava che, a suo avviso, la prova schiacciante e bastevole ad attribuire a Raffaello il ritratto esposto alla real pinacoteca era il supporto in gesso e oro della tavola, visto che egli sapeva per certo che Andrea del Sarto non utilizzava basi simili. Adduceva anche ulteriori motivazioni in difesa delle tesi di Niccolini, che però non si differenziavano dalle altre per arbitrarietà e soggettività. Tuttavia, lo scritto è alquanto interessante non solo perché fornisce un sintetico inquadramento della disputa, ma anche perché Mancini trascriveva un brano della sua corrispondenza con Niccolini, nel quale egli si esprimeva in merito alle polemiche che avevano travolto la sua dissertazione, rivelando una “sportività” ben lontana dalla sfrontatezza con la quale l’anno prima aveva esposto la propria opinione in merito all’autenticità del *Ritratto di Leone X*, infatti, egli diceva: «Se essi ne’ loro opuscoli mi onorano di lodi che non merito, debbo astenermi dal far rumore del biasimo che non mi spetta: né posso pretendere di essere risparmiato più di altri, poiché ognuno che si espose a confutare errori cementati dal tempo fu ricevuto a colpi di sferza, e nel caso presente mostrerei anzi tenere in non cale il suffragio de’ molti di cui altamente mi pregio, se mi dolessi della disapprovazione di pochi. Allorché feci di pubblica ragione il mio articolo sul quadro del Leon X, mi proposi di non rispondere a nessuno finché buone ragioni non mi ponessero nell’obbligo di dovermi ritrattare [...]»⁸⁵.

Tra coloro che sostenevano che il quadro del Real Museo Borbonico fosse di Raffaello, vale la pena citare Guglielmo Bechi, secondo cui il *Ritratto di Leone X* era arrivato a Napoli come pezzo della Collezione Farnese grazie a Margherita di Austria che lo ereditò dal defunto marito Alessandro de’ Medici, duca di Firenze, insieme ad altri beni. Quando essa più tardi si sposò con il duca Ottaviano Farnese, è verosimile che lo avesse portato in dote insieme ad altri possedimenti medicei, poi confluiti nella collezione Farnese e infine giunti a Napoli⁸⁶. Bechi, rispetto a tutti gli altri, non si limitò a confermare quanto scritto da Niccolini, ma individuò una motivazione storica che per quanto imprecisa, si sforzava di basarsi su dati storiografici tangibili e non su arbitrarie interpretazioni, rivelando un atteggiamento molto più avveduto.

⁸⁴ Pasquale Stanislao Mancini, *Dell’autore del Ritratto di Leon X esistente nel Real Museo Borbonico di Napoli e della memoria del Cav. Antonio Niccolini su questo argomento*, in «Le ore solitarie», fasc. III-IV, 1842, pp. 7-8. Si cita dalla versione dell’articolo pubblicata a stampa.

⁸⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 6-7.

⁸⁶ Guglielmo Bechi, *Sul ritratto di Leone X. Lettera diretta al Cav. Michele Santangelo dal Cav. Guglielmo Bechi*, Tipografia Trombetta, Napoli 1842, pp. 6-7.

Si distingueva anche Antonio d'Aquino, duca di Casarano, l'unico regnicolo ad andare contro le tesi di Niccolini, ammonendo: «il vero si cerchi, non la ragione»⁸⁷. Infatti, la sua dissertazione appare quella meno faziosa e sembra mossa da un genuino interesse per l'arte, in quanto egli dichiarava di essersi recato personalmente ad osservare i due dipinti a distanza di cinque giorni, e di essersi consultato con alcuni pittori per avere una consulenza tecnica, tra cui il napoletano Camillo Guerra o il fiorentino Jesi, che fece una copia incisa dell'esemplare di Palazzo Pitti. Egli, piuttosto che entrare nel merito dell'attribuzione, si concentrava a confutare i dati oggettivi del quadro che Niccolini usava come prova di autenticità, respingendo tutte le difformità tra i due quadri che il Nostro delineava nel suo testo, ribattendo di non riscontrare la diversità tra i panneggi e di non aver trovato traccia dei «pentimenti» che l'architetto considerava testimonianze della mano di Raffaello sulla tela. Peraltro, Andrea del Sarto era considerato un ottimo pittore, e più di un artista aveva dichiarato che le due copie, per quanto leggermente differenti, non avessero nulla da invidiare l'una all'altra⁸⁸. Soprattutto, il duca di Casarano chiariva che il disegno di un giglio fiorentino che Niccolini aveva creduto di vedere dietro la tela del quadro era in realtà un emblema farnesiano, come pure aveva individuato Masselli nel suo scritto⁸⁹. Non era sfuggita al duca la forzatura con cui il Nostro criticava la composizione prospettica di Raffaello in favore di quella di Andrea del Sarto, che infatti Casarano ridimensiona prontamente negando di aver riscontrato qualsiasi tipo di aberrazione nel dipinto, giudicando altresì improbabile che Raffaello, pur avendo tracciato la bozza correttamente, avesse lasciato ad un suo discepolo inesperto la finitura per una committenza così importante, come ipotizzava Niccolini.

Analizzando i contributi qui illustrati, sembra che vi sia una differenza tra il modo in cui gli eruditi conducevano i dibattiti in materie archeologiche e letterarie – dove si osservano argomentazioni basate su fonti storiche e dati oggettivi – rispetto a quelli riguardanti l'arte, che sembrano ricondursi alla sfera della pura speculazione. Prendendo il caso in esame, pare che la questione dell'autenticità del dipinto assuma piuttosto i toni di un cimento di retorica che non quello di un interscambio di saperi; inoltre, più che in altri casi, l'autorevolezza del personaggio sembrava valere più della veridicità della sua

⁸⁷ Antonio D'Aquino, *Osservazioni di Antonio D'Aquino Duca di Casano sulla memoria del Cav. Antonio Niccolini riguardante i due quadri di Leon X che esistono in Firenze, ed in Napoli*, Napoli, s.n.t. 1842, p. 5.

⁸⁸ Niccolini racconta che quando Jean-Baptiste Joseph Wicar era direttore dell'Istituto di Belle Arti e nessuno aveva ancora in dubbio il fatto che il ritratto napoletano di Leone X fosse di Andrea del Sarto, avesse affermato che tra i due, il più bello era quello di Andrea del Sarto. Cfr. Antonio Niccolini, *Sul ritratto di Leone X*, cit., pp. 42-43.

⁸⁹ Cfr. Antonio D'Aquino, *op. cit.*, p. 22; Giovanni Masselli, *op. cit.*, pp. 41-44.

opinione. Evidentemente, nell'ambito dell'antiquaria napoletana i dipinti rinascimentali, per quanto firmati da grandi maestri, risentivano della gerarchia artistica che li metteva sempre in ombra rispetto ad altri manufatti antichi, come le sculture. Infatti, è difficile pensare che colui che scrive *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto* facendo un uso delle fonti spesso licenzioso, sia lo stesso Antonio Niccolini che aveva cercato di interpretare complessi fenomeni geologici⁹⁰ e di fornire interpretazioni archeologiche sul mosaico della battaglia di Isso⁹¹ con analisi meticolose e rigorose che, nonostante alcuni esiti incerti, erano comunque apprezzabili per l'approccio metodologico adottato.

L'audacia con cui Niccolini porta avanti le sue idee in questa pubblicazione sembra essere il preludio di un atteggiamento che sarà ben più evidente negli ultimi suoi quattro o cinque anni di vita che, ricordiamo, terminò nel 1850. In questo periodo, il Nostro sembra ricercare con pertinacia l'approvazione presso i contemporanei, non solo per il desiderio di consolidare e accrescere la propria fama, ma soprattutto per quello di essere ricordato dalla posterità per il suo contributo artistico e culturale.

Per quanto egli fosse stato impegnato instancabilmente fino alla fine, si deve notare che dopo i lavori presso il Tondo e la Reggia di Capodimonte⁹², conclusisi definitivamente intorno al 1837, Niccolini dovrà attendere il restauro del San Carlo del 1844 per avere un incarico architettonico di rilievo, seppure piuttosto ordinario⁹³. Gli interventi degli anni Quaranta, infatti, erano ben lontani da quelli che in passato erano destinati a far clamore. Seppure egli continuasse ad essere tenuto in grande considerazione e non avesse sperimentato il declino professionale che non aveva risparmiato altri grandi architetti, è probabile che egli fosse entrato in una fase della vita in cui percepiva il naturale divario generazionale, avvertendo che l'ambiente che lo aveva accolto quando era arrivato a Napoli nel 1807 era inevitabilmente cambiato, e per questo provasse a ribadire il segno del proprio passaggio o a concedersi un ultimo grande *exploit* per concludere al meglio la propria carriera. Sono anche gli anni nei quali egli realizza altre due stesure del Progetto Grande (1839 e 1848)⁹⁴ nel tentativo di legare il suo nome ad una massiva operazione urbanistica, e cerca presso l'opinione pubblica adeguati riconoscimenti per la sua attività

⁹⁰ Cfr. Capitolo 6

⁹¹ Cfr. Capitolo 5.

⁹² Cfr. Capitolo 3.

⁹³ Cfr. Capitolo 2.

⁹⁴ Cfr. Anna Giannetti, *Il «Progetto Grande» di Antonio Niccolini: tema con variazioni*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 87- 94; Maria Luisa Scalvini, *Antonio Niccolini e il Progetto Grande per Napoli, da Gioacchino Murat a Ferdinando II*, in *Il disegno di architettura*, cit., pp. 79-86.

di architetto e di teorico. Di fatti, nel 1846 pubblica *Descrizione della gran Terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*⁹⁵, la sintesi dei decennali studi archeologici, architettonici e geologici effettuati sul *macellum* di Pozzuoli, e nel 1848 scrive *Ricordi di taluni fatti riguardanti il distacco da terra, il trasporto, e la collocazione, del gran mosaico Pompejano*, per rivendicare il suo ruolo centrale nel distacco e il trasporto del Mosaico della battaglia di Issò dalla Casa del Fauno di Pompei al Real Museo Borbonico, erroneamente attribuito a Pietro Bianchi⁹⁶.

Nonostante i limiti dello scritto *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto*, bisogna riconoscere a Niccolini il merito di essere stato un grande fomentatore di dibattiti culturali, a prova evidente della sua ingerenza nell'ambiente intellettuale coevo, ma anche del ruolo centrale di Napoli nei temi di archeologia e antiquaria di risonanza europea. Tale posizione era legittimata indubbiamente dalla qualità e dalla preziosità del suo patrimonio artistico, ma era amplificata a livello internazionale grazie alla circolazione dei volumi del *Real Museo Borbonico* – accolti con grande considerazione ed entusiasmo in ampi contesti – e grazie a coloro che, come Niccolini, si impegnavano a promuoverlo, divulgandone non solo il pregio estetico, ma anche il valore testimoniale e storico che meritava di essere studiato e approfondito da quante più persone possibile.

⁹⁵ Antonio Niccolini, *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, Stamperia Reale, Napoli 1846. Cfr. anche paragrafo 6.3.

⁹⁶ Antonio Niccolini, *Ricordi di taluni fatti riguardanti il distacco da terra, il trasporto, e la collocazione, del gran mosaico Pompejano in confutazione di quanto fu su di ciò divulgato*, Napoli, s.n.t., 1849. Cfr. anche capitolo 5.



Figura 3 Raffaello Sanzio, *Ritratto di Leone X*, 1518. Firenze, Galleria degli Uffizi

Capitolo 5

Il Gran Musaico Pompeiano: dalla teoria alla prassi

«Fa d'uopo convenire, che la scoperta di questo classico monumento conferma più che mai la superiorità, che ebbero le arti antiche nel nascondere sotto l'apparenza di spontaneità i più studiati concetti»¹

5.1 Il Gran Musaico Pompeiano nelle riflessioni degli archeologi ottocenteschi

Il *Gran Musaico Pompeiano*, ovvero il Mosaico della battaglia di Isso², costituì per Antonio Niccolini una fruttuosa occasione per intervenire direttamente sull'antico e per maturare riflessioni sul tema della sua tutela e fruizione, al pari del Tempio di Serapide di Pozzuoli³. È noto che il pavimento musivo, rivenuto presso la Casa del Fauno di Pompei⁴, fu trasferito presso il Real Museo Borbonico per preservarlo dal deterioramento, e che Niccolini fu il principale artefice di questa operazione. Tuttavia, gli eventi che intercorsero dalla scoperta del mosaico, avvenuta nel 1831, fino al 1845, anno della sua esposizione al museo, per quanto considerati assodati dalla storiografia, sono ancora suscettibili di importanti precisazioni, utili non solo per chiarire nel dettaglio il coinvolgimento di Niccolini in questo episodio, ma anche per comprendere le valutazioni

¹ Antonio Niccolini, *Quadro in mosaico scoperto in Pompei, a dì 24 ottobre 1831, descritto ed esposto in alcune tavole dimostrative dal Cav. Antonio Niccolini*, Stamperia Reale, Napoli 1832, p. 9.

² Il cosiddetto Mosaico della battaglia di Isso (o Mosaico di Alessandro) è esposto al MANN, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 10020). Rappresenta la battaglia di Isso avvenuta nel 333 a.C., nella quale l'esercito macedone di Alessandro Magno sconfisse quello persiano capeggiato da Dario. La sua esecuzione si data intorno al 100 a.C. È realizzato in *opus vermiculatum*, misura 3,13 x 5,82 metri, e si stima essere composto da oltre un milione di pregiate tessere di marmo. Gli storici concordano che sia la copia di un soggetto di pittura greca risalente al IV secolo a.C., forse ad opera del pittore Apelle, ma più probabilmente di Filossene di Eretria, che secondo Plinio il Vecchio aveva dipinto una battaglia tra Alessandro e Dario per il re Casandro di Macedonia. Su questo ultimo aspetto Cfr. Fabrizio Pesando, *Autocelebrazione aristocratica e propaganda politica in ambiente privato: la casa del Fauno a Pompei*, in «Cahiers du Centre Gustave Glotz», 7, 1996. pp. 189-228, particolarmente p. 223 e ss.

³ Cfr. Capitolo 6.

⁴ Pompei. Regio VI, insula 12.

di tipo tecnico e teorico che portarono alla decisione finale del trasferimento, e dunque inquadrare gli eventi legati al Mosaico della battaglia di Issò nel più ampio panorama tematico della conservazione e della musealizzazione *ante litteram* dell'opera.

Per questo fine, si è operata una rilettura di alcuni documenti già noti integrandoli con nuove fonti di archivio al fine di sottolineare, in particolare, le fasi dell'accesso "dibattito" sul luogo ideale per la conservazione e poi per la sistemazione dell'opera⁵. Altresì, i fatti ricostruiti sono stati contestualizzati per la prima volta nell'ambito delle normative borboniche in materia di antichità.

Sia il dissotterramento del mosaico che quello della Casa del Fauno, suscitarono immediato clamore tra gli amanti e gli studiosi dell'antico.

La dimora, infatti, appena venne completamente alla luce, il primo ottobre del 1830, si configurò immediatamente come una delle più sfarzose di Pompei conosciute fino ad allora, non solo per la quantità di mosaici, suppellettili e monili che vi vennero rinvenuti, ma anche per la sua estensione, che occupa un'intera insula di 2940 metri quadrati. Si tratta di un'abitazione privata, ma che deve aver avuto anche una funzione rappresentativa dello *status* del padrone. Vi troviamo, infatti, ben due atri (uno tuscanico, dotato di *impluvium*; l'altro tetrastilo, la cui lunghezza di 16 metri lo rende il maggiore di Pompei) e due peristili (il primo formato da ventotto colonne miste doriche e ioniche; il secondo da quarantaquattro colonne doriche che cingevano un giardino ampio 40 metri per 45) dai quali si dipanavano gli altri ambienti riccamente decorati⁶.

Un anno dopo, il 24 ottobre del 1831⁷, fu scoperto il magnifico pavimento mosaicato, collocato in un'edera tra il primo ed il secondo peristilio. Il vano era stato creato

⁵ Cfr. Luigia Melillo, *Il Gran Mosaico Pompeiano dalla 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, La scuola di Pitagora, Napoli 2012, pp. 81-94. In questo saggio, Melillo afferma di aver riordinato gli incartamenti relativi al Mosaico di Alessandro presenti nell'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, con particolare riferimento alla busta "I B, 5", mettendo per la prima volta in luce alcuni aspetti relativi al trasferimento dell'opera da Pompei al Real Museo e alla sua collocazione. Le copie dei documenti a cui si riferisce Melillo si trovano identiche presso l'Archivio di Stato di Napoli. Nella redazione del testo si è deciso di prediligere quest'ultima collocazione per continuità con tutte le altre fonti citate, rimandando all'articolo di Melillo per quella alternativa. Le ricerche qui proposte integrano quanto già scritto nella suddetta pubblicazione con ulteriori fonti, e inquadrano l'accaduto nel contesto di riferimento della tesi di dottorato.

⁶ La prima minuta descrizione della Casa del Fauno apparve in: Fausto Niccolini, Felice Niccolini, *Le case e i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Napoli 1854, I, pp. 1-12.

⁷ Da giugno 1831, il direttore degli Scavi di Pompei divenne Pietro Bianchi, subentrato a Carlo Bonucci, che restava comunque a Pompei in qualità di architetto locale. Cfr. Mario Pagano, *Pietro Bianchi archeologo: da architetto fiscale a direttore degli Scavi di Pompei*, in *Pietro Bianchi 1787-1849. Architetto e archeologo*, a cura di Nicoletta Ossanna Cavadini, Electa, Milano 1995, pp. 151-160, particolarmente pp. 153-155.

appositamente per ospitare l'opera musiva, che doveva essere con molte probabilità il centro emblematico della casa. L'edra era, infatti, posta in asse visivo con l'ingresso su via della Fortuna, da cui si vedevano chiaramente due colonne corinzie erette su alti plinti, riccamente decorate e stuccate di un colore rosso che le faceva emergere rispetto alle bianche, impiegate per i peristili.



Figura 1 Mosaico della battaglia di Issus. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv.10020

Ogni segno architettonico sembrava concepito per rimarcare la centralità di questo luogo della casa e probabilmente anche la regalità del soggetto raffigurato sul pavimento: la battaglia equestre tra Alessandro Magno e il re persiano Dario⁸.

Dal primo istante fu chiaro di trovarsi al cospetto di un artefatto unico nel suo genere per imponenza, manifattura e tema rappresentato, testimonianza di una qualità e di un ingegno mai visti prima. Anche a tutt'oggi possiamo affermare che le caratteristiche di questo mosaico non hanno eguali tra gli altri esemplari del mondo classico: esso è sorprendente per la resa dinamica della scena, la complessità della composizione, e l'utilizzo di tecniche rarissime da trovare nei mosaici di epoca romana, quelle del chiaroscuro e dello scorcio. Questi pregi erano messi ulteriormente in risalto dalle dimensioni imponenti dell'opera, che si estendeva per una superficie di circa 15 metri quadrati, coperta da oltre un milione di tessere in marmo. Per questi motivi, fu nominato *Gran Musaico Pompeiano*, appellativo che si trova in tutte le tipologie di documento riferite al reperto nella prima metà dell'Ottocento.

⁸ Cfr. Fausto Zevi, *Pompei: Casa del Fauno*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, a cura di Adriano La Regina, Electa, Milano 2000, pp. 118-137.

Studi recenti concordano che il pavimento doveva essere anche il fulcro che aveva ispirato l'intero programma figurativo della Casa del Fauno⁹. Gli altri pregevoli mosaici ivi disposti, infatti, hanno soggetti che rimandano all'Egitto tolemaico di Alessandro, e riconducibili al I Stile: si ricordi il *Mosaico con pesci*, o il *Festone con maschere, foglie e frutta* all'ingresso del vestibolo¹⁰, per non dimenticare il fregio nilotico¹¹ che fa da soglia all'edera del *Gran Mosaico*.

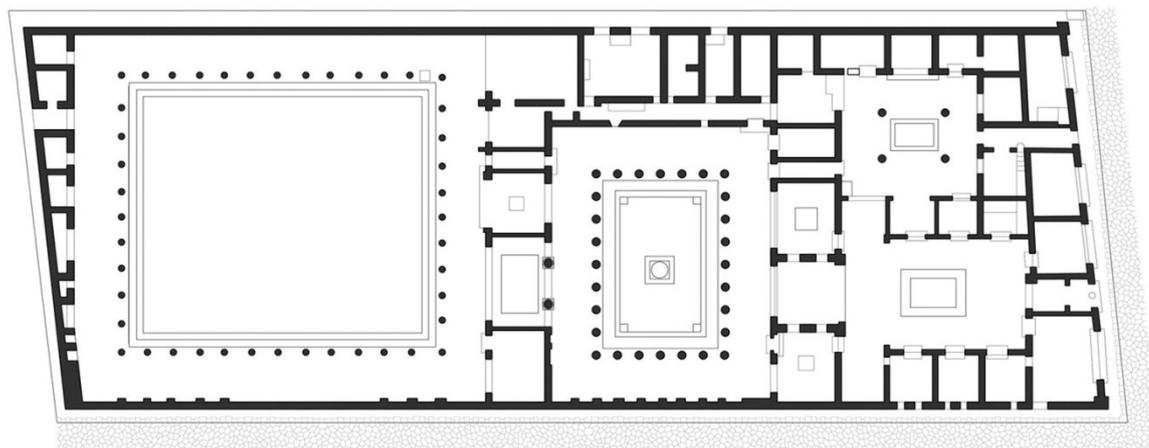


Figura 2 Pianta della Casa del Fauno, Pompei

La presenza di temi riferiti alla cultura ellenistica era tipica nelle residenze appartenute ai facoltosi commercianti o ai proprietari terrieri Osci dell'antica Pompei, presso i quali era comune ostentare decorazioni che richiamassero ai costumi da loro acquisiti, senza temere l'esagerazione. La Casa del Fauno è quindi una felice espressione del gusto abitativo e decorativo ibrido che andava formandosi presso gli agiati abitanti sanniti integrati nella città romana¹². Vi troviamo, ad esempio, soluzioni architettoniche mutate dall'architettura palaziale greca (il peristilio dalle grandi dimensioni), unite a un modello residenziale tipico dell'aristocrazia romana, fondato sulla permeabilità degli spazi interni con quelli esterni. Di fatti, l'asse visivo che dall'ingresso attraversa l'atrio tuscanico e poi l'edera, fino ad arrivare al peristilio maggiore, simboleggia il valore della socialità, ma

⁹ Cfr. Fausto Zevi, *I mosaici della Casa del Fauno*, Pedicini, Napoli 1998.

¹⁰ I due mosaici sono inventariati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli rispettivamente con i numeri 9997 e 9994.

¹¹ Napoli. Museo Archeologico Nazionale, inv. 9990.

¹² È noto che la Casa del Fauno sia un esempio di dimora pompeiana tardo-sannitica. Essa fu edificata intorno al II secolo a.C., per poi essere sottoposta ad un ampliamento che ne accrebbe verosimilmente sia l'impianto planimetrico che quello decorativo a cavallo del I secolo a.C. Per approfondire questi aspetti dal punto di vista archeologico: Cfr. Fausto Zevi, *Pompei*, cit.; Fabrizio Pesando, *op. cit.*; Paul Zanker, *Pompei* (trad. it. di Andrea Zambrini), Einaudi, Torino 1993, particolarmente pp. 62-64; Fausto Zevi, *La città sannitica. Edilizia privata e la Casa del Fauno*, in *Pompei*, a cura di Id., Banco di Napoli, Napoli 1991, pp. 45-72.

contemporaneamente, la grande estensione della pianta e la distribuzione dei locali garantiscono la separazione tra ambiente pubblico e privato¹³.

Anche la scritta mosaicata che troviamo all'ingresso, la formula di saluto latina "HAVE", è un chiaro segnale dell'avvenuta acquisizione dei costumi romani e della volontà di integrarsi con la nuova società. Pertanto, secondo Fausto Zevi, il *dominus* di questa casa doveva essere sicuramente un facoltoso sannita, osco di origine, ormai definitivamente romanizzato, ma tanto simpatizzante della cultura ellenistica da renderne casa sua una manifestazione tangibile, esibendo in un punto centrale dell'abitazione un emblema del suo legame con Alessandro¹⁴.

Queste interessanti riflessioni, che oggi ci aiutano nella comprensione più profonda di ogni aspetto della vita dell'antica Pompei, erano decisamente fuori dalla portata delle conoscenze degli eruditi ottocenteschi. Nonostante ciò, grazie al contributo di alcuni di loro – Francesco Maria Avellino¹⁵, Bernardo Quaranta¹⁶ e Antonio Niccolini – si posero solide basi per uno studio interdisciplinare del *Gran Musaico Pompeiano*, che investirà i campi dell'architettura, dell'archeologia e della storia antica.

Non è un caso che Avellino e Niccolini fossero anche i curatori dei volumi del *Real Museo Borbonico* che nascevano non soltanto con lo scopo di divulgare i disegni dei reperti trovati, ma anche quelli di contestualizzarli dal punto di vista storico-artistico ed archeologico. Niccolini, infatti, fu tra i primi a intuire che una scoperta clamorosa come quella del mosaico costituiva ben più di un'antichità da esibire all'intera Europa, ma era l'occasione di confrontarsi con aspetti inediti delle tecniche artistiche e dell'iconografia pompeiane. Perciò, le notizie del dissotterramento della Casa del Fauno e del suo

¹³ Paul Zanker, *op. cit.*, *infra*.

¹⁴ Zevi ipotizza inoltre che la scelta del soggetto del mosaico e la sua centralità planimetrica debbano spiegarsi con il fatto che il padrone di casa avesse avuto dei legami diretti con l'evento storico rappresentato. Potrebbe essere che il *dominus* fosse stato chiamato a servire l'esercito alessandrino, oppure che avesse incontrato il condottiero macedone nel corso della sua vita. Ancora, avrebbe potuto desiderare una copia di una grande battaglia di Alessandro come simbolo delle sue inclinazioni verso uno degli emblemi della cultura ellenistica. Cfr. Fausto Zevi, *Pompei*, cit.

¹⁵ Francesco Maria Avellino (Napoli, 14 agosto 1788 – Ivi, 9 marzo 1850) diede un contributo significativo all'ambiente archeologico napoletano. Formatosi da avvocato, indirizzò presto i suoi interessi verso l'archeologia e la numismatica. Numerosi furono gli incarichi istituzionali che ricoprì nel corso della vita: fu segretario perpetuo dell'Accademia Pontaniana dal 1815 e di quella Ercolanese dal 1832; fu presidente dell'Accademia della Crusca. A Napoli, dal 1839 al 1850 ricoprì il duplice ruolo di responsabile degli Scavi archeologici di Pompei e di direttore del Real Museo Borbonico.

¹⁶ Bernardo Quaranta (Napoli, 24 febbraio 1796 – Ivi, 21 settembre 1867), fu professore di Archeologia e Letteratura greca all'Università di Napoli. Era noto come esperto papirologo ercolanese ed epigrafista. Tra le numerose cariche che ricoprì, ricordiamo quelle di segretario perpetuo dell'Accademia Ercolanese, di direttore degli «Annali Civili del Regno delle Due Sicilie» e quella di «controloro» del Real Museo Borbonico.

prezioso pavimento guadagnarono l'immediata precedenza di stampa, e furono pubblicate nell'ottavo volume del *Real Museo*, nel 1832¹⁷.

L'eccezionalità del ritrovamento avvenuto era annunciata fin dall'incisione presente sul frontespizio, ad esso dedicata¹⁸. Il disegno conduceva l'osservatore all'interno dell'edera della Casa del Fauno, a pochi metri dal pavimento mosaicato e dal pittore che ne stava eseguendo una copia dal vero. Affianco ad esso, in piedi, un uomo distinto, probabilmente un architetto (forse lo stesso Niccolini), gli dà indicazioni, mentre un secondo personaggio osserva da lontano, appoggiato ad una delle pareti. Potrebbe forse essere un archeologo (Francesco Maria Avellino?), intento a riflettere sul soggetto storico rappresentato. In primo piano, la colonna corinzia su plinto che segna l'ingresso all'edera si staglia con fierezza nella composizione, ricostruita per "divinazione" nelle sue fattezze originarie. Sul retro si scorgono le colonne doriche del peristilio, e su una di esse si vede qualcuno (un altro architetto forse) che, arrampicatosi con una scala fino in cima, ne misura l'altezza con un piombo. Un dato interessante che pure si evince dal disegno è la presenza delle moltissime anfore ritrovate all'interno dell'abitazione. Secondo quanto ipotizzato da Guglielmo Bechi, uno dei redattori incaricati della relazione descrittiva della Casa del Fauno contenuta all'interno dell'ottavo volume del *Real Museo Borbonico*¹⁹, la dimora doveva essere di proprietà di un ricco mercante di vini, congettura secondo lui rafforzata dai riferimenti a Bacco che si trovavano nei mosaici che decorano gli ambienti privati. Inoltre, poiché Pompei venne sepolta sul finire dell'autunno, Bechi immaginava che, terminato il periodo di vendemmia, il commerciante dovesse tenere in casa questo vasellame in attesa di reimpiegarlo. Spiegava poi, in modo colorito, che non doveva sorprendere il lettore che nell'antica Pompei il proprietario della *domus* più fastosa scavata fino a quel momento fosse un mercante, dal momento che ciò si verificava anche nel presente: «[...] quanto poi alla sontuosità di questo edificio a coloro che ripugnassero per questo dal crederlo di un mercadante, noi risponderemo che nelle città, pel commercio fiorenti ed arricchite come Pompei, non è meraviglia che le più grandiose case a mercanti appartenessero, come anche i nostri tempi ce ne fan fede nei più bei palagi di Venezia, Genova e Firenze, i quali

¹⁷ Cfr. Antonio Niccolini, *Musaico scoperto in Pompei il dì 24 ottobre 1831*, in *Real Museo Borbonico*, a cura di Id., Stamperia Reale, Napoli 1832, VIII, pp. 1-80, tavole da XXXVI a XLV.

¹⁸ È Giovan Battista Finati a informarci che fu Niccolini in persona a ideare l'incisione, oltre che la dicitura "N. direxit" sul disegno. Il suo autore è, invece, Orazio Angelini. Cfr. Gian Battista Finati, *Frontespizio*, in *Real Museo*, cit., VIII, p.3.

¹⁹ Guglielmo Bechi, *Relazione degli scavi di Pompei da maggio 1831 a maggio 1832*, in *Real Museo*, cit., VIII, pp. 1-15, tavole A e B.

furono edificati da cittadini nella mercatura arricchiti, e che padroni di case piuttosto regie che private non discontinuavan per questo dal mercatare»²⁰.

La relazione di Bechi continuava con la panoramica dettagliata di ciascun ambiente della casa, con riferimento a due tavole planimetriche munite di legenda.

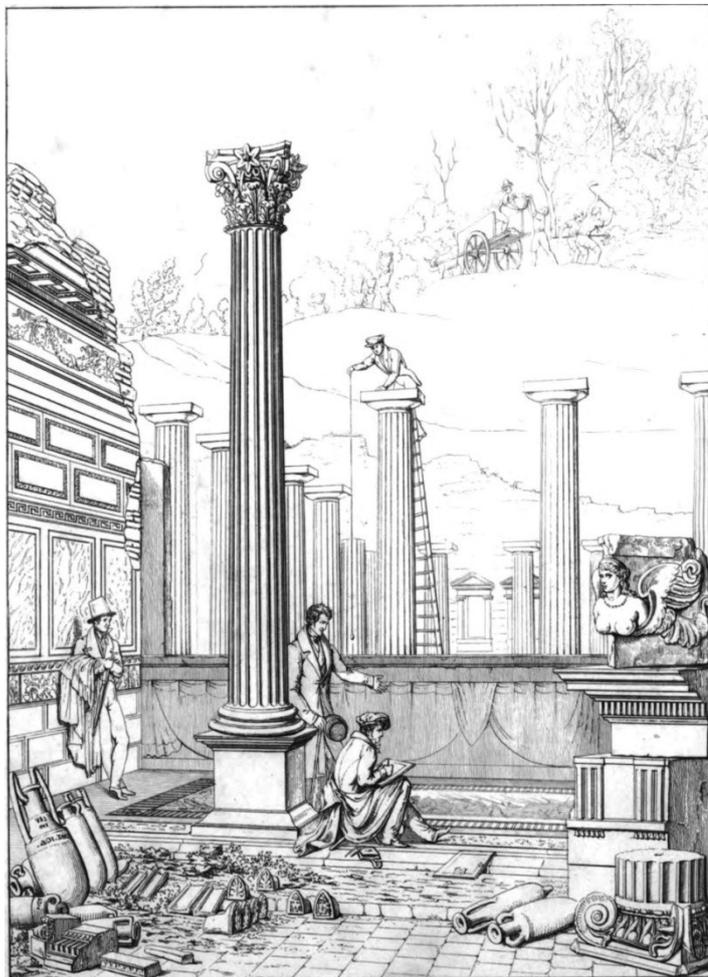


Figura 3 Orazio Angelini, *Frontespizio*, in *Real Museo Borbonico*, VIII, a cura di Antonio Niccolini, Stamperia Reale, Napoli 1832, p.3.

La parte più corposa del volume era, però, quella dedicata al *Musaico*, minuziosamente descritto in oltre ottanta pagine firmate da Antonio Niccolini in persona, accompagnate da dieci tavole di dettaglio²¹. Questo fascicolo venne diffuso a stampa anche singolarmente, indipendentemente quindi dall'ottavo tomo del *Real Museo Borbonico*, col titolo *Quadro in musaico scoperto in Pompei*, per diffondere ad un pubblico quanto più ampio possibile le informazioni relative all'avvenimento²². Ciò permise al testo di Niccolini di circolare e diventare il punto di riferimento per tutti gli eruditi e gli amanti

²⁰ *Ivi*, p. 3.

²¹ Le incisioni sono firmate tutte da Francesco Maldarelli, eccetto la tavola XLI, di Orazio Angelini e le tavole XLIV e XLV, di Fausto Niccolini.

²² Cfr. Antonio Niccolini, *Quadro in musaico*, cit.

dell'arte dell'Europa che da quel momento in poi affrontarono lo studio dell'opera, i quali mossero le loro riflessioni sempre a partire dalle considerazioni dell'architetto. L'importanza dello scritto, però, non è limitata solo a questi aspetti. Ad oggi, il documento è molto utile soprattutto per conoscere l'approccio degli studiosi ottocenteschi alla comprensione e allo studio dei ritrovamenti antichi. Niccolini infatti, impostando la struttura di *Quadro in mosaico* come quella di un saggio, espone a chi legge, in maniera chiara e consequenziale, le valutazioni da lui effettuate per contestualizzare l'opera dal punto di vista artistico, storico, iconografico e tecnico, dotando il lettore di tutti gli strumenti per seguire il suo ragionamento in modo critico. Partendo da considerazioni di tipo qualitativo ed estetico, Niccolini approfondisce progressivamente il discorso fino ad addentrarsi in campo archeologico, garantendosi così sia l'interesse degli amatori, sia quella degli eruditi, che ne avrebbero apprezzato l'impostazione scientifica.

Nell'accompagnare il pubblico nella progressiva analisi dell'opera, Niccolini crede che sia conveniente iniziare dal: «conoscere con chiarezza le cose che l'artista volle rappresentare, nella stessa guisa che prima di dichiarare il senso di un antico codice fa d'uopo decifrare, e leggere senza errori il suo scritto»²³, intendendo dire che l'analisi di un'opera d'arte, del suo soggetto e dei suoi dettagli, non può essere disgiunta da quella archeologica o scientifica, a cui può solo giovare un'esecuzione pittorica corretta che renda intelligibili i soggetti rappresentati. Egli appunto continua dicendo: «[...] nel discorrere le cose spettanti all'arte parmi avere rinvenuti altresì gli elementi necessarij per fissare nelle ricerche archeologiche riguardanti questo soggetto la seguente massima fondamentale, cioè che bisogna dubitare nelle congetture di tutto ciò che non sia precisamente consentaneo alla esposizione, che del soggetto medesimo si manifesta nel monumento; appunto come converrebbe diffidare della interpretazione di antico manoscritto che dissentisse dal testo, laddove i suoi caratteri fossero chiari, ed avessero senso positivo»²⁴. Perciò, avendo Niccolini una solida preparazione da pittore, inizia la sua speculazione lodando la tecnica di esecuzione, soffermandosi sull'eccezionale resa dinamica dell'episodio rappresentato: l'apice della battaglia, il momento che decide la vittoria di uno dei due condottieri. Il comandante a cavallo avanza tra i nemici con ferocia mentre l'altro, sulla quadriga²⁵, è in atteggiamento meno ostile, piuttosto atterrito

²³ *Ivi*, p. 14.

²⁴ *Ivi*, p. 15.

²⁵ Niccolini ha il dubbio che la quadriga possa essere, in realtà, una biga. Per spiegare il suo parere, indugia in una spiegazione tecnica: il punto di fuga scelto dall'autore del quadro è ad altezza d'uomo, una scelta

dalla vista di uno dei suoi guerrieri che, nel tentativo di attaccare il comandante dell'esercito avversario, viene trafitto da un colpo mortale insieme al suo cavallo. Sembra, per Niccolini, che egli gli lanci un ultimo sguardo attonito mentre il suo auriga, preso atto della disfatta, batte i cavalli in ritirata, travolgendo altri soldati al suo passaggio, mentre intorno continua ad infuriare il caos del conflitto.

La complessità delle azioni che si susseguono in una breve linea temporale, è resa in modo così eloquente grazie ad alcuni espedienti tecnici, con i quali: «la pittura può cessare di essere muta»²⁶. Primo tra tutti, l'utilizzo dello scorcio, che dava vivacità al «racconto» e movimento ai personaggi, la cui anatomia ed espressività erano valorizzate dal sapiente uso del chiaroscuro. Questa pratica, che solitamente implicava degli svantaggi se adoperata in opere musive, era invece qui riuscita al massimo livello. Riferendosi ai primi piani dei condottieri, comparsi in dettaglio nelle tavole IV e V del fascicolo del *Real Museo*, l'architetto indugiava sull'emozionalità dei volti e sulla fluidità dei gesti, accentuate dalla differenza cromatica delle tessere di marmo, perfettamente lavorate e lisce, ben diverse dalle classiche pastiglie²⁷. Inoltre, Niccolini lodava la composizione globale del quadro, concepita in modo da equilibrare la superficie «piena» della raffigurazione con la porzione di colore bianco superiore, lasciata libera per dare «riposo alla vista». Tale compendio di maestria aveva però, secondo l'architetto, un pregio su tutti, quello di sembrare un'opera spontanea, in cui non si ravvisasse «traccia veruna di studio, né indizio di preordinato concerto [...] quasiché la natura del fatto, e non l'arte abbia il tutto disposto»²⁸. A questo proposito, Niccolini condivide con il lettore un'interessante riflessione sulla superiorità dei pittori classici su quelli moderni. Secondo

che «toglie all'arte molti ajuti che trae dalla prospettiva lineare». Infatti, quando si sceglie questo punto di vista, le «scene di pianura», come quella del mosaico, vengono come appiattite a formare «una sola linea monotona». L'artista, per sopperire all'assenza di profondità causata dalla scelta tecnica, si serve anche della prospettiva aerea, spesso usata anche nei dipinti pompeiani per «staccare mirabilmente gli oggetti davanti con quelli di dietro». Questo espediente, che aveva sicuramente riscosso l'effetto sperato nel quadro originale, era inapplicabile nella trasposizione in mosaico dell'opera, nonché forse, una tecnica estranea ai mosaicisti. Mancando la prospettiva aerea in quest'opera, dunque, le figure venivano appiattite e le prospettive falsate, generando confusione rispetto allo spazio e alla profondità reale del dipinto. Di conseguenza, il cocchio di Dario poteva essere una biga dalla prospettiva falsata, che lo faceva sembrare una quadriga. *Ivi*, pp. 62-63.

²⁶ *Ivi*, p. 3.

²⁷ Niccolini aveva stimato che fossero stati impiegati da 78 a 89 tasselli per un'oncia di palmo, ovvero 6942 pezzi in un oncia quadrata. Essendovi in totale 198 palmi, l'architetto contava circa un milione e trecento mila tasselli, numero confermato anche dagli studi più recenti. Data l'ampiezza, fu sicuramente chiamato più di un esecutore, di cui Niccolini riconobbe più di una mano. Egli informava che, osservando l'opera con una lente rimpicciolente, che armonizzava ancor meglio il colore, era ancor più facile apprezzare la resa del chiaroscuro. *Ivi*, p. 11-13.

²⁸ *Ivi*, pp. 8-9.

lui, i primi erano abili nel «nascondere sotto l'apparenza di spontaneità i più studiati concetti»²⁹, mentre gli artisti delle epoche successive – tra cui cita Michelangelo e Correggio – sceglievano di dipingere scorci e soggetti complessi per dare prova delle loro abilità, rischiando di abbandonarsi al tecnicismo. La battaglia equestre mosaicata, nella quale «nulla si discerne di superfluo o di esagerato»³⁰, non aveva nulla che invidiare ai dipinti di alcuni maggiori artisti del XVI o del XVII secolo, che risultavano ridondanti nella composizione ed artificiosi nel moto dei combattenti³¹. Nemmeno la presenza di significative lacune inficiava la maestosità dell'opera nel suo complesso. La vistosa porzione mancante di tessere, ancora oggi visibile sul lato sinistro del mosaico rispetto all'osservatore, era infatti già presente. Niccolini stimò che ai tempi dell'eruzione del 79 d.C. il manufatto era già stato sottoposto a due interventi di restauro: le zone lacunose di entità inferiore, sulla destra, furono colmate con tasselli di qualità più grossolana; l'ampia superficie a sinistra fu semplicemente stuccata a calce, forse per mancanza di artefici all'altezza di intervenire.

Approfondite le qualità estetiche e artistiche del mosaico, che come già detto riteneva propedeutiche all'indagine archeologica, Niccolini si addentra nella seconda parte della trattazione, quella riguardante l'interpretazione storica dei soggetti rappresentati.

Si deve osservare che l'identità dei due condottieri e dei rispettivi eserciti, su cui oggi tutti i ricercatori della materia convengono essere Dario e Alessandro alla battaglia di Issò, fu una questione assai controversa per gli studiosi d'antichità, che ne dibatterono molto, ciascuno con posizioni molto diverse. Niccolini introduce l'argomento in maniera graduale, omettendo nella prima parte qualsiasi riferimento all'identificazione dei personaggi. Egli fa in modo di porsi sullo stesso piano cognitivo del lettore: procede prima a descrivere l'opera, come abbiamo visto, per poi condividere alcune riflessioni sull'iconografia del soggetto, fondate sullo studio delle fonti antiche. Poi, passa in

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ivi*, p. 10.

³¹ I pittori citati da Niccolini a questo proposito sono: Charles Le Brun, Pieter Paul Rubens, Raffaello Sanzio e Giulio Romano, non riferendosi però ad alcuna delle loro opere nello specifico. Ognuno di questi pittori ha dipinto battaglie equestri, quindi è probabile che per Le Brun, l'architetto considerasse i suoi due quadri di soggetto alessandrino: *Alexander et Porus* (1665) e *La bataille d'Arbelles* (1669 ca.), entrambi esposti al Musée du Louvre di Parigi. Per quanto riguarda Rubens, si può ipotizzare *La battaglia delle Amazzoni* (1616-1618) ed *Enrico IV alla battaglia d'Ivry* (1627-1630), perché entrambi esposti alla Galleria degli Uffizi di Firenze. Di Raffaello, invece, è credibile che Niccolini avesse ammirato gli affreschi ai Musei Vaticani di Roma, in particolare *La battaglia di Ostia* (1515, Sala dell'incendio di Borgo) e *La battaglia di Costantino contro Massenzio* (1517-1520, Sala di Costantino), quest'ultimo attribuito a Giulio Romano, che terminò il lavoro del suo maestro.

rassegna i contributi dei diversi studiosi che si erano espressi in merito, in particolare quelli di Francesco Maria Avellino e Bernardo Quaranta.

Nella volontà di fornire ai lettori tutti gli strumenti per seguire le controversie dell'attribuzione, egli allegava in calce gli articoli dei due archeologi e i brani degli storiografi classici a cui faceva cenno nel testo, in modo che chiunque potesse essere in grado di controllare le fonti e di consultarle per formarsi una propria personale opinione³². L'articolo di Francesco Maria Avellino riportato da Niccolini era già apparso in precedenza sul numero 258 del *Giornale delle Due Sicilie*, il 16 novembre 1831, quindi a pochissimi giorni dal rinvenimento del mosaico. In esso si legge che l'autore, studiando l'iconografia delle vesti e delle armi dei personaggi, riconosceva Alessandro Magno a cavallo, a capo dell'esercito greco, contro i guerrieri persiani. La scena rappresentata dal mosaico sarebbe corrisposta, per Avellino, alla battaglia del Granico come descritta in un passo dello storico Arriano, nel quale il condottiero persiano Resace, per vendicare la morte del commilitone Mirtridate appena trafitto dal Macedone (che nel quadro corrisponderebbe al guerriero alla sinistra dell'osservatore che sta per spirare insieme al suo cavallo, accasciato al suolo) si scaglia contro di lui per contrattaccare. Caduto rovinosamente a terra, però, Resace veniva trapassato a sua volta (occupando il posto centrale del guerriero che si specchia nel suo scudo), decretando la ritirata dei Persiani, che difatti anche nel disegno si danno alla fuga, come testimonia gesto dell'auriga posto alla destra di chi guarda.

Bernardo Quaranta concordava con Avellino sulla provenienza dei due eserciti. Le armature dei greci erano infatti riprodotte secondo l'inequivocabile iconografia tradizionale, e lo stesso poteva dirsi per l'effigie di Alessandro Magno, della quale lui era un esperto studioso³³. Quanto agli avversari, essi avevano vesti sfarzose come d'uopo al popolo persiano e portavano la tiara, il copricapo tipico. Egli notava che il loro generale indossava la particolare tiara turrita, esclusivo appannaggio del re, che quindi poteva

³² «[...] oltre alla esposizione de' disegni, ho descritti i pregi di questa impareggiabile opera, e ho analizzati il meglio che per me si poteva i reconditi elementi della sua composizione accennando con ciò i segreti dell'arte adoprati per giungere al sublime. Ho proposte alcune dilucidazioni intorno alle cose, che rendono difficile la interpretazione del monumento. Riporto negli articoli degl'illustri cavaliere Avellino e cavalier Quaranta il meglio di quanto su di esso è stato scritto; e riporterò in ultimo le descrizioni degli antichi Storici relative alle battaglie di Alessandro e Dario nella parte spettante il nostro soggetto, onde essi Artisti ed Amatori delle arti antiche possono giudicare a lor senno della purità delle sorgenti, e ritrarre da quelle e dalle cose qui dette e riportate le congetture, che stimeranno più confacenti al contesto del monumento medesimo; e in tale divisamento ebbi pure lusinga, che la riunione di tutti questi materiali potesse loro riuscire dilettevole ed utile». Antonio Niccolini, *Quadro in mosaico*, cit., pp. 48-49.

³³ *Ivi*, pp. 55-56; Cfr. anche: *Real Museo Borbonico*, a cura di Antonio Niccolini, Stamperia Reale, Napoli 1831, VII, tav. 47.

essere solo Dario e non altri. Al suo fianco, sul carro, Quaranta ravvisava l'eroe Pelleo, che accompagnò il sovrano nelle battaglie di Arbella e di Isso.

