



WEEKEND & GRAND TOUR

IL GRAND TOUR

COME PARADIGMA CULTURALE ED EMANCIPATIVO, DALLE ORIGINI AI GIORNI NOSTRI



POLITECNICO DI TORINO



**Politecnico
di Torino**

POLITECNICO DI TORINO

Facoltà di Architettura

Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città

Tesi di Laurea Magistrale:

WEEKEND & GRAND TOUR

IL GRAND TOUR

Come paradigma culturale ed emancipativo.
Dalle origini ai nostri giorni



Relatore:
Prof. Pier Federico Mauro Caliarì

Correlatore:
Arch. Amath Luca Diatta

Candidati:
Davide Accardi, Silvia Siano

Sessione:
Febbraio 2025

INTRODUZIONE

.I	Il viaggio	9
----	------------	---

I IL GRAND TOUR

.I	Viaggiare prima del Grand Tour	17
.II	Origini del Grand Tour	27
.III	Preparazione al viaggio e nécessaire Strade e Trasporti	33
.IV	L'Italia attraverso il Grand Tour	47
.V	Il Grand Prix de Rome	55

II LE VOCI DEI GRAND TOURIST

.I	L'Italia dei grandi viaggiatori	71
.II	François-René de Chateaubriand	75
.III	George Gordon Lord Byron	81
.IV	Johann Wolfgang von Goethe	87
.V	Le viaggiatrici	93
.VI	Anne- Marie du Boccage	96
.VII	Anna Riggs Miller	97
.VIII	Madame de Staël	98
.IX	Élisabeth Vigée Le Brun	102
.X	Mary Wollstonecraft Godwin Shelley	103
.XI	Sydney Morgan	106
.XII	Angelika Kauffmann	107
.XIII	Lady Starke e Mary Berry	112

III LA RISCOPERTA DEL CLASSICO archeologia e riproduzione dell'antico

.I	La riscoperta del classico Gli scavi di Ercolano e Pompei Atene e l'antica Grecia	121
.II	La riproduzione dell'antico Il ruolo del Grand Tour e l'estetica romantica Gli esponenti del rovinismo Lo spirito neoclassico	137

IV COLLEZIONISMO E NETWORK DEI SALOTTI souvenir del Grand Tour

.I	Souvenir: ricordi e memorie Lord Elgin e i marmi del Partenone	163
.II	Egittomania in Europa	177
.II	I salotti culturali Le Salonnières I cenacoli veneziani e il salotti di Isabella Teotichi Albrizzi	185

V

IL '900 E I MODERNI GRAND TOURIST

- .I Il Grand Tour del '900, Roma e Villa Adriana
Le Corbusier e la risposta moderna
alle antiche rovine
Marguerite Yourcenar: Villa Adriana
come rifugio dell'anima
Villa Adriana tra cinema e patrimonio
UNESCO

203

VI

IL VIAGGIO DOPO IL GRAND TOUR

- .I Le origini del turismo di massa
- .II Il Touring Club Italiano
- .III Il Ruolo dei trasporti nello sviluppo del turismo

225

229

235

&

WEEKEND
GRAND TOUR

Weekend & Grand Tour è un progetto formativo ed editoriale che ha come obiettivo la stesura di una guida turistica e di architettura colta e sapiente, pensata - per tutti i viaggiatori motivati dallo spirito della conoscenza e della volontà di scoperta - ma soprattutto vissuta in prima persona tramite il diretto accesso ai luoghi, alla ricerca sul campo, al contatto con la tradizione e l'innovazione di cui i posti ne sono intrinseci. Con l'augurio di portare al lettore almeno una parte della nostra esperienza maturata lì, nei posti che sono divenuti del cuore e su ci siamo soffermati per provare a dividerne la bellezza e il valore.

Silvia e Davide

INTRODUZIONE AL PROGETTO

Il progetto formativo, inizia e si declina per una ricerca che parte da un binomio, Weekend e Grand Tour: due termini apparentemente lontani nel tempo, ma che inquadrano un tema comune ovvero il viaggio, un cammino colto, erudito, dettato da una voglia innata verso la scoperta e l'apprendimento che solo un viaggio può preannunciare. Si parte dal Weekend, il contemporaneo arco di tempo in cui la società odierna si concede di viaggiare e di spostarsi, di fuggire dal trambusto della quotidianità e dagli impegni incombenti di ogni giorno, per ritrovare il piacere della scoperta e della comprensione di luoghi, architetture, archeologie ma soprattutto di maturare competenze sia didattiche che di esperienza immersiva nelle tradizioni locali rese attraverso una proposta ristorativa e ricettiva selezionata e sperimentata.

In un momento storico in cui è tutto a portata di click il quale fornisce accesso a infinite soluzioni di viaggio, dai luoghi da visitare al souvenir da acquistare.

La nostra guida è uno strumento pratico cartaceo, insostituibile per chi ancora ha necessità di entrare in totale contatto con il materiale e con il cartaceo, capace di restituire al futuro utente l'esperienza da noi maturata e successivamente trascritta in questo prodotto editoriale. La selezione dei luoghi ha avuto inizio con lo studio dei più celebri Grand Tourist e della loro vastissima produzione odepórica, i loro romanzi, la loro esperienza. In particolar modo ci ha colpito il viaggio di Saint - Non, un abate colto e acculturato che, insieme alla sua validissima equipe, si spinge nel sud Italia, in Puglia e fino alla Sicilia, toccando le città più conosciute ma anche quelle più remote. La scelta delle nostre tappe si configura a partire dalla ricerca degli itinerari già consolidati all'interno del panorama del Grand Tour, sfiorando le mete studiate da artisti e uomini di cultura, i quali avevano intrapreso quest'ultimo; per poi spostarci in luoghi inediti, studiati e raccontati con ragguardevole precisione.

William Turner, Lake Avernus: Aeneas and the Cumaean Sibyl

olio su tela, 1814-15, Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut



IL VIAGGIO

Fin dall'antichità, un imponente desiderio di viaggiare ha accompagnato l'uomo, ed è facile immaginare i nostri antenati mentre abbandonavano le caverne per immergersi nella ricerca di cibo e prede in terre ignote: questo spirito d'avventura ha rappresentato l'essenza di tutti i futuri viaggi attraverso i secoli. Con il tempo, quando gli uomini cominciarono a raccontare le proprie esperienze, il concetto di viaggio prese forme diverse acquisendo importanza. La storia dei viaggi e la letteratura ad essa associata hanno lasciato innumerevoli tracce da cui poter rivivere le esperienze: non solo scritti ma anche disegni, schizzi attingendo a dipinti acquerello e, al giorno d'oggi, fotografie e pellicole. Tra i testi scritti ci sono poemi, canzoni, diari, lettere, esplorazioni narrative e travel novels; a questi si aggiungono studi di storia e critica, che continuano a crescere nel tempo e attraverso l'evoluzione tecnologica. I luoghi narrati nei poemi epici non erano semplici tappe geografiche, ma siti carichi di significato culturale e storico, riecheggiando nella mente dei viaggiatori come frammenti di un passato glorioso¹. Questo tipo di letteratura ha avuto un notevole impatto sulla cultura occidentale, per cui esistono lettori appassionati che non hanno mai viaggiato o visitato i luoghi studiati: immergendosi in questo tema affascinante, è facile rendersi conto che molti dei grandi capolavori della letteratura antica sono, in realtà, storie di viaggi di cui l'*Odissea* e l'*Eneide* ne sono fautori; il ritorno di Ulisse dopo la guerra di Troia – al riguardo di ciò – delinea una mappa primordiale del Mar Mediterraneo, simile al viaggio di Enea verso Roma².

Durante il suo cammino, Ulisse visita luoghi iconici come la Sicilia con l'antro di Polifemo, le Eolie, le Egadi e il Lago d'Averno, che rappresenta – quest'ultimo – un varco verso l'aldilà: Ulisse diventa, così, il simbolo del viaggiatore che desidera spingersi oltre i confini, al pari di Enea che – attraverso un percorso che attraversava luoghi intrisi di miti e leggende – approda su quella terra che poi sarebbe divenuta il Lazio, che visiterà sotto la guida attenta di Evandro Pallante³. Il paese dei Ciclopi, che si identifica con la Sicilia e con l'eterna dimora di Polifemo ai piedi dell'Etna, e le isole Eolie, il cui nome gli è dovuto insieme alla Terra di Eolo, le Egadi, dimora dei Lestrigoni, e il mare burrascoso di Scilla e Cariddi, rappresentano una specie di itinerario che, pur essendo dotato di senso e riferendosi a una realtà naturale concreta, è fortemente permeato di aura classico-culturale⁴; oltre a questo, altri due – che potrebbero accertarsi come un modello di viaggio epico – sono le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, nella ricerca del Vello d'Oro, e le descrizioni avventurose di Erodoto sul suo viaggio attraverso il Mediterraneo e l'Egitto, come il ben noto esploratore egizio. La narrativa e letteratura odepórica epica, non solo arricchisce l'esperienza del viaggio, ma conferisce una dimensione quasi sacrale al percorso stesso. Ecco, dunque, che quest'enorme ricchezza di miti, ha esercitato un forte e duraturo impatto sull'immaginario collettivo dei viaggiatori del Grand Tour⁵. In questo senso, il viaggio in Italia occupa una posizione di spicco: tra la fine del XVI secolo e la fine del XVIII, la penisola è stata affollata dai giovani esploratori d'Europa in cerca di avventure di valore epico-classico, inoltre – l'esplorazione dell'Italia – ha ispirato una vasta gamma di testi letterari, tra cui diari, lettere, romanzi, racconti e poesie incentrati su tali esperienze di viaggio. Insieme alla letteratura, sono state prodotte opere d'arte diverse e valide in molte varietà, tra cui disegni, acquerelli, schizzi, dipinti, incisioni, stampe e reinterpretazioni musicali che hanno trasmesso i suoni e le atmosfere del paese. Questi volumi e racconti odepóricos sono divenuti famose guide essenziali per i futuri esploratori dell'Italia, poichè molti di questi mantengono un dialogo costante con le opere classiche e la letteratura contemporanea.

1 | Black, Jeremy. *Italy and the Grand Tour*. Norvegia: Yale University Press, 2003. p. 11

2 | Homer. *The Odyssey*. trad. Robert Fagles, Penguin Classics, 1996.

3 | Virgil. *The Aeneid*. Libro VIII trad. David West, Penguin Classics, 2003

4 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014

5 | Batten, Charles L. *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. University of California Press, 1978. p.12

*Enea ammira e muove gli agili occhi su tutte le cose
all'intorno, ed è conquistato dai luoghi, e lieto chiede
ed ascolta i ricordi degli antichi.*

*Allora il re Evandro, fondatore della rocca romana.
Abitavano questi luoghi Fauni indigeni e Ninfe,
forti creature nate da tronchi di duro rovere;
non avevano civiltà di costumi, né sapevano aggiogare
tori, o raccogliere provviste, o serbare il raccolto,
ma gli alberi e la dura caccia li sostentavano di
nutrimento.*

*[...] Di qui mostra un ampio bosco che l'aspro Romolo
rese Asilo, e il Lupercale sotto la gelida rupe, detto
secondo il costume parrasio di Pan Liceo.*

*E mostra il bosco dell'esecrabile Argileto,
e attesta il luogo, e narra la morte dell'ospite Argo.
Poi lo guida alla sede Tarpea e al Campidoglio,
aureo oggi, irto un tempo di silvestri cespugli.
Già allora la paurosa santità del luogo atterriva
gli agresti tremanti; rabbrivivano della selva
e della rupe.*

*Un dio, è incerto qual dio, abita il bosco e il colle dalla
vetta frondosa - disse.*

*Gli Arcadi credono di vedervi lo stesso Giove, che spesso
scuote con la destra l'egida nera e suscita i nubi.*

*Inoltre vedi queste due fortezze dalle mura
diroccate, reliquie e ricordi degli antichi.*

*[...] Quando raggiunsero la casa: queste soglie l'Alcide
varcò vittorioso e la reggia che vedi lo accolse.*

*Osa spregiare le ricchezze, ospite, e renditi degno del
dio, e vieni con animo incline alle povere cose.*

*Disse, e al riparo del tetto dell'angusta dimora
condusse il grande Enea e lo fece adagiare
su un letto di foglie e su una pelle di libica orsa.*

KEND

I. IL GRAND TOUR

D TOUR



Claude Lorrain, L'arrivo di Enea al Pallanteum
olio su tela, 1675, Anglesey Abbey, Cambridge



Pieter Bruegel il Vecchio, Salita al Calvario

olio su tavola 1564, Kunsthistorisches Museum, Vienna



VIAGGIARE PRIMA DEL GRAND TOUR

Durante il Medioevo l'Italia si affermò come centro culturale e commerciale – grazie alla sua posizione strategica nel Mediterraneo – definendone le rotte commerciali ed economiche; questa vide – in epoca settecentesca – un esponenziale aumento dei viaggi per motivi spirituali ed economici, promossi da pellegrini e mercanti che attraversavano il Bel Paese¹. In seguito a esplorazioni e imprese militari, i viaggi legati alla fede religiosa acquisirono una notevole importanza; tra questi, il pellegrinaggio obbligatorio verso la Mecca², ha generato migliaia di narrazioni diffuse in tutto il mondo islamico. Altrettanto rilevanti erano gli iterari che conducevano verso la Terra Santa e Roma, a San Giacomo di Compostela – lungo il cammino di Santiago – oppure quelli diretti ai santuari dell'arcangelo Michele sul Gargano in Puglia, o ancora a Mont-Saint-Michel in Normandia fino – persino – a Tours o Bari per visitare le tombe dei santi Martino. Il pellegrinaggio a Gerusalemme e in Terra Santa era già consolidato nella tradizione ebraica, nei viaggi annuali di Pesach (Pasqua ebraica) nel tempio, mentre tale pratica, in Terra Santa, iniziò immediatamente dopo che Costantino costruì il Santo Sepolcro nel 336 d.C.

Nel 333 d.C., un pellegrino anonimo di Bordeaux, editò una guida pratica del viaggio in Palestina, indicandone le città visitate, il paesaggio scrutato, gli spostamenti e le locande secondo uno schema che sarà riprodotto in innumerevoli resoconti e guide fino al XX secolo, proprio per la sua validità pratica. Dante definì tre tipi di pellegrini: "peregrino" era il pellegrino per eccellenza, ossia colui che si dirigeva verso Santiago de Compostela; "palmieri" erano coloro che si ricevano a Gerusalemme e il cui nome rimanda alla palma, allegoria di Pasqua e resurrezione dell'anima; infine "romei" erano coloro che si recavano a Roma per il Giubileo del 1300 e per venerarne le reliquie³.

Il pellegrinaggio rappresenta un viaggio di valore, la partenza e l'uscita da un luogo – con lo scopo di incontrarsi in un percorso comune riconosciuto – da cui ritornare dopo che si è stabilito il contatto con il sacro; questo incarna il seguente binomio: la soddisfazione di un bisogno individuale universalmente accettato e la pratica storica, sensibile ai cambiamenti sociali, derivanti da ciò che resta impresso del viaggio riversandosi nella vita quotidiana, con nuovi valori motivazionali negli impegni civili, sociali e ideologici⁴.

1 | Stoppani, Antonio. *Il bel Paese: Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografica fisica d'Italia* di Antonio Stoppani. Italia: G. Agnelli, 1876. A questo libro dobbiamo la definizione dell'Italia come il Bel Paese.

2 | Arnaldez, Roger. *Il Credente nelle religioni ebraica, musulmana e cristiana*. Italia: Jaca Book, 1993. pp. 326 -328

3 | Ivi. pp. 15-18

Il cammino del pellegrino medievale, spirituale e fisico, era tuttavia pieno di pericoli incombenti, quali climi avversi, rischi di saccheggio e schiavitù, possibili malattie, rapine, razzie, quindi non era sicuramente un cammino che tutti i credenti potevano intraprendere. Il pellegrino medievale era, quindi, pienamente consapevole dei pericoli del viaggio, incluso il rischio di non far ritorno⁴. I pellegrini appartenevano a tutte le classi sociali, dai disperati e penitenti agli avventurieri ai piccoli commercianti e perfino ai criminali, per cui esistono diverse dinamiche sociali. Lo scopo per cui si intraprendeva un viaggio era che, sebbene le motivazioni spirituali fossero predominanti, i Luoghi Santi avessero anche un grande valore culturale assimilabile ai "Mirabilia" dell'antichità. La povertà e la semplicità erano sicuramente considerate un tentativo di ritrovare una purezza originaria, un'idea che si avvicina al concetto di stato di natura di Rousseau, considerato come la condizione ideale dell'uomo la cui assenza di accumulo di beni è vista come una maggiore libertà, poiché chi viaggia non ha bisogno di dimostrare ricchezza e potere. Nei nomadi, la mobilità sostituisce i rituali religiosi degli stanziali: la necessità di trasformazione e purificazione, tipica dei rituali religiosi di essi, si realizza nei nomadi attraverso la mobilità, che rappresenta "un'esperienza di trasformazione continua"⁵. In epoca cristiana il pellegrinaggio significava viaggio sia nel corpo che nello spirito ma anche adattamento alle mutate realtà socio-culturali. Dante definisce il cristiano come un pellegrino che, in Cielo, comprende la sua vera terra natale, anche se in altre opere letterarie la visione tende ad essere più interiore e a protendere verso la visione del viaggio di pellegrinaggio in termini esistenziali verso l'esperienza personale dello stesso autore.

Ad esempio, S. Ignazio di Loyola racconta in una sorta di autobiografia la storia della sua fede e della sua esistenza attraverso il dialogo continuo con Dio e con l'uomo⁷. Tra il primo ed il secondo millennio il pellegrinaggio diventa sempre più importante all'interno della vita religiosa dei cristiani e non solo. Quella che fin a quel momento era una pratica

riservata ai pochi privilegiati si rinnova, a partire dall'XI secolo, in fenomeno di massa portando un importante cambiamento sociale scaturito dal fatto che l'aspetto laico-popolare del pellegrinaggio comincia a prevalere nettamente su quello ecclesiastico. Questo cambiamento è strettamente legato alla crescita del numero dei santuari e all'integrazione del pellegrinaggio nel percorso penitenziale dei fedeli⁸.

L'Italia, collocata al centro stesso del Mediterraneo, era un passaggio obbligato per il flusso di pellegrini partenti per la Terra Santa, la maggior parte dei quali si recava anche a piedi o a cavallo fin verso Venezia o Otranto per poi imbarcarsi verso l'Oriente.

Roma - già "Città eterna e capo del mondo" - divenne, nel corso del Trecento, il cuore della fede cristiana, eguagliata solo da Gerusalemme come meta del santo pellegrinaggio e dalla grandezza

*Non è il navigare, né
l'andar per lo mondo, che fa
l'uomo savio, ma quello ben
guardare e avvertire quello
che si vede o si ode.*

Boccaccio, Giovanni. Decameron.

Giornata II, Novella V

delle sue reliquie. Il Giubileo del 1300, indetto da Bonifacio VIII, attirava pellegrinaggi da tutta Europa che volevano ricevere, dal successore di San Pietro, l'assoluzione da alcuni peccati particolarmente gravi. Con il crescente prestigio e potere del papato, Roma divenne una destinazione opportunamente organizzata in anticipo, preludio a quello che diventerà la città per il Grand Tour.

Due delle principali arterie stradali verso l'Italia includevano La Vie Romea e la Francigena, entrambe passavano attraverso Piacenza e Luni sulla strada per Roma. In occasione del primo Giubileo, Roma

conferma ancora una volta la sua posizione di centro della spiritualità mondiale, un fenomeno destinato a conoscere un enorme impulso nel corso dei secoli successivi⁹. La città diventa nell'immaginario

4 | Canta, Carmelina Chiara. *Sfondare la notte: religiosità, modernità e cultura nel pellegrinaggio notturno alla Madonna del Divino Amore*. Italia: Franco Angeli, 2004. pp. 34-47

5 | Cardini, Franco. *Il viaggio in Terra Santa e "il perdono" e Crociate e indulgenze, in Roma Sancta*. La città delle basiliche, a cura di Fagiolo, Marcello e Madonna, Maria Luisa. Roma: Gangemi, 1985. pp. 10-17

6 | Leed, Eric J. *La mente del viaggiatore, Dall'odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino, 1991. p.284 ss

7 | Calasso, Roberto. *Il racconto del pellegrino. Autobiografia di sant'Ignazio di Loyola*. Italia: Adelphi, 2015. Il "Racconto del Pellegrino", dettato da Sant'Ignazio negli ultimi anni della sua vita (1553-1555) al devoto Gonçalves da Câmara, è il resoconto del suo straordinario viaggio.

