

Redescendons aux catacombes.

Note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento

Il dialogo in corso a Roma, nell'età della Restaurazione, tra l'archeologia cristiana e le arti, attraverso alcuni episodi che vedono come protagonisti pittori (Schnetz, Lenepveu, Fracassini), archeologi (Marchi, De Rossi), imprese editoriali e iniziative museali

«Tutto lo scorcio finale della Roma capitale del papato può essere letto in modo certo non uniforme e anzi assai ricco di sussulti, ma sempre nella chiave di un rifiuto categorico dell'omologazione all'Europa avanzata»¹.

Lo studio sistematico dei cimiteri cristiani, ripreso con determinazione nella Roma di seconda Restaurazione, rappresenta uno dei tratti distintivi della cultura antiquaria ottocentesca della città eterna². Grazie alla prolifica attività scientifica di uno sparuto gruppo d'intellettuali, sostenuta in particolare dai papi Gregorio XVI e Pio IX, nei decenni centrali del secolo XIX, ma ancora più strumentalmente all'indomani della presa di Porta Pia, le catacombe diventano per Roma l'Antico di cui riappropriarsi, il capitale simbolico e materiale cui la Chiesa ricorre per rivendicare strategicamente il proprio prestigio, la propria centralità, nelle difficoltà di ordine politico e spirituale dell'Europa secolarizzata del presente. Il mondo intellettuale, che qui coincide con quello erudito, partecipa attivamente alla definizione di un immaginario della città in cui l'accento non è più posto, com'era fino al secolo precedente, sull'eredità classica, di cui i pontefici si erano a lungo proclamati i legittimi prosecutori, bensì si concentra sulle testimonianze del cristianesimo primitivo, rendendo le catacombe e le basiliche paleocristia-

ne nuovi fulcri d'interesse, dei quali promuovere la tutela, lo studio, la conoscenza e ribadire l'esemplarità. L'anti-modernità della Roma pontificia di seconda Restaurazione, frutto di una consapevole strategia difensiva del suo primato di capitale religiosa, si puntella sul sottosuolo cristiano, i cui spazi ipogei sono imbevuti del sangue dei martiri della Chiesa.

La scena artistica cittadina contemporanea, che vive scopertamente – e non senza amari contrasti – la contraddizione di essere incredibilmente cosmopolita e al contempo schiava di localismi centripeti, dettati da una forte incidenza della gerarchia ecclesiastica sul sistema delle arti, partecipa, risente, reagisce agli stimoli offerti dai progressi della moderna archeologia cristiana, interpretando a diverso titolo e con diversa sensibilità la ricerca delle tracce del cristianesimo primitivo. Disegnatori e incisori, specializzati nell'esercizio della copia, spesso provenienti dalle fila dell'Accademia di San Luca, sono coinvolti nella redazione degli apparati iconografici relativi alle catacombe per i volumi editi e nelle copie in scala 1:1 poi destina-

te al Museo Cristiano Lateranense, inauguratosi nel 1854; architetti e restauratori sono impiegati nelle campagne di restauro delle basiliche paleocristiane; pittori intervengono nelle loro moderne decorazioni; *pensionnaires* stranieri di stanza a Roma si dedicano a soggetti portati in auge dal clima generale di riscoperta del mondo paleocristiano. Intorno ai monumenti cristiani primitivi e alla loro fortuna ottocentesca si muove un giro d'interessi, si propaga una disseminazione di motivi, s'incentrano le attenzioni di numerosi artisti, secondo dinamiche che restano in larga parte sottratte dalla storiografia e che meritano, ritengo, di essere oggetto di queste note.

1. Che fra gli obiettivi, certamente plurimi, previsti nell'operazione di riconsiderazione complessiva delle testimonianze materiali del cristianesimo primitivo vi fosse anche quello di incidere, proponendo una nuova gamma di modelli esemplari, sulle scelte artistiche contemporanee, in particolare su quelle relative ad opere a soggetto e destinazione devozionale, lo rivela una fonte particolarmente eloquente. Nel 1840, sulle pagine degli «Annali delle Scienze Religiose», una circostanziata segnalazione bibliografica avvertiva i lettori dell'imminente pubblicazione, a fascicoli illustrati, di un'opera sintetica, a firma del padre gesuita Giuseppe Marchi, dedicata ai *Monumenti delle antiche Arti cristiane nella metropoli del cristianesimo*, un testo corposo e filologicamente fondato (la cui uscita si prevedeva in tre tomi), che si proponeva di illustrare la storia, il rapporto con le sacre scritture, con la liturgia e con il dogma, dei monumenti primitivi cristiani di Architettura, Scultura, e Pittura, fornendo contestualmente un *corpus* delle iscrizioni ivi presenti³.

Nel succinto prospetto che accompagnava la notizia del titolo in uscita, l'autore – allora socio ordinario della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia e Prefetto del Museo Kircheriano – dichiarava a chiare lettere come quest'impresa editoriale traesse le proprie mosse da una premessa e si prefiggesse di raggiungere un fine che potrebbe apparire non scontato per un testo che sarà considerato fra i capisaldi degli studi antiquari, pur venendone interrotta la pubblicazione dopo la stampa del I volume, dedicato all'Architettura. La premessa dell'opera in gestazione risiedeva, infatti, in una riflessione generale sui modelli storici da cui le arti contemporanee traevano esempio: «Sono oltre a tre secoli trascorsi, dacché uno spirito di orgoglio, d'irreligiosità e di sfrenata indipendenza ogni sforzo adopera dove a distruggere totalmente, dove a corrompere e a pervertire con la religione l'indole innocente e modesta delle

primitive arti cristiane. Perciò non è raro il trovare a questi tempi nella stessa Europa intere città, anche cattoliche, nelle quali al tutto ignorandosi quel carattere del quale sono improntati i sinceri monumenti della cattolica religione, gli artisti pravamente adornano i più venerandi luoghi e gli utensili più sacrosanti con architetture, pitture e sculture che a fatica si distinguono dalle licenziose forme di Grecia e di Roma pagana»⁴.

Il superamento dello stile greco-romano, ossia degli stilemi neoclassici, in favore di una ripresa dei modelli paleocristiani, indagati scientificamente e preservati nella loro carica di testimonianza materiale del martirio cristiano («i modelli più antichi ed autorevoli sono quelli che serbansi dalla Chiesa Romana, madre e maestra di tutt'altre Chiese»⁵), avrebbe garantito, secondo il padre gesuita, forme più consone alla trasmissione artistica dei contenuti religiosi. L'obiettivo dei *Monumenti delle antiche Arti cristiane*, a detta di Marchi – eminente protagonista del panorama erudito di età di Restaurazione, più tardi persino indicato come «il Bosio dei nostri giorni»⁶ – risiedeva dunque nel mettere a disposizione degli artisti, così come dei committenti impegnati in opere a destinazione religiosa (fossero esse architetture, pitture o sculture), un *corpus* esemplare cristiano da cui trarre sicura ispirazione e al quale attenersi: «L'opera nostra si renderà necessaria non solo a que' che professano le arti in servizio della religione; ma a coloro, eziandio, che menano loro vita nello studiare ed insegnare le scienze della Chiesa e segnatamente a tutti quei che commettere vogliano ad artisti inesperti opere di qualsiasi sorte di argomento cristiano»⁷. Il padre gesuita era ben consapevole d'inserirsi all'interno di un dibattito già avviato – quello sull'arte cristiana – come risulta palese dalla citazione che segue, tuttavia lo sforzo erudito e la chiarezza degli intendimenti espressi dal padre dell'archeologia cristiana moderna meritano una contestualizzazione.

