

DUE VOLTI DI ROMA NELLA FRANCIA DEL SETTECENTO

di *Letizia Norci Cagiano*

Le riflessioni che seguono si ricollegano al dibattito sul ruolo di Roma in Francia e in Europa nel corso del XVIII secolo. L'attualità dell'argomento ha riscontro in una sempre più fitta bibliografia (e per citare un solo titolo, ricordo il volume appena uscito presso l'Istituto nazionale di studi romani, *Una miniera per l'Europa*)¹ e in una sorprendente fioritura di convegni in Italia e all'estero. A partire dall'incontro sul *Settecento e l'antico* organizzato ad Alghero dalla Società italiana di studi sul XVIII secolo e dall'Università di Sassari nel giugno 2001, l'effetto "Roma" è stato preso in considerazione nella cultura settecentesca di diversi paesi europei e nei campi più svariati: dalla letteratura alle arti visive, dalla riflessione filosofica e politica fino alla moda.

All'esclusivo rapporto con la Francia è stato dedicato il congresso "Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento" organizzato dal Centro di Studi italo-francesi dell'Università degli Studi Roma Tre nel marzo 2006, che ha permesso di fare un bilancio provvisorio sul ruolo della città eterna nell'evoluzione del pensiero e del gusto francese nel corso del XVIII secolo. Il tema, già affrontato in precedenza, ha rivelato tutta la sua complessità alla fine di questo incontro. In particolare si è delineata, fin dai primi interventi, una duplice prospettiva: da una parte la nuova politica dei papi, a partire da Clemente XI che facendo trasportare solennemente la statua di *Roma triumphans* sul Campidoglio sembra voler confermare il ruolo di mediatrice della Roma cristiana nella trasmissione dei "monumenti" della civiltà antica, al servizio della formazione artistica ed intellettuale dell'Europa; dall'altra lo sguardo innovatore e perspicace di certi poeti (come André Chénier) o di certi intellettuali europei (come Ottaviano di Guasco) che pensano l'arte e la storia di Roma in una prospettiva straordinariamente moderna.

Questi due aspetti sono stati ripresi e approfonditi in convegni più recenti. Due eventi in particolare mi hanno dato modo di contestualizzare in un ampio dibattito alcune riflessioni emerse dalle discussioni romane: da una parte l'innovazione formale e filosofica che Chénier riesce ad apportare nella sua poesia che pure si nutre di modelli classici; dall'altra il ruolo attivo di Roma nel Settecento e nel primo Ottocento, non solo attraverso la politica dei papi e il fiorire, *malgré tout*, di un "Illuminismo romano"², ma anche attraverso la prerogativa, che le è propria (e che è propria del suo carattere di icona per eccellenza), di trasformarsi restando sempre la stessa.

Il primo dei due convegni, organizzato in tre momenti e in tre sedi diverse, riguarda le mutazioni del dibattito sull'arte, la musica, la letteratura in Francia nella seconda metà del XVIII secolo³. È in quest'epoca che le teorie elaborate negli ambienti accademici sono messe in discussione o comunque sono ridotte ad un ruolo secondario rispetto all'emergenza di nuove preoccupazioni: per discutere sulla produzione artistica e letteraria contemporanea il discorso filosofico, storico e critico appare più appropriato che non una riflessione sulle regole ispirate dai grandi modelli del passato.

In questo contesto mi è sembrato che valesse la pena approfondire le teorie artistiche di André Chénier, l'unico grande poeta del Settecento francese, ma anche, come è noto, autore di una profonda meditazione sull'arte: la poesia, naturalmente, ma anche le arti figurative, e la scultura in particolare. Mi sono dunque ricollegata agli studi di Lionello Sozzi e ad alcuni saggi di Jean Starobinski scritti intorno agli anni Settanta per affrontare questo poeta-teorico, definito tradizionalmente "neoclassico" – si nutre infatti delle immagini del mondo antico – ma il cui sguardo è di straordinaria attualità. Non soltanto egli è in sintonia con le dichiarazioni di un Mercier o di un La Harpe sui nuovi ruoli dello scrittore (la sua missione sacerdotale, l'entusiasmo che lo infiamma quando contempla la virtù nella sua perfezione ecc.)⁴, ma la sua visione e la sua sensibilità – come avviene per Rousseau o per Diderot – vanno ben oltre il suo tempo, o meglio oltre i quattordici anni che trascorrono tra la fine dei suoi studi (1780) e la sua morte precoce sulla ghigliottina (1794). La sua lungimiranza può spiegare l'entusiasmo di Chateaubriand quando scopre questo artista ormai praticamente ignorato⁵ e si affretta a inserire un frammento di Chénier, «cité de mémoire», nel *Génie du Christianisme*. Può anche spiegare l'ammirazione che suscitò presso i romantici la prima edizione dei poemi di Chénier curata da Hyacinthe Latouche in piena Restaurazione (1819); e si tratterà, secondo Lampedusa – dei primi bei versi dopo la morte di Racine (cfr. Tomasi di Lampedusa, 1997, p. 1743). Alle reazioni entusiastiche del giovane Victor Hugo, di Lamartine, di Musset, si unisce quella di un critico penetrante e perspicace quale Sainte-Beuve, per non tener conto dell'apprezzamento di Stendhal, autore che, come Chénier, non scrive per i suoi contemporanei, ma per i posteri. Esistono infatti alcune affinità sottili tra questi due autori: si possono trovare nell'*Histoire de la Peinture en Italie* e in *Racine et Shakespeare* e si potrebbe affermare che, da un certo punto di vista, Chénier anticipa Stendhal e alcuni suoi mutamenti dello sguardo sull'arte e sull'antichità che si manifestano in quel periodo di transizione che furono, in Francia, gli anni 1810-20 (cfr. Gallo, 2007b). Possiamo ancora aggiungere, come prova ulteriore della modernità di Chénier, che Raymond Radiguet ne riprende le immagini o addirittura delle strofe intere che inserisce nelle sue poesie (Radiguet, 2007, pp. 182, 232).

Chénier ha dunque la capacità di cogliere le istanze più recenti della filosofia e dell'arte del suo tempo, ma è anche in grado di liberarsene e soprattutto di oltrepassare certe tendenze dei poeti suoi contemporanei: per esempio un uso stereotipato dei modelli antichi con intenzioni di circostanza, o decorative, o erotiche, o anche politiche, e che trascura d'interpretare il significato primordiale di quei modelli. Il passo che cito è solo un campione di quanto egli dichiara ripetutamente nel suo saggio sulle Lettere e le Arti:

Les élégiaques anciens, simples, naturels, passionnés, d'une nudité décente... comparés à ces fades et énigmatiques subtilités appelées galanteries qui rendent la plupart de nos écrivains érotiques si fastidieux pour tous les lecteurs qui joignent à un esprit droit et juste une sensibilité vraie et une âme ouverte à tout ce que les passions ont de doux ou d'orageux (Chénier, 1958, p. 661)⁶.

