



Il fantasma della Grecia in Italia

LETIZIA NORCI CAGIANO

ABSTRACT. This paper intends to consider the image of Greece and an attempt by a few eighteenth-century travellers to seize it during their journey through Italy. The image of Greece shines not only through ancient statues and architectures, but also through the Italian landscape and the character of some people. The presence of Greece in Italy is quite elusive, but always attractive. Each traveller, depending on their character, culture and origin, tries different strategies to define, catch, or evoke the phantasm of that country so difficult to reach because of the Turkish domination. In this view we shall consider the experience of excellent travellers like Caylus, Winckelmann, Brydone, Riedesel and Vivant Denon.

KEYWORDS. Greece; Eighteenth century; Antiquity; Travellers; Evocation.

Il gusto per l'arte classica che si sviluppa in Europa nel corso del Settecento accomuna, in modo a volte un po' confuso, le antichità greche e le antichità romane; spesso queste ultime fungono da specchio e da rinvio verso quelle che furono importate e imitate. Uno dei modi di sognare l'Italia in quell'epoca è dunque quello di considerarla immagine e riferimento di una Grecia antica sfuggente e inaccessibile, il cui fascino pervade la Penisola.

Si tratta di un fascino ambiguo e ingannatore, frutto di trapianti culturali anche riprovevoli: Montesquieu, nelle *Considérations*, mostra chiaramente che i Romani non soltanto fecero bottino delle opere d'arte dei Paesi più civilizzati, e fra questi la Grecia, ma si appropriarono anche dei loro costumi, dei loro dèi, della loro arte e della loro tecnologia¹.

¹ *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, in *Œuvres complètes de Montesquieu*, vol. II, Voltaire Foundation, Oxford 1998, in particolare i capp. I e II.

Vent'anni più tardi il conte di Caylus precisa e accentua la differenza tra l'arte greca e quanto di essa fu importato in Italia:

Au reste, Messieurs, je ne vous parle point des Romains; nous savons qu'ils avaient peu de goût pour les arts; ils ne les ont aimés que par air et par magnificence, en suivant le goût d'autrui. Ce ne fut plus cette noble émulation qui régnait dans les beaux jours de la Grèce et l'on ne vit plus sous les Romains que des génies bornés².

Sull'ambigua presenza dell'arte greca in Italia – originali, copie, imitazioni più o meno felici – si appoggiò anche una politica culturale che ha origine con alcuni papi del Rinascimento (Sisto IV e Paolo III in particolare) e fu ripresa vigorosamente nel Settecento da Clemente XI e dalla maggior parte dei suoi successori: si trattava di salvaguardare e valorizzare, esponendolo al pubblico, il patrimonio artistico antico (quei *monumenta* cioè che erano testimonianza della gloria di Roma pagana, e prefigurazione dei fasti di quella cristiana), incoraggiando in questo modo il flusso degli stranieri che venivano a Roma per contemplare i resti della classicità, greca e romana³.

I viaggiatori giungono numerosi in Italia per ammirare l'arte antica e per verificare i testi degli Autori attraverso l'osservazione diretta delle vestigia greche e romane; ma spesso vengono a scontrarsi con una realtà più complessa di come avevano immaginato.

² Caylus, *De l'amour des beaux-arts*, in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Imprimerie Royale, Paris 1754, t. XXI, pp. 189-190. Opinioni di questo genere sono assai frequenti nella seconda metà del secolo; cfr. É. Pommier, *Caylus et la Grèce*, in J. Pigeaud, J.-P. Barbe (éds.), *La redécouverte de la Grèce et de l'Égypte au XVIII^e et au début du XIX^e siècle*, Actes du colloque (18 au 21 mai 1995: Entretiens de la Garonne Lemoit), Presses de l'Université de Nantes, Nantes 1997, pp. 161-175.

³ Da questa politica, adottata da Clemente XI, nasce la creazione dei Musei d'Antichità aperti al pubblico (a partire dai Musei Capitolini, voluti nel 1733 da Clemente XII, fino al Museo Pio Clementino) in un'epoca in cui le grandi collezioni d'arte erano appannaggio delle grandi famiglie. Su questo argomento vedi fra l'altro Ch. Johns, *Papal art and cultural politics. Rome in the Age of Clément XI*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, e il Catalogo della mostra *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, a cura di G. Cucco, Marsilio, Venezia 2001; É. Pommier, *Roma triumphans!*, in L. Norci Cagiano (a cura di), *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 3-24.

La Roma di Tito Livio idealizzata dai grandi classici francesi del Settecento, oppure quella perfetta di monumenti e di virtù sognata dai neoclassicisti settecenteschi, contrasta, a un primo approccio, con le rovine divorate dai rovi, sotterrate o trasformate in edifici moderni, che si trovano disseminate nella città eterna e un po' in tutta la Penisola. Il viaggiatore è costretto a riflettere sul processo storico che le ha trasformate, a seguire la loro evoluzione nel tempo. Ma quelle vestigia, una volta comprese nel loro contesto moderno, possono anche indurre a un percorso a ritroso: spogliate di ogni sovrastruttura, sono immaginate nella loro forma e funzione originaria, come avviene in questa pagina suggestiva delle *Lettres familières* dove il presidente de Brosse descrive il cosiddetto 'Tempio di Vesta' nel Foro Boario:

C'étoit un charmant petit édifice sphérique ouvert de tous les costez, composé seulement d'un dôme porté sur un ordre corinthien de vingt colonnes cannelées de marbre blanc. On a muré de briques les intervalles pour en faire une chapelle fermée avec le titre ethnico-chrétien de *la Madonna del Sole* ; car il y a des antiquaires qui croient que c'étoit un temple du soleil [...]. Figurez-vous donc combien il seroit agréable, si l'on avoit eu la complaisance de nous conserver seulement ce petit temple tel qu'il étoit, de le voir aujourd'hui tout gratieux, tout ouvert, tout isolé avec sa coupole, son ran de colonne, un simple autel au milieu, chargé d'une flamme brillante, cinq ou six jeunes Vestales vêtues de blanc couronnées de roses, plus jolies que l'amour, s'approchant de l'autel d'un air respectueux, leur fagot de bois d'aloès à la main, à la manière des honnestes Guèbres, en lui disant *Tiens Seigneur Feu, mange*. Ma foy, ma foy! on devoit bien nous laisser à Rome un peu de paganisme pour non menus plaisirs, je vous jure que nous n'en aurions pas abusé⁴.