«Egli era già qualche tempo che parecchi autorevoli personaggi e preclari artefici che crescono ornamento a questa Roma, aveano incominciato a levar voce contro quel disonore [il pessimo stato di conservazione dei monumenti paleocristiani]. Il loro avviso stampavasi nelle menti di parecchi viaggiatori di ottimo intendimento, i quali tornati oltremonte ed oltremare con bell'apparato d'argomenti e di erudizione hanno preso ad inculcare queste dottrine saltevolissime con sì buon effetto, che sono giunti a mettere in diffidenza molti ottimi credenti contra parecchie delle presenti pratiche delle arti cristiane. Ma il loro merito non sarà intero, se alla distruzione degli abusi non si faccia succedere l'uso sincero ed irrepreensibile, indican-

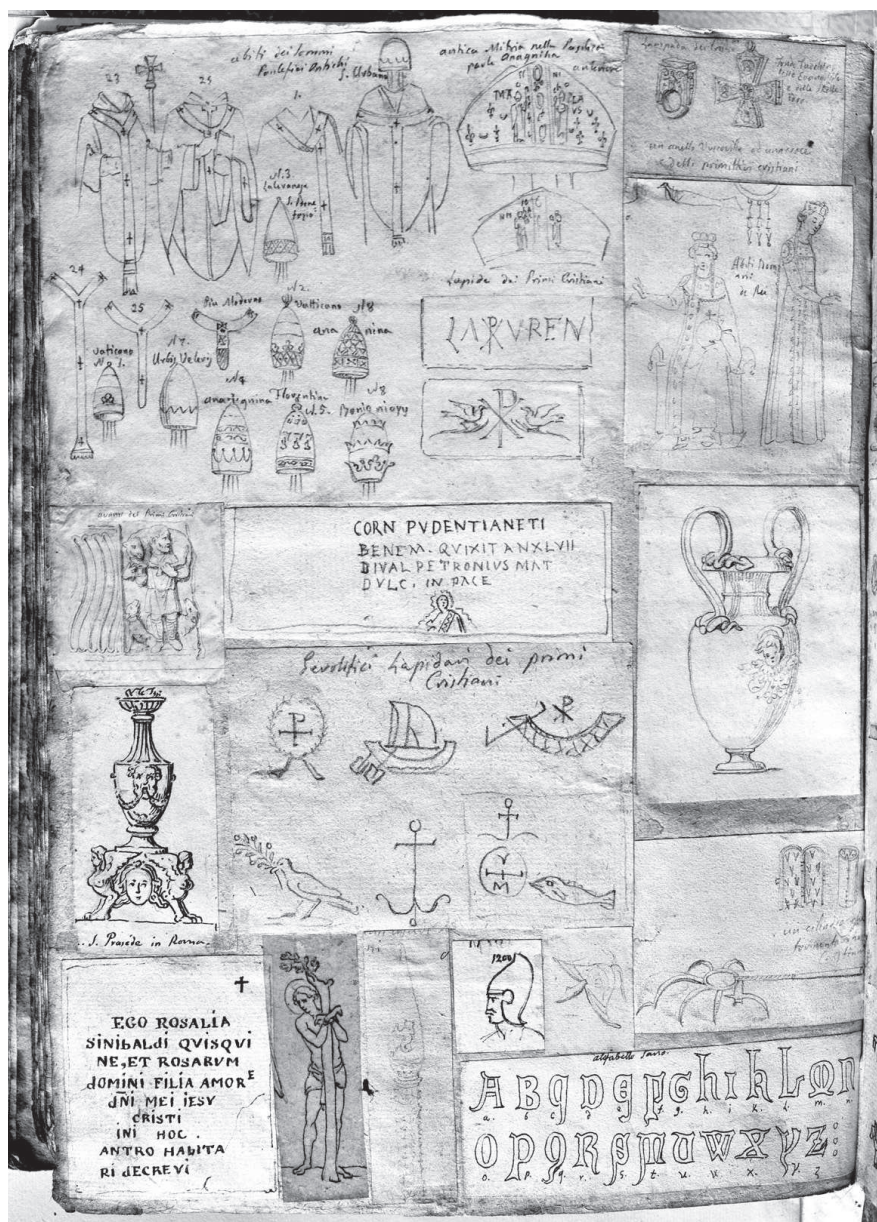
do agli artefici presenti i modelli su' quali venirsi formando»⁸. L'attenzione alla comunità artistica era già stata al centro di una delle prime pubblicazioni di padre Marchi, approdato allo studio delle belle lettere e della numismatica, ancor prima che dell'archeologia cristiana. Nel 1827, da poco giunto a Roma e appena nominato docente di Retorica presso S. Andrea al Quirinale, il gesuita aveva pubblicato un curioso volumetto di sapore contro-riformistico, un manuale di preghiere destinato agli artisti: *L'artiere cristiano, ovvero preghiere, meditazioni, orazioni e laudi spirituali adattate ad una comunità di artieri cristiani*⁹. Tale interesse per l'apertura di un asse di rinnovato dialogo fra le arti contemporanee e la religione, che aveva una sua frequentazione e rilievo transnazionale, faceva del gesuita un interlocutore attento per alcuni artisti attivi a Roma. Fra la sua corrispondenza, conservata presso l'Archivio della Pontificia Università Gregoriana, si rintracciano lettere di Vincenzo Gajassi (da Ferrara), Vincenzo Luccardi (da Vienna), Tommaso Minardi¹⁰, che gli si rivolgono per pareri, consigli, suggerimenti, confermando una familiarità di padre Marchi con il mondo delle arti figurative. Le fonti fin qui rintracciate sono laconiche nel dettagliare occasioni di scambio intellettuale e battaglie comuni, ma accenni sparsi ci informano come lo stesso Minardi, uno degli artisti più affermati del tempo, titolare della cattedra di disegno all'Accademia di San Luca, dovesse alla protezione di Marchi la risoluzione di un conflitto molto aspro sorto all'interno della Calcografia Camerale, che l'aveva visto opporsi a mons. Antonio Tosti nel 1834¹¹. L'artista faentino sarebbe stato certamente una figura di riferimento per Marchi in alcune occasioni: per esempio quando, nel 1847, lo studioso cercava un disegnatore per illustrare a stampa la *Cista atletica* del Kircheriano e Minardi gli aveva suggerito il nome di Filippo Severati, o nel sovrintendere la selezione di artisti affidabili per l'avvio della campagna di copie dalle catacombe (Carlo Ruspi, Ercole Ruspi, Silvestro Bossi, Benedetto Monti)¹². Dal canto suo Marchi avrebbe reclutato il cav. Tommaso De Vivo¹³, artista napoletano di talento, per la raccolta dei disegni riproduttivi utili alla stesura e alla successiva pubblicazione dei *Monumenti* anche grazie alla buona riuscita del suo impiego nel *Vaticano descritto e illustrato* di Pistolesi del 1829, cui entrambi avevano collaborato. Lo stesso Johann Friedrich Overbeck, corifeo della battaglia sulla supremazia della religione sulle arti e fine teologo¹⁴, autore nel 1841 di un dipinto raffigurante una delle iconografie paleocristiane per eccellenza, *Cristo come Buon Pastore*, che probabilmente replicò con piccole varianti anche più tardi (fig.



1. Johann Friedrich Overbeck, *Cristo come Buon Pastore*, 1860 ca, olio su tavola, Copenhagen, Thorvaldsens Museum (in deposito dalla Ny Carlsberg Glyptothek)

1, tav. I)¹⁵, doveva essere suo sodale, o almeno un buon conoscente. Fu Marchi a recitare, il 16 febbraio 1844, presso l'Accademia di San Luca, partendo da una velina autografa del pittore tedesco naturalizzato romano, l'elogio funebre del figlio Alfonso, quando quest'ultimo, allievo giovanetto del Collegio Romano, passò a migliore vita¹⁶. A parziale risarcimento dell'interesse prestatore per la cultura figurativa, il 23 febbraio 1855, poco tempo prima che fosse condannato all'inabilità per un colpo apoplettico, il padre gesuita sarebbe divenuto membro onorario dell'Accademia di San Luca.

