

**Predella** journal of visual arts, n°45-46, 2019 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## **Un focus sulla circolazione di documentazione archeologica pompeiana nel secondo Ottocento: il caso Gigante-Pagliano, tra disegno e fotografia**

*From the mid-Nineteenth century, as Pompeii gained new attention thanks to the most recent archaeological discoveries, more and more documentary materials circulated in the artistic field. An unpublished letter by Giacinto Gigante to Eleuterio Pagliano, containing a sketch of the calidarium of the women's section of Pompeii's Terme Stabiane, clarifies how, as photography was increasingly used as iconographic source, drawing still remained a precious resource for modern artists as part of the genesis of their work, as well as a fundamental tool for exchanges and contacts across the national and international art scene.*

Sin dalle prime campagne di scavo del XVIII secolo, il disegno ha rappresentato per gli artisti uno dei principali metodi di annotazione degli spazi e degli ambienti dell'antica Pompei<sup>1</sup>. Tale rimase il suo status fino all'avvento della fotografia, quantomeno fino ai suoi crescenti impieghi volti alla registrazione puntuale delle sempre più numerose scoperte emerse dagli scavi nell'area archeologica pompeiana a partire dalla metà dell'Ottocento. La fotografia non ha tardato ad affiancarsi alle tradizionali arti visive nelle riprese di Pompei, come anche nella documentazione scientifica dei più moderni rinvenimenti, al punto che la stessa direzione degli scavi si servì dell'apparecchio fotografico a partire dal 1853<sup>2</sup>. Proprio in questo periodo, e particolarmente negli anni Cinquanta con la sperimentazione della nuova metodologia di scavo di Giuseppe Fiorelli (1823-1896), il sito archeologico stava vivendo un momento di rinnovato entusiasmo<sup>3</sup>, tornando a essere nuovamente meta di architetti, di giovani artisti in formazione, di disegnatori e di pittori di vedute attirati sul luogo dalle nuove indagini, dagli studi sistematici, dai risultati delle esplorazioni e dai restauri di alcuni settori dell'antica città.

Con l'impiego della fotografia si era inaugurato un periodo di fertile dialogo a doppio filo tra le arti: se da un lato i fotografi adottavano i tagli prospettici, i soggetti e le iconografie più care al vedutismo tradizionale, pittori, disegnatori e incisori rivolgevano maggiore attenzione alla resa dei dettagli e, invogliati dall'elevato grado di precisione ed esattezza offerto dall'apparecchio fotografico, cominciarono sempre più a servirsene per ritoccare in atelier i particolari più minuti delle proprie scene. Nel caso di Pompei, gli album fotografici ritraenti i suoi angoli più caratteristici, assemblati apposta per rispondere alla curiosità dei viaggiatori stranieri, si moltiplicarono in maniera sempre più massiccia tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Prima ancora del loro valore artistico, la chiave del successo di queste immagini fu la loro natura commerciale, il loro saper rispon-

dere alle esigenze di un pubblico vasto, variegato e composto tanto di forestieri curiosi e desiderosi di riportare in patria delle testimonianze tangibili dei luoghi che più affascinavano l'immaginario straniero dell'epoca, quanto da artisti locali, interessati ad accumulare nel proprio studio materiale iconografico utile a una ricostruzione fedele delle ambientazioni delle proprie opere. Questo permise alla fotografia di subentrare sempre più profondamente nell'iter creativo dell'artista, diventando un riferimento determinante per l'opera finale, al pari dello schizzo o dei bozzetti preparatori. Nella maggior parte dei casi, viste le qualità specifiche del nuovo medium, la sua rapidità di esecuzione e il suo elevato grado di fedeltà nella traduzione del dato reale finiranno per scalzare quasi completamente il materiale grafico come fonte documentaria.

Gli interpreti delle principali scuole artistiche regionali italiane presero parte attiva a questo processo di reinterpretazione delle fonti antiche, mettendo in piedi un'importante trama di scambi di documentazione archeologica che, tuttavia, non si limitò all'invio esclusivo di fotografie da un ambiente a un altro, ma che coinvolse anche il disegno. Un valido esempio ci è fornito da una lettera inedita inviata da Giacinto Gigante (1806-1876) a Eleuterio Pagliano (1826-1903) nel gennaio 1862, conservata oggi al Getty Research Institute di Los Angeles. Nell'ultima pagina di questa missiva, Gigante decise di inserire un bozzetto del *calidarium* della sezione femminile delle Terme Stabiane (fig. 1) a tre anni dalla fine dello scavo, offrendoci oggi un documento di eterogenea natura e di eccezionale valore. Nello schizzo in esame, Gigante trascrive in maniera puntuale tutto lo spartito a lesene corinzie sul muro sinistro della sala, annotando a lettere la composizione a mosaico dei pavimenti e la colorazione delle pareti delle terme, metodo questo da lui sperimentato e perfezionato già negli anni giovanili. L'obiettivo era di fornire a Pagliano un'idea dello stato del luogo nella maniera più accurata e fedele possibile, compito di certo non complicato per un artista del calibro di Gigante se si considera quanto la sua attività e i suoi precisi rilievi ottici ancora oggi siano in grado di fornire un'annotazione preziosa allo studio della topografia pompeiana<sup>4</sup>.

Napoli 4 gennaio 1862.  
Strada dell'Infrascata n° 270.