Secondo le fonti che Bernardo Quaranta trasse dal diciassettesimo libro di Diodoro Siculo e dal terzo libro di Curzio, ad Arbella Alessandro combatté con l'arco e ad Isso con la lancia, per questo l'archeologo propendeva per quest'ultima ipotesi, visto che Alessandro impugnava una *sarissa*. Egli, dunque, fu l'unico ad inquadrare al primo colpo il soggetto, ed ebbe l'ulteriore merito di congetturare che questo mosaico fosse copia di un dipinto di Filosseno da Eretria. È da notarsi che le tesi di Quaranta, oggi condivise dai maggiori studiosi contemporanei, non godevano di un particolare peso rispetto a quelle di Avellino e degli altri intellettuali che si confrontarono con i soggetti del mosaico.

Del resto le ricerche su questo tema erano ancora ad uno stadio embrionale, e tutte potevano ritenersi plausibili per un aspetto o per l'altro. In questo dibattito, Niccolini sceglie di non prendere una posizione, dichiarando più volte nel testo di non essere all'altezza di sostituirsi alle speculazioni degli "addetti ai lavori" in materia di archeologia classica. Probabilmente, egli considerava poco rispettoso riferirsi in modo diretto ai resoconti di Avellino e Quaranta, che stimava e con cui collaborava frequentemente. Nonostante il tentativo di *understatement*, egli non rinunciò a proporre le proprie ricerche filologiche, condotte secondo una metodologia affine a quella degli archeologi, dunque partendo dall'analisi iconografica del dipinto, soffermandosi sull'abbigliamento, gli ornamenti e le armi dei soldati, per poi confrontare le informazioni con le fonti scritte. Riguardo all'appartenenza dei due schieramenti, Niccolini si uniformava al parere di Avellino e Quaranta. A differenza dei due però, egli rilevava un particolare molto singolare della corazza dell'esercito greco, che per lui non era la classica armatura di metallo, ma una doppia corazza di lino, mai vista prima disegnata in un «monumento d'arte»³⁴ e conosciuta soltanto grazie alle testimonianze di alcuni storici, come Plutarco, il quale narrava che Alessandro la indossasse durante la battaglia di Arbella. Aveva poi da ridire in merito ai copricapi dei Persiani, individuati come tiare dagli archeologi. Ingaggiando un'approfondita indagine filologica, egli asseriva che l'accessorio in questione non era una tiara, né tantomeno un berretto frigio o

³⁴ Si nota, leggendo gli scritti, che a Napoli ci si riferisce al mosaico chiamandolo «monumento», secondo il concetto che Quatrè de Quincy avrebbe codificato nel suo *Dictionnaire historique d'architecture* nel 1832. Secondo il teorico francese: «Questo vocabolo [...] si appropria ad una quantità di opere artistiche; e quindi si adopera indifferentemente parlando del più grandioso edificio, e della più piccola medaglia». Cfr. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di Architettura*, a cura di Valeria Finati, Georges Teyssot, Marsilio Editori, Venezia 1985 (I ed. 1832), p. 234.

un *cidaris*³⁵, ampiamente raffigurati sui vasi etruschi o sulle medaglie greche, bensì un «pezzo di panno giallo» mai disegnato da altro pittore classico, che veniva indossato col duplice proposito di coprire la tiara, e proteggere la capigliatura e la barba, che per i Persiani erano molto importanti poiché simbolo di virilità³⁶. A supporto delle sue convinzioni egli citava i passi di alcuni storiografi che descrivono i diversi capi di abbigliamento persiano, come Arriano, Diodoro Siculo ed Erodoto, rimandando ad alcune tavole in appendice sulle quali aveva fatto riportare alcuni esempi iconografici, per meglio chiarire il suo assunto³⁷. Entrando nel merito dell'identità dei due generali, l'architetto poneva la sua voce fuori dal coro e offriva delle riflessioni veramente singolari, che sottendevano delle meticolose ricerche filologiche ed iconografiche. Prima di tutto, egli evidenziava che la riproduzione della figura di Alessandro non era convenzionale: il Macedone, che solitamente era ritratto imberbe, aveva qui una «barbetta a punta». Sappiamo da Plutarco che Alessandro, prima della battaglia del Granico, comandò ai soldati di radersi per evitare che i loro nemici potessero usare la barba come presa, abitudine che poi si diffuse presso tutta la popolazione greca. Questo dettaglio, per Niccolini, avrebbe dato un indizio sulla datazione del conflitto, restringendo il cerchio allo scontro del Granico, appunto, e ai due precedenti: Arbella e Isso. A sostegno dell'ipotesi della battaglia di Arbella, per Niccolini si poteva considerare l'albero spoglio alle spalle della composizione a testimoniare la stagione dello scontro, avvenuto in autunno. A conferma dell'episodio del Granico, invece, egli si soffermava sul cavallo di Alessandro, un sauro di colore chiaro, ben diverso dai connotati di Bucefalo, nero con una macchia bianca sulla fronte. Stando alle fonti di Plutarco, soltanto presso il Granico il Macedone non era in sella al suo fido destriero. Come si vede, Niccolini in questa parte del testo sembra avere l'unico proposito di illustrare punti di forza e di debolezza dei percorsi di ricerca già battuti, senza schierarsi.

Il suo proposito di essere *super partes* vacillava quando, proseguendo con le argomentazioni, sembrava essere molto fermo nell'escludere l'eventualità che si trattasse della contesa di Isso, perché secondo lui, il condottiero persiano non poteva essere Dario

³⁵ Copricapo tipico dei re di Persia.

³⁶ Cfr. Antonio Niccolini, *Quadro in mosaico*, cit., p. 20 e ss.

³⁷ In particolare, Niccolini rimanda alla tavola VII del *Real Museo Borbonico*, nella quale vengono riportate nel dettaglio le teste di alcuni guerrieri persiani del mosaico, in modo che il lettore possa focalizzarsi sui loro copricapi; nella VIII, invece, intitolata *Tavola di comparazione*, la rappresentazione iconografica delle vesti del mosaico viene paragonata a quella presente in altri reperti archeologici del Real Museo Borbonico. Nella tavola XI si nota sempre una comparazione tra la tiara volgare, che secondo Quaranta e Avellino è quella che indossano i personaggi del mosaico, e quelle che si trovano nei bassorilievi di Persepoli.

come molti sostenevano, in quanto non conforme all'iconografia e alle descrizioni storiografiche tradizionali, nelle quali era sempre rappresentato con drappi porpora ed ornamenti ben più ricchi di quelli che si potevano vedere nel mosaico³⁸. L'altra motivazione addotta in merito era davvero interessante: secondo l'architetto, se il pittore avesse voluto rappresentare il primo incontro bellico tra Alessandro e Dario, avvenuto appunto a Isso, avrebbe conferito ai loro volti un'espressione di ferocia e ansia, e avrebbe fatto in modo che i loro occhi si incrociassero. Al contrario, i loro sguardi erano rivolti al guerriero ferito a terra, che quindi si rivelava come il vero soggetto del quadro, in quanto si trova al centro della composizione e catalizza le azioni dei due comprimari, uno che lo ferisce e l'altro che cerca di soccorrerlo. Inoltre, la figura del caduto è curata nei minimi dettagli, ed è posta in un atteggiamento insolito quanto drammatico, quello di specchiarsi nello scudo un attimo prima di spirare.

Come già detto, Niccolini, dopo aver enunciato le sue ricerche con dovizia di particolari, ostentando un rigore filologico che sembra ben maggiore di quello adoperato da Avellino e Quaranta, lasciava sospese le sue speculazioni senza trarre le sue personali conclusioni. Difficile dire se davvero egli non avesse ancora avuto modo di formarsi un'opinione, o se la scelta dell'"astensione" fosse dettata da formalismo: rimanendo imparziale, egli non tradiva il carattere divulgativo dell'opera, che altrimenti sarebbe potuta risultare autoreferenziale. Inoltre, astenendosi, egli poteva dimostrare di muovere le critiche ai blasonati autori in buona fede, in nome dell'arte e della scienza, gestendo con maggior diplomazia il delicato ruolo di "censore" che si era attribuito³⁹.

³⁸ Cfr. Antonio Niccolini, *Quadro in mosaico*, cit., p. 36 e ss. In particolare, sulla mancanza delle vesti porpora, che farebbe escludere l'identità di Dario, Niccolini ammette che essendo la porpora una tinta per i tessuti, era molto «imbarazzante» da riprodurre fedelmente per adoperarla per tecniche di pittura o di mosaico. È possibile che gli artefici avessero tentato di ottenere il colore tramite un effetto ottico di chiaroscuro accostando tasselli violacei, più luminosi, ad altri tendenti al «paonazzo». Tuttavia, questo era molto difficile da affermare con certezza, poiché anche se così fosse stato, il risultato ottenuto non era stato dei migliori, essendo peraltro anche sbiadito dal tempo. Per lasciare al lettore il libero giudizio, egli dedica un paragrafo in appendice all'uso della porpora presso gli antichi, riportando testimonianze di Vitruvio e Plinio per spiegare il metodo per ricavarla anticamente, e gli impieghi che ne venivano fatti nell'abbigliamento. Niccolini conclude osservando che, se il condottiero persiano non fosse rappresentato in porpora ma con veste bianca come egli crede, il mosaico avrebbe rappresentato un prezioso *unicum* iconografico. *Ivi*, pp. 67-72.

³⁹ In alcuni testi di archeologi che dibattevano sul soggetto del mosaico (tra cui quelli di Luigi Vescovati e Cataldo Jannelli), Niccolini viene annoverato tra i sostenitori della teoria della battaglia d'Arbella. *Ivi*, pp. 41-42. Ciò deriva, forse, dal fatto che come si è detto, Niccolini illustrava pro e contro di ogni possibilità, ed in particolare, sembra che egli si esprima sul conflitto di Arbella in maniera meno tagliente rispetto a quelli del Granico o dell'Isso, inducendo il lettore meno attento a credere che egli sposi questa posizione. Non si può escludere che egli potesse avere una preferenza che condividesse *apertis verbis* discutendo con i suoi colleghi, ma ciò non è confermato da nessuna fonte scritta, nelle quali per sua stessa ammissione

Egli, infatti, affermava che le opinioni sull'identificazione dei protagonisti del quadro erano così discordanti tra loro perché alcuni studiosi fondavano i loro ragionamenti su testi di storiografi classici che non vissero direttamente le campagne di Alessandro Magno in Asia, ma ne scrissero, in molti casi, secoli dopo. L'autore del quadro, invece, doveva essere coevo o di poco posteriore ad Alessandro, per cui la sua visione dei fatti, immersa nella storia, non poteva certo collimare con i racconti di storici vissuti in altre epoche. In altre parole, era come se gli archeologi non si fossero resi conto che il mosaico doveva trattarsi come fonte diretta di un avvenimento storico (oggi diremmo una "fotografia"), che non poteva trovare la perfetta aderenza nell'interpretazione storiografica di Diodoro Siculo, Arriano o altri ancora, che analizzavano l'evento volgendosi molto indietro nel tempo. Se si fosse trattato di un soggetto mitologico ed eroico, sosteneva Niccolini, trovare una corrispondenza filologica sarebbe stato più facile, poiché anche l'uomo moderno legge i classici della letteratura greca, come ad esempio l'*Iliade* o l'*Odissea*, così come li leggevano gli antichi, e quindi si avrebbe avuto a disposizione un piano cognitivo in comune⁴⁰. Dunque, era comprensibile che soltanto alcune delle circostanze descritte dagli storiografi collimassero con la raffigurazione del mosaico e si potessero assumere come certe: la presenza dell'esercito macedone di Alessandro Magno in lotta contro i Persiani erano assodate, ma il motivo o il luogo della contesa erano ardui a dirsi. Per questo Niccolini era convinto che, per decodificare gli avvenimenti, bisognasse focalizzare la propria attenzione sul «monumento d'arte», che in questo caso avrebbe fornito dei dati di cronaca molto più efficaci rispetto a quelli delle altre interpretazioni storiche. Questa visione, sicuramente influenzata dalla formazione pittorica di Niccolini, appare inconsueta e forse per certi versi troppo ingenua, ma di sicuro è interessante per il concetto di considerare fonti alternative rispetto a quelle bibliografiche per affrontare un'indagine archeologica, preconizzando una lettura iconologica dell'opera d'arte.

Egli, infatti, poneva l'accento sul valore dell'atto creativo degli artisti, che non erano da considerarsi dei meri esecutori di manufatti, ma erano responsabili del loro significato immateriale, che era un aspetto da non trascurarsi, nemmeno perseguendo un metodo rigoroso e scientifico. Accanto a un'erudizione di stampo ottocentesco, fondata sullo studio della filologia classica, della mitografia e dell'iconografia, si nota chiaramente una

preferiva mantenersi imparziale sull'argomento. Attendendoci ai documenti e alla loro interpretazione, concludiamo che gli studiosi che attribuivano a Niccolini tale opinione dovevano aver mal interpretato il suo trattato.

⁴⁰ *Ivi*, p. 29.

volontà di superare le tradizionali descrizioni antiquarie mettendo in campo un sistema di saperi più complesso, che coinvolge la storia dell'arte, la tecnica del disegno, la storia di Pompei, e così via. È possibile riscontrare in questa visione l'ascendente di una rinnovata cultura archeologica che aveva tra i suoi promotori Francesco Maria Avellino, il quale, grazie al suo sguardo aperto puntato sull'Europa, mirava a “sganciare” l'archeologia dall'erudizione per spingere un nuovo concetto della materia, maggiormente incentrato sull'importanza di dati e documenti più che sull'interpretazione di stampo antiquario, che poggiava molto spesso su congetture arbitrarie di sedicenti esperti⁴¹. Sarà per questo motivo che nel 1838 Avellino, che condivideva con Niccolini la responsabilità editoriale dei volumi del *Real Museo Borbonico*, fonderà il *Bullettino archeologico napoletano*, per rimarcare la differenza tra le pubblicazioni destinate agli amatori e quelle più specialistiche⁴². Il nuovo indirizzo che si andava delineando sul finire degli anni trenta dell'Ottocento, fondato sulla conoscenza del monumento come strumento della sua stessa tutela, si concretizzerà nella felice stagione di Giuseppe Fiorelli alla direzione degli Scavi di Pompei, dal 1875 al 1885⁴³. Un proposito del genere era sulla naturale lunghezza d'onda di Niccolini, da sempre sostenitore della multidisciplinarietà e soprattutto abile a cogliere lo spirito del rinnovamento sul nascere, assorbendolo immediatamente.

Egli, infatti, aveva già dimostrato in precedenti pubblicazioni (ad esempio *Rapporto sulle acque che invadono il pavimento dell'antico edificio detto il tempio di Giove Serapide* del 1829)⁴⁴ di andare oltre il piatto campo dell'erudizione e proporre un'articolazione delle informazioni più complessa. *Quadro in mosaico* si configura appunto come un ibrido tra un trattato erudito, una descrizione “da catalogo” e un testo divulgativo destinato però ad un pubblico raffinato e colto, che avrebbe apprezzato il tentativo di oggettività con cui veniva descritta l'opera e presentata la *querelle* sul soggetto. Leggendolo, si vedono l'impostazione e l'accuratezza espositiva acquisite con la redazione del catalogo del *Real Museo Borbonico*, e allo stesso tempo si apprezza anche la chiarezza con cui è esposto il metodo epistemologico adottato, che testimonia l'ambizione di acquisire credibilità scientifica presso gli ambienti intellettuali. Ciò è lampante nella scelta di corredare lo

⁴¹ Per approfondire il concetto di archeologia di Avellino, cfr. Francesco Maria Avellino, *Cenni sugli studj archeologici*, in «Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», I, 1832, pp.119-126; Andrea Milanese, *Il giovane Fiorelli, il riordino del Medagliere e il problema della proprietà allodiale del Real Museo Borbonico*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di Arturo Fittipaldi, Luciano Editore, Napoli 1995, pp. 175-206, particolarmente pp. 175-181.

⁴² Cfr. Nadia Barrella, *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Luciano Editore, Napoli 2003, p. 53 e ss.

⁴³ Cfr. *Ivi*, *infra*.

⁴⁴ Cfr. Capitolo 6 di questa tesi.

scritto con apparati aggiuntivi – non solo le fonti storiografiche, ma anche gli approfondimenti scritti da Niccolini su aspetti storici e tecnici – che segnalano la volontà di nutrire il dibattito sui temi dell'antico in tutta Europa.

Non tardarono per l'appunto a circolare memorie di studiosi riuniti intorno alle principali istituzioni culturali italiane che sulla base delle dissertazioni di Antonio Niccolini, Bernardo Quaranta e Francesco Maria Avellino, parteciparono alla discussione. Tra i numerosi contributi, alcuni giungevano alle conclusioni già espresse finora, altri invece proponevano interpretazioni inedite. È il caso di Luigi Vescovali, archeologo e antiquario membro dell'Accademia Romana di Archeologia il quale, confutando quanto detto dai tre intellettuali napoletani, affermava che l'esercito considerato persiano era in realtà gallico⁴⁵. A sostegno dell'originale tesi egli forniva diversi indizi: credeva che la tinta candida del suolo raffigurasse la neve, quindi la battaglia doveva essersi svolta in luoghi dai climi più rigidi di quelli mediterranei⁴⁶; analizzava un'arma giacente a terra nei pressi del cavallo, secondo lui una *cateia*, ovvero una lancia a punta aguzza avvolta da una striscia di cuoio che fungeva da impugnatura, usata tipicamente dal popolo gallico⁴⁷. Avvalorava tali congetture riportando descrizioni dell'abbigliamento dei Galli secondo gli storici, del tutto corrispondenti a quella dei supposti Persiani, identificando il tanto discusso copricapo di Dario come un cucullo, un berretto di stoffa pesante che si indossava con la punta all'indietro. Quanto alla figura di Dario, Vescovali escludeva potesse essere un re, ma anche un condottiero. Dalle sue vesti semplici e dal suo atteggiamento, egli credeva fosse un bardo, un personaggio sacro ai Galli che in guerra incitava i soldati dal suo carro⁴⁸. Il suo scopo era, per sua ammissione, quello di fornire una lettura filologica alternativa e – secondo lui – corretta dell'iconografia del mosaico, ma non era in grado di individuare l'episodio in particolare, ipotizzando soltanto che tra i più plausibili vi fosse quello dell'assedio di Delfi da parte dei Galli comandati da Brenno, di cui si ha notizia anche dai libri di Giulio Cesare⁴⁹. Anche Carlo Bonucci e Michele Arditi si espressero in controtendenza rispetto ai loro colleghi napoletani. Il primo credeva di vedervi un episodio della battaglia di Platea, in particolare quello in cui il Re di Sparta Pausania (il condottiero a cavallo) scaglia un sasso contro Mardonio, genero di Dario, che cade al suolo, mentre il commilitone Artabazo (il guerriero sulla

⁴⁵ Cfr. Luigi Vescovali, *Discorso sul Gran Musaico di Pompei letto alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia il 6 di dicembre 1832*, Salviucci, Roma 1832.

⁴⁶ *Ivi*, p. 3.

⁴⁷ *Ivi*, p. 5.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 9-10.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 13-15.

biga) comanda la ritirata⁵⁰; Michele Arditi, invece, vi ravvisò la morte dell'eroe frigio Serpedone trafitto a morte da Patroclo durante la Guerra di Troia⁵¹.

Tra chi si allineò invece alle opinioni già divulgate nel *Quadro in mosaico*, ricordiamo Carlo Fea, presidente del Museo Capitolino e commissario delle antichità di Roma, che in una memoria letta all'Accademia Archeologica di cui era socio, argomentava con molta dovizia e convinzione la sua critica a Niccolini e ad Avellino, dimostrandosi concorde con le tesi di Quaranta sulla battaglia di Isso⁵². Il celebre archeologo Cataldo Jannelli, invece, sosteneva Francesco Maria Avellino con una puntuale esposizione in cui si concentrava sui temi più controversi della contesa, quello dell'abbigliamento del generale persiano – che anch'egli considerava troppo sobrio per appartenere a un sovrano – e quello dei copricapi, che con dovizia di particolari finiva per considerare né tiare né *cidaris*, ma mitre⁵³. La dissertazione più corposa pubblicata in merito fu opera di Giuseppe Sanchez, funzionario della Real Biblioteca Borbonica, che in tredici capitoli raccoglieva le maggiori teorie divulgate fino ad allora per farne delle obiezioni basate sulle sue ricerche filologiche. Egli riteneva che il soggetto rappresentato fosse un episodio della Guerra di Troia descritto nell'*Iliade*, cioè uno scontro tra Achille (a cavallo) ed Ettore (sul carro) avvenuto nei pressi del Sacro Faggio consacrato a Giove (l'albero) alle Porte Scee, citato nel Nono canto⁵⁴.

Tutte le dissertazioni qui elencate furono tra quelle più diffuse e condivise presso gli ambienti intellettuali e presso la stampa nazionale, che aggiornava costantemente il pubblico sul dibattito archeologico. Stando ad un articolo apparso nel 1836 sul *Giornale di Letteratura, Scienza e Arti*⁵⁵, la *querelle* era ormai ben conosciuta ed interessava gli eruditi, presso cui vi era una propensione verso il parere di Sanchez, a quel tempo l'ultimo divulgato. Da segnalare, infine, che *Quadro in mosaico* fu molto apprezzato dall'importante storico Giulio Ferrario, che nella sua opera *Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, nel capitolo dedicato a Greci e Persiani citava il mosaico pompeiano

⁵⁰ Carlo Bonucci, *Discorso sul gran mosaico di Pompei*, Tipografia Trani, Napoli 1833, pp. 20-32.

⁵¹ «Giornale delle due Sicilie», 5 ottobre 1832, n. 228.

⁵² Carlo Fea, *Supplemento allo scritto finora da molti sul celebre mosaico scoperto nelle ruine di Pompei*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1833.

⁵³ Cataldo Jannelli, *Nuove riflessioni sul Gran Mosaico Pompeiano per dimostrarvi la battaglia di Alessandro il Macedone al Granico, lette nella tornata dell'Accademia Ercolanese de' 13 marzo 1834*, s.n.t., Napoli 1834.

⁵⁴ Giuseppe Sanchez, *Il Gran Mosaico Pompeiano spiegato. Critiche osservazioni su quanto intorno a quello si è finora scritto*, Tipografia Trani, Napoli 1833, particolarmente pp. 77-101.

⁵⁵ «Giornale di Letteratura, Scienza e Arti», XXI, gennaio, febbraio, marzo 1836, pp. 228-233.

come una preziosa testimonianza dei loro costumi, facendo estesi riferimenti al trattato di Niccolini, lodandolo per le riflessioni proposte e l'accuratezza delle ricerche⁵⁶.

Come si è visto, nel corso del decennio tra il 1830 e il 1840, la notizia del ritrovamento echeggiò in tutta Europa e il dibattito tra gli intellettuali fu molto acceso.

Tra i contributi internazionali, vale la pena ricordare quello di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, il quale faceva menzione della disputa nel breve saggio *Dissertation sur la mosaïque dite d'Alexandre à Arbèles*, pubblicato nel 1838⁵⁷. Qui, il teorico francese decantava la pregevole qualità dell'opera e l'importanza della scoperta per la storia dell'arte e per la storia antica. Al contrario di altri, che apprezzavano le ampie dimensioni del pavimento musivo e dell'edra che lo ospitava, Quatremère riteneva che lo spazio riservato all'opera nella Casa del Fauno fosse esiguo per un soggetto di tipo bellico. Ciò lo induceva a pensare che, forse, il mosaico potesse essere la riproduzione di una singola porzione di una pittura più estesa, o al massimo, un suo riadattamento in scala. Egli era convinto, infatti, che nessun artista avrebbe accettato di "rinchiudere" la propria opera in uno spazio dalle caratteristiche fisiche non adeguate al suo genio⁵⁸. Tuttavia, questo non inficiava l'alto livello dell'esecuzione, nella quale «il n'y a rien de redondant, et que, de l'autre, rien de nécessaire n'y manque»⁵⁹. Quatremère, poi, non poteva non notare i restauri «imbarazzanti» alla parte sinistra dell'opera, che non servivano ad altro che ad esaltare la finezza di tutto il resto⁶⁰. Il teorico non entrava nel merito delle discussioni identificative, limitandosi a riferirsi a quattro archeologi – senza indicarne esplicitamente i nomi – che avevano ipotizzato quattro possibili soggetti (le battaglia di Platea, del Granico, di Isso e di Arbella), alludendo quasi certamente ai personaggi della cerchia napoletana che abbiamo già annoverato. Nondimeno, egli rivelava di essere in linea con chi rivedeva nel disegno il Macedone ad Arbella, poiché in un bassorilievo greco dedicato alla battaglia (non specificava quale), appariva un Alessandro Magno a cavallo molto simile a quello nel mosaico. L'impressione finale, comunque, è che Quatremère reputasse questo dibattito un vezzo da antiquari di secondaria importanza, dimostrandosi molto più affascinato dal valore storico-artistico del manufatto: «En attendant que les antiquaires se soient mis d'accord sur le sujet précis

⁵⁶ Cfr. Giulio Ferrario, *Aggiunte all'opera Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, 3 voll., Batelli e figli, Firenze 1837, III, pp. 91-110.

⁵⁷ Cfr. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dissertation sur la mosaïque dite d'Alexandre à Arbèles*, in *Les Ruines de Pompéi de François Mazois*, a cura di Charles François Gau, 4eme partie, Firmin-Didot, Paris 1838, pp. 87-91.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 89-90.

⁵⁹ «Non c'è niente di ridondante, e d'altro canto non manca niente di necessario» [T.d.A], *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

ou le nom de la bataille en question, il est un point qui ne saurait donner lieu à aucun dissentiment, c'est l'extrême importance et le haut mérite de la découverte nouvelle sous le rapport de l'art»⁶¹.

Mentre i teorici rinvigorivano le loro discussioni, intorno al 1840 l'interesse nei confronti del reperto antico divenne di tutt'altra natura. Iniziava infatti a palesarsi il problema della sua conservazione.

5.2 Le ragioni del distacco e i metodi considerati

Il mosaico, che in quel periodo era una delle attrattive principali per i viaggiatori che si recavano a Pompei, dopo un decennio dal suo rinvenimento era già visibilmente deteriorato. La tettoia che lo ricopriva dalle intemperie era una soluzione troppo misera per proteggerlo dal progressivo depauperamento.

Il primo a porre l'accento sulla questione fu Francesco Maria Avellino, che nel 1839 ricopriva le cariche di direttore del Real Museo Borbonico e di Sovrintendente degli Scavi del Regno. L'esperto archeologo comprese fin dall'inizio che la tutela di un reperto così prezioso e conosciuto in tutta Europa non poteva essere lasciata al caso.

Spinto dalle lamentele di molti «amatori delle antichità», Avellino si recò presso la Casa del Fauno, dove ebbe modo di constatare che l'allarme sulle condizioni del monumento era fondato. Nell'ottobre del 1841, quindi, propose al Ministro degli affari interni Nicola Santangelo di «riunire i lumi non della sola erudizione, ma anche quelli delle tecniche e della pratica di diverse arti», ovvero di nominare una commissione di professionisti competenti in diverse materie per esaminare il mosaico e decidere la strategia da attuare per conservarlo, ipotizzando se non fosse il caso di trasferirlo presso il Real Museo Borbonico⁶². Sugeriva come possibili membri: Angelo Antonio Scotti, paleografo e papirologo, socio dell'Accademia Ercolanese; il Principe di San Giorgio Domenico Spinelli, esperto di antiquaria ed archeologia; Giovan Battista Finati, Ispettore del Real Museo, direttore della Real Topografia e socio dell'Accademia Ercolanese; lo scultore Angelo Solari; Stanislao D'Aloe, esperto di arte e antichità, ed autore di numerose guide

⁶¹ «Nell'attesa che gli antiquari si mettano d'accordo sull'argomento preciso o sul nome della battaglia in questione, c'è un punto che non può dare origine a nessun dissenso, che è l'estrema importanza e l'alto merito di la nuova scoperta nel campo dell'arte» [T.d.A], *Ivi*, p. 91.

⁶² Napoli. Archivio di Stato (da ora in poi ASN), Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 11 ottobre 1841.

del museo; Bernardo Quaranta, allora «controloro generale» del Real Museo, e infine Antonio Niccolini.

Santangelo accolse la richiesta, e nello stesso mese la commissione così confermata, con l'aggiunta dello stesso Avellino, effettuò il sopralluogo alla Casa del Fauno. In quell'occasione, gli eruditi ebbero modo di notare che la causa del degrado del mosaico dipendeva dall'umidità di risalita dal sottosuolo, che non solo causava efflorescenze sulla superficie, ma avrebbe potuto causare anche un abbassamento del terreno già madido, come si era verificato nell'adiacente «mosaico del leone»⁶³, che pur versava in un pessimo stato. Nel verbale, si aggiungeva pure che: «indipendentemente dagli indicati motivi, la sua vicinanza al Vesuvio lo rende oggetto ad essere scosso, ed in conseguenza danneggiato anche dalle commozioni di quel vulcano le quali potrebbero cagionare la totale sua perdita»⁶⁴. Risolsero all'unanimità, quindi, che per salvaguardare il *Gran Mosaico* non vi era altro mezzo che trasferirlo presso il Real Museo Borbonico.

Se per raggiungere la risoluzione alla Commissione bastò un semplice sopralluogo, non fu altrettanto facile passare dalla teoria alla pratica. Il distacco ed il trasporto delle opere musive erano delle operazioni ben conosciute, ma le estese dimensioni dell'esemplare pompeiano rendevano il compito altamente rischioso.

Ci vollero ben due anni di organizzazione – non senza imprevisti e discussioni – prima che il mosaico varcasse la soglia del museo, e altrettanti perché fosse allocato in una delle sale, sebbene la volontà della commissione fosse di agire in tempi molto stretti⁶⁵.

Del resto, insieme alle controversie di tipo tecnico e speculativo, bisogna tenere in considerazione che anche le procedure burocratiche finalizzate alla valutazione dei monumenti pompeiani erano molto macchinose. Fin da quando Ferdinando I creò la Commissione di Antichità e Belle Arti, con la legge del 1822⁶⁶, l'Accademia di Belle

⁶³ Oggi noto come il mosaico del *Dioniso fanciullo su tigre*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9991).

⁶⁴ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 27 ottobre 1841.

⁶⁵ I fatti che a breve verranno riportati sono in parte noti alla recente storiografia, ma in più di un caso sono stati presentati in maniera ridotta o imprecisa. Nella volontà di offrire un quadro degli eventi più esaustivo, soprattutto rispetto al coinvolgimento di Antonio Niccolini e di Pietro Bianchi, i due principali attori delle vicende riguardanti il Mosaico di Alessandro, è stato portato avanti un meticoloso studio della documentazione disponibile presso l'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e l'Archivio di Stato di Napoli. La rilettura di queste testimonianze fatta per questo lavoro di tesi è stata anche contestualizzata nell'ambito della legislazione borbonica in materia di antichità, e alla luce del dibattito archeologico coevo. Ciò ha prodotto esiti interessanti, che possono chiarire e ampliare alcuni aspetti della questione fino ad oggi considerati storiograficamente consolidati, auspicando di darne una versione estesa e quanto più veritiera possibile.

⁶⁶ Si fa riferimento al regio decreto pubblicato il 13 maggio 1822, in cui si stabilisce che la Commissione di Antichità e di Belle Arti doveva essere formata dal Direttore del Real Museo e da due soci dell'Accademia

Arti aveva un ruolo consultivo fondamentale in materia di estimazione e tutela del patrimonio artistico. I soci della reale Istituzione erano spesso interpellati, riuniti sottoforma di commissione, per esprimere il proprio parere su interventi particolarmente delicati sui beni archeologici, come ad esempio i restauri. L'ingerenza di questi comitati nominati *ad hoc* era variabile, non essendosi stabiliti da un punto di vista normativo i limiti del loro coinvolgimento. Talvolta, le commissioni si limitavano a fornire un giudizio esterno sulle operazioni da effettuare su un manufatto, altre volte ne dirigevano i lavori. Il decreto del 16 settembre 1839 di Ferdinando II consolidava la posizione consultiva dell'Accademia di Belle Arti, ma contemporaneamente affidava altre mansioni – come la vigilanza sui restauri dei beni archeologici – alle autorità amministrative dipendenti dal Ministero degli Affari Interni, tra cui vi erano gli Scavi di Pompei e il Real Museo Borbonico⁶⁷.

Ciò andò a complicare la già ambigua situazione della gestione delle competenze in materia di patrimonio archeologico, che restava sprovvista di un regolamento determinato. Sovente sorgevano polemiche tra gli accademici, forti del loro ruolo culturale, e le autorità amministrative, che rivendicavano il loro potere istituzionale, causando emparse nel procedere degli interventi. Ma anche quando non si verificava alcuna frizione, la necessità che ogni decisione dovesse essere proposta dalla commissione, trasferita dall'Intendente al Ministero degli Interni e ratificata dal sovrano, rendeva lento l'avvio di qualsiasi procedura⁶⁸. Peraltro, anche il Regolamento del Real Museo Borbonico, varato nel 1828, prescriveva la consulenza dell'Accademia di Belle

delle Belle Arti, scelti da una lista proposta dal Presidente della Società Reale. Il proposito di quest'organo era quello di valutare l'interesse storico artistico degli oggetti antichi o delle opere d'arte. Il fine iniziale con cui nasce questo decreto è quello di regolare l'esportazione di manufatti di valore fuori dal Regno, sulla scorta della Prammatica LVII del 1755 emanata da Carlo III di Borbone. Cfr. *Collezione delle Leggi de' Decreti e di altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dall'anno 1806 in poi*, 2 voll., Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1862, Volume II (1821-1848), pp. 105-107.

⁶⁷ All'articolo 2 del decreto del 16 settembre 1839 si legge: «Le autorità [amministrative dipendenti dal Ministero degli Affari Interni *N.d.A.*] vigileranno perché non si alteri né si deturpi l'antico con lavori moderni, non faranno eseguire restaurazioni senza il superiore permesso, da ottenersi per mezzo dello stesso Ministro Segretario di Stato degli affari interni, ed in seguito dello esame e parere della reale Accademia di Belle Arti, e colle norme che la medesima dovrà indicare. Ogni contravvenzione sarà considerata come violazione de' monumenti pubblici, e come tale punita a tenore delle leggi». Cfr. *Decreto concernente la conservazione degli oggetti e dei monumenti di antichità e belle arti* in *Collezione delle Leggi*, cit., II, pp. 337-340.

⁶⁸ Cfr. Nadia Barrella, *op.cit.*; per un esempio analogo delle difficoltà di coordinamento tra le commissioni accademiche e le autorità amministrative della Corona, cfr.: Marina Santucci, Maria Tamajo Contarini, *Fra Accademia e Museo. Casi di restauro di dipinti del Real Museo Borbonico di Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di Paola D'Alconzo, ClioPress, Napoli 2007, pp. 241-263.

Arti e dell'Accademia Ercolanese sia per quanto riguarda i restauri delle pitture che gli interventi architettonici nell'ex Palazzo degli Studi⁶⁹. A tutto questo si aggiungeva un'ulteriore specificità. Secondo quanto stabilito dal *Decreto portante lo stabilimento del Real Museo Borbonico*, promulgato da Ferdinando I il 22 febbraio 1816, tutto quanto fosse contenuto all'interno del Real Palazzo degli Studi e tutto ciò che da quel momento in poi sarebbe stato rinvenuto presso gli Scavi di Pompei e ivi trasportato, sarebbe stato considerato proprietà allodiale del Re, ovvero proprietà privata del sovrano disgiunta dai beni della Corona. Tuttavia i beni sarebbero stati esposti al museo «all'osservazione degli amatori e dei dotti»⁷⁰. La legge stabiliva anche che il Ministero degli Interni poteva disporre il trasporto di alcuni monumenti presso il Real Museo Borbonico ai fini di tutelarli al meglio e preservarli da degrado, oppure nel caso che l'Accademia di Belle Arti li avesse valutati «di tal pregio da essere utile alla illustrazione della storia patria, ed allo accrescimento dei mezzi di eccitare il genio della gioventù coll'esempio degli antichi maestri dell'arte», e quindi meritevoli di essere esposti a scopo educativo («alla istruzione del Pubblico»)⁷¹. Lo stesso ministro avrebbe dovuto occuparsi della manutenzione dei detti reperti presso il Museo e disporre la sostituzione delle opere sottratte con una copia *in loco*⁷². In definitiva, per quanto all'indomani della Restaurazione i Borbone si fossero spesi per la tutela del proprio patrimonio culturale attraverso una serie di provvedimenti legislativi virtuosi, la teoria si scontrava con una pratica farraginosa, in cui la confusione sulle mansioni e l'incombere dei procedimenti burocratici portava ad esiti sempre variabili, proprio come variavano, caso per caso, gli esperti interpellati o i funzionari responsabili⁷³. A discapito di un'idea di collaborazione di varie competenze che sottendeva i citati decreti ferdinandei, nella realtà delle cose, l'arbitrio del singolo professionista risultava ancora preponderante rispetto a quello dell'organo collettivo. La frammentaria situazione, qui sinteticamente delineata, è ben leggibile dai documenti archivistici riguardanti il Mosaico della battaglia di Isso, dai quali si evince in modo evidente quanto i procedimenti valutativi e operativi potessero essere complicati.

⁶⁹ Cfr. *Regolamento del Real Museo Borbonico*, Real Stamperia, Napoli 1828, articoli 12, 38, 67, 73. Il regolamento fu varato a Portici il 15 giugno 1828 e firmato dal Re Francesco I e dal Ministro Segretario di Stato di Casa Reale, Marchese Ruffo.

⁷⁰ Cfr. *Collezione delle Leggi de' Decreti e di altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dall'anno 1806 in poi*, 2 voll., Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1862, Volume I (1806-1820), pp. 421- 423; Nadia Barrella, *op.cit.*; Andrea Milanese, *Il giovane Fiorelli*, cit.

⁷¹ Cfr. *Collezione delle Leggi*, cit., I.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Cfr. Nadia Barrella, *op.cit.*

Infatti, una volta stabilito dalla commissione nominata da Avellino che il pavimento doveva essere trasportato presso il Real Museo, a fine ottobre 1841, il ministro Santangelo deliberò che prima di passare alla fase esecutiva fosse necessario discutere approfonditamente sul metodo attraverso il quale si sarebbe inteso intervenire⁷⁴. La commissione si riunì nuovamente il 17 dicembre, decidendo che «gli ottimi artisti» tra quelle fila, ovvero Antonio Niccolini, Angelo Solari e Pietro Bianchi, fossero i più titolati a redigere un progetto per il trasferimento, che avrebbero sottoposto agli altri nella prossima assemblea⁷⁵. Notiamo subito che il nome di Pietro Bianchi non era presente nel primo elenco di professionisti proposto da Avellino e non sembrava esserci nemmeno durante il sopralluogo a Pompei, giacché il verbale della commissione non portava la sua firma, nonostante la sua carica di direttore dei Regi Scavi: compare per la prima volta in questa tornata della commissione, forse richiamato proprio per la sua funzione istituzionale. C'è da dire che la sua mancanza poteva dipendere anche dal fatto che allora l'architetto luganese era molto impegnato con gli Scavi di Pompei e di Capua, oltre a soffrire di gravi problemi di salute, che presto lo avrebbero portato alla paralisi⁷⁶.

Da quel momento, però, egli divenne più attivo nella partecipazione, tant'è che fu presente anche alla riunione successiva, per la quale bisognerà attendere il marzo del 1842⁷⁷. In quella, Bianchi non tardò ad esternare un certo astio nei confronti della commissione e delle risoluzioni a cui era pervenuta in merito al distacco e al trasporto del mosaico. Sosteneva, infatti, che in quanto direttore degli Scavi di Pompei avrebbe dovuto ottenere di diritto l'incarico, senza avere l'obbligo di comunicare a nessuno il modo in cui avrebbe inteso condurre l'impresa⁷⁸.

Mentre Bianchi si rifiutava di collaborare, al contrario Niccolini e Solari si erano decisi a lavorare in coppia al *Gran Musaico*. I due non avevano ancora inoltrato un vero e proprio progetto esecutivo, ma si erano limitati a presentare una «proposta di distacco». Per loro, il rischio dell'operazione – già alto di per sé – aumentava a causa della mole del manufatto. Di conseguenza, Niccolini proponeva di trasportarlo senza le fasce istoriate bianche e nere che lo circondavano, che si sarebbero potute staccare e rimontare in un secondo momento senza inconvenienti. Al netto delle fasce, l'area del manufatto sarebbe

⁷⁴ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 7 dicembre 1841.

⁷⁵ *Ivi*, 17 dicembre 1841.

⁷⁶ Per approfondire la biografia di Pietro Bianchi, cfr. *Pietro Bianchi 1787-1849*, cit., *infra*.

⁷⁷ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 8 marzo 1842.

⁷⁸ La notizia non compare direttamente nel verbale della tornata della commissione, ma viene rievocato successivamente in una relazione di progetto di distacco e trasporto del mosaico che Antonio Niccolini e Angelo Solari inviarono a Francesco Maria Avellino. Cfr. *Ivi*, 9 novembre 1842.

diminuita da 180 e $\frac{3}{4}$ palmi quadrati a 121, con l'ulteriore vantaggio di ottenere uno spostamento più agevole e meno dispendioso. A tali difficoltà, se ne aggiungeva un'altra del tutto personale: per quanto sia Niccolini che Solari vantassero di «aver trasportato in altre occasioni e con felice successo de' grandi mosaici, ed eseguito restauri di capolavori di scultura», essi non potevano accettare di assumersi la responsabilità di un eventuale fallimento dell'impresa, che vista l'unicità dell'opera sarebbe stata sicuramente «soggetta a censura, quantunque riuscisse felicemente». Egli intendeva dire che solo la commissione era conscia dell'effettivo stato di degrado del mosaico, e non altri. Il resto del pubblico, invece, era abituato ad immaginare quel monumento come lo aveva visto dai disegni editi, e avrebbe sicuramente creduto che il degrado dell'opera fosse dipeso dagli esiti del trasporto, e non dalle intemperie.

La commissione, concordando con il ragionamento di Niccolini, concludeva che i membri non potevano in nessun caso addossarsi la responsabilità di un intervento dalla riuscita così incerta, nonostante ribadissero che era sempre preferibile incorrere in un probabile rischio dovuto al trasferimento, che non alla sicurezza di una «fine certa» a cui il *Gran mosaico* sarebbe andato incontro restando a Pompei, rimettendo al ministro Santangelo la decisione finale. Fu proprio a quest'ultimo che Bianchi inviò una missiva privata il 18 luglio, nella quale esponeva la propria posizione in merito alla situazione del mosaico, dopo aver avuto numerosi solleciti da parte del ministro dovuti alla sua reticenza⁷⁹. Nella lettera, l'architetto illustrava i numerosi successi professionali da lui conseguiti a Roma come direttore degli scavi e poi a Napoli, dove tra l'altro aveva già portato a termine con esito positivo alcuni trasporti delicati: quello del Toro Farnese dalla Villa Reale al Real Museo; quella della tazza di granito egizio da Salerno alla Villa stessa; quello delle statue di Carlo III e Ferdinando I fino alla Basilica di San Francesco di Paola e infine, quello della statua di Ferdinando I presso lo scalone del museo. In virtù della sua esperienza («tutti gli accennati monumenti arrivarono intatti al loro destino, senza che altri fuorché me avessero la direzione»), egli richiedeva la direzione esclusiva del cantiere, aggiungendo che non doveva escogitarsi nessun nuovo metodo per il distacco, ma piuttosto si doveva valutare quali mezzi di trasporto utilizzare data la straordinaria dimensione dell'opera, concludendo in modo perentorio:«[...] se il *Gran Mosaico* deve trasportarsi a Napoli, debbo farlo io e lo farò, senza altri aiuti, quando ella ne otterrà la superiore approvazione, facendole conoscere allora il progetto delle spese

⁷⁹ *Ivi*, 18 luglio 1842.

[...]»⁸⁰. Santangelo non accolse la richiesta di Bianchi, ma lo invitò al contrario ad attenersi al protocollo, e a sottoporre al varo della commissione un progetto con relativa previsione delle spese. Le successive notizie di Bianchi si avranno nel settembre 1842, quando egli invia al Ministro degli Interni – che sembra l'unico con cui egli intenda interfacciarsi – una relazione di progetto⁸¹. In quella, informa Santangelo di essersi recato a Roma per consultare Vincenzo Raffaelli⁸², noto mosaicista e direttore dell'illustre istituto Studio del Mosaico Vaticano, con cui egli aveva già collaborato in passato. Fidandosi ciecamente della professionalità di Raffaelli, Bianchi era persuaso a seguire il «suo proprio» metodo di distacco, che era già stato sperimentato diverse volte, anche su grandi esemplari, come quello dell'arco di Galla Placidia presso la chiesa di San Paolo Fuori le Mura a Roma, che misurava 24 metri per 12.

Il metodo, definito da Bianchi «tanto semplice quanto ingegnoso», altro non era che quello del distacco a blocchi. Si incominciava spalmando della colla glutino-resinosa solubile in acqua sulla superficie dell'opera musiva, per incollarvi sopra una tela protettiva e successivamente un telaio ligneo. Dopodiché si scavava intorno ad essa un solco di circa due onces e si procedeva a rompere il masso su cui era ancorato. Fatto ciò, il mosaico veniva capovolto. Questa era una fase delicata, perché se la lastra non era ben aderente o se il masso non era stato ben staccato e risultava troppo pesante, il mosaico poteva incurvarsi, o peggio rompersi. Poi, si conficcavano nel retro del mosaico delle lamine triangolari, una dietro l'altra, seguendo la traccia della porzione che si intendeva staccare. Si assicuravano entrambi i lati con carta e colla e si appoggiavano dei telai di legno centinati sul contorno indicato da queste lamine. Così, questi pezzi di mosaico si distaccavano dalla traccia senza che i tasselli venissero dispersi. I blocchi così ottenuti venivano allocati su degli strati di lavagna precedentemente disposti⁸³.

Per Bianchi, questo metodo era molto vantaggioso, perché evitava la perdita delle tessere, cosa che sarebbe di certo avvenuta se si fosse deciso di estrarre il mosaico staccandovi le fasce intorno, come «diceva uno dei membri della commissione» (riferendosi a Niccolini).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, 26 settembre 1842. Nello stesso fascio c'è una lettera datata 12 settembre 1842 che Vincenzo Raffaelli indirizzava a Bianchi spiegandogli il procedimento per il distacco del mosaico, che l'architetto sintetizza a Santangelo in questa relazione.

⁸² Vincenzo Raffaelli (Roma, 5 aprile 1783 – Ivi, 20 marzo 1865), fu un noto mosaicista romano, figlio d'arte di Giacomo. In vita ricoprì numerosi incarichi, ma fu anche uno studioso di nuove tecniche. Tra le altre cose, inventò una macchina a rullo per lavorare le pietre dure. Cfr. Paolo Volpicelli, *Sulla macchina di Vincenzo Raffaelli mosaicista romano*, in «Giornale Arcadico», Tipografia delle Belle Arti, Roma 1838.

⁸³ Cfr. Lettera di Raffaelli a Bianchi: ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 12 settembre 1842.

