

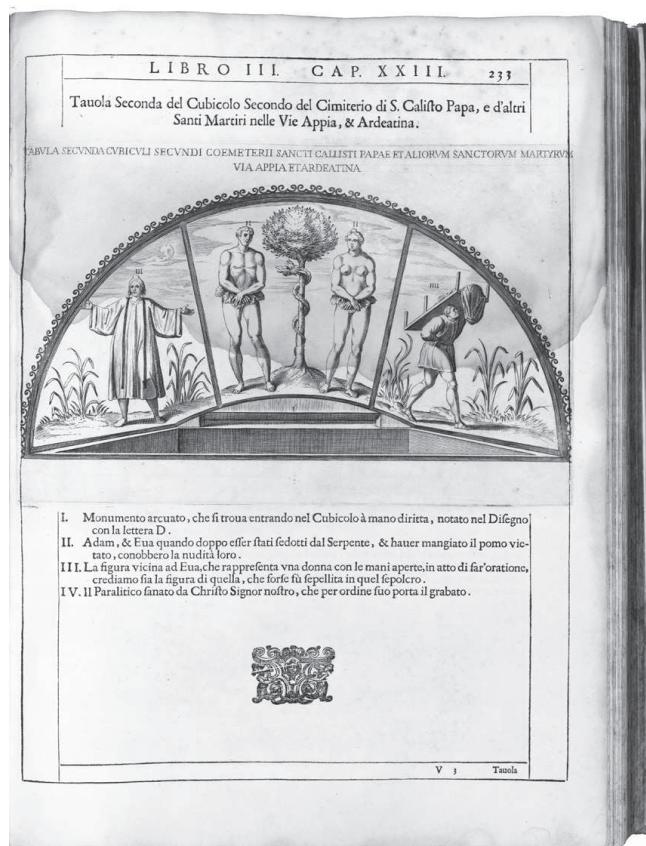
Mappe per viaggi d'erudizione e d'avventura. Gli artisti e l'esplorazione delle *regions of Darkness* nel Settecento

Il ruolo degli artisti nel dibattito sugli inizi dell'Evo moderno e il peso dell'esperienza diretta, rispetto alla mediazione del libro illustrato, nell'abbozzo di una mappa figurata dei secoli di mezzo

«Noi cerchiamo, alla base della pittura, la verginità dello spirito. Senza andare tanto oltre, verso la remota infanzia del mondo, ci possiamo bene fermare a quell'Età sicuramente nuova, pervasa da tanto soffio d'innocenza, che è frutto genuino e logico e necessario del Cristianesimo. [...] La pittura ritorna all'alfa della creazione. Da un arcosolio delle catacombe di S. Callisto, la figura di un orante, disegnata in maniera rozza e quanto mai suggestiva, ci parla dell'umanità nuda dinanzi a Dio»¹.

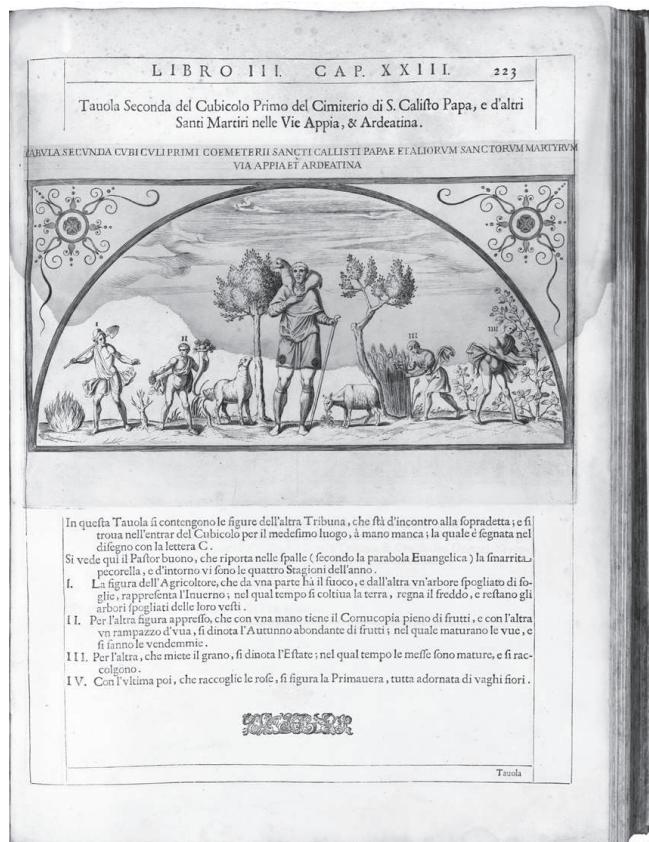
L'*Orante* di S. Callisto, chiamato in causa nel dibattito degli anni Venti da Soffici, era stato uno dei tratti figurativi, nel 1829, del recupero dell'arte *de la décadence*, enunciato da Paillot de Montabert nel suo *Traité complet de la peinture*. Sono i cunicoli di S. Sebastiano, ritenuti «one of the greatest Singularities about Rome» da P. de Blainville², a interpretare, tra il 1707 e il 1829, la progressiva acquisizione delle «regions of Darkness and Horror» alla luce della storia dell'arte³. Rompendo con la corrente periodizzazione «trop persuadé que le seizième siècle a vu renaître la peinture»⁴, gli snodi figurativi di quel recupero erano contenuti nei testi dell'antiquaria sei e settecentesca, in specie le illustrazioni della *Roma sotterranea* del 1632, custode del «nombre indicible de beaux modèles» dell'era di «démarcation qui sépare l'art antique de l'art moderne», che Roma poteva offrire⁵ (fig. 1). Erede del dibattito settecentesco, cui aveva contribuito l'*History of the Decline and*

1. *Tavola seconda del Cubicolo secondo del Cimiterio di S. Calisto Papa, e d'altri Santi Maritiri nelle Vie Appia & Ardeatina*, in A. Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1632 (area del comprensorio Appio-Ardeatino).



Fall of the Roman Empire di Edward Gibbon⁶, la nuova mappa visiva campita dal *Traité* si appoggiava su un fitto percorso interno all'editoria antiquaria, citando Bosio, Giovanni Ciampini, Carlo Magri, primo custode della Biblioteca Alessandrina, di cui Bottari aveva edito una lettera in difesa del fiorire delle arti nel VI e VII secolo⁷. Risaliva poi al dibattito storiografico del secolo dei Lumi, interpretato da Muratori, Tiraboschi, Frisi e Maffei. Chiudeva con le ricerche di Seroux d'Agincourt, guida di riferimento, dal *Voyage romano* di Chateaubriand in poi, per le escursioni nella Roma sotterranea⁸. Rimandava, infine, agli scritti dell'incisore, accademico e politico T.-B. Émeric-David. Quest'ultimo, con i suoi studi premiati dall'Institut National de France, aveva anticipato nel primo decennio dell'Ottocento sul «Magazin encyclopédique» di A.-L. Millin⁹, il riesame della periodizzazione e, di conseguenza, dei modelli di stile che nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara del 1819 confluivano nel capitolo dedicato alla *Diversità di modelli meno propri alla poetica delle Arti*. Il percorso cronologico-stilistico esposto nel 1812 da Émeric-David scendeva sino alle remote iconografie catacombali, da lui

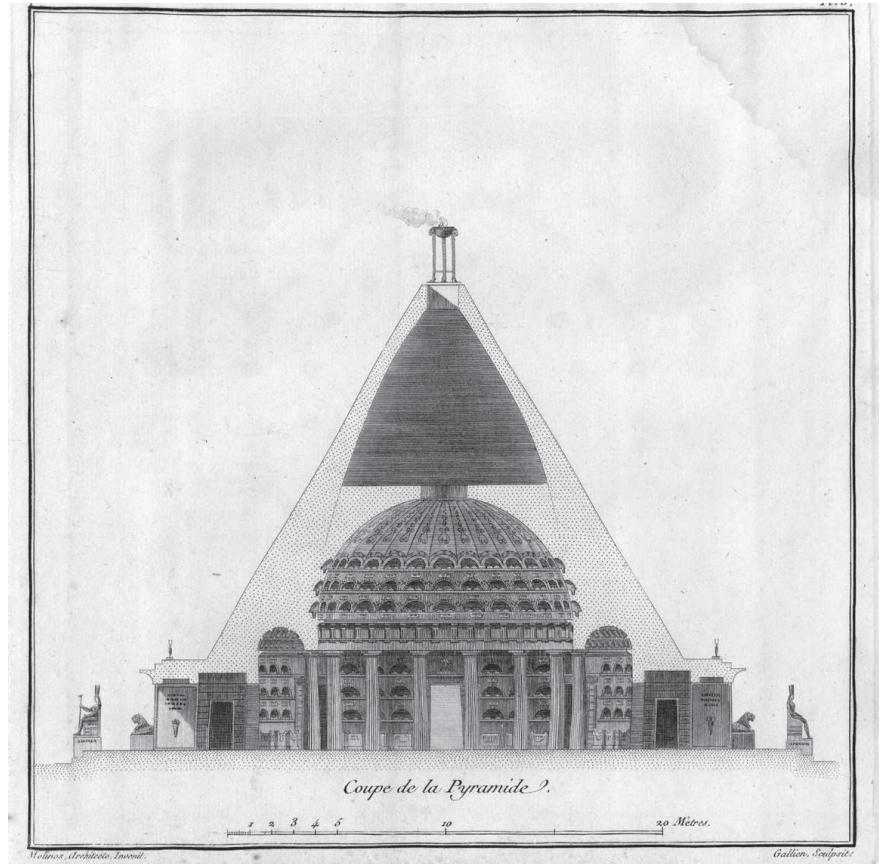
2. *Tavola seconda del Cubicolo primo del Cimiterio di S. Calisto Papa, e d'altri Santi Maritiri nelle Vie Appia & Ardeatina*, in A. Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1632 (area del comprensorio Appio-Ardeatino).



