

RECENSIONI

A. Fraser, *Gli amori del Re Sole. Luigi XIV e le donne*, Mondadori, Milano 2007, pp. 390

Mondadori ha pubblicato, in traduzione italiana, l'ultimo libro di Antonia Fraser, storica inglese di successo e moglie del celebre commediografo Harold Pinter, cui questo volume è dedicato. L'argomento non è nuovo, gli amori di Luigi XIV sono stati oggetto d'innumerevoli studi; nuova però è la concezione di questo lavoro, da svariati punti di vista. Innanzitutto per la sua struttura che si allontana dal trattato storico tradizionale o dalla storia romanzata, evocando piuttosto altri e diversi generi letterari o artistici: a una prima occhiata induce a pensare ad una *pièce* di teatro; troviamo infatti, all'inizio, l'elenco dei personaggi principali, degli attori che agiscono nella lunga vicenda della vita del Re Sole (1638-1715). La scansione del volume ricorda invece una celebre composizione di Vivaldi ed effettivamente è con ritmo musicale che l'autrice percorre le quattro stagioni che hanno segnato i rapporti di Luigi con le donne, da quelli dell'infanzia e dell'adolescenza con la madre Anna d'Austria e con le giovani che facevano parte della sua corte (e in particolare con la nipote del cardinale Mazarino, Maria Mancini), fino a quelli della giovinezza e della maturità con la sposa Maria Teresa di Spagna e con le numerose amanti, per terminare coi rapporti che segnarono l'inverno della sua vita, con la moglie morganatica Madame de Maintenon e con le adolescenti che frequentavano la Corte o l'Istituto di Saint-Cyr. La Fraser scandisce così le fasi di una parabola che ha segnato non soltanto la vita personale di Luigi, ma anche le vicende del suo splendido regno e di una cultura fra le più alte della storia francese. Non per caso il ventennio aureo del Classicismo (ca. 1660-80) corrisponde all'"estate" del governo, della vita e degli amori del Re Sole, mentre l'"inverno" segna un periodo più buio, un momento, per dirla con Giovanni Macchia, in cui la Corte appare come ammantata di nero.

Sempre osservando la struttura dell'opera, ci accorgiamo che si tratta in sostanza di una vera e propria indagine storica, corredata di una cronologia, di un complesso albero genealogico e di una vasta bibliografia. Il volume infatti è frutto di ricerche negli archivi e nelle biblioteche d'Europa, di contatti con studiosi e con esperti dei singoli argomenti, di frequentazioni di grandi seicentisti, e basti fare il nome di Bruno Neveu evocato come ispiratore dell'opera: l'indagine insomma, come ci informa l'autrice, è costata cinque anni di lavoro, ma vuol essere presentata con la leggerezza di una favola. Certamente gli scenari fantastici seicenteschi non sono estranei alla scrittura della Fraser: l'eleganza preziosa e svagata dei romanzi pastorali, le messe in scena meravigliose delle feste di Versailles, la fantasia delle fiabe di Perrault e tanti altri elementi della cultura del tempo permeano il racconto che tuttavia vuole restare "credibile". Questo è l'intento dichiarato dall'autrice, ma è anche, non dimentichiamolo, uno dei

criteri della grande letteratura classica che illustrò il regno di Luigi XIV: l'opera d'arte, secondo il parere dei grandi teorici e delle Accademie dell'epoca, non doveva mai mancare di "verosimiglianza". Poco importava che il fatto narrato non fosse vero, purché fosse razionalmente accettabile, "credibile" appunto. L'aspirazione di Antonia Fraser alla credibilità appare tuttavia come un *understatement* molto britannico, perché nella misura in cui le tante fonti utilizzate sono affidabili, il racconto, le ipotesi avanzate, le conclusioni raggiunte forniscono un quadro non soltanto credibile, ma anche storicamente verificabile.

Lungi dal limitarsi ad un elenco di avventure e di relazioni all'interno di un quadro storico, l'autrice avanza diverse problematiche la cui portata esula da quanto è strettamente indicato nel titolo. Innanzitutto non si riduce a considerare le vicende delle amanti del grande re, ma cerca di mettere a fuoco il suo rapporto col gentil sesso in generale: madre, figlie, nipoti, amanti, giovani parenti e amiche, domandandosi qual era in realtà il ruolo di queste donne che, a quanto pare, il re non amava che si interessassero agli affari di Stato. «Alla bellezza che domina i nostri piaceri», era solito dire, «non è stato mai permesso d'intrattenerci sui nostri affari», e tuttavia le donne hanno influito sulla sua vita e certamente anche sulla sua politica: nessuno può ignorare i condizionamenti generati all'epoca dell'infanzia dai suoi rapporti con la madre o, nella vecchiaia, con Madame de Maintenon.

Resta tuttavia da chiedersi quanto le donne di Luigi XIV, pur avendo influito sulla sua vita, siano state in grado di dominare i propri destini. Le scelte del re dovevano necessariamente tenere conto di una ragione di Stato che opponeva alla galanteria la religione e al semplice sentimento la manifestazione di un'ineguagliabile magnificenza. Per quest'ultimo motivo egli dovette rinunciare al suo primo amore, la giovane Maria Mancini, per un matrimonio di Stato con la figlia del re di Spagna. L'allontanamento di Maria coincide con la morte del potente zio, il cardinale Mazarino, che era stato primo ministro, consigliere ed amico di Anna d'Austria durante la minore età del giovane Luigi che sale al trono nel 1661, con l'intenzione di governare in prima persona e con la ferma volontà di stabilire un potere assoluto. Mazarino, abruzzese di origine e familiare dei Barberini, aveva favorito gli influssi dell'arte, del teatro e della musica italiana in Francia, tenendo viva una tradizione culturale che risaliva al Rinascimento; con la sua morte e con la rinuncia di Luigi ai suoi amori italiani sembra che il cordone ombelicale che da secoli legava la Francia all'Italia venga definitivamente reciso. Gli studi più recenti mostrano come l'influsso italiano, magari sotto forme diverse, non abbia mai cessato di agire sull'arte francese; tuttavia non si può negare che col 1661 si inaugura un periodo in cui la Francia assume un'immagine sempre più autoreferenziale, incentrata sulla figura dominante del sovrano.