Se dal canto suo Bianchi proponeva il procedimento di Raffaelli come l'unico possibile ed il più efficace, esortando caldamente il Ministro ad affidare a lui e al mosaicista romano la direzione dei lavori, quest'ultimo era molto più cauto nelle previsioni. Raffaelli, infatti, non aveva mai visto dal vivo l'opera. Per quanto fosse certo che il suo sistema sarebbe stato il più corretto rispetto all'ipotesi di un distacco per intero, egli non era disposto a dare garanzie epistolari al collega: «[...] All'antico riprovevolissimo metodo, non conviene e sarebbe delitto pensarvi, il mio nuovo, non saprei, e non azzarderei risolvere senza meglio conoscere se sarebbe o no conveniente [...]»⁸⁴.

Del resto, anche Raffaelli condivideva con Niccolini il timore di sbilanciarsi sugli esiti di un'operazione che avrebbe avuto tutti gli occhi del Regno e dell'Europa puntati addosso. Più tardi, il 9 novembre, anche Niccolini e Solari presentarono finalmente un progetto dettagliato⁸⁵. Essi inoltrarono a Francesco Maria Avellino una minuziosa relazione corredata da tavole esplicative purtroppo mai più ritrovate, esponendo il metodo di distacco e di trasporto da adottarsi secondo loro.

Dallo scritto si legge che preliminarmente, i due si recarono a Pompei insieme al mosaicista napoletano Raffaele Piedimonte, per assicurarsi che i tasselli marmorei non fossero irreparabilmente scoloriti, e che si potesse intervenire per ristabilire il colore originario. Essi, dopo l'ulteriore sopralluogo, restarono del parere che il modo più conveniente di trasferire il manufatto fosse staccare il quadro istoriato principale dalle cornici che correavano sui tre lati e dal fregio nilotico, posizionato sulla base maggiore inferiore. La prima operazione da effettuare sarebbe stata quella di creare una traccia con lo scalpello lungo il contorno interno della cornice, profondo e largo circa due centimetri. Con una sega «da marmorari» infilata bene a fondo, si sarebbe tagliato il perimetro segnato, penetrando interamente il masso su cui poggiava in mosaico fino ad incontrare il terreno, in modo da isolare il quadro. Dalla relazione apprendiamo che Niccolini aveva predisposto una pianta del mosaico dove aveva tracciato in rosso le linee dei tagli. Scavando il terreno intorno fino a lasciare interamente il masso scoperto, sarebbe stato facile rimuovere i pezzi secondo il metodo di stacco tradizionale. Si sarebbe rimosso prima il fregio nilotico, poi i lati corti della cornice, ed infine il lato lungo superiore, che si sarebbe potuto dividere a sua volta in due per facilitare la procedura. La rimozione delle liste avrebbe lasciato scoperta la sezione del mosaico e del masso lungo tutto il perimetro. A questo punto, si sarebbe dovuto continuare a rimuovere terra in modo da

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ivi*, 9 novembre 1842.

ampliare lo scavo, fino a creare un fossato intorno al mosaico stesso, profondo circa 40 centimetri. Questo spazio sarebbe servito per allocare due travi di abete sui lati lunghi a pochi centimetri dal masso, la cui superficie sarebbe venuta a trovarsi appunto 40 centimetri al di sotto del piano del mosaico. Le travi avrebbero avuto una lunghezza di circa 7 metri (27 palmi napoletani) e una sezione di circa 20 centimetri per 40 (un palmo e mezzo per quattro quinti di palmo); avrebbero poggiato su zoccoli fortificati di legname o pietra e su di esse sarebbe stato apposto un cuscino di rinforzo. Le travi sarebbero state dotate di circa venti «canaletti», ovvero di fori che le trapassavano in direzione della sezione longitudinale, fatti per l'inserimento di spranghe di ferro di circa 5 centimetri, poste a distanza di circa 25 centimetri una dall'altra. Queste spranghe sarebbero state inserite una alla volta nelle travi, e avrebbero attraversato da un lato all'altro il terreno su cui poggiava il masso del mosaico, passandovi al di sotto. In questo modo, si sarebbe realizzato una sorta di telaio "sospeso" a sostegno del masso. Ogni spranga sarebbe stata assicurata all'interno del rispettivo foro con una grappetta di legno, ed ancorata alla superficie lignea mediante piastre e viti di ferro.

Niccolini avvertiva che era fondamentale che i «canaletti» di entrambe le travi fossero allineati per bene tra loro, in modo che le aste di ferro potessero essere infilate senza né intoppi né danni. Terminata questa fase, restava da completare la costruzione del telaio, affiancando altre due travi ai lati corti del mosaico, in modo che combaciassero con quelle già posizionate, e ancorandole tra loro con viti e piastre, avendo cura di riempire con zeppe di legno eventuali spazi di risulta.

Per facilitare la comprensione di questo ingegnoso sistema di travi e spranghe, Niccolini aveva realizzato un modello in scala della trave dove si sarebbe potuto vedere bene il posizionamento dei fori ed lo scorrimento delle spranghe di ferro, ma anche di questo, come dei disegni, rimane soltanto una testimonianza scritta.

Il mosaico così fissato doveva essere predisposto per essere chiuso in una cassaforma, secondo una procedura comune. Per iniziare era necessario rimuovere ogni traccia di polvere dalla superficie, che sarebbe stata rivestita con due veli di carta e uno di mussola, per poi essere spalmata di gesso fresco. A questo punto il gesso veniva alternato con degli strati di teli di canapa fino a raggiungere uno spessore di venti centimetri, che a sua volta sarebbe stato coperto da un livello di stoppa, uno di lana doppia per altri cinque centimetri, per poi essere finalmente tamponato con una tavola di pioppo spessa circa otto centimetri, che sarebbe stata inchiodata alle travi. La cassaforma così approntata sarebbe stata tirata su verticalmente da delle funi e rafforzata sul retro da una trave

orizzontale. Così facendo, il mosaico si sarebbe già trovato pronto al trasferimento senza che venisse dato «un sol colpo di martello» e senza temere gli urti durante il viaggio. Questa operazione sarebbe costata, secondo Solari e Niccolini, circa 720 ducati, e avrebbe avuto, oltre ai numerosi vantaggi già elencati, anche quello di essere realizzata senza né rimuovere la tettoia protettiva con cui era coperto il mosaico, né manomettere la Casa del Fauno. Inoltre, sarebbe stata eseguita con minimo dispendio e «senza intervento d'artefici stranieri, impiegando solo travagliatori napoletani»⁸⁶.

Nonostante il progetto portasse la doppia firma, si può affermare con sufficiente certezza che il sistema illustrato sia stato partorito dalla mente dell'architetto, che ben conosceva le dinamiche, gli spazi, e i mezzi a disposizione dei cantieri pompeiani. La dovizia con cui ogni elemento tecnico era descritto (e, immaginiamo, disegnato e riprodotto in scala) portava la firma della meticolosità e della previdenza di Niccolini⁸⁷.

Possiamo dedurre che contributo di Solari sia stato importante per la scelta della modalità ed i materiali da predisporre per realizzare la cassaforma. Nella relazione, infatti, leggiamo che per spiegare la successione degli strati di gesso e tela, Niccolini prende come riferimento il metodo dei formatori, ovvero di coloro che realizzavano i calchi in gesso dalle statue di marmo, figure molto note ad uno scultore come Solari.

Solitamente, la metodologia prediletta per il distacco di mosaici così imponenti era quella proposta da Vincenzo Raffaelli, ossia quella del distacco a blocchi. Nel caso di esemplari dalle dimensioni più contenute, si poteva procedere ad una rimozione integrale mediante la separazione tra il manto musivo e il massello, realizzata attraverso il taglio orizzontale o la fratturazione con scalpello⁸⁸. Le linee in comune che aveva questa tecnica con quella del distacco a blocchi erano la protezione del disegno con delle stoffe alternate a gesso o resine collose, e la rimozione totale del massello: il velo musivo era infatti riapplicato su nuovi supporti lapidei o metallici, oppure direttamente sul muro o pavimento a cui erano destinati. Si può notare che tra il XVIII e l'inizio del XIX secolo, le metodologie di stacco dei mosaici erano quasi analoghe a quelle adoperate per la rimozione degli affreschi⁸⁹. Infatti, sembra proprio che la procedura indicata da Niccolini e Solari prendesse alcuni

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ La descrizione del metodo ideato da Niccolini e Solari non era stata mai esplicitata e commentata nel dettaglio fino a questo momento.

⁸⁸ Roberto Nardi, *La conservazione e il restauro delle superfici architettoniche. I mosaici*, in *Il Mondo dell'Archeologia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2002.

⁸⁹ *Ibidem*.

riferimenti dalla tecnica dello stacco a massello usata per gli affreschi, e che era molto diffusa in ambiente napoletano⁹⁰.

Niccolini e Solari dedicavano una sezione del testo anche al metodo di trasporto. Il più conveniente sarebbe stato quello di unire tra loro due carri a due ruote con delle travi inchiodate, in modo da ottenerne uno abbastanza lungo da ospitare la cassaforma, che sarebbe stata appoggiata su un «piano elastico» di fascine, paglia e grano, e fissato con delle funi da torchio. Tre o quattro coppie di buoi avrebbero trascinato il mezzo fino al museo. Veniva indicata anche un'altra ipotesi, dalla ben più complessa realizzazione, che prevedeva di spostare il mosaico sulla linea ferrata grazie a carretti di ferro. Giunta a Torre Annunziata, la cassa sarebbe stata imbarcata su una nave che l'avrebbe condotta fino al porto di Napoli, senza indicare poi come sarebbe stato percorso l'ultimo tratto di strada. Concludevano il loro documento raccomandando al direttore Avellino di non aprire la busta contenente la relazione prima che Bianchi avesse consegnato il suo progetto. Essi, infatti, avevano grande fiducia nel loro sistema, e temevano che se Bianchi avesse visto le carte avrebbe potuto impadronirsene e rivendicarne la paternità, se fosse riuscito ad ottenere la direzione esclusiva dei lavori come voleva.

Finalmente, presentate le due proposte, il ministro Santangelo poté convocare la commissione perché potesse valutarle. Considerando i membri non abbastanza competenti in questioni tecniche, essendo per lo più studiosi di antichità e belle arti, decise di invitare Ferdinando Visconti, colonnello del Genio e direttore dell'Ufficio Topografico di Napoli dal 1814⁹¹. Mentre il progetto di Bianchi non ottenne alcun voto (a parte il suo), il progetto di Solari e Niccolini venne approvato all'unanimità, con alcune proposte di modifica a vantaggio di sicurezza avanzate da Visconti, immediatamente accolte.

Il colonnello si spese perché il mosaico venisse trasportato in blocco unico, senza alcun taglio, con conseguente aumento del numero di spranghe di ferro a sostenere il masso, il

⁹⁰ Paola D'Alconzo, *Picturae Excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, «L'Erma di Bretschneider», Roma 2002, pp. 15-22. Così come per i mosaici, anche per gli affreschi era previsto di tracciare un solco con lo scalpello intorno alla parte da rimuovere. Esso sarebbe stato l'alloggiamento di un telaio ligneo composto da quattro traverse; l'eventuale spazio tra il telaio e il massello veniva stuccato, e gli elementi che componevano il telaio erano assicurati tra loro tramite staffe di ferro; il quadro era poi coperto con fogli di carta e gesso su cui veniva apposta la tavola di legno per completare la cassaforma. La rimozione del dipinto avveniva inserendo una spranga di ferro tra il telaio ed il dipinto, percuotendola con forza. Cfr. Antonio Guglielmi, Gabriella Prisco, *Le operazioni di stacco e la conservazione in situ*, in *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, a cura di Gabriella Prisco, Gangemi, Roma 2009, pp. 15-27.

⁹¹ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 1 dicembre 1842.

cui numero ed interesse fu concordato in sede assembleare⁹². Fu disposto, infine, che il mosaicista Raffaele Piedimonte affiancasse Niccolini nella direzione dei lavori. Il *placet* del colonnello sembrò tranquillizzare molto l'auditorio sulle soluzioni meccaniche proposte dal toscano, che sicuramente potevano spaventare coloro che non erano in grado di padroneggiarle.

Quanto a Bianchi, egli si limitò a presentare la relazione di Vincenzo Raffaelli succitata, ribadendo che dovesse spettare solo a loro due entrare nel merito degli interventi. Tuttavia, la parte della lettera in cui il mosaicista ammetteva l'incerta riuscita dell'impresa con il metodo del distacco a blocchi, non era di certo rassicurante. Lo stesso Visconti si espresse in maniera molto critica a riguardo, mal celando l'indignazione nell'immaginare un simile monumento fatto a pezzi, per di più da un artefice «straniero». Inoltre, la proposta di Bianchi era sguarnita di dettagli tecnici e stime economiche, che erano in fin dei conti ciò che più interessava al Ministro degli Affari Interni.

Il 23 febbraio, ormai dell'anno 1843, dopo essere passato al vaglio di Nicola Santangelo, il progetto di Niccolini e Solari veniva approvato anche da Sua Maestà, che chiudeva così le artificiose procedure e dava inizio alla parte operativa del distacco del bene allodiale del Re, ed il suo trasferimento presso il Real Museo Borbonico⁹³.

Il mese successivo, Niccolini e Solari si recarono a Pompei per il sopralluogo preliminare all'inizio delle operazioni, e riscontrarono un preoccupante peggioramento delle condizioni del mosaico, che si presentava rigonfio in alcuni punti e macchiato dall'umidità, in particolare proprio nella preziosa parte del quadro istoriato. Non essendo in grado di ipotizzare cause certe, essi allertarono Francesco Maria Avellino, pregandolo di inviare *in loco* dei Professori di Chimica e di Meccanica selezionati dall'Accademia delle Scienze, oltre che i membri della stessa commissione, perché verificassero coi loro occhi lo stato dei fatti⁹⁴. L'archeologo rimette il verbale al ministro Santangelo, suggerendo che da quel momento in poi l'ingresso alla Casa del Fauno fosse inibito ai visitatori, perché lo stato di degrado del pavimento era troppo avanzato per sottoporlo a qualsiasi rischio. Avellino si rivelava anche molto preoccupato dell'imperizia dei Soprastanti e dei Custodi di Pompei, che evidentemente non svolgevano a dovere il loro lavoro di vigilanza sugli scavi, dato che tale stato di depauperamento non era mai stato

⁹² *Ivi*, 12 dicembre 1842.

⁹³ *Ivi*, 23 febbraio 1843.

⁹⁴ *Ivi*, 16 marzo 1843. Cfr. anche: Luigia Melillo, *op.cit.*

segnalato⁹⁵. Nel frattempo, Pietro Bianchi continuava a mantenere un atteggiamento astioso nei confronti di ogni operazione promossa da Niccolini. Lo stesso giorno nel quale lui e Solari si erano recati a visionare il mosaico, egli aveva scritto una lettera di reclamo a Santangelo per obiettare la loro decisione di impedire ai forestieri di visitarlo, considerandola una precauzione eccessiva⁹⁶. Pur avendo confermato le cattive condizioni del monumento⁹⁷, riteneva che sarebbe stato sufficiente tenere sotto chiave solo la zona recintata dell'edera dove era collocato, lasciando a guardia costante una sentinella⁹⁸.

I rapporti tra i due dovevano essere ormai tesi in modo evidente, perché nel momento in cui il Ministro degli Affari Interni decise di recarsi a Pompei insieme ad una commissione di esperti per verificare le condizioni del mosaico, Avellino suggeriva «[...]che la prudenza vieti che s'incontrino in questa operazione i signori Niccolini e Bianchi», poiché le loro animosità avrebbero solo rallentato lo svolgersi delle operazioni⁹⁹. Dopo l'ispezione, tutte le parti concordarono che ormai fosse sempre più urgente il trasferimento al museo. Avellino, in accordo con Santangelo, propose che prima di procedere fosse indispensabile un consolidamento della tassellatura ed una campitura delle lacune¹⁰⁰. Considerato che simili interventi erano fuori dalla portata delle maestranze locali, poco esperte in opere musive, essi decisero di interpellare proprio Vincenzo Raffaelli, il quale si recò finalmente a vedere il famigerato monumento su cui aveva congetturato l'anno precedente. Egli produsse una lunga relazione nella quale elencava i tipi di degrado che insistevano sul mosaico e le loro cause, rilevando che si trattava soprattutto di un deterioramento superficiale, dovuto in massima parte all'umidità¹⁰¹. I rigonfiamenti erano dovuti ad un impasto di «gesso da presa» di scarsa qualità, utilizzato nei tempi passati per evitare l'incurvamento del manto musivo: a causa dell'umidità presente *in loco*, il gesso si rigonfiava, spesso smuovendo le tessere. Ancora, i colori risultavano sbiaditi perché ricoperti da una patina di «resinosa vernice», che seppure trasparente, tendeva ad ossidarsi con l'umidità e, mescolandosi alla polvere, dava luogo a delle «bollicine». Anche le crepe erano dovute alla dilatazione termica di tali strati protettivi superficiali. Quanto alle lacune, Raffaelli escludeva che fossero dipese

⁹⁵ In un primo momento, Solari e Niccolini imputano il degrado del mosaico all'imperizia di Raffaele Piedimonte, incaricato della manutenzione dell'opera. Notizia che sarà poi smentita. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 12 dicembre 1842. Cfr. anche Luigia Melillo, *op.cit.*

⁹⁶ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 1, 16 marzo 1843.

⁹⁷ *Ivi*, 21 marzo 1843.

⁹⁸ *Ivi*, 1 aprile 1843.

⁹⁹ *Ivi*, 22 marzo 1843.

¹⁰⁰ *Ivi*, 3 aprile 1843.

¹⁰¹ *Ivi*, 10 maggio 1843. La relazione è trascritta da Luigia Melillo. Cfr. Luigia Melillo, *op. cit.*, p. 3 e ss.

dall'azione meccanica dei passi: egli infatti era convinto che il mosaico non fosse mai stato calpestato, nemmeno in passato. Ne erano una prova lo spazio lasciato intorno all'opera, sufficiente per il passaggio, ed il fatto che fosse uno dei pochi esemplari musivi che avesse mai visto a essersi conservato perfettamente complanare, e non incurvato. Confermava poi, come già aveva ipotizzato Niccolini in *Quadro in musaico*, che l'opera fosse stata già sottoposta a restauro prima dell'eruzione. In particolare, il romano vi individuava tre tipologie antiche di interventi per colmare le lacune: uno in calce; uno in malta di calce mista a sabbia, di colore grigiastro; un terzo, il più scadente nonché il più recente, che mirava a colmare le perdite mediante una pasta di stucco di colori analoghi alle tessere, che rendeva in alcuni punti l'effetto disomogeneo. Rilevava, infine, che il manto musivo fosse parzialmente distaccato dal massello, che sembrava più sottile del comune. Raffaelli si definì in grado di intervenire sul degrado, ma concludeva la relazione con un accorato appello a Sua Maestà perché riconsiderasse l'ipotesi di trasferire il mosaico, dicendo che sarebbe stata una manovra troppo azzardata. Dato che tutti i mali del reperto nascevano dall'umidità, si poteva valutare un sistema per staccarlo da terra e mantenerlo sospeso, in modo da garantire un adeguato ricircolo di aria e preservarlo dalle acque piovane. Consigliava altresì di aprire le finestre in alto e mettervi dei vetri, per aprirle al bisogno, e di predisporre una copertura antipolvere movibile sul pavimento. Infine, tralasciando le soluzioni tecniche, egli si concentrava sul valore della memoria, evocando l'immagine dei visitatori che avrebbero avuto l'animo ricolmo «di sorpresa, di affetto e di tenerezza» nell'imbattersi in un'opera che giaceva inalterata dopo tanti secoli nello stesso luogo dove fu realizzata. Al Real Museo, circondata da altrettante pregevoli antichità, non avrebbe primeggiato a dovere.

Il verbale di Raffaelli riapriva nuovamente il dibattito sul mosaico, che solo pochi mesi prima sembrava risolto. L'evidente avanzamento del degrado dell'opera e l'appello accorato dell'artista avevano fatto presa sulla commissione, che si interrogava nuovamente sul da farsi, perdendo la compattezza che aveva caratterizzato i membri precedentemente¹⁰².

Alla luce dei nuovi fatti, Bianchi continuava ad uniformarsi al parere di Raffaelli; Niccolini e Solari premevano perché venisse portato al più presto a Napoli e poi restaurato al museo, insieme a Quaranta e Scotti; Finati, il Principe di San Giorgio e Avellino si dimostravano più riflessivi, proponendo che si effettuasse prima il restauro sul luogo, per poi valutare la necessità di un trasferimento. Santangelo si oppose con

¹⁰² ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f.1, 3 aprile 1843.

fermezza a quest'ultima ipotesi: non solo un restauro *in situ* avrebbe esposto maggiormente il mosaico alle intemperie, ma se durante il trasporto avesse dovuto danneggiarsi, si sarebbe dovuto restaurare una seconda volta, andando incontro ad una doppia spesa¹⁰³. In questa tornata dell'assemblea, si nota curiosamente come i componenti avessero maturato un atteggiamento scettico nei confronti di Raffaelli (Santangelo escluso), proponendo di contattare l'Accademia di San Luca di Roma, la massima autorità in campo di opere musive, per farsi inviare un artefice all'altezza del compito, quando Raffaelli non solo si trovava già *in loco*, ma aveva anche la necessaria esperienza per intervenire.

Si potrebbe supporre che la perplessità verso il romano fosse dettata non solo dal tipico campanilismo che spesso si riscontrava nel Regno di Napoli quando si trattava di intervenire sulle antichità, ma anche – forse soprattutto – dall'atteggiamento avverso che Bianchi aveva adottato fin dagli inizi, che di certo non lo aiutava a propagandare le sue idee. L'architetto luganese, in effetti, era ben lontano dall'aver l'abilità diplomatica che possedeva Niccolini quando si trattava di dialogare con le istituzioni. Evidentemente, i due avevano delle attitudini molto diverse in ambito professionale. Oltre alle sue vaste competenze, il toscano dimostrava alacrità, pragmatismo e spirito propositivo, che erano degli ingredienti molto utili per assicurare la committenza ufficiale.

Pietro Bianchi, che forse in materia di archeologia aveva avuto più esperienze sul campo rispetto a Niccolini, essendo stato direttore degli Scavi archeologici a Roma, non era altrettanto conciliante con il potere. Nel suo passato si erano verificate anche delle scelte molto controverse, come la richiesta di dimissioni dai ruoli di Fiscale a Pompei e Architetto dei Reali Palazzi nel 1825, che di certo avevano contribuito a diminuire la sua influenza presso la Corte¹⁰⁴. È lecito domandarsi se l'ostilità tra i due e la migliore influenza di Niccolini presso gli ambienti intellettuali ed istituzionali avesse in qualche modo indirizzato il giudizio della commissione nella prima fase. A ben vedere, però, più che dalle preferenze personali, l'andamento degli eventi era stato determinato dallo stesso Bianchi e dal suo rifiuto di aderire al protocollo. In questa seconda fase, invece, si assiste ad un disorientamento della commissione e di Santangelo, indubbiamente molto contrariati dalla piega inaspettata degli eventi. La decisione che erano chiamati a prendere sarebbe stata, del resto, sotto gli occhi di tutti.

¹⁰³ *Ivi*, 23 maggio 1843.

¹⁰⁴ Cfr. *Pietro Bianchi 1787-1849*, cit.

A seguito del verbale di Raffaelli, i membri avevano continuato a spendersi in congetture ed ipotesi, e a riconsiderare in qualche caso anche il progetto di Niccolini e Solari, sul cui esito era molto difficile avere fiducia dopo le parole del mosaicista.

A dirimere l'empasse fu un perentorio sollecito da parte del ministro, che intimò ai componenti di lasciare da parte ulteriori proposte e limitarsi a rispondere al seguente quesito: «[...]se nello stato attuale del mosaico sia miglior consiglio farlo rimanere a Pompei, adottandosi le cose suggerite da Raffaelli, ovvero debba trasportarsi in Napoli nel modo già sovraneamente approvato per ristaurarsi nel Real Museo»¹⁰⁵.

Grazie ad una richiesta così stringente, anche gli incerti si risolsero a voltare per trasferire il mosaico, a meno di Finati e di Avellino, che consideravano il trasporto in queste condizioni troppo rischioso, preferendo la soluzione più prudente¹⁰⁶.

La sorpresa maggiore arrivò da Pietro Bianchi, che esibì un tentativo di mediazione tra le due proposte: egli suggerì di scantonarlo dal terreno per salvarlo dall'umidità – come aveva proposto il suo collega romano – per poi valutare dopo un anno se il provvedimento fosse stato sufficiente a salvarlo, o se a quel punto avesse dovuto portarsi a Napoli. Essendosi la maggioranza espressa in favore del trasferimento, il provvedimento venne inoltrato da Santangelo al Re che, il 3 giugno 1843, con la sua approvazione finale chiudeva le discussioni iniziate nell'ottobre del 1841.

Ciò che emerge da questa inedita ricostruzione dei fatti, è la complessità dei procedimenti e delle valutazioni su cui gli esponenti dell'archeologia e dell'architettura napoletana erano chiamati a deliberare. La tendenza storiografica comune, incline a presentare il dibattito come se vi fossero stati due schiarimenti avversari, saldi su posizioni manichee, non rende giustizia alla vivacità dello scambio culturale che favorì la vicenda. Per quanto sia vero che le due posizioni – quella della conservazione *in loco* del pavimento e quella del suo trasporto – fossero opposte, si è visto che fino all'ultimo la commissione fosse pronta a valutare anche soluzioni alternative, come il restauro *in situ* o la costante manutenzione dell'opera, richiedendo progressivamente l'intervento di esperti di varie discipline. La decisione finale, forse, avrebbe addirittura continuato a tardare, senza le pressioni istituzionali del ministro Santangelo, che si risolse a dare un *aut aut*. Questo dimostrava come, in assenza di norme specifiche e di procedure ben definite, la tutela delle antichità del Regno fosse affidata a commissioni di tecnici ed eruditi che non sempre erano in grado di valutare le questioni proposte in ogni aspetto.

¹⁰⁵ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f.1, 23 maggio 1843.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Tuttavia, è proprio da questo interscambio che spesso insorgevano interessanti dibattiti, sempre favorevoli per l'avanzamento della disciplina.

È evidente che nel periodo a cui si fa riferimento, la prima metà dell'Ottocento, le nozioni di restauro e di tutela così come oggi sono intesi – ma anche come sarebbero stati intesi dopo pochi decenni – erano ben lontane dall'esistere. Però, molti esponenti dell'ambiente archeologico napoletano davano prova di possedere *in nuce* questi concetti, preparando in qualche modo il terreno ai ragionamenti più sistematici che sarebbero seguiti in futuro.

5.3 La collocazione presso il Real Museo di Napoli

Finalmente, con l'approvazione reale, si poterono iniziare le manovre per la ricollocazione del mosaico. Ad Antonio Niccolini, confermato direttore dei lavori, venne affiancato il mosaicista Giuseppe Belliazzi, che avallò il progetto dell'architetto senza suggerire alcuna modifica, giudicandolo il meno rischioso ed il più economico possibile¹⁰⁷. Lo scultore Solari, ancora presente nella fase preliminare dei sopralluoghi, si eclisserà con l'avvio del cantiere. Tra gli interventi preparativi preposti da Niccolini, il più interessante fu senza dubbio quello di commissionare a due disegnatori, Mastracchio e Biondi, la realizzazione di una copia su carta lucida del mosaico, eseguita tracciandone i contorni dal vero, in modo che si avesse una “fotografia” precisa delle lacune dell'opera da poter confrontare al termine del trasferimento, come prova della buona riuscita dell'operazione¹⁰⁸. Belliazzi e Niccolini pensarono anche alle norme di sicurezza, prevedendo che venisse posto un cancello chiuso da un catenaccio all'ingresso dell'atrio della Casa del Fauno, per impedire l'entrata di chiunque durante i lavori. Chiesero poi una sentinella incaricata di vigilare giorno e notte. Come ultimo provvedimento, l'architetto dispose che fosse rimossa la tettoia di ferro che proteggeva il pavimento musivo, per non rischiare complicazioni durante il sollevamento della cassaforma¹⁰⁹.

Quest'ultima decisione venne osteggiata da Pietro Bianchi, probabilmente per complicare il lavoro del rivale. Egli, rivolgendosi a Santangelo, chiese che la tettoia rimanesse

¹⁰⁷ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 2, 22 settembre 1843.

¹⁰⁸ *Ivi*, 24 settembre 1843.

¹⁰⁹ Prima di giungere a questa risoluzione, Niccolini valutò anche di progettare un'ulteriore copertura di protezione: essa era composta da pilastri in legno su cui erano apposte delle tavole inclinate, assemblate con «viti a legname» e non da chiodi, in modo da scongiurare eventuali danni causati dalle percosse del martello. Cfr. *Ivi*, 2 ottobre 1843.

dov'era, perché avrebbe dovuto proteggere la copia dell'opera che in futuro vi si sarebbe collocata¹¹⁰. Leggendo i documenti, pare che questa non fosse l'unica scaramuccia tra i due architetti: nella corrispondenza tra Santangelo ed Avellino in merito al cantiere pompeiano, il ministro si raccomanda che il lavoro di Belliazzi venisse messo a riparo dalle ostilità tra Bianchi Niccolini, che a volte gli parevano più intenti a battibeccare che non a salvare il famoso monumento¹¹¹.

A dispetto degli inconvenienti, il 5 novembre 1843 il mosaico era finalmente incassato secondo il progetto di Niccolini, pronto a essere collocato su un carro per il trasporto delle locomotive e trascinato dai buoi fino a Napoli¹¹².

Niccolini, con l'appoggio della commissione, aveva deciso che il mosaico sarebbe stato collocato in una sala a piano terra, precisamente la sala centrale del Portico dei Balbi, in corrispondenza dell'ingresso del cortile di sinistra, detto "delle Camelie". Calcolate le dimensioni effettive della cassaforma, però, sorse un imprevisto: per entrare agevolmente dal portone principale del Real Museo, essa doveva essere inclinata «di coltello». Era pertanto necessario costruire un piano per sostenerla e trascinarla, che avrebbe inaspettatamente aumentato la lunghezza del lato minore, che era stata calcolata al centimetro per passare sotto le aperture previste dal percorso. Con il raggiungimento della nuova misura di 17 palmi, la cassa sarebbe riuscita ad attraversare comunque il portone, ma avrebbe avuto difficoltà a varcare le cinque porte del braccio orizzontale della Galleria delle Statue di Marmo, che misuravano solo 13 palmi e $\frac{3}{4}$.

Per ovviare al problema, Niccolini propose che la cassa fosse introdotta non dall'entrata principale, ma da un'altra porta d'ingresso al museo che si trovava alla sinistra di questa, e che dava proprio sulla Galleria dei Balbi, che era stata murata in passato. Con la consueta sicumera, Niccolini assicurava che le manovre si sarebbero potute svolgere senza alcuna difficoltà, tanto che l'operazione più rilevante sarebbe stata quella di spostare dal muro qualche statua. Niccolini, che amava annoverare tra le ipotesi tutte quelle possibili, anche se improbabili, proponeva anche che si entrasse nella sala dal lato

¹¹⁰ *Ivi*, 6 ottobre 1843.

¹¹¹ *Ivi*, 16 ottobre 1843.

¹¹² Il 28 ottobre 1843, Niccolini scrive ad Avellino per informarlo che, avendo deciso di trasportare il mosaico con la cornice, la cassaforma era molto più grande di quanto era stato previsto nella prima stesura. Data la mole della cassa, Niccolini si era rivolto a Bayard perché gli prestasse «qualche sua macchina». L'ingegnere rispose che l'unico carro adatto all'impresa sarebbe stato quello della fonderia Zino&Henry utilizzato per il trasporto delle locomotive, che poteva sostenere il peso di circa 180 cantai (circa 160 tonnellate). Il carro era recentemente stato venduto al Cavalier Fonseca per i nuovi lavori della strada ferrata. Grazie all'intercessione di Santangelo, il prestito andò a buon fine, e poterono iniziare le operazioni di trasferimento. Cfr. *Ivi*, 28 ottobre 1843.

nord, presso l'attuale via Santa Teresa degli Scalzi, allargando fino a terra la finestra corrispondente della sala, idea che fu subito scartata¹¹³.

Nel rimettere queste notizie a Santangelo, secondo la prassi, Avellino non poteva nascondere una certa preoccupazione per l'eventualità di lavori così invasivi alla fabbrica. Decise, quindi, di pensare anch'egli a soluzioni alternative, pur non avendo nozioni di architettura. Propose che il mosaico fosse introdotto dall'ingresso in corrispondenza della Biblioteca (quello alla destra dell'ingresso principale), e condotto verso le sale dei dipinti pompeiani. In questo modo, la cassa di 17 palmi sarebbe dovuta passare soltanto per un'unica porta alta 14 palmi, che si sarebbe allargata rimuovendo i basoli e il massetto della soglia. Così facendo, il mosaico avrebbe trovato una nuova collocazione in prossimità del cortile destro del museo, oppure, come desiderava Avellino, tra l'Ercole ed il Toro Farnese. Avellino aggiungeva che, introducendo la cassa sempre per lo stesso ingresso "defilato", sarebbe stato possibile raggiungere con meno difficoltà anche la Galleria delle Statue di Marmo, dove si sarebbe potuto allocare alternativamente il mosaico al posto della statua di Antinoo, oppure, nella Stanza della Flora. Anche questi due erano assetti convenienti, poiché era stato disposto che il pian terreno sarebbe stato adornato di mosaici, tra cui quello di Alessandro sarebbe risaltato come «il sovrano de' mosaici tra gli altri a lui inferiori». Il direttore suggeriva, poi, che il manufatto fosse messo «supino sopra un masso di fabbrica all'altezza di 4 palmi, ornato nel fronte da due mosaici delle vedute del Nilo, cinto da ringhiere e premunito dalla polvere con tappeto ed incerata»¹¹⁴. Le proposte del direttore del Real Museo e di Niccolini furono sottoposte al vaglio di una commissione architettonica composta dallo stesso Niccolini, Pietro Bianchi e Gaetano Genovese, i quali presero atto che l'unica sala sufficientemente capiente per ospitare il pavimento era proprio quella indicata dall'architetto toscano. Se il mosaico fosse stato messo tra i due colossi farnesiani sarebbe stato a rischio, poiché in quelle sale si sarebbe svolta l'esposizione biennale dell'Accademia di Belle Arti, che lo avrebbe messo alla mercé dell'eccessivo traffico di opere e persone. Quanto agli altri due luoghi proposti dal direttore, vennero reputati sconvenienti e troppo angusti.

Rispetto al trasporto, i tre disposero che non sarebbe stato necessario abbattere il portone murato: la cassa sarebbe entrata dall'ingresso principale, avrebbe attraversato il Cortile delle Camelie invece che la galleria, e sarebbe entrato dall'ingresso della sala. Questo,

¹¹³ *Ivi*, 5 novembre 1843.

¹¹⁴ *Ivi*, 12 novembre 1843.

troppo basso, sarebbe stato ampliato fino ad arrivare ad una bucatura di 20 palmi, ottenuti rimuovendo il massetto ed il pavimento della soglia¹¹⁵.

Di comune accordo fu stabilito che il progetto di decorazione della sala fosse ideato e diretto da Pietro Bianchi. Nell'attesa che i lavori fossero completati, il mosaico avrebbe sostato presso la corrispondente Galleria dei Balbi, poggiato in verticale¹¹⁶.

Mentre Niccolini si riuniva in assemblea, a Pompei Belliazzi dirigeva le operazioni di distacco, non senza inconvenienti. I due Soprastanti Raffaele Amiconi e Francesco Imparato, infatti, avvisarono Bianchi che nelle operazioni di «cacciar fuori» il mosaico dalla casa, questo aveva urtato una colonna del portico che si era spezzata in prossimità del capitello, cadendo fortunatamente dalla parte opposta a quella della cassa del mosaico¹¹⁷. A discolpa dei suoi maldestri manovali, Niccolini informava che nel mezzo delle operazioni sarebbe iniziata a una tempesta che avrebbe fatto scivolare le funi dalle loro mani. La giustificazione sembrava alquanto pretestuosa ma, comunque, il danno cagionato era minimo e Belliazzi avrebbe provveduto a risanare il pilastro¹¹⁸.

Un altro inconveniente accadde subito dopo, poiché appena nei pressi del Foro di Pompei, il tiro troppo forte dei buoi aveva rotto le ruote davanti del carro, facendo sospettare qualche lesione per l'urto della cassa¹¹⁹. Infine, durante il viaggio verso Napoli, in particolare poco dopo Torre del Greco, a causa del traffico stradale e ad un «incaglio della carrozza», il carro fu costretto a fermarsi. Quando Niccolini raggiunse la città per verificare lo stato dei fatti, si accorse con sgomento che il manufatto viaggiava senza la prevista scorta militare e senza Belliazzi, che per motivi di salute era rientrato a Napoli. Toccò a lui predisporre lo stallo notturno, per cui fece addossare il carro ad un muro in un tratto di strada più largo, transennandolo alla meglio. Ottenne poi dal distaccamento di polizia due gendarmi che lo avrebbero sorvegliato e scortato. La cassaforma, tuttavia, era ormai quasi a destinazione. Si era stimato che il carro giungesse dal lato del Ponte della Maddalena qualche notte dopo, che sostasse nello spiazzo dietro la dogana, per poi essere portato al museo la mattina.

¹¹⁵ *Ivi*, 13 novembre 1843. Durante la riunione, Bianchi propose: «[...]quanto sarebbe opportuno di decorar col gran mosaico la sala media di quelle che sono in costruzione al lato destro del pianterreno». Il ministro Santangelo, pur affermando che quella sarebbe stata la miglior soluzione per la bellezza del progetto decorativo e per «la molta analogia che quel sito avrebbe con il sito dal quale fu tolto», riconobbe che era impossibile da attuare, per questione di tempi stretti e di fondi scarsi. Cfr. anche *Ivi*, 14 novembre 1843.

¹¹⁶ *Ivi*, 18 novembre 1843.

¹¹⁷ *Ivi*, 17 novembre 1843.

¹¹⁸ *Ivi*, 18 novembre 1843.

¹¹⁹ *Ivi*, 21 novembre 1843.

Invece, il carro arrivò con un giorno di anticipo e direttamente avanti al Real Museo, alle ore 23 del 24 novembre 1843, causando allarme in Avellino e Santangelo, che ordinarono alle forze armate di presidiare la vettura parcheggiata all'ingresso, dove rimase due giorni: il 25, nell'attesa che si liberasse la strada del suo passaggio dentro l'edificio, ed il 26 perché era un giorno festivo¹²⁰.

Una volta introdotto il carro, questo rimase a sostare nell'atrio per diverse settimane a causa di una generale disorganizzazione che faceva ritardare i lavori. Infatti, nonostante le ripetute pressioni di Niccolini, di Santangelo e del Cavalier Fonseca (colui che aveva prestato il carro per il trasporto), il mosaico venne scaricato soltanto il 5 gennaio 1844 e situato, come previsto, presso la Galleria dei Balbi, poggiando su un lato sull'edificio e puntellato perché non cadesse¹²¹. Queste operazioni erano ancora sotto la direzione di Antonio Niccolini, mentre Bianchi prendeva l'esclusiva responsabilità della decorazione della sala. Nel frattempo, proprio in quei giorni, veniva disposto, sempre dal Nostro, che Belliazi organizzasse il trasporto a Napoli del fregio nilotico, che era rimasto *in loco*, e che sarebbe stato esposto nello stesso luogo¹²².

L'apprensione generale era aggravata dal fatto che le condizioni del mosaico, una volta giunto a Napoli, non erano ancora state verificate. Alla fine del mese, dopo ripetuti solleciti da parte di Niccolini, finalmente il tavolato di legno e gli strati protettivi che coprivano Alessandro e Dario vennero rimossi alla presenza del direttore Avellino. Con grande sollievo di tutti, ogni cosa era in perfetto stato. Nemmeno le delicate «pietruzze già smosse» si erano distaccate, grazie ad uno strato di mastice che l'architetto avevo usato per rinsaldarle preliminarmente¹²³. Mancava la prova del nove per sincerarsi dell'integrità del reperto, ossia la sovrapposizione ad esso del disegno su carta lucida che Niccolini aveva fatto tracciare sull'originale l'anno prima dagli artisti Abate e Mastracchio a Pompei¹²⁴. Il controllo venne effettuato a marzo al cospetto dello scultore Tito Angelini, del Controloro Bernardo Quaranta, di Santangelo, di Avellino e infine di Angelo Solari, rientrato in scena a verificare il buon esito del progetto a cui anch'egli aveva contribuito in fase ideativa¹²⁵. Per prima cosa, venne verificata la validità del disegno di Abate e Mastracchio confrontandolo con quello fatto dal defunto artista Giuseppe Marsigli appena scoperto il mosaico, nel 1831, che era considerato la

¹²⁰ *Ivi*, 24 novembre 1843; *ivi*, 26 novembre 1843.

¹²¹ *Ivi*, 29 novembre 1843; *ivi*, 5 gennaio 1844.

¹²² *Ivi*, 4 gennaio 1844.

¹²³ *Ivi*, 25 gennaio 1844.

¹²⁴ *Ivi*, 26 gennaio 1844.

¹²⁵ *Ivi*, 7 marzo 1844.

riproduzione più attendibile dell'opera. Constatata la legittimità del lucido più recente, Niccolini vi appose al di sopra un altro foglio di carta trasparente, sul quale aveva segnate in celeste le lacune che si vedevano dal disegno di Marsigli, e in giallo quelle che si vedevano dal nuovo disegno.

La sovrapposizione svelava che i due lucidi erano identici, e che quindi le lacune del mosaico non si erano aggravate rispetto all'epoca del suo rinvenimento. Giudicate soddisfacenti le condizioni del pavimento, questo era stato di nuovo rinchiuso, stavolta da una copertura lignea progettata da Niccolini – reputata «ingegnosissima» perché poteva aprirsi e chiudersi senza danneggiare il monumento – sigillata e affidata alla custodia di Quaranta. Con questi ultimi guizzi, Niccolini guadagnò altre lodi oltre a quelle che gli erano già state tributate per la sua abilità nel condurre l'estenuante iniziativa¹²⁶.

5.4 Il problematico cantiere della sala del mosaico

Contemporaneamente a questi eventi, Pietro Bianchi si occupava di realizzare il progetto decorativo della sala dove sarebbe stato collocato il mosaico. Questa si sviluppava in lunghezza, ed era dotata di un'ampia nicchia lungo uno dei lati minori, in corrispondenza della porta di ingresso dalla Galleria dei Balbi. Sui due lati maggiori vi erano altre due aperture che la collegavano alle sale antistanti, di cui una ad arco.

Il progetto di Bianchi consisteva nel rifare le due entrate laterali rendendole dei portali a serliana, per le cui colonne scelse di reimpiegare le quattro che già erano situate nella sala, di alabastro, e farne realizzare altre quattro *ad hoc* in ugual materiale. Stesso dicasi per le trabeazioni e i capitelli ionici di marmo, sbozzati appositamente da Gennaro Belliazzi. Per la copertura, Bianchi decise per una volta a botte cassettonata, culminante con una vetrata «a coda di pavone» proprio al di sopra della nicchia, per dare illuminazione alla sala. Le pareti e la nicchia sarebbero state adornate di decori e bassorilievi a stucco. Il mosaico sarebbe stato collocato supino al centro, circondato da una ringhiera, mentre tutte intorno, addossate al muro, sarebbero state in posizione delle statue del museo. La grande nicchia sarebbe stata destinata alla Flora Farnese.

¹²⁶ *Ibidem*.

Il tutto avrebbe comportato una spesa di 700 ducati attinti dal fondo per le restaurazioni del Real Museo¹²⁷. Il progetto, tuttavia, causava delle perplessità in Francesco Maria Avellino che, inoltrando al ministro Santangelo l'idea del luganese, pur ammettendo di non essere esperto in architettura, commentava che: «[...]il suo progetto di collocare gli archi sulle colonne, cosa non mai fatta ne' buoni tempi dell'architettura, potrebbe essere criticata come contraria al gusto che esigerebbe sulle colonne una trabeazione»¹²⁸. Temendo che la scelta potesse essere biasimata dal pubblico, egli chiese che il progetto fosse discusso dalla commissione Bianchi/Niccolini/Genovese.

Il commento di Avellino incuriosisce molto, perché sembra che l'archeologo commentasse conoscendo le teorie razionaliste francesi del Settecento che si svilupparono intorno ai contributi di Jean-Louis de Cordemoy e dell'Abate Laugier.

La risposta di Santangelo in merito non tardò ad arrivare, ed era in disaccordo con Avellino. Per il ministro, era sbagliato credere che la soluzione della serliana non fosse un esempio di buona architettura: «[...] essendovi molti esempi che provano il contrario. Scelgo fra molti quello della facciata del celebre acquedotto che l'imperatore Adriano fece costruire nella novella Atene, e che vedesi descritto nell'opera de' signori Stuart e Revett, pubblicata per i tipi di Firmin Didot a Parigi nel 1812. Un esempio tratto da un monumento così celebre e che appartiene a più de' tempi dell'architettura romana può ben certamente tener luogo di moltissimi altri che si potrebbero addurre»¹²⁹.

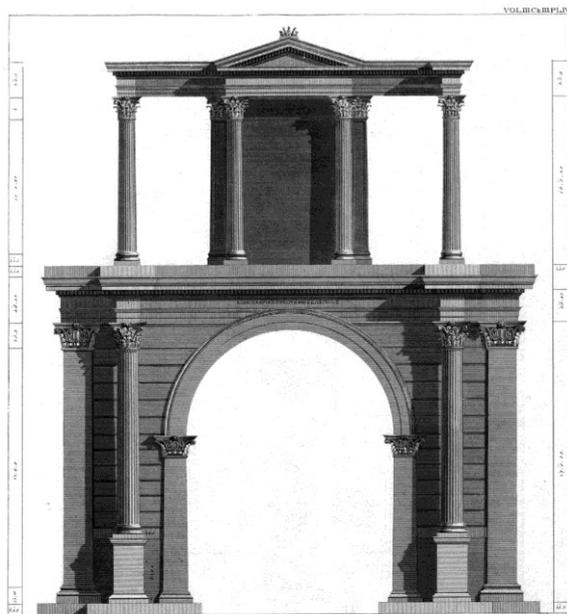


Figura 4 J.Stuart, N. Revett, *Restaurazione del lato Sud-Est dell'Arco*, in *The Antiquities of Athens*, III, Tav. IV, 1794



Figura 5 A. Morelli, *Portico dei due Balbi*, in *Vues et descriptions des galeries du musée royal Bourbon*, 1833, Tav. XI

¹²⁷ *Ivi*, 13 novembre 1843.

¹²⁸ *Ivi*, 17 novembre 1843.

¹²⁹ *Ibidem*.