8 | Longo, Umberto. "Introduzione: il pellegrinaggio medievale", in *Pellegrini e crociati tra Europa del Nord e Mediterraneo (secoli XI-XIII)*. Seminario di studi, a.c. D'angelo, Francesco. Roma, 13 giugno 2019. pp 7 - 14

Dante Alighieri, *Paradiso*, Canto XVII, versi 58-60

Tu proverai sì come sa di sale lo pane altrui, e come è duro calle lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

collettivo, infatti, il simbolo stesso della fede e pellegrinaggio. Il viaggio in Italia ha origini molto antiche, le sue radici risalgono al Medioevo, quando era attraversata da pellegrini, crociati e mercanti per i quali, la penisola era innanzitutto una terra di eccezionale spiritualità e importanza: il paesaggio e la storia secolare non erano ancora molto apprezzati e considerati, diversamente dai viaggiatori del Grand Tour. Se da una parte l'Italia era una delle mete predilette dai pellegrini e dai mercanti, dall'altra vi era la consapevolezza della pericolosità dell'attraversamento della Penisola anche per quanto concerne l'integrità morale messa a dura prova dal clima di perdizione, come evidenziato dalle preoccupazioni morali espresse da San Bonifacio⁹. Viaggiare nel medioevo era un'impresa tutt'altro che banale poiché le avversità erano sempre in vista. I viaggiatori che arrivavano in Italia spesso percorrevano le vie di terra, le Vie Romee e di Montagna, come il Passo del Brennero e il varco del Gran San Bernardo, spesso preferito alla via Francigena – come suggerisce il nome, era la strada romana di collegamento con la Francia – sebbene fosse la più frequentata dai pellegrini. Per questa ragione, già nel 1050, venne edificato un ospizio per accogliere i pellegrini in viaggio, persino Napoleone vi soggiornò durante la sua Campagna d'Italia nel biennio 1796-97.

Una minuziosa descrizione del pellegrinaggio lungo la via Francigena è contenuta nel diario dell'Arcivescovo di Canterbury, Sigerico, che nell'anno 990 si recò a Roma per ricevere l'investitura papale. Con il passare dei secoli, nuove strade si sovrapposero all'importanza della via Francigena, soprattutto quando cominciò ad essere usato più assiduamente il Colle del Moncenisio, ritenuto meno pericoloso. Via terra e lungo l'itinerario per raggiungere Roma, i pellegrini si fermavano in visita di Lucca per il Volto Santo, e Bolsena¹¹. Altre strade

di origini romane collegavano l'Europa centrale e settentrionale verso Roma, alcune delle quali furono poi percorse dai viaggiatori del Grand Tour: la prima iniziava dal Brennero e attraversava Trento, Garda, Mantova e Modena, Pistoia, Prato, Firenze, Arezzo e Perugia e culminava a Roma; la seconda, percorreva la costa adriatica che aveva principio a Venezia e discendeva passando per Padova, Ravenna, Ancona con la visita al Santuario mariano di Loreto, anch'essa terminante alla capitale¹².

Altri accessi sulla penisola erano decretati dalle vie d'acqua in quanto, come sostenuto in precedenza, la sua posizione sul Mediterraneo consentiva il facile raggiungimento delle città costiere come Venezia e Genova, Pisa e anche Amalfi.

In questo periodo, si verificò un forte aumento nel numero dei viaggi intrapresi per motivi spirituali oltre che economici: pellegrini e commercianti attraversavano il paese e si ritrovavano nelle vie cittadine, ma soprattutto nelle fiere. Fiere e mercati divennero punti d'incontro che accoglievano persone di ogni ceto sociale, essi favorivano lo scambio di merci e allo stesso tempo erano teatro di culture e tradizioni che si intersecavano. I viaggiatori facevano tappa in diversi porti del Mediterraneo dove si poteva ristabilire il proprio status sociale e gestire le proprie risorse. A Firenze esisteva ad esempio un mercato dell'usato dedicato ai pellegrini in transito¹³.

I viaggi medievali sono sempre stati influenzati dalla logica del mercato e le repubbliche marinare italiane sfruttavano cambiamenti politici per consolidare il controllo delle rotte marittime indispensabili per chi viaggiava. Con l'XI secolo si cominciarono a diffondere gli 'hospitia', strutture che offrivano alloggio gratuito ai viaggiatori, mantenendo viva l'antica tradizione pagana dell'ospitalità sacra reinterpretata dal cristianesimo come atto di carità. Nello stesso periodo si sviluppò anche un

9 | Miglio, Massimo. "Pellegrinaggio e Giubileo" in *Il mondo dei pellegrinaggi. Roma, Santiago, Gerusalemme* a.c. di Caucci von Saucken, Paolo. Italia: Jaca book. 1999. pp. 57 - 72

10 | Ellis, Havelock. *La psicologia del sesso*. Roma: Newton Compton, 1970. p. 24.

11 | *Memorials of Saint Dunstan, Archbishop of Canterbury*. Liechtenstein: Longman, 1874. pp. 400 - 402

12 | Caucci von Saucken, Paolo. "La via francigena e le vie romee" in *Il mondo dei pellegrinaggi. Roma, Santiago, Gerusalemme* a.c. di Caucci von Saucken, Paolo. Italia: Jaca book. 1999. pp. 137 - 186

13 | Ivi. pp. 15 - 18



Charles Lock Eastlake, *Pellegrini in arrivo in vista a Roma*
olio su tela, 1827, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



sistema di ospitalità a pagamento con locande e ostelli che divennero fondamentali per i viaggiatori e riconobbero all'oste un significativo incontro di ruolo sociale ma anche un punto di riferimento. Nel complesso, dunque, quello dall'ospitalità gratuita a quella a pagamento fu un cambiamento importante del sistema dell'accoglienza che la rese un servizio regolato e distribuito come riconoscibile da un'iscrizione del 1111 incisa sul Duomo di Lucca. Sulla facciata, infatti, emergono due elementi

La vera bellezza risiede nel viaggio e nella scoperta, non nella meta.

Schiller, Friedrich. Scritti poetici e filosofici. Milano: Feltrinelli, 1991

di rilievo che meritano attenzione: il primo è un'iscrizione fatta incidere dagli speciali e dai cambiavalute in cui si impegnavano a non ingannare nel cambio della moneta e a non vendere prodotti contraffatti ai pellegrini. Essa recitava: “[...] **Tutti gli speciali e i cambisti giurano che d'ora in poi non commetteranno furti, truffe o falsificazioni né nella corte di San Martino né nelle case dove si offre ospitalità**”, concludendo con “[...] **Ogni forestiero legga questa scritta, si fidi e non abbia timore di nulla per sé**”; il secondo elemento è l'occhio del portale sinistro, che permetteva ai pellegrini di vedere la scultura del Cristo Tunicato anche a tarda sera, quando la chiesa era chiusa. Questi dettagli evidenziano chiaramente come la pratica del pellegrinaggio fosse in piena fioritura oltre che una realtà redditizia e in continuo mutamento in base alle esigenze dei pellegrini e mercanti¹⁴. Questo mutamento rispecchiava l'evoluzione delle pratiche sociali e commerciali dell'epoca¹⁵. Viaggiare nell'Italia medievale era quindi un processo complicato e affascinante, a prescindere dai motivi per cui si intraprendeva il viaggio: commerciali, culturali o spirituali. I viaggiatori medievali religiosi o illuminati

si spostavano proprio come i clerici vagantes ovvero gli studenti che attraversavano l'Europa per frequentare le lezioni tenute dai più famosi maestri dell'epoca. Questa lunga percorrenza per il raggiungimento delle migliori università d'Europa era definita “Peregrinatio academica” o migrazione intellettuale. Tra le più antiche e prestigiose università italiane troviamo quelle di Bologna, Padova, Pavia e Siena, richiamando studenti da tutto il continente. Testimonianza del valore dell'Università è l'antico Archiginnasio di Bologna, con le lunghissime stirpi familiari, stemmi e scritte fantasiose in onore degli studenti e personaggi illustri che vi studiarono tra il 1500 e il 1600: fra questi Niccolò Copernico, noto astronomo polacco, si trasferirà prima a Padova per gli studi di medicina e poi a Bologna per approfondire la sua formazione matematica prima di insegnare questi soggetti a Roma alla fine del XV secolo¹⁶. Con l'avvento dell'età moderna e dagli eventi rivoluzionari che ne derivarono, come l'invenzione della stampa a caratteri mobili che permise una divulgazione più ampia e accessibile, cambiò anche il modo di viaggiare¹⁷. Voltaire sostenne che la modernità avesse portato con sé profonde trasformazioni politiche in Europa e nello specifico l'espansione ottomana minacciava la solidità delle politiche europee con conseguente ridisegno dei confini dei territori e dei paesi, anche le scoperte geografiche unite a nuovi modi di rappresentazione delle mappe. Voltaire sottolinea come il progresso e la conoscenza dell'altro siano elementi chiave della modernità. Le guerre di religione, l'influenza dell'Italia nelle arti e la cultura, e l'arte come gloria degli Stati sono tutti fattori che hanno plasmato l'Europa. La modernità ha portato con sé anche un nuovo tipo di viaggiatore, soprattutto in Italia. I viaggiatori moderni erano alimentati dalla passione per la conoscenza, la storia e le arti. A differenza dei pellegrini medievali, i viaggiatori moderni erano più interessati allo studio e all'osservazione del reale e della diversità autentica e culturale delle città italiane. L'Italia stava così diventando una meta insostituibile per tutti coloro che desideravano arricchirsi culturalmente. L'esempio più emblematico è Martin Lutero, che

14 | Dal sito *Touring Club Italiano* - Via del Volto Santo: decima e ultima tappa, da Borgo a Mozzano a Lucca

15 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014, pp. 35- 44

16 | Somerville, Barbara A. *Nicolaus Copernicus: Father of Modern Astronomy*. Stati Uniti: Capstone, 2008, pp. 21 - 32



Léon belly, pellegrini verso la mecca

olio su tela, 1861, Musée d'Orsay, Parigi

nel suo viaggio a Roma, nel 1510, compì quel passaggio cruciale tra la mentalità del pellegrino medievale e quella del viaggiatore moderno: la sua visione critica della corte romana è espressione non solo di una crisi della cristianità ma anche dell'inizio di un nuovo modo di viaggiare più laico e osservativo¹⁷. Fu questo spirito di esplorazione e curiosità a segnare l'inizio di quello che sarebbe diventato il Grand Tour: l'esperienza di viaggio per eccellenza per tanti giovani aristocratici europei che combinava arricchimento personale e culturale. L'Italia rappresentava, per i viaggiatori stranieri, un crocevia culturale unico nel suo genere, in cui arte storia e spiritualità si intrecciavano tra loro in maniera peculiare e unica. Vista sotto la prospettiva esterna al di fuori delle dinamiche intestine, era un ideale sia

culturale che spirituale, mentre politicamente non appariva come un'entità unita, almeno se messa a confronto con le grandi potenze d'Europa¹⁸, questo la rende un luogo molto affascinante, percepito non come un paese, ma un mosaico di cultura, tradizioni e bellezze senza pari.

17 | Placanica, Augusto. *L'età moderna: alle radici del presente: persistenze e mutamenti*. Italia: B. Mondadori, 2001. pp 71 - 143

18 | Matheus, Michael, Nasselrath, Arnold., Wallraff, Martin. *Martin Lutero a Roma*. Italia: Viella Libreria Editrice, 2020.

19 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014. pp. 35- 44



Paul Delaroche, *I pellegrini di Roma*
olio su tela, 1842, collezione privata



Hieronymus Bosch, San Cristoforo
olio su tela, 1490 - 1505, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



LE ORIGINI DEL GRAND TOUR

Gli uomini hanno sempre viaggiato: già uscire dalla caverna e inoltrarsi verso l'ignoto in ambienti sconosciuti per procurarsi il cibo e cacciare costituiva l'embrione di un'esperienza che si sarebbe riproposta in ogni futuro viaggio. Questi primi spostamenti, dettati dalla necessità di sopravvivenza, hanno gettato le basi per una delle attività più intrinseche all'essere umano: il desiderio di esplorare, di conoscere, di misurarsi con l'ignoto. Quando poi l'uomo fu in grado di narrare le sue avventure, il viaggio assunse una nuova dimensione: divenne non solo l'esperienza fisica di attraversare spazi sconosciuti, ma anche il racconto di quelle esperienze, trasformando il viaggio in un veicolo di trasmissione culturale¹.

Con il passare del tempo, il viaggio si evolse, andando oltre la mera esplorazione e divenendo uno strumento di conquista militare, di espansione territoriale e di pellegrinaggio spirituale. Le crociate, ad esempio, sono state tra le prime manifestazioni di viaggi di massa a scopi religiosi, con migliaia di persone che si spostavano per motivi di fede, ma anche di conquista. Allo stesso modo, l'era delle grandi scoperte geografiche tra il XV e il XVII secolo vide navigatori come Cristoforo Colombo e Ferdinando Magellano solcare oceani sconosciuti alla ricerca di nuove terre, motivati da una combinazione di curiosità, commercio e volontà di espansione imperiale². Parallelamente, vi erano viaggiatori che si muovevano per scopi commerciali. Le vie carovaniere che collegavano l'Europa all'Oriente permisero lo scambio di merci preziose, come seta e spezie, ma anche di idee e culture, contribuendo alla nascita di una rete commerciale globale ante litteram. Il viaggio diventava così non solo un mezzo per arricchirsi materialmente, ma anche culturalmente, attraverso l'incontro e lo scambio con civiltà diverse³. A partire dal Rinascimento, il viaggio iniziò a acquisire una dimensione intellettuale e accademica. Studenti, filosofi e scienziati si muovevano per ampliare le loro conoscenze, visitando le principali università e i centri di cultura dell'epoca⁴. Questo periodo segnò l'inizio di una pratica destinata a evolversi nei secoli successivi: il viaggio di studio, noto come "Grand Tour", un'esperienza considerata una tappa fondamentale nella formazione dei giovani aristocratici europei⁵. Il Grand Tour non era semplicemente un viaggio fisico, ma un vero e proprio percorso educativo, che portava i giovani a confrontarsi con opere d'arte, resti dell'antichità classica e le corti più prestigiose d'Europa⁶. Il viaggio, come strumento d'istruzione, non era accessibile a tutti, ma riservato a una ristretta élite di giovani provenienti da famiglie particolarmente agiate, prevalentemente inglesi.

1 | Black, Jeremy. *The British and the Grand Tour*. Regno Unito: Routledge, 2003. consultazione online

2 | Towner, John. "The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism" in *Annals of Tourism Research*, 12(3), 1985, pp. 297-333

3 | Ibidem. pp. 242-256

4 | Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*. Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 42-72

5 | Black, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Regno Unito: Sutton, 1997, pp. 31-40

6 | Brodsky-Porges, Edward. "The Grand Tour: Travel as an Educational Device 1600-1800" in *Annals of Tourism Research*, 1981, pp. 171-186



**Charles François Grenier De Lacroix, Veduta costiera al tramonto con
pescatori e imbarcazioni**

olio su tela, atelier detto de Marseille, Marsiglia 1700 – Berlino 1782

*Bellissima Italia! Tu sei
il giardino del mondo,
la casa di tutto ciò
che l'arte produce e la
natura può decretare.*

George Gordon Byron. Childe Harold's Pilgrimage.
Canto IV, Stanza 26. Londra, 1818



Questo fenomeno ricevette un forte sostegno dalle istituzioni statali e religiose, che consideravano la formazione dei giovani aristocratici come un'opportunità fondamentale per affrontare le problematiche sociali e garantire una governance competente, infatti, "il futuro del paese era legato a una preparazione adeguata dei suoi figli benestanti"⁷. Questi giovani, agevolati dalla nobiltà e dallo stato, venivano incoraggiati a intraprendere viaggi in Europa, in particolare in Italia, per completare la loro educazione. Il Grand Tour era progettato come un percorso educativo che consentiva ai giovani aristocratici di visitare luoghi di interesse storico e culturale che avevano studiato solo sui libri. Attraverso questo viaggio, i giovani non solo imparavano lingue straniere, come il greco e il latino, ma acquisivano anche buone maniere e familiarità con la storia dei luoghi esplorati⁸. Questo tipo di esperienza permetteva loro di osservare da vicino monumenti e opere d'arte, arricchendo la loro formazione con esperienze dirette e concrete. Tuttavia, il Grand Tour non era soltanto una questione di istruzione e cultura; vi era anche un aspetto meno nobile legato al servizio della corona britannica: molti degli studenti e dei diplomatici coinvolti nel Grand Tour avevano il compito di svolgere attività di spionaggio per conto della regina d'Inghilterra, questi viaggiatori inviavano relazioni dettagliate sulle condizioni politiche, militari e sociali dei paesi visitati, fungendo pertanto da informatori per la monarchia britannica⁹.

Tale servizio diplomatico poteva essere, tra l'altro, finanziato dallo stato attraverso borse di studio destinate a sostenere i giovani inviati. "Il termine 'Grand Tour' fu coniato da Richard Lassels nel suo libro *The Voyage of Italy* nel 1670, in cui descrisse il suo viaggio in Italia, un percorso che dagli anni '30 del Seicento aveva acquisito sempre più importanza tra le élite culturali dell'Europa settentrionale"¹⁰. Pertanto, il viaggio, si configurava come un'importante istituzione culturale e politica, che univa istruzione, diplomazia e scoperta del mondo.

7 | Black, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Regno Unito: Sutton, 1997. pp. 31-40

8 | Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*. Manchester: Manchester University Press, 1999. pp. 42-72

9 | Towner, John. "The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism" in *Annals of Tourism Research*, 12(3), 1985. pp. 297-333

10 | Brodsky-Porges, Edward. "The Grand Tour: Travel as an Educational Device 1600-1800" in *Annals of Tourism Research*. 1981. pp. 171-186



Achille Benouville, Veduta della villa Medici a Roma

olio su tela, Roma, 1864, Collezione privata, Francia



*“L'amore della varietà, ossia la curiosità di vedere
cose nuove che è poi la medesima passione
una passione affine sembra tessuta
nella struttura stessa di ogni figlio o figlia di Adamo.
Di solito ne parliamo come di una frivolezza della
natura ma essa è radicata in noi allo scopo di stimolare
la mente verso sempre nuove indagini e conoscenze.
Senza di essa temo che la nostra mente finirebbe
per sonnecchiare senza mai voltare pagina
e noi tutti ci appagheremmo degli oggetti
che ci vediamo intorno nella parrocchia o nella regione
dove abbiamo emesso il primo vagito.
A questo sprone che ci pungola costantemente
dobbiamo il desiderio di viaggiare”*

*Mark Twain, The Innocents Abroad: or The New Pilgrim's Progress.
Progetto Gutenberg, 2006*

PREPARAZIONI E NÉCESSAIRE

Nathaniel Dance, *Una conversazione a Roma: James Grant, Mr. Mytton, Hon. Thomas Robinson e Mr. Wynne*, olio su tela, 1760, Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut



1 | Chaney, Edward. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations Since the Renaissance*. Italia: Frank Cass Publishers, 2000. consultazione online

2 | Alcune testimonianze di preparativi per il Grand Tour si trovano nelle lettere e nei diari dei viaggiatori. Horace Walpole, figlio del primo ministro britannico Sir Robert Walpole, durante il suo Grand Tour, scriveva regolarmente a casa descrivendo non solo le sue esperienze di viaggio, ma anche la minuziosa pianificazione che aveva preceduto la partenza. Nei suoi scritti Walpole cita il fatto che la sua famiglia aveva largamente investito per la scelta del cicerone il quale doveva essere non solo un uomo di cultura, ma anche una persona di fiducia che poi gestisse le questioni finanziarie e sociali.