È in questo contesto e con i vincoli imposti da questo contesto, nella cornice superba di una Versailles dove fervono incessantemente lavori d'ingrandimento e di abbellimento, che si snodano le storie delle donne che contarono nella vita del re. La prima fra queste è naturalmente la regina, anche se la sua figura non è tra le più brillanti della Corte: fisicamente insignificante, ma anche priva di vivacità di spirito e poco propensa ad abbandonare la sua piccola cerchia castigliana per sostenere con magnificenza il suo ruolo di sposa del re di Francia, l'infanta di Spagna assicura tuttavia la successione al trono dando alla luce un figlio maschio. Nel frattempo Luigi cerca distrazioni nella frequentazione della cognata, la principessa Enrichetta d'Inghilterra, elegante ballerina e meravigliosa amazzone. La passione del re per la danza e per la caccia trovano in Enrichetta una complice ideale; ma la situazione è delicata e la principessa suggerisce a

Luigi di coprire la loro relazione, peraltro ancora platonica, fingendo interesse per una giovane del suo seguito, Louise de la Vallière.

Louise, avvenente, ma non bella, fu la prima amante che, in segreto, diede al re sei figli e lo amò con dedizione totale: quest'amore aveva per sfondo una corte che diventava ogni giorno più magnifica e affollata a simboleggiare il crescente splendore del regno di Francia. Fatalmente, la riservata Louise dovette cedere il passo a una donna più brillante, ma non tradì mai il suo amore, conducendo una vita ritirata e pronunciando definitivamente i voti, nel 1675, col nome di suor Louise della Misericordia. In quegli anni anche colui che aveva preso il suo posto nel cuore e nel letto del re, la brillante e sensuale Athénaïs de Montespan, era ormai stata sostituita a sua volta; tuttavia il suo regno era stato splendido ed era durato ben diciassette anni. Bionda, con occhi azzurri imperiosi e intelligenti, Madame de Montespan suscitava l'ammirazione ma anche il timore dei contemporanei: è celebre infatti il suo spirito beffardo, la sua tendenza a prendere in giro con implacabile arguzia. Athénaïs, scelta anche lei tra le dame del seguito della famiglia reale, anzi proprio della regina, non solo conquistò il re con le sue arti voluttuose, ma s'impose come un vero e proprio gioiello all'interno di una splendida corte, soddisfacendo così non solo la passione, ma anche la vanità del sovrano e la sua esigenza di *grandeur*.

Gli episodi di questa lunga relazione sono narrati dalla Fraser nel contesto di una società affollata di personaggi famosi, attraverso lo sguardo e i racconti di memorialisti celebri, con occhio attentissimo alle vicende storiche e alle implicazioni di queste negli amori del re. La *gloire* che Luigi va cercando di raggiungere intorno agli anni 1660-70 («la passione per la gloria», dichiarerà molti anni dopo, «era senza dubbio la passione principale della mia anima»), si incarna nelle imprese belliche, nella magnificenza della corte e delle feste di Versailles e anche nella *maitresse en titre*, l'amante ufficiale. Questo ruolo della Montespan non impediva tuttavia a Luigi di avere altre relazioni con donne più o meno importanti, più o meno significative per la sua vita e il suo regno.

Athénaïs diede al sovrano diversi figli la cui educazione fu affidata ad un'amica, Françoise d'Aubigné, vedova dello scrittore Scarron. Quest'austera ma dolce figura materna affascinò il re, ed insensibilmente assunse un ruolo non solo di amante, soppiantando la Montespan, ma di consigliera, di madre (porterà infatti a compimento il desiderio della regina Anna d'Austria di convertire il figlio a una vita più austera e devota) e addirittura di moglie fedele; infatti, alla morte della regina Maria Teresa, Luigi sposa segretamente Françoise, divenuta nel frattempo Madame de Maintenon, con un matrimonio morganatico. Di questo matrimonio non esistono prove concrete, anche se è dato per certo; d'altra parte la segretezza ne garantisce il piacere e la durata, come osserva con perspicacia la principessa Liselotte, cognata del re: «Se fossero sposati, difficilmente il loro amore sarebbe tanto forte. Ma forse la segretezza aggiunge il pepe di cui non si gode in un legame matrimoniale ufficiale».

Il libro della Fraser unisce la documentazione storica ad una narrazione lieve, talvolta spregiudicata (la scrittrice non esita infatti a penetrare nell'alcova reale o nei più indiscreti pettegolezzi della corte) che ha la capacità di attualizzare un mondo lontano, retto da canoni molto diversi dai nostri. Il rischio, frequente in questi casi, di appiattire o di semplificare un'epoca descrivendola con chiavi interpretative moderne, è scongiurato grazie ad un'attenta ricostruzione basata in gran parte su documenti contemporanei (dai *Mémoires* di Madame de Motteville ai *Souvenirs* della contessa de Caylus), come mostra la ricca bibliografia che conclude il lavoro.

Letizia Norci Cagiano

L. Norci Cagiano (a cura di), *Roma Triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 329

Il volume *Roma Triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento* riunisce, a cura di Letizia Norci Cagiano, gli atti del Convegno internazionale omonimo tenutosi a Roma dal 9 all'11 marzo 2006. Per quanto copiosa sia oggi la messe dei lavori scientifici sul ruolo e l'influenza di Roma nella ricezione dell'antico nella Francia dei Lumi, gli studi riuniti nel volume provano in modo evidente quanto sia ancora possibile emettere nuove e interessanti ipotesi in merito, e moltiplicare quindi le prospettive, i modi e i metodi di ricerca sull'argomento.