È interessante notare che Santangelo conoscesse *Antiquities of Athens*, e che forse ne possedesse anche l'edizione francese. Egli giudicava errato pensare che quella scelta non aderisse agli ideali neoclassici ma al contrario, essa era espressione di una qualità architettonica universale e meta temporale, che richiamava il modello dell'acquedotto di Adriano, oggi spesso definito come "arco". Avellino ribattè che l'esempio citato non era pertinente. Prima di tutto, in quel caso l'arco non poggiava direttamente sulle colonne, ma su un architrave con tanto di fregio e cornice, che era una soluzione considerata innovativa per i tempi: «e pure questo arco è stato considerato una innovazione ed è stato detto da molti autori somigliante più ad opere che lo seguirono che a quelle che lo precedettero». Si doveva poi precisare che i lavori dell'acquedotto adrianeo vennero continuati durante il governo di Antonino Pio e terminati durante il Tardo Impero, cosa che non rendeva l'opera una pura espressione dell'architettura dell'età augustea. Questa caratteristica costruttiva dell'assenza della trabeazione, infatti, risaliva proprio agli ultimi anni dello splendore imperiale «allorchè cominciando a mancare i grandi massi per costruire gli architravi in piano, si supplì con gli indicati piccoli archi, come ne è l'esempio il Palazzo di Diocleziano a Spalatro [sic]. Sarebbe un ritrovamento eccezionale se potessimo trovare simili esempi in epoca anteriore». Avellino ci teneva a comunicare, infine, che il suo parere era condiviso da un esimio studioso di storia romana, il Cavalier Carmina, che aveva pubblicato questa riflessione nel fascicolo del 1842 degli *Annali dell'istituto archeologico*¹³⁰. Per il direttore non vi era alcun dubbio che il fatto che nel progetto di Bianchi «gli archi poggiavano direttamente sui capitelli [...]» fosse contrario alla «buona architettura», dunque suggeriva che per «evitar qualunque ambiguità» era necessario predisporre una trabeazione¹³¹.

Da questo interessante scambio d'idee deduciamo che la proposta di progetto di Bianchi (il «bozzetto») era forse sprovvista di trabeazione, e prevedeva che l'imposta dell'arco poggiasse direttamente sui capitelli ionici, quando in realtà nel progetto com'è giunto fino a noi possiamo osservare la presenza di una trabeazione, seppur sobria¹³². In assenza

¹³⁰ *Ivi*, 20 novembre 1843.

¹³¹ Nel volume a cui si riferisce Avellino, ovvero *Annali dell'istituto archeologico del 1842*, le informazioni da lui riportate non sono citate dal Cavalier Carmina, ma dall'archeologo Domenico Lo Faso, in riferimento alle sue indagini sulla datazione della cattedrale di Sant'Agata a Catania, a loro volta apparse nel V volume de *Le antichità delta Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco*, pubblicato nello stesso anno a Palermo (questa informazione è riportata nel testo degli *Annali*). Cfr. «Annali Dell'Istituto Di Corrispondenza Archeologica», Istituto Di Corrispondenza Archeologica, Roma 1842, XIV, pp. 188-193, particolarmente p. 189.

¹³² Vedi foto dagli Archivi Alinari di Firenze in: Andrea Milanese, *Album Museo*, Electa-Napoli, Napoli 2009, p.77.

dei disegni, è purtroppo molto difficile esprimersi su questo aspetto. A prescindere dalla realizzazione finale, quello che colpisce maggiormente è proprio la critica di Avellino, mossa dalla sua concezione di «buona architettura». L'affermato archeologo, probabilmente, aveva come immaginario di riferimento un concetto di architettura neoclassica ancora aderente ad un filone settecentesco, improntato su una reinterpretazione filologica ed ideale dell'antico. Al contrario, Santangelo, che era un amatore di antichità, divenutone esperto forse proprio grazie al suo ruolo di Ministro degli Affari Interni, non rilevava nessuna anomalia tra il progetto ed il gusto architettonico proprio del contesto in cui viveva, che aveva ormai superato i dettami di Winckelmann. Il progetto, nonostante le perplessità di Avellino, venne approvato dalla commissione composta da Gaetano Genovese e Antonio Niccolini il 14 novembre 1843. La versione definitiva fu consegnata qualche mese dopo insieme al prospetto delle spese (arrivate a un totale di oltre 3.000 ducati)¹³³, per poi essere finalmente vidimata anche dal Re il 26 marzo 1844, con le consuete lentezze procedurali¹³⁴.

Dai carteggi di quel periodo esistenti presso l'Archivio di Stato di Napoli, apprendiamo che Santangelo ebbe una certa ingerenza in questa fase dei lavori. Era evidente che egli voleva portare a termine questa lunga epopea nel migliore dei modi, cercando di andare oltre le perplessità di Avellino e gli screzi tra Bianchi e Niccolini.

Da una lettera che gli inviò Bianchi, contenente una relazione sul progetto esecutivo, apprendiamo che Santangelo in persona intervenne nella decisione delle statue da esporre nelle nicchie della sala, scegliendo quelle che secondo lui erano tra le più belle: Antinoo, Aristide, Omero e l'Apollo con cigno, tutte intorno alla colossale Flora Farnese, che doveva occupare la nicchia maggiore¹³⁵. Una volta che la sua decisione fu avallata

¹³³ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 10 febbraio 1844.

¹³⁴ *Ivi*, Nota del Consiglio di Terza Classe, marzo 1844.

¹³⁵ Inizialmente, le statue previste in sala oltre alla Flora dovevano essere cinque. Successivamente il numero scenderà a quattro. Il Fauno e Giunone, scelti all'inizio, furono scartati per l'Apollo con cigno, forse perché Apollo – insieme all'Omero – si trovava già esposto precedentemente insieme alla Flora. Nello spazio lasciato vacante dalla Flora, Santangelo propose che venissero posizionati «il torso colossale di Giove trovato a Cuma e tre piedistalli raffiguranti amazzoni», cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 27 febbraio 1845. Dove prima vi era l'Apollo con cigno, Santangelo ordinò che si mettesse la «Giunone Farnesiana numero 140», sostituita a sua volta dalla «Giunone piccola numero 110»; al posto dell'Omero si sarebbe messa la «Minerva Farnesiana numero 168»; in luogo di quest'ultima ci sarebbe stato «il Dioscuoro n.345», cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 2, 29 dicembre 1843; per l'assetto finale delle stature, cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 7 giugno 1845; *ivi*, 30 agosto 1845. Avellino non era d'accordo con la scelta delle statue di Santangelo, giudicando queste opere troppo imponenti. Il suo timore era che avrebbero fatto ombra sul mosaico, e che l'ambiente risultasse soffocante.

dall'Accademia¹³⁶, Angelo Solari e Tito Angelini ne decisero la disposizione: Aristide su un piedistallo a sinistra dell'ingresso della sala, seguito da Omero; Antinoo e Apollo dal lato opposto, in rispettiva corrispondenza con le altre due¹³⁷.

Anche se Bianchi era direttore della decorazione, spettava a Niccolini – in quanto responsabile del mosaico – l'assetto planimetrico della sala, ovvero il posizionamento del pavimento musivo, del fregio nilotico e di alcune fasce istoriate provenienti sempre dalla Casa del Fauno. L'interazione tra i due, però, continuava ad essere fonte di polemiche. Infatti, il toscano non esitò a lamentarsi con Avellino del fatto che in fase esecutiva, Bianchi avesse disposto le colonne ad un interasse minore di quello che Niccolini consigliava, quindi ciò avrebbe reso difficile collocare all'intorno del quadro il fregio egizio e le tre fasce istoriate intorno al pavimento, come erano a Pompei. Inoltre, secondo lui, i lavori procedevano troppo a rilento, sottoponendo a rischio il mosaico, che era ancora chiuso nella sua cassa¹³⁸.

A tali accuse, Bianchi rispondeva che le colonne di alabastro erano state calibrate per essere alla stessa distanza di quelle della Casa del Fauno, cioè 23 palmi, in modo da «non compromettere la bellezza del quadro e l'unità della composizione». Quanto al posizionamento delle tre fasce istoriate intorno al quadro, egli affermava che nel progetto approvato dall'Accademia esse non era nemmeno previste, e quindi la critica di Niccolini era gratuita. Non potendosi spostare le colonne, Bianchi propose una soluzione alternativa, che si discostava dalla ricostruzione precisa dell'ambiente originario dell'opera: «visto che la lunghezza di tutte e tre è di 23 palmi, e che 23 palmi è la misura della sala e quindi lo spazio tra i tre plinti, ne deriva che tutte tre non rimarrebbero nella medesima linea. Opino che la fascia centrale più lunga di 13 palmi venga messa su un lato lungo il meandro greco che forma la soglia del *tablinium* della Casa stessa del Fauno (che deve ancora arrivare al museo), e all'altro lato minore la soglia che decorava il vestibolo della stessa Casa (già al museo). Il resto della sala verrà decorata con pavimento a mosaico, gli spazi tra il mosaico e le dette fasce verranno trattate con mosaico bianco in modo da preservare l'euritmia»¹³⁹.

Come vedremo, la soluzione di Bianchi verrà scartata in favore di una proposta di Niccolini, ma Avellino colse l'insorgere di questa discussione per confessare al ministro Santangelo di avere sempre nutrito delle perplessità sul progetto di Bianchi. Egli infatti,

¹³⁶ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 4 luglio 1844.

¹³⁷ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 23 luglio 1845.

¹³⁸ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 12 aprile 1844.

¹³⁹ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 13 aprile 1844.

voleva sottoporlo al vaglio dell'Accademia di Belle Arti, ma avendo il luganese spedita una copia del disegno definitivo anche a Santangelo (andando contro il protocollo che prevedeva la previa approvazione del direttore del museo), che lo aveva già approvato con grandi complimenti, fece un passo indietro per rispetto nei confronti del ministro. Tuttavia, egli restava fermamente convinto che «nelle cose di gusto in particolare» i progetti di Bianchi avrebbero dovuto essere sempre discussi dai membri dell'Accademia per essere perfezionati, «ed in fatti la decorazione al Gabinetto degli oggetti preziosi e alla sala dell'Accademia delle Scienze credo che possano giustificare questa mia opinione»¹⁴⁰, riferendosi ad alcuni lavori diretti dall'architetto in quel periodo. Proprio allora, le condizioni fisiche del luganese iniziarono ad aggravarsi, tanto che a maggio i lavori della sala dovettero sospendersi per i suoi problemi di salute. Resasi necessaria una sostituzione, in un primo momento si coinvolse l'architetto Gandini, braccio destro di Pietro Bianchi, perché terminasse i disegni della volta a botte e ne eseguisse i lavori sotto la direzione provvisoria di Antonio Niccolini e Carlo Bonucci, ferma restando la consueta consulenza dell'Accademia di Belle Arti. Gandini, per motivi sconosciuti, rinunciò dopo pochissimi giorni all'incarico, che passò sotto la guida di Bonucci, nonostante Niccolini continuasse a supervisionare¹⁴¹. La notizia fu archiviata in modo molto sbrigativo, poiché si respirava aria d'impazienza in merito alla questione del *Gran musaico*, sia al Ministero che al Museo. Era infatti indispensabile che il cantiere si chiudesse in tempo per settembre 1845, quando a Napoli si sarebbe tenuto il Settimo Congresso degli Scienziati Italiani, un evento di portata nazionale molto prestigioso, di cui alcune riunioni si sarebbero tenute anche presso il Real Museo, e sarebbe stata una bella vetrina per il Regno poter mostrare ai luminari il reperto recentemente arrivato da Pompei¹⁴². Purtroppo, era ancora impossibile fare previsioni sulle tempistiche quando la commissione accademica si riunì per esprimersi ancora sui disegni di Bianchi, ad agosto del 1844. La tornata era presieduta da Niccolini e composta da: gli architetti Carlo Bonucci, Luigi Malesci e Raffaele Minervini; gli scultori Tito Angelini e Angelo Solari; i pittori Camillo Guerra, Giuseppe de Mattia e Costanzo Angelini, nel ruolo di segretario perpetuo. Essi approvarono il progetto decorativo della volta e disposero l'apertura della

¹⁴⁰ *Ivi*, 29 aprile 1844.

¹⁴¹ Bianchi approvava il subentro di Gandini, infatti il 5 luglio scrisse a Santangelo per ringraziarlo di aver scelto il suo fido collaboratore da trent'anni. Cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 5 luglio 1844. Tuttavia, Gandini si congederà ben presto con un laconico: «a me non conviene d'intervenire nella esecuzione di lavori sotto la direzione di Bonucci», probabilmente a causa di incompatibilità professionali. *Ivi*, 16 luglio 1844.

¹⁴² Anche Antonio Niccolini parteciperà al convegno in qualità di relatore. Cfr. Capitolo 6.

finestra «a coda di pavone» in corrispondenza della nicchia. Questo lavoro era considerato abbastanza urgente, perché le statue sarebbero state collocate in base all'illuminazione della sala. Bianchi, prima di allontanarsi dal cantiere, disse di aver costruito una copertura per l'alloggio del mosaico, in modo che Niccolini avesse potuto posizionarlo nonostante l'insistere dei lavori, tuttavia l'assemblea decise di lasciare per ultima questa operazione per maggior sicurezza. Dalle impalcature, infatti, sarebbero potuti cadere calcinacci, pittura o stucco che avrebbero danneggiato il pavimento¹⁴³.

Al 29 ottobre 1844, le parti architettoniche erano state completate, sebbene con un ritardo dovuto alla necessità di consolidare i muri dove si erano aperti i vani delle serliane. Mancava poi tutta la decorazione in stucco, per la quale Bonucci pregava Avellino di dargli altri uomini, altrimenti «solo i nostri più tardi nipoti vedranno il compimento di questa sala»¹⁴⁴. A novembre fu decisa da Avellino, Niccolini e Santangelo la disposizione del mosaico rispetto alla sala, scegliendo di far combaciare i lati corti dell'opera con gli ingressi laterali, e di disporre il fregio nilotico secondo il lato lungo del mosaico, tra le due colonne corrispondenti alla nicchia, per ricreare un ambiente simile all'edera della Casa del Fauno¹⁴⁵. Più tardi, nel maggio 1845, Niccolini intervenne sulla decorazione del pavimento della sala, decidendo di ornarlo col pavimento del peristilio della Casa del Fauno, e di usare come soglia i fregi alla greca del *tablinium*. Infine, predispose che Belliazzi contornasse il mosaico con dadi di marmo bianco e fasce di marmo rosso antico, con sommo entusiasmo di Avellino e Santangelo¹⁴⁶.

In attesa che tutto fosse pronto per poter disporre definitivamente il mosaico, il toscano era anche impegnato a dirigere Belliazzi nelle operazioni di restauro delle lacune. Egli dispose che, dai disegni di carta lucida dell'opera fatti da Mastracchio, quest'ultimo ricalcasse su un nuovo foglio i soli contorni delle lacune. I perimetri così tracciati, avrebbero dovuto sovrapporsi al disegno del defunto Giuseppe Marsigli, che aveva divinato le parti mancanti, in modo da ottenere una ricostruzione grafica delle lacune del mosaico, che sarebbe stata preparatoria al restauro. Una volta che Niccolini avesse approvato queste fasi, il lucido sarebbe stato consegnato a Belliazzi, che su di esso avrebbe fatto un saggio di restauro. Approvato il saggio di restauro, si sarebbe potuto

¹⁴³ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 1 agosto 1844.

¹⁴⁴ *Ivi*, 29 ottobre 1844. Nella relazione di Bonucci si riporta anche un parere di Niccolini che infierisce sulle tempistiche lente, facendo presente al direttore Avellino che per i vestiboli ed il corridoio giallo del San Carlo ci erano voluti solo otto giorni, per quanto sicuramente il toscano era stato coadiuvato da una schiera ben maggiore di operai.

¹⁴⁵ *Ivi*, 27 novembre 1844.

¹⁴⁶ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 31 maggio 1845.

operare sul monumento in questo modo: Belliazzi avrebbe dovuto dipingere direttamente sul manufatto il disegno delle lacune fatto da Mastracchio con colori a olio, in modo da poter avere un effetto ottico del risultato finale. Se fosse stato soddisfacente, Belliazzi avrebbe ricostruito le porzioni lacunose del mosaico utilizzando delle tessere di cui l'architetto aveva già scelto le tinte più appropriate. «Tutto ciò consentaneamente a quanto in precedenti consimili occasioni è stato da me praticato» – ribadiva Niccolini – «di far dipingere cioè sopra antichi grandi ed importantissimi mosaici le parti mancanti, in modo che lavandole è agevole far tornare le lacune quali prima erano. E ciò potrebbesi assomigliare ad un modello di restauro in gesso sulle statue di marmo che può essere tolto quando non sia approvato, anzi, a cosa di assai minore importanza da poiché qua non si tratta di divinazione di parti mancanti, ma sibbene di copiare dall'originale di Marsigli ciò che egli copiò dal vero lasciando per ora intatte le altre antiche lacune»¹⁴⁷. Gli interventi avrebbero riguardato soltanto le lacune di minore estensione, escludendo l'ampio vuoto ancora oggi visibile su tutta la parte sinistra del mosaico. I restauri si sarebbero eseguiti mentre il mosaico era ancora nel portico delle statue, «al fine di soddisfare la curiosità degli osservatori, dando disposizione ai custodi che ogni persona deve stare distante sei palmi dal mosaico»¹⁴⁸. Sfortunatamente, il restauro non venne realizzato per mancanza di tempo¹⁴⁹ e si passò direttamente alle operazioni di trasferimento, secondo le quali il pavimento musivo sarebbe stato introdotto nella sala e

¹⁴⁷ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 21 marzo 1844.

¹⁴⁸ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 4 novembre 1844.

¹⁴⁹ Per ragioni di tempo, i restauri non riuscirono ad avviarsi per la scadenza del Congresso degli Scienziati. Lo sappiamo da una lettera del febbraio 1846, in cui Niccolini scrisse ad Avellino per chiedere che ordinasse a Belliazzi di lustrare il mosaico a cera, cosa che non accadeva proprio dal congresso, «e solo in piccola parte». Contestualmente, chiese anche che si avviassero le procedure di restauro delle lacune che erano coperte soltanto col gesso, riferendosi in particolare a quella più significativa, che era il braccio destro di Alessandro. I restauri veri e propri iniziarono probabilmente nel maggio 1846, perchè il giorno 4 Avellino si lamentò con Santangelo che Belliazzi fu trovato nella sala a grattare via il gesso dal braccio di Alessandro senza la supervisione né di Niccolini (in congedo di due mesi), né di Quaranta (in malattia). In loro assenza venne incaricato direttore lo scultore Tito Angelini. Belliazzi terminò il saggio ad agosto, con lode di Niccolini, che ormai era tornato, e Angelini. Niccolini opinò che non fosse il caso di tagliare il monumento per innestare questo saggio, e che era meglio dipingere ad olio sulla lacuna stessa e poi apporvi l'encausto, secondo una tecnica di Marsigli. Come d'uopo, il parere doveva essere discusso da una commissione dell'Accademia di Belle Arti, i cui verbali non sono contenuti all'interno delle buste referenti al mosaico di Alessandro, rendendo difficile recuperare l'informazione relativa alla scelta finale della tecnica di restauro adoperata. Durante la direzione di Angelini, l'esimio scultore si complimentò con la tecnica di restauro che si stava adoperando, definendolo un «saggio di restauro moderno», che si usava anche all'estero. Egli infatti approvava che si facesse un modello in gesso della lacuna del mosaico, essendo simile al procedimento adottato in scultura, dove si faceva il modello in creta, e poi in gesso, per poi passare al marmo. Cfr. *Ivi*, f. 4, 18 febbraio 1846; *ivi*, 4 maggio 1846; *ivi*, 18 giugno 1846; *ivi*, 6 agosto 1846.

posizionato su degli ormeggi in orizzontale, in corrispondenza del suo alloggiamento. Così disposto, Niccolini avrebbe foderato il masso del mosaico con lamine di metallo e lo avrebbe poggiato su un pavimento di pietrastrada, per isolarlo dall'umidità di risalita¹⁵⁰.

Le manovre così descritte iniziarono nel marzo 1845¹⁵¹, poco dopo il passaggio della Flora Farnese nella sala, di cui Niccolini non volle assumersi la responsabilità, poiché considerava l'impresa difficile quanto il trasporto del mosaico stesso. La ritrosia probabilmente fu dettata dal proseguire dell'astio tra lui e Bianchi, il cui nome riappare sui documenti di questo periodo, testimoniando che egli era rientrato al suo posto affianco a Bonucci e Niccolini, che non abbandonarono comunque il cantiere che avevano diretto fino a quel momento. L'onere di muovere la Flora fu assunto Bianchi e da Bonucci, che «non abbandonava il posto dell'onore» sperando di «condurre la Flora al suo destino», così come aveva fatto con l'Ercole Farnese, di cui pure si era occupato insieme allo zio¹⁵². Il ritorno di Bianchi, però, dovette essere breve, perché nei documenti dei mesi successivi il suo nome è di nuovo sostituito da Niccolini e Bonucci, che nella fase finale apportarono delle modifiche al progetto del luganese.

In totale assenza di grafici di progetto, si è qui tentato di comprendere in quale misura il disegno decorativo di Bianchi sia stato modificato una volta che egli fu costretto ad allontanarsi dal cantiere. Ciò è stato possibile incrociando fonti indirette, quali i resoconti periodici di Avellino a Santangelo, le richieste di pagamento degli operai e i provvedimenti del Consiglio di Terza Classe, che hanno fornito informazioni preziose. Pertanto, possiamo affermare che alcune libertà sull'idea di Bianchi furono prese dallo stesso Niccolini oltre che per il pavimento – come abbiamo visto prima – anche per la

¹⁵⁰ Niccolini, inizialmente, prima di collocare il mosaico supino sul pavimento, voleva sostituire le spranghe di ferro con altre in bronzo. Il provvedimento non venne attuato a causa di Belliazzi, che si oppose dicendo che secondo lui era un'operazione superflua. Evidentemente il parere di Belliazzi era autorevole in cantiere, infatti Niccolini decise di tenere le barre di ferro, e di approntare il pavimento di pietrastrada per riuscire comunque ad ottenere l'isolamento dall'umido. Cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3 13 aprile 1844; cfr. Antonio Niccolini, *Ricordi di taluni fatti risguardanti il distacco da terra, il trasporto, e la collocazione del gran mosaico Pompejano in confutazione di quanto fu su di ciò divulgato*, Napoli 4 giugno 1849, in: ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 6. La conferma visiva di questi interventi si ha in: Luigia Melillo, *op. cit.*, dove sono pubblicate le foto del trasferimento del mosaico di Alessandro dalla Sala della Flora al piano ammezzato, avvenuto nel 1917 secondo l'ordine di Vittorio Spinazzola. In queste, si vede bene il masso del mosaico.

¹⁵¹ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 15 marzo 1845. In questa data Niccolini e Belliazzi aprono la cassa del mosaico, ne verificano lo stato di conservazione e iniziano le operazioni di trasferimento dalla Galleria dei Balbi alla Sala della Flora.

¹⁵² Alla fine, fu solo Bonucci a dirigere il trasferimento della Flora coadiuvato da Belliazzi. Dalla relazione redatta da Bonucci sui lavori preparatori da sottoporre all'Accademia per lo spostamento della Flora, apprendiamo che la scultura era stata di recente restaurata, in quanto si legge che: «la testa, il braccio coi fiori e il plinto sono tutti moderni di gesso, e necessitano precauzione». Cfr. *Ivi*, 27 febbraio 1845; *ivi*, 8 marzo 1845.

disposizione delle colonne: egli decise che le due colonne centrali in corrispondenza della nicchia della Flora, fossero avvicinate in corrispondenza dell'estremità del mosaico, forse per riprodurre l'effetto che si aveva nell'edera della Casa del Fauno; inoltre, predispose che tutte fossero posate senza plinto, con toro direttamente poggiante a terra¹⁵³. A ciò si aggiunsero anche degli errori di esecuzione causati da Belliazzi. Ormai a maggio, con l'impellente scadenza, fu trovato a sbizzare in alabastro i pilastri e la zoccolatura della sala, quando Bianchi aveva determinato che tali elementi fossero eseguiti in stucco e poi smaltati di alabastro, per abbattere notevolmente tempo e costi. In quella intervenne Bonucci, che propose di procedere secondo l'idea di Bianchi e di reimpiegare come piedistalli della Flora e delle altre statue nella sala i pezzi già elaborati dal marmoraro¹⁵⁴. Ad agosto 1845, fu terminato il rivestimento a stucco lucido della sala, e con esso anche i lavori¹⁵⁵. Santangelo, tuttavia, dovette giudicare il risultato un po' scarno, visto che chiese che vi venissero aggiunti dei decori¹⁵⁶. Stavolta fu Bonucci a proporre – con l'avallo di Niccolini – una soluzione decorativa che consisteva nell'aggiungere «festoni sorretti da chiodi romani sotto la cornice d'imposta della volta della sala». Questa gli sembrava una buona idea per arricchire l'ambiente, soprattutto perché non si erano realizzati gli otto bassorilievi ai fianchi degli archi che Bianchi aveva previsto nel suo progetto originale, «esclusi nell'interesse dell'archeologia»¹⁵⁷. Questo commento molto criptico forse si riferiva al fatto che il soggetto dei bassorilievi non era considerato adeguato al contesto; ancora, potrebbe darsi che questi non fossero stati realizzati per dare la precedenza al collocamento del mosaico, che non poteva introdursi

¹⁵³ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 8 marzo 1845.

¹⁵⁴ *Ivi*, 13 maggio 1845.

¹⁵⁵ Presso l'Archivio di Stato di Napoli vi sono due fasci contenenti le note spese per gli interventi del mosaico, dalle operazioni di trasporto fino ai lavori di allestimento della sala, che in assenza di Pietro Bianchi vennero redatti da Antonio Niccolini. Essi sono molto utili per ricostruire la tipologia di interventi effettuati e le maestranze adoperate. In alcune pagine, si notano a margine alcune note di Bianchi che corregge, specifica o opina alcune voci della contabilità. Egli, rientrato dopo l'assenza, si trovava a gestire dei rendiconti compilati da altri (Niccolini e Bonucci), che avevano amministrato il budget del suo cantiere secondo il loro arbitrio. Cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 7. L'anno dopo la morte di Niccolini, nel 1851, nacque il sospetto che l'intero notamento delle spese riguardanti il distacco ed il trasporto contenesse errori di contabilità, poiché l'ammontare finale del costo superava di molto le previsioni. Pietro Valente venne incaricato di fare una verifica dei conti quando ormai Niccolini non era più in vita, probabilmente per rispetto nei confronti dell'anziano architetto. Egli rilevò effettivamente delle anomalie nei conti, talvolta vistose, da imputare probabilmente all'età avanzata di Niccolini e alla discontinuità di un cantiere così lungo. Nello stesso fascio si trova anche un foglio compilato dai figli Fausto e Felice che chiedono il compenso dovuto al padre ormai morto, lamentando che egli non lo avesse mai ricevuto. La richiesta venne rifiutata dal Ministro degli Affari Interni. Cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 6.

¹⁵⁶ ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 4, 20 agosto 1844.

¹⁵⁷ *Ivi*, 23 agosto 1844.

in sala prima della fine dei lavori. Oppure, che l'eccessivo decoro della sala avrebbe distolto l'attenzione dalle opere esposte. Contestualmente, nel rimettere a Santangelo questa ipotesi per le finiture, Bonucci colse l'occasione per comunicare il proprio parere sulla sala ormai finita: per lui, le colonne di alabastro private del plinto e contro-zoccolo, secondo il volere di Niccolini, ora gli sembravano più piccole e schiacciate dal peso del muro. Anche la nicchia della Flora era diventata più alta e stretta seguendo le modifiche del toscano, senza contare gli ornamenti a stucco che Bianchi aveva previsto e che non erano stati realizzati. Anche il cassettonato della volta non era conforme al disegno, in quanto realizzato di dimensioni maggiori¹⁵⁸. Il risultato, diceva, era che «la sala manca di effetto, perché manca di accordo». Dei «festoni leggeri e di poco rilievo», opinava, sarebbero stati una soluzione di poca spesa e poco lavoro, che sarebbe riuscito a tamponare un risultato non proprio positivo. La disposizione di questi interventi venne approvata, ma guardando le foto degli Archivi Alinari, non sembra che agli inizi del Novecento ve ne fosse ancora traccia¹⁵⁹.

Nel frattempo, in occasione dell'imminente arrivo del Congresso degli Scienziati, furono stanziati 1632,39 ducati per «decorazioni e restaurazioni», al fine di «mettere il Museo Borbonico in stato di maggior decenza». Perciò, Niccolini si trovò ad occuparsi anche di alcuni lavori nell'androne principale «rinnovato con molta eleganza di colore», inizialmente non contemplati nel progetto, dov'era indicato di doverlo solamente ripulire¹⁶⁰. L'enorme impegno profuso da Niccolini per il mosaico di Alessandro non venne, a suo parere, riconosciuto come doveva. L'architetto, infatti, si indignò parecchio quando scoprì che nella guida destinata ai congressisti, arrivati alla descrizione del mosaico e alle imprese intercorse per trasportarlo, il suo nome non veniva citato per esteso: «volgeva il 24 di ottobre del 1851, quando nella pompeiana Casa del Fauno fu scoperto questo mosaico stupendo. E perché le intemperie delle stagioni non gli nuocessero più de' tanti secoli che lo avevan tenuto sepolto, si pensò a costruirvi ben larga e luminosa tettoia, che il difendesse dall'umido, dalle piogge, dal freddo. Ma questi mezzi non valevano ad ottenere il bramato scopo; ché il mosaico perdeva di giorno in giorno alcun che de' suoi pregi. Sicchè, consideratosi di massima importanza che monumento di tanta celebrità fosse nella sua interezza conservato, si mandò per il

¹⁵⁸ Pare che il responsabile della difformità dei cassettoni della volta fosse responsabilità di un artista della Capitale non meglio specificato, che si occupò del lavoro. Si potrebbe pensare fosse stato Gandini. Cfr. ASN, Ministero Pubblica Istruzione, B. 355, f. 3, 21 agosto 1844.

¹⁵⁹ Cfr. Andrea Milanese, *Album museo*, cit.

¹⁶⁰ ASN, Ministero Degli Affari Interni, I Inventario, B.1005, f. 11, protocollo di Terza Classe n. 14.

musaicista romano Raffaelli, perchè, esaminatolo, dicesse se a cessare tal danno faceva d'uopo portarlo nel Real Museo e come. Negavalo il Raffaelli, ed attesa la gran mole di quello, proponeva che si fosse potuto di là tramutare solo tagliandone in varie parti le figure; allorché un artista napolitano, Gennaro Belliazzi, con bello ardire, offrivasi a trasportare di Pompei il Gran mosaico tutto in un pezzo com'era, senza neppure toglierne la bianca cornice marmorea che lo chiudeva, e tal quale collocarlo ove oggi si trova. Approvato siffatto divisamento, l'opera fu principiata con alacrità dal Belliazzi sotto la direzione del presidente all'Accademia di Belle Arti, e recata a termine felicemente con soddisfazione di quanti considerano questo monumento qual patrimonio della civiltà europea»¹⁶¹. Vedere come il suo contributo fosse passe passato inosservato lo spinse a pubblicare una piccola memoria, *Ricordi di taluni fatti risguardanti il distacco da terra, il trasporto, e la collocazione del gran mosaico Pompejano in confutazione di quanto fu su di ciò divulgato*¹⁶², nella quale esponeva la verità dei fatti in merito al coinvolgimento delle parti in causa: «Poiché le idee ed i trovati artistici, come ogni altra proprietà, sono sacri, ed è furto il defraudarne chicchessia, come d'altra parte è diritto di rivendicarli, ho stimato bene dilucidare taluni fatti intorno al distacco da terra, ed al trasporto del Gran Mosaico pompejano; dappochè io fui quello che ideai i modi di quel traslocamento, altri ne usurpò l'onore, e la ricompensa»¹⁶³.

La prima cosa che sorprende è che il testo sia datato 4 giugno 1849, ben quattro anni dopo la fine dei lavori. C'è da dire che Niccolini, che sarebbe venuto a mancare da lì ad un anno, verso il termine della sua esistenza sviluppò una forma di orgoglio molto forte verso il proprio operato. Nello stesso periodo, ad esempio, continuava a rivendicare alcune sue teorie geologiche sull'innalzamento delle acque nei Campi Flegrei, sebbene fossero state confutate dagli esperti in materia¹⁶⁴. Gli ultimi due, tre anni della sua vita non dovettero essere facili da accettare per un personaggio del suo calibro. Ormai anziano, egli perdeva progressivamente il suo ascendente e le sue cariche: nel 1848

¹⁶¹ *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, 2 voll., Stabilimento tipografico Gaetano Nobile, Napoli 1845, II, pp. 140-148, particolarmente pp. 140-141. Si può notare, leggendo la descrizione del mosaico che viene fatta nella guida, che questa riprende la struttura e le informazioni contenute nella pubblicazione di Niccolini *Quadro in mosaico*, cit., fornendo un'ulteriore testimonianza della diffusione e della risonanza del testo nell'ambiente erudito dell'epoca.

¹⁶² Antonio Niccolini, *Ricordi di taluni fatti*, cit.

¹⁶³ *Ivi*, p.1. Niccolini aggiungeva che la sua pubblicazione aveva un altro fine, oltre quello di rivendicare il proprio merito dei lavori su Belliazzi. La Commissione di Ponti e Strade, infatti, aveva chiesto all'architetto di delucidare chiaramente quanto e come il «marmoraro» fosse coinvolto in queste operazioni, non specificando la motivazione della richiesta. *Ivi*, p. 12.

¹⁶⁴ Cfr. Capitolo 6.

venne destituito dal ruolo di Presidente *ad interim* della Società Reale Borbonica e da quello di direttore dei Reali Teatri; il suo titolo di direttore del Real Istituto di Belle Arti rimaneva solo *pro forma*, mentre il vero referente era diventato il suo vice, Pietro Valente¹⁶⁵. Percependo il proprio declino, forse, l'architetto intendeva ribadire a se stesso ed al mondo circostante i successi ottenuti in tempi migliori.

Nel testo citato, Niccolini narra brevemente le tappe salienti dell'epopea del *Gran Musaico Pompeiano*. Egli descrive sinteticamente i progetti presentati alla commissione da lui e da Raffaelli, raccontando di come egli fosse riuscito ad ottenere l'incarico con la miglior proposta, non lesinando critiche nei confronti del mosaicista romano e di Belliazzi, che dalla storia traspare come un artefice molto abile nei lavori manuali, ma privo di ingegno, che finì per prendersi il merito delle operazioni grazie anche all'iniquità di Nicola Santangelo. L'architetto lamentava, appunto, che sebbene il ministro avesse avuto modo di constatare di persona che era Niccolini l'ideatore del metodo «[...]nella guida messa a stampa per gli Scienziati al settimo congresso Italiano, riunito in Napoli, [il ministro] fece pubblicare [che] l'ingegno naturale del Belliazzi, quantunque idiota, era giunto a ideare e porre ad effetto il suo piano del distacco e trasporto del gran mosaico Pompeiano. Ed estese anche le sue grazie fino a fargli decretare da S. M. una pensione di venti ducati al mese, coll'impiego di Mosaicista addetto al Real Museo; facendo in tal modo tacere il nome del Cav. Niccolini, come se non avesse preso nessuna parte in quella operazione»¹⁶⁶. Nonostante il testo sia evidentemente pieno di risentimento, le vicende tratteggiate dal breve scritto sono tutto sommato fedeli a quanto oggi si può leggere nelle carte d'archivio. Perfino lo stesso Niccolini si premurava di avvertire il lettore che quanto da lui riportato fosse comprovabile nel «lunghissimo carteggio esistente nella direzione del Real Museo», riferendosi probabilmente agli stessi documenti a nostra disposizione¹⁶⁷.

L'architetto non risparmiava rimproveri nemmeno a Pietro Bianchi. Pur non nominandolo direttamente, egli riservava parole molto dure al suo progetto decorativo per la sala che, diceva: «coprirebbe di rossore l'età nostra, se potesse passare alla posterità. È un obbrobrio di veder la Flora Farnesiana impiegata come statua di decorazione, con un gran lucernare sulla testa, ed un lume di riflesso che la fa essere sempre in ombra, senza poterla ammirare da nessun punto, perché impedita dalla collocazione del Musaico! [...] Non rimane che a profittare di questa occasione per

¹⁶⁵ Antonio Niccolini *architetto e scenografo*, cit., p. 193.

¹⁶⁶ Niccolini, *Ricordi di taluni fatti*, cit., p. 10.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 7-8.

impegnare le persone influenti onde sia rimosso al più presto possibile l'enunciato obbrobrio dell'età nostra in fatto di Arti»¹⁶⁸. Questo passaggio evidenzia un difetto di progettazione che non si rileva dai fasci finora citati, cioè che nella sala vi fossero problemi di fruizione e di illuminazione delle opere d'arte. Niccolini non concede al suo rivale il beneficio del dubbio sull'esito finale del progetto, non considerando i problemi di salute che avevano costretto Bianchi ad allontanarsi dal cantiere, delegandone proprio a lui stesso e a Bonucci la direzione. Tale severità di giudizio risiede, quasi certamente, nel fatto che anche Niccolini aveva pronto il proprio progetto per la sala del mosaico, che però non venne mai preso in considerazione. Ciò è comprensibile, visto che a Bianchi era già stata sottratto l'incarico del trasporto del manufatto, che doveva spettargli di diritto in quanto Direttore degli Scavi, e non sarebbe stato diplomatico privarlo anche della decorazione. Siamo a conoscenza dell'ipotesi progettuale di Niccolini grazie ad un disegno custodito presso l'Archivio del Museo di San Martino¹⁶⁹ e alla descrizione che ne fece in *Ricordi di taluni fatti*, dove espone la sua visione, che: «[...]consisteva nel fare in quella sala una superba collezione di mosaici, collocando nella nicchia, che fu ritondata per la Flora, la bellissima fontana delle maschere, che si conserva in Pompei, ove di giorno in giorno è degradata dalle intemperie, e più ancora dalle mani degli uomini, ponendo negli angoli le quattro bellissime colonne musaicate, il fregio mistico delle maschere sceniche, la battaglia de' Galli colle unghie armate di sprone di ferro, [...] che potrebbero essere bellamente distribuiti sul pavimento intermezzato da quadroni a marmi di varii colori, tolti da' pavimenti de' palazzi che Tiberio fece costruire a Capri, nel suo soggiorno in quell'Isola»¹⁷⁰. Questa descrizione combacia con quella che si ritrova in calce al disegno del progetto che, secondo una condivisibile opinione di Giannetti e Muzii può risalire al 1843, all'indomani dell'arrivo del manufatto al Museo, in cui leggiamo: «Affinchè questa Sala si potesse a buon diritto nomare Sala de' Musaici, converrebbe situare su di essa distribuiti in bene ordinati compartimenti i non pochi bellissimoi Musaici che si trovano depositati provvisoriamente nella prima stanza del Museo a sinistra entrando, oltre a che trovandosi essere molto alta ed a volta dovrebbero adattare ad essa la decorazione della Sala delle Terme pompejane incominciando da i Talamoni, e nel rimanente imitando i suoi vaghissimi modi architettonici, e gli svariati

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 11.

¹⁶⁹ Napoli. Archivio del Museo di San Martino, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 7444, *Progetto per la sala dei mosaici nel Real Museo Borbonico*. Pubblicato in *Antonio Niccolini architetto e scenografo*, cit., p. 135.

¹⁷⁰ Antonio Niccolini, *Ricordi di taluni fatti*, cit., p. 11.

stucchi bianchi e dipinti: Ma sopra tutto situando nella Cona della Flora la gran fontana Musaicata di Pompei, ponendola ad un tempo in salvo dalle ingiurie delle intemperie, e di quelle che riceve dalla mano dell'uomo. Per la ricchezza degli scavi basterebbe la consimile, detta La Fontana del Granduca». Dalle due descrizioni, quindi, apprendiamo che Niccolini desiderasse dedicare la sala prescelta ai maggiori mosaici del Real Museo, dando il posto d'onore a quello di Alessandro. Nella grande nicchia, al posto della Flora, egli immaginava «la fontana delle maschere», cioè quella proveniente dalla Casa della Fontana Grande di Pompei o, in alternativa, quella dalla Casa del Granduca, in modo da salvarla contestualmente anche dalle intemperie. Supini sul pavimento – adornato con dei marmi provenienti dalla Villa di Tiberio a Capri – egli avrebbe collocato il *Festone con maschere, foglie e frutta*, che era la soglia della Casa del Fauno, e quello del *Combattimento di galli*. Ai quattro angoli avrebbero trovato posto le quattro magnifiche colonne mosaicate dalla Villa delle Colonne a Mosaico¹⁷¹. Altri dettagli li troviamo nella descrizione a corredo della tavola, in cui Niccolini immagina di decorare la volta della sala ispirandosi agli stucchi «bianchi e dipinti» delle Terme del Foro, in particolare forse al *tepidarium*, visto che ne nomina i telamoni, che nella sua mente avrebbero sorretto l'alto soffitto voltato.

Questa spiegazione, tuttavia, pur accompagnando il disegno, non lo rappresenta perfettamente. Nonostante l'acquerello fornisca solo un'angolazione della sala, è chiara l'assenza dei telamoni, e non si trova alcun accenno a decori che ricordino le terme pompeiane; delle altre antichità che dovevano essere esposte, vediamo soltanto le due colonne a mosaico, riprodotte magistralmente. Anche dalla pianta in calce, si nota che nella sala c'è solo posto per il mosaico di Alessandro, come di fatti era nella realtà, considerate le misure della stanza. Tale difformità tra il grafico e la didascalia, è spiegabile con il fatto che – come aveva sottolineato Muzii – con questo disegno, Niccolini forse preferiva dare spazio al racconto della quotidianità, mostrando lo scorcio di un ampio locale dove al centro si distende il mosaico di Alessandro, cinto da una ringhiera da cui si sporgono i visitatori ammirati¹⁷². Notiamo infine che da uno degli ingressi si intravede l'antistante Sala degli Eroi, in cui si riconosce al centro l'Altante Farnese. Dalla tavola possiamo ricavare informazioni aggiuntive sull'idea progettuale di Niccolini: egli mantiene la scelta di Bianchi di allargare i vani d'ingresso da entrambi i

¹⁷¹ Tutte le antichità con cui Niccolini intendeva adornare la sala, escluso il mosaico del *Combattimento di galli*, si trovano descritti e disegnati in appendice in: Antonio Niccolini, *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, Stamperia Reale, Napoli 1846. Cfr. Capitolo 6.

¹⁷² Antonio Niccolini architetto e scenografo, cit., p. 193.

lati, ma elimina le serliane. Predilige un portale architravato con intradosso a cassettoni, la cui apertura è sottolineata da due paraste lisce corinzie e da una trabeazione in stucco, nel cui fregio possiamo identificare il simbolo del giglio borbonico alternato a delle fini grottesche. Sulla cornice, si riconoscono alcuni elementi tipici delle decorazioni niccoliniane: le due pigne che sporgono ai lati, simbolo di elevazione spirituale e sapienza, e le aquile poggianti sul globo, emblema della gloria imperiale, intervallate con dei classici festoni. Il vano d'ingresso è tripartito da due ricche colonne corinzie poggianti su plinti, per ricreare un effetto simile a quello dell'edera della Casa del Fauno. Piuttosto sobri appaiono il pavimento losangato in marmo e le pareti, che presentano un decoro alla greca interrotto a due terzi dell'altezza da nicchie quadrate, vuote nel disegno, e forse predisposte per alloggiarvi dei bassorilievi.

Fare una valutazione qualitativa dei due progetti è molto difficile visto che, nel caso di Bianchi, le contingenze avevano prodotto un esito in parte difforme dalle sue idee e, nel caso di Niccolini, abbiamo soltanto un disegno e degli appunti di studio. È possibile tuttavia fare delle riflessioni sui concetti che sembrano aver guidato i due architetti, a partire dalla scelta degli altri reperti da collocare intorno al mosaico. Bianchi, nel decidere di posizionare delle statue intorno all'opera musiva, dimostrava forse di aver concepito la sua sala museale guidato da ragioni che avevano a che fare soprattutto con l'estetica e l'armonia della composizione finale. Ogni oggetto era un singolo elemento figurativo che concorrevano a creare un quadro d'insieme, venendo spogliato del proprio significato storico-artistico e del valore educativo che poteva assumere una volta esposto. Al contrario, potremmo dire che questi ultimi aspetti erano tenuti in maggior conto da Niccolini. Egli immaginava uno spazio più coerente dal punto di vista espositivo, disponendo affianco al mosaico altri importanti esempi dell'arte musiva di Pompei, perché il visitatore potesse ammirarli e compararli tra loro.

È pur vero, però, che il suo progetto, pur nobile e logico negli intenti, dimostra una certa ingenuità antiquaria nell'accorpare le antichità per tipologie, senza altra apparente *ratio* che ne giustificasse la riunione. Quanto allo stile decorativo, Antonio Niccolini propone un programma figurativo misurato e arioso, che ben si addice ad un Museo.

A differenza dei suoi interni destinati a dimore nobiliari o reali¹⁷³, qui Niccolini mantiene una pulizia di matrice settecentesca, che pur comunicando sobrietà e contemplazione, non trasmette austerità. La scelta di marmi dai colori chiari per le finiture, è forse fatta per mettere in risalto i colorati mosaici che vi avrebbero alloggiato, rendendoli gli unici

¹⁷³ Cfr. Capitolo 3.

protagonisti dell'ambiente. Gli immancabili rimandi alla grandezza della Casa Reale sono discreti, affidati alla potenza dei simboli posti sulla trabeazione (la pigna, l'aquila sul globo ed il giglio borbonico). Il giglio borbonico che si riconosce sulla ringhiera che cinge il mosaico, è forse l'emblema della mano del munifico Re che pur possedendo le antichità, le offre alla vista dei propri sudditi.

In questo insieme ben calibrato, è difficile dire se l'aggiunta dei telamoni a sostegno delle volte avrebbe compromesso l'armonia generale, caricandola di eccessivo peso. Pietro Bianchi, al contrario, puntava molto sul contrasto cromatico tra le statue marmoree e le decorazioni alabastrine. La spazialità dell'ambiente, scandito dalle sculture e dalle colonne a sostegno delle serliane, richiamava l'immaginario dell'architettura romana, a cui certo egli faceva riferimento. La grandezza espressa da Bianchi era più severa e ieratica rispetto a quella espressa da Niccolini, probabilmente perché la colossale Flora sottometteva tutto il resto dell'ambiente alla sua presenza, diventando il fulcro dell'attenzione al posto del mosaico di Alessandro.

All'architettura del luganese, probabilmente, mancava un po' di quella connaturata leggerezza che Niccolini riusciva a raggiungere a prescindere dalla sobrietà delle decorazioni, grazie alla capacità di calibrare il peso del singolo elemento in rapporto a quello della composizione finale, riuscendo ad ottenere sempre un risultato armonioso anche senza l'utilizzo di rigide regole metriche "neoclassiche".

L'ipotesi di progetto della sala del mosaico, alla luce delle nuove letture qui offerte, diventa un esempio per chiarire ulteriormente l'inedita interpretazione dell'approccio compositivo di Niccolini che qui si vuole dare.

La sua vocazione alla pluridisciplinarietà, ben individuata da Anna Giannetti e Rossana Muzii, non deve essere letta soltanto nella chiave limitante della varietà di competenze in suo possesso, ma deve approfondirsi ed estendersi ad una riflessione sul modo in cui egli intendeva il ruolo di architetto, e di come si poneva nei confronti dei suoi incarichi. Niccolini, infatti, si dimostra – per formazione e per ambizione – un professionista non abituato a suddividere la propria attività in compartimenti, ma a seguire ogni fase del processo architettonico, non gerarchizzandone l'importanza. Ciò si vede chiaramente negli episodi qui riportati riguardanti il mosaico, dove sebbene non gli fosse stato richiesto di presentare una soluzione espositiva per il pavimento, l'esistenza di un progetto da lui firmato dà l'idea che egli non considerasse "completo" il suo intervento se non avesse anche pensato all'ambiente in cui collocare l'opera che aveva studiato, descritto e infine tutelato. Questo comprova che la frammentazione a cui la sua attività è

stata talvolta sottoposta dalla storiografia non corrisponde, in effetti, al modo con cui egli concepiva l'architettura e lo strumento della progettazione.