2. Quanto la chiamata alle armi di padre Marchi agli artisti affinché si rivolgessero ai modelli della cristianità delle origini per aggiornare i propri strumenti di rappresentazione – cioè quella contenuta nel prospetto di pubblicazione dei *Monumenti* del 1840 e appena discussa – fosse già moneta corrente in quel torno di anni, almeno a Roma, pare confermato da qualche indizio. Uno di questi, forse il più interessante, è contenuto negli inediti trenta album di disegni, schizzi, bozzetti, incisioni, allestiti dal pittore maltese Salvatore Busuttill (1798-

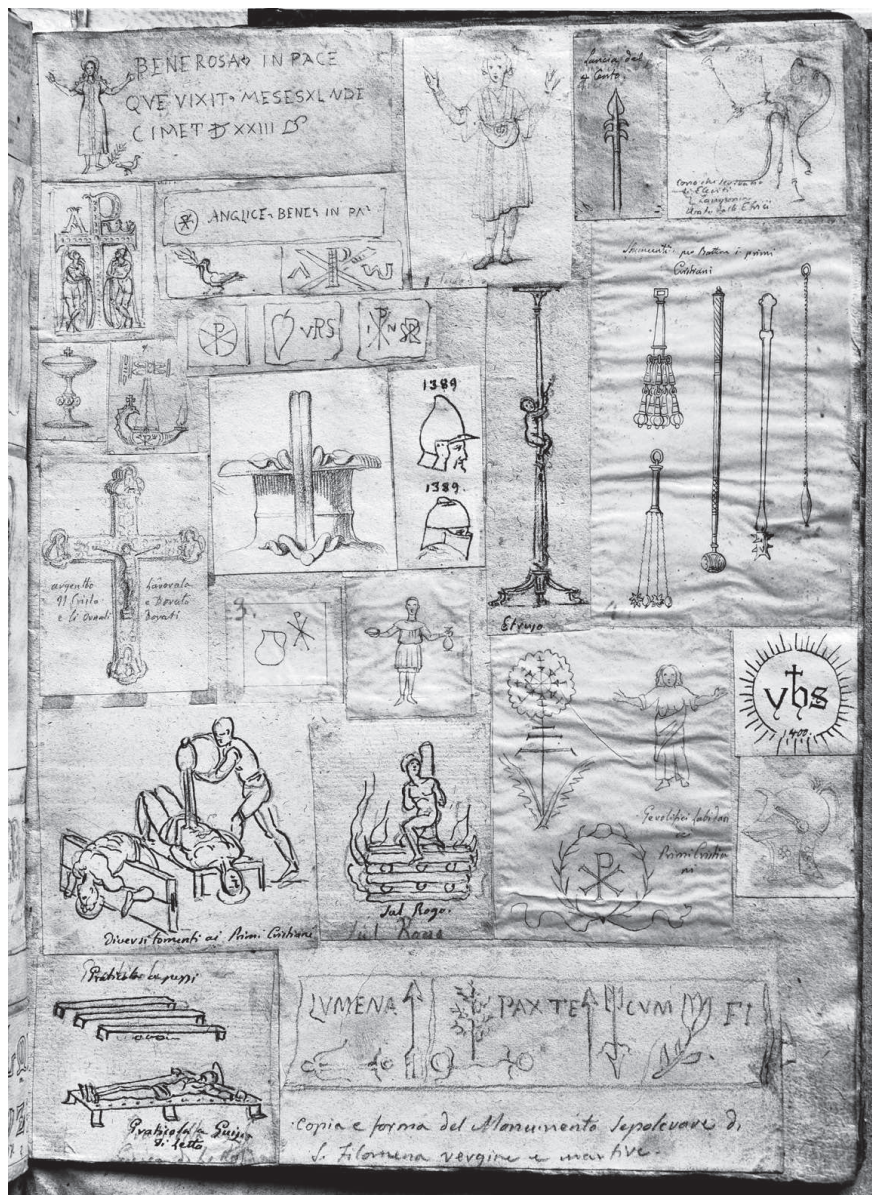


2. Salvatore Busuttill, *Studi di costumi antichi e pontifici dei primi cristiani*, 1833 ca, in *Album Busuttill*, V, II, Roma, Biblioteca Romana Antonio Sarti.

1854) in oltre trent'anni di attività romana (1818-1854), oggi conservati presso la Biblioteca Romana Antonio Sarti¹⁷, rilegati in undici tomi. La stupefacente messe di materiali preparatori e di studio che Busuttill ci ha lasciato rappresenta infatti, pur nella concretezza di un'esperienza artistica e biografica che non può che essere individuale, una cartina al tornasole del 'repertorio tipo' su cui si fondavano le ricerche e le pratiche di un pittore di piccolo cabotaggio attivo nella città eterna nella prima metà del XIX secolo. Ordinati per argomento e per genere, sistemati per essere consultati dal pittore quando ne avvertisse la necessità, gli undici tomi di materiale grafico di Busuttill dispiegano studi di paesaggio, di figura, di costume, di architettura, copie dall'antico, dal medioevo, alto e basso, dalle opere e dalle stampe rinascimentali e barocche, italiane e stranie-

re, da Michelangelo come dal maestro Camuccini. In essi si mescolano pezzi autografi con lucidi da incisioni, disegni e stampe di altri artisti, materiale preparatorio per composizioni pittoriche e incisorie con carte che registrano i *parerga* del racconto figurato, referti congrui all'attrezzatura del pittore di figura. Dagli album fanno capolino le mille sfaccettature di un esercizio legato all'*usus* e allo *studium*, che sono fondamento della teoria e della pratica accademica, ma anche le urgenze dettate dallo spirito di sopravvivenza e di adattabilità a un ambiente non sempre facile: ad esempio nei disegni preparatori per le raccolte di costumi del popolo romano¹⁸, tutti intrisi di citazioni dalla contemporanea pittura alla moda di Léopold Robert e dei suoi compagni francesi, oppure nella rivisitazione del tema della Madonna dalle icone alto-medievali fino ai

3. Salvatore Busuttill, *Studi di costumi antichi e pontifici dei primi cristiani*, 1833 ca, in *Album Busuttill*, V, II, Roma, Biblioteca Romana Antonio Sarti.



contemporanei, di grande utilità per l'esercizio della pittura a soggetto sacro, fino all'argomento che qui discutiamo: l'aggiornamento del repertorio di modelli alle istanze di filologia storicistica del sacro promosse dagli studi dell'archeologia cristiana.

Due dei fogli, tra i molti contenuti nell'album dedicato ai *Costumi antichi e pontifici dei primi cristiani*, datato a inchiostro 1833 sul frontespizio, affrontano con spirito tassonomico, ma anche con la libertà di mescolare l'età paleocristiana con il basso medioevo, la repertorizzazione di alcune testimonianze del cristianesimo primitivo. La prima carta raccoglie, con il consueto segno un po' flebile di Busuttill, di grafite governata alla meglio, un florilegio di paramenti dei sommi pontefici antichi, lapidi di antichi cristiani, un anello vescovile e una croce, un frammento di sarcofago

con il Buon Pastore, iscrizioni e 'geroglifi lapidari dei primi cristiani' (fig. 2); la seconda registra iscrizioni, fra cui «una copia e forma del Monumento a S. Filomena vergine», singole figure di oranti, «strumenti per battere i primi cristiani», nonché «diversi tormenti ai primi cristiani», fra cui una graticola a pezzi e una graticola a forma di letto (fig. 3). Non siamo ancora in grado di dire quanto di questo lavoro disegnativo fosse davvero concretamente servito al pittore maltese: riteniamo poco, tanto più se la raccolta d'informazioni iconografiche si basava principalmente sull'edito, cosa che tenderei ad escludere; tuttavia nel bagaglio di questo artista di scarsi mezzi, attivo nel secondo quarto dell'Ottocento a Roma, la cultura figurativa cristiana delle origini era certamente presente.



4. Jules-Eugène Lenepveu, *I martiri nelle catacombe*, 1855, olio su tela, Parigi, Louvre.

3. Il rinnovato fascino esercitato sulla cultura romantica dagli spazi, misteriosi e intrisi di sacralità e di misticismo, dei cimiteri cristiani, dalle storie eroiche di martiri e martirii, di una Roma paleocristiana pura e senza peccato¹⁹, tanto quanto la riattivazione del mito delle catacombe in Francia da parte di Chateaubriand con le *Génie du Christianisme* e con *Les Martyrs*, costituiscono una premessa ineludibile alla stagione in rassegna in questo contributo. Ma è soprattutto la loro declinazione nelle arti figurative, per esempio nella pittura di François-Marius Granet – che lascia diversi disegni acquerellati e dipinti illustranti le vicende conclusive di Eudoro, protagonista cristiano del romanzo²⁰ – a rappresentare il punto di avvio della fortuna ottocentesca delle catacombe nelle arti figurative.