Lo studio avviene essenzialmente attraverso un sapiente intreccio di relazioni e di combinazioni prospettiche sulla materia oggetto d'indagine. Si tiene fondamentalmente conto degli scambi incessanti tra la Francia del XVIII secolo e la Roma coeva senza mai trascurare l'attenzione che in Francia suscita l'arrivo di reperti, vestigia, statue e disegni antichi da una parte, e dall'altra l'opinione che di Roma si fanno i francesi che vi soggiornano. Adottando un taglio multidisciplinare, il volume ricostruisce in cinque tappe, che sono altrettante sezioni del libro (*Il modello romano, La formation des esprits, Tecniche e sapere scientifico, L'antico come fonte ispiratrice, Gli artisti*), il dialogo ininterrotto tra la Francia del Settecento e l'antico.

Tentiamo allora di dar conto del volume a partire da una delle innumerevoli logiche che lo percorrono e lo strutturano.

Apriamo con un'ipotesi. Immaginiamo cioè di poter dare una risposta, poco importa in questa sede se affermativa o negativa, al quesito posto dal Convegno di studi: «*Roma triumphans?*». Un avallo alla validità metodologica di questa congettura è offerto dalle parole di Umberto Todini che, in appendice – *Sul buon uso di Roma (e della Grecia)* –, esprime apertamente e letteralmente il dubbio: «*Roma triumphans? Sì o no?*» (p. 312), rilanciando così il tentacolare quesito di fronte al quale Edouard Pommier (*Roma Triumphans!*), proprio in apertura della lunga e interessante serie di comunicazioni, non esita a utilizzare il punto esclamativo per affermare categoricamente: «*Roma triumphans!*» (p. 24).

La Roma antica, e con essa o tramite essa parte dell'antico assoggettato, rivive in epoca settecentesca in seno all'Urbe stessa diventata ormai un luogo nevralgico dove convergono studiosi e artisti e che, allo stesso tempo, emana l'antico in direzione di altri Stati europei. Roma, capitale permanente dell'antico, diventa, nella seconda metà del Settecento, il centro europeo del gusto neoclassico nelle arti moderne.

Come testimoniano gli interventi di molti studiosi all'interno del volume, a Roma e da Roma, luogo di attrazione e di trasmissione, il ritorno all'antico e dell'antico si manifesta nel Settecento anche attraverso un nuovo interesse scientifico per le vestigia storiche e artistiche della capitale. In questo senso, di eccezionale portata appare, ad esempio, la figura del conte di Caylus, uno dei padri dell'archeologia come scienza, sul quale riflettono ben due interventi. Autore di un *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* pubblicato tra il 1752 e il 1765, Caylus fu soprattutto uno studioso, un antiquario e un collezionista. Egli per primo enfatizza il ruolo degli oggetti dell'antichità (dai reperti artistici ai più comuni oggetti del quotidiano) e dichiara la loro preminenza sui testi. Caylus spiega questa eccellenza degli oggetti sottolineando il loro statuto privilegiato: essi si offrono infatti come testimonianze dirette, come tracce che spiegano materialmente quei costumi e chiariscono quelle pratiche di cui furono

parte integrante e di cui nessuno studio libresco o nessuna testimonianza scritta potrà mai rendere conto con la stessa esattezza.

Un profilo dettagliato del conte è quello delineato da Marc Fumaroli (*Le comte de Caylus et les origines françaises du "retour à l'antique" européen*). Nel suo contributo lo studioso mostra come, anche attraverso i viaggi nei paesi del Mediterraneo (che, in Italia, lo portano a Roma, Pompei ed Ercolano) e gli studi, Caylus diventi il primo vero paladino del *retour à l'antique* in Francia. Nella sua battaglia ingaggiata contro il gusto *rocaille* (tendenza moderna diffusasi durante la Reggenza di Filippo d'Orléans) il conte invita a coltivare un gusto e uno stile neo-ellenici, quindi a riallacciare i rapporti con il *grand goût* del passato. A questo fine egli predilige la strada più concreta e si interessa così, tra l'altro, alle pietre incise perché la durezza della pietra ha meglio conservato le tracce delle tecniche di lavorazione.

Questo interesse rivela una più generale attenzione coeva per lo studio tecnico sui reperti che, come testimonia il contributo di Maria Teresa Caracciolo (*Una querelle tra Parigi e Roma: la riscoperta della tecnica antica dell'encausto dal conte di Caylus all'abate Requeno*), accende gli animi in articolate discussioni come quella nata attorno all'antica tecnica dell'encausto. La studiosa parla infatti di una vera e propria *querelle* sul tema che non smette di riaccendersi nel dibattito-scontro (condotto a colpi di *pamphlets*, pubblicazioni e sperimentazioni in laboratorio) tra Diderot e Caylus. A prescindere dagli esiti, la diatriba testimonia ancora una volta quella fervida e rinnovata esplorazione dell'antico condotta attraverso l'applicazione di metodi di studio tecnico-scientifici che, almeno in principio, tentano un ritorno *materiale* al passato.

Nelle pagine che Pascal Griener consacra a Ottaviano di Guasco (*Ottaviano di Guasco, intermédiaire entre la philosophie française et les antiquités de Rome*) troviamo un'attestazione ulteriore di questo tipo di approccio. Nel saggio *De l'usage des statues chez les anciens*, la cui elaborazione avviene a Roma, Ottaviano di Guasco raccomanda lo studio in contesto degli *objets d'art*, invitando cioè all'analisi di statue o medaglie senza mai prescindere dai contesti che li hanno prodotti. Guasco adatta agli oggetti dell'arte lo stesso metodo che Montesquieu applica allo studio delle leggi: insistendo sulla distanza ermeneutica e sul fatto di non giudicare le antichità alla luce di un'ottica moderna, egli esorta lo studioso a evitare anacronismi. Nella spiegazione della storia l'interesse scientifico dell'approccio di Guasco si concretizza dunque nel rifiuto categorico del modello provvidenziale (paradigma adottato, per esempio, da Bossuet) e nella fedeltà a un quadro di pensiero assai deterministico.