apprezzate anche come genere pittorico¹⁰. Quelle immagini di modernità primitiva – che, come scrive Levitine, erano «nell'aria» e familiari «alle persone di cultura» all'aprirsi del XIX secolo¹¹ – visualizzavano una tassonomia storica di più larga portata rispetto alle raccolte «précieux et unique d'inscriptions depuis le cinquième siècle jusqu'à l'année 1450» di cui Millin riportava appassionati repertori dal soggiorno romano¹². All'insegna della dichiarazione di metodo «de nous tenir en garde dans nos jugemens contre toute prévention»¹³, il *Discours historique sur la peinture moderne* di Émeric-David si addentrava nell'esame delle «allégories également ingénieuses et intéressantes» dell'arte cristiana, inseguendo le origini del moderno nelle iconografie del Buon Pastore, dell'Orfeo, di Daniele e Giona illustrate da Boldetti, Gori, Borgia e soprattutto Bosio e Aringhi, estesamente citati per le «gravures publiées par ces deux antiquaires [...] faites d'après les peintures du cimetière de S. Caliste»¹⁴ (fig. 2).

La grammatica dei futuri 'primitivismi'¹⁵, ancorata al dibattito sulla linea di demarcazione «qui sépare l'art antique de l'art moderne» che, come scriveva Paillot, «en ne l'a pas unanimement déterminée»¹⁶, indirizzava verso nuovi orizzonti le riflessioni del secolo precedente. Un secolo, a giudizio di Giovan Battista De Rossi, che aveva «negletto e dimenticato» il «sistema istorico-topografico e descrittivo de' singoli cemeteri», creato da Antonio Bosio¹⁷. Il tono acre dell'introduzione alla nuova impresa, programmaticamente intitolata *Roma sotterranea cristiana* e pubblicata sotto gli auspici di Pio IX, non tralascia di attribuire alla pochezza di studi del secolo precedente le conseguenti devastazioni di cui si erano resi complici non solo i fossori, ma due figure di riferimento per gli studi sui primi secoli dell'arte cristiana, Gaetano Marini e Seroux d'Agincourt. Il primo, che mai si curò di scendere nelle catacombe a compiere le sue verifiche e che non si peritò di documentare i luoghi di ritrovamento dei reperti di scavo. L'altro, che operando distacchi di pitture, diede il via all'opera di distruzione dei fossori, impegnato per il resto ad illustrare «pochi [...] dipinti non vulgati», la cui importanza era semmai riflesso dello scarso impegno di ricerca e scavo: «essendo il solo, che in quell'età faccia motto di nuove scoperte, ogni suo cenno par cosa rarissima»¹⁸. Andrà tenuto conto del punto di vista del filologo degli anni di rilancio del metodo di studio topografico e di fondazione dell'archeologia cristiana, per gli effetti di quella censura sul patrimonio visivo del secolo dei Lumi, definito, da De Rossi, dell'oblio delle catacombe¹⁹. Un giudizio cui fa sponda la traccia periferica lasciata dai secoli di mezzo, rispetto ai temi portanti

3. «Jacques Molinos invenit; Gallien Sculpsit», *Coup de la Piramide del Camp de repos*, in *Rapport sur les sépultures présenté à l'administration centrale du Département de la Seine...*, Paris, an VII, tav. 3.



della produzione e del dibattito artistico del XVIII secolo²⁰.

Quanto gli artisti del Settecento abbiano partecipato alla conquista dei domini della storia dell'arte di quel patrimonio di rilievi e repertori iconografici, andrà verificato sul doppio binario della fortuna dei testi e dell'immaginario letterario cresciuto intorno ai *topoi* del soggiorno romano. Indizi di esplorazioni compiute dal vivo, o tramite l'intermediazione dei testi, possono riconoscersi in progetti e *carnets d'artista* in cui ricorre l'eco etimologica dei luoghi: le «grottes», ovvero «lieux souterrains pour la sépulture des mort» che in Italia prendono nome di catacombe, come recitava il *Dictionnaire étymologique de la langue française* del 1750²¹. Il debito linguistico permetteva al lettore dei giornali di figurarsi all'impronta le coordinate di un progetto del 1782 pubblicizzato sulla stampa francese, che avanzava l'idea di trasformare le «carrieres dont Paris est miné de toutes parties», in «des catacombes», risolvendo anche «l'embarras de l'emplacement des cimetiers hors de la capitale»²². La trasmigrazione di lessici e immagini di viaggio s'imprime anche sulla particolare iconografia egizio-etrusco-catacombale sondata nel 1799 da Jacques Molinos nel progetto di *Camp de repos*, presentato al Département de la Seine, che proponeva di trasformare

le «carrieres» di Montmartre in «des catacombes, que de riches familles embelliroient de marbres, de peintures», e di urne «à la manière des Etrusques» (fig. 3)²³. Che le catacombe fossero state esplorate dal vivo, o piuttosto che si trattasse di immagini che aggallavano dai repertori d'arte funeraria degli *antichi*, i progetti citati dichiarano soprattutto la dipendenza da un'etimologia codificata dall'*Encyclopédie* e dai dizionari: «catacombes», ovvero i luoghi di sepoltura dei martiri²⁴.

Nel seguire il doppio registro della letteratura d'erudizione e dell'immaginario di viaggio esplorato nel 1707 da Blainville, la campionatura che qui si presenta corre sul filo dell'intersezione tra i mondi della pratica dell'arte e della ricerca storografica, banco di prova della nuova mappa figurativa richiamata nei primi decenni dell'Ottocento all'urgenza di ricostruire «l'*histoire de la peinture moderne*» dall'età di Costantino in avanti²⁵. Tra i segmenti e itinerari di quella mappa rientrano non in ultimo i musei, sponda cui accenna Liliana Barroero, proponendosi di rispondere alla domanda *Quale «antico»?*, che contano, tra le «altre antichità», l'interesse per le «testimonianze dell'arte paleocristiana»²⁶. Il percorso è accidentato. Soprattutto risulta difficile riconoscere, ancora nel 1845, la presenza nell'acquerello-palinsesto di James Stephanoff (fig. 4)²⁷ dei reperti dei se-



4. James Stephanoff, *Assemblage di antichità del British Museum*, 1843, acquerello, 408 x 461 mm, inscritto: «J. Stephanoff», London, British Museum, The Trustees of the British Museum.

coli di mezzo, approdati dal lascito di sir Sloane nel primo nucleo del British Museum. Il *souvenir* è improntato sulla stessa sequenza formale della parabola periodizzante illustrata da sir Richard Westmacott in una lezione sulla scultura tenuta alla Royal Academy nel 1830, intuitivamente visualizzata nel disegno di George Scharff, tradotto poi in stampa litografica (fig. 5). Fuori dall'ordine temporale della perfezione delle arti, la storia per figure delle «regions of Darkness» si restringe alla circolazione dell'editoria illustrata, sviluppatisi nel solco dell'erudizione settecentesca e dei laboratori museali. Dal *Museum veronense* del 1749, che accompagna il progetto di Scipione Maffei impegnato dal 1716 a rendere di pubblico dominio l'illustrazione di cronologie complesse²⁸, ai testi pubblicati a corollario di collezioni specialistiche, quali quella Borgia o la raccolta del cardinal Zelada²⁹.

Spostandosi dall'editoria ai musei come luoghi percorribili, tutt'altro che scontata è la frequentazione degli artisti. La musealizzazione dei tempi di mezzo si proietta piuttosto come una zona