Stimatissimo Signor Pagliano,

Vi prego a scusarmi se prima d'ora non vi ho fatto pervenire i ringraziamenti pel vostro bellissimo ricordo che avete avuto la bontà d'inviarmi, esso è sempre presso di me, e prima di mettermi al lavoro lo guardo e ne ammiro sempre la naturalezza e la semplicità con la quale è dipinto; io ve ne ringrazio infinitamente; vorrei essere sempre presso di voi quantunque l'età avanzata ma sento che potrei profittare vedendo i vostri dipinti (Felice Morelli) per me non posso lasciare la mia famiglia perché non avrei a chi affidarla. Il sig. Morelli mi fece sentire che desideravate qualche macchietta del bagno rotondo di Pompei, precisamente di quei bagni che trovansi presso

la porta Stabiana; quando il sig. Morelli ritornò qui io mi trovavo in Pompei e tra vari dipinti che feci ebbi l'idea di principiare precisamente il detto bagno ma non curai a finirlo distratto d'altre cose. Se avessi potuto immaginare che era da voi desiderato ne avrei fatto accurato studio più i dettagli che bisogna scuggitare [sic] essendo che sono in parte perduti; ma disgraziatamente sopraggiunse la stagione invernale e non fu possibile rimanere a dipingere in quel sito che era umidissimo. Prendo la libertà di inviarvi la stessa macchietta che ne feci e mi repute fortunato se esso può farvi piacere, in caso contrario tra ciò che dipinsi in Pompei trovo d'avere altra stanza di bagno di cui segno l'insieme in caso che lo desideriate vi prego farmene noto e ve l'inverò subito.

Intenda vi prego a gradire i sentimenti più distinti del vostro ammiratore Giacinto Gigante.

[In accompagnamento allo schizzo del *calidarium*] Questo bagno manca interamente d'effetto, essendo che nella restaurazione anno [sic] coperto da dove veniva la luce e ne hanno data dove non doveva esserci<sup>5</sup>.

Stando alle parole di Gigante, il rapporto tra i due era in quel tempo molto cordiale, al punto che lo stesso artista napoletano comunica di aver ricevuto in omaggio da Pagliano un suo dipinto di pregevole fattura. Per quanto riguarda poi l'ambiente del *calidarium* (fig. 2), come riferito nella lettera, esso è ritratto già nell'acquerello su carta che Gigante aveva realizzato nell'ottobre precedente<sup>6</sup> (fig. 3), conservato oggi al Museo di San Martino di Napoli. Scavate tra il 1853 e il 1858 sotto la direzione di Michele Ruggiero (1811-1900), le Terme Stabiane offrivano ai visitatori un corrispondente altrettanto interessante delle Terme del Foro, messe in luce un quarto di secolo prima. A quanto pare, il pittore lombardo aveva in realtà richiesto uno studio del cosiddetto «bagno rotondo»<sup>7</sup>, che, tuttavia, Gigante non aveva potuto realizzare a causa della troppa umidità di quel luogo nella stagione invernale. Per sopperire a questa mancanza e provare a rispondere alle esigenze di Pagliano scelse pertanto di raffigurare il *calidarium* del reparto femminile delle terme, senza lavorare *in loco*, ma utilizzando come modello diretto l'acquerello conservato oggi a San Martino. Un lavoro non dal vero, dunque, ma di atelier. L'inquadratura e il taglio prospettico di entrambe le redazioni infatti, sono effettivamente identici: a essere rappresentato è il lato nord-occidentale della sala, da un punto di vista posteriore al *labrum*, la vasca per le abluzioni con acqua calda, che appare in primo piano sulla sinistra. Nonostante la rapidità del tratto, nello schizzo a penna non manca l'accento al contrasto chiaroscurale, visibile tanto nelle parti dello stesso *labrum*, quanto nella porta sulla sinistra e nella vasca sul fondo della scena.

La lettera costituisce l'ennesimo documento della straordinaria e scrupolosa attività di documentazione archeologica pompeiana portata avanti nel tempo e a più riprese da Gigante, una passione che ormai gli aveva fornito una perizia tecnica prossima quasi alle competenze dell'archeologo. Non è un caso se qualche

anno dopo, quando ormai il fenomeno dello stile neopompeiano si accingeva alla sua definitiva esplosione in ambito italiano, la critica ribadirà come agli artisti interessati a questo tipo di tematiche fosse richiesta una particolare conoscenza «di quel genere d'antichità e [di] sapere a menadito l'uso e la destinazione dei mille oggetti dissotterrati negli scavi. Questo, oltre all'arte del disegnare e del dipingere, è il primo fondamento per un pittore di scene pompeiane. Egli deve essere archeologo»<sup>8</sup>.

Il rapporto e la corrispondenza tra i due artisti inoltre, sembra essere confermato da un'altra missiva ricevuta da Pagliano, questa volta da Domenico Morelli (1826-1901)<sup>9</sup>, il cui nome è citato anche nella lettera americana di Gigante<sup>10</sup> e che sembra poter essere identificato dunque come l'intermediario principale della vicenda Gigante-Pagliano. Nella sua missiva Morelli afferma di aver saputo dal collega napoletano dell'invio di «un acquerello del bagno circolare di Pompei, acciò tu t'invogli di fare quella tale figura, come pure ti aggiungo che se ti serve altro lo puoi dire liberamente, che egli è veramente desideroso di concederti servizio»<sup>11</sup>. Morelli, che conosceva bene quegli spazi, avendo appena due anni prima studiato dal vero l'antistante *apoditerium* femminile delle stesse Terme Stabiane per il famoso *Bagno pompeiano* (fig. 4), fa però riferimento non al *calidarium* ma al bagno circolare, verosimilmente lo stesso «bagno rotondo» a cui alludeva Gigante nella lettera oggi al Getty Research Institute. Questo passaggio è particolarmente importante perché ci pone davanti a due ipotesi: la prima considera la possibilità che, nello scrivere a Pagliano, Morelli non fosse ancora a conoscenza dei problemi di umidità riscontrati da Gigante e che di conseguenza non fosse aggiornato sulla scelta repentina operata da quest'ultimo nel cambiare il soggetto dal *frigidarium* maschile al *calidarium* femminile delle Terme Stabiane; la seconda, apparentemente la più verosimile, contemplerebbe l'invio di ulteriore materiale da parte di Gigante, un invio di certo successivo alla lettera del gennaio 1862 e che riguarderebbe un acquerello del «bagno rotondo», come originariamente richiesto da Pagliano.