Basterebbe questa descrizione per mostrare quanto le antichità italiane inducano a fantasticare e conducano il pensiero verso tempi e civiltà più remoti. Nel passo citato si parla del culto di Zoroastro e degli antichi Ghebrei; ma nella maggior parte dei casi il riferimento più immediato – anche se non sempre scientificamente verificabile – è la Grecia che si manifesta come in filigrana nelle statue, nelle colonne, nei templi che abbondano nella Penisola, dal nord fino all'estrema punta della Sicilia.

⁴ C. de Brosse, *Lettres familières*, 3 voll., Centre Jean Bérard, Napoli 1991, vol. II, pp. 688-689.

La presenza misteriosa ma ineludibile della Grecia in Italia è percepita con modalità diverse e con diversi gradi di consapevolezza. Un caso interessante è quello del conte di Caylus, che giunge nella Penisola giovanissimo e piuttosto ignorante in fatto di arte e di antichità⁵. Quel viaggio è tuttavia l'origine di una passione archeologica senza uguali per quei tempi, come lo stesso Caylus confessa, anni dopo, al suo corrispondente Paciaudi: «J'éprouve tous les jours que le germe qu'on acquiert à Rome et dans quelques autres villes d'Italie jette des racines si profondes qu'elles survivent pour ainsi dire à celui qui les porte»⁶.

Caylus è uno dei rari viaggiatori del suo tempo ad essersi spinto a sud di Napoli, in Magna Grecia e in Sicilia, per giungere poi fino a Malta. Non pago, qualche anno dopo intraprese un altro viaggio, questa volta lungo le coste della Turchia, certamente spinto dal desiderio di avvicinarsi il più possibile ai monumenti della cultura greca.

In seguito Caylus non si allontanò più dalla Francia; ma le sue esperienze in Mediterraneo furono così intense da nutrire una lunga carriera di ricerche e di studi sulle antichità egizie, etrusche, greche e romane. I suoi due diari di viaggio⁷ rivelano la nascita di un gusto che anticipa e, in qualche modo, oltrepassa le tendenze del Neoclassicismo. Il mondo antico, per Caylus, non si arresta alla Roma classica, e nemmeno alla Grecia, che pure egli ritiene, come i neoclassicisti, la più alta espressione dello spirito umano e la fonte primaria e mai uguagliata dell'arte romana. I suoi interessi si spingono oltre, verso civiltà più remote nel tempo (l'Egitto) e nello spazio (le province romane), senza contare le antiche popolazioni che abitarono l'Italia: basti pensare al suo celebre *Recueil d'Antiquités*⁸.

⁵ Caylus compie il suo viaggio in Italia nel 1714-1715; all'epoca è un giovane militare di ventidue anni.

⁶ *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765)*, 2 voll., Imprimerie Nationale, Paris, 1877, vol. I, p. 142: lettera datata 11 febbraio 1760.

⁷ *Voyage en Italie, 1714-1715*, éd. par A.-A. Pons, Librairie Fischbacher, Paris 1914 (première édition du code autographe annotée et précédée d'un essai sur le comte de Caylus). Anche il *Voyage de Constantinople* è stato pubblicato postumo da P.-É. Schazmann sulla «Gazette des Beaux Arts»: 897, mai-juin 1938, pp. 272-292; 899, septembre 1938, pp. 111-126; e 902, décembre 1938, pp. 309-322.

⁸ *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 6 voll., Desaint et Saillant, Paris 1752-1767, cui si aggiungono innumerevoli articoli scritti per l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Ciò che lo distingue dai suoi contemporanei nella capacità di intravedere un mondo più remoto attraverso i monumenti italiani è anche il metodo. Egli è pressoché l'unico, al suo tempo, a non avere un primo approccio alle antichità italiane attraverso la lettura degli autori latini, che peraltro conosceva, ma piuttosto grazie a un contatto immediato e fisico⁹. Egli stesso afferma nelle sue memorie: «ma paresse est absolument dans l'esprit; le corps chez moi travaille sans que l'imagination fatigue»¹⁰. La sua comprensione passa dunque attraverso il corpo, prima di giungere alla mente. Caylus è uno dei rari viaggiatori capaci di insinuarsi coraggiosamente, e con il massimo disprezzo per i suoi bei vestiti, nei cunicoli più stretti e nelle gallerie più oscure: le 'Cento camere' presso Bacoli, la tomba di Agrippina («on descend dans un trou où il faut se traîner sur le ventre, dans un lieu carré un peu long, assez petit, où jamais le jour n'est venu»), i sotterranei di un tempio vicino al lago Averno, che si diceva essere in comunicazione con l'antra della Sibilla («nous entrâmes dans un passage étroit, suffisant pour un homme seul, et toujours en descendant [nous vînmes] à une chambre carrée où l'on voit des caves...»)¹¹.

Queste esperienze lo entusiasmarono, ispirandogli il desiderio di spingersi oltre, di avvicinarsi il più possibile alla Grecia inaccessibile, esplorando rischiosamente, in caicco, le coste dell'Asia Minore. La Campania resta comunque il luogo che rivelò per la prima volta al giovane Caylus quell'aura omerica che emana dalle coste del Tirreno, a partire dal promontorio del Circeo fino alla Sicilia¹².

⁹ Questo contatto sarà il punto di partenza di ogni sua ricerca, lavoro, teoria; per questo motivo si farà mandare a Parigi gran numero di reperti da toccare, osservare, misurare, analizzare.

¹⁰ *Mémoires et réflexions du comte de Caylus*, Rouquette, Paris 1874, p. 36. Sulla 'parresse' di Caylus vedi anche la sua lettera all'abate Conti del 1° dicembre 1730 (citata da E. et J. de Goncourt in *Portraits intimes du XVIII siècle*, Charpentier, Paris 1908, p. 167) e Ch.-N. Cochin, *Mémoires inédits sur le comte de Caylus*, Bouchardon, les Slatz, Baur, Paris 1880, p. 26.