Niccolini era abituato a considerare in modo processuale ad ogni fase del progetto, che nella sua mente si sviluppava con la stessa consequenzialità di un pensiero organico, piuttosto che come una giustapposizione di fasi successive, senza circoscrivere le possibilità del suo contributo ad aspetti specifici. Inoltre, quest'idea di progetto si pone, negli intenti, in continuità con quella del giardino della Vanella del Real Museo di Napoli¹⁷⁴ nel quale, parimenti, Niccolini si rivela molto sensibile al tema della “musealizzazione” del patrimonio storico-artistico, ben cosciente dell'importanza che ciò rivestiva nell'ambito della valorizzazione dell'antico e della sua diffusione, rivelando un atteggiamento che ricorda quello di un artista rinascimentale, coinvolto totalmente nei progetti da lui concepiti fino a curarne ogni aspetto.

¹⁷⁴ Cfr. paragrafo 4.1 di questa tesi.

Capitolo 6

Tra ἀρχή e τέχνη: il Tempio di Serapide a Pozzuoli

*«Sembra che la natura e le arti siensi
congiunte nel Tempio di Serapide, per togliere
alla questione ogni incertezza, e per dimostrare non
solo la variabilità del livello del mare, ma il
tempo e la misura de' suoi periodi»¹*

6.1 Il Tempio di Serapide nel dibattito scientifico e archeologico tra Settecento e Ottocento

Il Tempio di Serapide di Pozzuoli esercitò il suo fascino su Antonio Niccolini fin dai primi anni della sua permanenza a Napoli, acquisendo per lui una sempre crescente importanza. L'edificio, infatti, è emblematico nella storia del Nostro, perché gli permise di sperimentare su un piano applicativo le sue concezioni sull'antico inteso come patrimonio storico-artistico appartenente alla collettività, e per questo degno di essere salvaguardato, portando alla sublimazione massima le potenzialità del suo approccio scrupoloso e pluridisciplinare alla comprensione dell'architettura.

Per questa tesi, le ricerche su questo aspetto della produzione di Niccolini sono state condotte attraverso la reinterpretazione di fonti archivistiche per la gran parte inedite, incrociate con la consistente produzione autografa ed iconografica prodotta dal toscano sull'argomento. Il risultato dello studio amplifica quelli che sono i tratti di originali e unici del rapporto di Niccolini con l'antico, che nelle vicende correlate al Serapeo lo portò a coniugare riflessioni antiquarie, archeologiche e scientifiche allo scopo di preservare l'edificio, dimostrando una precoce sensibilità e un'ottima capacità intuitiva sui temi della tutela e conservazione rispetto al suo tempo.

¹ Antonio Niccolini, *Rapporto sulle acque che invadono l'antico edificio detto il tempio di Giove Serapide*, Stamperia Reale, Napoli 1829, p. 34.

Prima di entrare nel merito del contributo di Niccolini, però, è necessario esplicitare i punti salienti degli avvenimenti, non solo architettonici, che interessarono il Tempio di Serapide a partire dalla seconda metà del Settecento, al fine di comprendere la rilevanza della rovina nel dibattito archeologico e scientifico tra XVIII e XIX secolo, e soprattutto il ruolo fondamentale che il Nostro ebbe in questo contesto.

I Campi Flegrei si sono sempre configurati come un'area nella quale alla suggestione delle bellezze naturalistiche si intrecciava un'aura mistica, dovuta soprattutto ai richiami della mitologia. Siti come il Tempio di Mercurio, l'Antro della Sibilla o il Sepolcro di Agrippina, non solo rappresentavano la memoria della civiltà romana, ma sembravano serbare ancora lo spirito della storia e del mito. Per quanto le scoperte di Ercolano e Pompei avessero catalizzato l'attenzione di viaggiatori ed eruditi sul finire del Settecento, la fortuna visiva dei Campi Flegrei cresceva e si consolidava di pari passo, in un processo meno clamoroso forse, ma altrettanto importante per la cultura europea².

In particolare, tra le numerose antichità flegree che affascinarono gli studiosi, forse nessuna si è rivelata enigmatica quanto il Tempio di Serapide di Pozzuoli. Questo sito, grazie ad alcune peculiarità naturalistiche ed architettoniche, divenne il centro di un avvincente dibattito che investì intellettuali di diverse discipline, dall'architettura, all'archeologia, fino alle scienze della Terra³.

Infatti, da un lato gli architetti e gli archeologi si trovarono davanti ad un problema di decodificazione del manufatto: il cosiddetto Tempio di Serapide è in realtà un *macellum* romano, tipologia architettonica fino ad allora ignota (quello di Pompei verrà scoperto solo nel 1818); dall'altro, gli scienziati vi riscontrarono dei fenomeni anomali, come il periodico allagamento del pavimento e le tracce di fossili marini sui marmi, difficilmente spiegabili con le conoscenze conseguite fino a quel momento in campo geologico. Queste indagini su doppio fronte, iniziate fin dai primi anni del dissotterramento della zona, raggiungeranno l'apice nell'Ottocento e perdureranno fino a Novecento inoltrato, rendendo questo un luogo simbolico per gli eruditi, dato che è proprio dall'osservazione del Serapeo che verranno raggiunti traguardi fondamentali in molte branche del sapere.

² Per approfondire i temi della fortuna visiva dei Campi Flegrei e del percorso dei *grand touristes* in quest'area, si rimanda, tra gli altri testi, a: Giancarlo Alisio, *Campi Flegrei*, Franco Di Mauro, Napoli 1995; Lucio Fino, *Vesuvio e Campi Flegrei. Due miti del Grand tour nella grafica di tre secoli (stampe, disegni e acquerelli dal 1540 al 1876)*, Grimaldi & C., Napoli 2001; Salvatore Di Liello, *Il paesaggio nei Campi Flegrei. Tra realtà e metafora*, Electa-Napoli, Napoli 2005.

³ Il Tempio di Serapide di Pozzuoli è oggetto di un testo monografico che delinea in maniera esaustiva gli aspetti del dibattito architettonico, archeologico e scientifico che investì l'area a partire dal Settecento fino agli inizi del Novecento: cfr. Luca Ciancio, *Le colonne del tempo. Il tempio di Serapide a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Edifir, Firenze 2009.

Prima che un violento episodio di bradisismo (fenomeno allora sconosciuto) portasse alla luce i resti del Tempio di Serapide, nel 1750, la zona dove era collocato l'edificio si presentava come un fertile appezzamento denominato "vigna delle tre colonne" da cui emergevano appunto tre piedritti, che prima delle scosse non sembravano suscitare alcun interesse di tipo archeologico. Tuttavia, le colonne dovevano comunque essere in qualche modo un *landmark* dell'itinerario puteolano, poiché si trovano già rappresentate nell'*Ager Puteolanus* di Mario Cartaro⁴, ed in una mappa topografica del golfo di Pozzuoli del 1720 firmata dall'incisore tedesco Johann Christoph Weigel per la raccolta *Decriptio Orbis Antiqui*⁵. La loro presenza era inoltre segnalata in alcune delle prime guide a stampa dei Campi Flegrei a partire dal XVI secolo, come quella di Ferrante Loffredo, nella quale si legge: «[...] Et quelle tre colonne erte l'una vicino l'altra dentro il giardino di Geronimo di Sangro ci fan congetturare che fossero state del portico di detto tempio [di Nettuno *NdA*], cadute dall'alto a basso ivi vicino, perché non hanno intorno pur picciolo vestigio di edificio degne di quelle [...]»⁶.

Fu Re Carlo di Borbone a dare ordine all'ingegnere Roque Joaquín de Alcubierre di procedere con lo scavo, nel 1750⁷: ne emersero un pavimento lastricato circondato da *tabernae*, un'edicola circolare e la porzione di un'essedra⁸. Le tre colonne di marmo

⁴ Cfr. Roberto Parisi, *Da Puteoli a Pozzuoli, e ritorno. Itinerario nell'iconografia urbana della città flegrea*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di Cesare De Seta, Alfredo Buccaro, Electa-Napoli, Napoli 2006, pp. 193-197.

⁵ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., p. 19.

⁶ Cfr. Ferrante Loffredo, *Le antichità di Pozzuolo et luoghi convicini*, edizione a cura di Lucio Oriani, Fondazione Memofonte, Firenze 2017, p.7 (I. ed 1573). Secondo quanto scritto nella guida, Loffredo credeva che le tre colonne abbandonate appartenessero al portico del Tempio di Nettuno di Pozzuoli, situato lungo la strada che congiunge la chiesa rinascimentale di San Francesco e l'anfiteatro, e che fossero rotolate più avanti a seguito, forse, di una scossa tellurica. La notizia è riportata da Andrea De Jorio nel suo celebre trattato sul Tempio di Serapide, dove cita anche le altre guide che menzionano "la vigna delle tre colonne", come quelle di Capaccio e Mazzella. Cfr. Andrea De Jorio, *Ricerche sul Tempio di Serapide in Pozzuoli*, Stamperia della Società Filomatica, Napoli 1820, p. 6.

⁷ Gli scavi guidati da Alcubierre durarono fino al 1753, ed avevano come obiettivo quello di spoliare il sito archeologico dei materiali più pregiati, similmente a quanto avveniva ad Ercolano e Pompei. Ecco perché dopo tre anni il re dovette spostare i suoi interessi (e finanziamenti) altrove. Successive campagne di scavo verranno intraprese in modo discontinuo fino al 1818, anno in cui tutta l'area del Tempio di Serapide poteva considerarsi dissotterrata. Cfr. Michele Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle province di terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Vincenzo Morano, Napoli 1888.

⁸ Al termine dello scavo, il Serapeo si presentava come un'ampia corte rettangolare circondata da un porticato (75 metri di lunghezza per 58 metri di larghezza), su cui si affacciavano *tabernae* aperte alternativamente ora verso l'interno, ora verso l'esterno; in corrispondenza dell'entrata principale vi era un'essedra, segnalata dalle quattro monumentali colonne che ne enfatizzavano l'ingresso, a sua volta preceduto da un ambulacro coperto; all'interno della stessa, tre nicchie ospitavano statue di divinità. Due latrine pubbliche erano dislocate ai lati dell'abside di fondo, mentre resti di scale che conducevano al piano superiore del porticato si conservano ai lati dell'ingresso monumentale che si apriva verso il porto; infine, al centro del perimetro era presente la *tholos*, ovvero l'edicola a pianta circolare, al cui podio si accedeva

cipollino rivelarono la loro impressionante altezza di circa dodici metri, e ai loro piedi ne fu rinvenuta una quarta, spezzata. Nei pressi di queste, si rinvenne una statuetta di età imperiale raffigurante il dio egizio Serapide. Il ritrovamento della scultura e la presenza del colonnato, indussero ad identificare erroneamente la rovina come un serapeo, la cui esistenza in città era già stata intuita con il ritrovamento di una epigrafe che si riferiva ad un *aedem Serapi*⁹. Il culto della divinità Alessandrina era già stato registrato a Puteoli a partire dal II secolo a.C., e venne successivamente associato dai Greci al culto del dio guaritore Esculapio o a quello di Zeus, tanto da venire spesso indicato con il nome di “Giove Serapide”¹⁰, anche nella letteratura sette-ottocentesca.



Figura 1 Macellum di epoca romana cosiddetto Tempio di Serapide, Pozzuoli

La singolare scoperta giunse molto presto alle orecchie del pubblico europeo grazie al testo *Observation upon the Antiquities of the town of Herculanium*, dell'architetto francese Jérôme-Charles Bellicard, che tra l'altro conferma ulteriormente l'emersione del colonnato dopo il 1750: «In my last journey in 1749, I had observed in this city, three pillars, of about five feet in diameter, the shafts of which were half buried. Since that time the place having been dug, they have discovered their bases B [si riferisce alla legenda della tavola XXXII], which are of marble, and the profil is very beautiful. The

tramite quattro scalinate disposte a croce. Era cinta da un doppio colonnato (16 nel perimetro interno e 12 in quello esterno), ed al centro vi campeggiava un'enorme fontana. L'intero complesso era infine impreziosito da marmi, pavimenti mosaicati e finiture pregevolissime, di cui troviamo testimonianza dei resoconti e nei disegni dei tanti viaggiatori dell'epoca.

⁹ L'epigrafe del 105 a.C., «Lex parieti faciendo in area, quae est ante aedem Serapi trans viam [...]» ritrovata nei pressi del sito archeologico, segnalava la presenza di un Tempio dedicato a Serapide già dal II secolo a. C., che però non è stato mai identificato.

¹⁰ Il culto di Serapide venne istituito dal sovrano di Alessandria Tolomeo I (366-283 a.C.), e deriva dal sincretismo tra il dio egizio Osiride e il greco Zeus. A lui sono riferiti attributi di entrambi gli dei. Cfr. Fausto Zevi, *Pozzuoli come "Delo minore" e i culti egizi nei Campi Flegrei*, in *Egittomania. Iside e il Mistero*, a cura di Stefano De Caro, Electa, Napoli 2006, pp. 69-86.

king of the Two Sicilies having ordered the work to be continued, they found a temple, supposed by the idol, and some other circumstances, to have been dedicated to Serapis»¹¹. Il testo di Bellicard ebbe il merito di diffondere la notizia del ritrovamento al di fuori dell'Italia, alimentando la curiosità degli amanti delle antichità che avrebbero preso parte alle dispute intorno al Tempio, la prima delle quali è sicuramente riferita all'incertezza dell'identità tipologica. Infatti, prima che il naturalista Charles Dubois giungesse, nel 1907, a fugare ogni dubbio sul fatto che si trattasse di un *macellum*, ovvero un mercato monumentale di età Flavia, diversi studiosi si avvicendarono in ponderate dissertazioni a riguardo¹². Man mano che lo scavo proseguiva, infatti, era chiaro che ci si trovasse al cospetto di un edificio molto diverso dalla classica morfologia del tempio di cui si aveva nozione dai più celebri trattati di architettura, come quelli di Vitruvio o di Sebastiano Serlio. Grazie ad una ricostruzione epistolare effettuata da Luca Ciancio, ci si rende conto di come l'interrogativo sulla tipologia fosse emerso fin dai primi attimi di vita del sito, e di come agitasse la comunità antiquaria italiana, che venne a conoscenza del Serapeo prima di quella europea¹³. La prima informazione ufficiale sullo scavo borbonico trapelò già tre mesi dopo l'avvio dei lavori grazie all'antiquario e grecista Giacomo Martorelli, che inviò al suo collega toscano, l'abate Anton Francesco Gori – figura centrale dell'antiquaria settecentesca – una serie di lettere relative al «magnifico edificio» di Pozzuoli, tenendolo costantemente aggiornato sullo stato delle attività, senza però sbilanciarsi sulla codificazione. La curiosità di Gori circa la natura di questa nuova architettura lo spinse ad avviare una rete epistolare con il marchese Felice Maria Mastrilli e l'erudito medico di Pozzuoli Giovanni Sirignano il quale, nel 1753,

¹¹ Jérôme-Charles Bellicard, *Observation upon the Antiquities of the town of Herculaneum, discovered at the foot of Mount Vesuvius*, Printed for D. Wilson and T. Durham, London, 1753, p. 129. In seguito alla prima edizione inglese, Bellicard pubblicò anche due edizioni francesi, *Observation sur les antiquités d'Herculaneum*, nel 1753 e nel 1755. La seconda visita a cui si riferisce Bellicard nel testo è la celebre spedizione organizzata da Madame de Pompadour per il fratello Abel-François Poisson de Vandieres, *alias* il marchese di Marigny, alla quale presero parte anche l'architetto Jacques-Germain Soufflot, il letterato Jean-Bernard Le Blanc e il disegnatore Charles-Nicolas Cochin, che firma le illustrazioni delle *Observation*. Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., pp. 13-34.

¹² Le indagini effettuate da Charles Dubois vennero condotte sotto un articolato profilo storico, urbanistico e topografico. In questo modo egli riuscì a confutare la presenza nell'area di un "aedem Serapi", e a confermare l'identità architettonica del *macellum*, che sorgeva vicino all'*emporium* e al porto dell'antica Puteoli, uno dei più fiorenti del Mediterraneo. Egli riconobbe ad Andrea De Jorio e a Nicholas Caristie il primato di aver affrontato lo studio del manufatto anche in base alla sua contestualizzazione topografica, nonostante non fossero riusciti a giungere alla reale soluzione. Cfr. Charles Dubois, *Pouzzoles antique. Histoire et topographie*, Albert Fortemoing Editeur, Paris 1907, pp. 286-314. Per approfondire le indagini di Dubois, cfr. Claire De Ruyt, *L'importance de Pouzzoles pour l'étude du macellum romain*, in «Puteoli. Studi di Storia antica», 1, vol. 1, 1977, pp. 128-139.

¹³ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., pp. 13-34.

manifestava la convinzione che si trattasse di uno stabilimento termale, data la sua prossimità con l'antica fonte sorgiva del Cantarello, adoperata ancora fino al Medioevo. L'ipotesi era caldeggiata anche dal più autorevole abate Celestino Galiani, anch'egli persuaso che i due ambienti estremi al lato dell'asedra, corredati da sedili cavi, fossero delle terme. Tra gli altri eruditi coinvolti con opinioni differenti si citano Paolo Antonio Paoli, che lo reputava un «modello di basilica col foro»¹⁴ e Winckelmann che, in seguito ad un sopralluogo *in situ* nel 1758, non rinunciando ad una interpretazione filologica, ipotizzava potesse trattarsi di un foro «all'antica», sullo stampo di quello descritto da Vitruvio nel V libro del *De Architectura*. In ogni caso, le congetture messe in campo dagli antiquari in questa primissima fase non erano in grado di fornire elementi totalmente convincenti sulla tipologia, e le loro idee circolavano soltanto intorno ad una ristretta cerchia di fidati corrispondenti, impedendo alla questione di ampliarsi. Ciò accadeva perché per le antichità flegree vigevano gli stessi veti di riservatezza che esistevano per quelle vesuviane, il che rendeva quasi impossibili le visite, e rischiosa la divulgazione di qualsiasi informazione¹⁵. Ma non era solo per questo: l'approccio allo studio delle antichità degli antiquari settecenteschi era per lo più filologico, e se si escludevano alcune eccezioni, raramente effettuavano sopralluoghi diretti, fondando le loro interpretazioni su basi prevalentemente teoriche. Si dovrà attendere una ventina di anni, intorno al 1770, perché eruditi come Ottaviano Guasco individuino un approccio all'antico più efficace, molto più vicino a quello archeologico, improntato sulla contestualizzazione storica e culturale del manufatto. Guasco, infatti, fu tra i primi ad intuire che per sciogliere il dubbio sulla tipologia architettonica bisognasse prima di tutto comprendere le modalità di svolgimento dei culti egizi di Serapide da fonti letterarie di epoca romana, e confrontarle con la struttura spaziale dell'edificio¹⁶. Percorrendo il tema filo-egizio, condiviso anche dal conte di Caylus¹⁷, Guasco fu tra i primi ad individuare il sincretismo tra Serapide e il dio guaritore Esculapio (o Asclepio), i cui culti si svolgevano spesso presso stabilimenti termali. Ecco perché il Serapeo o, ugualmente, l'*Esculapeum*, aveva questa inedita conformazione molto più vicino ad un "ospizio" per malati che non ad un tempio tradizionale. Tra gli studiosi in linea con l'idea dello stabilimento termale, vale la pena citare i contributi dell'archeologo puteolano Andrea

¹⁴ Cfr. Paolo Antonio Paoli, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Palearini, Roma 1784, p.136.

¹⁵ Per approfondire questo tema, cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., pp. 13-34 ed *infra*.

¹⁶ Cfr. Ottavio Guasco, *Dell'Edificio di Pozzuolo, volgarmente detto il Tempio di Serapide*, Settari, Roma 1773.

¹⁷ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., pp. 24-25.

De Jorio e dell'architetto francese Augustin-Nicolas Caristie, il cui operato diede notevole impulso alla conoscenza archeologica e metrica del sito flegreo.

Dal canto suo, il canonico Andrea De Jorio sviluppò un approccio inedito allo studio dell'edificio, fondato su un'analisi critica delle fonti storiche relazionata ad un'osservazione diretta e sistematica del sito, di cui si può avere un saggio nella sua opera, *Ricerche sul tempio di Serapide in Pozzuoli* del 1820. Egli fu difatti il primo a dare rilievo al contesto urbanistico dell'edificio, rapportandolo agli antichi insediamenti di *Dikaiarchia* e *Puteoli*, andando oltre la piatta visione antiquaria che analizzava i singoli manufatti come delle monadi¹⁸. Nella stesura della sua opera fu di fondamentale importanza la collaborazione con Caristie, che si occupò della realizzazione degli elaborati grafici delle *Ricerche*. L'architetto francese era un borsista dell'École des Beaux-Arts, tanto affascinato dal Tempio di Serapide da sceglierlo come tema della sua restituzione del quarto anno¹⁹. Fu proprio durante una delle sue campagne di rilievo che avvenne l'incontro con De Jorio e l'inizio del loro proficuo sodalizio per la comprensione del Serapeo, fondato sullo scambio delle reciproche competenze. Il canonico, infatti, aiutò l'architetto nel condurre le indagini storico-archeologiche, mentre alcuni dei pregevoli disegni di Caristie confluirono nell'opera di De Jorio²⁰.

¹⁸ De Jorio fu il primo ad evidenziare che il Serapeo sorgeva a nord del Rione Terra (ovvero dove erano insediate sia l'antica *Dikaiarchia* che la *Puteoli* romana) e vicino all'area portuale della città, e che era inoltre ben servito dagli antichi tracciati di comunicazione più importanti. Sebbene lui e Caristie fossero propensi a considerare il luogo un *Esculapeum*, queste intuizioni saranno utili alla futura individuazione del *macellum*. Cfr. nota 12.

¹⁹ Augustin-Nicolas Caristie, allievo di Charles Percier, dopo essere stato a Pozzuoli una prima volta per il suo *Grand Tour*, tornò più volte nei Campi Flegrei, di cui l'ultima nel 1818, dove ingaggiò la proficua collaborazione col canonico Andrea De Jorio. Per approfondire gli studi di Caristie sul Serapeo, cfr. Pierre Pinon, *Augustin-Nicolas Caristie (1781-1862), temple de Sérapis à Pouzzoles, 1817-1823*, in *Italia Antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea*, a cura di Annie Jacques, Stéphane Verger, Catherine Virlovet, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2002.

²⁰ Caristie fu impegnato nella sua restituzione del Tempio di Serapide dal 1818 al 1823, producendo ben quarantasette tavole dall'accuratezza e dal rigore filologico impareggiabili. Anch'egli delineò inedite riflessioni tipologiche comparative: effettuò degli studi su alcuni stabilimenti termali di Ischia al fine di paragonarne la morfologia con i locali termali del Serapeo, e per le stesse ragioni studiò il rapporto tra il *macellum* di Pompei e la *tholos* del Tempio. Alcuni fogli del *corpus* grafico di Caristie vennero pubblicati in *Ricerche sul tempio di Serapide in Pozzuoli* di De Jorio, ma la maggior parte dei disegni, in particolare quelli della ricostruzione, vennero terminati al suo ritorno in patria per essere destinati al volume autografo *Un memoire accompagnée de dessins sur le Temple dit de Serapis*. Per ragioni editoriali, l'opera venne stampata postuma, nel 1893. L'enorme ritardo sfortunatamente limitò molto il suo impatto culturale nella società archeologica ottocentesca, non rendendo giustizia alla completezza del lavoro finale. Gli unici disegni a circolare per lungo tempo furono quelli pubblicati nel 1820 nel libro di De Jorio, e per la loro esattezza diventarono un punto di riferimento per gli studi e le elaborazioni successive. Cfr. Pierre Pinon, *Augustin-Nicolas Caristie*, cit.

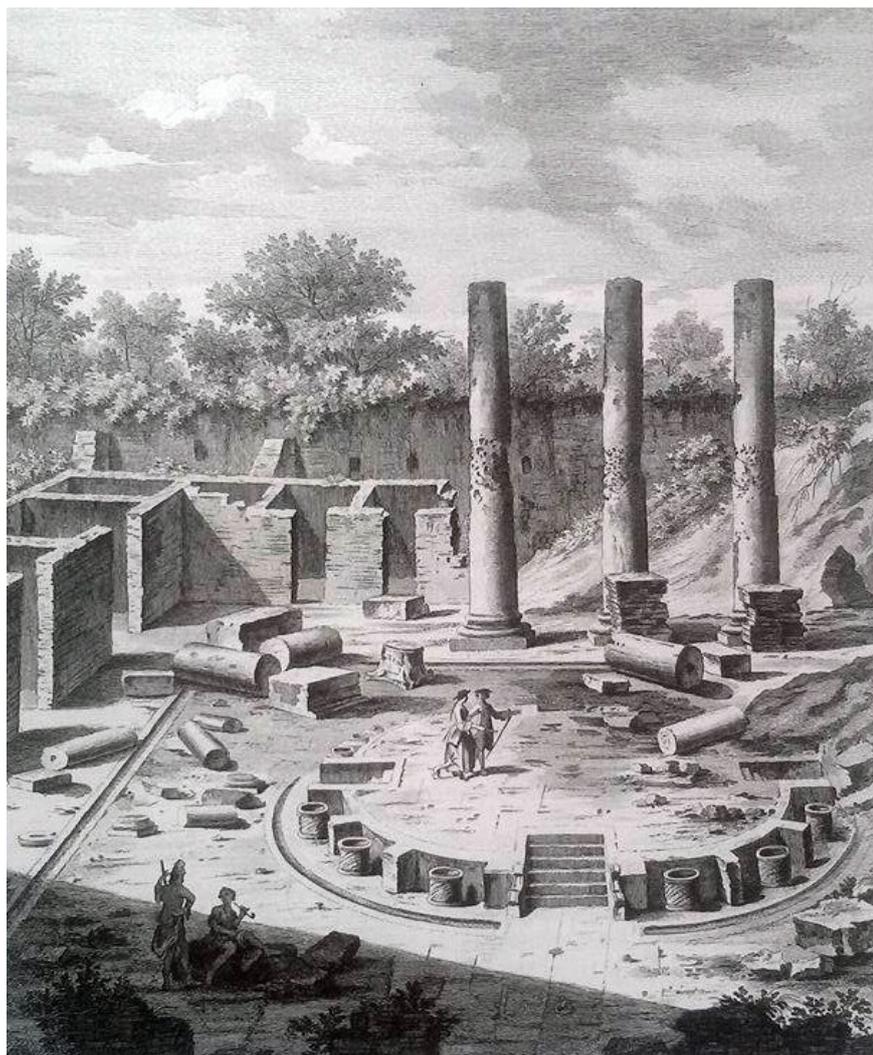


Figura 2 Giovanni Battista Natali, *Atrio d'un Tempio nella parte occidentale di Pozzuolo*, 1768, acquaforte

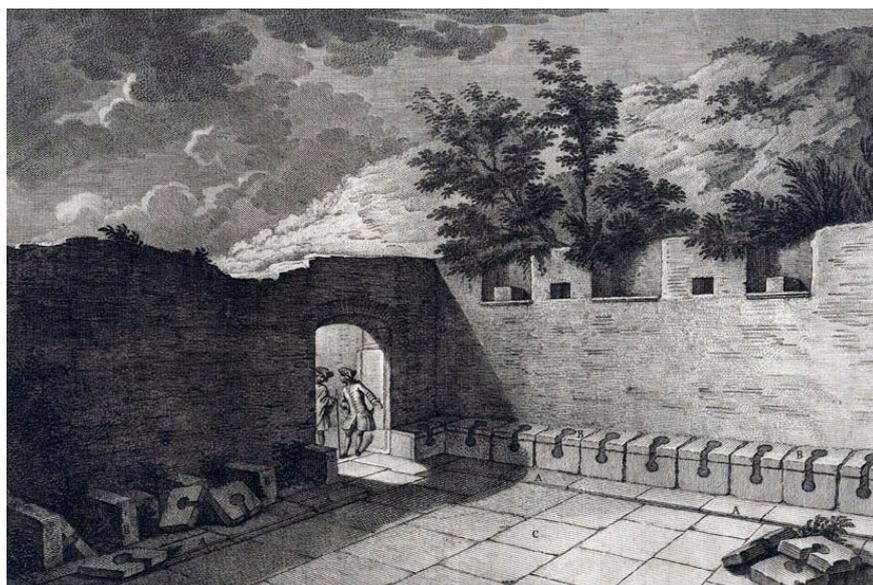


Figura 3 Filippo Morghen, *Veduta interiore delli bagni espiatorj*, 1769, acquaforte

L'esperienza dei due è rimarchevole per il metodo di ricerca adoperato, ormai lontano dalla pura erudizione antiquaria tipica della generazione precedente. Essi fondarono i loro studi sull'osservazione diretta e sistematica dell'edificio e sull'incrocio di fonti storiche, archeologiche ed architettoniche. Le loro descrizioni avevano il pregio di garantire un immediato riscontro con i dati reali, diventando quindi un patrimonio conoscitivo tangibile per i ricercatori successivi.

Mentre questi e molti altri studi contribuivano, fin dalla metà del Settecento, ad introdurre il Tempio di Serapide nel novero dei "monumenti" flegrei meritevoli di attenzione, soprattutto per quanto riguardava la natura enigmatica del suo uso passato, un ulteriore elemento di interesse si andava delineando parallelamente: le tre colonne giganti presentavano a circa un terzo della loro altezza degli evidenti segni di erosione, e tracce fossili di conchiglie. La notizia venne segnalata per la prima volta nel 1757 da John Nixon, erudito britannico membro della Royal Society of London, che durante il suo *Grand Tour* in Italia, sulla scorta del trattato di Bellicard si era spinto fino al Tempio di Serapide, dedicando alle sue impressioni una memoria: *An account of the Temple of Serapis at Pozzuoli In The Kingdom of Naples*, edita nel 1757²¹. Qui, Nixon si soffermava sui fori presenti nei pilastri e per primo ne attribuì correttamente la motivazione all'azione meccanica di organismi marini, detti litodomi, viventi sotto il pelo dell'acqua. L'intuizione venne ampiamente condivisa nella sede della Royal Society tra gli altri, anche dall'autorevole Ridolfino Venuti. Data la natura acquatica dei litodomi, Nixon dedusse che evidentemente il livello del mare nella zona flegrea dovesse essere molto più alto nell'antichità, tanto da immergere le colonne e favorire la proliferazione dei mitili. Nonostante egli non si arrischiasse a indagare le cause dell'allagamento, era convinto che ciò fosse dipeso dalla natura vulcanica dei Campi Flegrei che, dopo l'eruzione del Monte Nuovo del 1538, era ben nota agli eruditi²². La notizia trasmessa da Nixon venne presto diffusa anche per bocca di voci risonanti come quella di Winckelmann, che nella lettera al conte Brühl del 1764 si riferisce al Serapeo come luogo in cui incontestabilmente si potevano riscontrare le prove della variazione delle maree grazie ai segni presenti sul marmo dei pilastri²³. Anche l'iconografia delle colonne venne

²¹ John Nixon, *An account of the Temple of Serapis at Pozzuoli In The Kingdom of Naples: in a letter to John Ward*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», L, Royal Society, London 1757, pp. 166-174.

²² Cfr. Luca Ciancio, *L'invenzione di un oggetto scientifico: antiquari e naturalisti alla scoperta del "Tempio di Serapide" (1750-1769)*, in *Le scienze a Napoli tra Illuminismo e Restaurazione*, a cura di Roberta Mazzola, Aracne, Roma 2011, pp. 15-60.

²³ Cfr. *Opere di G. G. Winckelmann*, fratelli Giachetti, Prato 1830-1832, VII, p. 135.

immediatamente caratterizzata dalla rappresentazione dei fori dei litodomi, come testimoniato dalla prima veduta ad ampia diffusione del Tempio di Serapide, *Veduta interiore o atrio d'un Tempio nella parte occidentale di Pozzuolo* del 1768, di Giovanni Battista Natali, nella quale i piedritti mostrano chiaramente i segni dell'erosione.

Nel corso dell'Ottocento lo sguardo dei naturalisti (dilettanti e non) era puntato sul Serapeo. Era ormai assodato che la presenza dei mitili testimoniava che il tempio era stato sommerso dall'acqua in passato, ma nel ricercare le cause di tale fenomeno i geologi animarono un'accesa diatriba. La comunità scientifica si spaccò in due: da un lato erano schierati i cosiddetti "nettunisti", ovvero coloro che credevano che la formazione degli organismi fosse dipesa da un innalzamento del livello delle acque in epoche passate; dall'altro vi erano coloro che ipotizzavano che la variazione del livello idrico dipendesse, in realtà, dai movimenti ondulatori del suolo²⁴, che comportava come mera conseguenza un innalzamento delle acque. In questo gruppo vi erano, tra gli altri, i famosi scienziati Charles Lyell²⁵ e Charles Babbage²⁶, considerati i padri della moderna geologia. Oltre all'erosione dei litodomi, un altro fatto unico nel suo genere catalizzava l'attenzione degli studiosi, fornendo ulteriori elementi di indagine: il Tempio di Serapide

²⁴ Tale intuizione verrà poi confermata definitivamente con la teorizzazione del fenomeno geologico del bradisismo, nel 1947, ad opera di Antonio Parascandola.

²⁵ Il geologo scozzese Charles Lyell (1797-1875) è celebre per aver formulato la "teoria dell'uniformitarismo", uno dei principi fondamentali della geologia moderna. Tale assunto afferma che i processi naturali che si osservano nel presente sono gli stessi che si sono verificati nelle epoche precedenti. Ciò vuol dire che le leggi geologiche che governano la Terra non sono variate nel corso delle ere, e quindi, osservare i fenomeni naturali attuali dà la possibilità di comprendere ed interpretare anche i fenomeni geologici che si sono verificati nel passato. L'osservazione diretta del Tempio di Serapide fu fondamentale per la messa a punto delle sue teorie, che espose nel suo testo seminale *Principles of Geology*, nel 1830, che si ispirava alle osservazioni effettuate pochi anni prima dallo scienziato Charles Babbage (cfr. nota 26). Per testimoniare l'importanza del Serapeo nelle sue speculazioni, egli decise di raffigurarlo perfino in copertina a partire dalla IV edizione dell'opera. Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., pp.159-186 e *infra*; cfr. Flora Giudicepietro, Luca D'Auria, *Storia del dibattito scientifico sul Serapeo di Pozzuoli*, in «Miscellanea INGV», n. 20, 2013, pp. 5-14.

²⁶ Il matematico inglese Charles Babbage (1791-1871) è forse più noto per il suo contributo alle scienze matematiche e alla moderna informatica, in quanto fu il primo ad ideare un prototipo di calcolatore, chiamato "macchina differenziale", in grado di risolvere operazioni polinomiali. Notevole però fu anche il suo contributo alle scienze naturali, che fu ampiamente ripreso dal geologo Charles Lyell, che ebbe il merito di divulgarlo attraverso il suo libro, *Principles of Geology* (cfr. nota 25). Anche Babbage si recò a Pozzuoli per studiare le colonne del Serapeo e i suoi fenomeni geologici. Egli era convinto che le deformazioni del suolo del Tempio, che provocavano l'allagamento, dipendessero dall'azione del calore che si sprigionava dal sottosuolo, che provocava la dilatazione termica dei diversi strati della crosta terrestre. Le sue osservazioni vennero lette in una memoria presso la Geological Society of London nel 1834, ma vennero pubblicate solo nel 1847 in un opuscolo dal didascalico titolo: *Observations on the temple of Serapis, at Pozzuoli, near Naples, with an attempt to explain the causes of the frequent elevation and depression of large portion of the earth's surface in remote periods. And to prove that those causes continue in action. With a supplement. Conjectures on the Physical condition of the surface of the moon*. Cfr. *Ibidem*.

era soggetto a periodici allagamenti, dalla durata e dalla portata variabile. Questo fenomeno costituiva, per i geologi, una prova fondamentale da cui muovere i loro ragionamenti. Per i nettunisti, il sopraggiungere inaspettato delle acque nel recinto del tempio era una manifestazione lampante della fondatezza delle loro teorie, e ritenevano che andasse studiato al fine di ricercarne il principio ordinatore; al contrario, i loro oppositori, consideravano le inondazioni come una conseguenza dei movimenti tellurici e si impegnavano per ricostruire tale rapporto causa-effetto.

Durante la prima metà del secolo, gli scienziati dei rispettivi “schieramenti” addussero esperimenti e prove per sciogliere il mistero delle colonne del Serapeo, che fu di eccezionale impulso alla formulazione di una visione “dinamica” del suolo terrestre, e contribuì ad aggiungere un tassello alla maturazione epistemologica della geologia, consolidandone il carattere di “scienza storica”²⁷. Nondimeno, dall’analisi della cospicua letteratura prodotta nell’Ottocento su questo tema, si nota il progressivo inserimento della storiografia nelle speculazioni naturalistiche, e l’assimilazione da parte degli scienziati del metodo archeologico, a testimonianza del valore dell’interdisciplinarietà nel progresso delle scienze²⁸.

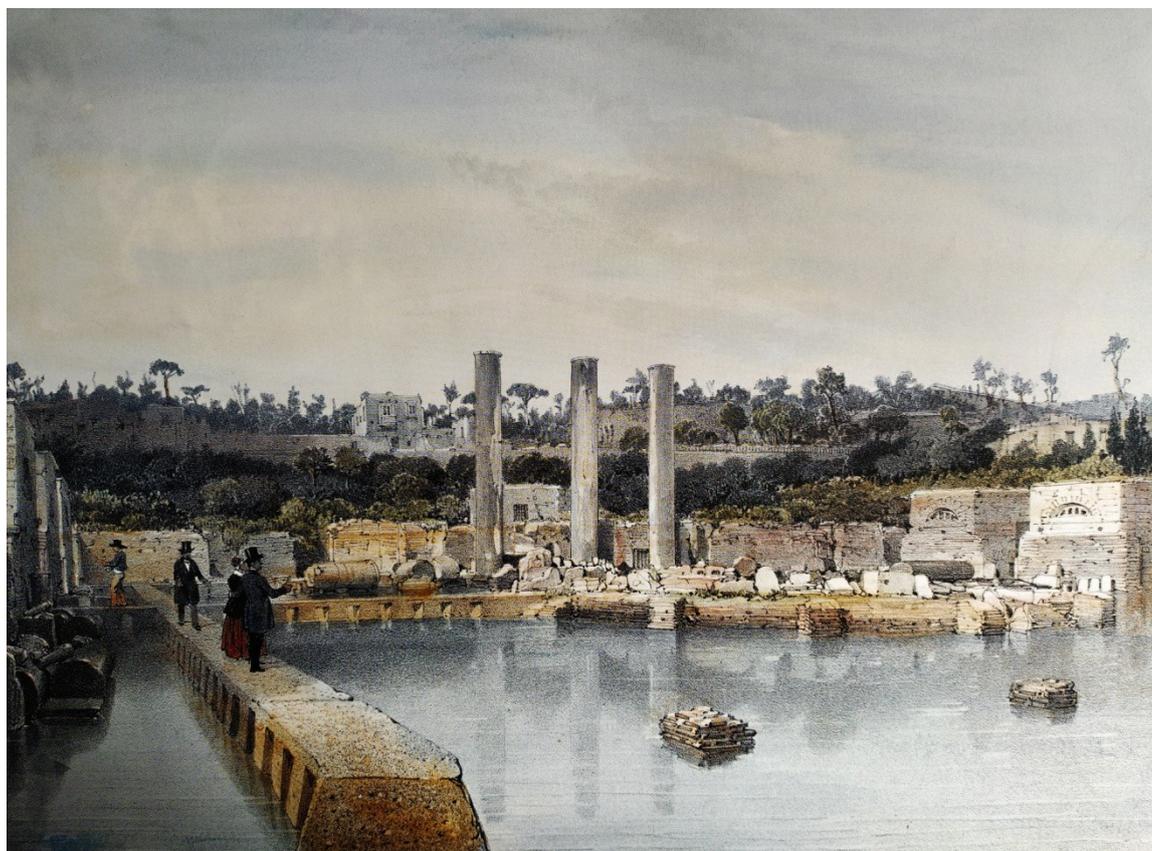


Figura 4 Philippe Benoist, *Pozzuoli, Tempio di Giove Serapide*, metà XIX secolo, litografia acquerellata

²⁷ Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., pp. 7-10.

²⁸ *Ivi*, p. 9.

6.2 Il “tecnico illuminato”: rigore da scienziato e sensibilità da architetto negli studi sul Serapeo

Il problema dell'allagamento del Tempio di Serapide non angustiava solo i geologi.

I primi ad occuparsi di questo fenomeno furono proprio gli ingegneri e gli architetti borbonici, in quanto l'improvvisa insorgenza delle acque, spesso stagnanti per diverse settimane, mettevano a rischio sia la corretta conservazione del reperto archeologico, sia la salute degli abitanti delle zone limitrofe. L'evento non si manifestò immediatamente, infatti, non c'è alcuna documentazione relativa a tale fenomeno fino al 1790, anno in cui l'ingegnere Francesco La Vega, in un dispaccio inviato al re, avvertì della necessità di effettuare delle operazioni di drenaggio per prosciugare il recinto²⁹. La serie di interventi che La Vega effettuò nel giro di due anni, consistenti nell'installazione di una pompa idraulica meccanica e successivamente di una manuale, non portarono a risultati duraturi³⁰. Nel 1802 il tempio era di nuovo allagato, come si legge in una relazione firmata da La Vega insieme all'ingegnere idraulico Errico Sanchez³¹. I due tecnici individuarono le cause dell'accaduto nell'antico canale che drenava le acque piovane dal recinto verso il mare, ostruito ormai da edifici di nuova costruzione nei pressi della foce. La soluzione proposta consistette nel costruire una nuova arteria per dirigere il corso delle acque, il cosiddetto “canalone”, realizzato nel 1803.

Anche in questo caso, l'espedito non garantì una risoluzione definitiva. Da quel momento in poi, infatti, il fenomeno dell'allagamento iniziò a ripresentarsi e ad eludere qualsiasi tentativo di arginarlo definitivamente. Il problema del resto era molto complesso da dirimere perfino per tecnici avveduti come La Vega. Sarebbe stato molto difficile per loro trovare un'efficace soluzione ad un fenomeno il cui processo di indagine si andava costituendo – come abbiamo visto – proprio in quegli anni. Soprattutto, mancavano i presupposti metodologici per affrontarlo: per quanto architetti ed ingegneri godessero molto spesso di una formazione enciclopedica, non era ancora radicato nella

²⁹ Cfr. Antonio Friello, *Il Tempio di Serapide di Pozzuoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXVII, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2007, pp. 55-91.

³⁰ Cfr. *Ibidem*.

³¹ Napoli. Archivio di Stato (da ora in poi ASN), Ministero delle finanze, B. 2552, 25 giugno 1803. Cfr. anche: Maria Gabriella Pezone, *Francesco La Vega e la cultura architettonica neoclassica*, in *Spagna. Architettura e Città nel XVIII secolo*, a cura di Alfonso Gambardella, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 73-90.

cultura del tempo un approccio progettuale fondato sull'interazione di professionisti con competenze complementari, che sarebbe stato fondamentale in questo caso.

Nel 1807, il “canalone” degli ingegneri iberici venne danneggiato da una mareggiata³². L'allora Intendente agli Scavi delle Antichità Felice Nicolas, incaricò Ispettore dei Regi Lagni, Ferdinando de Vito Piscicelli, di redigere il progetto di un nuovo canale con la supervisione dell'architetto Carlo Bonucci. L'idea di Piscicelli di rialzare il pavimento del tempio al di sopra del livello del mare per alloggiarvi un canale di nuova costruzione allertò Bonucci, preoccupato dalla natura invasiva della risoluzione, che avrebbe inficiato la conservazione del Serapeo³³. Si decise dunque di limitarsi a rifare solo la porzione lesa del canale esistente, avviando inoltre lo «[...]sterramento del perimetro del tempio, non solo per ammirarlo interamente ma per togliere l'origine di alcune vene di acqua minerale che scaturendovi verso i luoghi dell'altri del tempio si ristagnavano»³⁴.

Dallo sterramento in questione iniziò ad emergere l'ambiente absidato del Tempio di Serapide, i cui lavori di dissotterramento durano fino alla fine del 1810, scoprendo anche le due nicchie quadrate ai lati³⁵. Continuavano inoltre ad affiorare pregiati reperti bronzei e marmorei che venivano trafugati, reimpiegati, o portati presso il Real Museo, depauperando il monumento. Da questo momento in poi divenne palese agli occhi dei funzionari sia francesi che borbonici la necessità di salvaguardare il sito archeologico implementandone la manutenzione. Tale interesse era proporzionale a quello che l'Europa rivolgeva al manufatto, non solo in quanto “osservatorio” geologico, ma come reperto antico, divenuto ormai a pieno titolo tappa del *Grand Tour* nei Campi Flegrei³⁶.

Un anno cruciale nella storia del tempio si può considerare il 1816. Monsignor Carlo Maria Rosini, vescovo di Pozzuoli e di lì a poco presidente della Società Reale Borbonica, decise di intervenire in prima persona dopo l'ennesimo episodio di inondazione. Con la sua intercessione, il Consiglio degli Edifici Civili presieduto da Michele Filangieri provvide a nominare *ad hoc* la “Commissione per l'asciugamento del Tempio”, composta dagli architetti Francesco Carpi, Francesco Maresca e Luigi Malesci.

³² Napoli. Archivio Storico del Museo Archeologico Nazione (da ora in poi ASMAN), V D6, 15. Lettera datata 25 marzo 1807, inviata dal conservatore delle Antichità di Pozzuoli Francesco Di Fraja all'Intendente delle Antichità Felice Nicolas, che incarica l'architetto Carlo Bonucci di eseguire le operazioni di ripristino e bonifica.

³³ ASMAN, V D2, 3.

³⁴ ASMAN, V D6, 15. Rapporto di Bonucci ad Arditì del 15 luglio 1807.

³⁵ ASMAN, V D7, 1.

³⁶ Il Soprintendente del Distretto di Pozzuoli, Ferdinando Ferri, nel 1809 scrive a Michele Arditì una lettera in cui riflette sul ruolo dei custodi del Serapeo: «Amerei che costoro fossero istruiti delle notizie le più veridiche concernenti i monumenti affidatigli, acciò non diano occasione di ridere a spese della nostra nazione alle persone istruite, e non facciano rimanere nella tenebra i curiosi». Cfr. ASMAN, V D7, 1.

In una relazione del 3 giugno, la commissione dispose gli interventi preliminari per prosciugare il recinto, consistenti nel livellamento del recinto stesso fino al «pelo delle acque basse» della cisterna che vi sgorgava, e nel «rinettamento» del canale principale del Tempio. Si prevedevano poi una serie di esperimenti (non specificati) volti a calcolare la portata dell'acqua che convergeva nel peribolo. Questa indagine avrebbe portato alla redazione di una pianta idrografica «di tutto il sito che intercede tra tempio e mare con tutte le indicazioni necessarie per poter fissare le idee sulla direzione e altre particolarità del già opportuno scolo». I lavori procedettero spediti fino a settembre, dove, in un'altra ottimistica relazione, la commissione informava che si erano «rinvenuti e riaperti gli antichi acquedotti [...] ed in più, per impedire l'ingresso delle acque di mare crescente, si è costruito un canale con un portellone a fin di chiudersi ed aprirsi al bisogno»³⁷. Permaneva dunque l'idea che attraverso una più razionale distribuzione delle acque entro i vecchi condotti, e arginando il flusso delle acque marine chiudendo il canale principale verso il mare con una cataratta, la questione si sarebbe risolta.