L'attenzione speculativa che Caylus professa per gli oggetti attraverso metodi esatti di ricerca o il determinismo di Guasco sono realtà sintomatiche del clima culturale che i papi del Settecento instaurano a Roma. Il conte di Caylus, per esempio, non si limita ad accumulare e affastellare oggetti come semplici *curiosa* ma organizza gli stessi secondo rigorosi principi di catalogazione e di repertorio che proprio nel Settecento diventano sempre più diffusi. La collezione smette così di essere un assemblaggio quasi accidentale o anarchico e prende a essere governata da un'esigenza classificatoria sempre più urgente al fine di connettere gli oggetti radunati con la loro storia e il loro passato (d'altro canto il sapere antiquario sposa le nuove realtà scientifiche e le più recenti scoperte archeologiche). Saranno proprio le scienze naturali a fornire modelli classificatori (si pensi a Winckelmann che trae dall'osservazione degli organismi viventi e dalla loro evoluzione il modello che spiega l'evoluzione degli stili nella storia) assai cari al secolo dei Lumi e che permetteranno di distribuire logicamente opere, oggetti e vestigia in genere all'interno di archivi, musei, e altri spazi appositamente concepiti per

la salvaguardia e la mostra dei reperti. Edouard Pommier descrive bene in che modo la politica culturale dei papi nel Settecento, in continuità con la stessa linea politica già praticata dai loro predecessori in età rinascimentale, tende a catalogare, dunque a museificare le opere d'arte dell'antichità. Queste opere sono esposte, estratte dalle collezioni private e messe a disposizione di tutti quei viaggiatori, turisti e studiosi che, nel Settecento, convergono a Roma da ogni parte d'Europa. Ma questa politica dell'ostentazione è consustanziale a un'altra azione strategica che mira a schedare, archiviare, catalogare, tesaurizzare, capitalizzare, in altri termini a esercitare un controllo che consolidi il potere temporale e spirituale dei papi sulla città.

A prescindere dalle possibili risposte al nostro quesito di partenza («*Roma triumphans?*»), molte comunicazioni invitano a ripensare Roma (e l'antico) nella sua doppiezza. Si può ritenere infatti che Roma viva in una sorta di sdoppiamento in cui la sua immagine si dibatte tra accezioni incommensurabili come, ad esempio, «la Roma delle origini, repubblicana e vittoriosa» e la Roma «imperiale, magnifica e corrotta» (p. XIII), ossia tra l'immagine di una Roma trionfante e quella di una Roma decadente. Roma e il suo doppio dunque: se per Du Bellay c'era *Rome en Rome* (Du Bellay, *Les antiquités de Rome*, sonetto III) analogamente, *mutatis mutandis*, Edouard Pommier ci ricorda come la politica culturale dei papi nel Settecento, sostanziando e concretizzando la coscienza di una Roma trionfante nell'antichità, tende in verità a celebrare i lustri di una Roma moderna *caput mundi* della cristianità. Roma si sdoppia allora, si moltiplica, e l'immagine dell'antico risulta così inevitabilmente filtrata, intaccata dal tempo, sottoposta a nuovi canoni di gusto. Se l'approccio scientifico e lo studio concreto delle testimonianze del passato costituiscono il *bon usage* della Roma antica, assistiamo, contemporaneamente e massivamente, a una sorta di «uso libero» (p. XX) del modello romano da parte di artisti, studiosi e scrittori.

Lionello Sozzi rilegge in questo senso quei versi di André Chénier dove il poeta, attraverso differenti modalità, turba la calma ieratica dell'ideale classico ellenico sottoponendo a scosse dinamiche e moti sinuosi le sue forme quasi *figées*. Questa volontà di conferire movimento al repertorio delle immagini neoclassiche non è solo la prova di una contaminazione del modello classico con modelli prerazionali e preclassici, ma è altresì il sintomo di una vera e propria rottura del paradigma classico, dunque di un'incrinatura della poetica neoclassica che prende paradossalmente a coltivare le «*fantaisies mobiles de l'imagination*» (p. 191). E se Chénier contamina e sovverte l'olimpica calma delle immagini attraverso un recupero del primigenio, dell'*Ur* o di elementi precedenti il trionfo della Grecia classica (traghetando così la poesia verso la galassia del primo romanticismo), molti scultori francesi prendono similmente a imitare la Maniera e filtrano dunque la ripresa del modello classico attraverso paradigmi più recenti. Come mostra Daniela Gallo (*Gli scultori francesi e le antichità romane*), è impossibile allora per gli scultori francesi, nelle loro sculture anacreontiche, non imitare addirittura un certo barocco romano, mettendo così in crisi il primato dell'antico (raccomandato dall'insegnamento accademico) e iniettando nel marmo grazia, leggerezza, naturalezza, sensualità. E se la pratica scultorea risulta contaminata, la teoria estetica non si sottrae a questo *métissage* come ben mostra Else Marie Bukdahl (*La conception de l'Antiquité par Winckelmann et Falconet chez Diderot*) ravvisando influenze antitetiche nelle pagine che Diderot consacra all'estetica e in cui Winckelmann (fautore del ritorno all'antico) convive con Falconet (risolutamente moderno).

Impossibile non vedere, accanto al modello di una Roma trionfante nel catalizzare l'antico, l'altra faccia della città che, in modo quasi barbaro, ignora, impedisce la circolazione dei saperi, rifiuta di aprirsi. È questo quanto accade per esempio nella storia del sapere scientifico, dove Roma si mostra insensibile a quanto la scuola ellenica aveva elaborato in materia di astronomia, matematica e fisica, e dove nessun uomo romano ha dato apporti creativi (con rare felici eccezioni come, ad esempio, quella di Lucrezio e del suo *De rerum natura* o ancora quella del Seneca delle *Naturalis questiones*). Italo Scardovi (*Illuminismo scientifico e sapere antico*) mostra nel suo contributo come il sostanziale ritorno all'antico operato dai vari Lagrange, Laplace, Diderot, Maupertuis si concretizzi in una ripresa del pensiero scientifico greco non filtrato da apporti romani.