¹¹ Caylus, *Voyage en Italie*, cit., pp. 209-211.

¹² Su questo argomento vedi L. Norci Cagiano, *Caylus en Campanie*, «Journal des Savants», janvier-juin 2000, 1, pp. 123-140.

Caylus era partito ignorando quello che lo attendeva in Italia, e in particolare il fascino dell'antico e il richiamo della Grecia; è invece con un approccio erudito, e già ben consapevole di quello che cerca, che Winckelmann giunge nella Penisola circa quarant'anni più tardi. Da molto tempo quel Paese è per lui oggetto di una nostalgia piena di attese: egli sa bene che là potrà trovare le testimonianze artistiche e concrete di quel mondo classico che entusiasmava i suoi laboriosi studi nelle biblioteche tedesche¹³. Per Winckelmann l'Italia, e Roma in particolare, sarà il luogo da cui potrà sognare la Grecia, «un relais pour l'imagination», secondo una felice definizione di Jackie Pigeaud¹⁴.

E così sarà infatti, poiché una volta a Roma, in mezzo alle collezioni di statue, egli troverà il modo di elaborare un'immagine della Grecia tanto erudita quanto esaltata.

Winckelmann da Roma guarda verso la Grecia irraggiungibile come l'Arianna *prospectans* cui si fa allusione in conclusione della *Storia dell'Arte nell'Antichità*:

Così una tenera amante mira dal lido l'amor suo che solcando le onde si allontana e cui non ispera di più rivedere; lo segue finché può con gli occhi lagrimosi, e parla di scoregerne ancora l'immagine sulle lontane vele. A noi, come a quest'amante, non resta più che un'ombra dell'oggetto dei nostri desiderj, i quali però vengono irritati dalla perdita stessa. Noi consideriamo le copie con maggiore attenzione, che non faremmo se gli originali medesimi possedessimo. Rassomigliamo a coloro che vogliono vedere degli spettri, ove non sono¹⁵.

Come il volto dell'amato, anche l'arte greca perfetta e idolatrata non può essere ammirata se non attraverso delle immagini imperfette; Winckelmann è ben consapevole dell'irripetibilità della perfezione gre-

¹³ «Winckelmann a *lu avant de voir*», osserva Jackie Pigeaud, partendo da un'analisi di Élisabeth Décultot, «Ce temps d'attente, "d'appropriation subjective" des œuvres [...] est évidemment capital. C'est celui de la fabrication d'un horizon imaginaire [...] sur lequel va se placer l'œuvre d'art» (J. Pigeaud, *Torniamo a Roma*, in *Roma triumphans?*, cit., pp. 227-256, in partic. pp. 235-236).

¹⁴ Ivi, p. 229

¹⁵ J.J. Winckelmann, *Storia dell'Arte presso gli Antichi*, in *Opere*, 12 voll., Per i fratelli Giachetti, Prato 1830-1834, vol. III, pp. 968-969. L'immagine, come è noto, è tratta da un poema di Catullo (LXIV, vv. 52-62, 249) che descrive Arianna tesa in avanti per seguire con lo sguardo la nave di Teseo che si allontana.

ca, tuttavia, come Arianna, mette in atto una serie di strategie per dare corpo e verosimiglianza a degli orizzonti immaginari. Noi sappiamo bene che le opere che lo ispirano sono nella maggior parte dei casi copie romane di opere greche o ellenistiche; ma il fatto, come egli stesso dichiara, ha ben poca importanza perché non limita per lui il potere evocatore di quelle opere.

Durante il soggiorno romano, l'antiquario tedesco non cessa di misurare le statue, di datarle, di indagarne le origini e le vicende attraverso l'osservazione critica dei restauri e dei dettagli anatomici: atteggiamento scientifico, in ordine coi nuovi tempi, ma anche appassionato desiderio di penetrare sempre più a fondo una realtà perduta, di strapparne il segreto per poterla far propria attraverso un processo di ricreazione il cui significato si presta a varie interpretazioni.

Egli ha bisogno di partire dall'opera materiale per poter sognare, di osservarla a più riprese, poiché secondo lui la comprensione del bello non è mai immediata ed è particolarmente ardua quando si tratta delle opere antiche «de quali, se cento volte si esaminino, sempre offrono qualcosa di nuovo»¹⁶. La frequentazione assidua delle antichità classiche fa dunque parte delle strategie messe in atto per entrare in contatto con l'oggetto del desiderio e del rimpianto.

I quattro volumi intitolati *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane*, dove Joselita Raspi Serra scompone il manoscritto 68 (cioè il manoscritto delle note prese da Winckelmann a partire dalle sue prime visite alle collezioni romane nel 1756) e lo ricompono arricchendolo di un'ampia documentazione posteriore, ci rivelano i primi sforzi dell'antiquario tedesco per riunire gli elementi – citazioni, definizioni, termini tecnici – di un linguaggio competente ed appropriato che gli permetta di parlare del mondo antico oggetto dei suoi sogni, ma anche di parlare *con* quel mondo, attraverso statue immobili e mute. «Il suo sguardo è catturato dalla realtà dell'opera e dalla stessa forma esteriore descritta nei particolari, dalla lettura iconografica, dalla qualità, dall'integrità dell'opera e dai relativi interventi di restauro», osserva Joselita Raspi Serra¹⁷; ma ciò che distingue Winckelmann dagli antiquari che si li-

¹⁶ J.J. Winckelmann, Prefazione degli Editori Viennesi, in *Opere*, cit., vol. I, p. LXIX.

¹⁷ J. Raspi Serra, Introduzione a *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane*, 4 voll., Quasar, Roma 2002-2005, vol. I, p. 10. «Sorprendente» – aggiunge Joselita Raspi Serra – «è proprio la lettura dei restauri ad un momento nel quale

mitano alle informazioni erudite, è la qualità dello sguardo che, attraverso quell'accumulo di elementi materiali, ricerca lo spirito, la fonte della grazia: «La bellezza commuove i sensi, ma egli è lo spirito che la conosce e la comprende», afferma Winckelmann nella *Storia dell'Arte*¹⁸.