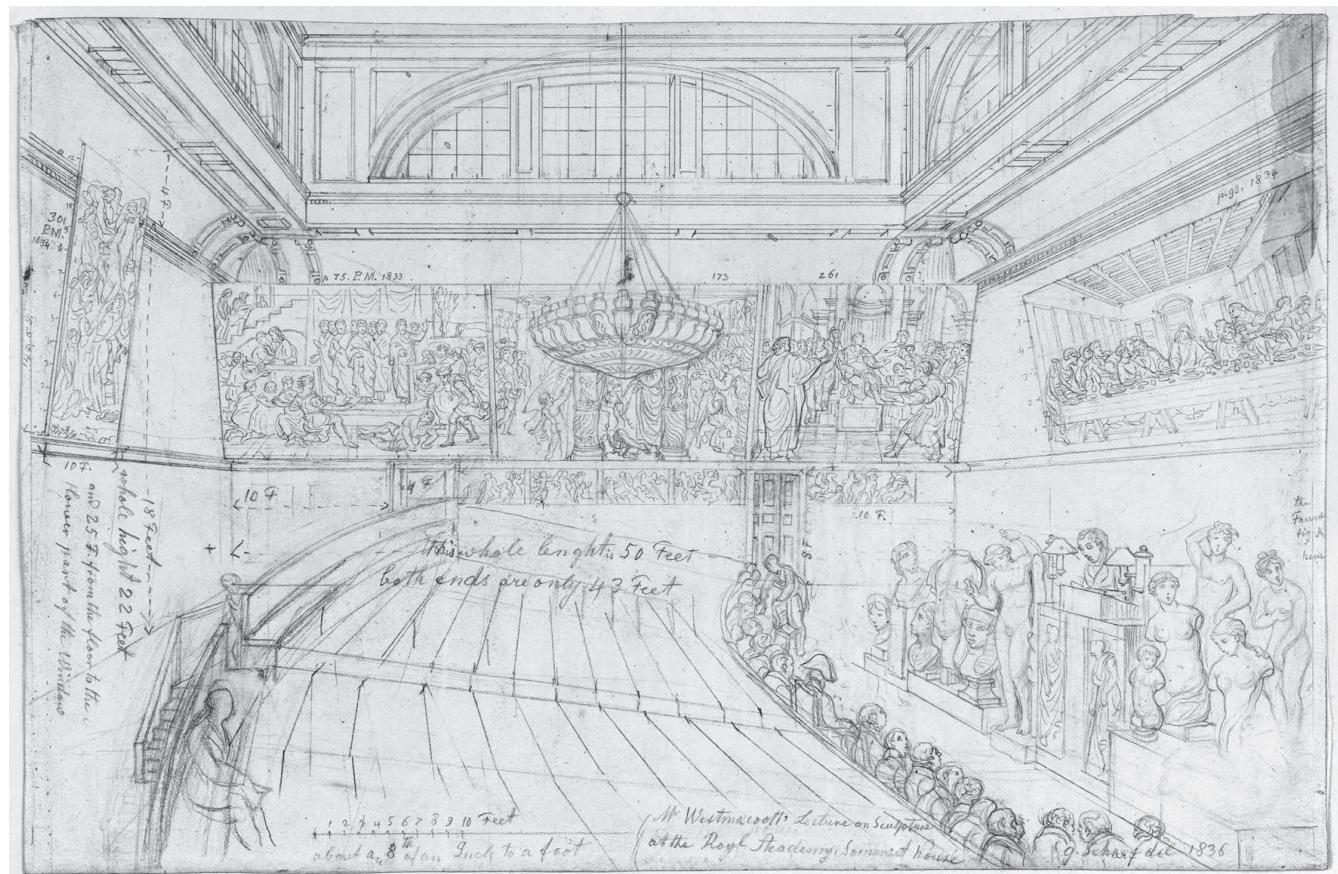
franca della visualizzazione di una tassonomia storica frequentata e organizzata dai circoli dell'erudizione settecentesca, come ad esempio il Museo Epigrafico Vaticano, curato da Gaetano Marini riprendendo il modello espositivo sperimentato da Maffei a Verona³⁰. L'indagine su quelle alte cronologie, cui le epigrafi fornivano l'ossatura, era territorio di storici come Seroux e Lanzi; ciò nonostante è possibile documentare l'intromissione del mondo della pratica dell'arte nella trama delle devastazioni settecentesche, denunciata da De Rossi nel 1864. A leggere in positivo i dati dello spoglio, potremmo ricostruire un elenco di artisti investiti, *obtorto collo*, del compito di referenti per «ogni richiesta di Sua Santità» sui reperti cristiani trattenuti nei loro atelier. Pochi i documenti, ciò nonostante eloquenti di una frequentazione che s'iscrive nel rapporto attivo tra ricerca storica e mercato, documentata dalle licenze d'espatriazione degli anni Ottanta e Novanta del Settecento. È Carlo Ambrogio Riggi, intermediario legato al circolo di Angelika Kauffmann e Thomas Jenkins, a «spedire per la via di mare diverse

casse di marmi antichi restaurati»³¹. Il 31 marzo 1789 l'assessore alla scultura Antonio Giuseppe Guattani vi riconosce «una testa con iscrizione cristiana», «un sarcofago baccellato di rozza maniera» e altre antichità d'incerta datazione e provenienza, all'esportazione delle quali il 6 aprile il cardinal Rusconi opporrà un voto parziale: «Si spedisca non compresa però l'iscrizione cristiana [...] nello studio dello scultore Lorenzo Cardelli che sarà tenuto renderne conto ad ogni richiesta di Sua Santità e dell'E.mo Camerlengo»³². Qualche anno dopo toccherà a Filippo Aurelio Visconti intervenire sulla stima prodotta dall'assessore alla scultura Giovan Battista Monti adombrando, il 30 agosto del 1791, l'esistenza di un mercato di falsi reperti 'cristiani'. L'elenco presentato da Antonio D'Este, diretto verso destinazione non dichiarata, comprendeva «Tredici Urnette [...] quindici Iscrizioni Sepolcrali, ed un Vasetto Cenerario tutto ritoccato», che l'assessore Monti descrive come opere di «piccola mole» e «assai aiutate da mano moderna»³³. Visconti, entrato in gioco per un esame ravvicinato del materiale epigrafico a conferma del visto d'esportazione, invia al Camerlengo una relazione accompagnata da disegni delle singole epigrafi: «Nelle Iscrizioni

[...] nulla vi è che vi meriti considerazione, come dalla lettura della med[esim]a [lista] appare; non so neppure di molte assicurarne l'antichità, specialmente dell'Iscrizione al Num. 3. La migliore è quella al Num. 8, quale è Cristiana ma non ci dà alcuna interessante notizia»³⁴. Sviluppandosi in parallelo agli studi eruditi di Gori e Borgia sull'iconografia cristiana, pubblicati quasi mai privi di tavole³⁵, la circolazione dei reperti di scavo portava acqua anche al mercato di strumentali rifacimenti e manomissioni, di cui potrebbe essere esempio il pezzo proveniente dalla collezione Borgia, descritto nell'inventario del Museo Pio Cristiano al numero 153: una «facciata sepolcrale con due ritratti l'uno virile l'altro di donna» con «inferiormente il sacrificio di Abramo di cattivo lavoro, ma raro perché antico monumento cristiano»³⁶.

Volendo provare a soppesare quanto quei musei abbiano collaborato a radicare i materiali *de la décadence* nelle consuetudini visive dei viaggiatori, ivi compresi gli artisti, può essere utile valutare il riscontro ottenuto dall'innovativo progetto di museo epigrafico «che sarà sempre aperto a tutti», come scriveva nel 1716 Maffei ai suoi corrispondenti³⁷. La novità della «presenza di alcune classi nuove, come le 'cristiane e medioevali',

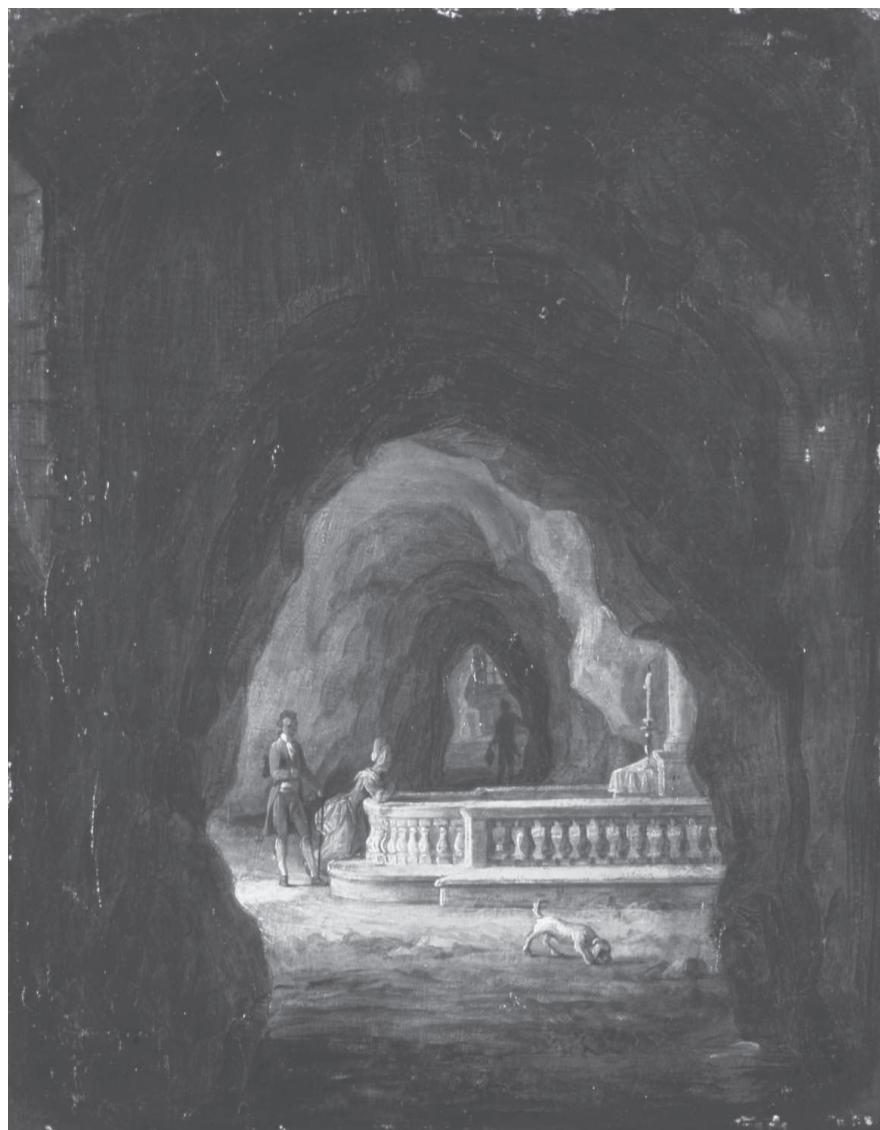
5. George Scharff, *Lezione di sir Richard Westmacott nella Great Room della Royal Academy of Art a Somerset House*, davanti alle copie da Rubens, Leonardo, Raffaello, 1830-36, disegno, 202 x 308 mm, London, British Museum, The Trustees of the British Museum.