Anche se in ambito scientifico le immagini di Roma e dell'antico tendono difficilmente a coincidere, Roma continua tuttavia a veicolare la Grecia (l'antico) e a sovrapporsi a essa. Umberto Todini ci ricorda come «[...] esplorando l'influsso pur dominante che il modello greco ebbe nella Rivoluzione [francese], si giunge poi a scoprirne il doppio, Roma» (p. 309); o ancora, per moltiplicare i paralleli che nascono dalla disamina delle influenze greche e romane sull'elaborazione della Rivoluzione francese: «Anche in quel momento erano in gioco due Grecie, due Rome: tra ragione e violenza, tra libertà di pochi e schiavitù di molti» (p. 313). Questo sdoppiamento non è un fenomeno circoscritto. Esso è, a ben vedere, sintomatico di una moltiplicazione infinita che Roma e l'antico subiscono nel processo di appropriazione della cultura greca da parte dei Romani. Con la crescente ellenizzazione del ceto dirigente romano, l'arte depredata non riesce più a far fronte alla richiesta di opere d'arte. Gli originali greci non bastano più a decorare ville e abitazioni delle classi colte romane: allora, per colmare questo desiderio di oggetti d'arte che tanto amore per la cultura greca produce, si ricorre alla produzione di copie, alla fabbrica di repliche romane di *opera nobilia* greche. Appare evidente come questa vera e propria industria delle copie, che diffonde l'ideale greco di bellezza sotto forme replicabili, esemplifici la nostra idea di partenza sulla moltiplicazione delle immagini di sé e dell'antico che Roma lega ai posteri.

Di fronte a questi sdoppiamenti e alla moltiplicazione delle influenze che la tradizione antica subisce nelle riprese che ne farà il Settecento francese si assiste anche a manifestazioni che dicono una sostanziale impossibilità della ripresa e della resurrezione dell'antico nel secolo dei Lumi.

Un vero sentimento di impossibilità si evince dalla ricognizione di Benedetta Papisogli – *Travestimenti di Télémaque (e metamorfosi di Mentor)* – sull'elaborato lavoro intertestuale che alcuni romanzieri del Settecento francese tentano a partire dal *Télémaque* di Fénelon. Se il personaggio di Telemaco, già frutto di una riscrittura concepita a partire dal modello omerico, sopravvive nel Settecento e si presta alla riscrittura, il personaggio di Mentor resiste a ogni tentativo di rielaborazione. Questa irriducibilità, nota la studiosa, è sintomatica dell'impossibile recupero dei valori religiosi propri del mondo classico (a causa della diffusione di una religiosità senza dogmi e nuova, comunque diversa da quella seicentesca). Similmente Gianni Iotti (*Ethos eroico e pathos sentimentale nelle tragedie romane di Voltaire*), nel suo studio sulla permanenza del modello romano nelle tragedie di Voltaire, approda a una conclusione assai perentoria nei termini: «Il modello romano, dopo essere stato insieme condizione necessaria ed elemento refrattario all'affermazione del modello sentimentale, si avvia a diventare pressoché improponibile a teatro» (p. 109). Tra

impossibilità di nuove riscritture e improponibilità, la vigenza del modello romano (e, con esso, di una parte del modello antico) si lega indissolubilmente alla sua reinvenzione.

Rileggiamo per esteso Du Bellay: «Nouveau venu qui cherche Rome en Rome, / Et rien de Rome en Rome n'aperçois, / Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois, / Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme» (Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, sonetto III). L'antanaclasi, da noi estratta a bella posta in precedenza, è in verità inserita, come mostra la citazione dell'intera quartina, in un gioco semantico più complesso: la diafora oppone infatti la città ai suoi abitanti (i Romani del Cinquecento) ma anche il passato al presente, ovvero la gloria antica alla mediocrità presente. La Roma antica, quella degli splendidi monumenti e del trionfo della civiltà, vive nel presente attraverso l'immagine degradata che di essa riflettono vecchi palazzi, vecchi archi e vecchi muri. Du Bellay ammoniva: nulla è rimasto della Roma antica nella Roma moderna, solo rovine o parti di complessi e strutture non più articolate come un tempo. L'incostanza distrugge, il tempo erode, corrode, disintegra, annienta. Ma se il Du Bellay viaggiatore e fruitore della città eterna trova spunto nelle rovine per una riflessione quasi cosmica, i suoi compatrioti settecenteschi sono assai lontani dalle modalità con cui il poeta della Pléiade cantava l'Urbe. Anche se due sole accezioni di Roma si leggono nel componimento di Du Bellay, il nome della città torna cinque volte nella quartina (ben quattro ripetizioni si concentrano nel solo primo distico) come se già in questi versi, al di là della dialettica passato *vs* presente, Roma si moltiplicasse, disseminasse il suo nome e, con esso, altrettante immagini della città.

Lo sdoppiamento osservato da Du Bellay è dunque, nominalmente, anche una moltiplicazione. È proprio nel Settecento, come testimonia il volume *Roma Triumphans?*, che si assisterà a una vera moltiplicazione di Roma e delle antichità che tornano, pullulano, circolano, vengono inventate durante tutto il secolo dei Lumi. Infatti, accanto a una Roma *telle quelle*, ovvero la Roma o l'antichità che si vuole scientificamente far rivivere attraverso lo studio esatto delle tracce materiali dell'antichità (sculture, oggetti, tecniche artistiche), si moltiplicano *le Rome* o le antichità: invenzione, immaginazione e visioni servono altrettanto, parimenti, alla ricezione dell'antico.