La preparazione alla partenza per il Grand Tour è un tema molto ricco di dettagli affascinanti e quello che più spesso mostrava il viaggio come una sorta di rito di passaggio. La formazione del rampollo aristocratico avveniva molto prima della partenza e si basava sull'apprendimento soprattutto delle lingue straniere, in particolare francese e italiana, ritenute necessarie sia per l'intercomunicazione con l'aristocrazia europea, sia come mezzo per una più piena fruizione delle arti e della letteratura presenti nei paesi da visitare. Il giovane era spesso istruito anche in storia dell'arte, letteratura classica e filosofia. L'apprendimento della lingua e gli studi artistici erano considerate attività propedeutiche al Grand Tour perché tale ricerca preventiva consentiva di vivere esperienze molto più approfondite di quegli eventi artistici e culturali che i viaggiatori avrebbero incontrato nel loro viaggio. Risulta quindi quanto le famiglie aristocratiche investivano, per l'educazione culturale della propria progenie, tempo e denaro¹.

Anche la pianificazione logistica e il viaggio dovevano essere ben strutturati sin dall'inizio e in maniera scrupolosa e ciò avveniva anche tramite i tutor: si calcolava il percorso, si sceglievano le locande più adatte per fermarsi e i lassi di tempi più adeguati ad attraversare le regioni tenuto conto dei riguardi climatici e politici, ad esempio, superare le Alpi era la parte veramente ostica del viaggio per cui richiedeva una particolare preparazione. La scelta del tutor era un punto cruciale, la tendenza era quella di scegliere persone di grande fiducia e con una buona reputazione ed inoltre doveva essere un esperto in varie discipline storia, arte, lingue, ma doveva anche avere esperienza di viaggio e conoscenza delle usanze locali poiché il giovane era interamente nelle mani del suo cicerone, che era responsabile della sua sicurezza, della gestione del denaro e della sociabilità². In realtà, il cicerone era spesso una persona rispettabile, non solo dal ragazzo ma anche dalla sua famiglia. Un cicerone aveva il compito di guidare i giovani attraverso le complessità del viaggio intorno a culture e società diverse.

I tutor erano accuratamente selezionati dalle famiglie aristocratiche tra gli eruditi o gli scrittori ben istruiti sia nelle arti che nelle scienze³. Pervia dei pericoli e dei rischi a cui il viaggiatore avrebbe potuto imbattersi, la preferenza è stata sempre quella di viaggiare in piccoli gruppi in modo da poter condividere costi ed esperienze pertanto era raro che un viaggiatore intraprendesse il Grand Tour in solitudine anche per la necessità di avere il menzionato tutor al proprio fianco. Tuttavia, i rischi vi erano anche associati alla selezione dei tutor, come evidenziato dal prete cattolico Richard Lassels,

che avvertiva dei pericoli di scelte affrettate, con alcuni tutor che approfittavano dei loro incarichi in modi disonesti⁴. I familiari si informavano sulle condizioni dei valichi e talvolta assumevano guide locali per garantire un passaggio sicuro, si prestava dunque particolare attenzione ai percorsi relativi, sia alle condizioni stagionali di viaggio sia alla disponibilità di alloggi sicuri e confortevoli e onde evitare eventuali inconvenienti, i preparativi di viaggio coinvolgevano anche gli aspetti burocratici: fornire certificati sanitari per evitare quarantena e affrontare complessità come i tassi di cambio tra le diverse valute⁵ e soprattutto era necessario prestare attenzione alla validità dei passaporti, documenti essenziali preparati con largo anticipo, per evitare problemi alle frontiere⁶.

In effetti, le guide moderne includevano tabelle di scambio per facilitare le operazioni di valuta: è bene considerare quanto la sicurezza del denaro era un problema e i viaggiatori adottavano metodi per nascondere il denaro in canne cave o nelle solette delle scarpe⁷. Per facilitare l'approvazione del denaro, si utilizzano metodi come il deposito di somme in banche straniere con avvisi di pagamento e lettere di credito, oppure le lettere di raccomandazione per garantire una buona accoglienza e facilitare le relazioni sociali nelle città visitate. Per il viaggiatore era indispensabile anche essere in possesso di una guida turistica e di architettura che guidasse e preparasse loro a ciò che avrebbero osservato e studiato e tra queste spiccano per completezza e semplicità di lettura le guide tedesche *Baedeker* e le francesi *Joannes – Guide*, insieme al *Murray's Handbooks for Travellers*: esse fornivano informazioni sempre più pratiche non solo sulle attrazioni artistiche ma anche su alberghi, cambi e tariffe dei trasporti. Le carte geografiche, inizialmente vendute a parte, cominciarono a essere incluse nelle guide con mappe dettagliate degli itinerari. I più accorti si munivano di strade e atlanti per avere un percorso più facile e preciso. Nell'Ottocento le guide consigliavano l'uso delle carte più affidabili come quelle di D'Anville, Magini e Blaeu⁸. L'evoluzione delle guide turistiche e degli strumenti di viaggio



3 | Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel writing and imaginative geography, 1600-1830*. Manchester: Manchester University PR, 1999. pp. 42-72

4 | Lassels, Richard. *The voyage of Italy*. 1670. pp 11 - 39

5 | Brilli, Attilio. *Viaggi in corso. Aspettative, imprevisti, avventure nel viaggio in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2004.

6 | Black, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Regno Unito: Sutton, 1997. pp. 31-40

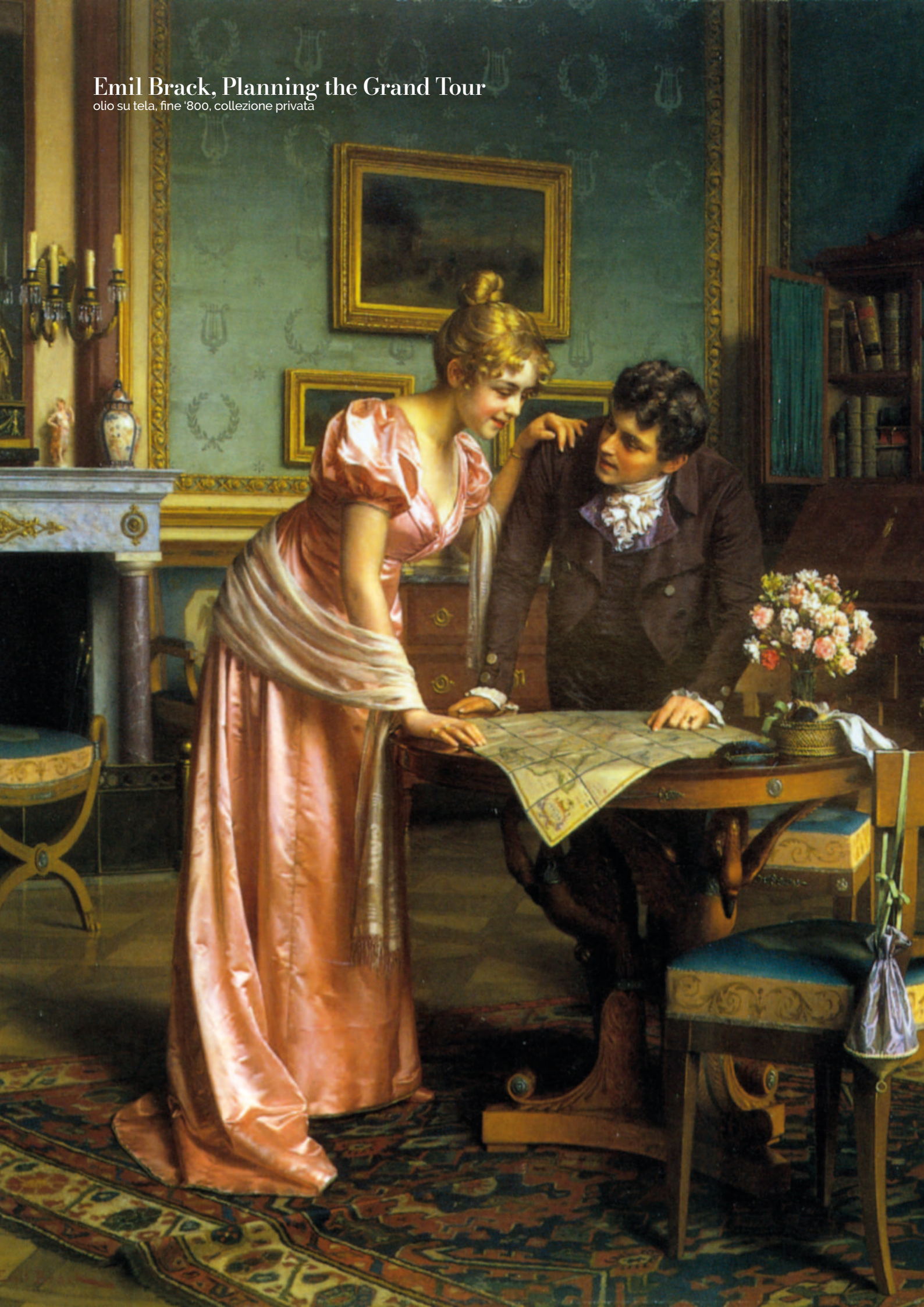
7 | *La vera guida per chi viaggia con la descrizione delle quattro parti del mondo*. Italia: Appresso Niccola Roisecco, 1771.



Carl Spitzweg, Turisti inglesi nella “Campagna”
olio su tela, 1835, Alte Nationalgalerie, Berlino

Emil Brack, Planning the Grand Tour

olio su tela, fine '800, collezione privata



riflette i cambiamenti nei gusti, nelle esigenze e nella complessità dei viaggiatori nel corso dei secoli, che passa da un'attenzione ai dettagli enciclopedici a una maggiore enfasi sulla praticità e sulla comodità.

Un altro aspetto logistico dei preparativi per il viaggio erano sicuramente l'equipaggiamento e i bagagli; questi ultimi erano preparati in modo molto accurato puntiglioso poiché dovevano soddisfare le esigenze del viaggiatore che percorreva lunghe distanze e cambiamenti climatici notevoli.

I viaggiatori portavano con sé libri, strumenti musicali, strumenti varie, mappe e strumenti di disegno ed ovviamente abbigliamento adatti alle stagioni dell'anno e alle diverse situazioni sociali in cui ci si dovevano ritrovare. Ciò rifletteva l'idea che questa fosse un'occasione di auto-miglioramento e arricchimento culturale e che ogni aspetto dovesse essere attentamente pianificato per massimizzare l'esperienza⁸. Il bagaglio era solito essere estremamente eterogeneo e sofisticato, comprendendo caffettiere, teiere, strumenti di scrittura e cucito, mentre la serie dei contenitori robusti e ben organizzati - come valigie e bauli - era pensata per essere anche pratica e sicura.

Inoltre, le dame del Grand Tour portavano con sé un *nécessaire de voyage*⁹, ovvero un assortimento di strumenti e accessori per la toelettatura e la toilette: oggetti da trucco e per la cura del corpo e si trattava di un'accurata e raffinata valigetta multiscopo, mentre la cassetta di sicurezza portatile era usata per riporvi documenti più importanti con una certa somma in denaro. Talvolta per le viaggiatrici più facoltose esistevano dei veri e propri *furgon*¹¹ ovvero cabine-armadio portatili che viaggiavano con le carrozze; persino il tipo di trasporto usato era parte integrante di come il viaggiatore affrontava il suo viaggio poiché la posizione sociale determinava anche il comfort e la praticità delle soste¹².

8 | Brilli, Attilio. *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 1995. p. 95

9 | Hibbert, Christopher. *The Grand Tour: The English Abroad, 1600-1800*. Londra: Methuen Publishing Ltd, 1987

10 | Cavanaugh, Alde. "The Queen's Necessaire" in *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*. Regno Unito: Taylor & Francis, 2017. pp. 119 - 139

11 | Brilli, Attilio. *Viaggi in corso: aspettative, imprevisti, avventure del viaggio in Italia*. Italia: Il mulino, 2004. p. 24 e ss

12 | Maczak, Antoni. *Viaggi e viaggiatori nell'Europa Moderna*. Bari: Laterza, 1992. p. 12

Scuola italiana del XVIII secolo, Paesaggio con torre e figure

olio su tela, XVIII secolo, collezione privata



LE STRADE E I TRASPORTI

Nel XVIII secolo, le strade in Europa erano spesso in pessime condizioni, soprattutto oltre le città principali; un viaggio su strade fangose o polverose poteva essere particolarmente scomodo e persino pericoloso a causa del rischio di incidenti o di essere attaccati dai banditi. Per questo motivo, oltre ad aver scelto con estrema cautela i percorsi delle loro carrozze, i viaggiatori sceglievano anche con attenzione dove fermarsi e cambiare i cavalli. I viaggiatori dovevano quindi affrontare strade spesso impervie e questa consapevolezza influiva inevitabilmente sulla pianificazione del viaggio. In effetti spesso i viaggiatori cambiavano cavalli ogni 15-20 miglia presso stazioni di posta apposite, punti dove era possibile riparare le carrozze danneggiate¹. La Traversata delle Alpi era sicuramente una delle più grandi sfide del Grand Tour²: la traversata alpina posta tra il Nord Europa e l'Italia, una delle principali destinazioni da visitare nel corso del Tour, era spesso insidiosa durante i mesi invernali quando neve e ghiaccio rendevano la traversata quasi impossibile. Altri sentieri meno ostili erano il Passo del Moncenisio e il Passo del Sempione, sebbene sempre intrinseci con le proprie difficoltà. Horace Walpole³, negli anni 1739-1741 descrive minuziosamente il suo intero viaggio in Francia e in Italia raccontando i passaggi in carrozza con le varie tratte e tra queste menziona le difficoltà incontrate nell'attraversare le Alpi dove la carrozza dovette essere smontata e portata a pezzi dai portatori locali. Uno straordinario esempio è rappresentato dal diario di Lady Montagu, viaggiatrice del Grand Tour: racconta di un viaggio in carrozza da Vienna a Venezia descrivendone le difficoltà e svelando la bellezza del paesaggio italiano oltre le Alpi. Altri viaggiatori tentarono anche l'alternativa della navigazione fluviale: nell'alto medioevo le acque interne erano un mezzo di trasporto piuttosto diffuso, inoltre viaggiare in barca avrebbe consentito di coprire lunghe distanze senza affrontare i problemi legati alle strade e alle vie di comunicazione terrestri, con l'ulteriore vantaggio di poter ammirare il paesaggio circostante: questo tour in Italia potrebbe essere uno dei motivi per cui la maggior parte di loro preferì scendere lungo la valle del fiume Arno per raggiungere Firenze, incantati dai panorami sulla campagna toscana⁴. I mezzi di trasporto durante il Grand Tour sono stati molteplici e adattati alle diverse esigenze e sfide del viaggio. Sebbene vi si utilizzassero, e non raramente, imbarcazioni, slitte e muli, le carrozze rimanevano la principale fonte di locomozione. Nel contesto del Grand Tour, la carrozza era il mezzo di trasporto più prestigioso e desiderato diventando talvolta un simbolo di status, infatti i viaggiatori benestanti possedevano carrozze lussuose, personalizzate

1 | Towner, John. *An historical geography of recreation and tourism in the western world, 1540-1940*. Regno Unito: Wiley, 1996. p. 49
2 | Chaney, Edward. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations Since the Renaissance*. Italia: Frank Cass Publishers, 2000. pp. 58 - 101

L'autore offre un'elaborata narrazione dei turbamenti che i turisti affrontano per attraversare le Alpi. Chaney racconta come la maggior parte dei turisti, artisti e scrittori, come William Beckford, hanno scritto quanto pericolosi fossero quei passaggi, con le vetture che spesso dovevano essere smantellate e dovevano sentieri alternativi stretti e ripidi. I turisti più ricchi assumevano facchini o slitte trainate da muli per essere trasportati lungo i tratti peggiori.

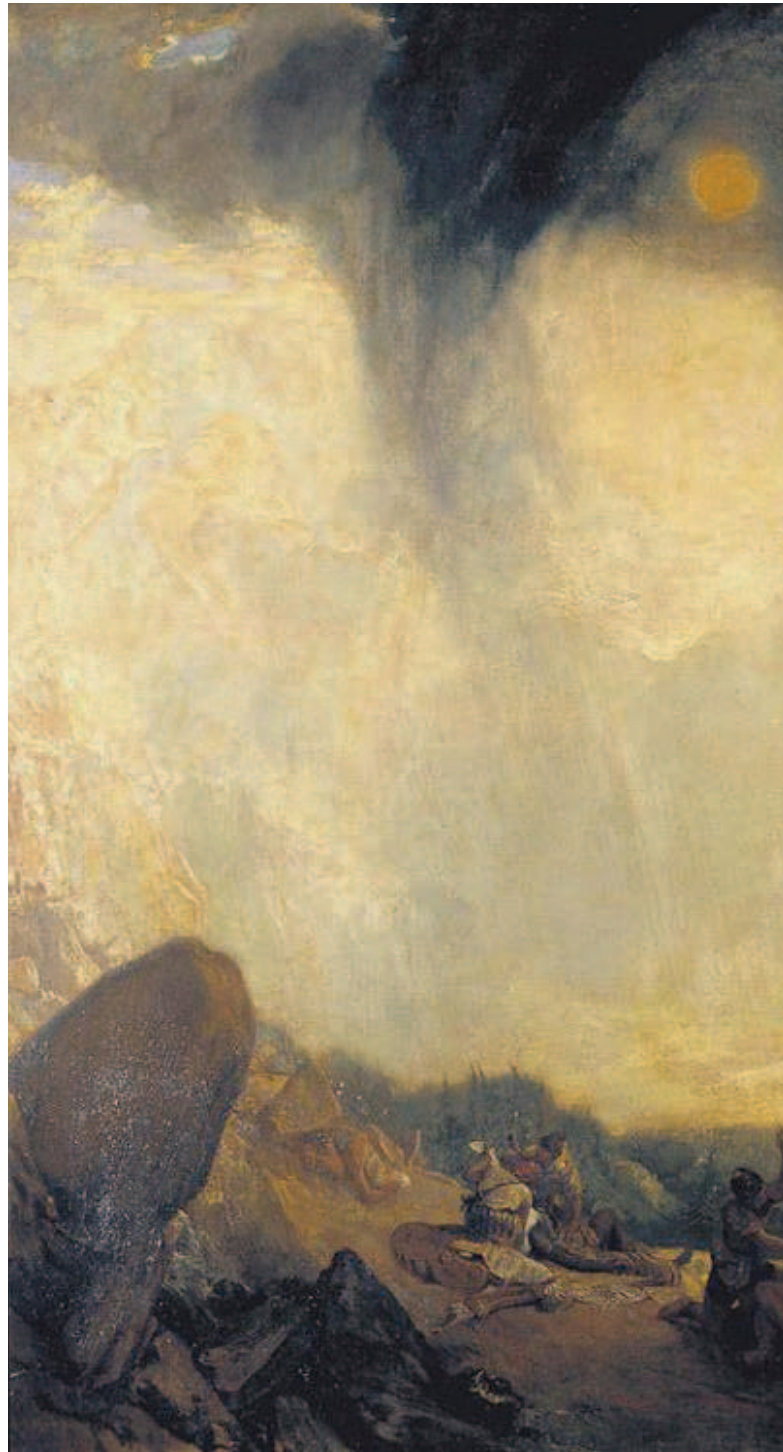
3 | Horace Walpole nacque a Londra nel 1717 dove vi morì ottanta anni dopo. Fu IV Conte di Orford ma la sua fama di scrittore lo portò ad essere considerato come il fautore della letteratura gotica. Tra il 1739 e il 1741 intraprese il suo Grand Tour attraverso la Francia e l'Italia, insieme al suo collega universitario Thomas Gray. Proprio in quel contesto cominciò a nascere la sua fama di scrittore grazie al ricco epistolario che conservò: erano lettere politiche, a stampo storico, artistico e letterario. Successivamente scrisse *Il castello di Otranto* nel 1764.