Nella frequentazione assidua delle collezioni di statue egli si sforza di notare ogni indizio, ogni dettaglio, nella ricerca minuziosa e pedante di tutti quegli elementi che potranno permettergli di evocare il fantasma della Grecia in una dimensione storica, ma allo stesso tempo ideale. Più in generale possiamo notare negli scritti di Winckelmann, e particolarmente nella *Storia dell'Arte*, la tendenza ad utilizzare una banca di dati sensibili per evocare degli oggetti evanescenti.

Questo contrasto tra documentazione puntigliosa e passione irrazionale si rivela anche nel suo stile: nel bel mezzo di descrizioni minuziose e di analisi anche pedanti improvvisamente il registro cambia e la voce dell'autore sembra esplodere in un delirio: pensiamo, per esempio, ai celebri passi dedicati al *Torso* o all'*Apollo del Belvedere*. In realtà il linguaggio freddo, o apparentemente freddo di Winckelmann, nasconde un'incredibile somma di energia¹⁹: è quella che gli permette di ricostruire nell'immaginazione il mondo ideale della Grecia del V secolo a partire da quei simulacri sbiaditi che sono i resti delle statue romane. Egli rimane tuttavia consapevole che la perfezione dell'arte greca è un fenomeno irripetibile.

Il pessimismo di Winckelmann – che incoraggia la contemplazione e lo studio dei grandi capolavori, ma non crede in una loro rigenerazione – aprirà la strada ai romantici che hanno considerato le rovine nel loro stato di sfacelo, meditando sulla grandezza dei tempi passati e sulla vanità degli sforzi umani. Tuttavia in Europa, e in particolare nella Francia della Rivoluzione, circolò l'illusione che a una rigenerazione politica e

non si era ancora affermata la sua acuta e raffinata consuetudine con l'antichità» (*ibidem*).

¹⁸ *Storia dell'Arte presso gli Antichi*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 254. Vedere a questo proposito l'Introduction di Daniela Gallo all'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Librairie Générale Française, Paris 2005, pp. 17-20; e Pigeaud, *Torniamo a Roma*, cit., p. 237: «curieusement, la grandeur et la pérennité de la *Geschichte* ne tiennent pas aux classifications, à la théorie du progrès et du déclin dans l'art, mais plutôt au rêve qui la parcourt».

¹⁹ Vedi il saggio suggestivo di M. Praz, *Winckelmann*, in *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze 1940.

morale potesse e dovesse corrispondere una rigenerazione dell'arte modellata su quella greca; questa infatti, come sostengono Winckelmann e i suoi interpreti settecenteschi, è espressione di una concomitanza di situazioni felici dovute, fra l'altro, a una politica dominata dalla virtù²⁰.

Winckelmann dunque, nella sua folle ricerca della felicità in luoghi chimerici, impiega strategie complicate, ma ne lascia da parte una che lo avrebbe maggiormente accostato alla realtà dell'arte greca: un viaggio in Sicilia.

Si potrebbe infatti immaginare che la Sicilia, nel suo insieme di templi e di natura, avrebbe potuto entusiasmarlo e ravvivare quell'immagine della Grecia del V secolo che tratteggia con tanto amore; ma ogni supposizione di questo genere sembra crollare di fronte all'aridità delle sue descrizioni di Paestum, che aveva visitato nel 1758²¹. Per quanto riguarda poi la sua opera sul tempio di Girgenti, scritta nel 1759 (*Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien*, Lipsia 1759), un anno dopo aver ammirato le architetture doriche di Paestum (ma precedente alle *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Lipsia 1762), troviamo la stessa asciutta pedanteria e, tutto sommato, una certa disinformazione dovuta anche al fatto che, non avendo mai messo piede in Sicilia, si avvale con ingiustificata parzialità degli schizzi e delle note di un viaggiatore scozzese, Robert Mylne, refutando e criticando altre opere contemporanee dedicate allo stesso soggetto, come quella celebre di Giuseppe Maria Pancrazi²².

Come ha ben mostrato Jackie Pigeaud, pare dunque che Roma, con le sue statue, sia la prescelta da Winckelmann per offrire «un paysage où rêver [...] un espace et un relais pour l'imagination qui séduisit, charma et incita toute une époque»²³. Il viaggio in Grecia, più volte progettato,

²⁰ Vedi É. Pommier, *Winckelmann et la vision de l'Antiquité dans la France des Lumières et de la Révolution*, «Revue de l'Art», 83, 1989, pp. 9-20.

²¹ Cfr. J.J. Winckelmann, *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi. Prefazione dell'Autore*, in *Opere*, cit., vol. VI, pp. 20-32.

²² Id., *Osservazioni sull'Architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia*, in *Opere*, cit., vol. VI. Le critiche a Pancrazi sono diffuse in tutta questa erudita dissertazione che si basa, oltre che sulle descrizioni di Mylne, su Diodoro e sulle osservazioni generali sull'architettura dorica fatte da Plinio e da Vitruvio.

²³ Pigeaud, *Torniamo a Roma*, cit., p. 229.

fu rimandato e finalmente annullato con argomenti poco convincenti²⁴. Il viaggio in Sicilia fu evitato, o meglio fatto per procura, attraverso il suo allievo Riedesel.

Tuttavia, la diffusione degli studi di Winckelmann sulle architetture antiche di Magna Grecia e di Sicilia incoraggiò una tendenza destinata a diffondersi in Europa: quella di considerare questi luoghi come un doppio della Grecia antica e capaci di suscitare le medesime emozioni.

È dunque a caccia del fantasma della Grecia che molti viaggiatori europei di fine Settecento si susseguono nell'Isola, anche se nei loro intenti e nelle loro esperienze si riscontrano atteggiamenti diversi.

Questa loro ricerca spesso (ma non sempre) appare basata su un fraintendimento dovuto, in parte, anche agli scritti di Winckelmann: quello di considerare la colonizzazione greca un episodio fausto e predominante nella storia della Sicilia.