Una lettura generale dell'opera di Chénier, in poesia e in prosa, può darci un'idea della carica innovatrice di questo poeta, del suo contributo ai mutamenti del discorso sulle arti, e del posto che occupa in un processo evolutivo che ha le sue origini nella "Querelle des Anciens et des Modernes" e giunge alla crisi del Classicismo e all'emergenza delle istanze romantiche: infatti la "Querelle" (la cui evoluzione nel XVIII secolo è stata così ben tracciata da Marc Fumaroli e Jean-Robert Armogathe)⁷ inaugura un nuovo modo di considerare gli autori antichi, un atteggiamento critico e dinamico che conferisce un valore aggiunto importante e inevitabile al ruolo del moderno nell'imitazione degli *Anciens*⁸.

L'intento di Chénier è essenzialmente quello di risalire alla "nudità" degli antichi⁹, di coglierne lo slancio vitale alla sua origine, sgombrando le sovrastrutture e gli artifici che si sono accumulati attraverso i secoli. I suoi versi vogliono rappresentare una Grecia giovane, ai primordi, la «Grèce héroïque et naissante et sauvage» che aveva intravisto Diderot, ancora così vicina a quella dolorosa e caotica infanzia del mondo in cui l'ardore poetico era al sommo della sua intensità¹⁰.

Sui temi dell'infanzia del mondo, del caos originale, della forza vitale primitiva nell'opera di Chénier – che sono in parte derivati (come ha dimostrato Dimoff, 1936, vol. II, pp. 58 ss.) da Buffon e da Bailly, dunque dalle più recenti teorie scientifiche – Lionello Sozzi ha scritto alcune pagine suggestive, di cui cito la conclusione:

Au centre des ambitions de Chénier, on devine le désir de peindre cette époque éclatante, celle où «la terre est nubile et brûle d'être mère». Toute la tension dynamique qui parcourt sa poésie converge, dirait-on, vers cette ambition suprême, relater la naissance du monde, la germination de la vie, la vigueur d'une nature lancée sur les routes de son histoire; représenter ce que Vico appelait «le cose vere del tempo favoloso», «le prime vere origini» de la «gran selva antica della terra» (Sozzi, 1968, p. 71).

Dobbiamo notare tuttavia che queste immagini caotiche e spaventose si eclissano spesso a favore di un'altra immagine, più familiare a Chénier: «la vision d'une Grèce lumineuse, sensuelle, charmante, un peu mignarde parfois dans son mélange de raffinement et de simplicité, dans son éternel printemps» (Fabre, 1955, pp. 62-3).

Le due tendenze – la forza vitale e primitiva da una parte e la visione luminosa e seducente dall'altra – si uniscono e si esprimono attraverso il movimento che Chénier imprime alla natura e agli abitanti di quella Grecia letteraria che domina in tutti i suoi scritti. Si tratta del movimento di cui ha parlato Lionello Sozzi (2007, pp. 181-200); movimento di slanci dinamici e vibranti, sinuoso, ondeggiante e pieno di grazia: «c'est d'ailleurs du mouvement que naît la grâce» – osserva Stendhal (1996, p. 316).

Da quanto abbiamo detto finora Roma appare ben lontana dalle preoccupazioni di Chénier; e tuttavia la sua funzione di mediatrice è fondamentale. Come ha notato Jackie Pigeaud (2007, pp. 227-56) a proposito di Winckelmann, Roma è il luogo ideale (e, aggiungerei, l'unico luogo possibile all'epoca) da cui sognare la Grecia. Probabilmente il poeta non aveva mai avuto sotto gli occhi un originale di quelle statue o di quei bassorilievi che rappresenta ed anima nella sua poesia. Le poesie di Chénier, osserva Lampedusa, «dei bassorilievi hanno l'aerea leggerezza: l'effetto di solare illuminazione che proviene loro dall'essere posti in cima al tempio; il senso di movimento compiuto e contenuto» (Tomasi di Lampedusa, 1997, p. 1749); eppure, lo sappiamo, la Grecia, ancora sotto il dominio turco, era considerata *off limits* alla fine del Settecento. In compenso Chénier conosceva a fondo i poeti antichi, i Greci che leggeva disinvoltamente in lingua originale, ma anche i latini e i classici francesi, con una predilezione per Racine. A partire dalle sue letture, da quanto poteva conoscere delle copie romane, e con l'apporto di un impegno ardente e infaticabile, egli riesce, secondo le direttrici che si era imposto, ad "inventare" una Grecia viva e convincente, ad animare immagini che si compongono in «quadri» attraverso un linguaggio poetico che riassume in sé anche le arti figurative e musicali (Chénier, 1958, pp. 650-1).

In questa sintesi felice Roma ha un ruolo determinante: Virgilio, Ovidio ed altri poeti latini sono fonte d'ispirazione tanto quanto i loro predecessori greci: hanno quindi una funzione di mediatori in una pratica manieristica che è propria di Chénier e che non si ferma ai modelli romani, ma ricorre anche ai loro interpreti moderni, siano questi poeti, o anche pittori. Infatti accade che le immagini di Chénier risultino da una sintesi di fonti letterarie e figurative; la bucolica XX, *La Mort d'Hercule*, per fare un esempio, s'ispira al testo delle *Metamorfosi* di Ovidio (IX), ma il poeta ha ben presenti anche le incisioni di Antonio Tempesta nella raccolta delle *Metamorfosi* pubblicata da Jode ad Anversa nel 1606 (ivi, p. 853, e p. 27, nota 1). Questi filtri creano l'effetto di un allontanamento del tempo, ma sono anche strumenti di un manierismo che attinge agli autori antichi come Omero, Ovidio e Virgilio, o moderni come Racine e Fénelon, fino ad alcuni contemporanei come Young o l'abbé Barthélemy, altro grande interprete della Grecia nel suo romanzo *Le Voyage du jeune Anacharsis*, per non parlare dei pittori e degli scultori¹¹.

Il manierismo di Chénier (che meriterebbe uno studio approfondito) è indicatore della sua forte esigenza di attualità (la stessa esigenza di Orazio, che voleva essere «semper recens»), nella piena coscienza della lunga eredità che si è accumulata a partire dagli antichi fino ai tempi moderni, sia per quanto riguarda i progressi della scienza che per l'evoluzione dell'arte e della lingua. Questa tendenza a ricorrere a forme antiche attraverso la mediazione delle interpretazioni moderne, mi sembra perfettamente in sintonia con certe realizzazioni degli scultori francesi settecenteschi che Daniela Gallo ha analizzato nel saggio *Gli scultori francesi e le antichità romane*; in un capitolo intitolato appunto *Antichità o maniera?* la studiosa constata che «nelle loro statue anacreontiche gli scultori francesi d'Ancien Régime furono globalmente molto più influenzati dalla Maniera, e persino dalle opere di un certo barocco romano¹², che dall'antichità tanto pronata dall'insegnamento accademico» (Gallo, 2007a, pp. 285-6). La Roma di Ovidio, di Orazio, di

Virgilio s'ispessisce dunque, nell'opera poetica di Chénier, delle sue interpretazioni moderne, cui non sono estranee le opere dei grandi maestri della scuola romana, a partire dal Rinascimento, e quindi, indirettamente, l'attività dei papi in favore delle arti.