4 | Sweet, Rosemary. *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, 1690-1820*. Regno Unito: Cambridge University Press, 2012. pp. 65 - 98

per offrire il massimo comfort, mentre coloro con risorse più limitate ricorrevano a diligenze pubbliche, viaggi a 'cambiatura' o al noleggio di mezzi. Le scelte prese nel materiale di trasporto garantiscono comfort, sicurezza e durata del viaggio. I viaggiatori più ricchi potevano permettersi di viaggiare nelle carrozze più elaborate, complete di letti pieghevoli o persino scomparti nascosti per denaro e altri oggetti di valore⁵. La carrozza padronale, in particolare, era progettata per essere una residenza mobile itinerante che riflettesse la comodità e la raffinatezza della propria casa. Le carrozze del Gran Tour ne costituiscono parte integrante non solo per il viaggio in sé, ma anche per l'esperienza, che era un'esperienza di viaggio totale.

Le carrozze si dovevano distinguere per solidità, stabilità, leggerezza e buone molle, e anche i modelli inglesi - come quelli prodotti dalla ditta Hopkins - godevano di grande fama. Le carrozze venivano allestite secondo le esigenze della clientela, ma molte delle innovazioni introdotte dalle richieste private divennero poi, col passare degli anni, standard anche per i mezzi a noleggio⁶. Il modello più imitato di carrozza fu proprio quello di Napoleone poiché dopo il suo esilio a Sant' Elena, la sua carrozza padronale fu esposta a Londra, a Piccadilly Circus, la cui collocazione rappresentava l'onore dell'esercito inglese protagonista della disfatta napoleonica. Essa divenne però il modello di prestigio da seguire poiché vantava della costruzione da parte dei migliori ebanisti francesi attenti a tutte le comodità e comfort possibili per l'imperatore, vi era addirittura uno stipetto per la corona imperiale.

Qualche anno più tardi, Lord Byron commissionò una carrozza uguale, di colore bianco, con la quale arrivò in Italia e ripercorse, in un certo senso, le tappe principali dell'esilio di Napoleone⁷. Il buon esito del viaggio era comunque condizionato dalla qualità dell'equipaggiamento e dalla preparazione per le soste pertanto, durante il viaggio, era cruciale gestire lo spazio limitato e il comfort, mentre durante le soste era importante essere autosufficienti ed autogestirsi per evitare i disagi delle locande



5 | Black, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Regno Unito: Sutton, 1997. pp. 31-40

6 | Brilli, Attilio. *Viaggi in corso. Aspettative, imprevisti, avventure nel viaggio in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2004. pp. 53-90

7 | Brilli, Attilio. Faiola Neri, Simonetta. *Le viaggiatrici del grand tour: storie, amori, avventure*. Italia: Il mulino, 2020. consultazione online.



William Turner: Bufera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi
olio su tela, 1810-1812, Tate Britain, Londra

spesso di scarsa reputazione. Un'altra variante all'equipe benestante era l'aggiunta di altre vetture che anticipavano la carrozza principale; queste servivano fondamentalmente al trasporto della servitù e dei bagagli e all'occorrenza poteva essere convertita in stanze da letto, così come quella posseduta da Lady Blessington⁸. Diversamente, la *carrosse de diligence* o diligenza postale era l'alternativa per chi non poteva permettersi una carrozza privata: al posto delle carrette iniziarono ad introdurre miglioramenti alla struttura che venne divisa in tre scomparti indipendenti che garantivano una maggiore ammortizzazione poiché il corpo centrale che accoglieva i viaggiatori, non era direttamente a contatto con le ruote quindi riuscivano ad attutire i colpi dovuti all'instabilità delle strade; carrozze avevano sospensioni per assorbire gran parte dei movimenti oscillatori sviluppati dalle strade interne accidentate. Eppure, nonostante tutti questi e altri miglioramenti, la maggior parte delle diligenze erano lente e scomode, avevano tende che non riuscivano a proteggere i passeggeri dal caldo e dal freddo eccessivi, ed i sedili mancavano di comodità. Se non ci si poteva permettere una vettura propria e non si voleva usare le poste, un'opzione economica era sicuramente il viaggio "per cambiatura" ovvero si affittava una vettura da un carrozziere e cavalli dei maestri di posta, usando i postiglioni se non si aveva un vetturino proprio.

Un'altra soluzione comune a molti era quella di viaggiare con un vetturino, che dava più libertà e indipendenza. Questo tipo di contratto includeva trasporto, vitto, alloggio e soste, ma, sebbene i vetturini erano considerati professionisti audaci e il loro lavoro richiedeva molta iniziativa⁹, troppo spesso non rispettavano tali accordi e il loro servizio risultava non di altissima qualità¹⁰.

Un'altra figura fondamentale era quella del corriere il quale si occupava di far preparare i cambi di cavalli e, in genere, di ogni operatore logistico del viaggio. In un certo senso, il corriere era quasi come una guida turistica personale, conosceva città e luoghi d'interesse facilitando di gran lunga le operazioni legate al viaggio. Le sue mansioni sono assimilabili alle moderne agenzie di viaggio: effettuare i

pagamenti, prenotare locande, consigliare sui monumenti da vedere, raccomandarsi sui rischi e pericoli¹¹. Quella dei viaggi e turistica era a tutti gli effetti un'industria, tuttavia risultava piuttosto complessa, diversificata nella sua offerta e concentrata lungo le principali arterie di viaggio italiane. Tra le diverse figure protagoniste della riuscita dei viaggi, i postiglioni erano quelli che suscitavano minor gradimento tra i viaggiatori: essi erano frequentemente descritti come arroganti e avidi, erano responsabili dei cavalli e delle carrozze durante il viaggio ma la loro reputazione era costantemente compromessa dalle continue richieste di ulteriore denaro rispetto a quanto contrattato in precedenza e dal loro conseguente comportamento poco professionale¹².

***“Il viaggio non
soltanto allarga la
mente: le dà forma”***

Bruce Chatwin

8 | Brilli, Attilio. *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 2003. Marguerite Power Farmer Gardiner, più conosciuta come la Contessa di Blessington, nacque a Clonmel il primo settembre 1789, in Irlanda. Rimasta subito vedova, sposò nel 1818 Charles John Gardiner, conte di Blessington, con il quale iniziò a viaggiare per l'intera Europa. Nel suo libro *The Idler in Italy*, raccontò della sua visita in Italia – in cui conobbe Lord Byron – mettendo in risalto quei piccoli particolari che solo una donna può cogliere. Rimasta di nuova vedova, Lady Blessington ebbe una relazione con il conte generale d'Orsay. Morì a Parigi il 4 giugno 1849.

9 | Il libro *Il viaggiatore moderno*, uscito nel 1789, informa che un contratto scritto con il vetturino avrebbe salvato il viaggiatore da spese e problemi imprevisti. Il consiglio dato è di non mangiare eccessivamente, di non viaggiare almeno su strade pericolose e di non fidarsi troppo dei cochers ubriachi.

10 | Brilli, Attilio. *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 1995. p. 118


11 | Brilli, Attilio. *Viaggi in corso. Aspettative, imprevisti, avventure nel viaggio in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2004. pp. 53-90

12 | Vasio, Pasquale. *Il postiglione nella storia e nell'arte*. Roma: Editalia, 1976. consultazione online.

Honoré Daumier, *La carrozza di terza classe*
olio su tela, 1862. National Gallery of Canada, Ottawa







*“Le nostre vite sono svizzere,
così immobili, così fredde,
finché un pomeriggio chissà
le Alpi lasciano aperte le tende
e noi vediamo di là!
L'Italia è dall'altra parte!
Mentre come sentinelle
in mezzo le Alpi solenni
le Alpi sirene
eterno si frammettono!”*

Emily Dickinson. Our lives are Swiss. 1896.

George Morland, La carrozza

olio su tela, 1791. The John Howard McFadden Collection, Gran Bretagna



Giovanni Paolo Panini, Roma sotto la neve
olio su tela, 1730, Collezione privata, Roma

L'ITALIA ATTRAVERSO IL GRAND TOUR

Nel cuore dell'Europa del XVIII secolo, Roma e Napoli, come centri spirituali e d'arte, rappresentavano i principali poli di attrazione del Grand Tour. Anche a Napoli, tuttavia, la situazione cambiò nella metà del XVII secolo. L'influenza dell'elemento romantico iniziò a farsi sentire. Questo fenomeno ha dovuto avere un impatto duraturo sulla percezione dell'Italia e delle sue città. Non erano solo i pellegrini medievali che venivano qui. I viaggiatori europei si precipitarono qui per sperimentare il magnificence del passato unito alla vivacità del presente. La nostra conoscenza dell'Italia dipende principalmente dai partecipanti a questa interessante associazione level. Tuttavia, mai prima d'ora la città eterna è stata così importante. L'importanza di Roma in questo contesto è molto discussa, ma non dimenticare che il Grand Tour non nasce ex nihilo. Il Grand Tour rappresenta un'evoluzione delle pratiche di viaggio che affondano le radici nel Rinascimento, periodo in cui l'Italia era già riconosciuta come un centro di arte e cultura. Sotto il regno di Elisabetta I d'Inghilterra, l'idea di un viaggio tra le capitali culturali europee si concretizzò, con un'irrinunciabile sosta in Italia. Viaggiatori, tra cui giovani aristocratici inglesi, giungevano via mare a Livorno o Civitavecchia, pronti a vivere la bellezza e la cultura delle città italiane. Una revisione critica del Grand Tour da parte di pensatori come Francis Bacon, che analizzava l'importanza educativa del viaggio nel suo saggio *Of Travel* (1625)¹, indica che, sebbene il viaggio fosse considerato uno strumento di istruzione, affrontava anche critiche relative alla superficialità e alla mancanza di una vera comprensione culturale. Tuttavia, il richiamo esercitato dal paesaggio italiano e dai monumenti storici come il Colosseo e le Terme di Caracalla continuava a esercitare un irresistibile fascino sui viaggiatori. L'influenza del paesaggio italiano sui pittori europei è ampiamente documentata. Claude Lorrain, con le sue opere che traggono ispirazione dai panorami romani², e Nicolas Poussin, che considerava Roma una seconda casa, evidenziano come la città e il suo ambiente naturale abbiano avuto un impatto significativo sulle rappresentazioni artistiche dell'epoca. Questi artisti, attraverso le loro creazioni che catturano la luce e la bellezza di Roma, hanno contribuito a definire l'immagine della città nella cultura europea. Anche Venezia, con la sua conformazione unica e il suo ruolo di importante mercato orientale, attira un gran numero di visitatori. Antonio Canal, conosciuto come Canaletto, e suo nipote Bernardo Bellotto, ritraevano Venezia con una tale accuratezza da amplificare la sua reputazione³. Il sentimento comune era che la città non solo fosse al centro della cultura e dell'arte, ma

1 | Bacon, Francis, Rawley, William. *The Works of Francis Bacon: Literary and professional works*. Regno Unito: Longmans and

Company, 1858. p. 416

anche che le norme sociali fossero generalmente più flessibili che in qualsiasi altra città italiana. Anche se Milano era molto meno appariscente di Roma e Venezia, era comunque importante per i viaggiatori per essere una città di passaggio. Ampiamente venerati e detenuti della città, il Castello Sforzesco e la Villa Borromeo avevano lo scopo di affermare la posizione di Milano come ricca e influente⁴. A partire dal tardo Settecento, Firenze inizia ad attirare l'attenzione a causa dell'afflusso di una nuova colonia anglo-americana. Goethe trascorse tre anni in Italia e solo un breve periodo di tempo a Firenze, da cui si deduce che la città in realtà non era ancora abbastanza conosciuto a livello internazionale⁵. Tuttavia, il dipinto di Joshua Reynolds, che ritrae i suoi amici tra le rovine di Roma, dimostra come Firenze iniziasse a emergere come centro culturale di rilevanza crescente⁶. Sotto la dinastia borbonica, che regnò sulla città a partire dal 1734, Napoli ha vissuto un'altra epoca d'oro. Solitamente caratterizzata dalla straordinaria vivacità della sua scena artistico-musicale, quest'epoca ispirò artisti come Joseph Vernet, chi immortalò la sua bellezza con pennellate strabilianti⁷. La città non era solo un centro culturale, era un punto di notevole risonanza scientifica, la sua posizione geografica e la presenza dell'attivo vulcano Vesuvio attiravano più scienziati e naturalisti alla città⁸. Questa situazione rese Napoli un'eccellente terra di provenienza sia per gli artisti che per gli studiosi. Come dimostrato dal ritratto di David Hamilton e simile alle ritrattistiche di altri nobili e intellettuali, l'immagine dei viaggiatori riflette un'altra epoca d'oro, quando l'arte del ritratto divenne uno stimato canale espressivo dell'esperienza e del rango. Personaggi come Pompeo Batoni, con il suo atelier vicino a Piazza di Spagna, erano ambiti per i loro ritratti che catturavano l'essenza e il prestigio dei viaggiatori europei⁹. I ritratti di Pierre Jacques Onésime Bergeret de Rancourt e di Elizabeth Lady Webster, con i loro abiti distintivi e gli sfondi esotici, dimostrano quanto l'arte del ritratto fosse un elemento fondamentale per documentare e celebrare le esperienze di viaggio¹⁰. La scoperta archeologica di Ercolano e Pompei



2 | Lorrain, Claude. Paesaggi Romani. XIX secolo.

3 | Bellotto, Bernardo. Vedute di Venezia. XVIII secolo. pp. 52-60

4 | Ivi. p.72

5 | Goethe, Johann Wolfgang Von. Rega, Lorenza. Zaniboni, Eugenio. *Viaggio in Italia: 1786-1788*. Italia: Rizzoli, 1991.

6 | Reynolds, Joshua. *Parodia della Scuola di Atene di Raffaello*. 1800

7 | Vernet, Joseph. *Vedute di Napoli*. 1800.



Antonio Joli, Una vista panoramica della baia di Napoli
olio su tela, 1760 c.a., Museo di Capodimonte, Napoli

segnò un punto di svolta nella cultura occidentale, rivelando non solo rovine affascinanti, ma anche una città viva, che offriva uno spaccato della vita quotidiana romana¹¹. La magnificenza del Palazzo Reale di Napoli, insieme alle opere di Gaspare Vanvitelli e Luigi Lusieri, rifletteva l'importanza di Napoli come centro di attrazione artistica e scientifica¹². In Sicilia, il contrasto tra i templi dorici della Magna Grecia e il barocco delle città siciliane, come quello di Catania, rappresenta un'altra dimensione dell'attrazione culturale italiana. I dipinti di Lusieri e le scoperte archeologiche arricchivano l'immagine dell'Italia come una terra di straordinaria bellezza e importanza culturale¹³.



8 | Hackert, Jakob. Vedute di Napoli. 1800.

9 | Batoni, Pompeo. Ritratti di Viaggiatori. 1800.

10 | Bergeret de Rancourt, Pierre Jacques Onésime. Ritratti Ironici. 1800

11 | Ercolano e Pompei, Scoperte Archeologiche. 1800

12 | Vanvitelli, Gaspare. Vedute di Napoli. 1800

13 | Vanvitelli, Gaspare. Vedute di Napoli. 1800



Claude Lorrain, Capriccio con rovine del Foro Romano
olio su tela, 1634 c.a., Roma, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo



Giovanni Paolo Panini, Galleria di vedute di Roma antica

olio su tela, 1757, Museo del Louvre, Parigi



Jean Alaux, *Léon Pallière nella sua stanza a Villa Medici, Roma*
olio su tela, 1817, The Metropolitan Museum of Art, New York



IL GRAND PRIX DE ROME

Nel 1666, con la firma di Colbert¹ sugli statuti e i regolamenti, il potere monarchico istituisce ufficialmente l'invio di artisti a Roma

“(...)Nessun'altra città poteva offrire un tale insieme di capolavori antichi e moderni; la sontuosità dei maestri italiani era affine ai gusti del grande re e della sua corte; infine, si ammetteva che la maggior parte degli artisti famosi dell'epoca aveva potuto acquisire la propria maestria solo dopo un viaggio in Italia, che tutti ricordavano con affetto.”²

Il concorso viene gestito dall'Accademia Reale di Pittura e Scultura, seguita poi da quella di Architettura, ed è noto come “gran prix”. Esso rimase in funzione fino a dopo la proclamazione della Repubblica nell'autunno del 1792, dove la presenza francese negli Stati Pontifici è, in quel periodo, compromessa. Nel 1793, l'Accademia di Francia a Roma, allora situata al Palazzo Mancini nel centro della città, viene abbandonata a seguito di tumulti antifrancesi: la residenza dell'istituzione viene stata saccheggiata il 13 gennaio 1793 (e sarà in parte incendiata dai napoletani nel 1798)³ e il concorso del premio di Roma viene sospeso⁴. L'esistenza dell'Accademia di Francia a Roma, infatti, è mantenuta nella legge sull'Istruzione pubblica del 25 ottobre 1795, che istituisce anche l'Istituto nazionale, e il gran premio viene effettivamente ripristinato nel 1797 dopo tre anni di interruzione, ma è a Parigi che, fino al 1803, i pensionari trascorrono i loro anni di studio. Il riavvicinamento tra la Santa Sede e la Francia, necessario per la firma del Concordato nel 1801, consente la ripresa delle relazioni diplomatiche: François Cacaault, nominato «ministro plenipotenziario a Roma» nel 1801, lavora per **“restituire alla Francia il posto che occupava a Roma prima della Rivoluzione: era quindi chiamato a difendere le fondazioni tradizionali, e in particolare l'Accademia”⁵**.

Il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Suvée, benché nominato già nel 1795, parte per Roma solo nel 1801, accompagnato da pensionari, i quali cominciarono anch'essi a tornare nel loro luogo di soggiorno. L'idea di trasferire l'Accademia di Francia a Roma alla Villa Médicis si legge nella corrispondenza scambiata tra Talleyrand, ministro degli Esteri, e Letourneux, ministro dell'Interno, già nel 1798.⁶

1 | Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) fu uno dei principali uomini di stato francesi durante il regno di Luigi XIV, servendo come ministro delle finanze e, successivamente, come controllore generale delle finanze.