Ma l'esito più importante di questo cantiere fu, di fatto, un altro: stando ad una proposta fatta da monsignor Rosini, la manutenzione e la custodia del nuovo canale sarebbero state a carico del Comune di Pozzuoli, sgravando le casse regie da un considerevole onere, mentre in cambio il Comune chiedeva di «usare le acque de' Pisciarelli e de' Canterelli [le sorgenti di Pozzuoli] che sono quelle del tempio, ai fini di farvi de' bagni, potendosi servire anche delle stanze adiacenti al tempio, che ingresso all'infuori del medesimo». In altre parole, Rosini intendeva trasformare l'edificio in un bagno termale lucrando sull'antica fama delle acque puteolane, e andando a ripristinare quello che alcuni studiosi ritenevano essere la destinazione d'uso originaria dell'edificio. In cambio, il Comune si sarebbe fatto carico di tutte le incombenze finanziarie della manutenzione. Non si sa se questa decisione fosse dettata dalla fiducia che il vescovo ripose nel progetto della Commissione o da un puro interesse economico, sta di fatto che da quel momento in poi, alle elencate peculiarità del Serapeo venne aggiunta quella di essersi tramutato in una rovina archeologica “viva”, cioè fruibile al pubblico e fonte di remunerazione per il Comune. Ottenuta la concessione, Rosini ordinò una serie di lavori volti ad ampliare lo spazio destinato ai bagni, creando degli spogliatoi e stanze termali aggiuntive (detti “camerini”)³⁸, non tutte, però, autorizzate dal Soprintendente generale degli Scavi Michele Arditi. In una lettera indirizzata a quest'ultimo dal Marchese Girolamo Ruffo,

³⁷ ASMAN, V D7, 4. 3. Redazione datata 11 settembre 1816.

³⁸ Al 1821 i “camerini” erano quattro. Al 1839 arriveranno ad un numero di dieci unità.

infatti, si testimonia il perdurare del pessimo stato di conservazione del sito, depauperato dai lavori voluti da Rosini per adibire i “camerini” termali e vessato da continue spoliazioni da parte degli operai stessi³⁹. Come se non bastasse, la frequenza dei bagnanti, che in pochi anni erano già numerosissimi, portò in primo piano ancora una volta la questione della salubrità delle acque, a partire dal successivo episodio di inondazione. Mai come in questo caso, infatti, il ristagno poteva addurre effetti nocivi sulla salute pubblica. In questa fase, fu l’architetto del Real Museo Pietro Bianchi ad essere incaricato del prosciugamento del peribolo, nel 1822⁴⁰. La direzione di Bianchi venne caratterizzata dall’atteggiamento ostile dell’architetto, evidentemente infastidito da questa nomina che lo distraeva da impegni che egli riteneva più importanti. Egli, infatti, trascurò il Tempio non eseguendo nessuno dei lavori commissionatigli da Arditi⁴¹, ma anzi rassegnando le sue dimissioni appena un anno dopo, indirizzandogli una lettera molto significativa, nella quale si leggeva: «Il rispetto che oggi si tributa agli antichi monumenti dappertutto fa sì che anche dove la ragione non si opponesse, debba astenersi dall’ingombrarli e dall’appoggiarli ad alcuna pubblica servitù. Si aggiunge a questa generale considerazione l’esistenza di una certa diruta che trovasi nel luogo ove si vorrebbe stabilire il decimo bagno. Benché non debba questa riportarci alla bell’epoca in cui fu fabbricato tal edificio, è sempre un monumento da conservarsi perché concerne la Storia del tempo in cui esiste. Ecco le ragioni alle quale appoggiato seguo a protestare contro l’uso che intende darsi a questo, come si è dato agli altri camerini, senza entrare in altri dettagli, ai quali mi obbligherebbe l’indecenza dei bagni in un luogo nel quale le acque del mare e le termali e le piovane si disputano il diritto di farvi una pantana»⁴².

La dichiarazione di Bianchi poteva essere una buona occasione per intavolare un dibattito in merito all’alternativa tra la conservazione e il riuso dei manufatti antichi, magari anche attraverso il dialogo con le cariche istituzionali, ma sfortunatamente la sua invettiva restò soltanto su carta, evidentemente perché gli interessi finanziari in gioco aveva acquistato un notevole peso. L’abbandono del luganese favorì però l’entrata in scena di Antonio Niccolini come responsabile della manutenzione del tempio, nominato il 6 giugno

³⁹ ASMAN, V D7, 7. 18 agosto 1821.

⁴⁰ *Ivi*, 19 aprile 1822. Pietro Bianchi venne incaricato da Arditi di recarsi al Tempio di Serapide per riordinare i pezzi marmorei che giacevano alla rinfusa nel recinto, in modo da restituire decoro all’edificio. Successivamente, il 27 maggio, venne incaricato della sua manutenzione.

⁴¹ ASMAN, V D7, 8. Il Marchese Ruffo scrive a Michele Arditi il 3 luglio 1823, poco dopo le dimissioni di Pietro Bianchi. Ruffo lamenta che «nessun lavoro è stato eseguito», cioè né il nettamento dei canali esistenti, né la costruzione di un canale *ex novo* per il prosciugamento, né il decimo camerino termale richiesto da Rosini.

⁴² ASMAN, V D7, 7. 28 giugno 1823.

1824⁴³. La scelta dell'Architetto Reale non deve essere stata casuale, dal momento che Niccolini era stato un grande studioso del tempio fin dal 1808, recandovisi spesso per disegnarne i «preziosi avanzi architettonici» a partire dal 1808⁴⁴.

Durante le sue sessioni di studio si rese conto del preoccupante fenomeno di allagamento che inficiava la conservazione della rovina, e prese l'iniziativa di monitorare la variazione di volume delle acque sul pavimento del Serapeo attraverso misurazioni empiriche e sistematiche, che dal 1808 continuava ad annotare. Lo scopo era quello di ricercare una regola in quel fenomeno, in modo da poterlo estirpare all'origine e fornire una soluzione definitiva al problema. Stando alle fonti archivistiche e agli scritti pubblicati da lui stesso in merito, sembra che l'unico movente di questa ricerca fosse la genuina passione per l'antico, nonché la sensibilità alla tutela e alla conservazione del manufatto⁴⁵. Fino a che egli non fu investito da un incarico ufficiale, infatti, non si attestano riferimenti o pubblicazioni riguardo ai suoi studi sul *macellum*. È probabile che la notizia fosse ignota anche presso gli ambienti istituzionali del tempo, perché altrimenti la sua nomina sarebbe potuta avvenire molto prima. Si potrebbe ipotizzare che la stretta collaborazione intessuta con Michele Arditi negli stessi anni abbia fatto giungere all'orecchio del direttore del Real Museo le sue ricerche, favorendo la sua nomina⁴⁶.

A meno di un mese dall'incarico, l'architetto presentò una dettagliata relazione sullo stato di fatto delle acque del tempio, dichiarando di essersivi recato tre volte in quel mese «per investigare le cause del ristagno sia per rimuovere la causa de' miasmi che infettano l'aria [...] Ho osservato che le acque stagnanti sono tre: le salse del mare che rigurgitano dai canali che un tempo servivano per lo scolo del tempio, e che attualmente a ciò servono, allorché il mare è basso; le acque termali che filtrano dal suolo e pullulano dalle convessure del pavimento; le acque piovane. Tutte e tre queste acque ivi pullulano perché

⁴³ ASMAN, V D7, 9.1.

⁴⁴ Antonio Niccolini, *Parte Geologica in Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, Stamperia Reale, Napoli 1846, p.1.

⁴⁵ Le pubblicazioni di Niccolini in merito al Tempio di Serapide e alla variazione del livello del mare sono: Antonio Niccolini, *Rapporto sulle acque*, cit.; Id., *Alcune idee sulle cause delle fasi del livello del mare*, Stamperia Reale, Napoli 1829; Id. *Tavola metrica-cronologica delle varie altezze tracciate dalla superficie del mare fra la costa di Amalfi ed il promontorio di Gaeta nel corso di diciannove secoli*, Tipografia Flautina, Napoli 1839; *Descrizione della gran terma*, cit.;

⁴⁶ Proprio negli stessi anni, Arditi e Niccolini collaboravano alla stesura del progetto per un museo epigrafico del giardino della Vanella del Real Museo Borbonico. Cfr. paragrafo 4.1 di questa tesi. Non bisogna inoltre trascurare che Niccolini aveva buoni rapporti anche con il Marchese Girolamo Ruffo, Ministro Segretario di Stato di Casa Reale, per il quale aveva diretto i lavori della sua villa a Capodimonte a partire dal 1820.

quando il mare si alza non riescono a defluire dallo scolo. Il mare si alza a causa dei venti libecci o per il flusso della marea che varia ogni 6 ore»⁴⁷.

In altre parole, Niccolini applicava il principio dei vasi comunicanti all'idrografia del Tempio: immaginando il recinto del Serapeo ed il mare come due "vasi" collegati da canali, egli asseriva che durante l'alta marea, le acque marine strabordavano nei canali e confluivano nel recinto del tempio, impedendo alle acque piovane o stagnanti di defluire a loro volta. Allo stesso modo, quando la marea era bassa, la pioggia, i ristagni o le acque termali non trovavano alcuno ostacolo verso il mare; ancora, potevano verificarsi anche situazioni in cui il livello idrico era stazionario, perché vigeva un equilibrio tra le portate dei due "vasi". Stabilito questo, egli muoveva le sue soluzioni: chiudere tutti i canali secondari del Serapeo, lasciando attivo soltanto quello principale che conduceva al mare, apponendovi una «chiave di bronzo di sei once di diametro proprio nel punto dove ora sussiste la cattiva cateratta in legno», che era stata apposta da La Vega anni prima. Grazie a questa chiave, era possibile aprire e chiudere manualmente la cataratta a seconda dei movimenti della marea, tenendo – egli era sicuro – sotto controllo la situazione.

Fin da questo primo documento si denota come l'atteggiamento di Niccolini fosse molto diverso dai suoi processori. Per quanto La Vega avesse approntato soluzioni tecniche ragionate, e Bonucci e Bianchi avessero quantomeno sollevato la questione della tutela, nessuno aveva proposto un piano di intervento strategico fondato su un metodo di osservazione deduttivo. La sua ampiezza di vedute lo spinse a pensare che soltanto comprendendo le cause dell'allagamento, e risolvendole, si sarebbe giunti alla soluzione definitiva del problema. Il buon esito dei lavori evidenziò anche le competenze di ingegneria idraulica dell'architetto, che si andarono affinando progressivamente e proporzionalmente alle responsabilità che gli vennero affidate in merito alla manutenzione del sito da quel momento in poi.

L'assunzione dell'incarico fu importante per l'architetto anche perché, data la sua posizione, ebbe modo di apporre un idrometro alla foce del canale di drenaggio principale, che gli permise di ottenere delle misure del livello dell'acqua ancora più esatte di quelle che annotava manualmente durante le sue visite al Tempio da "grand

⁴⁷ ASMAN, V D7, 9.1. 16 luglio 1824.

*tourist*⁴⁸. Nonostante la perizia degli interventi di Niccolini, un'ulteriore ondata di acqua allagò il Serapeo nel 1827, «fin sopra il piano de' portici»⁴⁹.

Questo evento si rivelò cruciale nelle riflessioni del Nostro sull'idrografia del Tempio di Serapide, poiché egli maturò definitivamente l'idea che l'allagamento del recinto non dipendesse dal malfunzionamento dei canali, ma dall'innalzamento delle acque stesse dovuto a ragioni fisiche. Anch'egli infatti, conosceva bene le «foracchiature» dei litodomi sulle colonne, e finì per considerarle una prova evidente della presenza antica dell'acqua nel Tempio, fenomeno che si ripeteva anche davanti ai suoi occhi, sebbene in maniera meno vistosa che in passato, in quanto gli allagamenti a cui assisteva erano ben al di sotto del livello dei segni di erosione sul marmo, che arrivavano a circa sei metri. Decise pertanto di esporre pubblicamente le conclusioni a cui era arrivato dopo ormai vent'anni di analisi e studi sulle acque di Serapide. Ottenuta l'approvazione del presidente perpetuo della Società Reale Borbonica, Carlo Maria Rosini, il 25 novembre 1828 ebbe modo di leggere la sua memoria sull'argomento all'Accademia di Belle Arti⁵⁰. Questa, pubblicata l'anno successivo col titolo *Rapporto sulle acque che invadono il pavimento dell'antico edificio detto il tempio di Giove Serapide*, ebbe un peso notevole negli ambienti intellettuali napoletani, e decretò l'ingresso dell'architetto all'interno del dibattito geologico italiano ed europeo nella schiera dei nettunisti⁵¹.

Nel *Rapporto*, Niccolini impostava le questioni chiave delle sue riflessioni, che rappresentavano le basi dalle quali avrebbe mosso i futuri approfondimenti. Il trattato si articolava seguendo una linea speculativa ben precisa, mettendo in risalto la processualità

⁴⁸ Niccolini rivela di aver installato l'idrometro in segreto mentre apponeva la chiave di bronzo, perché voleva tenere per sé i risultati raccolti e divulgarli al momento opportuno. Cfr. *Tavola metrica-cronologica*, cit., p. 10.

⁴⁹ ASMAN, V D7, 15. 13 aprile 1827. Si tratta di una lettera inviata da Niccolini al marchese Ruffo, della quale si trova una copia in: ASN, Ministero Degli Affari Interni, I Inventario, B. 1015, f. 2. In questo caso, l'architetto propose la costruzione di nuovi acquedotti in luogo di quelli già esistenti «deperiti e mal costruiti» da posizionarsi all'ingresso dei bagni, evitando di costruirli interrati come i precedenti, per facilitarne la manutenzione e l'efficacia; inoltre, propose di drenare il canale che si trovava al lato opposto dell'edicola centrale. Contestualmente, caldeggiò che si avviasse il restauro o la sostituzione dei cancelli e dei portelloni di accesso ai bagni, il cui legno fradicio era indecoroso e nocivo per la salute. I lavori vennero eseguiti con successo, ma non furono risolutivi.

⁵⁰ ASN, Ministero Degli Affari Interni, I Inventario, B. 1015, f. 2. Nella lettera datata 4 settembre 1828 indirizzata a monsignor Rosini, Niccolini comunicava in sintesi le sue riflessioni sulla variazione delle acque del Tempio di Serapide, che egli esporrà poi all'Accademia di Belle Arti su invito del monsignore stesso. Degna di nota è la chiosa dell'architetto, che nel congedarsi da Rosini auspica che il suo contributo «circa la somma importanza di quel classico monumento sotto il triplice aspetto dell'antichità del bello architettonico e de fenomeni di storia naturale che esso contiene» possa attirare l'attenzione delle «tre accademie ciascuna nella rispettiva parte; essendo che non vi ha altro monumento al mondo che riunisca in tal modo cosa cotanto interessante».

⁵¹ Cfr. Antonio Niccolini, *Rapporto sulle acque*, cit.

del pensiero dell'architetto e la versatilità delle sue competenze. Prima di tutto, egli chiariva la propria posizione rispetto alla tipologia dell'edificio, dimostrandosi affine con De Jorio nel considerarla una "terma", spingendosi a stimarne la costruzione in epoca adrianea per la preziosità delle finiture e per i caratteri architettonici⁵². Dopodiché procedeva a ricostruire tutti i suoi interventi volti alla risoluzione del problema idraulico, tra cui le diverse ispezioni e i sondaggi effettuati negli anni per rimettere in efficienza la rete idrica del Tempio. Egli raccontava come avesse collezionato i dati empirici per costruire l'ipotesi della variazione del livello del mare, che già trovava una soddisfacente verifica nell'erosione delle colonne da parte dei litodomi. Infine, presentava le sue conclusioni, asserendo che non solo l'acqua si alzava e si abbassava, ma aggiungendo che tale andamento era periodico e misurabile.

Egli considerava una prova di questa affermazione il rinvenimento di un altro strato pavimentale del Tempio, riccamente decorato in mosaici, situato ben cinque palmi e mezzo al di sotto di quello attuale e alla sua rete di canali⁵³. Egli credeva che evidentemente, la marea all'epoca dell'edificazione del Serapeo doveva essere inferiore di almeno sei palmi e mezzo e che dunque l'attuale piano del Tempio fosse stato una aggiunta successiva conseguente ad un innalzamento delle maree in epoca più tarda⁵⁴. Questa non era l'unica prova empirica disponibile lungo il litorale campano: a Nisida, ad esempio, erano stati rinvenuti dei piloni di epoca romana ben otto palmi sotto il livello del mare; oppure, osservando la posa in opera del cosiddetto Ponte di Caligola tra Baja e Pozzuoli, asserì che in antico la porzione della struttura emergente dall'acqua dovesse essere ben maggiore⁵⁵. Ancora, sosteneva che le case diroccate che si potevano osservare dalla punta di Posillipo fino al Palazzo Donna Anna erano state abbandonate nel passato perché il mare le aveva inondate, distruggendo le strade d'accesso ad esse⁵⁶.

Attraverso l'osservazione di questi luoghi e l'analisi delle tracce del tempo su reperti antichi, egli intendeva dimostrare che le oscillazioni del livello marino non erano un fenomeno circoscritto al Serapeo, ma si erano verificate anche in altre zone del litorale campano. Infine, tramite una stima dei dati raccolti e l'incrocio delle fonti storiche e naturalistiche tratte dai principali trattati di storia romana, Niccolini aveva provato a

⁵² *Ivi*, p. 18.

⁵³ *Ivi*, p.12.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 13.

⁵⁶ *Ivi*, p. 16.

ricostruire l'andamento delle maree nell'arco di cinque epoche, corrispondenti secondo lui ad altrettante fasi geologiche.

La prima fase sarebbe corrisposta all'epoca romana, e doveva essere contemporanea alla costruzione del secondo pavimento di mosaico rinvenuto al Serapeo. Allora, per Niccolini, il livello dell'acqua era di quattordici palmi e mezzo inferiore al livello coevo. La seconda fase, durata fino ai primi secoli Dopo Cristo, avrebbe inaugurato un periodo ascendente alla marea, che avrebbe raggiunto un livello inferiore a quello coevo di sei palmi e mezzo. Tale fase sarebbe durata fino al Medioevo, durante il quale il livello idrico sarebbe salito di ventidue palmi al di sopra della stante misura del mare (ricoprendo quindi totalmente il Tempio, dando inizio al processo di formazione dei litodomi), per poi stabilizzarsi nella quarta fase, inaugurata agli inizi del Settecento, dove il mare sarebbe stato un palmo e mezzo inferiore al livello coevo, segnando la quinta fase ancora in corso.

Questa elaborata teoria era stata formulata per contrapporsi alle ipotesi di altri naturalisti (non citati apertamente) che affermavano che il "mistero" della variazione delle acque di Serapide sarebbe dipeso dai movimenti tellurici della Terra, che avrebbero causato delle oscillazioni in verticale e la conseguente risalita del livello del mare.

Pur riconoscendo che la crosta terrestre fosse soggetta a cedimenti (citava l'esempio della Torre pendente di Pisa), Niccolini reputava impossibile che una variazione del suolo avesse potuto manifestarsi senza conseguenze visibili per gli edifici, simili a quelli che si riscontrano dopo i terremoti⁵⁷. Le sue idee trovarono una più chiara sintesi grafica nell'unica tavola a corredo del trattato, una sezione longitudinale del Serapeo sulla quale erano segnati i cinque diversi livelli della marea rispetto alle colonne e al pavimento.

Lo stesso anno, Niccolini lesse alla Real Accademia di Belle Arti una memoria ancor più ambiziosa, *Alcune idee sulle cause delle fasi del livello del mare*, nella quale perfezionava quanto precedentemente esposto, argomentandolo in modo approfondito⁵⁸.

⁵⁷ «[...] Per altro non si è mancato di rispondere appunto in tal modo coll'appoggio di una singolare ipotesi già nota, e recentemente divulgata, dicendosi che: "La superficie della Terra, ossia la crosta del Globo terraqueo è dotata di tale elastica proprietà che le concede non solo di comprimersi ed abbassarsi, ma di rialzarsi ancora quando a ciò la sforzi il concorso di potenti fluidi sotterranei sospinti verso di essa, e che per tale principio gli strati de' corpi marini in questione siansi rialzati al punto che ora li veggiamo". Non so se questa ipotesi meriti essere confutata sul serio. Tuttavolta ammettendo che la superficie della terra possa rialzarsi a guisa di un pallone di pelle, le cui pareti si dilatano e gonfiano, se a ciò le spinga l'aria che vi s'intrduce; non mi asterrò dal domandare come in tal caso il Tempio di Serapide, e come i ruderi degli antichi Edifici sommersi, e la strada abbandonata sono restati sì bassi? Non si comprende qual necessità vi sia di ricorrere ad un immaginario movimento di terreno concepito fra le incoerenza e le contraddizioni, per spiegare i fenomeni che chiari divengono coll' ammettere le fasi del livello del mare». *Ivi*, pp. 29-30.

⁵⁸ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulle cause*, cit.

Egli, considerando ormai «un fatto incontestabile [...] l'esistenza de' recenti cambiamenti di livello del mare» grazie alle prove fornite dal prezioso osservatorio puteolano, formulava finalmente una teoria sulle motivazioni geologiche di questo fenomeno. Spiegava, basandosi sulla Legge di caduta dei gravi di Galileo Galilei, che le masse di acqua presenti sulla superficie globale subivano contemporaneamente l'azione di due forze: una era la forza esercitata dai corpi celesti, l'altra era la forza centripeta che li attirava verso il nucleo terrestre. L'influsso combinato di queste due forze provocava lo spostamento di intere masse di acqua, causandone la variazione del livello in diverse parti del pianeta. Tali conclusioni venivano corredate da un cospicuo studio della stratificazione terrestre e dei fenomeni idrogeologici conosciuti, con qualche accenno a teorie naturalistiche fine settecentesche, dimostrando una conoscenza reale nel campo delle scienze naturali, un'ottima padronanza del metodo epistemologico delle materie scientifiche, e dell'articolazione del ragionamento nella forma scritta.

Nonostante fosse egli stesso il primo ad ammettere i propri limiti nel trattare discipline a lui estranee, alle quali pur volendo non avrebbe potuto dedicare la totalità del suo tempo, nello scritto l'architetto rivendicava la dignità dei suoi studi, legittimata proprio dalla sua metodologia di ricerca corretta e razionale, per quanto inevitabilmente incompleta⁵⁹. Questo atteggiamento risoluto sarà costante anche nella sua successiva produzione scientifica rivolta a perfezionare e a dettagliare i due scritti del 1829, a cui probabilmente cercò di dare maggiore credibilità anche provando a strutturarli in modo simile ai coevi trattati di geologia.

Per quanto vero che l'interesse di Niccolini per le scienze naturali non sia sorprendente per un architetto dell'Ottocento erede della cultura illuministica, si deve riconoscere che fin da questa prima fase egli si distanzia dai suoi predecessori, perché il suo movente di studio è ben lontano da un vezzo da antiquario. Piuttosto, si riconosce in esso l'approccio di un architetto lucidamente consapevole del valore della multidisciplinarietà nelle questioni di manutenzione e tutela delle rovine antiche. Nel rivolgersi ai suoi colleghi accademici, infatti, egli promuoveva l'importanza delle ricerche sulle variazioni del livello del mare non solo come mera «discussione accademica», ma per l'applicazione pratica che esse avrebbero potuto avere negli interventi di bonifica di interi territori

⁵⁹ «[...] schiettamente confesso non aver potuto dare alla esposizione delle cause producenti la variabilità del livello del mare un apparato corrispondente di analoghe testimonianze geologiche osservate, e verificale con i propri occhi sulle rispettive località, soggiungo, dico, che mi sembra potere asserire con eguale franchezza che le poche cose da me in tali materie osservate sono positivamente tali quali l'ho riferite nel mio rapporto, intorno alle acque che invadono il Tempio di Giove Serapide a Pozzuoli». *Ivi*, p. 53.

soggetti ad allagamento⁶⁰. La pubblicazione dei due saggi di Niccolini avvenne proprio durante un'epoca molto fiorente per la storia della geologia nel Regno di Napoli grazie alla promozione delle scienze incoraggiata da Ferdinando II⁶¹. Per questo motivo le sue teorie trovarono ampia diffusione, destando l'interesse degli studiosi di scienze naturali – amatoriali e professionisti – e attirando i primi detrattori della teoria della variazione del livello delle acque. Uno dei primi di questa schiera fu l'Ispettore generale delle acque e strade, Giuliano De Fazio. L'ingegnere, nel suo *Discorso intorno al miglior sistema di costruzione de' porti*⁶², confutava ad una ad una le prove esposte da Niccolini, asserendo ad esempio che il secondo pavimento da lui rinvenuto presso il Tempio, altro non fosse che un pavimento collassato a causa della compressione del suolo di natura alluvionale. Anche l'archeologo Francesco Carelli caldeggiava le ipotesi di De Fazio sulle oscillazioni della crosta terrestre, spiegando che le tracce di litodomi sulle colonne del Serapeo dipendevano dal fatto che esse provenivano da un altro edificio, ed erano state reimpiegate (ipotesi sostenuta anche da De Jorio e da La Vega)⁶³.

Un parziale riconoscimento gli venne però da Ernesto Capocci, direttore dell'Osservatorio astronomico di Capodimonte, che pur confutando le sue tesi, nel 1835, ne elogiava l'apparato documentario. Egli, infatti, apprezzava molto la “parte geologica” scritta da Niccolini sulla formazione dei Campi Flegrei, che ambiva a spiegare le variazioni delle linee di costa del litorale campano dopo l'eruzione del Monte Nuovo del 1538⁶⁴. Nel frattempo, oltralpe, gli illustri Charles Babbage e Charles Lyell davano vita ad un dibattito ben più fruttuoso ed edificante sullo studio dell'elasticità della crosta terrestre, concentrando molte delle loro ricerche proprio sulle acque del Tempio di Serapide. Grazie all'importanza delle loro argomentazioni, al 1835 il “nettunismo” iniziava ad essere considerato ormai superato in favore delle teorie sull'oscillazione del suolo (le cui cause erano però suscettibili di moltissime indagini).

Nonostante ciò, gli studi nettunisti di Niccolini successivi al 1829 vennero presi in considerazione anche dalla comunità internazionale. Nel 1839, infatti, decise finalmente

⁶⁰ «[...] questione importantissima a risolversi per l'influenza che essa potrebbe avere rilevanti operazioni che in varie parti si praticano per lo miglioramento di alcune Maremme, le quali forse resistono alle benefiche cure de' rispettivi governi per l'ostacolo medesimo dell'innalzamento del mare, il quale da sì lungo tempo rende inefficaci i tentativi praticati nell' Edificio di Serapide per vincere la progressione delle acque che invadono il suo pavimento». *Ivi*, p. 44.

⁶¹ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., p. 162.

⁶² Giuliano De Fazio, *Intorno al miglior sistema di costruzione de' porti. Discorsi tre*, Stamperia dell'Amministrazione Provinciale e Comunale di Napoli, Napoli 1828, p. 110.

⁶³ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., p. 165.

⁶⁴ Per approfondire il dibattito tra i geologi campani nell'Ottocento, cfr. *Ivi*, pp. 159-186.

di pubblicare gli esiti delle misurazioni delle acque del Tempio di Serapide raccolte dal 1822⁶⁵ – anno in cui appose l'idrometro alla foce del “canalone” di La Vega – fino al 1 luglio 1838, nel volume dal titolo *Tavola metrica-cronologica delle varie altezze tracciate dalla superficie del mare fra la costa di Amalfi ed il promontorio di Gaeta nel corso di diciannove secoli*⁶⁶. Niccolini dava dunque alle stampe un'ulteriore strenua apologia della variazione del livello del mare, stavolta corredata di dati numerici. Nel volume egli non si limitò a trascrivere le misurazioni delle acque del Tempio, ma le mise in relazione con un'altra tabella metrico-cronologica, quella delle diverse altezze del livello del mare nel corso dei secoli fra la costa di Amalfi ed il promontorio di Gaeta. Il suo obiettivo era quello di dimostrare che la variazione delle maree non era un fenomeno localizzato, ma era attestabile in epoche diverse ed in aree geografiche diverse⁶⁷, in questo caso il litorale campano e quello basso laziale, dove pure aveva effettuato delle misurazioni idrometriche. Inoltre egli riprendeva quanto già aveva scritto in *Alcune idee sulle cause* del 1829 in merito alle fasi della variazione delle maree nel corso delle ere, sintetizzandolo schematicamente nel *Grafico dei Tre Periodi*. L'elaborato così denominato era descritto da una curva che, ponendo come punto di riferimento l'altezza del pavimento del Serapeo dal livello del mare, segnava l'andamento delle maree della costa flegrea suddividendolo in tre fasce temporali: la prima, nella quale si registrò un innalzamento della linea d'acqua rispetto alla costa, durato per circa dieci secoli in epoca avanti Cristo; un secondo periodo, caratterizzato da un considerevole abbassamento del livello del mare, dipendente dall'eruzione del Monte Nuovo del 1538, durato fino al 1696; il terzo e ultimo, in cui vi era un rialzamento della superficie del mare che era ancora in corso⁶⁸. Anche se le sue teorie apparivano fallaci e obsolete alla comunità

⁶⁵ Non è chiaro perché Niccolini abbia deciso di non riportare le misure che aveva raccolto manualmente prima del 1822, dal momento che egli stesso affermava di aver iniziato a segnare le quote idriche nel 1808. Probabilmente, egli considerava le misurazioni meccaniche più affidabili.

⁶⁶ Antonio Niccolini, *Tavola metrica-cronologica*, cit. Dall'*Avvertimento* iniziale dell'autore, sappiamo che la memoria era stata letta presso l'Accademia Pontaniana il giorno 8 luglio 1842. Egli era inizialmente intenzionato a pubblicarla in uno dei tomi del *Real Museo Borbonico*, ma l'emersione di nuovi dati (il ritrovamento di una colonna del pronao del Serapeo all'interno di un canale scavato recentemente) lo avevano fatto desistere per perfezionare le sue conclusioni. *Ivi*, pp. 49-52.

⁶⁷ Per difendere l'universalità delle sue congetture, Niccolini si serve di dati storiograficamente attendibili, come il ritrovamento di un pavimento antico nella Cattedrale di Ravenna al di sotto del livello del mare nel 1731, da parte dell'ingegnere Eustachio Manfredi, incaricato di risolvere una questione di allagamento simile a quella del caso puteolano. Cfr. *Ivi*, cit., p. 46.

⁶⁸ I disegni relativi al *Grafico dei tre periodi* non si trovano all'interno della *Tavola metrica-cronologica*. Nel testo Niccolini si riferisce ad essi e informa di volerli pubblicare prima nei fascicoli del *Real Museo Borbonico* prima di darli alle stampe autonomamente. *Ivi*, p. 52. Tuttavia, non c'è traccia di questi disegni nemmeno in quei volumi. Nonostante ciò, il grafico sembra noto nell'ambiente della comunità scientifica, perché viene spesso citato dai geologi ben prima della sua prima pubblicazione certa, avvenuta in

internazionale, la *Tavola metrica-cronologica* gli fece guadagnare un ottimo riscontro, in quanto era inconfutabile l'utilità che un patrimonio di dati sensibili del genere poteva avere per degli scienziati. Non a caso, Charles Lyell se ne servì nella sesta edizione dei *Principles of Geology* nella sezione dedicata agli studi sul Tempio di Serapide, mentre il fisico John Forbes li portò all'attenzione della Royal Society di Edimburgo con molto rispetto⁶⁹. Anche presso i geologi italiani Niccolini godeva di una buona considerazione (diversamente dalle sue teorie)⁷⁰: in quel tempo, infatti, la comunità nostrana era concentrata sullo studio comparativo dei terreni delle diverse regioni allo scopo di giungere ad una completa conoscenza della stratigrafia della Penisola, ed in questo senso lo studio sui litorali di Niccolini era sicuramente una fonte meritevole di attenzione. Contemporaneamente, l'attività speculativa del Nostro era sempre affiancata a quella di tecnico. Il suo ultimo grande intervento per il Serapeo, iniziato negli anni quaranta dell'Ottocento, riguardò un problema di natura igienico-sanitaria.

La cisterna nella quale confluivano le acque termali per l'uso dei bagnanti era ormai usurata, e quindi contaminata dalle infiltrazioni delle acque marine. Le cause, per Niccolini, risiedevano nell'interramento di un cunicolo di scolo fatto chiudere da La Vega, le cui acque trovavano sfogo alternativo nella cisterna; inoltre, la manutenzione dello stabilimento era notevolmente peggiorata dal 1835, anno della morte del cardinale Rosini nel 1835, che era molto coinvolto nella corretta gestione dello stabilimento⁷¹. A seguito di alcune indagini, Niccolini dispose delle operazioni di pulitura della cisterna, e

Descrizione della gran terma puteolana, di cui si dirà dopo. Inoltre, si segnala che in una memoria di Niccolini custodita presso il Fondo Niccolini del Museo di San Martino di Napoli, letta nell'aprile 1842 presso la Real Accademia delle Scienze, ma stampata nel 1844, egli afferma di non aver ancora ultimate le tavole, ma che queste erano comunque già ampiamente diffuse. Cfr. Napoli. Archivio del Museo di San Martino, Gabinetto Disegni e Stampe (da ora in poi MNSM), Fondo Niccolini, inv. 7276.

⁶⁹ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., p. 181. Anche Antonio Parascandola, "padre" del bradisismo flegreo, citò i dati di Niccolini contenuti della *Tavola metrica-cronologica* nella sua opera. Cfr. Antonio Parascandola, *I fenomeni bradisismici del Serapeo di Pozzuoli*, Genovese, Napoli 1947.

⁷⁰ Leggendo le pagine della *Tavola metrica-cronologica* si ha la prova delle relazioni che Niccolini intratteneva con alcuni influenti membri delle scienze meridionali, come il geologo Leopoldo Pilla e il mineralogista Arcangelo Scacchi, dei quali trascrive le lettere a lui indirizzate che testimoniano interessanti scambi di informazioni. Ad esempio, gli scienziati inviarono all'architetto dati idrometrici provenienti rispettivamente dalle isole Eolie e dalla località Costa di Conca presso Gaeta, che avrebbero arricchito le indagini di Niccolini sulle variazioni delle maree fuori dall'area flegrea. Cfr. Antonio Niccolini, *Tavola metrica-cronologica*, cit., pp. 50-51. Particolarmente significativa è l'amicizia con Pilla, che durante il Quinto Congresso degli Scienziati italiani tenutosi a Lucca nel 1843, citò gli studi di Niccolini come prova delle variazioni del livello del mare, aggiungendo che grazie alle sue osservazioni sul Serapeo si poteva risalire all'origine delle paludi italiane. Cfr. «Atti della V Riunione degli Scienziati italiani», Tipografia Giusti, Lucca 1844, p. 261.

⁷¹ ASMAN, V D2, 7. 23 ottobre 1841; ASN, Ministero delle Finanze, B. 2552, 9 novembre 1841. Rapporti indirizzati entrambi ad Avellino.

progettò un nuovo sistema di drenaggio delle acque più efficace grazie all'invenzione di un meccanismo chiamato "valvola serapidea"⁷², che gli valse una medaglia d'oro da parte del Real Istituto di Incoraggiamento nel 1844⁷³. Questo ordigno meccanico era apposto alla foce del canale che collegava il mare con la cisterna dell'acqua termale. Attraverso dei complessi calcoli idrostatici che confrontavano il volume dell'acqua della cisterna con l'altezza del livello del mare, egli riuscì a concepire una valvola galleggiante in grado di chiudere meccanicamente la foce del canale durante l'alta marea, impedendo la «perniciosa mischianza dell'acqua marina» con le acque termali, alle quali aveva anche «restituito il calore e la forza ascensiva»⁷⁴.

Niccolini aveva quindi dimostrato di saper trovare con grande ingegno un'applicazione pratica ai suoi studi sulle maree, guadagnandosi perfino un prestigioso riconoscimento dalla comunità scientifica. La lunga genesi dell'idea della valvola, e degli ultimi lavori effettuati in questo periodo, sono descritti in un rapporto chiamato *Sunto delle cose avvenute e di quanto è stato recentemente operato nella gran cisterna del Tempio di Serapide per restituire e conservare l'acqua salutare che in essa sgorga*⁷⁵. Esso venne redatto dall'architetto per essere inviato a Michele Tenore, presidente dell'Accademia Nazionale delle Scienze, con la richiesta di inserirlo in un rendiconto dell'Istituto⁷⁶.

⁷² ASMAN, V D2, 7. 15 gennaio 1842. I favorevoli esiti delle operazioni vengono esposti in una lettera invia da Niccolini ad Avellino.

⁷³ Cfr. «Rendiconto de lavori della Reale Accademia delle Scienze del mese di Settembre e Ottobre 1843», n. 11, Stabilimento Tipografico dell'Aquila, Napoli 1843, pp. 338-341; «Rapporto letto al Real Istituto di Incoraggiamento alle Scienze Naturali», 5 luglio 1844, Aldo Manuzio, Napoli 1844, p. 87.

⁷⁴ Cfr. «Annali Civili, De' Saggi Delle Manifatture Napolitane nell'anno 1844», Fascicolo LXVII ,Gennaio/ Febbraio 1844, Tipografia del Real Ministero degli Affari Interni, Napoli 1844.

⁷⁵ Essendo lo scritto concepito per una pubblicazione scientifica, Niccolini mette in risalto tutto il processo progettuale che lo aveva condotto ad ideare la valvola, dimostrando l'efficacia dell'interazione tra prove empiriche e studio di fonti storiche e scientifiche. Egli iniziava la sua dissertazione con una *Prima parte*, che descriveva la Solfatara e la formazione geologica del bacino dei Campi Flegrei, ponendo l'accento sulle proprietà benefiche delle acque puteolane ed in particolare del Serapeo (questa sezione è articolata in modo molto simile a quella che verrà inserita nella *Descrizione della gran terma*, cit.). Dopodiché procedeva ripercorrendo la storia degli scavi dell'area, enunciandone i problemi idrici ed elencando molti dei lavori che i suoi predecessori avevano effettuato su di esso per arginare l'allagamento, finendo con un regesto delle sue attività fino a quel momento, allegando inoltre un verbale firmato dal sindaco e dai funzionari di Pozzuoli che attestavano le migliorie apportate alle acque termali dopo l'installazione della macchina serapidea. Cfr. ASMAN, V D 2, 2 settembre 1843.

⁷⁶ Niccolini aveva già scritto a Michele Tenore nel 1842, quando furono rinvenute presso il Convento dei Cappuccini di Pozzuoli dei resti di colonne che pure presentavano delle «foracchiature». Egli espresse la volontà di inviarne un campione al naturalista in una lettera, inviata al responsabile degli scavi Francesco Maria Avellino. In quella, Niccolini richiedeva il permesso per estrarne dei saggi da analizzare, in modo da potersene servire come «pezzi geologici» per testimoniare le sue teorie sulle variazioni periodiche delle maree. Aggiungeva, inoltre, che un campione esemplare poteva essere esposto nel cortile del Real Museo come «oggetto geologico». Cfr. ASMAN, VI A3, 23, 27 gennaio 1842. Poco dopo, in un altro rapporto inviato ad Avellino, egli dice di volere scrivere di nuovo a Tenore per sottoporgli l'esito delle sue analisi

Michele Tenore, pur stimando l'architetto, non dimostrò interesse per il suo operato, come del resto aveva già affermato più di una volta nel corso di alcune adunanze scientifiche, più propenso a sostenere le teorie opposte al “nettunismo”⁷⁷.

Il rapporto è però un documento rilevante, perché è una delle poche fonti dettagliate a disposizione per comprendere il funzionamento della valvola serapidea, di cui fino ad oggi non è stato possibile ritrovare gli elaborati. Soprattutto, il brano contiene *in nuce* l'articolazione di quella che l'architetto chiamerà “Parte geologica”, ossia i suoi studi sulla formazione vulcanica della Solfatarà, che confluiranno nell'ultima grande pubblicazione di Niccolini sull'argomento, la *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide* del 1846⁷⁸. L'opera è il compendio totale delle sue ormai quasi quarantennali ricerche sulle questioni geo-tecniche riguardanti l'edificio puteolano, ed è probabilmente l'ultimo importante documento sul “nettunismo” consegnato alla scienza. Intorno al 1840, infatti, il resto dell'Europa considerava ormai superata tale visione, grazie alla definitiva diffusione dei lavori di Babbage e Lyell. Tuttavia, la teoria era ancora sul tavolo del dibattito dei geologi italiani soprattutto per la strenua difesa che ne faceva Antonio Niccolini, il cui peso istituzionale e credito professionale non potevano essere ignorati nemmeno dalla comunità scientifica nostrana. Una dimostrazione di ciò è evidente dalla partecipazione dell'architetto al Settimo Congresso degli Scienziati Italiani, che nel 1845 ebbe luogo proprio a Napoli. Egli prese parte alla Sezione di Geologia e Mineralogia, ed in quella ebbe modo di confrontarsi con i professionisti del settore, essendo parte attiva nelle controversie sulle variazioni del livello delle acque⁷⁹.

Stando ai verbali dell'adunanza, egli chiese ed ottenne che i suoi studi venissero sottoposti a vaglio del congresso. Così il presidente Ludovico Pasini⁸⁰ acconsentì che

effettuate sul suolo della cisterna, che lo avevano portato ad individuare strati diversi del terreno: uno intermedio composto da elementi di origine vulcanica come pomici e lapilli, carbonato di calcio, silice e altri detriti; l'ultimo di «materia stratiforme, in cui si trovano delle sostanze disciolte in acqua». Cfr. ASMAN, V D2, 7. 26 giugno 1842. In entrambi i casi Tenore ignorò le richieste, come afferma lo stesso Niccolini nel *Sunto delle cose avvenute*, cit., in ASMAN, V D 2, 2.

⁷⁷ Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit.

⁷⁸ Antonio Niccolini, *Descrizione della gran terma*, cit.

⁷⁹ Cfr. «Atti della Settima Adunanza degli Scienziati Italiani», 2 voll., Stamperia del Fibreno, Napoli 1846.

⁸⁰ Apprendiamo da Niccolini stesso che, per quanto Pasini non fosse persuaso dal nettunismo, reputasse comunque i dati raccolti dall'architetto di notevole importanza per la scienza, ed intendesse inserirli in un libro sulla storia della geologia. Ciò è scritto in una lettera inviata da Niccolini al geologo Joseph Pentland, conosciuto probabilmente durante il Congresso degli Scienziati a Napoli. Cfr. *Cisterna, e antiche stufe del Tempio di Serapide*, in *Descrizione della gran terma*, cit., pp. 11-12.

Arcangelo Scacchi, membro della Sezione, esaminasse la sua produzione scientifica⁸¹. Per l'occasione, Niccolini presentò all'adunanza la sopradetta *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, un'opera per sua stessa ammissione «rappezzata»⁸² poiché, pur di consegnare agli scienziati la totalità delle sue ricerche, egli decise di mettere insieme in tutta fretta centinaia di pagine scritte nel corso degli anni, rinunciando a dargli la forma totalmente compiuta che avrebbe auspicato.

Il volume, infatti, si presentava come una raccolta di memorie, di paragrafi inediti ed estratti di sue pubblicazioni anteriori, trasposte in forma quasi identica all'originale (quantomeno nei contenuti), tenuti insieme da note dell'autore e da titoli didascalici ai vari capitoli, che cercavano di guidare il lettore alla comprensione della miscellanea. La parte più pregevole era senza dubbio il *corpus* di disegni che corredeva la *Descrizione*, di cui si dirà più avanti. Nonostante la disomogeneità del risultato finale, è ben comprensibile la struttura con cui Niccolini voleva articolarlo, e si riesce ad apprezzarne il carattere divulgativo. Similmente a quanto avvenuto nei suoi scritti precedenti, anche nella *Descrizione* Niccolini è ben attento ad esporre la processualità del suo pensiero, e a giustificarlo costantemente sulla base di prove tangibili. In quest'opera, in particolare, egli ambisce a chiarire definitivamente tutte le «erronee interpretazioni [...] radicate»⁸³ del Tempio di Serapide dal punto di vista architettonico e geologico, e per farlo ricorre non solo al supporto di dati scientifici, come le sue misurazioni idrometriche, ma anche a quello di fonti storiografiche. Il trattato tuttavia non smosse gli scienziati dalle loro posizioni ormai consolidate. Sia Scacchi che Pasini infatti, giudicarono improbabili le idee dell'architetto. Nonostante questo, la lettura dei verbali dimostra che la letteratura scientifica firmata Niccolini era ampiamente conosciuta presso la comunità scientifica, e sicuramente ritenuta degna di essere discussa, anche se poi veniva confutata. L'ostinazione di Niccolini, però, non si arrese all'evidenza, e giunse al punto di fargli ripresentare la *Descrizione* anche ai congressi degli anni successivi, a Genova e a Venezia. In entrambi i casi, dai verbali si legge che egli chiese parimenti che il suo scritto venisse esaminato da una commissione⁸⁴, ma la richiesta, seppur esposta durante i lavori

⁸¹ Cfr. «Atti della Settima Adunanza», cit., II, pp. 1174-1175. Il titolo dell'opera compare nell'*Elenco de libri e altre scritture offerte o inviate in dono al congresso*. *Ivi*, p. XVII.

⁸² *Ivi*, p. 27.

⁸³ *Ivi*, p. 5.

⁸⁴ Cfr. «Atti della Ottava riunione degli Scienziati italiani», Tipografia Ferrando, Genova 1846, p. 676; «Diario del Nono congresso degli Scienziati Italiani convocati in Venezia», Giovanni Cecchini, Venezia 1847, p. 69. È doveroso notare che in entrambi i casi il titolo dell'opera di Niccolini è citato integralmente (*Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*). Negli atti della Settima adunanza di Napoli, invece, nel verbale del 30 settembre si legge: «si presenta da parte dell'Architetto cav.

dell'adunanza, fu ignorata, segno che evidentemente nemmeno la credibilità dell'architetto come ricercatore poteva ormai arginare l'obsolescenza delle sue idee⁸⁵. L'epilogo dell'esperienza di Niccolini sul Serapeo può considerarsi la redazione di due lettere custodite presso il Museo di San Martino, che l'ormai settantenne architetto indirizzò rispettivamente a Charles Babbage e al fisico François Arago⁸⁶. In entrambe, Niccolini sembrava voler rivendicare l'importanza del suo contributo nelle materie geologiche, illustrando ai due eminenti scienziati la valenza del suo *Grafico dei tre periodi*, che indubbiamente era l'esito che più aveva interessato gli addetti ai lavori, tra tutti Joseph Pentland, che egli citava a garanzia delle sue ricerche⁸⁷. Fino all'ultimo, dunque, Niccolini non perderà l'amor proprio e la fede nelle sue analisi, che lo avevano spinto a farsi largo tra le schiere dei geologi internazionali.