In entrambi i casi, partendo dalla frammentaria bibliografia nota sulla produzione del pittore lombardo<sup>12</sup>, non sembra possibile oggi identificare un'opera in cui quest'ultimo abbia potuto ricorrere alla documentazione inviatagli da Gigante, né tantomeno comprendere a quale «tale figura»<sup>13</sup> si riferisca Morelli nella sua missiva. Allo stesso tempo, non si può escludere né una mancata utilizzazione di questi disegni provenienti da Napoli né al contrario – ipotesi questa certamente più affascinante – l'esistenza di un'opera neopompeiana di Pagliano ancora non emersa<sup>14</sup>.

Ad ogni modo, in un contesto storico-artistico di profondo rinnovamento per quanto riguarda la circolazione di modelli e di documentazione archeologica nel

secondo Ottocento, lo schizzo di Gigante inviato a Pagliano si arricchisce di ulteriore fascino e valore perché invita a un'analisi degli atteggiamenti dei due artisti rispetto a tale fenomeno.

Gigante, dal suo canto, aveva ritratto Pompei in molti acquerelli in fasi distinte della sua carriera, restituendo vedute analitiche degli scavi dotate di un'oggettività di matrice quasi fotografica, ma aveva realizzato anche composizioni più aneddotiche e di piacevole lettura, animate da visitatori che passeggiano per le vie della città. Il suo coinvolgimento nei molteplici progetti grafici ed editoriali orbitanti attorno al sito archeologico certifica quanto egli, nel corso degli anni, continuasse a essere tenuto in grande considerazione in ambiente locale e nazionale. Ciò non stupisce se si considera il successo registrato dai suoi disegni tra il 1829 e il 1834, apparsi nel celebre *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, pubblicato a dispense da Cuciniello e Bianchi, a cui aveva fatto seguito, nel 1832, una nuova serie da tradurre in litografia su carta di Cina per la terza parte delle *Esquisses pittoresques et descriptives de la ville et des environs de Naples* di Lorenzo Bianchi, prima della sua unione con Cuciniello, pubblicata in entrambi i casi con testi di Raffaele Liberatore (1787-1843). Dopo questi, l'attenzione di Gigante verso Pompei si era ridestata proprio dalla metà degli anni Cinquanta, quando decise di destinare alcuni suoi acquerelli alla riproduzione in cromolitografia per l'importante progetto dei fratelli Niccolini: *Le Case ed i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, pubblicato tra il 1854 e il 1862, data della lettera americana in esame. Pertanto, fu anche grazie al suo talento e al fascino delle sue riprese che, a metà Ottocento, il sito archeologico continuava ad attirare un folto numero di pittori vedutisti<sup>15</sup>.

Per tornare al *calidarium* di Gigante, l'acquerello dell'ottobre 1861 e il disegno presente nella lettera del gennaio 1862 mostrano tra loro un punto comune, ossia l'intento totalmente documentario dell'artista napoletano, il cui atteggiamento appare proteso a una ricostruzione archeologicamente e filologicamente fedele dei luoghi, secondo finalità radicalmente differenti rispetto alle scene frivole e superficiali che, di lì a un decennio, avrebbero caratterizzato la produzione neopompeiana italiana. Le diverse letture fino a oggi proposte sull'esemplare ad acquerello tuttavia, vi hanno intravisto un carattere tipicamente romantico, specialmente nell'aspetto rovinistico del sito prescelto e nella resa delle fronde degli alberi aggettanti sullo squarcio nel soffitto<sup>16</sup>. Al contrario, chi scrive ritiene che, nelle sue campagne di documentazione archeologica pompeiana, Gigante non lasci spazio a sentimentalismi di spirito romantico ma, come correttamente sostenuto da Pfister, egli osservi e dipinga<sup>17</sup>, e ciò si rileva tanto nello schizzo inviato a Pagliano, quanto nell'acquerello della collezione Ferrara Dentice. Dalle

restituzioni grafiche di Gigante e in particolare dallo studio degli ambienti del *calidarium*, non sembrano trasparire né fantasia né accento lirico, come del resto i semplici motivi del cielo o della vegetazione della campagna esterna non paiono sufficienti a conferire un tono romantico alla scena. A conferma di questa tesi, le stesse parole dell'artista chiariscono come già il restauro operato nella sala l'avesse privata completamente di quello che egli definisce «effetto», che sarebbe dovuto derivare dai giochi di luce originariamente previsti in quel luogo.

Quella per Pagliano è un'annotazione del sito archeologico ormai matura, distante dalla produzione giovanile topografica di stampo tardo settecentesco tipica degli anni trascorsi al seguito del suo primo maestro Jacob Wilhelm Huber (1787-1871). Ciononostante, la formazione di Gigante in qualche modo sembra qui ritornare nella registrazione minuziosa e puntuale degli angoli della sala, nella particolare propensione alla traduzione dei particolari della scena. Lo schizzo del Getty è un esempio di opera grafica di eccezionale fedeltà, ottenuta con i metodi tradizionali e a lui più congeniali, apparentemente senza sfruttare le più moderne apparecchiature fotografiche. Ci si potrebbe allora domandare perché Gigante, in un periodo in cui la fotografia stava gettando le basi del suo definitivo trionfo in ambito archeologico come valido supporto per artisti e scienziati, non si fosse servito proprio di una prova fotografica per rispondere alle richieste di Pagliano. Questo interrogativo è ulteriormente interessante sia perché il procedimento di annotazione grafica di Gigante, nella sua stupefacente precisione, sembra quasi assumere un "fare fotografico", sia perché, in quegli stessi anni, l'artista napoletano stava mostrando una crescente curiosità nei confronti del nuovo *medium*<sup>18</sup>, come dimostrato dai suoi ritratti fotografici già noti e da uno ancora inedito del 1863 (fig. 5), realizzato appena un anno dopo l'invio della suddetta lettera. La rapidità nella comunicazione del dato reale, l'essenzialità, l'accuratezza nel tradurre su carta gli elementi e i dettagli principali del *calidarium* in qualche modo potrebbero avvicinare l'indole documentaria di questo disegno a un surrogato pseudo-fotografico, quantomeno nella volontà originaria dell'artista, il cui approccio infatti, è quello di registrare dal vero i risultati degli scavi.