le ‘esotiche’ e le ‘spurie’» costituiva «un vero e proprio laboratorio di ricerca sui caratteri e sistemi grafici delle grandi civiltà del Mediterraneo, dall’età egizia fino all’Umanesimo»³⁸, esposto al pubblico. La misura della funzione svolta dalle anticaglie parlanti del Museo Maffeiano è data dalla disposizione ricettiva di un visitatore d’eccezione quale Goethe, che lo visitò nel 1785 ricordando più tardi, nel *Tagebuch*, l’escursione in quei territori, colpito dall’impianto cronologico visualizzato dai reperti: «ve ne ha di etruschi, di greci, di romani e della decadenza, e financo di moderni»³⁹. Rispetto all’arco temporale esposto, l’occhio di Goethe si ferma sul limite dei monumenti sepolcrali scalati tra il I secolo a.C. e il I d.C., non avventurandosi oltre sul concetto tassonomico di decadenza; egli è sensibile piuttosto all’orientamento periodizzante della *Lettera ad un amico* di Mengs, nell’intervallo silente rappresentato dall’età costantiniana nella storia degli stili, storia che, sul filo di Vasari, riparte da Giotto⁴⁰. Giunto a

Roma, Goethe del resto rifiuterà anche la sponda emotionale offerta dall’avventura nelle «regions of Darkness», fermendosi, come a Verona, sulla soglia di una solare antropologia sepolcrale. Nulla traspare dei timbri di Boullée, degli anni Novanta del secolo, nell’immagine vibrante dell’architettura «seppellita», «architecture des ombres»⁴¹, indagata nel suo aspetto suggestivo nelle *Notti romane* di Alessandro Verri e, poi, nel percorso tra «funebri viali che [...] conducono alle antiche catacombe»⁴², dai *Barbus*: «i monumenti sepolcrali sono dolci e commoventi, e rappresentano sempre la vita. Qui un uomo, accanto a sua moglie, si affaccia da una nicchia come se fosse alla finestra [...]. Sono opere della decadenza, ma parlano un linguaggio semplice, naturale e universale»⁴³.

Più in generale, accantonando l’indagine sull’impronta di collezioni che lasciavano interdetto Charles De Brosses, incapace di «donner le nom d’antiquitez à tout ce qui concerne ces vilains siècles d’ignorance», che considerava materiale utile



6. Anonimo del XVIII secolo, *Veduta di una catacomba*, inscritto sul verso a inchiostro: «L.C. 1782», 205 x 160 mm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.



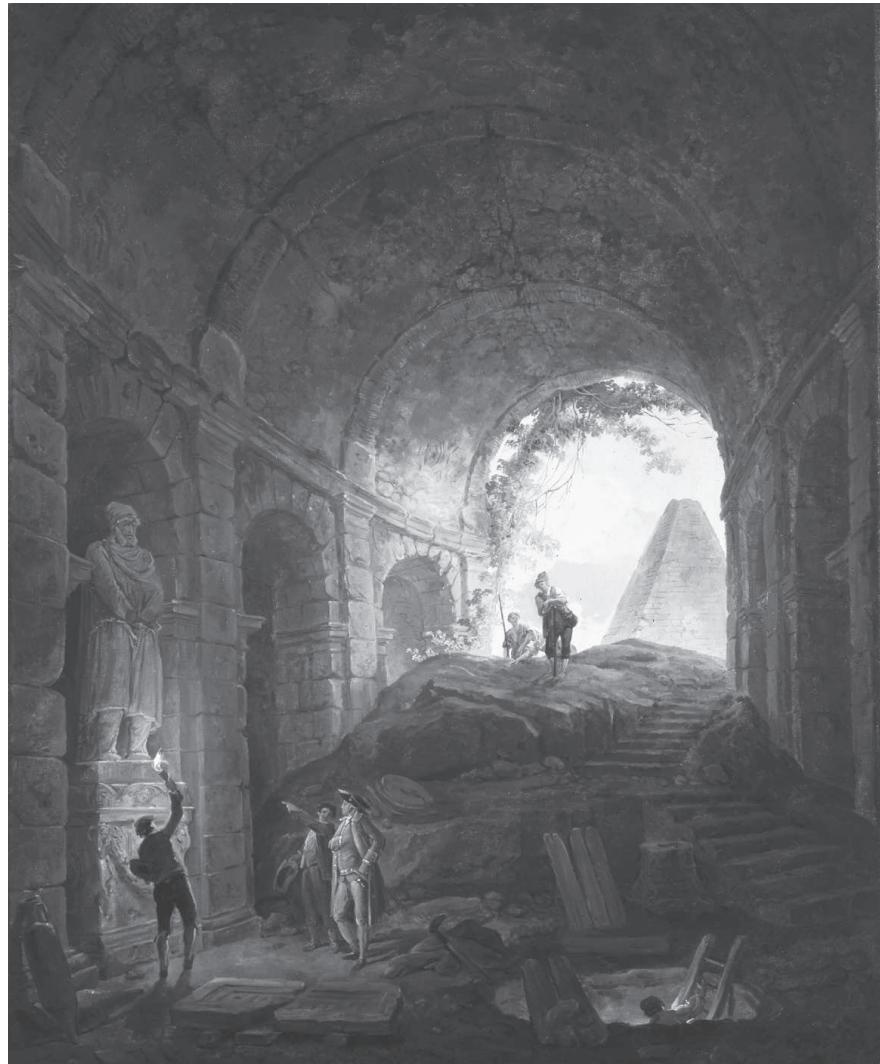
7. George Cruikshank, *Life among the Dead... Halibut family in the Catacombs*, dalla serie *Life in Paris*, 125 x 182 mm, edita a Londra da John Fairburn, 1 maggio 1822, London, British Museum, The Trustees of the British Museum.

unicamente alla «théologie polémique»⁴⁴, andrà verificato quanto i confini delle mappe dell'antico si allarghino per gli artisti a comprendere materiali e luoghi considerati esperienza formativa da Paillot nel 1829. Nonostante risultino esclusi dalla *Liste de monumens et autres objets d'antiquités*, in cui nel 1790 Boullée, Trouard, Raymond e Petit avevano elencato tutto ciò che doveva essere oggetto di misurazioni e copia da parte dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, perché «extrêmement intéressant» e «sources» dell'architettura moderna⁴⁵, è a Roma che dobbiamo tornare per recuperare traccia della traduzione in repertorio pittorico del *topos* periegetico, prima della fortuna della pittura religiosa di genere aneddottico, sviluppatasi all'ombra di Chateaubriand e Granet⁴⁶.

Noto è il dibattito che rimbalzò dalla fine del XVII secolo nella letteratura di viaggio, sulla funzione cimiteriale o di 'seconda città' sotterranea, sollevato dal *Diarium Italicum* di Montfaucon⁴⁷. Lasciandolo sullo sfondo, in questa sede si abbozzerà piuttosto una campionatura di *carnets de voyage* che accompagnarono quel dibattito, sebbene muti rispetto alla sensibilità topografica dei

paralleli disegni dall'antico. Si tratta di un *corpus* minore di vedute e *souvenirs* spesso non firmati (fig. 6, tav. III), che affiancano il doppio crinale del mercato dell'editoria erudita e di viaggio sulla *subterranea civitas*, anticipando un genere standardizzato poi nell'Ottocento, tanto da diventare riferimento umoristico riconoscibile dal pubblico, prima a Parigi e poi a Londra, in soggetti quali *Life among the Dead! or Dick Wildfire, Squire Jenkins & the Halibut family in the Catacombs* del maggio del 1822 (fig. 7).

Il campo di ricerca può restringersi, per evidenza delle fonti, ai percorsi più battuti: quelli verso la via Appia, in cui i mondi dell'erudizione, degli artisti e dei viaggiatori s'incontrano⁴⁸, sedimentando il sostrato emotivo e visivo dell'illustrazione dei tempi di mezzo dell'*Histoire par le monuments* di Seroux d'Agincourt. Nel cantiere-abitazione di via Gregoriana, frequentato dal mondo delle arti e dei circoli internazionali, si poteva incontrare anche Goethe⁴⁹. La sua reazione, ancora una volta, può esser presa a misura, in quegli anni, dell'incertezza nell'oltrepassare dal vivo la soglia della consultazione dei testi illustrati, oltre la quale si



8. Hubert Robert, *La scoperta dell'antico*, 1765, olio su tela, Valence, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

registra il rifiuto di Goethe a procedere nel viaggio sotterraneo, pur programmato a chiusura del soggiorno romano: «Nell'elenco delle visite da compiere prima della partenza da Roma rimanevano ancora cose assai disparate: la Cloaca Massima e le catacombe di S. Sebastiano»⁵⁰. Nel *Resoconto* del 1788 queste sono le ultime antichità da non tralasciare. La prima «non fece che accrescere l'idea di colossalità cui ci aveva predisposto Piranesi»; la seconda, invece, fu un'esperienza difficile. Ricorderà Goethe: «la visita al secondo monumento, viceversa, non si concluse nel miglior modo, poiché mi bastò muovere qualche passo in quei tetri ambienti per sentirmi preso da un tal malessere che risalii subito alla luce e rimasi là all'aperto, in una zona per di più sconosciuta e lontana dalla città, ad aspettare il ritorno degli altri amici, i quali, meno impressionabili di me, avevano compiuto tranquillamente il loro giro»⁵¹. Sulla rinuncia di Goethe a proseguire si prolunga l'ombra della voce dell'*Encyclopédie* sui «vast amas de sepul-

chres soûterrains» della via Appia, attraversata da cunicoli comunicanti, privi di volte, dove «la terre se soûtenant d'elle-même», e dei resoconti di esperienze reali o favolose di tragiche sparizioni di *Grand tourists*, ricorrenti dalla fine del XVII secolo⁵². Trasformata in una coraggiosa e sensazionale avventura nel mitico Labirinto di Minosse, laica al pari delle ‘immersioni’ nell’antico di Robert (fig. 8, tav. IV), la visita alle catacombe è un’appendice estrema dell’esplorazione dell’antico, non traducibile nel registro del colossale insegnato da Piranesi.