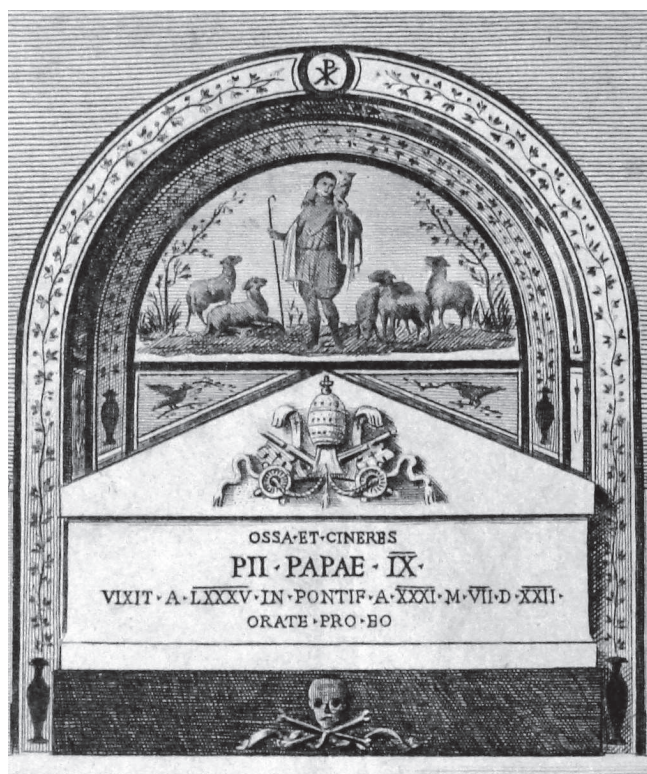
Le atmosfere buie, ritrose alla decrittazione, dei disegni e dei dipinti che Granet ambienta nelle catacombe e nelle cripte romane, come quelle che animano i tardivi dipinti esposti nel Salon del 1836 (*Comunione dei primi cristiani nelle catacombe*) o del 1847 (*Cristiani che vengono la sera a ritirare i corpi dei martiri gettati nella cloaca, o Eudoro prega nelle catacombe*), al tempo unanimemente elogiati proprio per il nuovo sentimento religioso che esprimono, rappresentano i presupposti figurativi di una stagione di rinnovamento dell'arte cristiana che a Roma si va sviluppando, a macchia di leopardo, a partire dagli anni Quaranta. Ne sono protagonisti defilati un gruppo di pittori francesi qui residenti e una sparuta nidia

di altri stranieri in formazione nella città eterna, fra cui spagnoli dei quali dà conto, in questo stesso numero, Carlos Navarro. Senza considerare la rilettura romantica, in particolare francese, delle atmosfere romane, che muta il punto di vista nei confronti della città eterna d'innunerevoli viaggiatori, sarebbe impossibile spiegare l'interesse governativo francese, tutto nell'età di Napoleone III e al servizio di una politica culturale conservatrice, di sostenere economicamente, tra il 1845 e il 1855, la monumentale impresa editoriale de *Les Catacombes de Rome* di Louis Perret (sei volumi in folio, usciti dal 1851 al 1855), splendidamente illustrata da 365 tavole in cromolitografia tratte in larga parte da acquarelli espressamente realizzati a Roma a partire dal 1845 da Savinien Petit, allievo di Ingres, di cui parla in questa stessa sede Carla Mazzarelli. Di questa pubblicazione, osteggiata da Roma in ogni modo anche in ragione della protezione di un monopolio degli studi e dei materiali, e da più parti recensita con severità, sarà lo stesso Giovanni Battista De Rossi – nell'*Introduzione* al primo volume della sua *Roma Sotterranea Cristiana* (1864) – a dover riconoscere, oltre dieci anni dopo l'uscita, l'impatto positivo esercitato sulla riconsiderazione generale delle catacombe: «Della grande opera poi, che sopra ho ricordato tra le cagioni, che interruppero il corso di quella del Marchi, intitolata *Les catacombes de Rome par W. Louis Perret* forse il mio silenzio all'autore sarebbe più spiacente, che un libero giudizio. Adunque di quei magnifici volumi pubblicati in Parigi dirò,

che l'autore loro ha più volte protestato non aver preteso darli al pubblico come lavoro d'erudizione, ma d'arte. Nella fedeltà pertanto dei disegni monumentali dee consistere il pregio precipuo dell'opera. Come e quanto sia stato raggiunto lo scopo di quella fedeltà non voglio io sentenziarne, potendo parere giudice passionato e sospetto; lo giudichino coloro, che hanno agio di confrontare le tavole del Perret coi monumenti originali. E questo io dico dello stile e del carattere artistico segnatamente delle pitture. In quanto poi alla integrità di quei disegni, al discernimento, che ha diretto la loro scelta, alle indicazioni de' luoghi, ed alle pitture, sculture, iscrizioni falsamente attribuite ai cemeteri sotterranei, gli studiosi potranno nei singoli casi giudicarne, quando o m'accadrà di dover ripetere quei monumenti medesimi, o di doverli discutere. Questo confronto però non potrà essere istituito sulle tavole, che ora divulgo, le quali sono tutte di monumenti non mai pubblicati. Infine se la grandiosa edizione del Perret, malgrado i suoi difetti, ha dal suo canto contribuito a dilatare la sacra fiamma ridestata dal Marchi dell'amore e dello studio delle catacombe romane, abbia essa pure la sua parte di lode»²¹.

La preparazione dei materiali per *Les catacombes de Rome* dell'architetto Louis Perret e la successiva uscita a stampa dell'opera tra il 1851 e il

5. Primo monumento sepolcrale di papa Pio IX, illustrazione in *Il sepolcro del S.P. Pio IX nella chiesa di S. Lorenzo fuori le Mura di Roma*, Milano, 1890.



1855 rappresentò, ne sono persuasa, un fattore catartico, foriero di un curioso effetto di rimbalzo d'interesse tra Roma e Parigi, alla messa a punto di dipinti incentrati sul tema del martirio cristiano delle origini e, pertanto, ambientati nelle, o nei pressi delle catacombe romane. Il primo di essi, in ordine cronologico, è *I funerali di una giovane martire* di Jean-Victor Schnetz, frutto di una commissione da parte del governo francese²², ma opera il cui soggetto viene scelto autonomamente dall'autore²³. Presentata al Salon del 1848, la grande tela riscuote immediatamente il favore della critica, precipuamente di quella che vi intravede un soggetto militante in direzione di un rinnovamento della pittura a soggetto cristiano. Ne è conferma indiscutibile la pur breve recensione pubblicata sulla «Revue du monde catholique», che non a caso porta nel titolo una domanda retorica riferita all'autore, Jean-Victor Schnetz: *Un artiste catholique?*²⁴ Negli anni immediatamente successivi, anche pittori francesi non attivi a Roma si provarono in temi analoghi: Octave Tassaert, con i suoi *Primi cristiani nelle catacombe*, esposto al Salon del 1852 (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts e Montpellier, Musée Fabre)²⁵, o Pierre-Eugène Maison, con *Il papa Sisto II, san Lorenzo e i primi cristiani sorpresi nelle catacombe di Roma ai tempi della persecuzione nell'anno 258 sotto Diocleziano*, presentato al Salon del 1853 (Troyes, Musée)²⁶. E non va dimenticato come uno dei capolavori francesi di quel giro di anni, un'opera spesso considerata fuori da questo contesto, la *Giovane martire nel Tevere* di Paul Delaroche (1854-55, Parigi, Louvre), anche definita l'*Ofelia cristiana*, trovi le proprie premesse all'interno di questa temperie culturale precipuamente romana²⁷.