2 | Saunier, Charles. *Les grands prix de peinture, sculpture, gravure en médaille depuis la fondation du prix de Rome*. Francia: Revue Encyclopedique, 1896. p.9

3 | Lapauze, Henry. *Storia dell'Accademia di Francia a Roma*, vol. 2, 1810-1910. Parigi: Plon, 1924. p. 3

4 | Ivi. pp. 455-458

5 | Ibidem

Diversi rapporti evidenziano i vantaggi che comporterebbe questo nuovo insediamento. I pittori Thévenin e Wicar scrivono nel 1801:

“Questa villa (...) è vasta, ben distribuita: bei peristili, grandi stanze, bei alloggi, grandi gallerie dove i gessi e altri oggetti di studio sarebbero illuminati in modo vantaggioso; uno spazio idoneo a formare, con poche spese, dei laboratori per pittori, scultori e architetti, infine un bel giardino; una situazione capace di elevare l'anima e di raccogliarla nelle idee più filosofiche e astratte come nelle più dolci e amabili. (...) è quasi la patria abituale del grande Poussin, che non abitava lontano.”⁷

Alla fine, lo Stato francese diventa proprietario della Villa Médicis attraverso uno scambio con il Palazzo Mancini. Il trasferimento dei pensionari dell'Accademia di Francia a Roma inizia a dicembre 1803, poco prima dell'arrivo del primo pensionario musicista, Albert-Auguste Androt, e prosegue fino all'inizio dell'estate del 1804.⁸ Sebbene l'istituzione mantenga il suo nome originale, il suo status cambia, così come l'ente a cui è subordinata, poiché le Accademie Reali si trasformano in Istituto. Vengono inoltre integrate nuove discipline, come la composizione musicale e la calcografia, mentre nel 1817 si aggiunge anche il concorso per la pittura di paesaggio storico, chiamato “prix de Rome”⁹. Hector Berlioz¹⁰ usò il termine “prix de Rome” per riferirsi all'istituzione nel suo libro “Voyage musical en Allemagne et en Italie”¹¹, scritto nel 1844. Espressione che compare anche nel primo romanzo di Flaubert “Éducation sentimentale”¹² del 1845, dove viene usata per descrivere Ternande, un artista che, dopo aver vinto il gran premio di Roma e trascorso tre anni a Roma, torna in patria ancora più arrogante e sicuro di sé **“(...) Ammette ingenuamente di essere il primo pittore**

dell'epoca, e si è quasi tentati di credergli tanto lo dice con sicurezza.”¹³ Entro il 1868, il termine è talmente consolidato che il compositore Albéric Second lo usa come titolo per il suo romanzo *Misères d'un prix de Rome*¹⁴. Artisti di rilievo, come Poussin e Claude Lorrain, si stabilirono in Italia, insieme ad altri meno noti, contribuendo a formare una schiera di artisti francesi che verranno influenzati dall'insieme di capolavori antichi e moderni. Con il declino dell'arte italiana, questi artisti finirono per sostituire i maestri locali, tanto che molte delle opere eseguite per i monumenti romani nel XVIII secolo furono realizzate proprio da francesi. In quel periodo iniziarono a rivestire un ruolo preminente, ad esempio, lo scultore Jean Baptiste Théodon vinse un concorso per produrre una delle dodici colossali statue degli Apostoli, da collocare nella Basilica di San Giovanni in Laterano, battendo il celebre Bernini. Lo scultore Pierre Legros e il pittore Pierre Subleyras vissero a Roma, vissero di numerosi incarichi, godendo di grande prestigio, mentre Edmé Bouchardon, scultore, durante il suo soggiorno come pensionante, stava per ricevere la commissione da Clemente XII per realizzare la tomba di Papa Clemente XI.¹⁵ Durante il regno di Luigi XIV, un soggiorno a Roma era un'esperienza da non perdere, specialmente per i pittori. Se la scuola francese di scultura aveva un passato glorioso che rendeva il soggiorno oltralpe quasi inutile, forse addirittura dannoso, per i giovani ancora influenzabili e incapaci di distinguere gli artisti alla moda dai maestri assoluti, lo stesso non valeva per la Scuola di pittura. Nonostante, l'accuratezza dell'espressione, la distinzione nella disposizione, l'ingegnosità dei dettagli, essa era stata bloccata per una serie di ragioni, tra cui l'eterna infatuazione per l'arte straniera, sia essa fiamminga o italiana, e la ristrettezza di vedute dell'onnipotente Maîtrise, che si preoccupava più della correttezza commerciale che dell'arte assoluta. Pochi uomini erano in grado di esercitare una funzione di guida. L'École de Fontainebleau, responsabile di perpetuare le tradizioni della pittura decorativa, era caduta molto in basso; la Maîtrise

7 | Lapauze, Henry. *Storia dell'Accademia di Francia a Roma*, vol. 2, 1810-1910. Parigi: Plon, 1924. p. 3

8 | Lapauze, Henry. *Storia dell'Accademia di Francia a Roma*, vol. 2, 1810-1910. Parigi: Plon, 1924.

9 | Termine informale utilizzato per riferirsi all'Accademia di Francia a Roma, un'istituzione fondata nel 1666 sotto l'egida di Jean-Baptiste Colbert e Luigi XIV.

10 | Come sottolineato dal *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* di Pierre Larousse (nell'articolo sul “Prix”), è un'espressione che indica sia il riconoscimento sia la persona che ha ottenuto il premio.

11 | Hector Berlioz (1803-1869) è stato un celebre compositore, direttore d'orchestra e critico musicale francese, considerato uno dei principali esponenti del Romanticismo in musica.

12 | Berlioz, Hector. *Voyage Musical en Allemagne et en Italie*. Francia: FB Editions, 2014. consultazione online.

13 | Flaubert, Gustave. *L'educazione sentimentale*. Italia: RIZZOLI LIBRI, 2010. p. 38

14 | Second, Albéric. *Misères d'un prix de Rome*. Francia: E. Dentu, 1868. p. 139

Pierre Subleyars, *Lo studio dell'artista*
olio su tela, 1740, Accademia delle belle arti, Vienna





Pierre Subleyras, Ritratto di Papa Benedetto XIV
olio su tela, 1745, Musei Vaticani, Roma

e i pittori reali non potevano contare su altri che su Vouet, Lesueur, Le Brun e Mignard, persone di talento ma non essenziali¹⁵.

Un'eccezione era Nicolas Poussin, ritenuto l'unico artista francese contemporaneo con il genio necessario per guidare la scuola, anche se risiedeva in Italia. La sua influenza sui connazionali che lo circondavano fu significativa: artisti come Errard, Mignard e Le Brun beneficiarono della sua vicinanza e della sua esperienza. C'era

persino l'idea di nominarlo alla guida della futura Académie de France a Roma. Nelle memorie di Charles Perrault viene conservato il testo di una lettera¹⁷ che il politico Jean-Baptiste Colbert aveva scritto a Poussin, in cui esprimeva l'intenzione di inviare a Roma giovani artisti in modo tale da poter perfezionare il proprio gusto e stile studiando i capolavori dell'antichità e dei maestri più recenti. La lettera non fu mai inviata, poiché Poussin morì nel novembre 1665. Questa infatuazione per l'Italia

¹⁵ | Saunier, Charles. *Les grands prix de peinture, sculpture, gravure en médaille depuis la fondation du prix de Rome*. Francia: Revue Encyclopedique, 1896, p.10

¹⁶ | Luigi XIII aveva l'intenzione di fondare a Parigi una vera e propria scuola delle Belle Arti. La scultura sarebbe stata insegnata dallo scultore Duquesnoy, la pittura da Poussin, l'Architettura da Pietro da Cortona.

era comprensibile all'epoca. Poussin, come Claude Gellée, non aveva forse sentito svilupparsi il suo genio solo dopo un soggiorno in Italia? Era lì che aveva penetrato il segreto delle opere immortali e compreso l'indispensabile necessità dello stile¹⁸. Fu lo stesso per coloro che lo avevano seguito: Vouet, Lesueur, Le Brun, Sébastien Bourdon, quasi tutti fondatori della futura Académie. Lontani dalle seccature della Maîtrise, dalle esigenze della corte e dalle mode, avevano potuto studiare opere famose a loro piacimento, affinare le loro capacità a contatto con le persone di gusto che Roma attirava, comprendere la bellezza del corpo umano, meglio drappeggiata e meno nascosta in questo Paese di dolcezza che nelle aspre regioni del Nord,

“(...) dove le necessità climatiche si combinano con i pregiudizi protestanti. Dovevano quindi troppo all'Italia per non sperare che quelli dei loro allievi che consideravano i migliori potessero godere di questo soggiorno, che ritenevano indispensabile (...)”¹⁹.

Da quel momento, le dinamiche riguardanti l'invio di artisti a Roma cambiarono significativamente. La possibilità di partire non era più considerata un diritto, ma un privilegio. Inizialmente, i riconoscimenti reali si limitavano a medaglie e oggetti pratici; il soggiorno a Roma, di solito della durata di tre anni, veniva concesso solo in aggiunta, in modo spesso arbitrario e soggetto a favoritismi, sebbene raramente danneggiasse i veri talenti. Oltre ai premi maggiori, che andavano a pochi eletti, l'Académie talvolta selezionava anche studenti che avevano conquistato solo un secondo premio, ma che promettevano un futuro brillante. Con il passare del tempo, i sovrintendenti si riservarono il diritto di concedere benefici dell'Académie de France a Roma ai loro protetti. Questa tendenza si intensificò con il Duca d'Antin e i suoi successori. In effetti, il Duca d'Antin contribuì al successo dell'arte francese del XVIII secolo, concedendo anni di tranquillità a rappresentanti

come i pittori Francois Lemoyne, Charles-Joseph Natoire, Francois Boucher e Pierre Subleyras, non si può negare che l'arte di quel secolo fosse trionfante.²⁰ Le ricompense dell'Accademia Reale includevano premi trimestrali che offrivano vantaggi immediati e premi maggiori che garantivano un soggiorno a Roma. In un secondo momento, quando l'insegnamento accademico cominciò a perdere vigore, si istituì una sorta di scuola preparatoria che durava dal 1749 al 1775, offrendo a studenti selezionati l'opportunità di prepararsi per il soggiorno romano. Queste ricompense venivano percepite più come un aiuto fraterno tra artisti, piuttosto che come un riconoscimento gerarchico. Nei primi anni, non c'era una cultura di arroganza tra i professori, né un'accesa competizione per dimostrare la supremazia del sapere. Le Brun, in qualità di capo dell'Académie, godeva di grande rispetto, ma anche lui dovette attendere fino al 1668 affinché uno dei suoi allievi, Verdier, ricevesse un premio. L'insegnamento avveniva in un clima di impersonalità, con gli accademici che si alternavano nel mettere in posa i modelli, disegnare o modellare le figure e correggere i lavori degli studenti. Tuttavia, la situazione cambiò drasticamente con il decreto dell'8 agosto 1793, che portò all'abolizione delle Accademie. Il governo decise di restituire i pezzi di ricevimento, i gran premi e le opere inviate a Roma ai rispettivi autori o alle loro famiglie. Jacques-Louis David, per esempio, si affrettò a riottenere il suo Stratonice, che tornò all'École solo nel 1860. Fortunatamente, prima che tutto fosse disperso, Charles Lacroix riuscì a far revocare parzialmente il decreto, sottolineando l'importanza delle opere dell'ex Académie de Peinture per la Repubblica. Il decreto venne parzialmente revocato, anche a seguito delle parole di Charles Lacroix pronunciate durante la seduta del

“15 thermidor an II: Vorrei attirare la vostra attenzione su un oggetto molto interessante, che temo venga sottratto alla Repubblica: la collezione di incisioni, sculture e dipinti appartenenti

17 | *“Tuttavia, poiché sembra ancora necessario che i giovani della vostra professione trascorrono un po' di tempo a Roma per allenare il loro gusto e il loro stile sugli originali e sui modelli dei più grandi Maestri dell'antichità e degli ultimi secoli, e poiché accadrà spesso che quelli con più genio e attitudine trascureranno o non potranno fare il viaggio a causa delle spese, Sua Maestà ha deciso di inviare ogni anno un certo numero di persone, che saranno scelte dall'Accademia e che egli manterrà a Roma durante il loro soggiorno. Sua Maestà ritiene inoltre che sarebbe molto utile per l'avanzamento e il progresso di questi giovani essere sotto la direzione di qualche eccellente maestro che li guidi negli studi e dia loro buon gusto.”*

18 | Saunier, Charles. *Les grands prix de peinture, sculpture, gravure en médaille depuis la fondation du prix de Rome*. Francia: Revue Encyclopédique, 1896. p.11

19 | Ivi. p.12

20 | Ivi. p.14

all'ex Académie de Peinture. Un decreto ha ordinato che le opere i cui autori sono ancora in vita siano restituite a loro, e che quelle i cui autori sono morti siano trasmesse alle famiglie. Se l'ordine verrà eseguito, la Repubblica sarà privata di uno degli ornamenti più belli della collezione nazionale”²¹.

Dopo la caduta di Napoleone e durante la Restaurazione (1815-1830), il Prix de Rome attraversò un periodo di transizione dove l'arte si evolse dal Neoclassicismo di Jacques-Louis David, verso il Romanticismo, privilegiando la rappresentazione della natura selvaggia e delle passioni umane. Artisti come Jean-Auguste-Dominique Ingres, vincitore del Prix de Rome nel 1801, abbracciarono entrambi i movimenti, cercando di coniugare l'ideale classico con una sensibilità romantica. Il suo ruolo da direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal 1835 al 1840 contribuì ad influenzare le giovani generazioni di vincitori del Prix de Rome. Il Realismo emerge in Francia nella metà del XIX secolo come contrasto all'idealizzazione e il formalismo dell'arte accademica, che dominava il Prix de Rome e l'École des Beaux-Arts. Artisti come Gustave Courbet e Jean-François Millet guidavano questa rivoluzione artistica, incentrando le loro opere verso una rappresentazione della vita quotidiana e delle persone comuni, piuttosto che temi mitologici, storici o religiosi. Courbet, in particolare, sfidava l'Accademia con opere come "L'atelier del pittore" (1855) e "Gli spaccapietre" (1849), rifiutando l'idealizzazione radicata e dipingendo soggetti realistici, a volte anche brutali. Le sue opere erano una denuncia sociale, un tentativo di documentare le condizioni delle classi lavoratrici e della vita rurale. Il Realismo era radicato in un desiderio di verità e sincerità visiva in contrapposizione ai canoni estetici dell'accademia, la quale continuava a promuovere la bellezza idealizzata e soggetti considerati più "elevati", limitando i giovani artisti a seguire tradizioni classiche.²² Dopo la Comune di Parigi del 1871 e la guerra franco-prussiana, l'arte in



²¹ | Saunier, Charles. *Les grands prix de peinture, sculpture, gravure en médaille depuis la fondation du prix de Rome*. Francia: Revue Encyclopédique, 1896. p. 18



Nicolas Antoine Taunay, Veduta della Villa Medici, Roma
olio su tela, 1815 c.a., Collezione privata, Roma



Jacques-Louis David, Il giuramento degli Orazi
olio su tela, 1784, Museo del Louvre, Parigi



Francia subisce un'altra trasformazione durante la quale sorge il movimento Simbolista. Esso cercava di esplorare dimensioni più profonde della psiche umana e del mondo spirituale. Questo movimento rifletteva un malessere generale nella società dopo la Rivoluzione industriale. Nascono figure come il filosofo Arthur Schopenhauer e il poeta Charles Baudelaire, i quali influenzarono profondamente il movimento, promuovendo una visione pessimista della vita e celebrando l'importanza dell'arte come via d'accesso a mondi interiori più ricchi e significativi. La Francia sta vivendo un periodo di profonde trasformazioni sociali, culturali e artistiche, nascono numerosissimi movimenti come il Cubismo, il Futurismo, i quali avevano allontanato l'arte dalle convenzioni accademiche promosse dal Prix de Rome. La chiusura del concorso fu strettamente legata alle proteste studentesche del maggio 1968, le quali iniziarono come manifestazioni, estendendosi rapidamente fino a diventare un movimento nazionale di contestazione contro le istituzioni tradizionali. L'Ecole des Beaux-Arts fu uno dei centri principali di queste rivolte, con gli studenti che chiedevano una riforma radicale dell'insegnamento artistico e un allontanamento dalle strutture accademiche rigide ed è da queste richieste che il ministro della cultura dell'epoca, André Malraux, decise di abolire il Prix de Rome nel 1968.

Ippolito Caffi, Carnevale in via del Corso a Roma "I Moccoletti"
olio su tela, 1854c.a., Museo di Palazzo Braschi, Roma





KEND

II. LA VOCE DEI GRAND TOURISTS

D TOUR



François Gérard, Passeggianti su una roccia vicino alla costa
carta montata su tela, 1811, Museo di Belle Arti, Nantes



Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, I granduchi Paolo Petrovič
e Marija Fëdorovna al Foro Romano

olio su tela, 1782, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo



L'ITALIA DEI GRANDI VIAGGIATORI

Il Grand Tour come esperienza colta e formativa, ha rappresentato un viaggio straordinario che, per secoli, ha attratto figure d'eccezione in cerca di bellezza, cultura e crescita interiore in Italia.

Partendo da grandissimi autori, artisti e intellettuali come Montaigne, Goethe, Madame de Staël, Stendhal, Chateaubriand, Lady Morgan, Heinrich Heine e tanti altri, hanno attraversato l'Italia con finalità diverse ma molto spesso accomunati dallo stesso incanto per il Paese e per il viaggio stesso.

Michel de Montaigne, il grande avventuriero del Cinquecento che percorse l'Italia, fu tra i primi a dare forma ad un personale resoconto di viaggio. Egli viaggiò prevalentemente per motivi di salute, ma osservò, con acuta curiosità, ogni dettaglio: da Venezia, con le sue barche al posto dei cavalli, all'antica bellezza della campagna romana¹. Montaigne, con le sue osservazioni, ha aperto la strada a una nuova idea di viaggio, un'idea che non si limitava all'ammirazione passiva ma era un impegno che necessitava di un coinvolgimento diretto e in qualche modo, era un passo avanti a un altro grande viaggiatore, il tedesco Goethe².

Due secoli dopo, Goethe si recò in Italia non per osservare, ma per qualcosa di più elevato, qualcosa che potesse soddisfare la sua ricerca di bellezza ideale. Osservò il paesaggio con un metodo quasi scientifico, studiò le forme dell'arte classica e descrisse ogni cosa con precisione. Goethe amava l'Italia come terra della classicità e rimase talmente legato a Roma che la considerava quasi la sua seconda patria³.

Madame de Staël, scrittrice e viaggiatrice, condivideva con Goethe questo amore, ma il suo approccio era più passionale, umano. In Corinna o l'Italia, ritraeva il paesaggio italiano come un luogo in cui natura e storia si incontrano in una bellezza sublime, sfondo di un amore importante, platonico. L'Italia di Madame de Staël è poetica e vivace quando descriveva Napoli, il Vesuvio e il Golfo con l'entusiasmo di chi vive l'esperienza come una rivelazione e questo stesso modo di vivere e descrivere il viaggio influenzò anche altri autori, come Lady Morgan, un'altra grande viaggiatrice, che ammirava la cultura italiana ma era attenta anche alle sue ingiustizie sociali⁴.

Stendhal, invece, si avvicina all'Italia con uno sguardo diverso, più razionale e ironico osservando con curiosità la bellezza milanese e la classicità di Roma, ma spesso evitava le idealizzazioni e preferiva descrivere le persone e le città con spirito critico. A differenza di Madame de Staël, Stendhal non si lasciava incantare: era più attratto dalla società italiana e dalle sue dinamiche quotidiane, dal bel mondo di Milano e dal fascino culturale di Parma, città che ispirerà La Certosa di Parma⁵. Simili

1 | Albani, Benedetta. "Spostarsi a Roma dopo il Concilio di Trento. Matrimonio e comunità forestiere attraverso le 'posizioni matrimoniali' dell'inizio del XVIII secolo." in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*. Roma: TrE-Press, 2018. p. 58

2 | Zweig, Stefan. *Montaigne*. Italia: Castelvevchi, 2014. p. 46

3 | Freschi, Marino. *Goethe: l'insidia della modernità*. Italia: Donzelli, 1999. p. 109

4 | Donovan, Julie. *Sydney Owenson, Lady Morgan and the Politics of Style*. Stati Uniti: Maunsel & Company, 2009. pp. 154 - 156

a Stendhal sono i percorsi della pittrice neoclassica Angelica Kauffmann, che visse e lavorò a lungo in Italia, e di Élisabeth Vigée Le Brun, artista francese amante del Bel Paese e che si rifugiò in Italia con lo scoppio della rivoluzione francese⁶. Entrambe contribuirono ad immortalare l'Italia attraverso i loro ritratti, creando un collegamento artistico tra le tradizioni del Nord Europa e la cultura classica italiana⁷.

Leo von Klenze, dal suo canto, è famoso per i suoi edifici neoclassici ispiratosi all'architettura romana e greca durante il suo viaggio in Italia il quale era in gran parte motivato da uno studio pratico. Il legame con l'Italia gli ha permesso di trasferire in Germania elementi della classicità e di diventare tra i più grandi artisti dell'epoca del Grand Tour⁸.

Chateaubriand, poi, trovò nell'Italia una fonte di ispirazione spirituale, egli amava le tradizioni italiane e vedeva l'Italia come una terra quasi sacra, pura, rispetto alla Francia e all'Europa moderna. Con un tocco nostalgico e religioso, Chateaubriand scriveva dell'Italia come di un luogo senza tempo, in cui si ritrovava una bellezza semplice e autentica⁹. Heinrich Heine, con la sua ironia moderna, osservava la tradizione del Grand Tour con uno sguardo affettuoso ma distaccato infatti se per Goethe e Madame de Staël il viaggio in Italia era un'esperienza quasi sacra, per Heine diveniva un'avventura leggera, da raccontare con un pizzico di umorismo, pur riconoscendone il fascino culturale eterno¹⁰.

Sarebbe inattuabile una stima che possa rilevare l'importanza che ogni singolo Grand Tourist ha lasciato come eredità al nostro Paese ma ad ogni modo l'enorme quantità di osservazioni e descrizioni, di vedute, di dipinti, di lettere e di racconti, ci aiutano ancora oggi a immaginare un'Italia viva, sfumata e piena di contrasti. I protagonisti del Grand Tour contribuirono a creare l'idea dell'Italia come una terra da scoprire, dove arte, storia, paesaggio e bellezza si fondono, dando vita a un mito che persiste tutt'oggi¹¹.