Il secondo convegno, "Les papes imaginaires des Lumières françaises. 1713-1789", parte dalla discussione delle più diffuse interpretazioni illuministiche sul ruolo e l'immagine del papato. Rifiutando come assurdi o insensati certi comportamenti dei capi della Chiesa, i *philosophes* si precludevano la possibilità di esplorarne le ragioni profonde; nella sua qualità di elemento portante del cattolicesimo, l'autorità papale veniva a configurarsi come un enigma oscuro o addirittura inconcepibile. Il convegno si è proposto di indagare su quest'enigma lasciando in secondo piano la realtà storica del papato nel XVIII secolo e considerando piuttosto le variegate produzioni immaginarie che sono sorte intorno a questo tema, e che tutte, in modi diversi, aiutano a penetrarne l'opacità.

In tre giorni di discussioni sono emerse molteplici interpretazioni della figura del papa e del suo ruolo da parte di viaggiatori, giornalisti, storici o romanzieri settecenteschi: a partire dalle voci del *Dictionnaire historique et critique* di Bayle e passando dagli articoli della rivista giansenista "Nouvelles Ecclésiastiques" per giungere alle interpretazioni di autori deisti come Challe o Voltaire, il quadro critico si è arricchito delle interpretazioni di Montesquieu, Sade, Mercier, del teologo protestante Élie Bertrand e anche di alcuni anti-illuministi come Louis-Antoine Caraccioli. Dall'insieme delle immagini proposte è emerso chiaramente che lo sguardo degli illuministi francesi nei confronti del papato è molto più variegato ed ambiguo di quanto non potrebbe sembrare a prima vista. Fra tante, la visione del presidente de Brosses appare come un esempio di grande equilibrio nel valutare il ruolo di un papa, o meglio di due papi perché il suo viaggio in Italia si situa tra i due pontificati di Clemente XII e di Benedetto XIV, che non perdono d'occhio le esigenze della curia e della politica romana, con tutta la loro dose di corruzione e di oscurantismo, ma riescono anche ad esercitare un'intelligenza raffinata mettendo in atto strategie culturali di portata europea.

Fra queste strategie, la promozione delle antichità voluta dai pontefici settecenteschi ebbe sicuramente un ruolo fondamentale nella diffusione del gusto neoclassico oltralpe; e da questo punto di vista influì anche sulla produzione di Chénier che fin dalla prima giovinezza si era infervorato alla lettura di Winckelmann e ne aveva condiviso gli entusiasmi per le belle statue delle collezioni romane. D'altra parte studi recenti si accordano sulla presenza, negli Stati della Chiesa e a Roma, di un movimento culturale che si ricollega con l'attività cosmopolita della "Repubblica delle Lettere", e che può perfino essere definito come "Illuminismo romano"¹³. Nel mio contributo al convegno sui *papes imaginaires* ho dunque cercato di ritracciare le prime manifestazioni di una politica culturale romana settecentesca e di considerarne l'impatto sui visitatori francesi. Le mie scelte si sono orientate su viaggiatori della prima metà del secolo, non ancora coinvolti in quel gusto per l'antico che a partire dagli anni Cinquanta diventa una moda destinata a diffondersi in modo prodigioso in tutto il continente.

Tra vari resoconti di viaggio in Italia dei primi decenni del secolo, quello del presidente de Brosses mi sembra particolarmente adatto a far percepire le particolarità e l'importanza di una politica che pur essendo ben determinata, poteva non essere compresa in tutta le sue potenzialità. D'altra parte soltanto quel particolare clima culturale può spiegare perché Brosses, uomo colto, disinibito, e al corrente delle ultime novità in campo letterario e scientifico – pur senza poter essere definito un *philosophe* a tutti gli effetti – si sia potuto trovare perfettamente a suo agio a Roma, non soltanto nella sua qualità di erudito (era, come è noto, un grande latinista) o di uomo di mondo, ma anche come cittadino della “Repubblica delle Lettere” di cui è membro a pieno titolo, come ha ben mostrato Marc Fumaroli in un articolo dedicato a questo argomento (Fumaroli, 1996).

Il soggiorno romano del presidente de Brosses, che egli descrive lungamente in venti delle sue *Lettres familières* (lettere XXXVI-LV), si prolunga dalla metà di novembre del 1739 alla fine di febbraio del 1740, in un periodo quindi che comprende la malattia e la morte di Clemente XII (Lorenzo Corsini) e l'apertura del lungo conclave da cui uscirà eletto Benedetto XIV (Prospero Lambertini). Si tratta di un momento particolarmente interessante per un osservatore straniero: i riferimenti o le allusioni al papa, punto di forza di qualsiasi racconto di viaggio a Roma, qui si moltiplicano, a partire dalle descrizioni dell'agonia del pontefice con le sue ripercussioni sull'atmosfera della città (il Santissimo Sacramento è esposto in tutte le chiese e i teatri vengono chiusi) fino alla relazione dei funerali, che costituiscono uno spettacolo più imponente e magnifico di quello delle opere teatrali, e all'evocazione del Conclave e di certe parodie improvvisate da alcuni inglesi nel corso di un'esilarante riunione alla villa del Vascello (cfr. Brosses, 1991, vol. II, pp. 1155-6).

Mi limiterò qui a citare una breve descrizione degli attimi immediatamente successivi alla morte del papa:

Aussitôt après [la constatation de sa mort], comme le corps du pape doit rester longtemps exposé en public, on est venu lui raser le visage et luy mettre un peu de rouge aux joues pour adoucir cette grande pâleur de la mort. Je vous assure qu'en cet état il a meilleure mine que je ne luy ay jamais vu durant sa maladie; il a naturellement les traits réguliers, c'est un fort beau vieillard, son corps doit être embaumé ce soir (ivi, p. 1142).

Da queste poche righe emerge una doppia visione: da una parte quel corpo corrotto, consumato dall'età e dalla malattia, sembra evocare la decadenza della politica e del potere del papa, la corruzione o l'inettitudine di certi personaggi che lo circondano, l'oscurantismo, l'assurdità di alcune pratiche religiose; dall'altra il profilo di un gran bel vecchio dai tratti regolari sembra rappresentare l'intelligenza, la cultura, lo spirito di Clemente XII, qualità che si sono espresse in una politica culturale di cui Brosses coglie tutta la pregnanza.

La politica culturale di Clemente XII s'iscrive in un processo che, a partire da Clemente XI Albani, con la sua personalità di filologo e di storico cosciente delle potenzialità del patrimonio artistico di Roma e della forza d'attrazione che questo può esercitare sugli stranieri che viaggiano in Italia¹⁴, giunge, alla fine del XVIII secolo, alla creazione del Museo Pio-Clementino¹⁵.