Tuttavia, come sosteneva già nel Cinquecento un Domenicano di Sicilia, Tomaso Fazello, non sarebbe giusto identificare il popolo siciliano con alcuno dei popoli che occuparono l'isola attraverso i secoli²⁵. Per questo scrittore la storia della Sicilia è storia di invasioni, di assestamenti, di apporti da cui i Siciliani possono ricevere giovamento o danno. Siculi, Sicani, Greci, Fenici, Romani, Vandali, Bizantini, Saraceni, Normanni, Francesi, Spagnoli passano e dominano: ciò che resta indefinito è il popolo siciliano. Per quanta importanza inevitabilmente abbia, la presenza dei Greci in Sicilia non può contrapporsi ad altre epoche²⁶.

²⁴ Vedi ad esempio la lettera al consigliere Münchhausen del 15 agosto 1767, riportata *ivi*, pp. 228-229.

²⁵ T. Fazello, *De Rebus Siculis decades duo*, apud Iannem Matthaëum Maidam et Franciscum Carraram, Palermo 1558. Fazello aveva percorso quattro volte a piedi tutta l'isola, e aveva studiato minuziosamente le fonti antiche. La prima decade riguarda la topografia antica e si avvale, accanto allo studio delle fonti, anche di numerose ricerche locali. La seconda decade è dedicata ai fatti della storia.

²⁶ Vedi A. Momigliano, *La riscoperta della Sicilia antica da T. Fazello a P. Orsi in Storia della Sicilia*, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Palermo-Napoli 1979, vol. I, pp. 767-780. Momigliano conclude con queste parole le sue osservazioni: «Biondo poteva riferirsi a una "Roma triumphans"». Né per Fazello, né, per

In linea con questa posizione, durante il Seicento e parte del Settecento, la Sicilia fu considerata dagli storici europei sotto i diversi punti di vista dei successivi invasori: pensiamo all'interesse per i Fenici (reazione barocca alla pretesa che il classicismo greco-romano fosse alla base della civiltà moderna) o per la storia ecclesiastica medioevale, coltivata, anche in Sicilia, dai padri Maurini. Lo schema di Fazello viene ripreso, in Francia, nell'*Histoire générale de Sicile* di Levesque de Burigny (1745) che considera le vicende dell'isola come una successione di rivoluzioni.

Forse proprio a causa di questa configurazione instabile, la Sicilia si presenta all'immaginario degli Europei, e in particolare dei Francesi del Seicento e del primo Settecento come luogo remoto e indefinito, attraverso rappresentazioni favolose attinte alla tradizione classica, da Teocrito alla grande epica greco-romana, e a quella rinascimentale, da Boccaccio ai poemi cavallereschi²⁷.

Finché la Sicilia fu considerata come luogo letterario, fantastico e comunque difficilmente definibile, pochi furono i viaggiatori che vi si avventurarono. Quando invece, nel periodo neoclassico, l'isola fu considerata quasi come una trasposizione della Grecia antica, esplose una vera e propria moda del viaggio in Sicilia²⁸.

Un'interpretazione 'greca' della Sicilia si era andata elaborando a partire dagli anni Venti del Settecento, sia *in loco*, per opera dei Teatini che diffondevano le loro scuole nell'isola in concorrenza con i Gesuiti ridando importanza allo studio del greco; sia a livello più vasto grazie agli scritti del grecista olandese Jacques-Philippe d'Orville che visitò la Sicilia nel 1727²⁹ e a quelli del teatino cortonese Giuseppe Maria Pancrazi

quanto so, i suoi successori fino agli ultimi decenni del sec. XVIII, esiste una "Sicilia græca triumphans" da contrapporre alla Sicilia asservita» (p. 768).

²⁷ Basti considerare le voci *Palerme* e *Sicile* dell'*Encyclopédie*, che l'autore, lo *chevalier* de Jaucourt, sembra ricalcare su immagini di repertorio utilizzate per descrivere un paese poco o affatto conosciuto.

²⁸ Sul viaggio in Sicilia nel XVIII secolo resta ancora un punto di riferimento lo studio di Hélène Tuzet, *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers*, P.H. Heitz, Strasbourg 1955.

²⁹ Il suo volume *Sicula quibus Sicilia veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur*, apud Gerardum Tielenburg, Amsterdam 1764, uscì postumo a cura di Petrus Burmannus junior, che vi aggiunge appendici numismatiche ed epigrafiche e un elogio di d'Orville importante per le informazioni sui rapporti con gli eruditi italiani.

che nelle sue *Antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno*³⁰ offre una memorabile descrizione dei templi di Girgenti (quella appunto tanto criticata da Winckelmann).

Di portata ancora più ampia sarà l'influsso di Winckelmann e proprio alle sue teorie s'ispira la prima descrizione della Sicilia destinata ad avere una larga diffusione in Europa: si tratta delle lettere indirizzate a Winckelmann dal suo allievo e amico von Riedesel³¹. Questi visitò l'isola nel 1767 dedicando un'appassionata attenzione alle antichità che misura e descrive con abbondanza di dettagli e con uno stile abbastanza pedante (come pedanti, lo abbiamo già detto, appaiono le descrizioni dei templi greci fatte dal suo maestro); lo stile meticoloso non impedì tuttavia un vasto successo dell'opera. Goethe, ad esempio, nell'*Italienische Reise* indica Riedesel come suo ispiratore, ben chiaramente riconoscendo l'influsso di Winckelmann; lo stesso avviene per Houel che ebbe istruzioni scritte per il suo viaggio dall'abbé Barthélemy il quale, a sua volta, si servì di Riedesel per formularle³².

Riedesel non si limita a cercare gli antichi Greci nei monumenti, ma li ravvisa anche nelle fisionomie dei moderni siciliani e nelle loro tradizioni; perfino le contese di primato tra Palermo e Messina gli ricordano quelle tra Atene e Sparta. L'opera è indicativa di un crescente interesse, a livello europeo, per l'epoca greca della storia siciliana e per la Sicilia più in generale e inaugura una fortunata serie di spedizioni nell'isola.