5 | Adam, Antoine. "Introduzione" in *La certosa di Parma*. Italia: RIZZOLI LIBRI, 2012. Consultazione online

6 | May, Gita. Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Elisabeth Vigee Le Brun: The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*. Ucraina: Yale University Press, 2008. pp. 81 - 82

7 | Belli, Gemma. Capano, Francesca. *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017. p. 738

8 | Lieb, Norbert. Hufnagl, Florian. *Leo Von Klenze: Paintings and Drawings*. Stati Uniti: Exedra Books, 1982. p. 9

9 | Mazzoleni, Elena. "Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo" in *Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi*. A cura di Perletti, Greta. Rivista elettronica: Elephant Castle. Bergamo: CAV Università degli Studi di Bergamo, aprile 2011. pp. 13 - 18

10 | Franceschi, Sara. *Il Grand Tour dell'arborato cerchio. Lucca, una tappa elitaria del viaggio di formazione settecentesco*. Italia: Argot Edizioni, 2021. p. 106

11 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014. p. 42



Giovanni Paolo Pannini, L'aumône faite à Bélissaire
olio su tela, 1717, Musée Calvet, Avignone



Anne Louis Girodet de Roucy Trioson ,
Ritratto di François-René, visconte di Chateaubriand
olio su tela, 1808, Museo di storia della villa di Saint-Malo, Francia

François-René de Chateaubriand

François-René de Chateaubriand, uno dei più grandi scrittori dell'Ottocento europeo, compì tra il 15 giugno 1803 e il 21 gennaio 1804 un viaggio in Italia, un viaggio che rappresenta non solo un'esplorazione geografica, ma anche un pellegrinaggio spirituale e intellettuale. Questo viaggio, intrapreso per assumere l'incarico di primo segretario d'ambasciata presso la corte pontificia, offre a Chateaubriand l'opportunità di immergersi nella storia, nella cultura e nell'arte delle terre che hanno visto nascere la civiltà occidentale. Tuttavia, il suo itinerario non è privo di ombre personali, come il legame con Pauline de Beaumont, la sua amica sofferente che, alla ricerca di giovamento per la sua salute, lo aveva accompagnato a Roma, ma che vi trovò la morte, celebrata con grande solennità nella chiesa di San Luigi dei Francesi. Il resoconto di questo viaggio, successivamente raccolto nel suo celebre *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, è un'opera che, pur pubblicata anni dopo l'esperienza vissuta, riflette una lunga e profonda assimilazione estetica e intellettuale delle sue impressioni. Il ritardo tra il viaggio reale e la sua trascrizione letteraria, come sottolineato dalla critica, non fu solo dovuto a esigenze editoriali, ma soprattutto al desiderio di Chateaubriand di abbracciare una visione più ampia e organica del suo viaggio, un processo di maturazione che gli permise di trasformare frammenti di esperienze in un'opera d'arte completa¹. Il viaggio di Chateaubriand in Italia lo conduce inevitabilmente a Roma, la "città eterna", un luogo che incarna la continuità tra passato e presente più di qualsiasi altro, nelle sue descrizioni essa appare come una città sospesa nel tempo, un "sogno" che si materializza davanti agli occhi del viaggiatore con una bellezza e una maestosità che affondano le loro radici nell'antichità: **"Roma è un sogno, una visione di bellezza e di grandezza, dove ogni pietra racconta una storia e ogni rovina sussurra il passato"**². Tuttavia, Roma non è solo un luogo da contemplare, ma un'entità viva, una **"capitale di quel mondo immaginario dove regnano la morte e il silenzio, la città delle ombre e dei sogni, dove il passato convive con il presente"**³.

La sua prosa ricca di immagini evoca un teatro vivente in cui ogni monumento è un attore che recita la sua parte in una tragedia che dura da secoli. Il Colosseo, ad esempio, assume un ruolo centrale

1 | de Chateaubriand, François-René. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Gallimard, 1991. p. 67

2 | Ivi. p. 72

3 | Ivi. p. 85

nella visione di Chateaubriand. Questo maestoso anfiteatro, simbolo della Roma imperiale, non è solo un ricordo della potenza di Roma, ma anche un monito della sua caducità: **“Il Colosseo, questo maestoso scheletro del passato, non è solo un monumento; è un libro di pietra che narra le glorie e le miserie dell’uomo”**⁴. Avvolto da un silenzio che “regna tra le vestigia del passato”, il Colosseo non è solo un luogo di riflessione, ma un simbolo della vanità delle ambizioni umane, un silenzio quasi sacrale che invita alla meditazione⁵.

Il suo viaggio non si limita a Roma, egli si spinge oltre, verso Napoli e le campagne italiane, dove la sua visione del paesaggio si trasforma in un dialogo tra natura e storia, tra passato e presente. Come evidenziato da Patrizio Tucci, nel *Voyage en Italie*, Chateaubriand sembra dar maggior rilievo alle cose viste piuttosto che a chi le osserva, ma in realtà, la presenza del viaggiatore è tutt’altro che marginale. Egli diventa un interprete attivo, capace di infondere ogni veduta con un significato profondo⁶. Tivoli, per esempio, le rovine della Villa Adriana e la bellezza della Villa d’Este rappresentano non solo meraviglie artistiche, ma anche luoghi di riflessione filosofica e Chateaubriand osserva come queste antiche vestigia non siano solo frammenti di un passato glorioso, ma simboli viventi della memoria collettiva che attraversa i secoli: **“Le rovine di Roma non parlano solo della potenza passata, ma della caducità della gloria, del fatto che tutto ciò che è grande è destinato a cadere”**⁷.

La luce della campagna italiana, con le sue tonalità serene e virgiliane, non è solo una manifestazione estetica, ma una temporalità che riflette l’anima del viaggiatore, uno spazio di contemplazione e reminiscenza⁸.

Questa visione romantica del paesaggio si riflette anche nella sua fusione di elementi gotici e neoclassici, un’estetica che mescola la nostalgia per un passato idealizzato con la consapevolezza della fragilità umana. Come scrive nel *Génie du Christianisme*, **“il paesaggio è la Storia che lo abita”**, una storia che parla attraverso le rovine e le metamorfosi temporali, espressioni di una “grande moralità” che trascende il tempo⁹. Questa riflessione sulla caducità delle cose umane, la *vanitas vanitatum*, è centrale nel pensiero di Chateaubriand, che vede nelle rovine non solo la decadenza di una civiltà, ma anche la bellezza tragica della condizione umana.

4 | de Chateaubriand, François-René. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Gallimard, 1991. p.90

5 | Galgano, Andrea. *Chateaubriand e il viaggio in Italia*. Polo Psicodinamiche, 2012. p. 15

6 | Tucci, Patrizio. *Voyage en Italie*. Italia: Ed. Classiques Garnier, 2012. p. 112

7 | Galgano, Andrea. *Chateaubriand e il viaggio in Italia*. Polo Psicodinamiche, 2012. p. 20

8 | Ivi. p. 25

9 | de Chateaubriand, François-René. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Gallimard, 1991. p. 215.

Giovanni Antonio Canal "Canaletto",
Rovine del foro guardando verso il Campidoglio
olio su tela, 1742, Web Gallery of Art





Giovanni Antonio Canal "Canaletto", Piazza San Marco, Venezia
olio su tela, 1742, Thyssen-Bornemisza, Madrid



Giacomo Trécourt, Lord Byron sulla riva del mare ellenico
olio su tela, 1850, Musei civici di Pavia, Pavia



George Gordon Lord Byron

Il poeta del Romanticismo inglese Lord Byron viaggiò attraverso l'Italia nel 1816, in un momento sia di crisi personale che di tensione politica. Il viaggio fu un'occasione per lui non tanto per sfuggire alle sue tragedie personali, ma anche per crescere artisticamente. La storia dell'Italia, la sua antica bellezza, i suoi paesaggi straordinari, tutto questo si rivelerà un palcoscenico fondamentale per le sue future ispirazioni e poesie. La sua prima visita in Italia fu a Venezia, ovvero una città che **“è il paradiso degli artisti, un luogo dove il passato e il presente si fondono in una sublime armonia di bellezza e decadenza”**¹. **“Regina delle acque! Sul tuo splendido golfo, Montagne di ombre imponenti si ergono orgogliose Dove la profonda abbondanza del giorno colorato Cede dolcemente il passo alle delicatezze.”**² la Venezia che Byron descrisse

era in termini umoristici e contraddittori: da una parte, un luogo di bellezza e lusso decadente; dall'altra, un luogo di profonda sensazione di malinconia e transitorietà. Per catturare l'essenza di Venezia, nel poema *Beppo*, egli utilizza un linguaggio vivace e ironico, dove, i gondolieri, descritti come **“in livree brune a lutto”**³, e la città stessa, comparata a una **“bara inchiodata a una canoa”**⁴, ed è proprio questa ironia a sottolineare un sentimento di immobilità e decadimento che pervade la città⁵. Nella sua riflessione, Byron osserva come **“le memorie di un'epoca passata si riflettano in ogni pietra”**⁶, esprimendo il suo senso di ammirazione, mista a tristezza, per la grandezza perduta di Venezia la quale diventa una metafora della condizione umana, con le sue rovine che rappresentano la fragilità e l'effimero della vita.

Byron, non solo esplora i luoghi, ma si confronta anche con figure significative della sua vita personale come, ad esempio, Margarita Cogni, nota come “la Fornarina”, occupa un posto di rilievo dove viene descritta come **“alta ed energica come una Pitonessa”**⁷, Margarita diventa una figura centrale nella sua esperienza veneziana.

La loro relazione, caratterizzata da passione e conflitto, influisce profondamente sul suo stato d'animo e sulla sua poesia, con la sua presenza imponente e il suo spirito vivace, Margarita

1 | Gordon, George, Lord Byron. *Letters and Journals of Lord Byron*, Augusta Leigh Vol I-III. A cura di Davison, Thomas. 1830. p. 32

2 | Gordon, George, Lord Byron. *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*. A cura di Andrea Maffei, 1874. p. 34

3 | Gordon, George, Lord Byron. *Beppo*. Milano: Fratelli Editore, 2009. p. 86

4 | Ivi. p.90

5 | Dopo la caduta della Repubblica di Venezia nel 1797, con il congresso di Vienna del 1815, la città passò sotto il controllo austriaco che portò ad un lungo periodo di stagnazione economica e sociale

6 | Gordon, George, Lord Byron. *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*. A cura di Andrea Maffei, 1874. p. 168

7 | Gordon, George, Lord Byron. *Letters and Journals of Lord Byron*, Augusta Leigh Vol I-III. A cura di Davison, Thomas. 1830. p. 233

rappresenta uno specchio di quelle che sono le tensioni interne e le inquietudini di Byron. Egli è un personaggio molto romantico, non si limita a vivere i luoghi solamente come materici, ma, anzi, viene segnato anche da una profonda riflessione sulla transitorietà della vita, infatti, nel "Letters and Journals of Lord Byron", egli scrive che **"la bellezza è un'illusione, un sogno che svanisce"**⁸, dove comunica al lettore una consapevolezza della fugacità appartenente alla bellezza e alla vita stessa. Tutto ciò si intreccia con la sua esperienza personale e con il suo stato d'animo, trasformando il paesaggio veneziano in un luogo di meditazione sull'esistenza.

Roma, la città eterna, rappresenta un'ulteriore fondamentale tappa del suo viaggio dove la maestosità dei monumenti antichi e delle rovine offrono al poeta un imponente stimolo per le sue riflessioni. Passeggiando tra le vestigia del Colosseo e del Foro Romano, Byron si sente sopraffatto dalla sua maestosità e dalla sua storia. **"Ogni passo qui è un richiamo al passato"**⁹, scrive, esprimendo il peso della storia che grava su di lui. Le rovine di Roma diventano un simbolo della grandezza e della caducità dell'umanità, offrendo uno specchio per le sue meditazioni sul tempo. Roma offre anche a Byron nuove opportunità stilistiche e creative, venendo attratto dall'ottava rima italiana, che aveva scoperto attraverso la lettura di John Hookham Frere, egli utilizza questo metro nella sua opera *Don Juan*. Il *Don Juan* di Byron, a differenza del mito tradizionale come seduttore infallibile, è un giovane innocente, sedotto più che seduttore, dove la struttura sciolta del poema gli permette di inserire digressioni, commenti personali e riflessioni sull'umanità, creando un'opera la quale, pur affrontando temi seri, mantiene un tono vivace e variegato per attrarre ed intrattenere maggiormente il lettore. L'uso dell'ottava rima si rivela particolarmente adatta ad esplorare la complessità della condizione umana e delle sue esperienze. Una delle qualità che viene maggiormente apprezzata dalla testimonianza del suo soggiorno è che, egli, non solo esplora i luoghi, ma li vive respirando la cultura e le emozioni che questi evocano. Ogni canale di Venezia, ogni piazza di Roma diventa un palcoscenico per le sue emozioni e le sue riflessioni; la sua poesia, intrisa di meraviglia e tristezza, non si limita a descriverli, ma li vive e li sente.

8 | Gordon, George, Lord Byron. *Letters and Journals of Lord Byron*, Augusta Leigh Vol I-III. A cura di Davison, Thomas. 1830. p. 258

9 | Gordon, George, Lord Byron. *Don Giovanni*. A cura di Vittorio Betteloni, Giuseppe Ottino. 1880. p.71

Giovanni Antonio Canal “Canaletto”, Il Canal Grande, Venezia

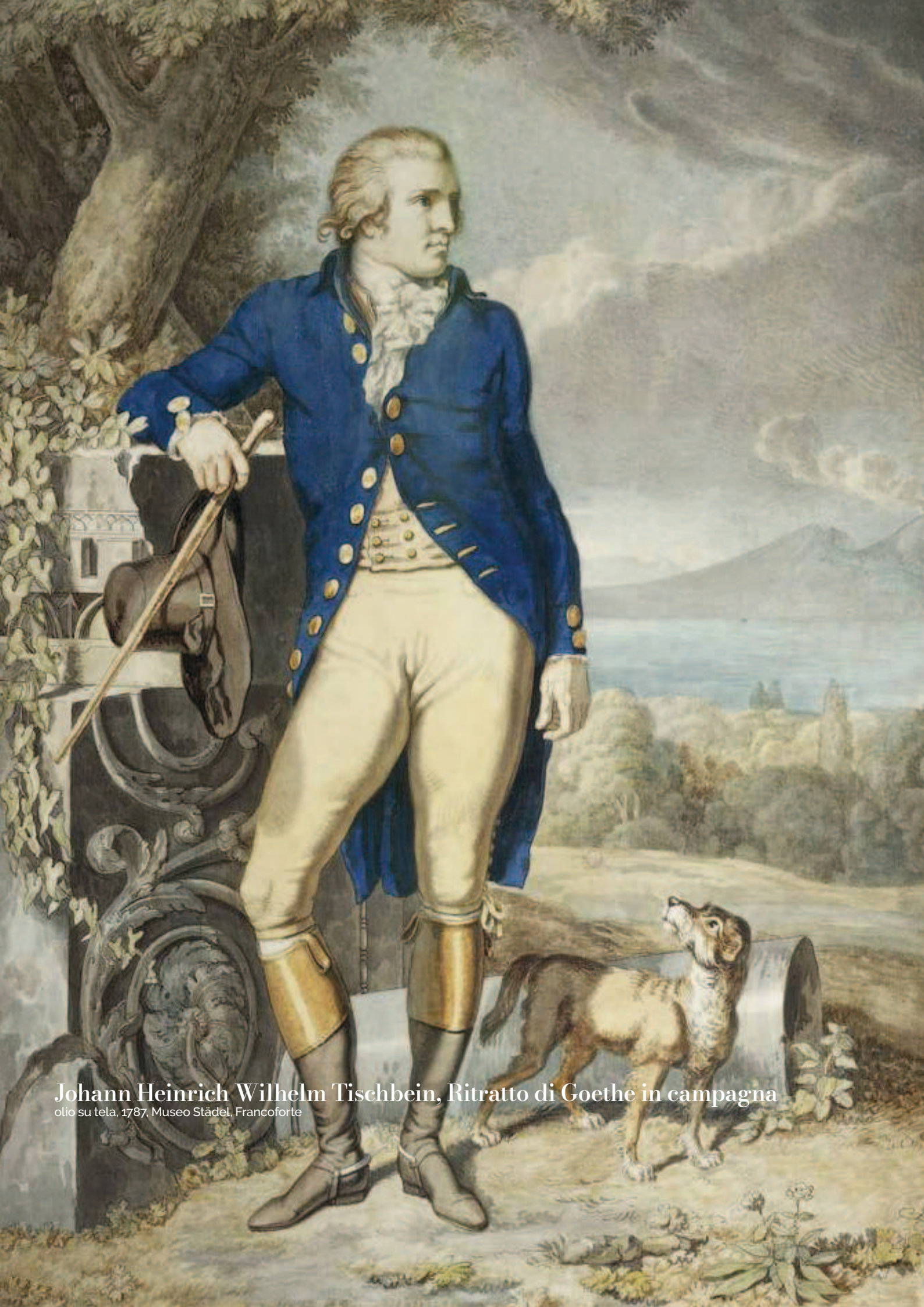
olio su tela, 1727, National Gallery of Scotland, Edimburgo





William Turner, *Roma Moderna, Campo Vaccino*
olio su tela, 1839, Museum West Pavilion, Los Angeles





Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Ritratto di Goethe in campagna
olio su tela, 1787, Museo Städel, Francoforte

Johann Wolfgang von Goethe

Tra il 1787 e il 1790, Georg Joachim Göschen, un editore e libraio di Berlino, stava preparando la prima edizione delle opere complete di Goethe in otto volumi. Egli era già una figura di spicco nella letteratura tedesca, ma non solo: in Europa aveva stabilito la sua fama grazie all'opera *Werther*.

A Weimar entrò al servizio del principe Carl-August, il quale, nel momento in cui Goethe decise di partire, ottenne un congedo a tempo indeterminato dai suoi incarichi pubblici. Partì utilizzando il falso nome di Jean Philippe Möller salendo su una carrozza postale, **“non recando meco altro che un portamantello ed una valigia”**¹ iniziando, così, un viaggio di rinascita e scoperta interiore. Sarà solo trent'anni dopo, due secoli fa, che deciderà di raccogliere appunti, diari, lettere e articoli, dando vita a una delle più grandi testimonianze del Grand Tour del Settecento.

La necessità di partire per l'Italia la sentiva fin da giovanissimo, contemplando le incisioni dei monumenti di Roma di Gianbattista Piranesi che gli portò suo padre, un colto giurista, il quale ci era stato nella sua giovinezza, ma soprattutto aveva riportato con sé un'idea, molto comune fra i grand-tourists del tempo, ossia che fosse necessario visitare l'Italia per avviarsi sulla strada di un rigoroso percorso formativo. Questa convinzione si sarebbe sedimentata nel giovane Goethe, alimentando il suo desiderio di seguire le orme del padre e degli altri intellettuali che vedevano nell'Italia la culla della cultura classica. Non si trattava solo di un viaggio turistico, ma di un'esplorazione dell'antico e della natura, un'esperienza destinata a trasformare profondamente la sua visione del mondo.

Sentì l'urgenza di liberarsi dai legami che lo tenevano legato a persone che, nonostante le promesse di partire con lui, continuano a rimandare, incapaci di staccarsi da una vita che li tiene imprigionati nell'ambiente culturale nordico tedesco. Lui, invece, desidera spezzare quelle catene. Quello che cerca di vedere è il mondo antico, la natura che ha permesso il suo sviluppo, e i popoli che ne sono stati i creatori. Tuttavia, ciò che lo colpisce più di ogni altra cosa, durante la sua ricerca delle origini della civiltà, è qualcosa di inaspettato. Il *Viaggio in Italia* di Goethe rappresenta un'esperienza e un'opera simbolica del partire romantico, gettando luce su come questo tipo di viaggio venisse preparato, concepito e vissuto come un'importante esperienza formativa.