Il territorio, estraneo all’educazione visiva corrente, allenata a riconoscere le diverse grandezze dell’antico, è piuttosto dominato dalla chiave letteraria dell’orrifico e del sublime, che Charles Dupaty propose al lettore delle *Lettres sentimentales d'Italie*, pubblicate a Roma, Londra e Parigi tra il 1788 e il 1789⁵³. La mappa proposta da Dupaty, indifferente a stabilire nessi tra topografia ed esplorazione – delegati al mondo dell’erudi-

zione –, aderisce piuttosto allo sguardo di un monaco di «fertile imagination», che «proved at once the power of imagination and religion»⁵⁴. Il monaco è guida e insieme narratore di un itinerario che si srotola intorno alla tragica avventura occorsa a due sposi, rimasti seppelliti in un cunicolo dal crollo di un masso: «What a scene did my imagination draw behind that fallen rock!», scrive Dupaty, «When darkness became to them the eternal darkness of death»⁵⁵. L'entusiasmo per i «subterranean abodes» dell'anima persa nell'oscurità, illuminata dalle sole fiaccole, troverà corrispettivi nei fogli di studio degli anni Novanta di alcuni artisti che si avventurarono sul tema notturno della scena di sepoltura; tra questi Pietro Benvenuti (fig. 9)⁵⁶. Andando indietro, possiamo rintracciare nel taccuino di Hubert Robert un'esplorazione che nella letteratura successiva verrà riletta nel registro delle *Lettres* di Dupaty. Databile circa al 1760 è un disegno registrato sotto il titolo *Les Catacombes de Rome* nella vendita dei beni del pittore del 1809⁵⁷. Non avendone rintracciato l'attuale collocazione, rimane unicamente l'alterazione letteraria che lega quel

disegno alla drammatica escursione in catacomba del pittore, ingigantita dai versi de *L'Imagination* di Jacques Delille del 1806 e soggetto del romanzo di P.L. Jacob del 1845⁵⁸. Il registro delle *Lettres* del 1788, come l'eco letteraria dell'emersione di Robert dalle «regions of Darkness», annebbia la traccia lasciata da meno eclatanti documenti di passaggio, piuttosto *souvenirs* che indagini nelle regioni dell'animo, come la tela del museo di Bordeaux.

Rimane arduo, più in generale, provare a sommare agli entusiasmi più tipici della letteratura di viaggio – «We left the Catacombs, and I could have wished to enter them again»⁵⁹ – l'esperienza diretta, e non letterariamente derivata, degli artisti. La distanza tra la carica letteraria proiettata sulla vicenda del pittore creduto morto e riemerso dai sotterranei, e i possibili punti di vista scelti nelle traduzioni grafiche di quelle esplorazioni, è stata marcata con particolare acribia da Diderot, sollecitato proprio dai dipinti esposti da Robert al *Salon de 1767*. La sua personale «image du voyageur» errante tra le rovine – «cet asile désert, solitaire et vaste», in cui «je vois le marbre

9. Pietro Benvenuti, *Scena di sepoltura*, matita nera e inchiostro acquerellato su carta bianca, 576 x 416 mm, collezione privata.



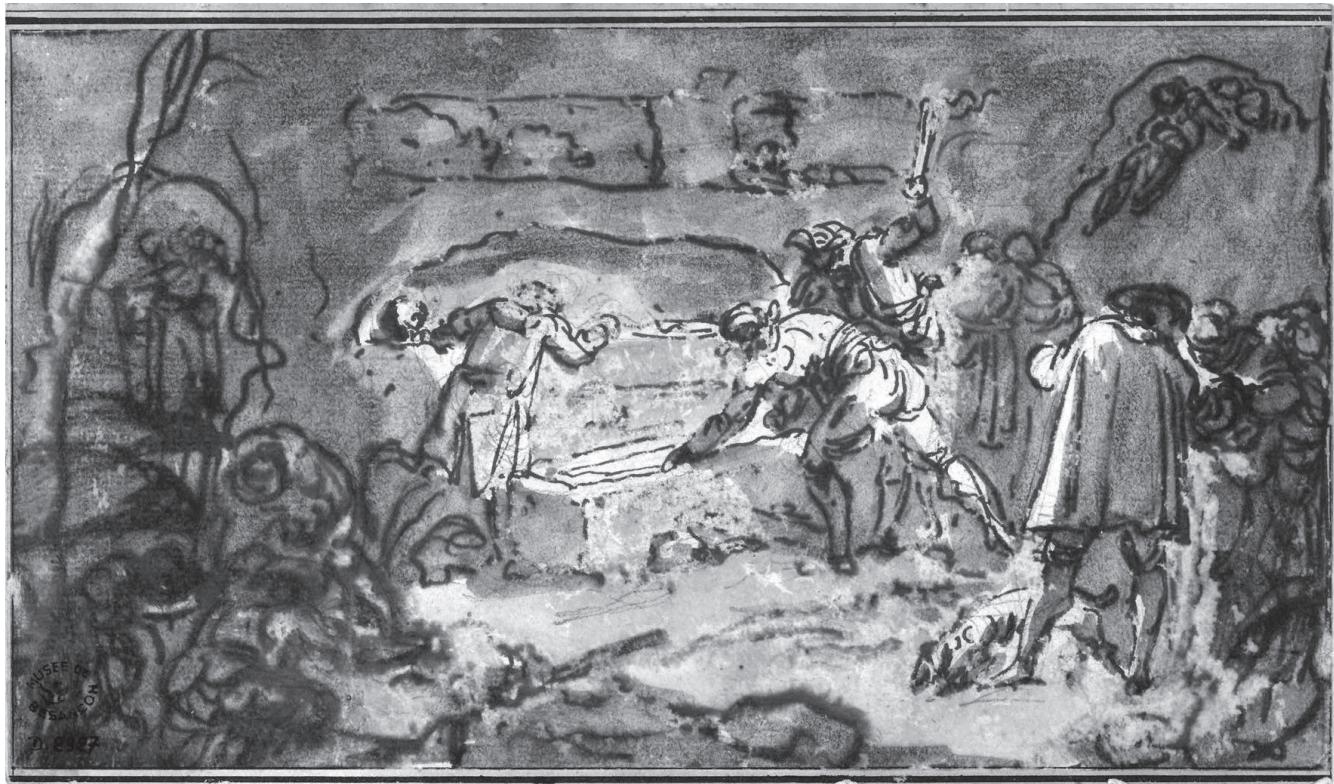


10. Frontespizio della *Roma sotterranea*, opera postuma di Antonio Bosio [...]. Compita, disposta, & accresciuta dal M.R.P. Giovanni Severani da S. Severino [...]. Nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma, del sito [...] nuovamente visitati e riconosciuti dal Sig. Ottavio Pico [...], pubblicata dal Commendatore Fr. Carlo Aldobrandino [...] herede dell'autore, in Roma, appresso Guglielmo Facciotti, 1632.

des tombeaux tomber en poissière» – introduce le considerazioni sull'artista e sul genere della rovina che Seroux adatterà, più tardi, in alcuni passi sul *frémissement* e l'incontro con un mondo in polvere dell'*Histoire*⁶⁰. La riflessione sul *delightful horror* di Peter Burke era offerta a Grimm a correttivo delle scelte di Robert: «M.r Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent». Diderot concludeva più oltre, a beneficio di Grimm, circa la scelta infelice dei personaggi che animavano le rovine: «Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire»⁶¹.

Diderot parafrasava Burke; ma il *background* nazionale non è un elemento decisivo dell'e-

splorazione dei mondi sotterranei da parte degli artisti. «I did not get far into them as the smelt close and I was afraid the torch might go out», scriverà John Flaxman, sempre a proposito delle catacombe di S. Sebastiano, nelle memorie del soggiorno romano del 1787-88, negli stessi anni dell'edizione delle *Lettres* di Charles Dupaty. Ciò non toglie che l'avventura in parte mancata darà frutti non sul versante dell'immaginario orrifico, quanto dell'immaginario delle serie formali. La breve esplorazione infatti sedimenterà, dando luogo a una più complessa mappatura cronologica degli stili, critica nei confronti dell'asse periodizzante fisso all'XI e XII secolo come data di inizio del cammino verso la perfezione. La zona d'ombra dei primi secoli dell'era cristiana torna ad essere indagata nella luce delle *Lectures on*



11. François-André Vincent, *Apertura di un sepolcro nelle catacombe*, s.d., disegno a pietra nera, 124 x 222 mm, inscritto sul verso a penna: "Vue intérieure des Catacombes à Rome, dessinée par Vincent, peintre du Roi", Besançon, Musée des Beaux-Arts.