Anche in Francia l'opera di Riedesel contribuì a destare nuove curiosità per la Sicilia intesa come immagine di quella Grecia che, sulla scia delle teorie di Winckelmann, gli illuministi stavano prendendo a modello per una rigenerazione delle arti e dei costumi francesi. D'altra parte

³⁰ M. Pancrazi, *Antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno*, 2 voll., Nella stamperia di A. Pellicchia, Napoli 1751-1752, .

³¹ J.H. von Riedesel, *Reise durch Sicilien und Gross Griechenland* [1767], Orell, Gessner, Füesslin & Comp, Zürich 1771; nel 1773 l'opera fu tradotta in francese e in inglese.

³² Su questo argomento vedi Momigliano, *La riscoperta della Sicilia antica*, cit., p. 773. Possiamo ricordare, per inciso, che anche l'abbé Barthélemy, autore del dotto e affascinante *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788) non soltanto non era mai stato in Grecia, ma neppure si era mai spinto a sud di Pæstum.

Riedesel, lettore di Rousseau, è anche portato a vedere in Sicilia un'umanità ancora vicina allo stato di natura e a dare un'interpretazione del paesaggio che già si riveste di venature romantiche; inoltre s'interessa all'agricoltura, all'industria e al commercio dell'isola e fa osservazioni di carattere sociale scagliandosi contro il clericalismo in nome della libertà. Ce n'è quanto basta per interessare i Francesi del 1770; tuttavia chi veramente lanciò in Francia e più in generale in Europa la moda della Sicilia fu un inglese, Brydone, che percorse l'isola tre anni dopo l'allievo di Winckelmann³³.

Brydone è figlio dell'Illuminismo, uno scienziato curioso, un *philosophe* disincantato e ironico, ma già presago della nuova sensibilità romantica. La natura meridionale, con i suoi estremi, suscita in lui un *pathos* lirico che si comunicherà a generazioni di viaggiatori. La sua descrizione dell'escursione sull'Etna stabilirà la data di nascita di uno dei più suggestivi miti letterari del Romanticismo: il mito della rappresentazione poetica dell'ascesa al vulcano, del raggiungimento di una linea di confine tra il mondo infuocato degli inferi e la celestiale verginità degli aerei spazi, limite tra inferno e paradiso, tra fertilità e potere di distruzione, bellezza struggente e orrore spaventoso. Mito che si inserisce in quello più vasto della Sicilia, terra di vulcani, di passioni ardenti, di straordinari contrasti³⁴. Rispetto al racconto di Riedesel, lo stile di Brydone è molto più moderno, caratterizzato da spontaneità, freschezza d'espressione, desiderio di non informare in modo sistematico, ma di accattivarsi il lettore con la varietà della narrazione e l'imprevisto. Non per niente il *Viaggio sentimentale* di Sterne era uscito due anni prima della partenza di Brydone per la Sicilia.

Brydone, molto più di Riedesel, può essere considerato lo scopritore della Sicilia, o almeno di una certa Sicilia che egli coglie con sguardo benevolo in un'interpretazione perfettamente consona alla sensibilità del suo tempo: d'ora in poi chi vorrà avventurarsi in quest'isola remota

³³ P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta*, 2 voll., Strahan & Cadell, London 1773 (prima ed. 1770); l'opera fu tradotta in francese nel 1775.

³⁴ Vedi l'introduzione di Vittorio Frosini alla versione italiana del *Viaggio in Sicilia e a Malta* di Brydone (Longanesi, Milano 1968).

viaggerà col *Tour through Sicily* in mano, almeno fino alla metà dell'Ottocento.

Per quanto riguarda la presenza della Grecia in Sicilia, la visione di Brydone è più complessa rispetto a quella dei suoi predecessori; le vestigia greche concorrono col paesaggio, con l'atmosfera e con gli abitanti a suscitare emozioni, a rivelare un mondo nuovo di sensazioni umane, a dettare un giornale dell'anima assai più che la descrizione delle vicende e del territorio dell'isola. Andando oltre gli aspetti descrittivi, Brydone si avvicina ad un'interpretazione assoluta della Sicilia, la sola interpretazione possibile per una realtà profonda, complessa e unica nel suo genere e per questo motivo non confrontabile con altre situazioni e non riconducibile a definizioni o ingabbiature.

In un contesto così complesso il fantasma della Grecia, che pur aleggia un po' ovunque nelle descrizioni di Brydone, appare ancora più sfuggente, e impossibile da circoscrivere.

Tra i Francesi che visitarono la Sicilia nella scia dei racconti di Brydone, Vivant Denon è forse il più adatto a comprendere la complessità e la sfuggevolezza di quel mondo. La sua versatilità gli permette di cogliere gli aspetti contraddittori dell'isola, la sua sensibilità artistica gli rivela la bellezza di monumenti e di paesaggi fino ad allora poco considerati, e la sua modernità lo aiuta a comprendere in pieno le potenziali attrattive della Sicilia per una cultura che si orientava nella direzione del classicismo da una parte e del pittoresco dall'altra, senza trascurare l'attenzione per le diverse realtà sociali. All'interesse per l'arte e l'antichità egli aggiunge infatti quello per i paesaggi suggestivi ed esotici e anche per le istituzioni, i costumi, i caratteri di popolazioni poco conosciute. In questa tendenza si riconosce l'influsso di Diderot per quanto riguarda la ricerca di una natura insolita, talvolta bizzarra, lontana dai canoni classici, e più in generale l'influsso dei *philosophes* – da Montesquieu a Voltaire – nell'interesse per società diverse e lontane.

Com'è noto, Denon ci ha lasciato una duplice descrizione della Sicilia: da una parte il suo apporto ponderoso al *Voyage pittoresque* voluto da

Saint-Non³⁵, dall'altra il suo diario di viaggio pubblicato in appendice al viaggio in Sicilia di Swinburne³⁶. Nell'illustrazione del *Voyage pittoresque* vediamo come Denon, assecondato dai disegnatori che lo accompagnano, riesca a cogliere alcune delle tendenze in voga. Le incisioni non riproducono tanto la Sicilia, quanto ciò che s'intendeva allora per un sito 'pittoresco': rocce frastagliate, vegetazione lussureggiante (cosa rara in Sicilia), rovine ispirate ai disegni di Piranesi o ricostruite secondo interpretazioni personali, spesso lontane dalla semplice nobiltà, dalla grandezza serena dell'arte greca, o anche scene varie di costume, utilizzate per lo più in modo accessorio (con l'eccezione di quelle dedicate alla festa di Santa Rosalia che comunicano pienamente l'atmosfera di fasto, grandezza e fantasia).