Al di là del superamento delle tesi nettuniste, i risultati conseguiti da Niccolini in ambito scientifico sono straordinari, perfino tenendo conto che era molto comune, per un

Antonio Niccolini [sic.] Presidente della R. Accademia di Belle Arti una breve nota, nella quale egli dà notizia di un'opera sul famoso Tempio di Serapide in Pozzuoli» (cfr. «Atti della Settima Adunanza», cit., I, p. 487). Più avanti, nel verbale del 3 ottobre 1845, ci si riferisce al «lavoro del cav. Antonio Niccolini sopra i cambiamenti di livello del mare» senza citarne mai il titolo esplicito del suo contributo (cfr. «Atti della Settima Adunanza», cit., II, p. 1174), che tuttavia compare chiaramente nell'elenco delle opere pervenute al congresso (*Ivi*, p. XVII). Ciò ha indotto Luca Ciancio ad ipotizzare che Niccolini non avesse presentato al congresso napoletano la *Descrizione* (Cfr. Luca Ciancio, *Le colonne*, cit., p. 185). In proposito, si ritiene probabile che la versione presentata durante il Settimo congresso napoletano fosse un'edizione precedente della *Descrizione*, che si è qui identificata in un esemplare quasi identico alla versione a stampa del 1846, se non per qualche inversione di ordine di capitoli e per il paragrafo chiamato *Sunto di articolo architettonico da premettersi alla parte geologica*, che è più esteso. Queste difformità non sono però da considerarsi sostanziali rispetto alla corretta fruizione del manoscritto, quindi si può concludere che le opere analizzate nei tre congressi fossero omologhe. L'esemplare in questione si trova in: Napoli. Archivio della Biblioteca della Società di Storia Patria, inv. 124605.

⁸⁵ Dal verbale del 28 settembre 1846 redatto a Genova, risulta che Niccolini fece pervenire l'opera tramite Pasquale Stanislao Mancini, membro dell'Accademia Pontaniana di Napoli. Il presidente del congresso genovese, il marchese Lorenzo Pareto, accettò che una commissione formata dal vice-presidente Ludovico Pasini, il professore di geologia Giacinto Collegno e il geologo Arcangelo Scacchi la vagliassero. Tuttavia, a parte questo episodio, non si fa menzione di Niccolini e della *Descrizione* nei verbali dei giorni successivi. Cfr. «Atti della Ottava riunione», cit., p. 676. A Venezia, la *Descrizione* viene segnalata tra le opere pervenute al congresso (cfr. «Diario del Nono congresso», cit., p. 436) e se ne fa menzione indiretta nel verbale del 23 settembre 1847, nel quale il Cavaliere Eugenio Balbi, dopo aver letto l'opera di Niccolini all'adunanza, afferma l'importanza della zona dei Campi Flegrei negli studi geologici. *Ivi*, p. 69.

⁸⁶ MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7278, fogli sciolti. Lettera inviata da Niccolini a Charles Babbage con data 30 gennaio 1849; lettera inviata a François Arago, duplice copia con due date diverse, 12 febbraio 1849 e 12 aprile 1849.

⁸⁷ Ad Arago, che in quel periodo era Presidente del Consiglio dei Ministri di Francia, Niccolini domanda se i suoi studi meritassero quantomeno una remunerazione onorifica da parte sua. A Babbage invece richiede una copia dell'*Atlante Geografico* e invia a sua volta una copia della *Descrizione*, chiedendo di divulgarlo presso «l'illustre congregazione di architetti britannici residenti in Londra». Cfr. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7278.

architetto del periodo, avere interessi pluridisciplinari. Egli, infatti, portò la propria preparazione scientifica ad un livello così elevato da riuscire ad influenzare una branca del sapere totalmente distante dall'architettura. Questo traguardo, già di per sé rimarchevole, è però ancor più importante se si ricorda, ancora una volta, che il movente dei suoi approfondimenti nelle materie naturalistiche era sempre la tutela di un prezioso edificio antico. Partendo da uno studio del manufatto puramente artistico ed antiquario, nel 1808, Niccolini aveva rivelato grande sensibilità nell'intuire il corretto approccio alla risoluzione del problema conservativo, che consisteva nell'individuare la causa del fenomeno di degrado per estirparla all'origine, piuttosto che agire sulla sua manifestazione sintomatica. Una metodologia oggi consolidata, ma che nessuno di coloro che erano stati chiamati ad intervenire sul Serapeo, quantunque tecnici ed ingegneri, aveva né compreso, né applicato con tale costanza e puntualità. Niccolini ebbe il merito di cogliere prematuramente l'importanza degli aspetti scientifici negli ambiti della tutela e della conservazione dell'antico, mettendo a disposizione le sue competenze ingegneristiche per drenare l'acqua dal Serapeo, e portando la sua meticolosità all'estremo esito di ritrovarsi influente nel campo delle scienze naturali. Nondimeno, non si deve trascurare che Niccolini considerava il fenomeno dell'allagamento anche un problema di salute pubblica, dato che i miasmi costituivano un pericolo per l'utenza del sito convertito a stabilimento termale, sollevando precocemente delle criticità di tipo "proto-igienista", ponendosi come duplice obiettivo anche quello della serena convivenza dell'edificio con i suoi fruitori. Un altro aspetto sicuramente rilevante è la messa in atto di un processo strategico per la tutela del Serapeo, che partiva da basi tecniche e speculative per poi svolgersi in azioni concrete, che portavano ad un dialogo attivo tra l'architetto e le istituzioni governative. Egli comprese con sagacia che nessun esito tangibile si sarebbe riuscito a perseguire senza un coordinamento di diverse forze politiche e professionali, esattamente come ogni disciplina concorre alla comprensione dei diversi aspetti di un edificio. Questi criteri di salvaguardia, consolidati nell'odierna cultura architettonica, costituiscono una rarità per un professionista ottocentesco come Niccolini, che supera il mero l'enciclopedismo per mettere praticamente in atto il valore della conoscenza tecnica, artistica e storica, traducendola in effetti concreti per l'architettura, e per le persone che la abitano.



Figura 5 Giorgio Sommer, *Pozzuoli, Tempio di Serapide*, fotografia, 1880 c.a.

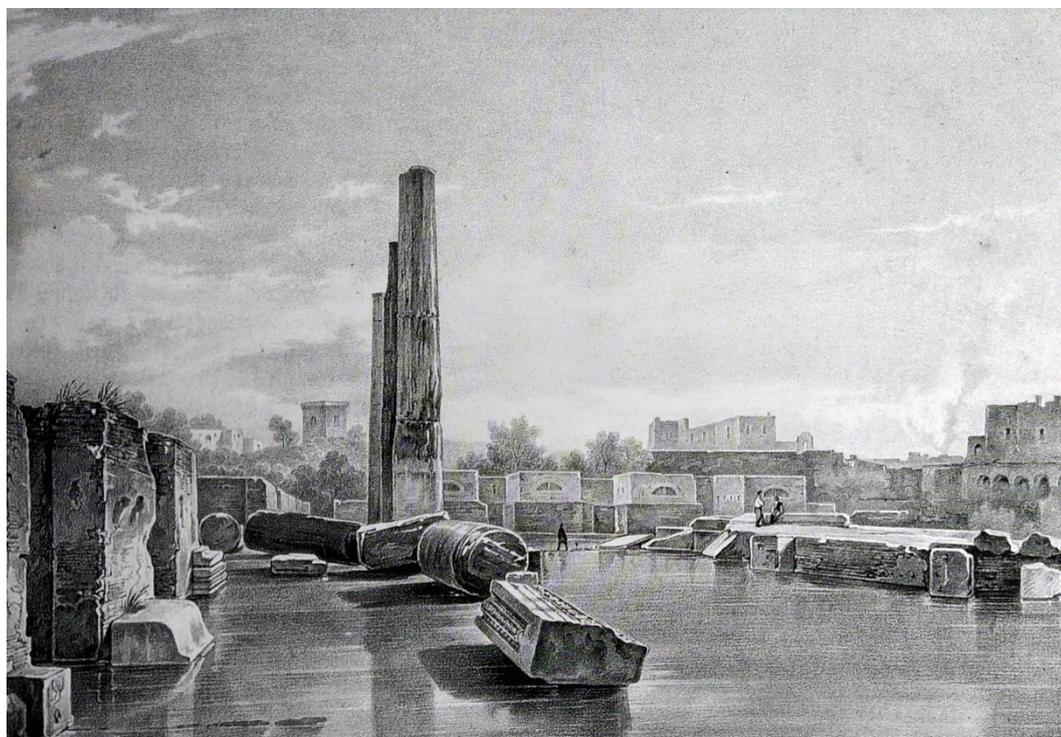


Figura 6 Giacinto Gigante, *Interno recinto del Tempio di Serapide nell'anno 1845*, incisione, 1845

6.3 Considerazioni su *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*

La *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide*, come abbiamo anticipato, è una testimonianza importante nella produzione di Antonio Niccolini, soprattutto perché attesta la costanza con cui l'architetto si occupò dell'edificio nel corso della sua carriera, offrendone un quadro esaustivo sotto il profilo storico e architettonico, e sotto quello delle sue interazioni geologiche con il bacino dei Campi Flegrei. L'opera si presenta come una miscellanea scritti e disegni prodotti da Niccolini nel corso dei decenni. Avendo già chiarito nel paragrafo precedente la genesi del trattato e il perché della sua natura frammentaria, in questa sede se ne evidenzieranno alcuni aspetti ritenuti rilevanti, per lo più ignorati dalla storiografia corrente, che risultano molto interessanti per comprendere il grado di approfondimento e le ambizioni degli studi portati avanti dall'architetto.

Le ricerche di archivio condotte per la tesi hanno rivelato che nella versione a stampa della *Descrizione* del 1846, confluiscono anche alcuni fascicoli rilegati conservati nel Fondo Niccolini del Museo di San Martino. La loro analisi può essere utile per cercare di datare le diverse porzioni del trattato e cercare di orientarsi nella sua struttura disorganica. Il primo dei testi rinvenuti è confluito integralmente nell'opera nella sezione nominata *Parte Geologica*, ed è una memoria letta nell'aprile 1842 presso la Real Accademia delle Scienze, dal titolo *Dimostrazione delle varie altezze tracciate dalla superficie del mare ne' tempi storici sulle spiagge tirrene, e sulle adriatiche*⁸⁸. Si tratta di un brano al quale Niccolini deve aver potuto dedicare sicuramente più tempo rispetto agli altri della stessa sezione, perché ha una organizzazione solida e compiuta.

⁸⁸ MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7277. Cfr. *Parte geologica*, in *Descrizione della gran terma*, cit., p.15-25. Nell'esemplare conservato al Museo di San Martino, la memoria è preceduta da alcune righe di prefazione con data primo gennaio 1844, in cui Niccolini scrive: «Nel mese di Aprile 1842 feci imprimere come ben noto alcuni esemplari di questa memoria per comodo de Soci votanti nella R. Accademia delle Scienze; poi consigliato a farne lettura nell'Accademia Ercolanese pel privilegio dei suoi atti, stava discutendo con direttore della Stamperia Reale intorno al tempo che avrebbesi dovuto impiegare con i soliti mezzi, e mi affrettava ad ultimare le tavole dimostrative da parecchi anni incominciate, le quali pure son ben note. Ciò valga a testimoniare il diritto di anteriorità nel caso che siasi profittato da altri delle idee in questa memoria sviluppate. Napoli p.mo Gennajo 1844». Pare, quindi, che Niccolini intendesse ristampare la memoria del 1842 con l'aggiunta di questo avvertimento per il lettore nel 1844 per i soci dell'Accademia Ercolanese. Presso lo stesso Fondo si trova quella che sembrerebbe essere la minuta del manoscritto in questione, in quanto identico nel titolo e nella struttura, ma con i segni di appunti, aggiunte e cancellature a matita. Cfr. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7276.

Il secondo testo è intitolato *I cambiamenti del livello marino avvenuti ne' tempi storici verificati tra le coste di Amalfi e il promontorio di Gaeta, e della formazione de' laghi maremmani*⁸⁹. È senza data, ma è possibile collocarlo sicuramente dopo il 1838, perché in esso Niccolini fa riferimento al volume di Ferdinando Tartini, *Memorie sul bonificazione delle maremme Toscane* pubblicata in quell'anno⁹⁰.

Tra le due fonti, questa è di certo la più interessante, perché è la testimonianza di alcune ricerche di Niccolini rimaste parzialmente inedite svolte sulle acque dei laghi flegrei, delle quali voleva servirsi per ideare dei nuovi metodi per bonificare i territori paludosi della Maremma toscana, approfondendo un'intuizione che gli era arrivata agli albori delle sue prime speculazioni sistematiche, nel 1829⁹¹. Nella parte del documento confluita in *Descrizione*, Niccolini esponeva in forma sintetica la sua versione sull'origine dei bacini lacustri delle coste tirrene ed adriatiche: egli era convinto che i laghi altro non fossero che dei golfi, che i sedimenti trasportati dal mare avevano circoscritto durante le ere. Per questo motivo le acque marine – per natura salubri – trovandosi costrette al ristagno nella diversa configurazione, diventavano nocive e contaminavano vaste regioni con i loro miasmi. Suggeriva, perciò, che per bonificare a regola d'arte una zona paludosa la soluzione più efficace fosse l'apertura di canali di drenaggio che favorissero il ricircolo dei flussi verso il mare, per ripristinare l'antica condizione geologica delle acque lacustri⁹². La proposta di Niccolini era deliberatamente in opposizione ad uno degli impianti di sanificazione più conosciuti nell'Ottocento, quello delle “colmate”, ideato da Vittorio Fossombroni, ingegnere incaricato dal Granduca di Toscana Pietro Leopoldo di Lorena di bonificare la Val di Chiana dal 1780 in poi. Le colmate erano un sistema idraulico, formato da dighe e canali, che deviava il corso di un torrente in un bacino artificiale (la “colmata”, appunto), nel quale le acque erano sottoposte a prosciugamento e sanificazione, per poi essere rimesse in circolo nel loro letto naturale, se possibile, o alternativamente in altri canali costruiti *ad hoc*.

Pur stimando Fossombroni, Niccolini riteneva questo metodo poco efficiente, tanto da concepirne uno personalmente, consistente nell'installazione di canali presso i bacini lacustri, che ne avrebbero drenato le acque verso il mare. A sostegno della sua ipotesi progettuale, egli aveva effettuato degli studi sul volume ed il peso delle acque dei laghi

⁸⁹ MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7279.

⁹⁰ Ferdinando Tartini, *Memorie sul bonificazione delle maremme Toscane*, Giuseppe Molini, Firenze 1838.

⁹¹ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulle cause*, cit., p. 44.

⁹² Cfr. *Parte geologica*, in *Descrizione della gran terma*, cit., p. 45-49.

flegrei, che aveva riportato in tabelle. La sistematizzazione di questi valori gli aveva permesso di stimare un calcolo generale della velocità di immissione delle acque lacustri nel mare, al fine di applicarli per la costruzioni di reti idriche di bonifica più funzionali. Questi ultimi dati non vennero riportati in *Descrizione*, forse perché non erano esattamente pertinenti con l'argomento dell'opera, a differenza delle considerazioni sulla formazione dei laghi, che invece erano coerenti con l'*excursus* della *Parte geologica* sull'origine dei Campi Flegrei. È da notare che la copia del suddetto manoscritto presente nell'archivio si presenta rilegato, con la copertina rigida in cuoio e titolo inciso, il che fa immaginare che fosse destinato ad essere diffuso – o almeno letto presso qualche assemblea accademica –, cosa che presumibilmente non avvenne, dal momento che i dati relativi alle misurazioni lacustri di Niccolini non sono mai stati segnalati altrove.

Simili considerazioni si addicono ad un altro fascicolo del Fondo Niccolini⁹³, dove pure si viene a conoscenza di inedite riflessioni del Nostro in merito al prosciugamento delle pianure nell'area di Grosseto. In questo testo si trova, infatti, una nota a penna del 15 maggio 1843⁹⁴, nella quale Niccolini spiegava di aver inviato una memoria al Granduca Leopoldo II di Toscana, nella quale gli esponeva le sue idee sulle cause dell'innalzamento del livello del mare e le sue osservazioni sugli interventi di bonifica delle paludi maremmane, a seguito di un incontro avvenuto fra i due⁹⁵. In quello, egli aveva proposto a Leopoldo II alcune ipotesi per sanificare il territorio paludoso detto Padule⁹⁶, fondato sempre sul metodo dei canali di drenaggio, attraverso i quali si doveva svuotare la zona dalle acque lacustri e riempirla con quelle marine, più salubri. Nella nota, egli riferiva le perplessità del Granduca dovute alla posizione interna del Padule rispetto alla costa, che però non demoralizzarono Niccolini, ma lo spinsero a dimostrare

⁹³ MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7278. Si tratta di una miscellanea in cui sono contenute le bozze di un capitolo dal titolo: *Nuova spiegazione delle varie altezze segnate dalla superficie del mare sulle spiagge italiane da un secolo prima del cristianesimo fino ad oggi, e della immobilità del suolo in pari tempo* (confluito in: *Cisterna, e antiche stufe*, cit., pp. 14-17); due lettere indirizzate a François Arago e Charles Babbage (cfr. nota 86); una prima stesura a stampa della suddetta memoria *Dimostrazione delle varie altezze*, cit. (cfr. nota 88); carte sciolte di appunti a matita sempre riferiti alla compilazione della *Descrizione*.

⁹⁴ Il titolo della memoria è: *Alcuni appunti notati dopo la benigna udienza ottenuta a sera del giorno 9 maggio corrente*. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7278.

⁹⁵ Questa notizia è confermata da una lettera inedita conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che evidentemente accompagnava un volume con le sue memorie. In questa, si legge che Niccolini si rivolge al Granduca Leopoldo II scusandosi di essere stato poco esaustivo durante il loro incontro a causa della specificità dei dati che non potevano sovvenirgli a memoria. Pertanto, gli inoltra la memoria augurandosi che possa trovare i suoi favori. Cfr. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti, Carteggi vari, 282, n. 3.

⁹⁶ Si ritiene che si tratti della zona del Padule di Fucecchio, nei pressi di San Miniato, una delle più vaste zone umide d'Italia.

la fattibilità del suo progetto. L'architetto, infatti, calcolando l'influenza di molteplici fattori⁹⁷, riuscì a stimare che ci volessero 490 giorni per riempire il Padule di acqua salata e realizzare il progetto, dando prova della consueta ostinazione. Un'altra buona pratica individuata da Niccolini per le zone paludose della Maremma veniva indicata più avanti nel fascicolo, in un foglio di appendice, nel quale consigliava che si piantassero alberi intorno alle zone acquitrinose, perché le loro chiome fungevano da filtro naturale per le arie perniciose. Ancora una volta, egli si serviva di fonti storiche per validare la sua proposta, ricordando che il disboscamento del Lago Lucrino da parte di Marco Vipsanio Agrippa, raccontato dallo storico romano Velleio Patercolo, aveva causato l'impulimento della zona di Porto Giulio mettendo a rischio la salute degli abitanti. I citati documenti inediti sono una chiara conseguenza degli studi che Niccolini conduceva sul prosciugamento delle acque del Tempio di Serapide, che negli stessi anni lo avevano portato alla progettazione della valvola serapidea. Il suo interesse per la situazione delle pianure maremmane potrebbe essere interpretato come uno slancio di campanilismo, oppure come la ricerca di un'occasione per allacciare rapporti istituzionali con il Granducato. Tuttavia, dalle fonti disponibili, non sembra ci sia stato un seguito operativo alle sue proposte per le paludi toscane. Queste memorie, anzi, non trovarono diffusione capillare, probabilmente perché Niccolini non ebbe tempo materiale da dedicare alla loro pubblicazione, sopraffatto com'era in quegli anni dalla manutenzione del Serapeo, dal restauro del Teatro San Carlo iniziato nel 1844, e ovviamente dalla stesura della *Descrizione*, nella quale l'architetto riponeva grandi speranze. Quest'ultimo, infatti, si differenziava dagli altri trattati dell'autore proprio per l'ambizione di completezza che esso aveva. Negli altri scritti, Niccolini aveva sviscerato le questioni relative all'innalzamento del livello marino, evidenziando come i suoi effetti si potessero riscontrare sia nel Serapeo che tra il litorale flegreo e basso laziale (*Rapporto sulle acque che invadono l'antico edificio detto il tempio di Giove Serapide e Alcune idee sulle cause delle fasi del livello del mare*, 1829), giungendo a teorizzare le cause fisico-matematiche di questa alterazione a livello globale (*Tavola metrica-cronologica delle varie altezze tracciate dalla superficie del mare fra la costa di Amalfi ed il promontorio di Gaeta nel corso di diciannove secoli*, 1839). Tali argomenti costituivano come sempre il nucleo principale della trattazione, ma si nota che Niccolini, in essa, intendeva ampliare il

⁹⁷ I diversi fattori considerati, erano: diverso peso delle acque lacustri e marine; la velocità di risalita delle acque del mare lungo il fiume Ombrone che bagnava il Padule; il computo della quantità di acqua di mare che filtrava attraverso la cataratta posta alla foce del fiume, calcolata sulla base di osservazioni fatte sul canale installato da La Vega presso il Lago Patria, nei pressi di Pozzuoli.

contesto storico-culturale delle sue speculazioni, fondendo insieme la sua formazione di architetto con le sue competenze da tecnico. Infatti, prima di entrare nel merito delle questioni scientifiche, l'autore le faceva precedere da alcuni capitoli dove affrontava per la prima volta temi per lui inediti, come quelli della storia d'Italia e di Pozzuoli, che reputava indispensabili per aiutare il lettore nella comprensione dei "misteri" architettonici e geologici del Tempio di Serapide che avrebbe illustrato poi⁹⁸. Pertanto, si cimentava nella sua visione storiografica dell'influenza della dominazione romana sulla Magna Grecia, ed in particolare sui Campi Flegrei, illustrando i pregi ambientali dei territori di Baia, Cuma e Pozzuoli e decantando il periodo florido che avevano attraversato diventando luoghi di delizie durante i primi secoli dell'Impero romano, citando le fonti di Virgilio e Strabone. La sua digressione arriva fino al momento delle invasioni barbariche, sulle quali egli indugiava particolarmente per contrastare le opinioni di quanti – tra cui Andrea De Jorio – per motivare i fori dei litodomi sulle colonne del Serapeo, asserivano che le colonne originali del Serapeo fossero state danneggiate durante la calata dei Barbari su Pozzuoli, e quindi sostituite con alcune di rimpiego, già erose dai mitili. Niccolini, al contrario, credeva che la ferocia di queste conquiste fosse un errore storiografico, e difendeva il governo saggio del re ostrogoto Teodorico il quale, secondo lui, consapevole della grandezza della civiltà romana non ne avrebbe mai distrutto i monumenti, ma anzi li avrebbe valorizzati e salvaguardati⁹⁹. Dal modo in cui egli sviluppava il suo ragionamento, dimostrava di avere buone nozioni di storia antica e di conoscere anche i poeti classici, come Seneca e Virgilio, di cui egli riportava dei passi per aiutarsi nelle descrizioni di luoghi o avvenimenti trascorsi. Ma, soprattutto, egli dava prova di avere una personale visione critica degli eventi passati, ai quali faceva ricorso per comprendere il contesto storico e culturale a cui apparteneva l'edificio, ed il suo palinsesto architettonico. Per quanto riguardava appunto la "parte architettonica" del trattato, invece, Niccolini non indugiava sul problema tipologico, dando per assodata la notizia che fosse uno stabilimento termale scambiato per un tempio

⁹⁸ «Quindi nell'accingermi ora a soddisfare l'obbligo che mi corre di descrivere nel miglior modo che per me si possa questo singolare e sublime monumento del gusto e dell'opulenza de' nostri maggiori, debbo far precedere la sua esposizione da taluni cenni storici sullo stato dell'antica Italia e specialmente sulla città di Pozzuoli, per dedurre dal confronto delle opinioni propagate colla certezza de' fatti delle dilucidazioni che fa d'uopo aver presenti che dovremmo osservare, le quali se fossero prive di opportune notizie rimarrebbero senza spiegazione. Comprenderemo dal seguente notevole fatto la necessità che abbiamo in queste ricerche de' lumi della storia». Antonio Niccolini, *Alcuni cenni storici de' popoli antichi d'Italia per servire alla dilucidazione de' problemi architettonici e de' fenomeni geologici del Serapeo puteolano*, in *Descrizione della gran terma*, cit., pp. 17- 29.

⁹⁹ Probabilmente, nelle ambizioni di Niccolini, questa parte storica avrebbe dovuto proseguire fino agli anni recenti, ma si arrestava al periodo delle invasioni barbariche. *Ibidem*.

(come era accaduto per il vicino Tempio di Nettuno)¹⁰⁰, concentrandosi piuttosto su questioni pratiche che per lui erano risultate fondamentali per comprendere la stratigrafia del manufatto¹⁰¹ e il funzionamento della sua rete idrica¹⁰², come l'indagine sulle tecniche costruttive. È possibile che queste sezioni siano state tra quelle messe insieme velocemente in occasione del VII Congresso degli Scienziati del 1845, perché i temi storiografici ivi discussi non erano mai comparsi prima negli scritti scientifici di Niccolini, il quale aveva affrontato digressioni soltanto in merito alla formazione vulcanica della zona flegrea, finalizzati alla spiegazione della sua teoria delle variazioni del livello del mare. È presumibile comunque, che egli avesse in mente fin dal principio di articolare la sua opera finale con un'introduzione storica di questo tipo¹⁰³, in modo da pubblicare un libro che fosse credibile e competitivo rispetto alla coeve pubblicazioni scientifiche, non solo nella struttura, ma anche nell'apparato grafico, un'altra novità rispetto ai testi precedenti, e senza dubbio quel degna di maggior attenzione. Sono ben trentotto, infatti, le tavole che Niccolini dà alle stampe in *Descrizione*. In esse si vede immediatamente la sua abilissima mano da disegnatore, ma allo stesso tempo si nota un tratto più "pulito" e tecnico, segno della probabile volontà di uniformarsi alle illustrazioni apparse su altri trattati scientifici, come *Principles of Geology* di Charles Lyell o *Observations on the Temple of Serapis* di Charles Babbage.

Così come i testi, infatti, anche le illustrazioni della *Descrizione* soffrono della fretta con cui l'autore decise di assemblarle, non nell'esecuzione, quanto nell'ordinamento. Esse sono quasi tutte posizionate alla fine del trattato, quindi sono spesso difficili da contestualizzare e relazionare al testo in modo immediato, anche perché raramente sono corredate da pagine esplicative o da didascalie totalmente esaustive. Ciò che è sicuro, però, è che nelle intenzioni di Niccolini, il *corpus* iconografico era un supporto visivo indispensabile a ciò che esponeva diffusamente nei capitoli dell'opera. Si può supporre con certezza che i disegni siano stati tutti prodotti tra il 1839 e il 1845, e che alcuni di essi fossero stati concepiti per altre pubblicazioni, che non ebbero mai luogo. Nonostante questi limiti, le illustrazioni della *Descrizione della gran terma puteolana* sono di grande

¹⁰⁰ Cfr. Antonio Niccolini, *Descrizione della gran terma*, cit., p. 28.

¹⁰¹ Cfr. Antonio Niccolini, *Sunto di un articolo architettonico da premettersi alla parte geologica per le seguenti considerazioni*, in *Descrizione della gran terma*, cit., pp. 18-19.

¹⁰² Cfr. Antonio Niccolini, *Cisterna, e antiche stufe*, cit., *infra*.

¹⁰³ Niccolini nella prefazione dell'opera *Tavola metrica-cronologica* fa riferimento ad uno scritto in corso di pubblicazione per il *Real Museo Borbonico* articolato in tre parti: *Storica*, *Architettonica* e *Geologica*, che tuttavia non è mai stato stampato su quei tomi. Cfr. *Avvertimento*, in *Tavola metrica-cronologica*, cit., p. 1.

interesse, e meritano il giusto spazio. Pertanto, per facilitarne la futura fruizione, il contributo che si intende dare è quello di offrire una classificazione dei disegni dell'opera, che sono stati suddivisi in cinque gruppi a seconda della tipologia e della finalità esplicativa.

- Primo gruppo: “Tavole geologiche”¹⁰⁴.

È un insieme di 16 tavole a cui fanno capo le illustrazioni di cui Niccolini si serve per esplicitare le sue teorie sulle variazioni del livello del mare. La tipologia di rappresentazione più utilizzata qui è la sezione di paesaggio, particolarmente adatta per segnare le differenti linee dell'acqua durante le epoche sul litorale partenopeo¹⁰⁵, flegreo¹⁰⁶ e basso laziale¹⁰⁷, e per dimostrarne gli effetti sulla morfologia del territorio, sulle rovine antiche e ovviamente sul Serapeo. Nonostante la pretesa tecnica di questi elaborati, in essi si riscontra anche una componente paesaggistica, dal momento che Niccolini, nel rappresentare gli spaccati, riproduce anche al dettaglio alcuni siti archeologici antichi, rendendo questi disegni anche interessanti da un punto di vista documentario. Nel gruppo si annovera anche il *Grafico dei tre periodi* ovvero, come qui riportato, *Scala de' tre periodi*, corredato da una tavola di spiegazioni che esplicita in forma visiva le idee già esposte nella *Tavola metrica-cronologica* del 1839¹⁰⁸. Si distingue dall'insieme l'unico disegno “narrativo”, che potremmo definire una veduta, raffigurante una spedizione presso la zona di Gaeta detta Montagna spaccata, nella quale vengono eseguite delle operazioni per saggiare le acque e per raccogliere dati idrometrici¹⁰⁹. La tavola è stata inserita in questo novero perché probabilmente Niccolini

¹⁰⁴ Per ogni gruppo verrà riportato in nota l'elenco delle tavole inserite nel rispettivo gruppo. Per facilitarne l'identificazione, si trascrivono i titoli dati da Niccolini e, dove possibile, si indicano le parti e le numerazioni. Si noti che non tutte le illustrazioni sono corredate da numero di pagina in calce, così come ne sono sprovviste anche alcune parti dell'opera. Elenco delle “Tavole geologiche” in *Descrizione della gran terma*, cit.,: *Costa troncata della Campania dal promontorio di Gaeta fino al Capo di Minerva*, in *Misure, configurazione, e natura del suolo dell'antica Campania*, p. N; *Scala de' tre Periodi*, in *Parte geologica*, cit., p. 33; *Figura 67, Figura 69, Figura 70, Figura 71*, in *Rapporto diretto a monsignor Rosini in agosto dell'anno 1827*, pp. 14, 18, 20, 21; *Tavola A, Tavola B, Figura 83, Figura 84, Figura 85, Figura 86, Figura 87, Figura 88*, in *Appendice della Parte Geologica*, s.p.

¹⁰⁵ *Figura 67, Figura 70, Figura 71*. Cfr. nota 104.

¹⁰⁶ *Figura 86, Figura 87, Figura 88*. Cfr. nota 104.

¹⁰⁷ *Figura 83*. Cfr. nota 104.

¹⁰⁸ Cfr. Antonio Niccolini, *Tavola metrica-cronologica*, p. 52. Cfr. anche, nota 68.

¹⁰⁹ *Figura 85*. Cfr. nota 104. L'esemplare originale è conservato all'Archivio del Museo di San Martino, all'interno di un volumetto rilegato dal titolo: *Tavole dimostrative delle varie altezze tracciate sulla superficie del mare, sulle spiagge tirrene e sulle adriatiche ne' tempi storici della formazione de' laghi marenmani*. Cfr. MNSM, Fondo Niccolini, inv. 7275, Tav. IX.

la produsse a testimonianza delle sue missioni sul litorale laziale¹¹⁰, attestate altresì da due elaborati¹¹¹ nei quali l'architetto si focalizza sulla presenza dei litodomi su quelle rocce, fondamentale prova del diffuso innalzamento del livello marino anche al di fuori dei Campi Flegrei.

Si segnala, infine, che nel foglio di descrizione che accompagna la *Figura 83*, Niccolini rivela anche inaspettate competenze nell'ambito della biologia, comprovando di conoscere nel dettaglio il ciclo vitale dei mitili e la loro azione litofaga sulle pietre nei diversi stadi della loro esistenza.

- Secondo gruppo: "Tavole architettoniche"¹¹².

Qui, l'autore affronta graficamente questioni legate all'architettura antica con intento esplicativo. Di queste illustrazioni, tre vengono dedicate alle differenti tecniche costruttive murarie del passato¹¹³, offrendo degli esempi delle opere con malta e mattoni che Niccolini aveva osservato presso i maggiori siti archeologici campani. Egli elogiava l'eccellenza delle malte miscelate dai Romani, tuttavia rimproverava loro di non essere stati molto diligenti nelle tecniche dello spegnimento della calce e nel taglio regolare dei conci nelle quali, al contrario, gli Italici – ovvero gli Etruschi – eccellevano. Questo era il motivo, secondo lui, per il quale le fabbriche italiche resistevano di più allo scorrere del tempo ed erano giunte a noi meno degradate, come dimostravano i rilievi che egli ne proponeva nelle tavole. Le altre illustrazioni del gruppo, invece, riguardano specificamente il Tempio di Serapide. La più nota, oltre che forse la più interessante, è la *Figura 68*¹¹⁴. Si tratta di un elaborato dalle ambizioni tecnico-scientifiche, perché Niccolini vi riporta la pianta del Serapeo – che sicuramente compete con quella di Caristie in quanto ad esattezza – e la sezione del tronco di una delle colonne, in scala 1 a 4, nella quale è riportato anche il rilievo preciso dei fori dei litodomi, catalogati in basi alle differenti ampiezze, corrispondenti ognuno all'azione di un microrganismo diverso. Esso è accompagnato anche da una pagina di descrizioni sull'azione corrosiva dei mitili. Un'altra delle illustrazioni mostra come Niccolini risponda al problema tipologico. Egli credeva, riprendendo le teorie di Andrea De Jorio, che la rovina fosse un tempio

¹¹⁰ Cfr. *Tavola metrica-cronologica*, cit., pp. 7-8; *Ultima nota alla parte geologica*, in *Descrizione della gran terma*, cit., s. p.

¹¹¹ *Figura 83, Figura 84*. Cfr. nota 104.

¹¹² Elenco delle "Tavole architettoniche" in *Descrizione della gran terma*, cit.: *Tavola dimostrativa*, in *Cisterna, e antiche stufe*, cit., p. 20; *Figura 68, Tavola A, Tavola B, Tavola C*, in *Rapporto diretto a monsignor Rosini*, cit., pp. 16, 23, 25, 27; *Figura 90, Figura 91*, in *Appendice della Parte Geologica*, s.p.

¹¹³ *Tavola A, Tavola B, Tavola C*. cfr. nota 112.

¹¹⁴ *Figura 68*. Cfr. nota 112.

attrezzato ad ospedale sacro (come era uso negli *Esculapeum*), in cui i pazienti erano sottoposti a trattamenti nei locali ai lati dell'edera, che egli definiva “stufe”. Oltre a proporre la ricostruzione filologica di una scena di queste abluzioni, egli vi affiancava anche un disegno tecnico, raffigurante in sezione il sistema di canali del Tempio ed il percorso delle acque termali che venivano trasferite da una cisterna di raccolta fino agli sbocchi delle “stufe”. Il fine della tavola non era solo tecnico, ma anche scientifico: Niccolini era convinto, infatti, che se veramente si fosse verificato un movimento verticale del suolo, questo avrebbe sicuramente compromesso il flusso regolare delle acque nei canali cosa che, non avvenendo, offriva un'altra prova a favore del Nettunismo.

- Terzo gruppo: “Tavole topografiche”¹¹⁵.

Sono qui inserite le cartografie grazie alle quali Niccolini traspose in forma grafica ciò che spiega nella *Parte Geologica* della *Descrizione* in riferimento all'evoluzione della morfologia dei Campi Flegrei. Egli intende chiarificare – grazie ad un sistema di mappe e legende – le modifiche della costa e dei laghi della zona a seguito di avvenimenti naturali (ad esempio, la diversa configurazione del lago di Lucrino dopo l'eruzione del Monte Nuovo) o artificiali (il canale aperto per volere di Marco Vipsanio Agrippa tra il lago d'Averno e il mare)¹¹⁶. Una carta topografica è dedicata anche al golfo di Napoli, su cui l'architetto traccia il segno dell'antica linea di costa, intuendola – come spiega nella nota di accompagnamento – dalla posizione di alcuni reperti archeologici rinvenuti nel sottosuolo, tra cui una porzione di una banchina emersa nella zona dell'attuale via Rua Catalana¹¹⁷. Da segnalare, infine, una cartografia del porto Falero presso Atene, che testimonia l'ambizione di Niccolini di raccogliere prove idrometriche anche fuori dall'Italia, in tal caso grazie all'aiuto del regio console in Grecia Domenico Morelli, che piantò per lui un idrometro presso la costa ateniese. Un particolare interessante è il disegno in sezione dell'idrometro, presumibilmente uguale al modello utilizzato per il Tempio di Serapide¹¹⁸.

¹¹⁵ Elenco delle “Tavole topografiche” in *Descrizione della gran terma*, cit.: *Topografia dell'antica Campania*, in *Misure, configurazione, e natura del suolo dell'antica Campania*, p. L; *Topografia antica e moderna del capo Miseno fino al lago di Licola*, Figura 66, in *Rapporto diretto a monsignor Rosini*, pp.10, 12; *Porto Falero*, in *È questo il luogo opportuno per inserire alcune osservazioni praticate nel porto del Falero*, s. p.

¹¹⁶ *Topografia dell'antica Campania e Topografia antica e moderna del capo Miseno*, cit. Cfr. nota 115.

¹¹⁷ *Figura 66*. Cfr. nota 115.

¹¹⁸ Cfr. *E' questo il luogo opportuno*, cit.

- Quarto gruppo: “Riproduzioni”¹¹⁹.

Nella parte finale del libro, Niccolini offre dieci pregevoli restituzioni di pavimenti musivi provenienti da alcune *domus*: la villa dei Papiri di Ercolano¹²⁰, la villa di Cicerone¹²¹, la Casa del Centauro¹²² e la Casa del Fauno¹²³ di Pompei. Egli intendeva dare al lettore un saggio dei mosaici antichi in modo che potesse comprenderne a fondo la magnificenza, a cui era paragonabile anche quello rinvenuto sotto il pavimento del Serapeo. A questi, aggiungeva anche la restituzione del fusto di una colonna rinvenuta nel 1838 nella Villa delle Colonne a Mosaico¹²⁴, e quella della fontana che si trovava nella Casa della Fontana Grande¹²⁵, che seppur non pertinenti alla trattazione scientifica si addicevano, secondo lui, a quella storica¹²⁶. Per lo stesso motivo è possibile che abbia incluso la riproduzione dell'epigrafe *Lex parieti faciendo*¹²⁷ considerata appartenente al Tempio di Serapide, che sottolineava, insieme agli altri elaborati del quarto gruppo, anche la sensibilità archeologica e il rigore filologico dell'architetto.

- Quinto gruppo: “Tavole di altro autore”¹²⁸.

È un insieme di tre disegni di cui Niccolini non è ideatore. La presenza più curiosa è certamente quella di uno stralcio di *Campania Felix* tratto dalla celebre *Tabula Peutingeriana*, riprodotto dal Nostro e incluso, senza addurre motivazioni, all'interno della *Parte Geologica*. Visto che la *Tabula Peutingeriana* non era una carta geografica, ma una carta topologica, concepita per segnalare la presenza dei luoghi piuttosto che collocarli perfettamente nello spazio, è probabile che l'architetto la proponesse per attestare la presenza storica della città di Puteoli anche in epoca antica. Non si può

¹¹⁹ Elenco delle “Riproduzioni” in *Descrizione della gran terma*, cit.: *Figura 89*, in *Appendice della Parte Geologica*, s.p.; *Figure 1-10*, in *Indice de' pavimenti*, s.p.

¹²⁰ *Figura 5*, in *Indice de' pavimenti*, cit., p. 8. La figura corrisponde a quella descritta dalla nota numero 1 del testo di Niccolini: «Pavimento circolare [...] ritrovato in Ercolano nella Casa di Campagna ove furono scoperti i *papiri*», *ivi*, p. 1. Si noti che non sempre il numero dell'immagine corrisponde al numero della nota, come verrà specificato di seguito.

¹²¹ *Figura 1*, in *ivi*, p. 4. La nota descrittiva corrispondente è la numero 2, in *ivi*, p. 1. Cfr. nota 119.

¹²² *Figura 3*, in *ivi*, p. 6. Nota descrittiva in *ivi*, pp. 1-2. Cfr. nota 119.

¹²³ *Figura 2*, *Figura 7*, in *ivi*, pp. 5, 10. La nota descrittiva della *Figura 2* corrisponde alla nota numero 4, *ivi*, p. 2; quella della *Figura 7* corrisponde alla nota 5, *ivi*, p. 2. Cfr. nota 119.

¹²⁴ *Figura 9*, in *ivi*, p. 12. Nota corrispondente in *ivi*, p. 3. Cfr. nota 119. Niccolini, nella sua ipotesi di progetto espositivo per il Mosaico della battaglia di Isso presso il Real Museo Borbonico, immaginerà di impiegare queste colonne per le decorazioni della sala. Cfr. paragrafo 6.4 di questa tesi.

¹²⁵ *Figura 10*, in *ivi*, p. 13. Nota corrispondente in *ivi*, p. 3. Cfr. nota 119.

¹²⁶ Vedi la nota introduttiva che precede: *Indice de' Pavimenti*, in *Descrizione*, cit., s. p.

¹²⁷ Cfr. nota 9.

¹²⁸ Elenco delle “Tavole di altro autore” in *Descrizione della gran terma*, cit.: *Topografia antica tratta da una parte della Tavola Teodosiana detta Peutingeriana esistente nella Real Biblioteca di Vienna*, in *Misure*, cit., p. M; Giacinto Gigante, *Interno recinto del Tempio di Serapide*, in *Appendice della Parte Geologica*, s.p.; *Veduta di Posillipo*, in *Costiera di Posillipo dell'anno 1710*, s. p.

escludere, comunque, che l'architetto non avesse fatto un ragionamento tanto sottile, e l'avesse inserita, invece, per fornire una visione dell'*Ager Campanus* e della linea di costa tirrenica in epoca romana, in tal caso mostrando di aver mal compreso l'iconologia della *Tabula*. Nel gruppo vi è anche l'unica veduta pittoresca inserita nell'opera, *Interno recinto del Tempio di Serapide nell'anno 1845*, a firma di Giacinto Gigante. L'incisione offre una prospettiva laterale sulle tre colonne da una delle *tabernae* occidentali e mostra il pavimento allagato. Niccolini pone il disegno al termine delle tavole sulla *Parte geologica*, forse per ricordare in modo discreto al lettore la necessità degli studi nettunisti, vista la condizione ancora precaria del sito. Conclude il trio un panorama della costa napoletana da Mergellina fino a Capo Posillipo nell'anno 1710, «rinvenuto»¹²⁹ durante la stampa del suo manoscritto, a cui decide di allegarlo insieme ad una breve nota, nella quale spiega l'importanza universale della pittura come testimonianza storica. Niccolini è, infatti, convinto che la veduta rappresenti un momento florido per gli abitanti di quell'area di Napoli, in cui prosperavano casini e ville sontuose grazie ad una strada di collegamento «elevata al di sopra della superficie del mare». Dopo che l'innalzamento periodico della marea ingoiò quel percorso, le abitazioni, ormai prive di vie di comunicazione, vennero abbandonate a loro stesse, lasciando nel migliore dei casi il posto a delle taverne mal frequentate, che depauperarono la zona¹³⁰.

La considerazione generale che emerge dall'ampia gamma di illustrazioni presenti nella *Descrizione* è che esse sono, nella varietà delle loro funzioni comunicative, una sintesi dell'approccio poliedrico di Niccolini allo studio del Tempio di Serapide, condotto avvalendosi degli strumenti dell'architetto (il sopralluogo e il rilievo), di quelli dello scienziato (la misurazione, l'osservazione diretta e periodica, il metodo sperimentale), e di quelli dell'archeologo (l'indagine topografica e storica). Così come i suoi testi, infatti, anche il *corpus* grafico dell'opera contribuisce a collocarla in un territorio ibrido tra il trattato scientifico, quello architettonico e quello storico-archeologico, sfuggendo all'incasellamento. In realtà, è probabile che Niccolini volesse produrre uno scritto specificamente di tipo scientifico-naturalistico, perché altrimenti avrebbe dedicato maggior spazio all'architettura del Serapeo – magari facendone qualche restituzione

¹²⁹ Nelle ultime pagine del manoscritto si trova una nota a stampa che precede la tavola della *Veduta di Posillipo*, nella quale Niccolini segnala questo “ritrovamento”, senza specificare alcunché sulle modalità o il luogo della circostanza. La notizia è comprovata da un documento rinvenuto presso l'Archivio di Stato Napoli, in cui si viene a conoscenza che il quadro venne rinvenuto in un deposito del Real Istituto di Belle Arti. Cfr. ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, Real museo borbonico e Soprintendenza generale degli scavi 1848-1864, B. 358 I, f. 32.

¹³⁰ Nota a stampa che precede la tavola della *Veduta di Posillipo*. Cfr. nota 128.

come Caristie – cedendo, forse, anche alla creazione di qualche veduta evocativa. Sorprende infatti non poco che Niccolini, in tanti anni di osservazione, non si sia mai lasciato andare al fascino pittoresco che suscitava una rovina così misteriosa. Tuttavia, non possiamo nemmeno parlare di approccio totalmente tecnico, perché altrimenti egli avrebbe tralasciato molte considerazioni “da architetto”, come quelle sugli aspetti storici ed ornamentali dell’edificio. Egli, evidentemente, voleva usare tutti gli strumenti in suo possesso per produrre una ricerca approfondita e completa sotto ogni punto di vista. In ogni caso, la *Descrizione* è, come abbiamo visto, soprattutto un documento che attesta la costanza con cui Niccolini si occupò del Tempio di Serapide nel corso della sua carriera, ed è molto strano che sia stato spesso tralasciato dalla storiografia. Ciò probabilmente è dipeso dal fatto che egli non abbia mai fatto cenno diretto alle sue attività a Pozzuoli, se non nelle sue pubblicazioni dedicate al Serapeo. Tale riserbo è comprensibile se riferito alle sue misurazioni idrometriche – in quanto egli stesso aveva affermato di aver taciuto sulle sue indagini per preservare l’autenticità della sua ricerca –¹³¹ ma resta curioso che non ci sia traccia “pittorica” delle sue visite giovanili al Tempio di Serapide, che egli dice di aver effettuato dal 1808 in poi. Nonostante quest’ultima affermazione possa trovare un riscontro soltanto nelle dirette parole di Niccolini, una prova della sua veridicità si rivela nell’analisi di alcuni progetti del Nostro, come quelli di alcuni bozzetti scenografici o quello del ridotto del Teatro di San Carlo, oggi Salone del Circolo dell’Unione, dove l’immaginario del Serapeo si ripropone sottoforma di colonne di ordine gigante di ispirazione egizia¹³², indirizzando in ambito architettonico tutte le suggestioni pittoresche che mancano nelle tavole della *Descrizione*. Ciò mette in luce, ancora una volta, una capacità critica di rielaborare l’antico mai uguale a se stessa o stereotipata, che egli era in grado di applicare a materie diversissime tra loro con razionalità e sensibilità, testimoniando come, nella sua vita da architetto, ognuno dei suoi progetti si configurasse come una vera e propria “esperienza” conoscitiva ed emotiva, che si intrecciava con le altre in una vicendevole contaminazione di riflessioni e di immagini.