L'attenzione verso il patrimonio storico e artistico di Roma, che caratterizza la politica della maggior parte dei papi del Settecento, e in particolare dei due di cui si parla nelle *Lettres familières*, trova delle corrispondenze in tutta Italia: pensiamo ad esempio a quegli eruditi appassionati di antichità, come Zanetti che Brosses incontra a Venezia o Maffei di cui visita le collezioni a Verona, o agli antiquari toscani di cui parla lungamente nelle lettere su Firenze, o ancora agli scavi di Ercolano da poco inaugurati al momento del suo arrivo a Napoli nell'ottobre del 1739; per non parlare delle dotte ricerche dei Benedettini e di certi aristocratici di Sicilia che Brosses non poté conoscere visto che il suo itinerario si ferma a Napoli.

Tutto questo fermento procede da un risveglio d'interesse per i monumenti – intesi nel senso più ampio di testimonianze e di memorie del passato – che si diffonde in tutta Europa e che segna la nascita delle scienze antichistiche. I nomi di Jonathan Richardson, di Caylus, di Winckelmann o dell'abate Barthélemy bastano per dare un'idea della portata di questo fenomeno. La politica culturale dei papi del Settecento s'inserisce dunque in quella rete di scambi e di corrispondenze cosmopolite che, all'inizio del XVIII secolo, diventa luogo privilegiato della visione relativista, dell'attitudine tollerante e dialogante che caratterizza l'Illuminismo europeo.

Delle due realtà che ho menzionato prima, suggerite dalla descrizione del papa morto nelle *Lettres familières*, potrebbe sembrare che la prima – che riconduce alla decadenza della politica della Chiesa, alla superstizione, alla corruzione o, più semplicemente all'attenzione per le esigenze romane e curiali – prevalga sulla seconda, sia nel caso di Clemente XII, sia per quanto riguarda i suoi successori. Tuttavia, come ho accennato sopra, alcuni studi recenti si trovano d'accordo sull'attività, a Roma, di una *Respublica litterarum* ed è proprio nella sua qualità di cittadino di questa repubblica che Brosses, accompagnato da amici colti, come il suo cugino Loppin de Montmort, abile geometra, e il grande filologo Lacurne de Sainte-Palaye, era partito per l'Italia, munito di una lettera di presentazione del presidente Bouhier per il cardinale Passionei¹⁶. Questo nome è sufficiente per capire quali saranno gli ambienti che Brosses frequenterà di preferenza in Italia. Passionei era in primo luogo un erudito di rinomanza europea: la sua cultura andava oltre i limiti dell'Italia grazie all'ampiezza di vedute e alle sue esperienze di nunzio in diversi paesi stranieri. Tuttavia egli era anche una "creatura" di Clemente XII: possiamo dunque affermare che apparteneva, anche se con qualche riserva, a quel sistema di alleanze politiche, culturali e mondane d'ispirazione fiorentina e bolognese, che caratterizzò i pontificati Corsini e Lambertini¹⁷.

Proprio a Bologna Brosses aveva incontrato un personaggio importante, caratterizzato da una grande libertà di linguaggio, ma scrupoloso nelle sue funzioni e dotato di prudenza e senso diplomatico: si tratta appunto del cardinale Prospero Lambertini, «bonhomme sans façons, qui nous fait de bien bons contes de filles ou de la cour de Rome» e che «est sujet à se servir, dans la construction de ses phrases, de certaines particules explétives peu cardinaliques [...] sa conversation est fort agréable; c'est un homme d'esprit plein de gayté et qui a de la littérature [...] d'ailleurs de mœurs excellentes, fort charitable et fort assidu à ses devoirs d'archevêque [de Bologne]» (Brosses, 1991, vol. I, pp. 369-70), frequentatore

dell'Accademia delle Scienze e delle famiglie bolognesi legate ai Corsini, da cui Brosses e i suoi amici vanno volentieri a passare la serata.

L'introduzione di Brosses negli ambienti romani vicini al papa avviene dunque per le vie della "Repubblica delle Lettere", attraverso una serie di esperienze interessanti e positive che, prima e dopo Bologna, si ripetono in diverse città italiane. Questo approccio lo aiuterà a non dare troppa importanza a certi abusi d'autorità della polizia papale, come ad esempio la confisca, da parte dei doganieri romani, della sua preziosa, ma eretica, guida di Misson (cfr. ivi, vol. II, pp. 650-1).

Quando Brosses arriva a Roma, nel novembre 1739, Clemente XII, ormai vecchio e malato, si avvia alla conclusione di un pontificato caratterizzato, fra l'altro, dalla continuazione della politica culturale del suo predecessore Clemente XI (di cui ha preso il nome) nei confronti del patrimonio storico e artistico di Roma. Politica il cui risultato, spettacolare e duraturo, è stato quello di attribuire un nuovo significato ai monumenti dell'antichità e di assicurarne la conservazione, la valorizzazione e la trasmissione alle generazioni future. Si tratta di una strategia che assegna un ruolo nuovo e magnifico alla città e al suo sovrano, in un contesto in cui il papato è perfettamente cosciente di non aver più un potere politico significativo in Europa.

Questi aspetti della personalità di Clemente XII sono ben messi in luce nelle *Lettres familières* che danno innanzitutto l'impressione di un papa pieno di spirito, che deve far fronte alle esigenze della politica romana e curiale, alla difficile amministrazione degli Stati della Chiesa e a dei cortigiani spesso corrotti o inetti, come il nipote Neri Corsini, «homme d'une capacité au-dessous du médiocre» (ivi, vol. II, p. 707)¹⁸ o il cardinale Guadagni (anch'egli nipote, per parte di una sorella) «bon moine, carme bigot» che, malgrado la sua reputazione di frugalità, si fa sorprendere, durante la cena sontuosa offerta a Monte Cavallo la vigilia di Natale, intento a «dévorer en toute humilité un esturgeon et boire comme un templier» (ivi, vol. II, p. 790).

Ormai il pontefice, quasi cieco e immobilizzato, deve affidarsi alla sua famiglia e alle sue "creature", tuttavia non siamo più al tempo di Paolo III, il cui nepotismo è stato immortalato dal pennello di Tiziano. Intanto perché, come osserva Brosses, «les prérogatives [du népotisme] sont bien déçues de ce qu'elles étaient jadis» anche se «un pontificat suffit pour enrichir une famille» (ivi, vol. II, p. 779); inoltre perché nella famiglia del papa, tra le sue "creature" e alla corte si trovano anche personalità di merito e di cultura che destano l'ammirazione di Brosses: primo fra tutti il principe Bartolomeo Corsini, viceré di Sicilia e figlio del fratello maggiore del pontefice, e poi alcune nipoti, imparentate nell'ambiente della "Repubblica delle Lettere", come Virginia Niccolini, cognata del celebre abate, o Anna Maria Bichi che Brosses incontra a Siena e di cui apprezza la conversazione colta e piacevole.