Se percorriamo il testo del suo diario di viaggio, ci accorgiamo tuttavia che il gusto per il pittoresco è sempre temperato dalla tendenza per l'indagine realistica. Denon ha ben presente il contrasto tra immaginazione e realtà, tra mito e storia, ed è pronto a riconoscere e a descrivere anche gli aspetti squallidi e deludenti della Sicilia: valli desolate e acquitrini fangosi là dove un tempo fiorivano le rive del lago di Proserpina, distese aride e assolate, percorsi interminabili attraverso contrade deserte.

A questa capacità di unire immaginazione e realismo, si può aggiungere la straordinaria sensibilità estetica di Denon. La sua attenzione per l'arte lo induce, da una parte, a seguire le orme dei classicisti cercando

³⁵ J.C.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Clousier, Paris 1781-1786. Si tratta della prima descrizione illustrata della Sicilia, seguita immediatamente dai quattro monumentali volumi del *Voyage Pittoresque des isles de Sicile, Malthe et Lipari...* di J.-P. Houel.

³⁶ È noto come, all'uscita del *Voyage pittoresque* di Saint-Non, Denon si sia dissociato dall'impresa e abbia pubblicato il suo diario della spedizione in Sicilia e a Malta in appendice alla traduzione francese del viaggio di Swinburne: D. Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, tomo V del *Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles*, Didot l'aîné, Paris 1787. Si può segnalare l'importante traduzione italiana di questo viaggio: *Settecento siciliano*, 2 voll., Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Palermo-Napoli 1979, vol. I, p. 23. Quest'opera comprende due ampie introduzioni, dovute ad Atanasio Mozzillo e Georges Vallet, il testo del *Voyage en Sicile* di Vivant Denon, tradotto in italiano da Laura Mascoli sull'edizione del 1787, e un volume di tavole tratte dal *Voyage Pittoresque* di Saint-Non.

un po' ovunque, in Sicilia, le testimonianze vere o presunte della Grecia antica: basti pensare al tempo e all'attenzione che dedica a luoghi come Taormina, Segesta, Selinunte, Agrigento, Siracusa, o anche alla sua ammirazione per quegli eruditi siciliani, come il principe di Biscari o come certi monaci benedettini, che promuovevano scavi archeologici e allestivano musei.

In diverse occasioni Denon, come altri viaggiatori suoi contemporanei, considera ancora l'antichità classica come un modello ideale da cui purtroppo l'umanità si è allontanata. Il contrasto tra l'immagine libresca e la realtà provoca ripetute delusioni. Così avviene al cospetto della fonte Aretusa, cantata dai poeti:

Cette Aréthuse, si chère à Diane, à laquelle on rendait des honneurs divins [...] n'est plus maintenant qu'une abondante source d'eau saumâtre et sulfureuse qui s'échappe entre de tristes rochers et qui coule dans une espèce de bassin anguleux [...] où le linge le plus sale est lavé par des femmes plus sales encore³⁷.

O di fronte al glorioso porto di Siracusa:

Je me rappelai en entrant dans son grand port les flottes innombrables qu'elle avait reçues et contenues; les batailles des Athéniens données dans son enceinte; ce peuple d'Africains triomphants qui avaient trouvé leur tombeau [...]. Toutes ces belles et grandes idées déchurent bien lorsqu'il fallut aborder à une chétive baraque appelée le bureau de santé où une sottie députation mal peignée et en collet monté vint gravement nous proposer comme lazaret un tertre de dix pieds carrés³⁸.

Nella lunga descrizione delle Latomie, presso Siracusa, Denon confronta ancora una volta il fascino della natura lussureggiante col ricordo degli orrori passati e si pone una serie di quesiti inquietanti che cerca di risolvere con una visita dettagliata ed avventurosa³⁹.

Nei suoi commenti c'è certamente nostalgia per il mondo greco che ha costantemente davanti agli occhi, secondo la cultura del tempo; da un altro canto però Denon sa anche apprezzare monumenti che esulano dal repertorio classico; egli, ad esempio, è tra i pochissimi viaggiatori

³⁷ *Voyage en Sicile et à Malte, pour faire suite au "Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles"*, vol. V, Didot l'aîné, Paris 1787, pp. 187-188.

³⁸ *Ivi*, p. 185.

³⁹ Denon, *Voyage en Sicile*, cit., pp. 199-206.

dell'epoca in grado di valutare il gotico normanno⁴⁰. Denon ha dunque preso in considerazione aspetti della Sicilia molto diversi e talvolta contrastanti tra loro, favorito in questo dalla dimestichezza con personaggi siciliani che avevano opposte visioni della storia dell'isola: da una parte gli eruditi allievi dei teatini, che amavano identificare la Sicilia con la Grecia antica; dall'altra coloro che, sulle orme di Fazello, sostenevano che non esisteva una «Sicilia græca triumphans», e neppure una Sicilia araba o normanna da contrapporre alla Sicilia asservita⁴¹.