¹³¹ Antonio Niccolini, *Tavola metrica-cronologica*, p. 10.

¹³² Per approfondire il tema dell’egittomania nell’opera di Antonio Niccolini, cfr. paragrafo 3.2 di questa tesi.

Conclusioni

Tracciare un quadro univoco della produzione di Antonio Niccolini scegliendo un taglio critico come quello del suo rapporto con l'antico offre delle opportunità di riflessione ampie. Abbiamo sottolineato come egli seppe farsi guidare dalla sua passione per le rovine del passato con sguardo mai statico, trattando la materia con una sensibilità estrema, dalla quale derivava la mutevolezza del suo approccio, variabile dalla fascinosa evocazione da scenografo al rigoroso studio filologico, tipico dell'archeologo.

La sua formazione poco convenzionale rispetto agli altri grandi personaggi coevi¹, rende ancor più interessanti gli esiti da lui conseguiti e ne evidenzia la grande capacità intuitiva. Egli si configura come uno degli ultimi esempi ottocenteschi di professionista "ibrido", svincolato dalle griglie precostituite dalle accademie o dalla Scuola di Ponti e Strade, abile a destreggiarsi in più branche del sapere secondo una logica inclusiva. Distintosi anche nelle scienze naturali, nell'acustica e nell'antiquaria, Niccolini fa da contrappeso a figure come quella del letterato tedesco Johann Wolfgang Goethe², dell'accademico inglese Robert Willis³ o del sociologo scozzese Patrick Geddes⁴ il cui contributo all'architettura è stato tangibile pur provenendo da altri campi, per non andare ancora più a ritroso citando Claude Perrault, il brillante medico/architetto autore dell'*Ordonnance*. Rivalutare questi personaggi all'interno del proprio contesto culturale, in accordo con la loro vocazione alla pluridisciplinarietà, equivale anche a riconsiderare la storia dell'architettura, non esaurendola alla "storia del progetto" ma inglobandola, potremmo dire, in una "storia dell'evoluzione del pensiero intellettuale".

Per la loro complessità e per la varietà dei loro contributi, alcune personalità neoclassiche come Antonio Niccolini – ma anche come Karl Friedrich Schinkel o Jean-Nicolas-Louis Durand – si pongono in continuità con le più grandi personalità poliedriche del Rinascimento (basti citare Leon Battista Alberti) che oltrepassano la definizione comune di architetto. Infatti, abbiamo visto come Niccolini non si sia limitato ad esprimere la

¹ Si considerino, a titolo di esempio: Pietro Bianchi, Giuseppe Poccianti e Giuseppe Valadier in Italia. Leo Von Klenze, Karl Friedrich Schinkel e John Soane in Europa.

² Nell'ambito della vasta bibliografia su Johann Wolfgang Goethe, cfr. George Simmel, *Goethe*, a cura di Michele Gardini, Quodlibet, Macerata 2012 (I ed. 1913).

³ Alexandrina Buchanan, *Robert Willis (1800-1875) and the Foundation of Architectural History*, Boydell Press, Cambridge 2003; Caroline Bruzelius, Ph. D lecture: *What is Architectural History? The Neapolitan Drawings of Robert Willis and the Origins of Architectural Analysis*, Napoli, Università degli Studi Federico II, Dipartimento di Architettura, 6 dicembre 2019.

⁴ Giovanni Ferraro, *Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes planner in India (1914-1924)*, Jaca Book, Milano 1998.

propria professionalità attraverso la stesura di elaborati tecnico-grafici o riuscite soluzioni ingegneristiche, ma anche prendendo parte attiva al dibattito culturale del tempo. Egli risponde al concetto che Marco Biraghi ha recentemente sintetizzato nella definizione di «architetto intellettuale»⁵, descrivendo in modo calzante la complessità di questo ruolo attraverso i secoli, che travalica il puro lavoro “manuale” o artistico ma ha ripercussioni sociali, politiche e culturali. Niccolini, di fatto, prima con il teatro e poi con l'architettura, indirizza il gusto e l'ideale di antico del Regno delle Due Sicilie e dei suoi confini, caratterizzandoli per oltre cinquant'anni.

Nondimeno, se è vero che le vicende architettoniche di un luogo sono sempre connesse a quelle socio-politiche, anche l'architettura stessa diviene uno strumento utile per riflettere su determinati *milieux*. Riportando ciò al lavoro di tesi, si è cercato di mettere in luce come la carriera di Antonio Niccolini abbia in qualche modo rispecchiato i rapporti che intercorrevano dal Settecento tra Granducato di Toscana e Regno di Napoli. Ancora, volendo approfondire il contributo del Nostro allo studio e alla diffusione del patrimonio reale, si è messa in luce la posizione centrale di Napoli rispetto al panorama intellettuale europeo. Il fatto che l'ambiente culturale napoletano non si riunisse sotto l'egida delle accademie, come invece avveniva da Roma in su, ha forse fatto sì che venisse tralasciata la risonanza del contributo degli eruditi locali nel dibattito europeo sull'antiquaria. Ciò, invece, è fondamentale e chiarisce come l'influenza di Napoli nella costruzione di una “storia dell'antico” non si limiti al semplice dato geografico di vicinanza con le rovine di Ercolano e Pompei, ma si snodi attraverso la rete di scambio tra intellettuali, e si consolidi nella nascente consapevolezza dell'importanza della tutela e della valorizzazione del proprio patrimonio. Concetti *ante litteram* che trovano però qui i primi semi fecondi, che sbocceranno nei primi decenni dell'Ottocento grazie a Ferdinando I, che aveva forzato i lucchetti delle regge di Portici e Capodimonte per dotare Napoli di un museo degno della fama delle antichità vesuviane; e grazie anche a Michele Arditi e Antonio Niccolini, alleati capaci di immaginare il Real Museo Borbonico come un attrattore culturale e turistico, futura tappa di visita immancabile per appassionati e studiosi, preconizzando le più moderne logiche di valorizzazione del territorio e del patrimonio, che passavano anche attraverso la pubblicazione dei cataloghi delle opere ivi custodite. Il *fil rouge* della dialettica con l'antico, che nel caso di questa tesi ha tracciato aspetti inediti di Antonio Niccolini, dà lo spunto per evidenziare come il processo di recupero dei modelli classici sia stato utilizzato come una semplificazione storiografica

⁵ Cfr. Marco Biraghi, *L'architetto come intellettuale*, Einaudi, Torino 2019.

per designare il periodo tra metà Settecento e metà Ottocento, raramente soffermandosi in modo adeguato sulla complessità di questa prassi operativa.

Esemplificativo in tal senso è il commento al periodo che faceva Bruno Zevi, dimostrando di non apprezzare: «[...] i suoi numerosi *revivals* in cui il più fradicio romanticismo letterario va a nozze con la scienza archeologica», e sentenziando che: «[...] dal punto di vista degli spazi interni, l'Ottocento presenta variazioni di gusto, ma mai nuove concezioni. È un'epoca di mediocrità inventiva e di sterilità poetica»⁶.

Pur non potendo dare completamente torto alla lettura di Zevi, non possiamo nemmeno ridurre in questo modo questa fondamentale stagione: significherebbe ammettere che l'architettura tutta si esaurisca nell'ambito del progetto e che la vastità del pensiero dell'architetto sia limitata alla grandezza del foglio di carta. Al contrario, gli architetti operanti dalla seconda metà del Settecento, da Giovan Battista Piranesi ed Étienne-Louis Boullée in poi, si trovarono per primi a riflettere sul vero rapporto tra *ἀρχή* e *τέχνη* proprio grazie al nascente interesse per l'antico, trovandosi a dover mediare tra la forma tettonica degli elementi e la loro valenza simbolica, ingaggiando riflessioni profonde sull'origine dell'architettura stessa o sul corretto modo di interpretare le lezioni del passato, sia dal punto di vista morfologico che teoretico, attraverso lo studio diretto, il disegno, e l'esegesi dei grandi trattati.

L'antico è, per l'architetto neoclassico, uno strumento compositivo a tutti gli effetti, grazie al quale consolidare una prassi progettuale (ancora attuale) basata sulla reinterpretazione di riferimenti formali già noti infondendogli rinnovati significati "immateriali", che si traducono nella creazione di nuovi simboli. Questo processo aiuta a configurare una chiave di ricerca meno obsoleta, che valorizza anche le singole individualità degli architetti in una concezione trasversale e pluridisciplinare dei saperi, che anela ad una visione più fluida dei periodi storici dell'architettura, che per esigenze di divulgazione e di studio vengono talvolta semplificati rigidamente.

In questo contesto, quindi, anche i casi di revival che caratterizzano il secolo possono essere analizzati con rinnovata dignità storica, perché espressione di fenomeni di "moda" e di "gusto", categorie che necessiterebbero un maggior approfondimento filosofico per riuscire a rientrare con efficacia all'interno dell'inquadramento storico del periodo, in modo che gli studi già esaurienti effettuati da molti ricercatori in questa direzione – e ai quali questa tesi si ispira negli intenti – non siano singoli episodi, ma si consolidino come metodologia.

⁶ Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1948), p. 90.

Anche nella sua definizione “da manuale” l'architettura neoclassica è, dunque, un terreno fertile per iniziare a sdoganare la storia dell'architettura come storia del progetto e iniziare a inquadrarla come “storia delle idee e dei processi cognitivi”, dove la forma è l'esito finale di un ragionamento processuale che tiene conto di fattori sociali, ambientali e valori simbolici. In questo senso, si trovano molto interessanti gli studi sulla semiotica dell'architettura inaugurati negli anni Settanta da Maria Luisa Scalvini⁷ sulla scia di Renato De Fusco⁸, di recente ripresi da alcuni studiosi⁹, che meriterebbero maggiore rilievo nel panorama storiografico e troverebbero proprio nel cosiddetto Neoclassicismo un fruttuoso campo applicativo, che porterebbe ad esiti aperti ma degni di sicuro interesse, con occasioni applicative anche nel presente.

Del resto: «Anche nel nostro tempo è possibile scegliere fra due opposti usi del “classico”: quello che lo iconizza come un immobile sistema di valori e quello che vi cerca la varietà e la complessità dell'esperienza storica»¹⁰.

⁷ Maria Luisa Scalvini, *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano 1975.

⁸ Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973.

⁹ Elisabetta Pagello, *La materia e l'idea: significati e simboli nell'architettura antica*, Guida, Napoli 2003.

¹⁰ Salvatore Settis, *Il futuro del “classico”*, Einaudi, Torino 2004, p. 106.

Archivi

Bari. Archivio di Stato.

Caserta. Archivio Storico della Reggia di Caserta.

Firenze. Archivio di Stato.

Firenze. Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Firenze. Biblioteca Nazionale di Firenze. Sezione Manoscritti.

Firenze. Villa del Poggio Imperiale. Archivio Storico e Biblioteca.

Livorno. Archivio di Stato.

Napoli. Accademia di Belle Arti. Biblioteca Anna Caputi.

Napoli. Archivio della Biblioteca della Società di Storia Patria.

Napoli. Archivio del Museo Nazionale di Capodimonte.
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Napoli. Archivio del Museo Nazionale di Napoli.

Napoli. Archivio del Museo Nazionale di San Martino.
Gabinetto Disegni e Stampe. Fondo Niccolini.

Napoli. Archivio di Stato.

Napoli. Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III".
Fondo Manoscritti e Rari.

Pisa. Archivio di Stato.

Bibliografia ragionata

La bibliografia è stata così organizzata: i testi autografi di Antonio Niccolini vengono riportati in ordine cronologico. Segue una “bibliografia generale” in ordine alfabetico, nella quale si annoverano i testi che, per argomento o per spunti di riflessione, sono stati di fondamentale riferimento per l'intera trattazione. Gli altri volumi, la cui lettura è stata utile per approfondire aspetti specifici legati alla stesura dei singoli capitoli, sono raggruppati per argomento in elenchi successivi, sempre in ordine alfabetico.

Nonostante sia difficile circoscrivere i confini dell'influenza di un testo all'interno di una tesi di dottorato, si è ritenuto che questo criterio potesse garantire una maggiore chiarezza metodologica e una più semplice consultazione.

Testi di Antonio Niccolini

1805

Alcune idee sulla risonanza del teatro, I edizione, s.n.t., Livorno.

1811

Alcune idee sulla risonanza del teatro, II edizione, Tipografia Masi, Napoli.

1812

Sulla nuova decorazione del Teatro S. Carlo, s.n.t., Napoli.

1816

Alcune idee sulla risonanza del teatro, III edizione, Tipografia Masi, Napoli.

1829

Alcune idee sulle cause delle fasi del livello del mare, Stamperia Reale, Napoli.

1829

Rapporto sulle acque che invadono il pavimento dell'antico edificio detto il tempio di Giove Serapide, Stamperia Reale, Napoli.

1830

Sulla voluta ionica di Vitruvio. Lettera al Chiarissimo U. L., Tipografia Flautina, Napoli.

1831

Quadro in mosaico scoperto in Pompei a di 24 ottobre 1831. Descritto ed esposto in alcune tavole dimostrative dal Cav. Antonio Niccolini, Stamperia Reale, Napoli.

1832

Cenno sul Corso di Studi della Real Scuola di Scenografia, s.n.t., Napoli.

1832

Musaico scoperto in Pompei il dì 24 ottobre 1831, in *Real Museo Borbonico*, a cura di Id., Stamperia Reale, Napoli, VIII, pp. 1-80, tavole da XXXVI a XLV.

1839

Tavola metrica-cronologica delle varie altezze tracciate dalla superficie del mare fra la costa di Amalfi ed il promontorio di Gaeta nel corso di diciannove secoli, Tipografia Flautina, Napoli.

1841

Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea Del Sarto, Stamperia Reale, Napoli.

1846

Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide: preceduta da taluni cenni storici per servire alla dilucidazione de' problemi architettonici di quel celebre monumento, e considerazioni su i laghi Maremmani, Stamperia Reale, Napoli.

1847

Ricordi della mia vita, s.n.t., Napoli.

1848

Discorso ai Signori componenti la Commissione incaricata di esaminare l'andamento del Real Istituto di Belle Arti e quello delle Scuole per Artieri, s.n.t., Napoli.

1848

Memorie sulle arti desunte dalla illustrazione della antica terma puteolana volgarmente della Tempio di Serapide, s.n.t., Napoli.

1849

Ricordi di taluni fatti riguardanti il distacco da terra, il trasporto, e la collocazione, del gran mosaico Pompejano in confutazione di quanto fu su di ciò divulgato, s.n.t., Napoli.

Bibliografia generale

Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo (Pisa, 1777-1852), a cura di Gabriele Morolli, Ets, Pisa 2002.

Antinori Aloisio, *Il trattato di Vitruvio nel dibattito Settecentesco*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di Gianluigi Ciotta, De Ferrari, Genova 2003, pp. 381- 389.

Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850), a cura di Anna Giannetti, Rossana Muzii, Electa-Napoli, Napoli 1997.

Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914, atti della giornata di studi (Napoli, Palazzo Reale, 13 giugno 2003), a cura di Fabio Mangone, Electa-Napoli, Napoli 2005.

- Baltrušaitis Jurgis, *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 2017 (I ed. 1955).
- Biraghi Marco, *L'architetto come intellettuale*, Einaudi, Torino 2019.
- Bruno Giuseppe, De Fusco Renato, *Errico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'Ottocento*, L'Arte tipografica, Napoli 1962.
- Buccaro Alfredo, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.
- Buccaro Alfredo, Gennaro Maticena, *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, Electa-Napoli, Napoli 2004.
- Buchanan Alexandrina, *Robert Willis (1800-1875) and the Foundation of Architectural History*, Boydell Press, Cambridge 2003.
- Burke Edmund, *Inchiesta sul bello e il sublime*, edizione italiana a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Palermo 2002 (I ed. 1757).
- Cantone Gaetana, Greco Franco Carmelo, *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987.
- Capano Francesca, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, fedOA Press, Napoli 2017.
- Capano Francesca, *Palazzo de Sinno e Palazzo Barbaja. Descrizioni e contraddizioni di due residenze borghesi napoletane tra Settecento e Ottocento*, in «Eikonocity», anno III, n.1, 2018, pp. 53-68.
- Capano Francesca, *Un quartiere direzionale per la città borghese: il progetto di Giuseppe Michelacci per un palazzo reale a Firenze nel primo Ottocento*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, atti del VIII Convegno Internazionale CIRICE (Napoli, 25-27 ottobre 2018), a cura di Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone, fedOA Press, Napoli 2018, pp. 589-599.
- Canova e l'antico*, catalogo della mostra (Napoli, 28 marzo-30 giugno 2019), a cura di Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 2019.
- Catalani Luigi, *I palazzi di Napoli*, Colonnese, Napoli 1969 (I ed. 1845).
- Catello Elio, *Cineserie e Turcherie nel '700 napoletano*, Sergio Civita Editore, Napoli 1992.
- Causa Picone Marina, *I disegni della Società napoletana di storia patria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1974.
- Caylus (conte di), Anne Claude Philippe de Tubières, *De l'architecture ancienne*, in *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres*, Imprimerie Royale, Parigi 1749, XXXVIII, pp. 477-533.

Caylus (conte di), Anne Claude Philippe de Tubières, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecque, et romaines*, 7 voll., Chez Desaint & Saillant, Parigi 1752-1767.

Ciapparelli Pier Luigi, *Dalla documentazione al progetto: l'architettura neopompeiana a Napoli 1850-1914*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto*, cit., pp. 122-133.

Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia, 3 voll., catalogo della mostra (Napoli – Caserta, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998) Electa-Napoli, Napoli 1997.

Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799, 3 voll., a cura di Raffaello Causa, Nicola Spinosa, Centro Di, Firenze 1979.

Collezione delle Leggi de' Decreti e di altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già Reame di Napoli dall'anno 1806 in poi, 2 voll., Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1862.

Consoli Gian Paolo, *La critica al De Architectura in Carlo Lodoli e Francesco Milizia. Vitruvio da "canone" a "testo"*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del Convegno internazionale (Genova, 5-8 novembre 2001), 2 voll., a cura di Gianluigi Ciotta, De Ferrari, Genova 2003, II, pp. 461-468.

Contro il barocco, a cura di Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli, Susanna Pasquali, Camposano Editore, Roma 2007.

Cosentini Laura, *La villa Del Balzo a Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, pp. 157-160.

Curl Steven, *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, Abingdon & New York: Routledge Taylor & Francis Group, New York 2005.

Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix da Füssli a Degas, a cura di Guy Cogeval, Beatrice Avanzi, Skira, Milano 2010.

Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico: mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, a cura di Alfonso de Franciscis, Arte Tipografica di Angelo Rossi, Napoli 1977.

De Filippis Felice, *Cento anni di vita del Teatro San Carlo (1848- 1948)*, Ente Autonomo del Teatro di San Carlo, Napoli 1948.

De Fusco Renato, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973.

De Fusco Renato, *L'Architettura dell'Ottocento*, UTET, Torino 1980.

De Salvia Fulvio, *Cataldo Jannelli e gli studi di Egiptologia a Napoli nella prima metà del secolo XIX*, in *L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'egittologia*, a cura di Cristina Morigi Govi, Silvio Curto, Sergio Pernigotti, Clueb, Bologna 1991, pp. 107-119.

De Seta Cesare, *Il secolo della borghesia*, UTET, Torino 2006 (I ed. 1999).

Di Furia Ugo, *Mario Gioffredo e la sua squadra nella costruzione del Palazzo dell'Ecc.mo Sig. Baldassarre Coscia Duca di Paduli e del di lui fratello il Rev.mo Cardinal Niccolò, sito fuori la Porta di Chiaja*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», 2007-2008, Istituto Banco di Napoli Fondazione, Napoli 2009, pp. 91-260.

Di Teodoro Francesco P., *Ritratto di Leone X di Raffaello Sanzio*, TEA, Milano 1998.

Doria Gino, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Guida, Napoli 1984.

Dotto Edoardo, *Le interpretazioni grafiche della voluta ionica greca tra la metà del Settecento e l'Ottocento*, in «Ikhnos. Annale di Analisi grafica e Storia della rappresentazione», Aracne Editrice, Canterano (RM) 2017, pp. 107-128.

Egittomania. Iside e il Mistero, a cura di Stefano De Caro, Electa-Napoli, Napoli 2006.

Fiadino Adele, *Antonio De Simone, Etienne-Chérubin Leconte, Antonio Niccolini architetti alla Corte di Napoli (1808-1815)*, in *Architettura nella Storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, 2 voll., a cura di Mariuccia Casadio, Gaetana Cantone, Elena Manzo, Skira, Ginerva-Milano 2007, I, pp. 645-649.

Fiadino Adele, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere 1806-1815*, Electa-Napoli, Napoli 2008.

Francioni Vespoli Giuseppe, *La Floridiana. Cenno topografico*, Stamperia Francese, Napoli 1825.

Fratlicelli Vanna, *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Electa-Napoli, Napoli 1993.

Garzya Chiara, *Interni neoclassici a Napoli*, Banca Sannitica, Napoli 1978.

Genovese Rosa Anna, *Gaetano Genovese*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.

Giannetti Anna, *Il «Progetto Grande» di Antonio Niccolini: tema con variazioni*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 87- 94.

Giannetti Anna, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Electa-Napoli, Napoli 1994.

Giannetti Anna, *Antonio Niccolini architetto della Restaurazione. Ovvero come un architetto neoclassico può essere barocco*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, cit., pp. 291-299.

Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo, atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di Paola D'Alconzo, ClíoPress, Napoli 2007.

Gravagnuolo Benedetto, Gravagnuolo Giuseppe, *Chiaia*, Electa-Napoli, Napoli 1997.

Gravagnuolo Benetto, *Mario Gioffredo*, Guida, Napoli 2002.

Hleunig Heilmann Margot, *Discovery and reception. The influence of Pompeian wall painting in 18th- and 19th-century Naples*, in *Returns to Pompeii. Interior space and decoration documented and revived. 18th-20th century*, a cura di Shelley Hales, Anne-Marie Leander Touati, Svenska institutet i Rom, Stoccolma 2016, pp. 17-54.

Hleunig Heilmann Margot, *Settecento neoclassico nel Palazzo Reale di Caserta. Vanvitelli, Hamilton, Tischbein e la decorazione "all'etrusca"*, in «MNEME. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia», Anno 1, Volume 1, Università degli Studi di Palermo - Dipartimento Culture e Società, Palermo 2016, pp. 139-157.

Honour Hugh, *Neoclassicismo*, traduzione italiana a cura di Renzo Federici, Einaudi, Torino 2010 (I ed. 1968).

Iasiello Ivo, *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, fedOA press, Napoli 2017.

Il Circolo Nazionale dell'Unione, Circolo dell'Unione, Napoli 2013.

Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci, catalogo della mostra (Roma, 13 dicembre 2018 - 7 aprile 2019), a cura di Marcello Barbanera, Antonio Pinelli, Mirella Serlorenzi, Electa, Milano 2019.

Il palazzo della prefettura, a cura di Ugo Carughi, Luisa Martorelli, Annalisa Porzio, Sergio Civita Editore, Napoli 1989.

Il Teatro di San Carlo 1737- 1987, 3 voll., a cura di Franco Mancini, Electa-Napoli, Napoli 1987.

La cultura architettonica nell'età della restaurazione, atti del Convegno (Milano, 22-23 ottobre 2001), a cura di D'Amia Giovanna, Ricci Giuliana, Mimesis, Milano 2003.

La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830, a cura di Joselita Raspi Serra, Centro Di, Firenze 1986.

La Gala Antonio, *La villa Floridiana al Vomero. Ediz. Illustrata*, Guida, Napoli 2009.

Lampredi Urbano, *Intorno alla voluta ionica vitruviana. Al ch. Sig. conte Pietro Alethy degli Stay*, in «Giornale arcadico delle scienze, lettere ed arti», Tomo XXXVIII, Roma, aprile-maggio-giugno 1828, pp. 306-317.

La piazza, la chiesa, il parco, a cura di Manfredo Tafuri, Electa, Milano 1991.

La storia d'Italia nei Palazzi del Governo, a cura di Sandrino Schiffrini, Stefano Zuffi, Electa, Milano 2002.

Lavagnino Emilio, *L'arte moderna dai neoclassicisti ai contemporanei*, 2 voll., UTET, Torino 1956.

Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di una antica repubblica marinara dal Medioevo all'unità d'Italia, a cura di Emilia Daniele, Alinea Editrice, Firenze 2010.

Lenza Cettina, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997.

Lenza Cettina, *Il ruolo dell'antiquaria al passaggio tra classicismo e neoclassicismo: il fenomeno dell'etruscheria*, in Luigi Vanvitelli, a cura di Alfonso Gambardella, Edizioni Saccone, San Nicola La Strada (CE) 2005, pp. 57-79.

L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa 1998.

Lorenzetti Costanza, *L'Accademia di Belle Arti (1752-1952)*, Le Monnier, Firenze 1953.

Losito Mario, *La ricostruzione della voluta del capitello ionico vitruviano nel Rinascimento Italiano (1450 -1570)*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», tomo 105, n. 1. 1993, pp. 133-175.

Maglio Andrea, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli 2009.

Mancini Franco, *Un'autobiografia inedita di Antonio Niccolini*, in «Napoli Nobilissima», III, 1964, pp. 185-194.

Mancini Franco, *Feste e apparati civili e religiosi a Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1968.

Mancini Franco, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Banca Sannitica, Napoli 1980.

Mangone Fabio, *Pietro Valente*, Electa-Napoli, Napoli 1996.

Mangone Fabio, *Memorie napoletane nell'opera di Schinkel*, in *The Age of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, a cura di Giuffrè Maria, Barbera Paola, Cianciolo Cosentino Gabriella, Edizioni del Cenide, Cannitello 2006.

Mangone Fabio, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Artstudio Paparo, Napoli 2016.

Mangone Fabio, *Da Ercolano a Pompei: declino di Vitruvio nella cultura neoclassica napoletana*, in *Vitruvianism. Origins and Transformations*, a cura di Paolo Sanvito, de Gruyter, Boston 2016, pp. 195- 204.

Mangone Fabio, *Il quartiere borbonico di via Morelli e la Caserma della Vittoria*, Grimaldi, Napoli 2018.

Marini Luigi, *Discorso del Cavaliere Luigi Marini sul ritrovamento da lui fatto del metodo di descrivere la voluta jonica vitruviana pronunciato nell'Accademia Romana di archeologia, li 6 dicembre 1821*, Stamperia de Romanis, Roma 1821.

Medioevo fantastico. L'invenzione di uno stile nell'architettura tra fine '800 e inizio '900, atti dei seminari (Padova, marzo-aprile 2015), a cura di Alexandra Chavarría Arnau, Guido Zucconi, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (FI) 2016.

Melchiorre Vito A., Zingarelli Luciana, *Il teatro Piccinni di Bari*, Edizioni dal Sud, Bari 1983.

Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1986.

Meyer Susanne Adina, *L'antico Egitto nella cultura artistica del Settecento a Roma. Iconografia, collezionismo, storiografia*, in «Studi Settecenteschi», voll. 29-30, 2009-2010, Bibliopolis, Napoli 2010, pp. 263-280.

Milanese Andrea, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat: Le prime sistemazione di "museo delle statue" e delle altre raccolte (1806-1815)*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», Ser. 3, aa. 19-20, 1996-1997, pp. 346-405.

Milanese Andrea, *Real Museo Borbonico e costruzione nazionale. Spunti di riflessione*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», atti delle giornate di studi *Antiquités, archéologie et construction nationale au XIXe siècle* (Roma 29-30 aprile 1999, Ravello, 7-8 aprile 2000), tome 113, n. 2, 2001, pp. 585-598.

Milanese Andrea, *Verde e marmi antichi. Breve storia di tre giardini del Museo di Napoli*, in *Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei*, catalogo della mostra (Milano 22 luglio 2015-10 gennaio 2016), a cura di Gemma Sena Chiesa, Angela Pontrandolfo, Electa, Milano 2016, pp. 314-324.

Milanese Andrea, *Per un museo più verde. Storia dei giardini del Museo Nazionale di Napoli*, in «Quaderni del MANN. Mito e Natura, approccio multidisciplinare tra antico e presente», Electa-Napoli, Napoli 2018, pp. 88-96.

Murray Peter, *L'architettura del Rinascimento italiano*, traduzione italiana a cura di Gigliola Margiotta Broglio Fragnito, Laterza, Bari 2009 (I ed. 1969).

Murray Peter, *Piranesi and the grandeur of the ancient Rome*, Thames and Hudson, London 1971.

Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800, a cura di Arturo Fittipaldi, Luciano Editore, Napoli 1995.

Napoli 1836. Le stanze della regina madre, a cura di Patrizia Rosazza-Ferraris, De Luca, Roma 2008.

Niccolini Fausto, Niccolini Felice, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, edizione anastatica a cura di Valentin Kockel, Sebastian Schütze, Taschen, Köln 2016 (I ed. 1854-1896).

Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal canonico Carlo Celano, a cura di Giovanni Battista Chiarini, Agostino de Pasquale, Napoli 1860 (I. ed 1692).

Pagello Elisabetta, *La materia e l'idea: significati e simboli nell'architettura antica*, Guida, Napoli 2003.

Parisi Roberto, *Sull'architettura neogotica a Napoli: la chiesa anglicana di San Pasquale a Chiaia (1860-1865)*, in «Napoli Nobilissima», XXXVII, 1998, pp. 89-96.

Percier Charles, Fontaine Pierre-François-Léonard, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, Didot L'ainé, Paris 1801.

Pietro Bianchi 1787-1849: architetto e archeologo, a cura di Nicoletta Ossanna Cavadini, Electa, Milano 1995.

Piranesi Giovan Battista, *Diverse maniere d'Adornare i Cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca, con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, Stamperia di Generoso Salomoni, Roma 1769.

Pompei e L'Europa 1748-1943, catalogo della mostra (Napoli – Pompei, 27 maggio - 2 novembre 2015), a cura di Maria Teresa Caracciolo, Luigi Gallo, Massimo Osanna, Electa, Milano 2015.

Pompei nella cultura europea contemporanea, a cura di Luigi Gallo, Andrea Maglio, Artstudio Paparo, Napoli 2018.

Praz Mario, *Gusto neoclassico*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2003 (I ed. 1974).

Renzoni Stefano, *Noterelle su Antonio Niccolini, Pasquale Cioffo, Giovan Battista Tempesti e la decorazione della chiesa dei Ss. Vito e Ranieri*, in «Bollettino storico pisano», vol. 68, Anno 1999, pp. 129-134.

Richter Dieter, *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*, Electa-Napoli, Napoli 2002.

Romanelli Domenico, *Napoli antica e moderna dedicata a S. M. Ferdinando IV Re delle due Sicilie*, Angelo Trani, Napoli 1815.

Rossi Pasquale, *Piazza Municipio e il palazzo della Banca di Roma a Napoli*, Banca di Roma, Roma 1997.

Russo Giuseppe, *Il palazzo Partanna in piazza dei Martiri*, Unindustria, Napoli 1974.

Sasso Camillo Napoleone, *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, 2 voll., Tipografia di Federico Vitale, Napoli 1856-1858.

Scalvini Maria Luisa, *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano 1975.

Scalvini Maria Luisa, *Antonio Niccolini e il Progetto Grande per Napoli, da Gioacchino Murat a Ferdinando II*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 79-86.

Scalvini Maria Luisa, *Il gusto della congettura, l'onere della prova*, a cura di Gemma Belli, Andrea Maglio, Fabio Mangone, Massimiliano Savorra, Lettera Ventidue, Siracusa 2018.

Selva Giovanni Antonio, *Dissertazione delle differenti maniere per descrivere la voluta Jonica*, Tipografia del Seminario, Padova 1814.

Settis Salvatore, *Il futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.

Siciliano Tommaso, *La Floridiana e Villa Lucia*, Edizioni "Il Rievocatore", Napoli 1966.

Simmel George, *Goethe*, edizione italiana a cura di Michele Gardini, Quodlibet, Macerata 2012 (I ed. 1913).

Tafari Manfreda, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

Venditti Arnaldo, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961.

Villani Paola, *Paestum e il mito italico della classicità: l'anti-tour del Platone in Italia*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosanna Cioffi, Sebastiano Martelli, Imma Cecere, Giulio Brevetti, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, Roma 2015, pp. 301-320.

Ville al Vomero, a cura di Maria Mautone, Grimaldi, Napoli 2011.

Visone Massimo, *Il Real Passeggio di Chiaia nello sguardo dei viaggiatori tra Sette e Ottocento*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di Pasquale Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012, pp. 349- 360.

Wilton-Ely John, *Piranesi*, Electa, Milano 1994.

Zevi Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1948).

I Rapporti tra Granducato di Toscana e Regno di Napoli

1738: La scoperta di Ercolano. Marcello Venuti: politica e cultura fra Napoli e Cortona, a cura di Luigi Donati, Paolo Bruschetti, Paolo Giulierini, Patrizia Rocchini, Tiphys Edizioni, Cortona 2019.

Allroggen-Bedel Agnes, *Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo*, in *Bernardo Tanucci - statista, letterato, giurista*, atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983 (Napoli, 1986), 2 voll., a cura di Raffaele Ajello, Mario d'Addio, Jovene, Napoli 1988.

Carlo di Borbone, Lettere ai sovrani di Spagna 1720-1734, a cura di Imma Ascione, Arte Tipografica, Napoli 2001.

Castorina Alessandra, Zevi Fausto, *Antiquaria napoletana e cultura toscana nel Settecento*, in *Il Vesuvio e le città vesuviane*, atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Georges Vallet (Napoli, 28-30 marzo 1996) a cura di Francesco Maria De Santcis, CUEN, Napoli 1998.

Catalano Virgilio, *Marcello Venuti*, in «Il nostro tempo», anno VI, n. 12, Tipomeccanica, Napoli 1955, pp. 7-19.

Cocchi Vittore, *Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte*, Olschki, Firenze 1982.

Cristofani Mauro, *L'arte degli Etruschi*, Einaudi, Torino 1978.

Firenze e Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti nell'età granducale, a cura di Franco Borsi, Gabriele Morolli, Luigi Zanghieri, Officina edizioni, Firenze 1975.

Lenzi Valentina, *Ceramiche e porcellane di Capodimonte. La storia e il presente*, Gribaudo, Battipaglia 2003.

Mandolesi Alessandro, Ambrosio Maria Chiara, *Il gusto "all'etrusca" in terra sabauda, in Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, a cura di Alessandro Mandolesi, Maurizio Sannibale, Electa, Milano 2012, pp. 175-183.

Marangoni Matteo, *La Villa del Poggio Imperiale*, Fratelli Alinari I.D.E.A., Firenze 1924.

Masdea Maria Teresa, Perrotti Angela Carola, *Napoli - Firenze e ritorno: costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni borboniche e lorenese*, Guida, Napoli 1991.

Moore Valeri Anna, *Catrosse a Cortona. Una manifattura di terraglie e maioliche in Toscana (1796-1910)*, Edizioni del Giglio, Firenze 2011.

Perrotti Angela Carola, *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica ferdinanda (1743-1806)*, Guida, Napoli 1986.

Pisa e il suo territorio tra cartografia e vedutismo dal XV al XIX secolo. Dalle origini agli incisori, a cura di Valentino Cai, Lucia Tosi, Plus, Pisa 2006.

Rao Anna Maria, *Fra amministrazione e politica. Gli ambienti intellettuali napoletani*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIIIe siècles)*, a cura di Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano, Publications de l'École française de Rome, Roma 2005, pp. 35-88.

Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum, catalogo della mostra (Cortona, 22 marzo - 31 luglio 2014), a cura di Paolo Bruschetti, Paolo Giulierini, Bruno Gialluca, Suzanne Reynolds, Judith Swaddling, Skira, Milano 2014.

Spinosa Nicola, *Le porcellane di Capodimonte*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna (RN) 1983.

Verga Marcello, *La cultura del Settecento. Dai Medici ai Lorena*, in *Storia della civiltà toscana. I Lumi del Settecento*, a cura di Furio Diaz, Le Monnier, Firenze 1999, pp.125-152.

Il Teatro

Bibiena Ferdinando, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, Longhi, Bologna 1711.

Black John, *The eruption of Vesuvius in Pacini's "L'ultimo giorno di Pompei"*, in «Donizetti Journal», 6, 1988.

Brockett Oscar G., *Storia del Teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio, Venezia 2012 (I ed. 1988).

Ciapparelli Pier Luigi, *Due secoli di teatri in Campania (1694- 1896): teorie, progetti e realizzazioni*, Electa-Napoli, Napoli 1999.

Crespi Morbio Vittoria, *Alessandro Sanquirico, teatro, feste, trionfi (1777-1849)*, Allemandi, Milano 2013.

Croce Benedetto, *I Teatri di Napoli*, Adelphi, Milano 1992 (I ed. 1891).

Eisenbeiss Philip, *Bel Canto Bully: The Life of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*, Haus Publishing, London 2013.

Feste e apparati nella Toscana dei Lorena 1737-1859, a cura di Luigi Zangheri, Olschki, Firenze 1996.

Gallingani Daniela, *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Alinea Editrice, Firenze 2002.

I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi, atti del Convegno di Studi (Bibbiena, 26 - 27 maggio 1995), a cura di Deanna Lenzi, Wanda Bergamini, Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997.

Il concerto evanescente. Gli apparati festivi tra potere e popolo, a cura di Franco Mancini, Guida, Napoli 1982.

Il Teatro San Carlo, 2 voll., a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Guida, Napoli 1987.

I teatri storici della Toscana, 8 voll., a cura di Elvira Garbero Zorzi, Luigi Zangheri, Bonsignore, Roma 1990-1998.

Jacobelli Luciana, *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma L'ultimo giorno di Pompei*, in «Rivista Studi Pompeiani», XX, 2009, pp. 49-60.

La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno, a cura di Duccio Filippi, Marsilio, Venezia 1989.

Landriani Paolo, *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico e di alcune avvertenze nel dipingere le decorazioni*, Regia Tipografia, Milano 1815.

L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740- 1900, a cura di Alberto Basso, Electa, Milano 1991.

Maglio Andrea, *Città reale e città fantastica: diorama, scenografie e disegni di viaggio nell'opera di Karl Friedrich Schinkel*, in «Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento», atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014 (Napoli, 13-15 marzo 2014), a cura di Alfredo Buccaro, Cesare de Seta, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014, pp. 469-480.

Maione Paologiovanni, Seller Francesca, *I reali teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara, Bellona (CE) 1994.

Maione Paologiovanni, Seller Francesca, *Domenico Barbaja a Napoli (1809-1840): meccanismi di gestione teatrale*, in *Gioacchino Rossini 1792-1992, il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Fondazione Rossini, Pesaro 1994.

Maione Paologiovanni, Seller Francesca, *Gioco d'azzardo e teatro a Napoli dall'età napoleonica alla Restaurazione borbonica*, in «Musica/Realtà», aprile 1994, pp. 23-40.

Mancini Franco, *Scenografia italiana : Dal Rinascimento all'età romantica* , Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.

Mancini Franco, *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, Electa-Napoli, Napoli 1997.

Mascilli Migliorini Paolo, *Antonio Niccolini e il Teatro del Fondo*, in «Rivista italiana di studi napoleonici», n. 2, anno XXVI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989. pp. 69-75.

Mattei Lorenzo, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, CMA Pietà dei Turchini, Napoli 2009.

Milillo Stefano, *Architetti e maestranze per il Teatro di Bitonto*, in «Studi Bitontini», n. 79, 2005, pp. 119-132.

Moretti Felice, *Committenti e mecenati del Teatro Umberto I a Bitonto*, in *Cultura e società a Bitonto nell'Ottocento*, atti del Convegno nazionale (Bitonto, 18-20 ottobre 2001), a cura di Felice Moretti, Vincenzo Robles, Edilpuglia, Bari 2003, pp. 292-298.

Ricci Carlo, *I Bibiena architetti teatrali 1625-1780*, Alfieri&Lacroix, Milano 1915.

Ricci Corrado, *Scenografia italiana*, Treves, Milano 1930.

Ricci Giuliana, *Il Teatro San Carlo di Napoli*, in *Teatri d'Italia*, Bramante, Milano 1971, pp.199-202.

Strazzullo Francesco, *Contributi al periodo napoletano dello scenografo Domenico Chelli*, Tipografia Gennaro D'Agostino, Napoli 1962.

Strazzullo Francesco, *La situazione dello scenografo Domenico Chelli dopo la prima restaurazione borbonica*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. s. XIII, 1964, pp. 209-220.

Toscano Tobia R., *Il Teatro Mercadante*, Electa-Napoli, Napoli 1990.

Valente Domenico, *Nuovo Teatro in Bitonto*, in «Poliorama Pittoresco», Anno II, Semestre I, dal 6 agosto al 13 febbraio 1838, pp. 325-326.

Viale Ferrero Mercedes, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1970.

Il Tempio di Serapide di Pozzuoli e i Campi Flegrei

Alisio Giancarlo, *Campi Flegrei*, Franco Di Mauro, Napoli 1995.

Bellicard Jérôme-Charles, *Observation upon the Antiquities of the town of Herculanium, discovered at the foot of Mount Vesuvius*, Printed for D. Wilson and T. Durham, London 1753.

Ciancio Luigi, *Le colonne del tempo. Il tempio di Serapide a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Edifir, Firenze 2009.

Ciancio Luigi, *L'invenzione di un oggetto scientifico: antiquari e naturalisti alla scoperta del "Tempio di Serapide" (1750-1769)*, in *Le scienze a Napoli tra Illuminismo e Restaurazione*, a cura di Roberta Mazzola, Aracne, Roma 2011, pp. 15-60.

De Jorio Andrea, *Ricerche sul Tempio di Serapide in Pozzuoli*, Stamperia della Società Filomatica, Napoli 1820.

Demma Filippo, *Monumenti Pubblici a Puteoli*, "L'ERMA" di Bretschneider, Roma 2009.

Di Liello Salvatore, *Il paesaggio nei Campi Flegrei. Tra realtà e metafora*, Electa-Napoli, Napoli 2005.

Dubois Charles, *Pouzzoles antique. Histoire et topographie*, Albert Fortemoing Editeur, Paris 1907.

Fino Lucio, *Vesuvio e Campi Flegrei. Due miti del Grand tour nella grafica di tre secoli (stampe, disegni e acquerelli dal 1540 al 1876)*, Grimaldi & C., Napoli 2001.

Friello Arturo, *Il Tempio di Serapide di Pozzuoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXVII, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2007, pp. 55-91.

Giudicepietro Flora, D'Auria Luca, *Storia del dibattito scientifico sul Serapeo di Pozzuoli*, in «Miscellanea INGV», n. 20, 2013, pp. 5-14.

Il Settimo Congresso degli Scienziati di Napoli nel 1845, a cura di Marina Azzinari, Arte Tipografica, Napoli 1996.

Loffredo Ferrante, *Le antichità di Pozzuolo et luoghi convicini*, edizione a cura di Lucio Oriani, Fondazione Memofonte, Napoli-Firenze 2017 (I ed. 1573).

Nixon John, *An account of the Temple of Serapis at Pozzuoli In The Kingdom of Naples: in a letter to John Ward*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», L, Royal Society, London 1757, pp. 166-174.

Paoli Paolo Antonio, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Palearini, Roma 1784.

Parisi Roberto, *Da Puteoli a Pozzuoli, e ritorno. Itinerario nell'iconografia urbana della città flegrea*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di Cesare De Seta, Alfredo Buccaro, Electa-Napoli, Napoli 2006, pp. 193-197.

Pezone Maria Gabriella, *Francesco La Vega e la cultura architettonica neoclassica*, in *Spagna. Architettura e Città nel XVIII secolo*, a cura di Alfonso Gambardella, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 73-90.

Pinon Pierre, *Augustin-Nicolas Caristie (1781-1862), temple de Sérapis à Pouzzoles, 1817-1823*, in *Italia Antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea*, a cura di Annie Jacques, Stéphane Verger, Catherine Virilouvet, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2002.

Ruggiero Michele, *Degli scavi di antichità nelle province di terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Vincenzo Morano, Napoli 1888.

Tartini Ferdinando, *Memorie sul bonificazione delle marenne Toscane*, Giuseppe Molini, Firenze 1838.

Il Mosaico della battaglia di Isso

Barrella Nadia, *Principi e principi della tutela . Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Luciano Editore, Napoli 2003.

Bonucci Carlo, *Discorso sul gran mosaico di Pompei*, Tipografia Trani, Napoli 1833.

D'Alconzo Paola, *Picturae Excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, «L'Erma di Bretschneider», Roma 2002.

Fea Carlo, *Supplemento allo scritto finora da molti sul celebre mosaico scoperto nelle ruine di Pompei*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1833.

Ferrario Giulio, *Aggiunte all'opera Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, 3 voll., Batelli e figli, Firenze 1837.

Guglielmi Antonio, Prisco Gabriella, *Le operazioni di stacco e la conservazione in situ*, in *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, a cura di Ead., Gangemi, Roma 2009, pp. 15-27.

Jannelli Cataldo, *Nuove riflessioni sul Gran Mosaico Pompeiano per dimostrarvi la battaglia di Alessandro il Macedone al Granico, lette nella tornata dell'Accademia Ercolanese de' 13 marzo 1834*, s.n.t., Napoli 1834.

Melillo Luigia, *Il Gran Musaico Pompeiano dalla 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, La scuola di Pitagora, Napoli 2012, pp. 81-94.

Milanese Andrea, *Il giovane Fiorelli, il riordino del Medagliere e il problema della proprietà allodiale del Real Museo Borbonico*, in *Musei, tutela e legislazione*, cit., pp. 175-206.

Milanese Andrea, *Pietro Bianchi e il Real Museo Borbonico: interventi architettonici e sistemazioni museografiche tra il 1821 e il 1845*, in «Napoli Nobilissima», V Serie, 4, fasc. 1-2, 2003, pp.27-46.

Milanese Andrea, *Album Museo*, Electa-Napoli, Napoli 2009.

Milanese Andrea, *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2015.

Pesando Fabrizio, *Autocelebrazione aristocratica e propaganda politica in ambiente privato: la casa del Fauno a Pompei*, in «Cahiers du Centre Gustave Glotz»,7, 1996. pp. 189-228.

Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Dissertation sur la mosaïque dite d'Alexandre à Arbèles*, in *Les Ruines de Pompéi de François Mazois*, a cura di Charles François Gau, Firmin-Didot, Parigi 1838, IV, pp. 87-91.

Sanchez Giuseppe, *Il Gran Musaico Pompeiano spiegato. Critiche osservazioni su quanto intorno a quello si è finora scritto*, Tipografia Trani, Napoli 1833.

Vescovali Luigi, *Discorso sul Gran Musaico di Pompei letto alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia il 6 di dicembre 1832*, Salviucci, Roma 1832.

Volpicelli Paolo, *Sulla macchina di Vincenzo Raffaelli mosaicista romano*, in «Giornale Arcadico», Tipografia delle Belle Arti, Roma 1838.

Zanker Paul, *Pompei*, traduzione italiana a cura di Andrea Zambrini, Einaudi, Torino 1993.

Zevi Fausto, *La città sannitica. Edilizia privata e la Casa del Fauno*, in *Pompei*, a cura di Id., Banco di Napoli, Napoli 1991, pp. 45-72.

Zevi Fausto, *I mosaici della Casa del Fauno*, Pedicini, Napoli 1998.

Zevi Fausto, *Pompei: Casa del Fauno*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, a cura di Adriano La Regina, Electa, Milano 2000, pp. 118-137.