Nel dicembre 1739 Virginia Niccolini si trovava a Roma, presso la madre, Vittoria Altoviti, moglie del principe Corsini (cfr. ivi, vol. II, p. 823, nota 73). Brosses le va a trovare nel loro palazzo alla Lungara, «dans un quartier bien reculé», osserva, e aggiunge: «Tant que leur oncle vivra, on leur y viendra faire la cour, mais à sa mort prochaine, gare qu'il ne faille changer de demeure ou rester seul» (ivi, vol. II, p. 822). In realtà la scelta di quel quartiere da parte dei Corsini

non è casuale: si tratta innanzitutto di una sorta di *understatement* tipicamente toscano: il palazzo, sebbene in un quartiere popolare e fuori mano, era stato splendidamente ricostruito da Ferdinando Fuga tra il 1732 e il 1736 e vantava una magnifica biblioteca e una celebre collezione di dipinti. Lo stesso genere di *understatement* è notato da Brosses nell'arredamento della camera di Clemente XII, «meublée d'une manière assez simple» (ivi, vol. II, p. 708) in mezzo alle magnificenze di Monte Cavallo¹⁹. Inoltre, quella parte di Trastevere che fronteggia la Farnesina con i suoi affreschi di Raffaello, era legata al ricordo di Cristina di Svezia che vi aveva abitato e fondato un'accademia che è all'origine dell'Accademia dell'Arcadia. Si tratta dunque di un luogo della cultura la cui tradizione è mantenuta, ad opera dei Corsini, soprattutto attraverso le riunioni di eruditi e di grandi personalità della Chiesa che si svolgevano nel loro salotto, animato da Giovanni Bottari. Questo illustre fiorentino, archeologo, filologo, teologo con tendenze gianseniste, membro attivissimo dell'Accademia della Crusca, era stato chiamato a Roma da Clemente XII al momento della sua elezione nel 1730 e nominato, nel 1739, "secondo custode" della Biblioteca Vaticana: diventerà "primo custode" per due soli giorni, nel 1768, dopo la morte di Giuseppe Assemani, altro personaggio di spicco alla corte dei Corsini.

Assemani, maronita del Libano, era un grande orientalista, autore fra l'altro di una *Bibliotheca orientalis* in quattro volumi (1719-1728); secondo l'opinione di Brosses, egli era superiore per cultura al celebre Étienne Fourmont che si occupava dei manoscritti orientali della Bibliothèque du Roi (cfr. Brosses, 1991, vol. II, p. 899); la scelta di questo personaggio, da parte di Clemente XII, per la direzione della Vaticana ("secondo custode" nel 1730 e "primo custode" nel 1739) va nella direzione di una crescita d'interesse per l'Oriente e per le letterature esotiche che caratterizza lo spirito cosmopolita del XVIII secolo. Bisogna anche aggiungere che le pagine dedicate da Brosses alla Biblioteca Vaticana sono piene di ammirazione, non soltanto per la quantità e la qualità dei libri e dei manoscritti, per la bellezza delle sale di lettura, per la competenza dei bibliotecari, ma anche per la sistemazione, l'organizzazione e, soprattutto, per la facilità di accesso agli stranieri:

La fameuse bibliothèque du Vatican n'est pas publique, c'est la bibliothèque particulière du Pape qui ne s'ouvre pas pour tout le monde, mais, pour peu que l'on soit connu, on y est reçu fort poliment et l'on y va travailler certains jours de la semaine dans une grande antisalle où les sous-bibliothécaires vous font apporter de la bibliothèque les manuscrits dont vous avez besoin (ivi, vol. II, p. 900).

La politica di diffusione della cultura e di apertura al pubblico dei tesori vaticani sarà ripresa e sviluppata dai successori di Clemente XII per tutto il corso del Settecento, concludendosi con la fondazione e l'organizzazione dei grandi musei del Vaticano.

Bottari et Assemani figurano dunque tra quegli eruditi, di origine diversa, ma in gran parte toscani, che lavorano alla corte di Clemente XII e che Brosses ha occasione d'incontrare; tra questi possiamo annoverare il marchese Capponi, membro dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi, l'abate Marchesini, Borione "lo Speciale" e altri antiquari e collezionisti d'arte (cfr. Gallo, 1999).

Tuttavia i romani non sembrano interessarsi più di tanto alle questioni di erudizione:

J'avois déjà ouï dire aux Florentins que la science n'empêchoit pas les Romains de dormir et que c'étoient de bonnes gens.

Verecun in patria, crasso que sub aere nati.

La noblesse cultive peu les lettres; elle jouit dans l'indolence de tant de curiosité singulières rassemblées dans ses palais. Tous ces Colonne, Pamphile, Chigi, Justiniani, Borgheze sont de vrais eunuques dans un sérail. Comptez parmi eux le prince de Palestrine pour le *Kislar Agan*. Les ecclésiastiques sont plus occupés de leur fortune que de doctrine. Dans le collège des cardinaux à peine compteroit-on une demi-douzaine de personnes sçavantes (Brosses, 1991, vol. II, pp. 898-9).

Ma questa mezza dozzina di eruditi comprende personalità celebri a livello europeo: tra i cardinali creati da Clemente XII è sufficiente nominare Tencin e Passionei, con i quali Brosses intrattiene rapporti di grande familiarità, o Spinola, il legato di Bologna, frequentatore di quelle famiglie colte che il *Président* de Brosses aveva avuto modo d'incontrare durante il suo soggiorno in quella città. Bisogna anche menzionare Alessandro Albani, creato cardinale da Innocenzo XIII nel 1721: appassionato d'antichità, aveva messo insieme una notevole collezione che, nel 1733, viene in gran parte acquistata da Clemente XII per il Museo del Campidoglio che sarà aperto al pubblico l'anno seguente. Questo gesto lungimirante è in perfetta sintonia con quella "politica del Campidoglio" inventata dai papi del Rinascimento e ripresa da Clemente XI, che, come abbiamo accennato sopra, consisteva nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio artistico e archeologico della città e nella sua "restituzione" al popolo romano²⁰.

Brosses percorre in lungo e in largo le sale del Campidoglio e constata che è impossibile fare una relazione circostanziata «du nombre infini de statues que l'on [y] avoit [...] rassemblé et qui étoient posées ça et là, dans les salles» (ivi, vol. II, p. 1123).

Cela est répandu presque sans ordre dans les cours des ailes, soubz les portiques, sur les escaliers, dans les apartemens. Il seroit bien temps que l'on y mit un bel arrangement, dont ce recueil seroit susceptible et alors cette galerie ne seroit nullement inférieure à celle du grand-duc [cioè la Galleria degli Uffizi che Clemente XII ben conosceva]; mais je crois que l'espace leur manque. On paroît néanmoins dans le dessein d'y travailler bientost, d'y joindre en même temps tout ce que l'on pourra acquérir dans Rome et d'y former même un recueil de tableaux. Ceci dépend de sçavoir si le pape qui viendra aprez celui-ci sera un homme de goût et s'il trouvera de l'argent pour suffire à la dépense (ivi, vol. II, p. 863).