Torna nel Settecento quasi la stessa idealizzazione che il classicismo del XVII secolo aveva fatto dell'antichità. Una lettura che si conclude con questa osservazione è per esempio quella data da Stéphane Solier (*L'enseignement du latin au dix-huitième siècle: enjeux politiques et idéologiques*). Attraverso lo studio degli *enjeux* politici e ideologici che strutturano l'insegnamento del latino nel XVIII secolo presso i gesuiti e nelle scuole gianseniste, Solier non esita ad affermare che «[...] la littérature antique est une sorte de fonds commun dans lequel les textes contemporains de l'époque puisent pour élaborer leurs propres images de l'antiquité» (p. 93), e conclude ricordando come «[...] l'image du monde antique prend la forme d'un rêve d'une société idéale, sans conflits, où l'harmonie préside aux rapports humains, une nouvelle société de l'âge d'or» (pp. 93-4).

Il modello classico, sia esso romano che antico, rivive in un altro da sé. Liliana Barroero (*L'Exemplum Virtutis tra Roma e Parigi*) studia come il pittore Domenico Corvi, attraverso riletture personali di alcuni testi dell'antichità, giunge a trasporre alcune scene e altrettanti *exempla virtutis* sulle sue tele. Sylvie Léoni invece (*Rousseau et Fabri-*

cius ou le théâtre de l'identité) legge la prosopopea di Fabricius alla luce del resto dell'opera di Rousseau (mostrando l'equilibrio che si instaura tra la rilettura dei testi antichi su Fabricius e l'interpretazione originale che ne dà Rousseau), e arriva, nelle conclusioni della sua comunicazione, a evocare lo sdoppiamento della parola del filosofo e la distanza da sé che la prosopopea mette in scena. Sotto il doppio dell'autore è un nuovo Fabricius, uno dei possibili Fabricius, che (ri)vive nel contesto di un'antichità ricreata quasi all'uopo.

Filtrati o moltiplicati, moltiplicati perché filtrati, Roma e l'antico risorgono dunque in una sorta di antro immaginario. L'antichità rivive nel sogno, in frantumi, e si creano immagini di Roma e/o dell'antico frutto di una visione frammentata in modo quasi caleidoscopico. Per Winckelmann, come ricorda Jackie Pigeaud (*Torniamo a Roma*) lo scopo dell'arte è il bello, ovvero l'espressione dell'ideale e non del reale. La bellezza si raggiunge creando, estraendo dalla natura una tipologia che avrà proporzioni esatte, "nobiltà semplice e calma grandezza" nel movimento e dove nulla deve alterare i contorni dell'insieme. Quel che si cerca negli *objets d'art* a cui si accennava pocanzi non è allora solo la loro realtà fisica e, attraverso la loro verginità, la testimonianza di un lavoro manuale, materico, antico. Attraverso questi oggetti si cerca piuttosto di far rivivere la loro anima che in verità è in noi, di cui noi siamo i depositari senza esserne coscienti, e di evocare quindi un ideale poetico. In questo gioco in cui l'ideale si serve della materia per manifestarsi, dunque per esistere, la mania dell'antico prende un'allure visionaria. Come comprendere altrimenti, ad esempio, il legame strettissimo che lega Winckelmann alla Grecia, a questa terra del Mediterraneo di cui il padre della storia dell'arte celebra i capolavori ma che mai visiterà? Winckelmann non si recherà mai in Grecia perché non ne ha bisogno. Egli inventerà la Grecia fondando il trionfo dell'antico nel senso di un'affermazione nostalgica per un passato da molti indovinato e a pochissimi noto.

La ricerca sul ruolo di Roma nel complesso e quanto mai ramificato processo di appropriazione delle culture antiche nella Francia del Settecento resta un quesito aperto. Questo è quanto avverte già nell'introduzione Letizia Norci Cagiano ma anche una delle possibili valutazioni finali della lettura del volume.

La disamina attenta dei vari aspetti toccati dagli studiosi si svolge sotto l'egida della multidisciplinarietà che non scade mai in un discorso generale ma intreccia ad arte fili quanto mai difficili da tessere. Il discorso critico incalza così tra la costante attenzione portata ai diversi aspetti della cultura, delle arti, della letteratura, della scultura, delle arti plastiche, senza dimenticare tuttavia la teoria.

Chi cerca risposte esatte e definitive sarà, a ragion veduta, deluso. Il volume si legge come una serie di "colpi di sonda" o campioni realizzati nella materia a partire da punti diversi di prospezione. Abbiamo mostrato all'inizio come alla risposta entusiasta di Edouard Pommier in apertura del volume faccia eco, in appendice, il dubbio di Umberto Todini, quasi a voler rilanciare l'interrogativo posto sin dal titolo. Forse il lettore l'avrà già capito: la varietà degli approcci di cui è oggetto il tema del ritorno dell'antico, via Roma, nella Francia del Settecento, oltre a fornire risposte ha soprattutto il merito di rilanciare l'interrogativo e aprire nuove vie di ricerca. Non ci si può non augurare allora che nuove felici circostanze occorranno perché possano rinnovarsi e moltiplicarsi le occasioni di scambio sulla questione: *Roma Triumphans?*

Luigi Magno

F.-M. Misson, *Viaggio in Italia*, introduzione di L. Norci Cagiano, Epos, Palermo 2007, pp. 457