La scelta di Giacinto Gigante dunque, può apparire come una vera e propria forma di resistenza al vertiginoso processo evolutivo della circolazione delle fonti archeologiche, animata da uno spirito che, oltre a ribadire il grande valore della sua produzione grafica, lo pone come *trait d'union* nel passaggio di consegne che stava verificandosi in quegli anni tra il vecchio e il nuovo sistema artistico. Pur appartenendo a una generazione precedente rispetto a quella di Morelli e dello stesso Pagliano, la partecipazione attiva di Gigante a questo fenomeno di scambi di materiali iconografici, ottimamente definito da Marianonietta Picone Petrusa

come una sorta di «internazionale dell'arte»<sup>19</sup>, non può che confermare la modernità del suo genio, il suo essere al passo con i tempi e l'importanza primaria della sua figura nell'evoluzione del discorso sulla documentazione archeologica ottocentesca napoletana. Oltre che meta obbligata per ogni artista viaggiatore, per tutto il XIX secolo Napoli sarebbe rimasta infatti, lo snodo centrale di una fervida congiuntura culturale orbitante attorno al tema dell'antichità; in questo senso, il disegno di Gigante rappresenta l'ipostasi del suo operare, ma anche di questa trama di scambi artistici tra la città e gli ambienti artistici nazionali ed esteri.

Che esistesse un dialogo intenso tra i differenti circoli artistici italiani è cosa ormai nota. Le modalità secondo cui si concretarono questi scambi, anche se frequentemente discussi dagli studi più o meno recenti, costituiscono ancora oggi un territorio d'indagine di estremo interesse e dalle ampie prospettive di approfondimento. Eleuterio Pagliano, personaggio di primo piano del panorama culturale italiano coevo, fu parte integrante di questo fenomeno e incarnò lo stereotipo dell'artista moderno a cavallo tra primo e secondo Ottocento. Al di là del caso appena osservato di Gigante, con il passar degli anni Pagliano avrebbe continuato infatti a ricercare tra i suoi colleghi materiale documentario e aggiornamenti di cognizione archeologica utili alla sua attività pittorica.

È ormai certificato il suo contatto con i circoli artistici napoletani, con Filippo Palizzi (1818-1899) e Morelli su tutti<sup>20</sup>. Quest'ultimo, nello specifico, restò una delle presenze più significative nella vicenda artistica di Pagliano. Entrambi reduci dalla guerra del 1848, si ritrovarono a Firenze tra il 1856 e il 1857, in occasione del viaggio lungo la Penisola intrapreso da Pagliano, che qui fu introdotto dall'amico napoletano ai colleghi toscani. Il sodalizio con Morelli<sup>21</sup> arricchì molto la sua cifra stilistica, portandolo ad abbracciare i soggetti storici e d'ispirazione letteraria molto in voga negli anni risorgimentali. Oltre a esser stato l'intermediario, a quanto pare, nei rapporti tra Pagliano e Gigante, Morelli, nei primi anni Sessanta, fornì anch'egli di suo pugno un supporto grafico alla produzione di genere neopompeiano dell'amico e collega lombardo:

Non ti ho risposto prima d'ora perché ho aspettato fino a questa mattina quella notizia che tu vuoi sulla Partenope, da un archeologo, e non la ho avuta, sicché ti dirò quello che ho riscontrato io. La storia favolosa la dice una sirena che non avendo potuto raggiungere Ulisse si uccise, e fu sotterrata qui. Alcuni dicono che i romani ne scavarono la fossa, altri dicono, e io sono con questi, che furono i cumani. A ogni modo la Partenope puoi figurarla come una Ninfa e in costume cumano che è il più antico, il quale se ti bisognerà io posso servirti copiando qualche figura dai vasi cumani che abbiamo nel Museo. L'avrei già fatto se sapessi che cosa ti bisogna, però tu puoi vestirla col peplo, che io mi ricordo averti indicato. Il concetto mi pare bellissimo e la sintesi del tuo soggetto è verissimamente storica. [...] io posso pure, se vuoi, mandarti qualche linea di fondo disegnata dal vero, come il Vesuvio o l'isola di Capri – scrivimi quello che vuoi<sup>22</sup>.

Le notizie e gli schizzi «di fondo» del Vesuvio disegnati dal vero da Morelli agevolavano Pagliano nella redazione di un'allegoria di Napoli nelle sembianze di Partenope, opera destinata a decorare la sala d'aspetto della prima classe della Stazione Centrale di Milano. Nello studio preparatorio dell'opera (fig. 6) infatti, Partenope è sontuosamente vestita all'antica, come suggerito da Morelli, in una scena di gusto neopompeiano sul cui fondo si delinea il profilo del vulcano fumante. L'amico napoletano rispose alle esigenze documentarie di Pagliano anche in altre occasioni, inviandogli ad esempio un libro sull'antichità romana con molti disegni utili a riprodurre le case di Pompei<sup>23</sup>, oppure facilitando la composizione dell'opera *Zeusi e le fanciulle di Crotona*, riferendogli di come a Paestum fosse stata trovata una pittura murale di una danza sacra e fornendogli anche una pianta della cella di uno dei templi dell'area archeologica magnogreca, notizie per le quali fu addirittura interpellato Fiorelli.<sup>24</sup>