In realtà il cardinale Lambertini era stato tra i primi ispiratori di una strategia per la promozione della grandezza di Roma attraverso la valorizzazione delle antichità e dei capolavori artistici (Pommier, 2007a, p. 12); così, quando divenne Benedetto XIV, incoraggiò vivamente la riorganizzazione del Museo e la creazione della Pinacoteca del Campidoglio. È sotto il suo regno che Giovanni Bottari cominciò la pubblicazione dei cataloghi delle antichità²¹ di cui Brosses conserverà un esemplare nella sua biblioteca²². È dunque probabile che al momento

della redazione delle lettere su Roma, stesa dopo il ritorno dal viaggio in Italia, tra il 1745 e il 1755, il presidente fosse al corrente della nuova sistemazione del Campidoglio.

L'attenzione di Brosses nei confronti dell'attività del papa in favore delle arti si manifesta ovunque nelle *Lettres familières* dove molte pagine sono dedicate alla fabbrica dei mosaici di San Pietro, inaugurata sotto Urbano VIII all'inizio del Seicento e ancora in piena attività sotto Clemente XII; in altre lettere parla del concorso per la fontana di Trevi, della facciata di San Giovanni in Laterano appena terminata nel 1736 ad opera di Alessandro Galilei, e della Cappella Corsini che il papa faceva costruire in quella stessa basilica; dà poi il suo parere sulla possibilità di installare delle collezioni di statue in una galleria del Vaticano (cosa che sarà fatta nel corso del secolo) e apprezza il valore estetico delle cerimonie e delle musiche sacre nelle chiese di Roma. Tutte le descrizioni di Brosses danno insomma l'impressione che ormai è proprio nelle bellezze artistiche che risiede la maggiore attrattiva di Roma, e confermano la lungimiranza del papa per quanto riguarda la promozione della città.

La valorizzazione delle statue attraverso la sistemazione in ambienti pubblici e moderni, in conformità con le nuove esigenze dei tempi, s'iscrive nella tradizione secolare del reimpiego dei materiali antichi e dell'innesto di edifici moderni sulle rovine. A Roma tutto si rinnova e nulla si distrugge: la città si trasforma insensibilmente, cambia aspetto restando sempre la stessa. Come i tratti del bambino affiorano ancora nell'adolescente, che è ancora e non è più la stessa persona, così i monumenti del passato seguitano a parlare in una città dal profilo ormai diverso. Metamorfosi incompiuta che ha lasciato perplessi i francesi del primo Ottocento, nutriti di teorie neoclassiche, quando per la prima volta giungevano nella città eterna.

Due grandi autori francesi, Lamartine e Stendhal, restano assai delusi al loro primo ingresso a Roma, trovandosi di fronte non delle belle architetture classiche, ma un caos di stili che si sovrappongono in un quadro generale di fatiscenza e di abbandono: «Que m'importaient quelques palais modernes d'Italiens obscurs et sans gloire», osserva Lamartine al suo arrivo per la Porta del Popolo nell'autunno del 1811,

que me faisait cette innombrable quantité de chapelles dédiées à tous les saints de la légende? [...] Je voudrais qu'on n'eût pas défiguré ces simples et superbes temples anciens dont j'avais la tête pleine, qu'on n'eût pas élevé sur ces vieilles et respectables ruines des colifichets déplacés (Lamartine, 1908, pp. 270-1).

Mentre Stendhal, press'a poco nello stesso periodo, esclama:

Quel séjour que la Rome antique, si pour dernier outrage sa mauvaise étoile n'avait pas voulu qu'on bâtit sur son sol la Rome des prêtres ! Que ne seraient pas le Colisée, le Panthéon, la basilique d'Antonin et tant de monuments démolis pour faire des églises, restant fièrement debout au milieu de ces collines désertes, le mont Aventin, le Quirinal, le Palatin! (Stendhal, 1973, p. 24).

Bisogna considerare che siamo in pieno periodo napoleonico; dal 1809 al 1814 Roma fu infatti la capitale di uno dei centotrenta dipartimenti (il Département du Tibre) che andarono a costituire l'enorme impero di Napoleone. «Les français y allèrent chercher Romulus, Scipion César» (Madelin, 1906, p. 5) attraverso le testimonianze di quei tempi gloriosi, ma nel frattempo i più bei pezzi delle collezioni allestite dai papi del Settecento erano stati inviati a Parigi, destinata ad assumere il ruolo di «Rome moderne, capitale de la vertu républicaine» (Châtelain, 1973, p. 163), mentre Vivant Denon, direttore del Museo Napoléon, sempre in quell'autunno del 1811 che vide per la prima volta a Roma Stendhal e Lamartine, si adoperava per acquistare anche le più belle raccolte private e progettava di staccare gli affreschi del Domenichino dalla cappella di San Nilo a Grottaferrata.

Il 12 gennaio 1812, circa un mese dopo il suo ultimo breve soggiorno romano, Vivant Denon scrive una lettera all'Imperatore per rendere conto della sua missione in Italia: chi ha distrutto Roma?, si chiede. «Ce sont moins les irruptions des Barbares [...] que les prêtres chrétiens» è la risposta,

les prêtres chrétiens qui, pour abolir la religion des païens, ont mutilé les statues et les temples de leurs dieux. Ainsi depuis Constantin qui, à la sollicitation du pape Sylvestre, fit enlever les magnifiques colonnes du Mausolée d'Adrien pour édifier l'Église de Saint-Paul hors les murs, jusqu'à Léon X, et même plus tard, il ne s'est pas passé de jour qui n'ait vu commettre quelque profanation de ce genre (cit. in Lelièvre, 1993, p. 219).

L'esclamazione è in perfetta sintonia con le reazioni di Lamartine e di Stendhal, ma è bene ricordare che chi parla così è colui che aveva fatto installare i cavalli di San Marco in cima all'Arco di Trionfo e che aveva così bene allestito le moderne gallerie del Louvre con le statue che da secoli ornavano il cortile del Belvedere in Vaticano, perseguendo dunque una politica che tanto assomiglia a quella del reimpianto adottata da secoli a Roma. Tuttavia la comprensione del lento processo che ha fatto diventare la città eterna quella che è sembra proprio sfuggire ai francesi di quel periodo. Gli architetti di Napoleone fanno pianificazioni strabilianti per cambiare il profilo della città: liberare i monumenti antichi dalle aggiunte posteriori, dagli strati di terra e dai detriti, e allo stesso tempo introdurre degli *embellissements* secondo criteri moderni. Si progetta il cimitero del Verano, una passeggiata pubblica, e si disegnano complessi neoclassici nuovi fiammanti da sostituire a quel fascinoso intreccio di antico e moderno che caratterizza la città.

I romani, e la stessa configurazione dei luoghi, impedirono tuttavia la piena realizzazione dei progetti francesi: le ambiziose e irrealizzabili proposte per ricostruire il Quirinale furono lasciate da parte, mentre i disegni rigorosamente classici proposti per la passeggiata pubblica del Pincio («le Jardin du grand César») e per la sistemazione della piazza del Popolo vennero discussi e ricondotti a delle soluzioni di compromesso.