Sarà però solo l'Esposizione Universale di Parigi del 1855 a segnalare al pubblico francese l'emergenza del fenomeno. Nella sezione occupata dalle arti figurative, la maggioranza dei dipinti esposti dai *pensionnaires* romani risultava, infatti, incentrata sul martirio degli antichi cristiani e ambientata nelle catacombe. La sequenza era impressionante. Allo sguardo del visitatore si sarebbero presentati, in infilata: *I martiri nelle catacombe* di Jules-Eugène Lenepveu (Parigi, Louvre, fig. 4, tav. II); *Il trionfo del martirio. Il corpo di santa Cecilia portato nelle catacombe* di William-Adolphe Bouguereau (1854, Luneville, Musée Municipal, distrutto da un incendio nel 2003); *Martiri cristiani. I corpi dei martiri sono gettati nel Tevere* di Alexandre Cabanel (Carcassonne, Musée des Beaux-Arts) e il bel dipinto di Benouville con *I martiri cristiani entrano nell'anfiteatro* (Paris, Musée d'Orsay); così come nella galleria avrebbe fatto bella mostra di sé una grande tela di Chevenard



6. Francesco Grandi, *Il corpo di San Lorenzo portato al sepolcro*, cartone preparatorio per l'affresco già nella basilica di S. Lorenzo fuori le Mura, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, depositi.

incentrata sulle catacombe romane per un progetto, poi abbandonato, di decorare il Pantheon parigino²⁸. Tutti quei quadri veicolavano a Parigi, nel Musée du Luxembourg, una sorta di precipitato della cultura antiquaria contemporanea romana. Nel dipinto di Bouguereau, raffigurante nello specifico la deposizione di santa Cecilia nel cimitero di Callisto, risuonava in presa diretta il ritrovamento, avvenuto poco prima, del sepolcro della santa patrona della musica da parte dell'archeologo cristiano Giovanni Battista De Rossi. L'opera di Lenepveu appariva il frutto maturo di uno studio attento, da parte dell'artista, dei riti dei primi cristiani, dei loro costumi, rivelando uno sforzo di ricostruzione storica che certamente si appoggiava sulla redazione di copie registrate in taccuini di disegni e di acquarelli, come quelli conservati al Museo di Angers.

Il montare del fenomeno e la sua ampia estensione in quel giro di anni non sarebbero passati inosservati alla critica più accorta. Non incidentalmente nel 1855 il polemista Edmond About, che di Roma sarebbe divenuto un esperto detrattore²⁹, proprio recensendo con toni lusinghieri il quadro di Lenepveu presentato all'esposizione parigina, avrebbe osservato con un certo grado di sarcasmo: «Quel che mi dispiace, è che l'Accademia sembra un po' abusare del martirio, M. Cabanel, M. Benouville, M. Lenepveu, M. Bouguereau successivamente si sono tolti la soddisfazione di sgozzare o seppellire più di un cristiano: chiedo la grazia per quelli che restano»³⁰.

4. A Roma, nei decenni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, l'archeologia cristiana faceva passi da gigante e le scoperte condotte nel sottosuolo, tanto quanto i restauri promossi nelle basiliche

paleocristiane s'imponevano fra le notizie che animavano la pur stanca vita culturale della città³¹. Nel 1852 diveniva operativa la Commissione Pontificia di Archeologia Cristiana, che Marchi aveva tanto premuto perché fosse istituita; nel 1854 veniva inaugurato, in grande fretta, il nuovo Museo Cristiano Lateranense, dove venivano allestite molte delle trentasei copie in scala 1:1 dalle pitture catacombali riscoperte, realizzate da Silvestro Bossi, Carlo ed Ercole Ruspi sotto la direzione di padre Giuseppe Marchi³²; le visite del papa ai monumenti in restauro e agli scavi in corso confermavano l'interesse pontificio. Dopo il ritorno dall'esilio campano, all'indomani della parentesi libertaria della Repubblica Romana del 1849, il papa Pio IX si era persuaso della bontà degli argomenti espressi da Giovanni Battista De Rossi e aveva cominciato a considerare positivamente la carica apologetica espressa dalla riscoperta delle catacombe³³. L'impegno del pontefice per il recupero e la valorizzazione delle testimonianze paleocristiane avrebbe contrassegnato una parte della sua iconografia, gli avrebbe guadagnato l'appellativo, certamente encomiastico, di 'moderno Damaso' e sarebbe approdato, per via transitiva, fino alla messa a punto dell'apparato decorativo – molto semplice, secondo le sue stesse volontà testamentarie – del primo sepolcro di Pio IX presso S. Lorenzo fuori le Mura, dove un monumento scolpito con il triregno e le chiavi, una breve epigrafe e un teschio come stemma gentilizio sarebbe stato accompagnato, almeno nella trascrizione incisoria, dall'immagine tutta paleocristiana del Buon Pastore (fig. 5)³⁴.

Al gruppo degli artisti romani le raccomandazioni sulla corretta ambientazione storica delle opere per il culto sarebbero servite ad ancorare il proprio repertorio di soggetti sacri ai risultati del-



7. G. Ott, *Die ersten Christen über und unter der Erde*, Regensburg-New York-Cincinnati, 1878 (con la riproduzione di modelli della pittura catacombale e di affreschi ottocenteschi della basilica di S. Lorenzo fuori le Mura).

la ricerca filologica: basti qui ricordare, fra i tanti esempi possibili, il *setting* delle storie di sant'Agostino e santa Monica scelto da Pietro Gagliardi, uno dei frescanti più importanti della città, per la chiesa di S. Agostino. Tuttavia il contributo più significativo, nella produzione artistica romana, a quella che si configura come una moderna 'estetica del martirio' ci viene da un cantiere che più di altri vede coinvolti – a braccetto ritengo – un pittore e un archeologo cristiano: Cesare Fracassini, il giovane artista emergente, e Giovanni Battista De Rossi, l'archeologo cristiano di riferimento del papa (specialmente dopo la morte di padre Marchi)³⁵. Mi riferisco al cantiere di restauro della basilica di S. Lorenzo fuori le Mura. Quando nel 1855 Pio IX, con la bolla *Celeberrima inter Urbis Templa*, affidò la cura spirituale e temporale della fabbrica ai PP. Cappuccini (che sostituivano i Canonici Lateranensi), presero avvio lavori di vasta portata, che si svolsero sotto la direzione dell'architetto Virginio Vespignani, con la collaborazione fattiva dell'archeologo cristiano Giovanni Battista De Rossi. A rendere noti i risultati dei restauri contribuì la pubblicazione di un prezioso volume, stampato a spese dell'Obolo di San Pietro. Conclusa la fase più impegnativa dei lavori, il compito di progettare la decorazione pittorica moderna della basilica fu affidato nel 1865 al giovane Cesare Fracassini, aiutato da Luigi Bazzani. Dopo la sua morte per febbre tifoidea nel 1868, egli fu sostituito dai frescanti Cesare Mariani,

8. Veduta dell'ingresso della 'catacomba in facsimile' costruita all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 su progetto di Giovanni Battista De Rossi, padiglione dello Stato pontificio, fotografia di Pierre Petit, Parigi, Archives Nationales, Album du Parc, F12-11872/1.



Francesco Grandi, Luigi Cochetti e Paolo Mei, che tuttavia si attennero ai suoi progetti. La decorazione ad affresco della navata centrale della basilica di S. Lorenzo fuori le Mura rappresentò, prima che i bombardamenti del 1943 la distruggessero quasi *in toto*, una delle più significative imprese pittoriche della città. La serie di affreschi concludeva un *iter* volto a restituire all'edificio una *facies* uniforme che, come in altri casi, si adattava ad un solo tratto del palinsesto offerto dalla sua storia. Il sistema decorativo della navata centrale era organizzato in perfetto *more romano*. Sul registro superiore dell'attico, tra le finestre, erano collocate raffigurazioni isolate di santi, fra fasci di gigli e palme di sapore paleocristiano, opera del noto decoratore Alessandro Mantovani. Nel registro inferiore erano posti quattro grandi episodi per ogni lato. Sulla parete destra si succedevano nell'ordine: *San Lorenzo dispensa l'elemosina ai poveri* e *San Lorenzo davanti all'imperatore Valeriano*, di Cesare Fracassini; il *Martirio di San Lorenzo* e *Il corpo di San Lorenzo portato al sepolcro*, di Francesco Grandi (fig. 6). Sulla parete sinistra erano raffigurati: *L'ordinazione diaconale di Santo Stefano* del Fracassini, la *Condanna di Santo Stefano*, da un disegno di Fracassini, ma affrescato da Paolo Mei, la *Lapidazione di Santo Stefano* e la *Sepoltura di Santo Stefano* di Cesare Mariani; sulla parete d'ingresso era collocato il *Trionfo dei martiri* di Luigi Cochetti.