Infine, come accaduto con Gigante, Morelli fu nuovamente un tramite decisivo nel rapporto tra Pagliano e Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), che per il pittore lombardo diventerà negli anni uno dei più illustri referenti<sup>25</sup> e un ulteriore fornitore di materiale documentario archeologico, sia grafico che fotografico. Come noto, nel corso dei suoi numerosi soggiorni italiani, l'artista olandese era riuscito a costituire una straordinaria raccolta di fonti per lo studio delle civiltà classiche, senza dubbio una delle più complete documentazioni europee consacrate al tema dell'antichità. Alma-Tadema aveva messo in piedi nel tempo una sorta di moderno *database* da cui poter attingere secondo le proprie esigenze, un fondo formato non soltanto da fotografie, disegni e riproduzioni di oggetti antichi, ma anche da una biblioteca privata di oltre quattromila volumi<sup>26</sup>. La sua colossale collezione fotografica, nello specifico, fu molto nota ai suoi colleghi e corrispondenti di tutta Europa. Come Morelli<sup>27</sup>, anche Pagliano si rivolse a lui per ottenere una documentazione utile per costruire le sue scene. Una lettera inedita inviata a Pagliano da Alma-Tadema, databile probabilmente alla metà degli anni Ottanta, conferma ancora una volta il grado di diffusione delle sue fotografie e dei suoi disegni da Londra verso ogni angolo del continente:

Carissimo Pagliano [...] le mie fotografie sono ad amici ovunque [...], per prima cosa bisognerà domandare a monsieur L.H. Lefevre, 1° King Street, St. James's, per ciò che ne ha pubblicato lui, poi bisognerà domandare alla Società fotografica di Berlino, Dott. Hott. Platz, per ciò che ne hanno pubblicato, e poi alla Société royale de Photographie a Bruxelles. Poi ce ne sono ancora un paio di dozzine di cui possiedo i negativi e che non sono passati in vendita. Adesso, quanto al bozzetto che mi domandate, mi occuperò di fare qualcosa non appena le giornate saranno più lunghe [...]»<sup>28</sup>.

È proprio l'ultima riga di questa missiva a fornire uno dei dati più interessanti a conclusione della nostra riflessione sulla circolazione e sulla conseguente rice-

zione di modelli e fonti iconografiche tra i circoli artistici ottocenteschi, e cioè che, a più di un ventennio dalle richieste di Eleuterio Pagliano a Giacinto Gigante, nonostante il sempre più ampio ricorso al *medium* fotografico come indispensabile fonte iconografica per i pittori contemporanei, i bozzetti e i disegni persistessero come preziose risorse documentarie e come strumenti di inestimabile valore per un sistema artistico ormai vertiginosamente proteso verso il moderno, verso il futuro.

Chi scrive desidera ringraziare sentitamente Grazia Carelli, Mariantonietta Picone Petrusa, Luisa Martorelli e Valeria Buonomo per l'aiuto e per le opinioni espresse nella definizione di alcuni dei passaggi complicati di questa indagine.

- 1 Per un quadro generale sui disegnatori presenti a Pompei nelle varie fasi di scavo, dalla seconda restaurazione borbonica al periodo post-unitario si veda: L. Martorelli, *L'organizzazione del lavoro dei disegnatori di Pompei*, in *Pompei. Pitture e Mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, a cura di I. Baldassarre, Roma, 1995, vol. XI, pp. 24-28.
- 2 Le prime sperimentazioni fotografiche in questo ambito furono portate avanti perlopiù da operatori stranieri a cui seguirono, pochi anni dopo, anche gli italiani. A tal proposito, non si può non citare l'attività di Giorgio Sommer e le grandi campagne di documentazione di scavo degli Alinari e di Brogi la cui produzione, negli ultimi decenni del secolo, finì per soppiantare definitivamente le vedute tradizionali nella realizzazione di "souvenir" paesaggistici. Per un approfondimento sull'argomento si veda: T. Martinelli Coco, *La prima documentazione fotografica di Pompei*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, catalogo della mostra, Roma-Pompei 1981, a cura di Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, 1981, pp. 49-56; *Pompei. La fotografia*, a cura di M. Miraglia, M. Osanna, Napoli, 2015.
- 3 Sulla fortuna di Pompei nella produzione artistica napoletana tra Settecento e Ottocento si veda in particolare: G.C. Ascione, *Pompei e il mondo classico nella produzione pittorica napoletana tra "accademia" e "storia"*, in *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis*, catalogo della mostra, Napoli-Bruxelles 2003-2004, a cura di A. D'Ambrosio, P.G. Guzzo, M. Mastroberto, Milano, 2003, pp. 84-93.
- 4 A tal proposito si veda in particolare: *Napoli e la "Campania felix": acquerelli di Giacinto Gigante*, catalogo della mostra, Atene 1983, a cura di L. Arbace, S. De Caro, M.A. Fusco, L. Martorelli, Napoli, 1983.
- 5 Lettera di Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano, Napoli, 4 gennaio 1862, *Eleuterio Pagliano letters received 1859-1878*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 86-A227, c. 1r.
- 6 G. Gigante, *Il Calidarium delle Terme Stabiane a Pompei*, 1861, matita e acquerello su carta avorio, 35,9x44,8 cm, con iscrizione a matita «Pompei terme Stabiane 8bre 1861» in basso a destra, Napoli, Certosa e Museo di San Martino, dono Ferrara Dentice (1934), inv. 23111. Su questa collezione, si faccia particolare riferimento a L. Martorelli, *Le "cartiere" di Giacinto Gigante nelle collezioni Ferrara Dentice e Astarita*, in *Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo*,