Negli anni Venti dell'Ottocento, quando Valadier si avvia finalmente a terminare la piazza del Popolo secondo un progetto che non annulla, ma piuttosto valorizza l'impianto barocco del "tridente", anche gli scrittori francesi cominciano non solo a comprendere la complessità di Roma, ma anche a considerarla come fonte d'ispira-

zione. Proprio la poesia dei contrasti tra nuovo e antico e dell'opera silenziosa della natura in mezzo ai monumenti suggerisce questi splendidi versi di Lamartine:

L'obélisque éternel ombrageant la chaumière,
 La colonne portant une image étrangère,
 L'herbe dans le forum, les fleurs dans les tombeaux,
 Et ces vieux panthéons peuplés de dieux nouveaux.
 (*Méditations poétiques. La Foi*)

Neppure i francesi di Napoleone, come tutti coloro che sono intervenuti pesantemente per modificare la città, riuscirono dunque ad alterarne il carattere, ad eliminare il passato dal presente. Una volta recuperata gran parte dei capolavori partiti per la Francia, i papi hanno riassunto il loro ruolo di promotori dei monumenti romani procedendo, fra l'altro, alla riorganizzazione dei Musei Vaticani; riorganizzazione cui non è estraneo l'insegnamento dei francesi. Nei limiti del possibile furono tenuti presenti alcuni principi instaurati da Denon e ormai accettati in Europa tanto da essere oggetto di raccomandazioni da parte del Congresso di Vienna: i quadri tornati a Roma non furono restituiti alle chiese o ai monasteri di provenienza, ma esposti al pubblico; inoltre si provvide, sotto il pontificato di Gregorio XVI, alla creazione di una raccolta di opere bizantine e di "primitivi". In generale, dalla metà dell'Ottocento in poi, gli allestimenti dei musei romani, compresi i nuovi settori dei Vaticani, terranno conto dei criteri storicistici e didascalici adottati per la prima volta al Louvre. Resterà tuttavia difficile riorganizzare con parametri moderni l'insieme dei Musei Vaticani d'Antichità che rispecchiano ancora oggi i criteri museografici prevalenti a Roma alla fine del XVIII secolo. Torniamo così ai papi del Settecento, la cui attività ha dato frutti che si prolungano nel tempo; come quell'idea di Benedetto XIV di restaurare il Colosseo insistendo allo stesso tempo sulla riconversione del monumento al cattolicesimo coll'invio di un predicatore cappuccino tutti i venerdì: gesto di pietà, ma anche di valorizzazione, da cui l'anfiteatro trae una maggiore potenzialità di suggestione. Come ben comprese Stendhal che, nelle *Promenades dans Rome*, scritte diciotto anni dopo il primo soggiorno romano, coglie finalmente tutta la poesia del Colosseo semidistrutto, cristianizzato e immerso nella luce, luogo ideale per la *rêverie*:

Ce qui me touche le plus, c'est ce ciel d'un bleu si pur que l'on aperçoit à travers les fenêtres du haut de l'édifice vers le nord. Il faut être seul dans le Colisée; souvent vous serez gêné par les murmures pieux des dévots, qui par troupes de quinze ou vingt, font les stations du Calvaire, ou par un capucin qui, depuis Benoît XIV, qui restaura cet édifice, vient prêcher ici le vendredi. Tous les jours, excepté au moment de la sieste ou le dimanche, vous rencontrerez des maçons servis par des galériens; car il faut toujours réparer quelque coin des ruines qui s'écroulent. Mais cette vue singulière finit par ne pas nuire à la rêverie (Stendhal, 1973, p. 610).

Note

1. Mazza *et al.* (2008).

2. Alla rappresentazione di un "Illuminismo romano" è stato dedicato un ampio settore della mostra "Roma nel Settecento" (Roma, Palazzo Venezia, novembre 2005-febbraio 2006). Si possono anche consultare, su questo argomento, gli studi su Roma nel XVIII secolo in Caffiero, Monsagrati (1997) e in Boutier, Marin, Romano (2005). Più di recente cfr. Quantin, Waquet (éds.) (2007), in particolare il saggio di Mario Rosa, *Curia romana e «repubblica delle lettere»* (ivi, pp. 333-49), e Norci Cagiano (a cura di) (2007); cfr. anche gli studi recenti di Marina Caffiero.

3. "De la quête des règles au discours sur les fins. Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle". Il convegno, organizzato da Christian Michel, si è svolto all'Université de Lausanne (febbraio 2008), al Centre allemand d'Histoire de l'art di Parigi (aprile 2008) e a Roma presso l'Institut Suisse e l'Académie de France (maggio 2008), con l'intento di esaminare le cause, le forme, i modi e i limiti di questa mutazione. Possiamo qui ricordare che il problema delle mutazioni del discorso nel XVIII secolo è stato affrontato, dal punto di vista del linguaggio, in un convegno organizzato dalla Società italiana di Studi sul XVIII secolo ("Le metamorfosi del linguaggio nel Settecento", Ostuni, maggio 2007).

4. Cfr. Bénichou (1973, cap. 1 e in particolare p. 28).

5. Fino ad allora si conosceva soltanto *La jeune captive*, pubblicata nella "Décade" del 9 gennaio 1795 (20 nevoso dell'anno III) e *La jeune tarentine* apparsa sul "Mercure" del 22 marzo 1801 (1^o germinale dell'anno IX). Chénier durante la vita non si era mai preoccupato di diffondere le sue poesie presso il grande pubblico.

6. Questo passo è tratto dall'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, lasciato incompiuto dall'autore.

7. Fumaroli, Armogathe (2001).

8. Il mio intervento intitolato *Quelques réflexions sur André Chénier* (di prossima pubblicazione negli atti del convegno "De la quête des règles au discours sur les fins. Les mutations des discours sur l'art en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle"), parte da queste considerazioni per soffermarsi principalmente su due punti: da una parte la questione dell'imitazione degli Antichi e della natura; dall'altra l'importanza e la funzione del ruolo della poesia per Chénier. Quest'analisi, che si avvale in parte della ricca bibliografia già esistente, cerca di approfondire alcuni punti dell'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des Lettres et des Arts* e alcuni componimenti poetici particolarmente significativi per mettere in luce gli aspetti originali delle teorie di Chénier in un contesto culturale dove sono presenti gli influssi di Winckelmann e di Diderot, ma anche le nuove teorie del sublime ed un'alta considerazione nei confronti del ruolo del poeta, del suo potere di rigenerare la società attraverso il recupero di quella forza vitale e dinamica che aveva caratterizzato il mondo antico.

9. «Les anciens étaient nus... leur âme était nue... Pour nous, c'est tout le contraire... Dès l'enfance, nous emmaillottons notre esprit [...] Les uns [les anciens] n'avaient qu'à copier la nature encore toute nue, les autres étaient contraints de la déterrer avec effort sous le poids de vêtements bizarres et faux» (Chénier, 1958, pp. 645, 649).