A quasi tre secoli di distanza dalla pubblicazione dell'opera – stampata per la prima volta in Olanda nel 1691 e poi nuovamente edita e ampiamente manipolata in varie edizioni (1694, 1698, 1702, 1717, 1731), fino all'edizione postuma definitiva del 1743 –, esce finalmente, per i tipi dell'Epos di Palermo e con un'Introduzione di Letizia Norci Cagiano, il *Viaggio in Italia* di François-Maximilien Misson (1650?-1721). La prima traduzione italiana del *Nouveau Voyage*, celebre classico della letteratura di viaggio del Settecento, è dunque oggi disponibile nella versione curata da Gianni Eugenio Viola, che riproduce buona parte dell'edizione 1717 dell'Aja, dal titolo originale *Nouveau Voyage d'Italie, avec un Mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*. Di questa guida, che è anche un giornale di viaggio in forma epistolare, il curatore sceglie di presentare le lettere ove il Misson riferisce quella parte del suo itinerario – che procede dall'Inghilterra passando in Fiandra, in Olanda e in Svizzera – specificamente dedicata all'Italia (dalla lettera XIII alla XXVII), mantenendo una rotta costituita soprattutto da un susseguirsi di città (com'è tipico della letteratura odeporica sull'Italia). Precettore al seguito del giovane conte di Arran, figlio del duca di Ormond, partendo dal Brennero e da Trento Misson passa dunque per Verona, Padova, Venezia, scende per Ancona e Loreto, si ferma a lungo a Roma e a Napoli – limite *hic sunt leones* per quasi tutti i viaggiatori del tempo, che difficilmente si spingevano oltre – per poi risalire verso Firenze, Modena, Milano, Pavia, Genova, fino a Torino, uscendo infine da Ginevra, ove il reportage sull'Italia si conclude.

Quattro importanti appendici corredano l'opera: un estratto dal *Mémoire pour les voyageurs*, una lettera XXVIII (dall'edizione del 1743) che si sofferma sulla leggenda della Papessa Giovanna (soggetto già ampiamente trattato da Misson – ugonotto figlio di un pastore protestante francese rifugiatosi in Inghilterra – nelle lettere su Roma, ma che forniva come è noto ai protestanti un sapido pretesto di polemica e umorismo anticlericale e anticattolico), un supplemento sul monte Vesuvio e il rapido aneddoto sulla *Storia compendiata della famosa Escalade di Ginevra*.

Le moderne teorie pedagogiche considerano il viaggio un'esperienza educativa fondamentale e raccomandano la conoscenza dei paesi stranieri per completare la formazione e l'istruzione dei giovani: «tanta è la convinzione che i viaggi formano il carattere e perfezionano l'uomo», si legge nella guida rivale, il *Nouveau Voyage d'Italie* di Deseine. La guida dell'ugonotto Misson si trova così ad essere una presenza pressoché costante nelle biblioteche di viaggio del XVIII secolo, spesso preferita ad opere analoghe come il Deseine e ancora citata da un lettore e *chroniqueur* d'eccezione: lo Stendhal delle *Promenades dans Rome*.

Non a caso, nell'avvertenza premessa al testo, Misson inserisce il motto dell'umanista fiammingo Giusto Lipsio (Joost Lips 1547-1606) secondo cui «il saggio, ovunque sia, è in viaggio; lo sciocco è sempre in esilio»: la sua opera si vuole in effetti un manuale che prepari al viaggio in un senso più ampio che non un semplice attraversare e visitare città e luoghi. All'esperienza e all'utilità del viaggio si attribuisce un valore morale e di conoscenza del mondo e della vita: «un giovane viaggiatore che va a scoprire il mondo per imparare a vivere, non deve limitarsi alla ricerca delle bellezze inanimate» (p. 392).

Misson evita appositamente di tornare su soggetti e luoghi comuni fin troppo frequentati da altri autori, per esprimere piuttosto giudizi originali su soggetti meno importanti o trascurati: è questo anche il senso del costante dialogo con le fonti classiche, così come del notevole ricorso all'erudizione e alle massime, di tradizione moralista. Egli non rinuncia mai al confronto critico con la realtà e a una verifica concreta che attualizzi il testo classico, spunto e pretesto di frequenti e continue citazioni, ma anche di visite mirate e di un'aneddotica di prima e di seconda mano, se si considera «il confronto delle citazioni pullulanti negli itinerari settecenteschi» (*Introduzione*, p. 26). E se è innegabile che Misson osservi luoghi e opere secondo i canoni estetici tradizionali dell'epoca, ovvero l'avversione per l'arte e l'urbanistica medievale e l'ammirazione per le forme classiche, nel suo scrupoloso catalogo delle opere degne di nota egli dimostra di possedere una cultura artistica non meno notevole del proprio spirito critico, nonché la necessaria competenza iconografica per ciò che concerne ad esempio la pittura. La relazione di viaggio è con tutta evidenza successiva ad un ampio lavoro di documentazione, che non si vuole tuttavia trattato né esaustivo né sistematico: la scelta di Misson è anzi assai libera e perfettamente aderente alla varietà e soggettività concessa dalla forma epistolare, in cui egli si rivolge ad un amico, il fittizio e anonimo "Signore" cui sono destinate le lettere dall'Italia.

Figlio in questo del suo secolo, Misson non indugia granché sul territorio extra-urbano, e dalla sua guida non emerge una particolare sensibilità per la natura, se non ove fornisca spunto per osservazioni di agronomia e addomesticamento del paesaggio a fini pratici. Egli si prodiga però in consigli assai concreti su ogni aspetto materiale del viaggio – e dunque acquisti, guide, maestri di lingua, alberghi, residenze, luoghi di svago e finanche la tipologia del calesse adatto – senza trascurare, naturalmente, la non facile questione dell'itinerario, pur ammettendo che «è quasi impossibile suggerire il percorso a quelli che vorranno fare il viaggio d'Italia» (p. 391).

A quasi tutto si può ovviare, suggerisce Misson, con l'adeguata spesa di denaro, – su cui il viaggiatore che voglia davvero profittare del viaggio non dovrà mai lesinare – avendo cura di scegliere con attenzione i propri servitori e prestando la giusta attenzione agli usi e costumi locali:

Quando ci si trova a Roma in tempo di Quaresima si può facilmente ottenere il permesso di mangiar della carne. Anche negli ostelli sulla strada ne danno: bisogna chiederla un po' in segreto, per non esporli alla censura. Ho visto anche gente minacciare [gli osti] di andare a dormire altrove quando facevano troppo i difficili, e così ricondurli alla ragione. È certo che i giorni di magro in Italia sono di una strana magrezza, alla quale sembra possibile abituarsi (p. 366).