- catalogo della mostra, Napoli 1993-1994, a cura di L. Martorelli, Napoli, 1993, pp. 12-20.
- 7 Gigante qui fa riferimento al *frigidarium* del reparto maschile delle Terme Stabiane.
  - 8 L. Chirtani, *I pittori pompeiani*, in «L'Illustrazione Universale», 17, 31 gennaio 1875, pp. 129-130.
  - 9 La data della missiva è ignota, ma con ogni probabilità dovrebbe risalire allo stesso periodo dello schizzo di Gigante, ossia tra il gennaio e il febbraio 1862.
  - 10 Gigante, infatti, si riferisce chiaramente a Domenico Morelli e non all'omonimo architetto Jacopo (1745-1819), come erroneamente riportato nella descrizione della lettera redatta dal Getty Research Institute.
  - 11 Napoli, Biblioteca del Museo Nazionale di S. Martino, Archivio Storico, Arch. St. Stipo 9, cass. XLIII, fasc. 67, c. 1v.
  - 12 Manca infatti un catalogo completo sull'opera dell'artista. A tal proposito, uno dei principali testi da considerare è il catalogo della mostra retrospettiva su Pagliano del marzo 1903: *Esposizione postuma delle opere di Eleuterio Pagliano nel Palazzo della Società per le Belle Arti, catalogo della mostra*, Milano 1903, Milano, 1903, che tuttavia, vista la data d'edizione, fornisce una visione parziale e certamente non aggiornata sulla sua produzione.
  - 13 Cfr. nota 11.
  - 14 Nel catalogo della mostra retrospettiva milanese su Pagliano del 1903 sono presenti solo quattro opere con ambientazione neopompeiana: *Napoli, cartone per il quadro esistente nella Stazione Centrale*, 1865, *ivi*, p. 19, n. 16; *Pompeiana*, 1869, *ivi*, p. 20, n. 25; *Zeusi e le donzelle di Crotone*, 1889, *ivi*, p. 26, n. 70; *Testa di Pompejana*, 1892, *ivi*, p. 27, n. 76, ma nessuna di queste presenta degli spunti iconografici riconducibili agli invii di Gigante.
  - 15 R. Cassanelli, *Images of Pompeii: from Engraving to Photography*, in R. Cassanelli, P.L. Ciapparelli, E. Colle, M. Davi, *Houses and monuments of Pompeii. The Works of Fausto and Felice Niccolini*, Los Angeles, 1997, p. 49.
  - 16 Cfr. S. De Caro, scheda dell'opera, in *Napoli e la "Campania felix"*, cit., pp. 48-49, n. 93 e F. Capobianco, scheda dell'opera, in *Pompeya y Herculano, a la sombra del Vesubio*, catalogo della mostra, Mérida 2008, a cura di M.R. Borriello, Salamanca, 2007, p. 32, n. 14.
  - 17 F. Pfister, *La Scuola di Posillipo*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», IV, 1925, pp. 163-183, p. 163.
  - 18 Pare che lo stesso Gigante, d'altronde, non fosse insensibile ai modelli e ai suggerimenti forniti dalla fotografia, cfr. F. Palizzi, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Murolo, Vasto, 1987, p. 32, citato in S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1990, vol. II, pp. 581-601, p. 588.
  - 19 M. Picone Petrusa, *Linguaggio fotografico e «generi» pittorici*, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Napoli 1980, a cura di G. Galasso, D. Del Pesco, M. Picone Petrusa, Napoli, 1981, pp. 21-63: p. 36.
  - 20 *Ivi*, pp. 21-63, pp. 32-38. Nello stesso contributo, in particolare, l'autrice analizza una parte dei loro carteggi conservati presso l'Archivio Storico del Museo di San Martino di Napoli.
  - 21 Sul rapporto tra Pagliano e Morelli si veda: P. Levi (l'Italico), *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, 1906; sulla loro corrispondenza si veda anche: G. Doria, *Un carteggio inedito di Domenico Morelli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, 1959, vol. III, p. 627 sgg.

- 22 Lettera di Domenico Morelli a Eleuterio Pagliano, s.d., Napoli, Biblioteca del Museo Nazionale di S. Martino, Archivio Storico, Arch. St. Stipo 9, cass. XLIII, fasc. 40, cc. 1r-1v, pubblicata in Doria, *Un carteggio inedito*, cit., p. 635.
- 23 Lettera di Domenico Morelli a Eleuterio Pagliano, s.d., Napoli, Biblioteca del Museo Nazionale di S. Martino, Archivio Storico, Arch. St. Stipo 9, cass. XLIII, fasc. 65, c. 2r.
- 24 Doria, *Un carteggio inedito*, cit., p. 636.
- 25 Il primo contatto tra i due sembra risalire al giugno del 1883, quando Alma-Tadema, sulla via del ritorno dall'Esposizione internazionale di Roma, si fermò a Milano, ospite a casa Pagliano. Da qui insieme scrissero una lettera al comune amico Morelli per comunicare le proprie impressioni sulla mostra appena visitata: Levi (l'italico), *Domenico Morelli*, cit., pp. 263, 265.
- 26 Gli archivi di Alma-Tadema sono oggi parte della Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, conservata alla University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections. In ambito italiano, sull'argomento si veda: N. Murolo, *I materiali archeologici nei quadri di Alma-Tadema: alcune considerazioni*, in *Nostalgia dell'antico. Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, catalogo della mostra, Napoli 2007-2008, a cura di E. Querci, S. De Caro, Milano, 2007, pp. 54-69. Un'analisi generale del fondo fotografico di Alma-Tadema è condotta in U. Pohlmann, *Alma-Tadema and Photography*, in *Sir Lawrence Alma-Tadema*, a cura di E. Prettejohn, New York, 1997, pp. 111-124. Più in generale, sulla vicenda dell'artista olandese, si veda R.J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, London, 2004.
- 27 Cfr. Levi (l'italico), *Domenico Morelli*, cit., pp. 248-249.
- 28 Lettera di Lawrence Alma-Tadema a Eleuterio Pagliano, Londra, s.d., Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, *Additional letters*, n. 174.