10. Per descrivere i tempi favolosi dell'«enfantement du monde», Chénier trova espressioni estremamente efficaci: «C'est là qu'admis au fond d'un antique mystère, / L'œil pense avec effroi voir la nature mère / Dans les convulsions d'un douloureux tourment / S'agiter sous l'effort d'un long enfantement (*Fragments et notes se rattachant à Hermès*, in Chénier, 1958, p. 408). «Ces chaos, ces montagnes hérissées, ces torrents, ces énormes rochers épars, on croit voir là éparpillé le reste des matériaux avec lesquels on a fait le monde [...]» (*ibid.*).

11. A proposito dell'influsso di questi autori sulla poesia di Chénier cfr. gli studi di Cherel, Dimoff e Kramer.

12. I «voiles épandus dans les airs» e tutti gli svolazzi che conferiscono grazia e movimento a tante figure di Chénier non sono estranei a un certo immaginario barocco.

13. Cfr. la nota 2.

14. Su questo argomento e sulla bibliografia precedente cfr. Pommier (2007, pp. 3-24); cfr. anche Johns (1993) e il catalogo della mostra "Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721" (Marsilio, Venezia 2001).

15. Mi limito qui al XVIII secolo; in realtà questo processo era iniziato grazie ai papi del Rinascimento, da Sisto IV a Paolo III.

16. Cfr. la lettera scritta da Lacurne de Sainte-Palaye al presidente Bouhier il 31 dicembre 1739 (Bibl. Nat. Mss. Fr. 24418, fol. 360) e riprodotta in Brossettes (1986, vol. II, p. 519).

17. Su questo argomento cfr. Alfeo Giacomelli (1979, il cap. II della prima parte e, in particolare, le pp. 41-4). Giacomelli illustra i rapporti che collegavano una certa aristocrazia Bolognese (Bolognetti, Caprara, Bentivoglio, Lambertini) col gruppo dirigente corsiniano (Sacchetti, Acciaiuoli, Buondelmonti) e le affinità di questi due ambienti con alcuni intellettuali toscani (come Bottari e Intieri), bolognesi (Bacchini, Orsi, Manfredi, Argelati) o di diverse origini, ma ugualmente legati a quel tipo di cultura (Celestino Galiani, Belloni, Muratori).

18. Cfr. anche più avanti: «Le cardinal Corsini n'a que [la réputation] de bonhomme; quoique toutes les affaires soient sous son gouvernement, on ne luy attribue pas pour cela plus de capacité» (Brossettes, 1991, vol. II, p. 780).

19. Sul contrasto, tipico dei fiorentini, tra una vita spartana e l'amore per gli oggetti belli e preziosi cfr. anche Montesquieu (1949, vol. I, pp. 644-7, 656-7).

20. Sulla politica della *restitutio* delle opere d'arte al popolo romano, inaugurata con un editto da Sisto IV nel 1471, cfr. Pommier (2007a, pp. 3-24; 2007b, pp. 215-20).

21. G. Bottari, *Del Museo Capitolino*, pubblicato da diversi editori in 3 voll., Roma, 1741-1755.

22. Cfr. il *Catalogue des livres de feu Mr. de Brossettes*, Frantin, Dijon 1778, p. 100.

Bibliografia

BÉNICHOU P. (1973), *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, Paris.

BOUTIER J., MARIN B., ROMANO A. (éds.) (2005), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, École Française de Rome, Roma.

BROSSETTES CH. DE (1986), *Lettres d'Italie du Président de Brossettes*, édité par F. D'Agay, 2 voll., Mercure de France, Paris.

ID. (1991), *Lettres familières*, Texte établi par Giuseppina Cafasso, Introduction, notes et bibliographie par Letizia Norci Cagiano de Azevedo, Préface de Giovanni Macchia, Centre Jean Bérard, Napoli, 3 voll.

CAFFIERO M., MONSAGRATI G. (a cura di) (1997), *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, Franco Angeli, Milano.

CHÂTELAIN J. (1973), *Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Perrin, Paris.

CHÉNIER A. (1958), *Œuvres complètes*, a cura di Gérard Walter, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.

DIMOFF P. (1936), *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française*, Droz, Paris, 2 voll.

FUMAROLI M. (1996), *Les Lettres familières du Président de Brossettes: le voyage en Italie comme exercice du loisir lettré*, in *Les loisirs et l'héritage de la culture classique*, édité par J.-M. André, J. Dangel et P. Demont, Latomus, Revue d'Études latines, Bruxelles, pp. 622-35.

FUMAROLI M., ARMOGATHE J.-R. (2001), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Folio Gallimard, Paris.

JOHNS C. (1993), *Papal art and cultural politics. Rome in the Age of Clément XI*, Cambridge University Press, Cambridge.

GALLO D. (1999), *Per una storia degli antiquari romani nel Settecento*, in "Mélanges de l'École Française de Rome", III, 2, pp. 827-45.

EAD. (2007a), *Gli scultori francesi e le antichità romane*, in Norci Cagiano (a cura di) (2007).

EAD. (2007b), *La leçon de l'antique*, in "L'Année stendhalienne", 6, pp. 9-24.

GIACOMELLI A. (1979), *Carlo Grassi e le riforme bolognesi del Settecento: 1. L'età lambertiniana, 2. Sviluppo delle riforme lambertiniane e contestazione dell'ordine antico*, in "Quaderni culturali bolognesi", III, 10-11.

- LAMARTINE A. DE (1908), *Carnet de voyage* (1811), édité par R. Doumic in “Le Correspondant”, n.s., 186, pp. 269-79.
- LELIÈVRE P. (1993), *Vivant Denon. Homme des Lumières. «Ministre des Arts» de Napoléon*, Picard, Paris.
- MADÉLIN L. (1906), *La Rome de Napoléon*, Plon, Paris.
- MAZZA M. C. *et al.* (2008), *Una miniera per l'Europa*, Istituto nazionale di studi romani, Roma.
- MONTESQUIEU CH. DE (1949), *Voyages*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- NORCI CAGIANO L. (a cura di) (2007), *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- PIGEAUD J. (2007), *Torniamo a Roma*, in Norci Cagiano (a cura di) (2007).
- POMMIER É. (2007a), *Comment l'art devient l'Art*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.
- ID. (2007b), *Roma triumphans!*, in Norci Cagiano (a cura di) (2007).
- QUANTIN J.-L., WAQUET J.-C. (éds.) (2007), *Papes, princes et savants dans l'Europe moderne. Mélanges à la mémoire de Bruno Neveu*, Droz, Genève.
- RADIGUET R. (2007), *Tutte le poesie*, edizione critica con inediti di F. Milaneschi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- SOZZI L. (1968), *Tradition néoclassique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier*, in “Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises”, 20, mai, pp. 55-71.
- ID. (2007), *André Chénier e la crisi della poetica neoclassica*, in Norci Cagiano (a cura di) (2007).
- STENDHAL (1973), *Voyages d'Italie*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.
- ID. (1996), *Histoire de la peinture*, édité par V. Del Litto, Gallimard, Paris.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G. (1997³), *Letteratura francese. Il Settecento*, in Id., *Opere*, Mondadori (I Meridiani), Milano.