Sculpture tenute alla Royal Academy al ritorno di Flaxman a Londra: «It will be found on a careful inquiry, that the elements, as well as the perfection of the arts, have always been received, either immediately or intermediately, from the Greeks, by Western Europe, although this has been denied by Vasari: and, as far as concerns the Greek Christian paintings, does not seem to have been even suspected by Winckelmann. To this part of our subject, therefore, a short but satisfactory illustration is required. The germ, or first beginning of modern art, is not to be so absolutely reckoned from the commencement of the eleventh century, when society began to be settled in Europe, as from the reign of Constantine, seven centuries earlier, when Christianity became the established religion of the empire; then it was that painting and sculpture ceased to be employed on the pagan gods, and their posers were engaged to adorn the churches built by Christian emperors, with the persons and events of sacred history»⁶².

Proprio Flaxman può esemplificare il secondo atteggiamento che marca questo parziale scavo nell'immaginario storiografico e visivo del Settecento. Il luogo del viaggio sentimentale è piuttosto un percorso negli stili, compiuto dallo scultore attraverso l'occhio di altri, artisti ed eruditi. In particolare dello sguardo topografico-descrittivo

12. Felice Giani, *Cristo incorona gli imperatori Romano ed Euodosia*, part., fine XVIII secolo, disegno tratto da A. F. Gori, *Thesaurus Veterum Diptychorum... Opus posthumus ad cessere Io. B. Passeri*, Firenze, 1759, vol. 3, tav. I, Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Pinacoteca Nazionale.



vo della *Roma sotterranea* e di un *pensionnaire* dell'Accademia di Francia del 1699, Pierre Monier: «Bosius, in his 'Roma Subterranea', exhibits many Christian sarcophagi sculptured with scriptural subjects from the Old and New Testament in basso-rilievo. Monier, in his History of Painting, Sculpture and Architecture, gives large quotations from the Christian Fathers concerning the excellent paintings of scared subjects in the Eastern churches, from the fourth to the eighth century, and the powerful effects produced by them on the beholders»⁶³.

Nelle *Lectures* la fiducia riposta nell'affidabilità delle iconografie spiegate e tradotte nelle tavole della *Roma sotterranea* vale più della ricognizione diretta dell'eccellenza di sarcofagi e pitture. La nuova immagine delle origini trova supporto nelle preoccupazioni di chi, come Maffei, insisteva sulla «singolarità degl'intagliatori» coinvolti nell'illustrare le opere «ridotte nobilmente in un libro» a vantaggio «di tutti i dilettanti»⁶⁴. Nelle *Lectures* la riflessione sui tempi di mezzo e sui taccuini del viaggio romano è affidata a Bosio e all'editoria erudita settecentesca, cui è delegato il compito di visualizzare una mappa iconografico-stilistica meno confusa, rispetto a quella abbozzata nei disegni del viaggio in Italia; almeno nel caso della didascalia posta sotto il disegno tratto dal mosaico della *Natività* di Filippo Rusuti a S. Maria Maggiore, scivolato indietro nel tempo sino al V secolo⁶⁵.

È scorrendo i rinvii in nota alle *Lectures* che la mappa dell'esplorazione si fa più ampia e precisa presentandosi, rispetto alla consultazione delle raccolte cartacee di modelli dell'antico⁶⁶, come un viaggio racchiuso nei libri illustrati del XVII e XVIII secolo nella circolarità di rimandi agli studi, e ad una antropologia per immagini di quei luoghi, cui tornava a rinviare lo stesso frontespizio illustrato della *Roma sotterranea*, rilanciata sotto Clemente XII e Benedetto XIV per cura di Giovanni Gaetano Bottari⁶⁷ (fig. 10).

Accanto agli album di disegni di ipogei, probabilmente riportati dal soggiorno napoletano del 1783, Pierre-Adrien Pâris possedeva la *Roma sotterranea* di Bosio in edizione originale, esplicitando un interesse difficilmente individuabile nell'elenco delle visite compiute durante il soggiorno romano degli anni Settanta come *pensionnaire* dell'Accademia di Francia e del successivo viaggio del 1783. Nel suo caso l'esplorazione sotterranea deve scalarsi nei primi dell'Ottocento, data la decontextualizzazione di reperti non ben decifrabili, descritti nell'inventario della sua collezione, tra cui «une manière de petit cheval, Joujou d'enfant trouvé par moi dans les catacombes de Saint

Sébastien»⁶⁸. Nella collezione dell'architetto, ai materiali di scavo, su cui fioriva una branca del mercato dell'antico, e ai libri acquistati prima del 1794 per mezzo dell'intermediario Dumon e poi dal 1783 tramite Seroux, si sommano anche altri generi e mappe d'esplorazione delle catacombe romane. Proprio in Pâris possiamo trovare un punto di convergenza dei due diversi filoni legati rispettivamente alla ricostruzione di una tassonomia storica e iconografica della modernità e alle regioni della sensibilità e dei solenni silenzi delle rovine e dell'oscurità delle catacombe. Quasi a voler mantenere memoria per interposta persona dell'*étonnement* che accompagna i primi passaggi cronologici dell'*Histoire* di Seroux⁶⁹, Pâris possedeva un disegno acquerellato di un suo collega d'accademia del primo soggiorno romano del 1771, François-André Vincent, che aveva fermato con occhi d'artista un'esperienza d'esplorazione assai vicina al racconto dello storico⁷⁰ (fig. 11).

Si tratta di indizi frammentari dell'esplorazione di quei territori. Più facile per gli artisti del Settecento è documentarne l'adesione e il concorso alla messa a fuoco formale più che emozionale dei tempi di mezzo. Felice Giani, William Young Ottley, Flaxman concorrono a trasportare la riflessione sistematica sulla cronologia degli stili oltre i limiti imposti dal pregiudizio evolutivo che ancora preoccupava Seroux⁷¹, segnando la comparsa, nel campo visivo degli artisti, dell'*Orante* di S. Callisto, non più dominio esclusivo dei laboratori dell'erudizione. Meno facilmente districabili dal groviglio cronologico e stilistico che avvolgeva gli «antichi» e i primi secoli *de la décadence*, nel secondo Settecento quelle testimonianze sono ancora esperite attraverso la lente del lungo lavoro dell'erudizione antiquaria. Lo mostrano i disegni che Giani trasse, sul finire del Settecento, dagli avori pubblicati da Gori nel *Thesaurus Veterum Diptychorum*, nell'edizione postuma del 1759 (fig. 12)⁷². I titoli della biblioteca di Pâris⁷³, come le note alle *Lectures on sculpture*, danno inconsapevolmente ragione a Giovan Battista De Rossi, lasciando trasparire la fortuna della topografia per immagini della *Roma sotterranea* posseduta, spesso, nell'esemplare del 1632 piuttosto che nella riedizione approntata da Bottari⁷⁴. La fortuna e particolare natura dell'*in folio*, radicato nella cultura antiquaria di fine Cinquecento e capace di convogliare l'attenzione di Giulio Mancini verso quei testi di stile⁷⁵, viaggia ben oltre le strette vie dell'erudizione, fungendo per gli artisti da affidabile mappa per una cognizione indiretta. Nell'esplorazione delle «regions of Darkness» l'appoggio del testo, sia pure illustrato, capovolge il rapporto di dare e avere tra letterato-artista,

rividicato da Jean Pierre Hoüel a proposito del viaggio in Sicilia del 1771 di J.H. von Riedsel: «L'autore del viaggio [...] ha percorso gran parte di quest'isola ma egli non rende conto delle cose che come un uomo che le abbia viste di sfuggita, e confessa di non aver potuto far ben conoscere oggetti che non si possono giudicare e rappresentare se non con le conoscenze dei pittori e degli architetti e con il soccorso della loro arte»⁷⁶.

Il «Plan des catacombes de St.-Caliste», inserito nella raccolta di mappe e vedute di luoghi antichi e moderni (da Pannini, a Pirro Ligorio, alla carta dello Stato ecclesiastico di Boschovich),

antologizzata da Pâris nel primo tomo incompleto delle *Antichità romane* di Piranesi del 1756, risulta propedeutico al viaggio immaginario e sentimentale e al percorso filologico a ritroso verso le radici iconografiche del moderno su cui si delinea l'esperienza degli artisti del secolo dei Lumi⁷⁷.

Serenella Rolfi Ožvald
Università degli studi Roma Tre

NOTE

Nel testo si è scelto di utilizzare la versione filologicamente corretta del nome di Seroux, senza l'accento acuto. Nelle citazioni bibliografiche, invece, compare la versione corrente, con l'accento acuto.

1. A. Soffici, *La pittura giapponese*, in «Valori plastici», 1920, pp. 78-79.

2. Viaggio edito da George Turnbull e William Guthrie nel 1742; ed. cons. *Travels through Holland, Germany, Switzerland and others parts of Europe, but especially Italy by the late mons. de Blainville*, London, 1757, vol. II, p. 541; sulla dialettica tra mondo protestante e cattolico nei viaggi: T. Claydon, *Europe and the making of England 1660-1760*, Cambridge, 2007.

3. De Blainville, *Travels*, cit., p. 541.

4. J.-N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829, vol. II, p. 13; su di lui: *Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849). Idées, pratiques, contextes*, Actes du colloque (2007), a cura di F. Desbuissons, Langres, 2009.

5. Paillot de Montabert, *Traité complet*, cit., vol. II, p. 13; vol. III, pp. 9 nota 1, 15; vedi anche T.-B. Émeric-David, *Discours historique sur la peinture moderne. Premier discours renfermant l'Histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle*, Paris, 1812, pp. 58 sgg.