Non è dato sapere con precisione a quale interpretazione andassero le preferenze di Denon, tuttavia egli dedica al temperamento indipendente dei Siciliani un paragrafo interessante dove, con poche parole, pone il problema delle rivendicazioni degli abitanti dell'Isola sulla loro sicilianità e quello del loro difficile rapporto con i conquistatori⁴²; da qui si profila l'immagine di una civiltà antichissima, diversa da tutte quelle

⁴⁰ Nel *Voyage pittoresque* varie tavole sono dedicate a monumenti gotici, cosa che non avviene ad esempio nel contemporaneo *Voyage* di Houel, e inoltre pagine suggestive sono dedicate alla cattedrale di Palermo, ai mosaici di Monreale, alla cappella Palatina. Già durante il viaggio in Italia Meridionale Denon aveva ammirato monumenti ignorati o criticati dai più, come la tomba di Boemondo, a Canosa; a Palermo dedica una lunga descrizione alla Cattedrale (di cui abbiamo anche una bella incisione nel *Voyage*), notando subito il grande stile e la raffinatezza dei particolari dell'esterno. Si tratta di un atteggiamento in anticipo sui tempi; infatti anche se il neogotico era di moda, in Inghilterra, già prima della metà del Settecento, gli stranieri, quando venivano in Italia, cercavano il classico e rifiutavano il gotico. Vedi su questo argomento A. Mozzillo, *In Sicilia e altrove con Dominique Vivant Denon*, in *Settecento Siciliano*, cit., vol. I, pp. 1-135 e in partic. le pp. 59-61.

⁴¹ Fra coloro che la pensavano a questo modo possiamo ricordare l'erudito benedettino Giovanni Evangelista Di Blasi, fratello del priore di San Martino, Salvatore Di Blasi, che Denon incontrò a Palermo.

⁴² «Les siciliens ont eu tant de souverains, qu'ils se sont accoutumés à n'en aimer aucun, et à ne préférer que celui avec qui ils font la meilleure capitulation; toujours prêts à recevoir celui qui entre chez eux par la force, ou celui qui leur fait des conditions meilleures; quitte à recourir, en cas de violence et de tyrannie, aux moyens connus de la révolte, des vèpres siciliennes, ou autres semblables» (Denon, *Voyage en Sicile*, cit., p. 88). Questo passo potrebbe essere ispirato proprio da conversazioni nell'ambiente dei Di Blasi.

che si sono succedute nella storia, il cui valore assoluto si ricollega semmai a miti che si perdono nella notte dei tempi.

Cogliendo quest'aspetto sfuggente dei siciliani, insieme con tutte le altre contraddizioni e varietà cui abbiamo accennato prima, Denon rivela l'impossibilità di una definizione chiara, di una descrizione precisa, di informazioni certe per quanto riguarda un Paese che pure egli ha percorso in lungo e in largo e che, nell'insieme, ha amato ed ammirato. Forse proprio perché lo ha amato ed ammirato egli si limita ad intuirne la misteriosa complessità senza cercare spiegazioni semplificatrici.

Questa visione complessa, in cui la presenza greca si aggiunge e si confonde con altre presenze altrettanto suggestive, trova riscontro nell'attenzione estetica che Denon dirige su qualsiasi opera dell'arte o della natura, senza preferenze per questa o quella cultura. Nei suoi viaggi nel Regno delle due Sicilie si afferma la sua tendenza a scavalcare sia il neoclassicismo alla Winckelmann, sia il rovinismo alla Hubert Robert e le visioni 'sublimi' dei preromantici, per passare direttamente all'ammirazione puramente scenografica di certi paesaggi con rovine o all'interesse per forme d'arte primitive – i vasi campani, i monumenti gotici – che solo molto più tardi egli farà scoprire al grande pubblico. L'ammirazione per tali forme d'arte non è dovuta tanto all'esigenza di proseguire un metodo d'indagine diacronico dell'evoluzione dell'arte inaugurato da Winckelmann, quanto all'attenzione appassionata che Denon dedica alla forma: le colonne di verde antico della cattedrale di Lucera testimoniano, è vero, di un antico splendore, ma sono soprattutto belle in sé; i frammenti di marmo di Paro, a Miseno, suscitano ammirazione soprattutto per la finezza del lavoro e dello stile; i bei materiali di reimpiego sono funzionali all'armonia architettonica della cattedrale normanna di Trani. Là dove la forma appare pura, elegante, essenziale, Denon esprime la sua interpretazione originale della Magna Grecia, delle sue rovine, dei suoi antichi reperti; per il resto la sua versatilità lo porta a raccogliere i suggerimenti più diversi di contemporanei e predecessori.

Mi sembra, in conclusione, che il rapporto più autentico di Denon con le vestigia delle antichità italiane si collochi su un piano estetico svincolato vuoi dalle considerazioni storiche, vuoi dalle correnti di gusto dell'epoca. Questa qualità di finissimo intenditore d'arte resta l'unica costante della sua vita avventurosa e del suo carattere camaleontico. È vero che nel suo lavoro di 'Ministre des Arts' egli si adatterà alle mode

del tempo, in funzione della propaganda dell'Impero; ma non dimentichiamo che mentre innalzava archi di trionfo e colonne celebrative, maturava un interesse appassionato per i primitivi toscani, all'epoca per lo più misconosciuti.

Dall'epoca di Denon miriadi di viaggiatori europei hanno percorso l'Italia meridionale lasciando racconti molto diversi tra loro. Tuttavia, qualsiasi sia l'approccio, il fantasma della Grecia si aggira in tutte le descrizioni della Sicilia e della Magna Grecia, suscitato dall'abbagliante connubio tra la natura solare e le antiche rovine. Fantasma potente che è rimpianto e desiderio di un mondo ideale, ma anche folgorazione, fonte di entusiasmo e di emulazione. In nome di quel fantasma André Chénier, in Francia, invoca e imita gli artisti greci come esempi di abilità tecnica e di perfezione morale e spirituale⁴³. Goethe dalla sua esperienza nell'Italia del sud torna arricchito di una nuova energia interiore e di una più profonda sensibilità nei confronti del mondo greco; egli troverà la natura in Taormina «il miglior commento all'Odissea»⁴⁴, ed è nota la frase pronunciata al ritorno dalla Sicilia e dalla visita a Pæstum: «Quanto a Omero, è come se mi fosse caduta una benda dagli occhi»⁴⁵.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

⁴³ Questo concetto, che sottende tutta la poetica di Chénier, è espresso nell'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, in *Œuvres complètes*, éd. établie et commenté par G. Walter, Gallimard, Paris 1958, in partic. alle pp. 645-650.

⁴⁴ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia* in *Opere*, vol. II, Sansoni, Firenze 1948, p. 776.

⁴⁵ Ivi, p. 801.