La ricerca compiuta da Fracassini – e sulla sua scia in particolare da Francesco Grandi – in direzione della costruzione di un moderno immaginario neo-paleocristiano in S. Lorenzo fuori le Mura, che si faceva i conti con le formule accademiche, ma si appropriava anche, declinandola, di quella religiosità sentimentale che già i *pensionnaires* francesi avevano fatto circolare nelle opere esposte dieci anni prima, fu recepita con chiarezza dai contemporanei. Quando, nel 1878, l'erudito sacerdote tedesco Georg Ott pubblicava *Die ersten Christen über und unter der Erde*, un testo sulle catacombe che sarebbe peraltro divenuto un best-seller cattolico, espressamente dedicato al pontefice che in quell'anno sarebbe morto, sulla copertina venivano sì riprodotte in incisione immagini provenienti dalle catacombe – *topoi* figurativi come il *Fossor*, il *Buon Pastore*, l'*Orante* a braccia spalancate –, ma anche tre degli affreschi in S. Lorenzo fuori le Mura: in alto il *Martirio di San Lorenzo* di Francesco Grandi, al centro l'*Ordinazione diaconale di Santo Stefano* di Fracassini, in basso la *Sepoltura di Santo Stefano* di Cesare Mariani (fig. 7). E la selezione delle immagini non era certo casuale: il materiale iconografico necessario per illustrare la copertina

del libro era stato all'autore fornito direttamente dal Vaticano³⁶. L'immagine di questo ciclo di affreschi realizzati sotto Pio IX si era evidentemente sovrapposta e mescolata, nell'immaginario dei posteri, a quella originale paleocristiana, tratta dalla filologia della pittura delle catacombe e dai suoi motivi ricorrenti.

Quanto poi il luogo comune contemporaneo di Roma come città delle catacombe, martire del presente risorgimentale come gli antichi cristiani lo erano stati del paganesimo, fosse stato introiettato e fatto proprio dalla corte di Pio IX e dai suoi corifei anche d'Oltralpe, lo dimostra una vicenda che ho già affrontato nei suoi dettagli altrove: quella della 'catacomba in facsimile' esposta a Parigi nel parco degli Champ-de-Mars in occasione dell'Esposizione Universale del 1867³⁷ (fig. 8). Proprio in quel parco a tema, volto a raccontare la storia dell'Umanità e delle sue manifatture, il capitolo che lo Stato pontificio sceglieva di occupare era quello dell'età paleocristiana. Costruendo una catacomba in facsimile – decorata con copie di rilievi e pitture tratte dal repertorio catacombale approntato per l'occasione – progettata e illustrata per iscritto, in

9. Giuseppe Mari con la collaborazione di Domenico Bruschi, *Il Buon Pastore fra pecorelle e i santi Filippo e Andrea che ricevono la rugiada dal cielo*, 1882, affresco e tempera, Roma, Basilica dei SS. Apostoli, cripta, cubicolo di S. Eutropio.



ogni suo particolare, da Giovanni Battista De Rossi, l'archeologo più celebre del momento, la Roma dell'ultimo papa-re si presentava sulla scena del mondo industrializzato con un simbolo-chiave del cristianesimo primitivo.

5. La pratica della copia filologicamente controllata – messa in opera a Roma sia nella soluzione di musealizzare le repliche in scala 1:1 delle pitture cimiteriali nel nuovo Museo Cristiano Lateranense, sia nell'allestire una 'catacomba in facsimile' all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 – fu forse determinante per la fortuna delle decorazioni pittoriche catacombali attestabile nell'ultimo quarto dell'Ottocento e all'affacciarsi del Novecento. Faccio qui solo tre esempi: due di essi sono purtroppo perduti, pur essendo documentati dalle fonti, il terzo invece è ancora integro.

Il primo in ordine cronologico viene dalla Germania, dall'Abbazia benedettina di Beuron dove, nel 1873, a un anno dalla pubblicazione di *Les catacombes de Rome et la doctrine catholique* da parte di Maurus Wolter – l'abate appassionato e militante che stava cercando di creare nel suo plesso una scuola d'arte cristiana – i sotterranei dell'abbazia ricevettero una decorazione alla maniera catacombale³⁸.

Il secondo è un caso tutto romano e tutto privato, ma riguarda l'ormai anziano Giovanni Battista De Rossi il quale, finalmente divenuto proprietario di un appartamento in piazza dell'Aracoeli 17³⁹, decise di far realizzare, dopo il 1873, sui soffitti dei propri salotti copie delle pitture dei cimiteri cristiani da lui stesso riscoperte (S. Callisto e Domitilla)⁴⁰: decorazioni parietali che, in seguito alla distruzione del palazzo, avvenuta in occasione della costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II, sono oggi perdute. Il terzo caso, che è certamente il più paradigmatico, è invece rappresentato dalla decorazione della cripta dei SS. Apostoli, progettata tra il 1871 e il 1879 (con qualche successivo intervento nel 1884) da Luca Carimini⁴¹ e interamente decorata, tra il 1877 e il 1882, dai pittori William Ewing e Prospero Piatti, con la limitata collaborazione di Domenico Bruschi e Giuseppe Mari (fig. 9)⁴². La decisione di costruire *ex novo* una cripta nella secolare basilica dedicata ai SS. Filippo e Giacomo era scaturita dall'eccezionale ritrovamento delle reliquie dei due santi titolari della chiesa, avvenuto in occasione degli imponenti restauri che interessarono l'edificio monumentale a partire dal 1869. Le preziose testimonianze, la cui riscoperta si caricava di valori simbolici a ridosso della delicata situazione politica di Roma (con i bersaglieri alle porte), erano state rinvenute all'interno di un monumento sepolcrale del VI

secolo, proprio sotto l'altare maggiore, dove ci si aspettava che fossero. L'entusiasmo per la scoperta aveva fatto sì che Luca Carimini venisse incaricato di progettare *ex novo* un ambiente ipogeo, con lo scopo di richiamare nelle forme e negli spazi la chiesa delle origini cui le reliquie appartenevano. La cripta era articolata in due sezioni: una sotto l'abside, semicircolare e con due ambulacri, l'altra sotto la navata centrale, rettangolare e decorata con un florilegio di soggetti, motivi simbolici e decorativi tratti dalle catacombe cristiane, ma mescolati con grande libertà. Grazie al magistero di Prospero Piatti e di William Ewing (Guglielmo), decoratore già attivo come copista negli scavi di S. Clemente, il repertorio della pittura paleocristiana ritrovava qui una sua tanto peculiare quanto episodica rinascita. Pesci, delfini, pavoni, colombe, pecore e secchi di latte, monogrammi cristiani, croci gemmate, arche di Noè riempiono senza soluzione di continuità le pareti, dall'alto in basso. Buon Pastori, oranti, scene di moltiplicazione dei pani, cene dei sei discepoli, resurrezioni di Lazzaro, il miracolo della sorgente, Daniele fra i leoni, Giona e l'adorazione dei Magi adornavano le nicchie e gli arcosolii. Era il repertorio visivo delle catacombe scavate dal De Rossi: Domitilla, Callisto, Priscilla, Pretestato, Lucina.

Nel 1883, a lavori terminati, la basilica dei SS. Apostoli riceveva una lettera della Commissione di Archeologia Sacra, a firma del suo segretario, Giovanni Battista De Rossi, in cui si condannava la costruzione di nuovi loculi sepolcrali, di arcosolii e d'incisioni di iscrizioni di imitazione cristiana. In quello stesso testo, tuttavia, l'archeologo cristiano accoglieva con parole molto benevole le scelte fatte nei riguardi dell'iconografia pittorica della nuova cripta. I rimproveri della Commissione di Archeologia Sacra non avrebbero però sortito grande effetto. Nell'ultimo decennio del secolo la pittura neo-catacombale avrebbe conosciuto altre rinascite⁴³: per esempio negli ampi ambienti ipogei della basilica di S. Cecilia a Roma, dove il *revival* decorativo neo-paleocristiano di Giuseppe Bravi, Alessandro Palombi e Angelo Chiappetti avrebbe ricordato, tre secoli dopo, quello seicentesco della Riforma Cattolica, o nel complesso delle catacombe di Roma, create *ex novo* nella sabbia a Valkenburg, in Olanda, immaginate in una scala e in dimensioni molto più ampie di quella esposta a Parigi durante l'Esposizione Universale del 1867, ma sempre progettate con l'assistenza degli archeologi cristiani⁴⁴.