6. Sulla gestazione del concetto di Medioevo e Gibbon: E.W. Cochrane, *The Settecento Medievalist*, in «Journal of the History of Ideas», 19, 1958, n. 1, pp. 35-61 e E. Occhipinti, *Gli storici e il Medioevo. Da Muratori a Duby*, in *Arti e storia nel Medioevo. IV: Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, Torino, 2004, pp. 212-214.

7. Su Ciampini: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino (1964), 1989, pp. 34, 189; S. Grassi Fiorentino in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, 1981, e E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, 2009, vol. I, pp. 325-26; per Magri: *Lettera all'abate Cornelio Margarini*, in *Raccolta di*

lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Roma, Marco Pagliarini 1766, vol. V, pp. 329, 332, n. CLXXV; L.A. Aprosio, *La Biblioteca Aprósiana, passatempo autunnale*, Bologna, Manolessi 1673, pp. 566-567 e l'VIII volume della *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi.

8. Cfr. J.-C. Berchet, *Chateaubriand, Séroux d'Aigecourt et les arts du moyen âge*, in *Chateaubriand et les arts*, a cura di M. Fumaroli, Paris, 1999, pp. 57-81.

9. «Magazin encyclopédique, ou Journal des sciences des lettres et des arts», III e VI, 1812.

10. Il 13 febbraio 1811 Granet scriveva a Grégoire: «Vous devez avoir reçu la peinture des Catacombes pour Monsieur Emeric-David» (*Granet et son entourage, correspondance publiée par I. Néto*, in «Archives de l'Art français», XXXI, 1995, p. 20).

11. G. Levitine, *All'alba della Bohème: i Barbus. Ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica*, Roma, 1995, p. 158.

12. F. Federici, *Millin e il «véritable trésor lapidaire» delle chiese di Roma*, in *Aubin Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia. Viaggi e coscienza patrimoniale*, a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Rigghetti, G. Toscano, Roma, 2012, pp. 327 sgg.

13. Émeric-David, *Discours historique*, cit., p. 10.

14. Ivi, pp. 58, 59, note 1, 2; cfr. gli studi di S. Borgia (*De cruce veliterna*) e di A.F. Gori editi in appendice al *De partu Virginis* di Sannazaro nel 1740 (*Osservazioni sopra IV monumenti degli antichi Cristiani rappresentanti il Presepio del nato Salvatore*).

15. M.G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, 1994.

16. Paillot de Montabert, *Traité complet*, cit., vol. II, p. 13.

17. G.B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana descritta e illustrata dal cav. G.B. De Rossi, pubblicata per ordine della Santità di N. S. Papa Pio IX*, Roma, 1864, t. I, pp. 60-61.

18. Ivi, pp. 61-62. Su Marini e i rilievi della basilica di Grado del 1780 cfr. D. Mazzoleni, *Le iscrizioni musive*

della basilica di S. Eufemia a Grado nel «Vat. Lat. 9071» di Gaetano Marini, in «Marboribus vestita», 2, 2011, p. 924.

19. Su De Rossi cfr. F. Bisconti, *Le pitture delle catacombe romane*, Todi, 2011, p. 9 e la voce di N. Parise, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (1991, vol. 39); per la pubblicistica: M. Ghilardi, *Et intus altera sub Roma Roma sepulta iacet. Le catacombe romane metafora della città sotterranea in età moderna e contemporanea*, in *I luoghi della città. Roma moderna e contemporanea*, a cura di M. Boiteaux, M. Caffiero, B. Marin, Roma, 2010, pp. 263-288, in particolare pp. 279-281.

20. *Roma e l'antico. Realtà e visione nel 700*, catalogo della mostra a cura di C. Brook, V. Curzi, Roma, 2010; *The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour*, a cura di M.D. Sánchez-Járegui, S. Wilcox, Yale, 2012.

21. *Catacombes*, in *Dictionnaire étymologique de la langue françoise*, par M. Ménage, A.F. Jault, Paris, 1750, t. I, p. 321 e la voce in R. Morrissey (ed.), *Encyclopédie ARTFL Encyclopédie Project* (Spring 2011 Edition), <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

22. Cfr. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours*, t. 21, Londres, 1783, p. 261.

23. *Rapport sur les sépultures présenté à l'administration centrale du Département de la Seine*, par le C.en Cambry, administrateur du Département de la Seine, Administrateur du prytanée François, Paris, Pierre Didot l'aîné, An VII, p. 66 e tav. 6; R.A. Etlin, *Symbolic space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, Chicago, 1994, p. 165.

24. Sul modello etico di sepoltura delle «Catacombe de Rome» cfr. la *Lettre a M. Orgueil* del 1751 in *Memorial d'un mondain contenant des fragments de Lettres depuis 1749, jusqu'en 1758*, nouvelle édition, Londres, 1776, vol. II, pp. 94-95.

25. Émeric-David, *Discours historique*, cit., p. 29.

26. L. Barroero, *Le arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino, 2011, p. 12; cfr. anche O. Rossi Pinelli, *Nostalgia delle origini. Primitivismi e storicismi*, in *Cultura visiva del Settecento europeo*, Torino, 2000, p. 231.

27. *From Books to Bezants: Sir Hans Sloane and his collection*, a cura di A. Walker, A. Macgregor, M. Hunter, London, 2012.

28. Su Maffei vedi G.P. Romagnani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma, 2007.

29. Per la dialettica musei/storiografia: M.E. Micheli, *Naturalia e artificialia nelle raccolte del cardinale Francesco Saverio Zelada*, in *Illuminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, a cura di J. Beltrán Fortes, Roma, 2003, pp. 231-241; Il saggio di I. Miarelli Mariani in questo numero e Ead., *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di 'primitivi' a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le Quattro voci del mondo: arte, cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Giornate internazionali di Studi a cura di M. Nocca, Napoli, 2001, pp. 123-134.

30. Sul progetto di Francesco Bianchini: P. Liverani, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische ge-*

lehrte Welt um 1700, a cura di V. Kockel, B. Sölch, Berlin, 2005, pp. 207-234; per l'*Italia sacra* proposta da L.A. Muratori a Benedetto XIV cfr. *Edizione nazionale del carteggio di L.A. Muratori. Lettere a Fortunato Tamburini*, a cura di F. Valenti, Firenze, 1975, vol. 42, p. 122; G. Morello, *Il museo cristiano di Benedetto XIV*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», II, 1981, pp. 53-89 e O. Rossi Pinelli, «Estrarre i segni di verità dagli oggetti»: *il museo di Stefano Borgia e dintorni*, in *Aubin-Louis Millet*, cit., pp. 205-213.

31. Roma, Archivio di Stato, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Esportazioni, b. 13, filza 295; su Riggi: F. Fossetaro, *Le esportazioni di Carlo Ambrogio Riggi, «commesso» di Thomas Jenkins*, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di S.A. Meyer, S. Rolfi Ožvald, in «Ricerche di storia dell'arte», 90, 2006, pp. 49-52.

32. Roma, Archivio di Stato, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Esportazioni, b. 13, filza 295.

33. Roma, Archivio di Stato, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Esportazioni, b. 13, filza 296; tipico di Visconti è addurre copia grafica dei materiali lapidei cfr. E. Gregori, *Esportazioni di opere d'arte da Roma a Noto: gli acquisti del barone Antonino Astuto*, in *Promuovere le arti*, cit., pp. 53-60; sui musei lapidari vedi I. Calabi Limentani, *Le descrizioni dei Musei Lapidari nel Settecento italiano*, in *Il Museo Epigrafico. Colloquio AIEGL-Borghesi* 83, Faenza, 1984, pp. 45-54.

34. Archivio di Stato, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Esportazioni, b. 13, filza 296, cc. 1v.-6v.

35. L'esame della collezione romana di Francesco Vettori, in parte confluita nel nucleo borgiano, aveva dato adito ad Anton Francesco Gori di pubblicare le citate *Osservazioni sui monumenti cristiani del 1740*, corredate di tavola illustrativa alle pp. XXXVI-XCI; sulla collaborazione degli artisti: M. B. Guerrieri Borsoi, *Il cavaliere Girolamo Odam: erudizione e disegni di un archedo romano*, in «Studiolo», 2009, 7, pp. 167, 170 e nota 33.

36. Per l'ipotesi di falso, sollecitata dall'iconografia della lastra: L. Vattuone, C. Gennaccari, *La collezione Borgia e gli inventari museali delle raccolte vaticane. I vetri, i sigilli, i reperti paleocristiani e giudaici*, in *Le quattro voci del mondo*, cit., pp. 237-238.

37. S. Maffei, *Prefazione al Museum Veronense*, Verona, 1749, pp. 1, 3; sul progetto annunciato nel 1716: L. Franzoni, *Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiiano. Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico*, Verona, 1982, pp. 37-53; A. Buonopane, *Il Prospectus universalis collectionis di Scipione Maffei e la nascita della scienza epigrafica*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, atti del convegno a cura di G.P. Romagnani, Verona, 1996, pp. 659-677.

38. L. Franzoni, *Il Museo Maffeiiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiiani. Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, a cura di D. Modonesi, Verona, 1985, pp. 221-222.

39. Cito dalla trad. di B. Neutsch, *Goethe e il Museo Maffeiiano*, in *Nuovi studi maffeiiani*, cit., p. 99; JW. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. a cura di E. Castellani, Milano, 1983, p. 41.