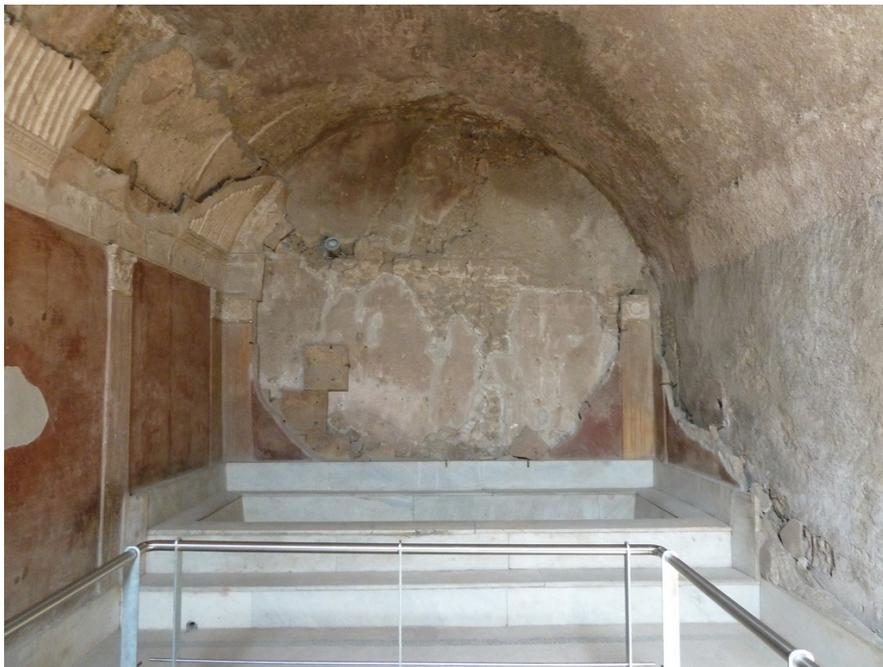


Fig. 2: Lato nordorientale del *calidarium* della sezione femminile delle Terme Stabiane di Pompei.

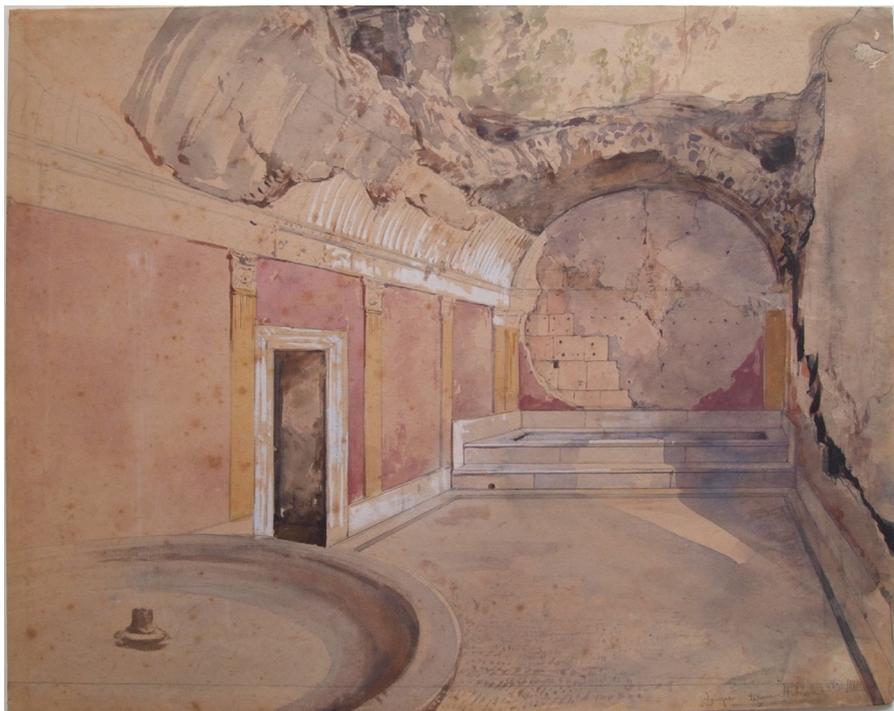


Fig. 3: Giacinto Gigante, *Il Calidarium delle Terme Stabiane a Pompei*, 1861, matita e acquerello su carta avorio, 35,9x44,8 cm. Napoli, Certosa e Museo di San Martino, dono Ferrara Dentice (1934), inv. 23111, Fototeca del Polo Museale della Campania.