Giovanna Capitelli
Università della Calabria

NOTE

1. G. Monsagrati, *Roma nel crepuscolo del potere temporale*, in *Roma, città del papa* (Storia d'Italia, Annali 16), Torino, 2000, pp. 1014-1015.

2. Per una disamina generale si vedano, soprattutto per i diversi punti di vista con cui questi contributi analizzano l'argomento: F. Bisconti, *Le pitture delle catacombe romane tra conservazione e documentazione*, in *Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, a cura di K.D. Dorsch, H.R. Seeliger, Münster, 2000, pp. 4-17; Id., *Le pitture delle catacombe romane: restauri e interpretazioni*, Todi (PG), 2011, pp. 1-21; Ph. Boutry, *Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800-1881)*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 1979, 91-92, pp. 875-930; A. Holzem, *Katakomben und katholisches Milieu. Zur Rezeptionsgeschichte urchristlicher Lebensformen im 19. Jahrhundert*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 89, 1994, pp. 260-286; M. Ghilardi, *Viaggiatori europei nelle catacombe romane nella prima metà del XIX secolo*, in «Studi romani», 52, 2004, 1/2, pp. 49-72; Id., *Gli arsenali della fede: tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI)*, Roma, 2006; M. Caperna, *Archeologia cristiana e restauro nella Roma di Gregorio XVI e di Pio IX*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2004-2007, 44-50, pp. 447-460; G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, con un contributo di I. Sgarbozza, Roma, 2011, pp. 71-76. Intorno a questo tema, molto preziosi sono stati per me gli scambi intellettuali con Stefano Cracolici, il cui saggio, in questa stessa sede, dà risposta a molti dei nostri comuni interrogativi.

3. In «Annali delle Scienze Religiose», XI, 1840, pp. 285-288. Sulla vicenda editoriale dei *Monumenti delle Arti cristiane primitive*, si veda A. Frondoni, *Le trattative editoriali per i Monumenti delle Arti cristiane primitive del p. G. M. con appendice di documenti inediti e repertorio bibliografico*, in «Archivum historicum Societatis Iesu», XLV, 1976, pp. 149-183.

4. In «Annali delle Scienze Religiose», XI, 1840, p. 286.

5. Ivi, pp. 286-287.

6. Per l'ormai ricca bibliografia su padre Giuseppe Marchi si veda la voce dedicatagli sul *Dizionario Biografico degli Italiani* (di M.C. Molinari) e in particolare gli articoli di Fausti, riordinatore del suo archivio presso la Pontificia Università Gregoriana, ma anche il recentissimo: *Giuseppe Marchi (1795-1860): archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe; dalla Carnia a Roma*, atti del convegno del Centro Culturale 'Paolino d'Aquileia', 2011, a cura di S. Piussi, Trieste, 2012 (pubblicati in «Antichità Altoadriatiche», 71).

7. In «Annali delle Scienze Religiose», XI, 1840, p. 287.

8. Ivi, p. 286.

9. Il volumetto è adespoto. Viene attribuito con sicurezza a Giuseppe Marchi nella voce dedicata al padre gesuita da Ch.E. O'Neill, J.M. Domínguez, in *Diccionario*

histórico de la Compañía de Jesús, Biográfico-temático, III, Roma-Madrid, 2001, pp. 2501-2503.

10. Roma, Archivio della Pontificia Università Gregoriana (da ora in avanti APUG), Carte Marchi, 28 I A, lettere di Tommaso Minardi.

11. E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, 1902, pp. 61-62.

12. A tal riguardo si veda in questo stesso numero il contributo di Carla Mazzarelli. Una lettera di Benedetto Monti a Giuseppe Marchi, in cui sono menzionati dei disegni commissionati dal gesuita, è conservata presso APUG, Carte Marchi, 31.III.71. Le lettere di Gajassi (1846) e di Luccardi (1855) sono conservate alla segreteria 31.II. Alla segreteria 31.B si trova il regesto delle carte di Giuseppe Marchi contenute presso l'APUG.

13. *Opere del Sig. Cav. Tommaso De Vivo ne' Monumenti Cristiani*, APUG, Carte Marchi, 30 III.

14. C. Grewe, *Painting the sacred in the age of romanticism*, Farnham-Burlington, 2009.

15. Nel 1841, Overbeck presentò all'Accademia di San Luca, nella chiesa dei SS. Luca e Martina, un suo dipinto raffigurante *Cristo come Buon Pastore* («The Catholic Magazine», V, october 1841, n. LVII, p. 626), che conobbe un enorme successo nella sua traduzione incisoria a cura di Ludwig Grüner. Cfr. A. Blühm, scheda, in *Johann Friedrich Overbeck. 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, catalogo della mostra, a cura di A. Blühm, G. Gerkens, Lübeck, 1989, scheda 34, pp. 164-165.

16. APUG, Carte Marchi, 30.III, manoscritto autografo di Marchi intitolato *Lezione detta a' professori ed alunni della Pontificia Accademia di Belle Arti in S. Luca il giorno 15 febbraio 1844 nella occasione delle annuali esequie per suffragio de' defunti* (anche citata in A. Frondoni, *Contributo alla biografia di G. Marchi*, in «Memorie storiche forogiuliesi», LXXV, 1975, pp. 155-194, in part. p. 187).

17. Gli album sono solo menzionati in *The Busuttill family: a legacy of three generations*, catalogo della mostra (Gozo, 2010), a cura di J. Cremona, S.ta Venera (Malta), 2010; su Busuttill si veda anche *La processione del Corpus Domini nelle tavole di Salvatore Busuttill (1837-1839)*, catalogo della mostra (Roma, 2008), a cura di A. Martini, Roma, 2008; qualche osservazione in merito già in G. Capitelli, *Sotto il segno di Tommaso Minardi: Luigi Fontana sulla scena artistica romana di metà Ottocento*, in *Statua Argentea*, a cura di Ph. Balzan, J.P. Borg, Ph. Sciortino, Has-Zebbug (Malta), 2013, pp. 141-158, in part. pp. 141-143; per una prima presentazione dei materiali si veda E. Camboni, *Gli album di Salvatore Busuttill della Biblioteca Romana 'Antonio Sarti'*, in *Le Arti a Roma nell'Ottocento. Ricerche in corso*, a cura di G. Capitelli e S. Cracolici (Quaderni di storia dell'arte dell'Università della Calabria, 2, in corso di pubblicazione), Roma.

18. Cfr. *Le peuple de Rome: représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, catalogo della mostra (Ajaccio, 2013), a cura di O. Bonfait con la collaborazione di G. Capitelli, Montreuil, 2013.

19. J. Garms, *Autour de l'Idée de Rome. Écrivains et touristes du XIXe siècle*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 102, 1990,

pp. 97-109, in part. pp. 102-104; Y.Bruley, *La romanité catholique au XIXe siècle: un itinéraire romain dans la littérature française*, in «Histoire, économie et société», 21, 1, 2002, pp. 59-70.

20. Chateaubriand et les arts, sous la direction scientifique de M. Fumaroli e S. Bellenger, Paris, 1999, in part. M. Fumaroli, *Ut Pictura Poesis: Chateaubriand et les arts*, pp.11-42. Su Granet e le catacombe: I. Néto-Daguerre, D. Coutagne, *Granet, peintre de Rome*, Aix-en-Provence, 1992, pp. 158-164.

21. G.B. De Rossi, *Roma Sotterranea Cristiana*, Roma, 1864, pp. Ma anche il referto sull'opera di Perret di Ch. Lenormant, *Les Catacombes de Rome en 1858*, Paris, 1859, in part. p. 13.