40. «La traslazione dell'Impero Romano a Costanti-

nopoli contribuì moltissimo alla decadenza delle Arti in Italia, e in Grecia», scrive Mengs, e in «questo infelice stato restarono le Arti per molti secoli, senza migliorar mai, finché cominciarono come a rinascere in Italia, e particolarmente nella Repubblica di Firenze» (*Lettera di A. R. Mengs ad un amico sopra il principio, progresso, e decadenza dell'arti del disegno*, in *Opere di A. R. Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III re di Spagna*, pubblicate da D.G.N. D'Azara, Parma, 1780, vol. II).

41. Cit. in A. Pinelli, *Boullée: l'Essai sur l'art*, in *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma, 2000, p. 237.

42. La descrizione di Charles Nodier del monastero di Chaillot (1806) è citata in Pinelli, *Boullée*, cit., p. 210.

43. Cit. in Neutsch, *Goethe*, cit., pp. 99-101.

44. Cfr. la visita a Muratori del 1739-40 in C. De Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, texte établis par G. Cafasso, Naples, 1991, vol. II, p. 1189.

45. *Correspondances des directeurs de l'Académie de France à Rome*, a cura di A. Montaignon, J. Guiffrey, Paris, 1906, vol. XV, pp. 404-410.

46. Cfr. B. Foucart, *Chateaubriand et le renouveau de la peinture religieuse après la Révolution*, in *Chateaubriand et les arts*, cit., pp. 153-162.

47. F.M. Misson, *A New Voyage to Italy*, London, 1695, pp. 131-134; T. Martyn, *The Gentleman's Guide in his Tour through Italy*, London, 1787, pp. 173-174.

48. Dalla via Appia provenivano le vedute di «camere sepolcrali», materiale «curiosísimos, y muy propios para un gabinete», come recita il *Catalogo de los libros estampas* redatto da Antonio Ponz nel 1784 cfr. *The English Prize*, cit., p. 333; sul cimitero di san Callisto: P.D. Magnan, *La ville de Rome ou Description abrégée de cette superbe ville divisée en quatre volumes*, A Rome, Arcangelo Casaletti, 1778, t. III, p. 35.

49. Sulla cerchia romana di Seroux: G. Montégre, *La Rome des français au temps des Lumières. Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe 1769-1791*, Collection de l'École française de Rome 435, Rome, 2011, pp. 471-475.

50. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 615.

51. *Ibidem*.

52. R.W. Gaston, *British Travellers and Scholars in the Roman catacombs 1450-1900*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 46, 1983, pp. 144-165.

53. Sulla fortuna del testo che ebbe almeno otto ristampe sino al 1829: G.C. Menichelli, *Introduzione a Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia dell'Ottocento. Primo saggio bibliografico*, Roma, 1962, vol. I, p. XVII; M. Gille, *Un antécédent littéraire de Corinne: les Lettres sur l'Italie de Dupaty*, in *Il gruppo di Copper e l'Italia*, a cura di M. Matucci, Pisa, 1986, pp. 163-169.

54. *Sentimental Letters on Italy written in french by President Dupaty in 1785*, published at Rome in 1788, and translated by J. Povoleri at Paris, London, J. Crowder 1789 (*Letter LXIX. Rome*, vol. II, pp. 12-16).

55. *Ibidem*.

56. *Italian Drawings 1700-1863*, catalogo della mostra a cura di M. Aldega, M. Gordon, New York, 1989, p. 107, fig. 87.

57. *Repertoire des tableaux vendus en France au XIX^e*

siècle 1801-1810, a cura di B. Peronnet, B. Burton, B. Fredericksen, Los Angeles, 1998, p. 918.

58. Sull'episodio del 1760: «Le magasin pittoresque» I, 1833, pp. 190-191; P.L. Jacob, *Les catacombes de Rome, épisode de la vie d'un peintre français*, Bruxelles, Meline 1845; C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, 1895, pp. 88-89 e *I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella città Eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, Roma, 1961.

59. Dupaty, *Sentimental Letters*, cit., p. 16.

60. D. Diderot, *Salon de 1767*, in *Ruines et paysages. Salon de 1767*, a cura di E.M. Bukdhal, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, 1995, p. 325; «dans une ville immense entièrement peuplée de morts», scriveva Seroux, «ont frémît quand on traverse ces chemins silencieux, et l'imagination s'en étonne encore, quand on se les rappelle» (J.-B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par le monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, 1823, t. II, p. 9).

61. Ivi, pp. 338-339, 344; J. Cailleux, *Hubert Robert's submissions to the Salon of 1769*, in «The Burlington Magazine», CXVII, 1975, 871, pp. I-XVI.

62. London, British Library, Add. Ms 39787, Flaxman Papers, VIII, 1787-1788, f. 78v e la lista di pubblicazioni sulle catacombe (Add. MS 39792J, f. 1r-27r), nel motivare la retrodatazione degli 'inizi' dell'arte occidentale, Flaxman dichiara di basarsi su Aringhi e Bosio, portando a prova la tavola XLIV della *Roma sotterranea* cfr. *Lectures on Sculpture*, 2 ed., London, 1839, pp. 300-301.

63. Ivi, p. 302.

64. S. Maffei, *Verona Illustrata. Parte terza contiene la Notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona, J. Vallardi, P. Berno, 1732, pp. 197-198; sui cantieri del libro illustrato: R. Battaglia, *Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi. L'illustrazione delle camere sepolcrali dei liberti di Livia*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1996, 2, pp. 58-87.

65. Flaxman, *Lectures on Sculpture*, cit., tav. 35 e M. Whinney, *Flaxman and the Eighteenth Century. A Commemorative Lecture*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 19, 1956, 3-4, pp. 269-282 (280); D. Irwin, *Flaxman: Italian Journals and Correspondence*, in «The Burlington Magazine», 101, 1959, n. 675, pp. 212, 215-217; *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, a cura di H. Brigstoke, E. Marchand, A.E. Wright, in «Walpole Society», 72, 2010, p. 3 ss.

66. E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata. I*, in «Prospettiva», 69, 1993, pp. 32-33; sulla fortuna di Bosio, Aringhi, Boldetti in Gran Bretagna e Francia cfr. Gaston, *Roman catacombs*, cit., p. 155; *Bibliothèques d'architecture*, a cura di O. Medvedkova, Paris, 2009.

67. E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata I-II*, in «Prospettiva», 69, 1993, pp. 28-40 e 70, 1993, pp. 50-74; su Bottari: G. Morello, *La creazione del Museo cristiano*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno a cura di D. Biagi Maino, Roma, 1998, pp. 263-275.

68. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) architecte et les monuments antiques de Rome et de la Campa-*

nie, Rome, 2007, pp. 411-414. Per quegli stessi anni vedi anche i disegni di L.-J. Desprez, per il *Voyage pittoresque* di Saint-Non in *Louis-Jean Desprez*, catalogo della mostra a cura di U. Cederlöf, Stockholm, 1992, pp. 41-66.

69. Seroux d'Agincourt, *Historie de l'Art*, cit., t. II, p. 9.

70. C. Michel, *Entre connaissance et délectation: le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, in *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, catalogo della mostra a cura di S. Massot, C. Berranger, Besançon, 2008, pp. 83-95. Pâris nel «Journal» del 1771 ricorda Vincent come prima guida delle vedute dall'antico: «Vincent m'a proposé d'aller avec lui au Colisée pour y dessiner une vue. J'y suis allé et j'en ai fait une qui m'a paru moins mal que la première» (cit. ivi, p. 90).

71. Sul pericolo d'interferenza tra storia e modelli in Seroux: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi da Vasari al Lanzi*, Torino, 1989, pp. 165, 167, 173-176; S. Rolfi Ožvald, «Agli Amatori delle belle arti. Gli Autori». *Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma, 2012, pp. 258-259.

72. Cfr. A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, Milano, 1999, vol. II, pp. 702-703, A1.77.

73. H. Ferreira-Lopes, *La bibliothèque réunie par Pierre-Adrien Pâris*, in *Le cabinet*, cit., pp. 111-112.

74. Il titolo dell'edizione era *Sculture e pitture sagre*

estratte da' cimiteri di Roma (1737-1754); sul contesto: M. Cattaneo, «Questa terra è tutta insuppata di sangue de' martiri». *Archeologia e religione a Roma in età moderna, in Cultura storico-antiquaria, politica e società in Italia nell'età moderna*, atti del convegno a cura di A. Coco, F. Luise, Milano, 2012.

75. Sugli artisti coinvolti e il contesto vedi il saggio di M. C. Terzaghi in questo stesso numero, oltre a I. Herklotz, *Cassiano and the christian tradition*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum I*, in «Quaderni puteani», II, 1992, pp. 31-48 e A. Bosio, *Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio [..]. Compita, disposta, & accresciuta dal M.R.P. Giovanni Severani da S. Severino [...]*. Nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma, del sito [...] nuovamente visitati e riconosciuti dal Sig. Ottavio Pico [...], pubblicata dal Commendatore Fr. Carlo Aldobrandino [...] herede dell'autore, in Roma, appresso Guglielmo Facciotti, 1632, p. 588.

76. Cit. in M. Barbanera, *Tra visionarietà e osservazione: la riproduzione dei monumenti antichi nel XVIII secolo e le origini della moderna topografia classica*, in *Aubin-Louis Millin*, cit., p. 189.

77. C. Weiss, *Catalogue de la bibliothèque de M. Pâris, architecte et dessinateur de la Chambre du roi, chevalier de son ordre, suivi de la description de son cabinet*, Besançon, 1821, p. 130.