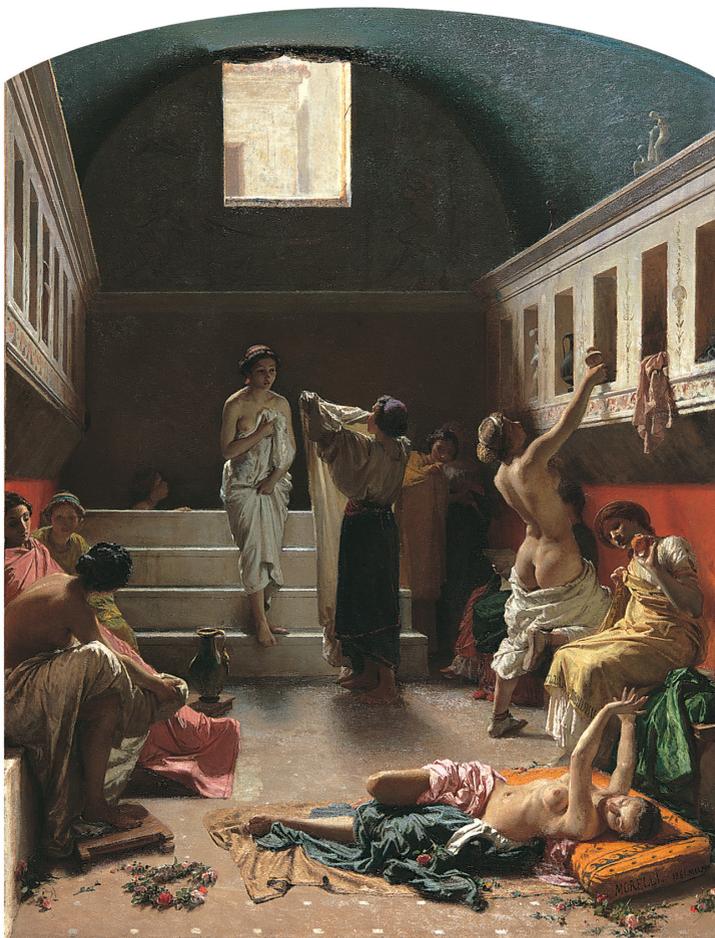


Fig. 4: Domenico Morelli, *Bagno pompeiano*, 1861, olio su tela, 134x102,5 cm, proprietà della Fondazione Internazionale Premio Balzan (Milano), in esposizione permanente presso Teatro Sociale di Badia Polesine, Rovigo, inv. n. 26.

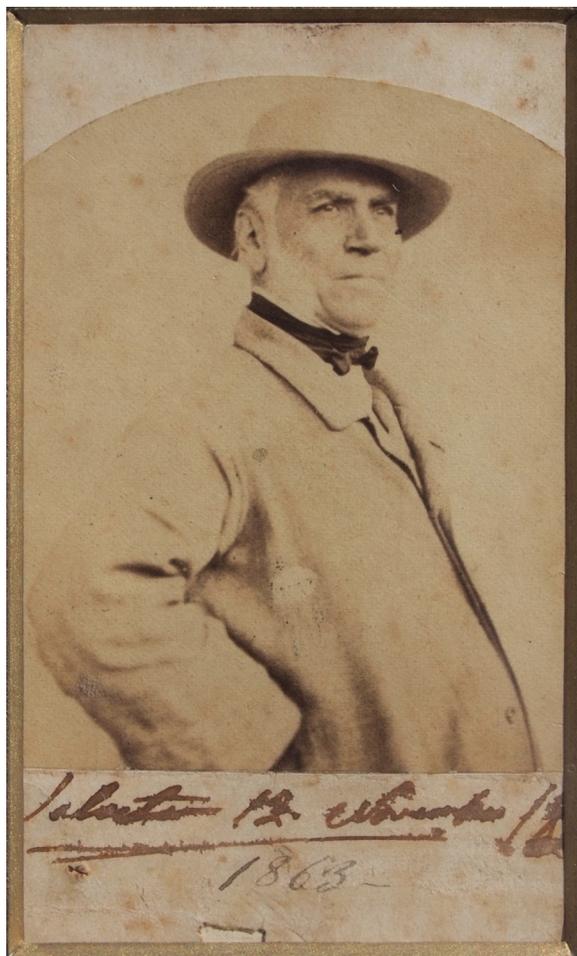


Fig. 5: Fotografo non identificato, *Ritratto di Giacinto Gigante*, 1863, carte de visite con iscrizione a penna: «Sabato 12 novembre 1863», 10,3x6,2 cm. Napoli, Archivio Domenico Di Giacomo.

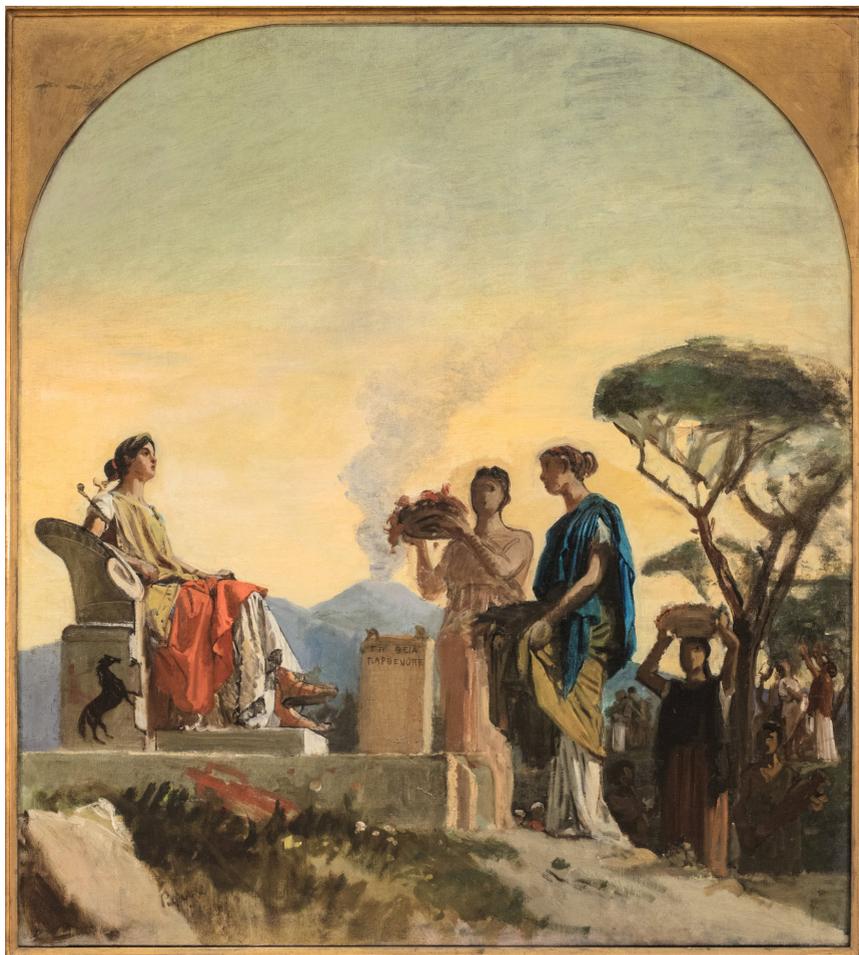


Fig. 6: Eleuterio Pagliano, *Allegoria di Napoli*, 1865, olio su tela, 113x101,5 cm.  
Collezione privata.