22. Jean-Victor Schnetz, 1787-1870, *Couleurs d'Italie*, catalogue de l'exposition (Flers, 2000), sous la direction de L. Chesneau-Dupin, Cabourg, 2000, p. 125 e M. Caffort, *L'Italie immobile ou Note sur la peinture religieuse de Jean-Victor Schnetz*, ivi, pp. 82-87, in part. p. 87.

23. *Une correspondance. Lettres de Jean-Victor Schnetz à François-Joseph Navez*, Flers, 2000, pp. 148-151 (l'artista dà notizie all'amico sul suo dipinto in due lettere, rispettivamente datate 21 agosto 1846, da Roma, e 18 gennaio 1848, da Parigi. Nella seconda Schnetz spiega che il soggetto delle catacombe è di sua scelta).

24. *Un artiste catholique? Salon de 1848. Peinture*, in «Revue du monde catholique», 2, mai 1848, p. 22. Un ringraziamento va a Manuela Alessia Pisano per avermi procurato una copia dell'articolo, davvero di difficile reperimento.

25. B. Prost, *Octave Tassaert: notice sur sa vie et catalogue de son oeuvre*, Paris, 1886; B. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, pp. 290-293.

26. Ivi, p. 156, 162.

27. S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London, 1997, pp. 262-263; N.D. Ziff, *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth Century French History Painting*, New York, 1977, pp. 250-251.

28. Sul dipinto di Bouguereau si veda A. Gaudieri, Th. Burollet, T. Atkinson, *William Bouguereau, 1825-1905*, catalogo della mostra, Paris, 1984; sul quadro di Cabanel e in generale sul gruppo si veda M. Hilaire, scheda in *A. Cabanel. 1823-1889. La tradition du beau*, catalogo della mostra (Montpellier-Köln), a cura di M. Hilaire, S. Amic, Paris, 2010, pp. 169-170. Sulla grande tela di Benouville: M.M. Aubrun, *Léon Benouville: 1821-1869, catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1981.

29. Cfr. G. Capitelli, *Sous le signe de la dévotion: le peuple romain dans l'imaginaire du XIXe siècle*, in *Le peuple de Rome*, cit., in part. pp. 60-61.

30. Citato e tradotto in J. Foucart, scheda in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma), a cura di O. Bonfait, Milano, 2003, pp. 514-515.

31. Un bellissimo resoconto sui progressi degli studi ci viene dalla testimonianza di Lenormant, *Les Catacombes de Rome en 1858*, cit., pp. 3-20. Si veda anche S. Negro, *Seconda Roma. 1850-1870*, Milano, 1963, pp. 322-333 e in generale Capitelli, *Mecenatismo pontificio*, cit.

32. Si veda il contributo di Carla Mazzarelli in questo stesso fascicolo. Nel 1857 Pio IX ricevette in dono dalla Commissione di Archeologia Sacra una copia del *Buon Pastore* tratta «da un aulico dipinto nella volta di un cubicolo del Cemeterio di Callisto presso la cripta di S. Cornelio Papa e M.» (in «Il vero amico», 1857, s.n.p.).

33. A guardar bene anche parte dell'iconografia pontificia collegata a questo pontefice, se si escludono i ritratti, è connessa alla valorizzazione delle testimonianze relative alla scoperta delle catacombe. Il brutto affresco di Domenico Tojetti commemora, in un locale presso S. Agnese, il miracolo compiuto dalla Vergine per proteggere Pio IX in seguito all'incidente accadutogli durante la visita del 12 aprile 1855 alla basilica di S. Agnese fuori le Mura, dove il papa si era recato per visitare, con Giovanni Battista De Rossi, gli scavi di S. Alessandro; un dipinto di attribuzione problematica (ma quasi certamente donato a Pio IX dalla Commissione di Archeologia Sacra, visto che la stessa Commissione ne detiene l'acquarello di presentazione, riprodotto in F. Bisconti, *La via delle catacombe*, in *Via Appia: sulle rovine della magnificenza antica*, catalogo della mostra (Roma), a cura di I. Insolera, Milano, 1997), ritrae *Pio IX in preghiera nelle catacombe di Callisto, cubicolo di S. Cecilia*: vedi Capitelli, *Mecenatismo pontificio*, cit., p. 74.

34. Ringrazio A. Ballardini, che ha studiato con acume la vicenda della costruzione della cappella sepolcrale di Pio IX in S. Lorenzo fuori le Mura, per avermi segnalato la stampa che documenta la *facies* del monumento sepolcrale provvisorio. Cfr. A. Ballardini, *Da ornamento a monumento: la scultura altomedievale nella storiografia di secondo Ottocento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma, 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2000, pp. 109-126, in part. nota 1.

35. Capitelli, *Mecenatismo pontificio*, cit., pp. 143-144.

36. G. Ott, *Die ersten Christen über und unter der Erde: oder Zeugnisse für den Glauben, die Hoffnung und Liebe unserer heiligen Mutter, der Kirche*, Regensburg u. a., 1878. Cfr. *Pfarrer Georg Ott (1811-1885), ein theologischer Bestsellerautor des Verlags Pustet im 19. Jahrhundert; zum 200. Geburtstag*, catalogo della mostra (Regensburg, 2011), Regensburg, 2012, p. 52, cat. 3.18.

37. G. Capitelli, *L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: la catacomba in fac-simile di Giovanni Battista De Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867*, in *Martiri, santi, patroni: per un'archeologia della devozione*, atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Università della Calabria, 2010), a cura di A. Coscarella, P. De Santis, Rossano (Cs), 2012, pp. 555-565 («Ricerche. Collana del Dipartimento di Archeologia e storia delle arti», VI).

38. Si veda A. Reiß, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus* («Kaseler Studien zur Sepulkralkultur», Bd. 13), Dettelbach, 2008, pp. 185-195, anche per la bibliografia precedente. Un ringraziamento a Norbert Zimmermann per le liete conversazioni sulla fortuna ottocentesca delle catacombe.

39. Una lapide in memoria di Giovanni Battista De Rossi fu posta sul palazzo di piazza dell'Aracoeli 17 nel 1896, come ricorda «La Civiltà Cattolica», serie XVI, vol. VIII, 1896, p. 230.

40. La notizia è in P.M. Baumgarten, *Giovanni Battista De Rossi fondatore della scienza dell'archeologia sacra*, Roma, 1892, p. 13.

41. G. Priori, M. Tabarrini, *Luca Carimini. 1830-1890*, Modena, 1993, pp. 48-51.

42. I. Mazzucco, O.F.M. Conv., *Filippo e Giacomo Apostoli nel loro santuario romano: il sepolcro, le reliquie il culto*, Roma, 1982; Id., *Cento anni or sono nella Basilica dei Santi Dodici Apostoli: una cripta contestata*, in «Alma Roma», 29, 1988, pp. 99-116; Id., *L'iconografia di imitazione nella cripta romana dei Santi XII Apostoli* (con nota critica dell'arch. V. Soricelli), in «Strenna dei Romanisti», 50, 1989, pp. 341-359. Di recente, ma senza significative novità: Reiß, *Rezeption*, cit. Grazie a Giulio Archinà per aver realizzato la campagna fotografica delle decorazioni della cripta dei SS. Apostoli.

43. A.K. Hirschfeld, *An overview of the intellectual history of catacomb archaeology*, in *Commemorating the Dead: Texts and artifacts in context. Studies of Roman, Jewish, and Christian Burials*, a cura di L. Brink, D. Green, Berlin-New York, 2008, pp. 11-38, in part. pp. 26-27 menziona l'impresa di un pittore russo, Fyodor Reinmann, che nell'ultimo decennio dell'Ottocento realizza copie di pitture nelle catacombe per un atlante di pittura paleocristiana, mai pubblicato. Le opere sono al Museo Puškin di Mosca e sono state esposte nel 2000, anno del Giubileo, in una mostra priva di catalogo.

44. Da ultimo L.V. Rutgers, *Die Katakomben von Valkenburg*, in *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, atti del convegno, a cura di S. Heid, Città del Vaticano, 2009, pp. 467-484, con bibliografia precedente.