Sono davvero innumerevoli le sapide osservazioni di colore locale con cui Misson condisce il suo *Voyage*: lo sguardo ironico, ma decisamente affascinato, del protestante dedito a riferire le molte ipocrisie e superstizioni popolari legate al cattolicesimo, al culto delle reliquie, degli *ex voto* (cfr. p. 58) e in generale ai retaggi dell'eredità pagana, sa risvegliare nel nordico autore ugonotto il demone del narratore comico ben più della storia dell'arte.

Pur preservando e mantenendo una libertà intellettuale non allineata con le direttive dell'*intelligenza* protestante (anche a costo di polemiche con i suoi correligionari e di un progressivo isolamento negli anni che precedono la sua morte, nel 1721), Misson gode di una formazione culturale classica che assorbe lo spirito razionalista, divulgatore, enciclopedico e internazionale del suo tempo e delle "Nouvelles de la Républi-

que des Lettres” dirette da Pierre Bayle: come le “Nouvelles” del resto, il *Nouveau Voyage* è un’opera clandestina e tale rimarrà fino al 1743. Solo allora il “Misson” sarà ufficialmente venduto in Francia, rimanendo tuttavia un libro vietato e a rischio di confisca all’interno dello Stato Pontificio – confisca che non risparmiò nel 1739 Charles de Brosse, costretto suo malgrado a ripiegare «su una piatta e lunga descrizione di Roma di Deseine» (p. 19).

La censura colpisce dunque l’opera, ma non il suo autore protestante che non incontra, nel corso del viaggio, atteggiamenti d’intolleranza o discriminazione di grande rilievo e ha accesso quasi ovunque. Il massimo rischio, per un protestante in Italia, è semmai quello di essere ignorato come tale, considerato cioè con indifferenza come “non cristiano”. Offeso in una componente fondamentale della propria identità di ugonotto, per il cui credo è vittima in Francia di durissime persecuzioni, un protestante come Misson è dunque particolarmente sensibile alla sopravvivenza del paganesimo nella religione cattolica: a tale sopravvivenza nei luoghi e nelle pratiche del culto egli assiste senza indignazione, ma con uno sguardo sempre piuttosto divertito¹, seppure in assenza di un sufficiente approfondimento storico e inquadramento socio-antropologico riguardo alle ragioni di persistenza dell’eredità pagana in Italia. Il suo umorismo assai anglosassone si scatena, come è prevedibile, soprattutto dando luogo ad una feroce e divertente aneddotica sul clero e sull’autorità papale².

Non è certo un dato secondario in quest’opera il fatto che il narratore Misson non parli mai di sé se non nel rigoroso contesto relativo ai dettagli, sempre asciutti e sobri, del viaggio: nessun riferimento al proprio stato d’animo o ad avventure private (l’esatto opposto di quel che farà Goethe, circa un secolo più tardi, col proprio *Viaggio in Italia*).

La frequenza delle osservazioni volte a mettere in ridicolo gli aspetti grotteschi e ipocriti delle pratiche del cattolicesimo (seppur in totale assenza di acrimonia o disprezzo per la religione cattolica in sé e per sé) colpisce con tanto maggiore evidenza perché sono queste le uniche distrazioni, forse le uniche divagazioni personali che lo scrupoloso Misson si concede nel proprio rigoroso giornale di viaggio, dimostrando di apprezzarne il carattere teatrale (le chiama infatti “commedie”):

Non mancate di assistere una volta alla cerimonia delle anime devote che si flagellano all’oratorio di San Francesco Saverio, o a quello del Padre Carovita, vicino al Collegio Romano. È una delle cose più piacevoli che si vedano a Roma. Si recita anche un’altra commedia assai divertente, alla chiesa della Pace, dietro piazza Navona, quando si esorcizzano i posseduti. Son cose da non perdere (p. 375).

«L’insistenza di Misson su questo punto mostra quanto la ferita dell’esilio sia ancora aperta», ben si dice nell’*Introduzione* (p. 22): Misson non è affatto esente da intenti di “evangelizzazione” su certi temi, e non perde occasione per porre in primo piano questioni ancora assai scottanti, quali le persecuzioni religiose, il problema della tolleranza, infine le controversie sull’origine delle religioni e sul problema dei culti.

La forma impiegata per tale funzione di attacco è apparentemente piuttosto anodina: Misson non si serve di alcun sarcasmo, non sovraccarica la propria descrizione di alcun aggettivo che connoti l’aneddoto riportato nel senso del grottesco o del ridicolo. Assai di rado gli sfugge qualcosa che assomigli ad un commento, una definizione di tali “scene” che smascheri la loro natura fortemente rituale e teatrale, ove l’ipocrisia non viene però esplicitamente attribuita né agli “attori” né ai più istruiti e consapevoli “officianti” nelle file del clero. Solo l’accostamento e la semplice e nuda narrazione dei fatti,

e il distacco di uno sguardo che si vuole non coinvolto in tali manifestazioni di un credo religioso e magico insieme, ne restituiscono tutta la portata comica, sempre lieve e al tempo stesso spietata³.

Non stupisce in fondo che un'opera dallo stile svelto, colloquiale e persuasivo, dal tono narrativo semplice e disadorno, di così grande fortuna e diffusione in ambito europeo (e che anticipa felicemente modelli di qualità letteraria più alta e raffinata nell'ambito del genere epistolare settecentesco), abbia dovuto attendere così a lungo per uscire dall'oblio per il lettore italiano, che può finalmente godere di quest'edizione elegantemente presentata, curata nei dettagli e nella bella traduzione di Gianni Eugenio Viola: e non stupisce neppure che il *Nouveau Voyage* abbia potuto trovare già nel 1691 nella tollerante Olanda lo spazio e la libertà per essere pubblicato.

Francesca Milaneschi

Note

1. Cfr., a p. 276, le osservazioni sulle infinite "specializzazioni" e molteplicità non soltanto dei santi, quanto delle varie "madonne" italiane.
2. Cfr., in merito, anche p. 375.
3. Cfr. il supplemento sul Vesuvio alle pp. 402-3.