1 | Goethe, Johann Wolfgang
Von. Rega, Lorenza. Zaniboni,
Eugenio. *Viaggio in Italia: 1786-
1788*. Italia: Rizzoli, 1991. p.24

Nel suo percorso, Goethe vive e descrive la rottura con la quotidianità, interpretandola come un'apertura verso nuovi orizzonti, sia personali che sociali **“Già ora il dover provvedere a me stesso, il dover essere sempre attento e vigile ha dato al mio spirito (...) tutt'altra elasticità”**². La sua esperienza offre una prospettiva unica per comprendere il significato del viaggio come strumento di crescita e riscoperta esistenziale, ci permette di cogliere il vero scopo del suo “magnifico” viaggiare, un viaggio che va oltre l'esplorazione geografica per diventare un percorso di evoluzione interiore: **“Lo scopo di questo mio magnifico viaggio non è quello di illudermi, bensì di conoscere me stesso (...)”**³. All'inizio del viaggio, Goethe è guidato principalmente dal senso del dovere. Sente che è essenziale vedere quel Paese che può completare la sua formazione, visitare Venezia con le sue gondole e, soprattutto, arrivare a Roma. Durante questo periodo, fino al momento in cui raggiunge Roma, si comporta come un osservatore, frequentando teatri, socializzando e divertendosi, ma con la sensazione che tutto ciò sia mosso più da un obbligo che da un reale interesse. Tuttavia, quando arriva a Napoli, la sua prospettiva cambia radicalmente. Già dal terzo giorno nella città, Goethe mostra un atteggiamento completamente diverso. Non si limita più a scrivere con uno stile a volte accademico e distaccato, ma si immerge nella realtà napoletana con una nuova vitalità, esprimendo un'autenticità che riflette un profondo cambiamento nel suo approccio al viaggio. Ad esempio, scrive: **“oggi mi sono dato alla pazza gioia, dedicando tutto il mio tempo a queste incomparabili bellezze”**⁴, oppure spiega come Roma, rispetto a Napoli, sia **“come un vecchio monastero mal situato”**⁵. Si rimprovera del fatto che **“vedo meno di quel che dovrei”**⁶ denunciando un **“paese che ispira la poltroneria”**⁷. È un sentimento che dura poco, la felicità e il piacere di fare quel che vuole prevalgono. Il 16 marzo scrive: **“Napoli è un paradiso”, “Tutti vivono in una specie di ebbrezza e di oblio di sé stessi. A me accade lo stesso. Non mi riconosco quasi più, mi sembra di essere un altro uomo. Ieri mi dicevo: o sei stato folle fin qui, o lo sei adesso”**⁸. L'intensità degli eccessi napoletani trova un equilibrio quando Goethe arriva in Sicilia, dove trascorre giorni immergendosi nella natura rigogliosa che lo circonda. Qui, il

1 | Goethe, Johann Wolfgang
Von. Rega, Lorenza. Zaniboni,
Eugenio. *Viaggio in Italia: 1786-
1788*. Italia: Rizzoli, 1991. p. 24

2 | Ivi. p.22

3 | Ivi. p.45

4 | Boyle, Nicholas. *Goethe:
The poet and the age Vol I: The
poetry of Desire*. Oxford: Oxford
University press, 1991. p. 73

5 | Goethe, Johann Wolfgang
Von. Rega, Lorenza. Zaniboni,
Eugenio. *Viaggio in Italia: 1786-
1788*. Italia: Rizzoli, 1991. p.88

6 | Ivi. p.92

7 | Ivi. p.93

8 | Ivi. p.186

Gaspar van Wittel, *Il Colosseo*
olio su tela, 1711, Museo di Palazzo Braschi, Roma



Gaspar van Wittel, Vista di Napoli
olio su tela, 1700/1710, Museo di Capodimonte, Napoli



tempo libero assume un significato diverso, con momenti estatici trascorsi nel giardino comunale, tra oleandri sempre verdi, agrumeti profumati e aiuole colorate di ranuncoli e anemoni. In questo ambiente, la sua immaginazione si accende: sogna l'isola dei Feaci che accoglie Odisseo durante il suo viaggio di ritorno e si vede egli stesso come un moderno Ulisse⁹. È in questo contesto che nasce l'idea di scrivere una tragedia intitolata *Nausicaa*, della quale inizierà a comporre alcune scene, destinate però a rimanere incompiute. Goethe riconosce l'importanza di questo luogo e scrive:

“Senza vedere la Sicilia non ci si può fare un'idea dell'Italia. È in Sicilia che si trova la chiave di tutto”¹⁰.

Questa chiave, tuttavia, non è solo per comprendere l'Italia, ma anche per scoprire se stesso. Il viaggio, che in origine aveva uno scopo formativo, si trasforma in un percorso iniziatico. È proprio in Sicilia che Goethe finalmente coglie il significato profondo dell'architettura greca, comprendendo come essa sia indissolubilmente legata alla natura che la circonda e agli uomini che l'hanno creata. Quella che Goethe vive in Sicilia è una rivelazione che cambia profondamente il suo modo di vedere il mondo. Comprende che è la libertà dai vincoli e dalle pressioni quotidiane a permettere una vera contemplazione. Solo attraverso il piacere lo studio può diventare autentico e veramente produttivo. Si tratta di concetti ben noti a chi ha familiarità con la cultura greca antica, con Platone e Aristotele, ma che appaiono molto distanti dalle abitudini e dai costumi dell'Europa settentrionale, sia di allora che di oggi. Goethe è pienamente consapevole di questa differenza. Quando ritorna a Napoli, dopo aver sfiorato il naufragio tra gli scogli di Capri, è ormai metà maggio, ma tutto è cambiato per lui, così, inizia a dedicarsi alla scrittura di articoli per il *Teutscher Merkur*, pagine celebri e ancora attuali, che continuano a parlarci della nostra natura, sia come italiani che come esseri umani.¹¹ In queste pagine, Goethe si concentra sulla figura dei “lazzaroni”, coloro che, considerati fannulloni, popolano le strade di Napoli e sono visti come segno della decadenza del Sud. Tuttavia mette in luce il pregiudizio nordico che tende a giudicare oziosi tutti coloro che non trascorrono l'intera giornata a lavorare freneticamente. Con attenzione e precisione, spiega invece come questi individui siano impegnati in un altro tipo di vita, dove si cerca di vivere bene e lavorare con piacere, non per obbligo.

9 | Berman, Russel A. *Goethe's Italy: The Romantic Approach to Italian Culture*. New York: Cornell University Press, 1988. p. 268

10 | Goethe, Johann Wolfgang Von. Rega, Lorenza. Zaniboni, Eugenio. *Viaggio in Italia: 1786-1788*. Italia: Rizzoli, 1991. p. 335

11 | Ivi. p. 385



Thomas Lawrence, Margaret, Countess of Blessington
olio su tela, 1822, Wallace Collection, Londra

LE VIAGGIATRICI

Il Grand Tour fu il viaggio formativo che, dal XVII al XIX secolo, venne intrapreso principalmente da giovani aristocratici europei come completamento della loro educazione. Tuttavia, anche numerose donne audaci e appartenenti all'alta società sfidarono le norme sociali dell'epoca e si avventurarono per questo viaggio: le protagoniste introducono nuove prospettive, arricchendo la letteratura di viaggio con le loro esperienze e, diversamente dagli uomini, raramente ricorsero agli stereotipi bensì il loro modo di raccontare era tutto molto diretto e personale. Il Grand Tour delle donne non è stato solo un viaggio fisico attraverso l'Europa, ma è stato un viaggio di emancipazione e di scoperta personale. Le sfide pratiche legate al viaggio - unite ai vincoli sociali e culturali dell'epoca - hanno conferito a questa esperienza una dimensione particolarmente complessa e significativa. Con la loro sensibilità e con l'attenzione che offrono nel dettaglio, le viaggiatrici hanno arricchito il Grand Tour di una prospettiva unica e assai originale, contribuendo considerevolmente alla storia del turismo e della cultura¹. Sebbene meno note rispetto ai grandi viaggiatori come Goethe, Lord Byron e Stendhal, queste viaggiatrici lasciarono testimonianze significative delle loro esperienze, spesso trascurate dalla storiografia tradizionale.

Le "grand touristes", come Madame de Staël, Mary Shelley, Élisabeth Vigée Le Brun, Madame Fiquet du Boccage, Mary Berry e molte altre, viaggiavano per scopi dissomiglianti: alcune di loro speravano di sfuggire alla monotonia della vita domestica e alla censura sociale, mentre altre, spinte dall'amore per lo studio e dell'indipendenza, affrontavano con coraggio la scelta di affrontare il viaggio in Italia, destinazione privilegiata per tutta la ricchezza artistica e culturale intrinseca². Fino ad oggi convenzionale, adottato come rito di passaggio maschile, nelle mani di queste donne, il Grand Tour si rivela qualcosa su cui anche loro hanno apportato contributi davvero inestimabili, sia alla cultura del viaggio che alla comprensione del mondo.

Diari e lettere, insieme alle loro opere, arricchiscono la letteratura di viaggio, regalando una visione dell'Italia del tutto personale e profondamente umana. Le donne viaggiatrici avevano molta sensibilità e attenzione per i dettagli culturali e sociali che trovavano lungo il loro cammino il che consentiva di raggiungere visioni complesse e sfumate dell'Italia e delle sue culture. I loro scritti e resoconti sono tra le testimonianze più care e affascinanti dei loro

tempi e di questo spirito pionieristico³. Spesso la loro attenzione si estendeva anche alla condizione delle donne nei paesi visitati, e molte si soffermavano

1 | Brilli, Attilio. Faiola Neri, Simonetta. *Le viaggiatrici del grand tour: storie, amori, avventure*. Italia: Il mulino, 2020. Consultazione sito Rai Cultura: "Le viaggiatrici del Grand Tour"

2 | Camilotti, Silvia. "Introduzione; Sezione 1: Storie di donne", in *Roba da donne: emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*. A cura di Camilotti, Silvia. Italia: Mangrovie, 2009. p. 13

su aspetti della vita quotidiana e sociale trascurati dai viaggiatori maschi. Per esempio, le donne britanniche erano profondamente colpite dalla vita delle monache di clausura, un aspetto della vita religiosa che non esisteva nel loro paese. Così puro si interessava delle condizioni dei manicomi, delle prigioni e ad altri aspetti sociali spesso documentando queste osservazioni nei loro diari di viaggio. Tutta l'intimità del quotidiano viaggio nei diari, nelle lettere e nei resoconti di viaggio sembra mettere in luce una visione dell'Italia molto diversa da quella maschile. Mentre infatti i grandi monumenti e gli ideali del classicismo sono spesso decantati dai viaggiatori, le donne osservano gli usi, i costumi e i volti più intimi e quotidiani del paese. Il loro è stato un approccio caratterizzato dalla sensibilità capace di cogliere la bellezza malinconica del decadimento e della fugacità della vita umana. In particolare, Hester Piozzi ed Elisa von der Recke ne danno descrizioni particolarmente significative. Il viaggio in Italia è diventato per queste donne un'opportunità per accrescere la loro conoscenza ed esperienza nella vita e nella percezione dell'arte⁴.

“Quello che ci propongono è, per molti aspetti, l'altro volto dell'Italia, più umano, più mutevole, meno limitato dai luoghi comuni, il volto ignorato o trascurato dai viaggiatori maschi.”⁵



3 | Brilli, Attilio. *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*. Italia: Il Mulino, 1995. p. 106

4 | Brilli, Attilio. Faiola Neri, Simonetta. *Le viaggiatrici del grand tour: storie, amori, avventure*. Italia: Il mulino, 2020. Consultazione sito Rai Cultura: "Le viaggiatrici del Grand Tour"

5 | Ibidem



Augustus Leopold Egg, Compagne di viaggio
olio su tela, 1862, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham



Anne-Marie du Bocage

Alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento, emergono maggiormente le donne come grandi viaggiatrici, che si portavano appresso non solo il loro fascino personale, ma anche una nuova prospettiva verso i luoghi e le culture che vengono visitate. Tra queste, una delle figure più emblematiche è Anne-Marie du Bocage: nobildonna di grande prestigio, viaggia con il massimo comfort, alloggiando in sontuose carrozze e usufruendo dell'ospitalità dei nobili italiani. Il suo viaggio è infatti quasi fiabesco in quanto non deve preoccuparsi della prenotazione di alberghi - infatti la nobiltà dell'epoca tendeva ad ospitarsi reciprocamente previa comunicazione dell'arrivo¹. Madame du Bocage è molto impressionata, durante il suo tour dell'Italia, dalla vita vissuta nei palazzi italiani e a differenza delle altre viaggiatrici non considera il cavaliere servente, o cicisbeo, una figura sgradevole. Per lei il cicisbeo è una liberazione per le donne italiane le quali, dopo aver adempiuto ai doveri coniugali e familiari, possono divertirsi e godere dei piaceri con la benedizione del marito. La percezione contrastante rispetto a quella di altri viaggiatori che spesso raffigurano il cicisbeo come simbolo di oppressione rende questa sua particolare osservazione la più interessante tra le sue osservazioni².

1 | Brilli, Attilio. *La grande incantatrice*. Italia: DeAgostini, 2022. consultazione online.

2 | Van Den Abbeele, Georges. "Goodbye Columbus: Madame Du Bocage and the Migration of Identity" in *Annali d'Italianistica*, vol. 14, 1996. pp. 409 - 424.

Anna Riggs Miller

Anna Riggs Miller, una delle più importanti viaggiatrici inglesi della fine del XVIII secolo, nelle sue varie visite ad Ercolano e Pompei, ha avuto modo di portare con sé tasselli di mosaici antichi e cammei, oltre che qualche cimelio delle antiche tombe.

Nonostante questa pratica poco nobile, la sua acuta intelligenza e l'enorme preparazione che mette nei suoi viaggi, la portano prendere copiosi appunti su vari inglesi e sulle sue osservazioni in Italia con l'acume di confrontarli.

Dopo aver letto ampiamente i manuali di viaggio, Miller non lesina critiche verso quegli uomini dell'epoca che si limitano a copiare le descrizioni fatte da altri autori senza aggiungere valore proprio. Le sue descrizioni delle strade, locande e del privato italiano sono piene di dettagli e manifestano un'acuta comprensione della cultura e della società che osserva¹.

¹ | Riggs Miller, Anna. *Letters from Italy (1777)*. A cura di Bending, Stephen. Regno Unito: Pickering & Chatto, 2009, p. 61



Madame de Staël

Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, costretta all'esilio in Italia con il marito, nutriva molte riserve riguardo al territorio tuttavia il suo soggiorno in Italia divenne presto un'esperienza profonda e appassionata. Era stata piuttosto riluttante, ma Madame de Staël lasciò un segno indelebile con il suo romanzo *Corinne ou l'Italie* (1807)¹. È la storia di una giovane donna italiana, Corinne, profondamente innamorata della sua cultura e della sua relazione romantica con un nobile scozzese Lord Nelvil.

Corinne è la personificazione della passione e della creatività tipica della cultura italiana, mentre, Lord Nelvil rappresenta la rigidità e il pragmatismo britannico. Questa storia d'amore insorge nel viaggio attraverso alcune delle città italiane più iconiche: Roma, Napoli, Venezia e Firenze. Il loro amore sembrava forte e appassionato, eppure Oswald tornò in Scozia per sposare un'altra donna, spinto dalla volontà del padre. Così, l'Italia, inizialmente rappresentata come la terra della felicità e della libertà, diviene per Corinne – che rimane abbandonata a Firenze – un **“luogo di dolore, della solitudine, dell'inerte girovagare della morte”**². Questa visione complessa e ambivalente dell'Italia si riflette in molti passaggi del romanzo, dove Madame de Staël ha anche dato dimostrazione dei lati “più oscuri” e quasi misteriosi delle città italiane, allontanandosi dagli stereotipi comuni dell'epoca, come la famosa “terra dove fioriscono i limoni”,

1 | Brilli, Attilio. Faiola Neri, Simonetta. *Le viaggiatrici del grand tour: storie, amori, avventure*. Italia: Il mulino, 2020. pp. 142 – 143 ss.

2 | Ibidem

descritta da Goethe. Da un punto di vista, l'Italia sembra essere un luogo di bellezza artistica e vivo di grandi sentimenti, dall'altro è dipinta come un luogo dove predominano malinconia e disagio. Ad esempio, Roma, pur essendo in realtà la culla della storia e delle arti, a Corinne sembra una città che ha visto i suoi giorni migliori, con il peso del passato gravante pesantemente sul presente. Napoli, con tutta la sua vivacità, i suoi paesaggi che tolgono il fiato, non si risparmia dal mostrare un'aria di violenza e disordine sociale. Venezia, città dei canali e del romanticismo, appare avvolta da un'atmosfera misteriosa e decadente, mentre Firenze diventerà per la protagonista il simbolo della solitudine e della fine dell'amore, un luogo in cui la bellezza rinascimentale si scontra con il tormento più intimo³.

È attraverso il personaggio di Corinne che Madame de Staël cerca di concentrare la sua attenzione sulle luci e le ombre delle città italiane, nonché sulle contraddizioni della mente umana e della condizione femminile. Indipendentemente, conduce una vita intellettuale e artistica, sconvolta dalla più profonda sofferenza dovuta al rifiuto da parte della società e al conformismo delle aspettative coniugali. Questo dualismo tra aspirazioni personali e costrizioni sociali presenta uno dei temi più importanti del romanzo, perché sottolinea come l'Italia, bella e misteriosa, possa diventare uno specchio dei sentimenti contrastanti della protagonista. Il romanzo approfondisce temi come la libertà personale, i ruoli delle donne, il conflitto tra ragione e sentimento e il potere dell'arte e della bellezza. In questo senso, l'Italia con i suoi paesaggi e la sua storia diventa l'ambiente centrale per la riflessione su questi temi, offrendo una visione

romantica e triste del paese e della sua cultura.

Il romanzo divenne presto un vero e proprio bestseller e un manuale fondamentale per le viaggiatrici del Grand Tour: le lettrici si sono fermate per visitare i luoghi ma, soprattutto, per vivere quei luoghi descritti nel libro dove si sono consumate le stesse emozioni provate da Corinne. È a Villa Borghese, a Roma, che è stata scritta con particolare acutezza una delle parti più suggestive, sottolineando la grandezza del luogo e tutte quelle emozioni che potevano suscitare in quanto legati alla bellezza e alla felicità della vita⁴.

Madame de Staël utilizza una narrazione densa con spesse descrizioni dell'impatto emotivo che l'Italia ha creato in lei, invitando quindi i suoi lettori a immaginare il Paese non come una serie di monumenti ma piuttosto come un luogo di ispirazione e bellezza personale⁵.

“(...) allo spettacolo di questo mare superbo, su cui l'uomo non riesce mai a lasciare la sua impronta. La terra è lavorata da lui, la montagna è solcata dalle sue strade, i fiumi sono incanalati per trasportare le sue merci, ma anche se le navi tracciano per un momento un solco nell'acqua, l'onda viene subito a cancellare questo leggero marchio di servitù e il mare riappare come fu il primo giorno della creazione.”

Madame de Staël, Corinne ou l'Italie

3 | Brilli, Attilio. Faiola Neri, Simonetta. *Le viaggiatrici del grand tour: storie, amori, avventure*. Italia: Il mulino, 2020. Consultazione sito Rai Cultura: "Le viaggiatrici del Grand Tour"

4 | M. de Staël descrive la bellezza di Villa Borghese e il paesaggio circostante, meravigliandosi dell'incuria e dell'abbandono della villa pervia della malaria. Un passaggio che le appare paradossale e cioè come tutta quella bellezza e ricchezza artistica e architettonica fossero connesse inesorabilmente al tema dell'abbandono e della malattia.

5 | Winegarten, Renée. *Germaine de Staël e Benjamin Constant. A Dual Biography*. Regno Unito: Yale University Press, 2008. pp. 155 - 159

“Costa maggiormente lasciare la patria quando per allontanarsene bisogna attraversare il mare; tutto è solenne in un viaggio i cui primi passi sono segnati dall’oceano; sembra che un abisso si scavi dietro di voi e che il ritorno potrebbe divenire impossibile per sempre. D’altra parte, lo spettacolo del mare produce sempre una profonda impressione: è l’immagine di quell’infinito che attira senza sosta il pensiero e in cui senza sosta il pensiero si perde.”

Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*





François Gérard , Corinne a Capo Misène,
olio su tela, 1819/21, Musée des Beaux-Arts, Lione

Élisabeth Vigée Le Brun

Non sempre per le viaggiatrici in epoca del Grand Tour il viaggio era auspicato e di piacere, anzi molto spesso il viaggio è legato ad una situazione di esilio e allontanamento dal paese natale in un clima di ostracismo: i coniugi Shelley, Lord Byron, ma anche Élisabeth Vigée Le Brun. La ritrattista Élisabeth Vigée Le Brun aveva già raggiunto grandi consensi per i suoi ritratti della nobiltà francese, in particolare della regina Maria Antonietta di cui fu una delle artiste preferite. Allo scoppio della Rivoluzione Francese, fu costretta a fuggire in Italia dove rimase per i successivi dodici anni. Sebbene non sia stato uno spostamento volontario, il soggiorno è stato un momento fondamentale nella sua formazione artistica e professionale in quanto, finalmente, gli era stata data l'opportunità di raffinarsi in un contesto culturale diverso da quello francese. L'Italia fu, probabilmente per lei, anche un campo di crescita personale e professionale, teatro che fece da sfondo a una produzione artistica ricchissima e di grande pregio¹. Madame Le Brun, come era popolarmente conosciuta, personificava perfettamente la cultura aristocratica francese, caratteristica che rimase al centro del suo stile e del suo successo anche durante il suo esilio volontario. È stata un'artista fruttuosa realizzando circa 800 dipinti, con una lunga lista di mecenati reali che le richiesero i suoi ritratti in tutta Europa². Il diario è stato una sorta di cronaca del suo viaggio, un'opera di autoaffermazione in un contesto spesso dominato dai pregiudizi di genere³.

1 | Helm, W. Henry. *Elisabeth Louise Vigée-Lebrun*. Regno Unito: Parkstone International, 2018. consultazione online.

2 | Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Souvenirs of Madame Vigée Le Brun: With a Steel Portrait from an Original Painting by the Author*. Regno Unito: R. Worthington, 1879. pp. 30 - 39

3 | Ibidem

Mary Shelley

Un'altra figura simbolo della versione femminile del Grand Tour è Mary Wollstonecraft Godwin, meglio nota come Mary Shelley il cui rapporto con l'Italia era molto più profondo e connaturato poiché gli scritti del suo viaggio testimoniano l'attenzione alla situazione politica - i movimenti carbonari - ma naturalmente anche alla cultura e alla bellezza. L'Italia era la "terra dei desideri", la terra bella e crudele, in qualche modo connessa con una pienezza di vita raramente raggiunta altrove, aveva scritto Shelley¹.

Mary Wollstonecraft Godwin Shelley divenne famosa a poco meno di vent'anni per il suo romanzo "Frankenstein". Si innamorò di Percy Bysshe Shelley quando era ancora molto giovane: l'uomo però era già sposato per cui per coronare il loro sogno di vita insieme dovettero quasi scappare in Europa e poi in Italia in cui vissero di stenti. Inoltre la sua esistenza fu nuovamente marcata dalla scomparsa prematura di due figli. Il suo soggiorno in Italia divenne una profonda riflessione sulla condizione umana e sull'arte influenzata da esperienze e tragedie che ne influenzarono la scrittura, allo stesso tempo moderna e profonda².

**“E’ più felice quell’uomo
che crede che la sua città
sia il mondo intero, di
quello che aspira a divenire
più grande di quanto la sua
natura gli consenta.”**

Mary Shelley, *Frankenstein*

1 | Corrado, Adriana. *Mary Shelley, donna e scrittrice: una rilettura*. Italia: Edizioni scientifiche italiane, 2000. p. 22

2 | Ivi. p. 23





Élisabeth Vigée Le Brun, *The Marquise de Pezay and the Marquise de Rougé with Her Sons Alexis and Adrien*
olio su tela, 1789, National Gallery of Art, Washington





Lady Sydney Morgan

Un'altra rinomata *grand touristes* fu Sydney Owenson, Lady Sydney Morgan che viaggia in Italia nel 1820 pervasa di spirito rivoluzionario: di origini irlandesi e con una prospettiva giacobina, Lady Morgan impiega il suo viaggio per commentare le istituzioni italiane, indirizzando anche un feroce attacco ai regimi papale e monarchico di cui il libro *Italy*¹ ne era portavoce. Inoltre, Lady Morgan criticò duramente il modo in cui la *Venere de' Medici* degli Uffizi fu trasportata a Parigi dai francesi, con il consenso del console inglese Lord Acton. Già nel Settecento, Anna Miller – viaggiatrice del Grand Tour di metà '700- , visitando le collezioni dei sontuosi palazzi bolognesi, notò con stupore i numerosi spazi vuoti sulle pareti, riferendo che molte di quelle opere erano state trafugate per arricchire le collezioni reali inglesi².

Non meno importante fu l'osservazione della vita delle donne italiane che evoca in lei un sentimento di invidia nei confronti di una sorta di emancipazione così congeniale al suo idealismo politico e sociale. Anche Mary Berry, un'altra grande viaggiatrice innamorata dell'Italia che visitò quattro volte, espresse, nelle sue opere, dure critiche contro il saccheggio dei tesori artistici italiani da parte delle truppe napoleoniche e contro l'acquisto di opere d'arte a prezzi ridicoli da parte degli inglesi³.

1 | Helm, W. Henry. *Elisabeth Louise Vigée-Lebrun*. Regno Unito: Parkstone International, 2018. consultazione online.

2 | Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Souvenirs of Madame Vigée Le Brun: With a Steel Portrait from an Original Painting by the Author*. Regno Unito: R. Worthington, 1879. pp. 30 - 39

3 | Ibidem

Angelika Kauffmann

Maria Anna Catharina Angelika Kauffmann nasce a Coira nel 1741. Il padre, Joseph Johann, ha una mentalità molto aperta e fin da bambina Angelika riceve una sicura educazione artistica, arricchita dagli stimoli musicali e letterari offerti dalla madre, Cleofe. In un'epoca in cui alle donne è negato l'accesso alle accademie di pittura, Angelika poté però viaggiare in Italia con i genitori, in cui ammirò e copiò le opere dei grandi artisti dell'epoca, quali Correggio, Guido Reni, Carracci, Guercino e riuscì a dimostrare il suo talento a soli sedici anni. Proprio in questo periodo le venne infatti commissionata la realizzazione degli affreschi per la chiesa di Schwarzenberg, nel Bregenzerwald, villaggio alpino austriaco d'origine della sua famiglia, dove trascorse lunghi periodi della sua vita¹.

La sua curiosità la spinse a viaggiare in gran parte dell'Italia: Como, Milano, Modena, Bologna, Napoli e Firenze sono solo alcune delle tappe di questo personale Grand Tour; si lasciò incantare sia dalle antiche rovine che dai pittoreschi paesaggi che attiravano i viaggiatori europei nel XVIII secolo.

È a Roma, però, che scelse di stabilizzarsi, aprendo un proprio atelier. Ben presto, Angelika divenne una ritrattista molto apprezzata: il suo stile elegante, i colori delicati e le espressioni profonde, ma serene, dei suoi soggetti la rendono subito popolare.

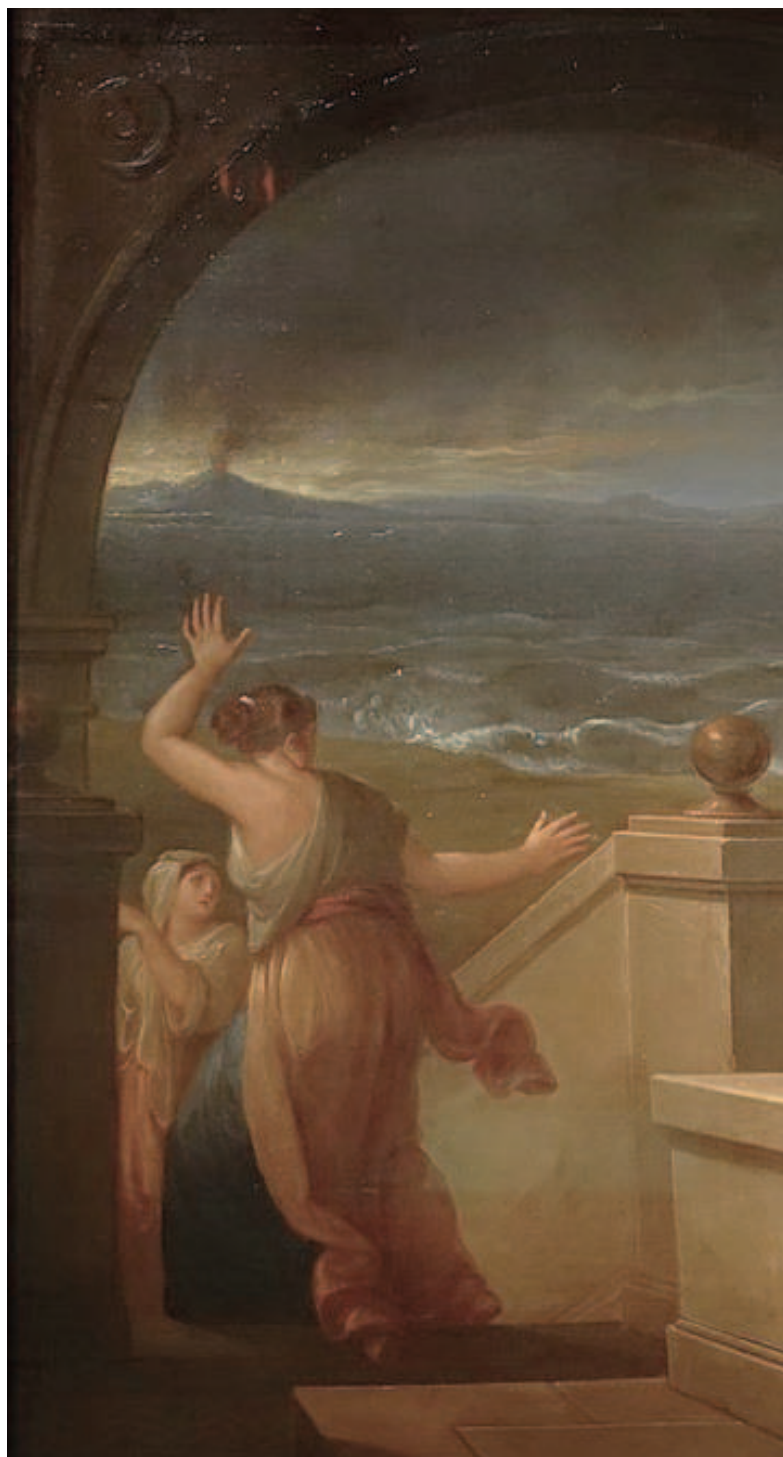
L'élite dell'epoca faceva a gara per farsi ritrarre da lei in quegli anni e molti viaggiatori stranieri, tra cui giovani aristocratici e ricchi borghesi che visitavano l'Italia per completare la loro formazione culturale,

1 | Weller, Simona. *Ritratto di Angelica*. Italia: Avagliano, 1998, pp. 54 - 60



spesso tornavano a casa con un ritratto, simbolo del loro status di "cittadini del mondo", come dettato dalla cultura illuminista². Chi poteva permetterselo non esitava a scegliere Angelika Kauffmann, la ritrattista più rinomata del momento. Le opere di Angelika presto viaggiarono in tutto il mondo grazie anche alle stampe che riproducono i suoi dipinti e alle immagini ispirate ai suoi lavori usati per decorazione mobili e porcellane. Angelika divenne quindi una vera e propria icona di stile³.

Meno fortunata è la sua vita sentimentale tanto che nel 1767 Angelika sposò un conte svedese che presto si rivelò un impostore e dopo soli tre mesi di matrimonio si vide separata e privata dei suoi risparmi. L'uomo giusto arrivò solo molti anni dopo: quarantenne, Angelika sposò infatti il pittore veneziano Antonio Zucchi, un uomo maturo e amico di famiglia. Antonio si dedica con cura all'organizzazione della carriera di Angelika supportando la moglie, la cui arte era molto richiesta. Angelika, con il suo spirito indipendente, firmò un contratto di separazione dei beni, una decisione piuttosto audace in una società ancora dominata dagli uomini. Rifiutò persino di diventare pittrice di corte, preferendo lavorare per facoltosi clienti privati, tra cui aristocratici e banchieri, pur accettando occasionalmente incarichi da sovrani europei. All'età di 66 anni e all'apice della sua popolarità e attività creativa, Angelika Kauffmann morì a Roma nel 1807. In sua memoria, un grande scultore, Antonio Canova, organizzò un funerale molto solenne con due delle sue opere portate in processione, come era stato fatto per Raffaello, insieme al calco della sua mano⁴.



2 | Weller, Simona. *Ritratto di Angelica*. Italia: Avagliano, 1998. p. 245

3 | Ivi. p. 86

4 | De Rossi, Giovanni Gherardo. Testa, Angelo. *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice*, scritta dal cav. Giovanni Gherardo De Rossi. Italia: Molini, Landi e Comp.o, 1810. pp. 95 - 116



Angelika Kauffmann, Pliny the Younger and his Mother at Misenum
olio su tela, 1785, Princeton University Art Museum, Princeton

*“Un giorno uno straniero
avendo chiesto ad Angelica
un dipinto non troppo
pudico, ella rappresentò
una ninfa che, sorpresa
nel momento di svestirsi,
si ammantava in fretta d’un
velo bianco. Così salvò
il pudore e contentò lo
straniero.”*

Eugenio Salomone Camerini su Angelika Kauffmann





Angelica Kauffmann, Diana e le sue ninfe che fanno il bagno
olio su tela, 1778, Art Gallery of South Australia, Adelaide



Mariana Starke e Hester Piozzi

Mariana Starke, d'altra parte, è stata un'innovatrice nel genere delle guide turistiche moderne: il suo lavoro segnalava i luoghi di interesse mediante un sistema di asterischi o lineette¹, proprio come quelle famose guide Michelin che sarebbero apparse solo cento anni dopo. Si trattava di un'innovazione che rendeva quest'opera un'importante risorsa per chiunque volesse viaggiare in Italia con consapevolezza ed efficienza².

“(...) Confido, che la poca conoscenza che ho potuto raccogliere finora possa informare i Viaggiatori, in modo da proteggerli da quei gravi inconvenienti che troppo generalmente ritardano, e non di rado impediscono, il recupero delle persone tisiche.”³

Un altro importante scorcio del viaggio in Italia delle “grand touristes” è dato dall'esperienza di Hester Lynch Thrale Piozzi, una viaggiatrice proveniente dall'alta borghesia che, dopo il suo secondo matrimonio con il musicista italiano Gabriele Piozzi, compie un tour di luna di miele in Italia. Il suo diario in cui racconta il suo viaggio è una delle combinazioni più interessanti di resoconto personale e osservazione culturale. Giacché sposata con un italiano, ebbe accesso alla vita privata, raccontata quasi nei dettagli, per poter prendere nota della vita e dei costumi italiani dei ricchi borghesi e aristocratici: un'anteprima dettagliata ma straordinariamente semplice del modo di vivere italiano a quei tempi, rendendolo vivo con annotazioni intime e sociali⁴.

Anonimo, Ritratto di Mariana Starke e Anonimo italiano, Ritratto di Hester Piozzi, 1785-1786



1 | Starke, Mariana. *Travels in Italy in a series of letters*. Londra: Sherwood, Neely e Jones, 1816. consultazione online.

2 | Il suo lavoro include dettagli di natura pratica che riguardano il cibo, dove dormire e medicinali. La guida Starke è stata scritta a cura di tutte le donne viaggiatrici e di tutti coloro che vi organizzano viaggi per conto proprio, ciò che la rende un'importante antesignana delle moderne guide turistiche.

3 | Ivi, p. 547

4 | D'Ezio, Marianna. *Hester Lynch Thrale Piozzi: A Taste for Eccentricity*. Regno Unito: Cambridge Scholars, 2010. pp. 77 - 88

“Un giorno uno straniero avendo chiesto ad Angelica un dipinto non troppo pudico, ella rappresentò una ninfa che, sorpresa nel momento di svestirsi, si ammanta in fretta d'un velo bianco. Così salvò il pudore e contentò lo straniero.”

Eugenio Salomone Camerini su Angelika Kauffmann



Heinrich Bürkel, Attacco di mendicanti alla stazione di posta italiana
olio su tela, 1816, Städtisches Kunstinstitut National Museum, Francoforte sul Meno



KEND

III. LA RISCOPERTA DEL CLASSICO

D TOUR



Ippolito Caffi, Il Partenone

olio su cartoncino intelato, 1843, Galleria internazionale d'arte moderna uso delle Belle Arti di Lipsia, Venezia



Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean à Patmos*
olio su tela, 1640, Art Institute of Chicago, Chicago



LA RISCOPERTA DEL CLASSICO

Il Seicento è, per certi versi, uno dei periodi più critici che l'Europa abbia mai conosciuto poiché segnato da una serie di trasformazioni culturali, artistiche e scientifiche ma soprattutto politiche e religiose vedendo la Riforma Luterana¹ come fulcro critico di questo contesto che ne conseguirono aspri scontri soprattutto in Francia. Il Concilio di Trento fu indetto per rispondere alle conseguenze diffuse in seguito al movimento protestante di Lutero proponendosi in contrasto con essa. Sebbene il clima fosse non disteso e controverso, la capitale non perse il suo primato nelle arti e nell'architettura: se da una parte la riforma proponeva un ritorno alla semplicità originale religiosa, dall'altra, Roma divenne la culla del Barocco, l'arte che incarnava in sé drammaticità e potenza emotiva oltre che celebrativa della grandezza divina e della sua Chiesa. In quest'ambito, Roma divenne il teatro di trasformazioni urbanistiche e architettoniche ma anche di rinnovamento del paesaggio urbano a fronte di un'abbondanza di progetti monumentali il cui protagonista indiscusso riecheggia nel nome di Bernini, con il progetto del colonnato di Piazza San Pietro di grandissimo impatto comunicativo ed estetico atto a celebrare il potere papale, con il Baldacchino interno che inquadra l'altare e la sua famosa statuaria barocca, la cui arte grandiosa e drammatica è l'immagine speculare della tensione e della complicazione riscontrate nella società contemporanea². In parallelo alla ormai consolidata arte barocca, accresceva anche la curiosità per l'antico e per il classico sebbene lo studio di questi ultimi non fosse pragmatica e sistematica: studiosi più borghesi dell'epoca, interessati alle belle arti e le antichità continuarono ad occuparsi della disciplina in modo piuttosto incoerente. Lo stesso avveniva per le campagne archeologiche e di scavi motivo per cui molte delle scoperte derivavano casualmente dai lavori di costruzione o ristrutturazione piuttosto che attraverso un progetto di scavo sistematico. Gli antichi manufatti, se portati alla luce, venivano spesso trattati più come curiosità che come oggetto di studio scientifico³.

Solo a partire dalla seconda metà del secolo furono eseguiti alcuni tentativi preliminari di censimento sistematico degli antichi manufatti, catalogandoli e ciò diede inizio alla catalogazione dei reperti che venivano realizzati da collezionisti e studiosi, nella maggior parte dei casi con una conoscenza estremamente limitata dei contesti storici e cronologici in cui erano stati ravvisati⁴.

Uno sguardo più maturo al tema dei reperti e delle preesistenze antiche, come per eventuali interventi architettonici o di restauro si ebbe invece nell'ambito dell'Académie de France⁵, fondata nel 1666 da Colbert per accogliere i giovani vincitori

1 | *Pensare l'eresia. Tra origine e attualità. Rivista online di filosofia*. A cura di Gambetti, Francesca. Roma TrE-Press, 2016, pp 207 -208

La Riforma protestante del teologo Martin Lutero mise in crisi la Chiesa Cristiana e soprattutto quella di Roma, condannandone gli sfarzi e le ricchezze e gli agi. Più di ogni altra cosa condannava la vendita delle indulgenze e delle penitenze che oltremodo garantivano potere e ricchezza alla Chiesa Cristiana. Il 31 ottobre 1517, Martin Lutero affisse sul portone della chiesa castellana di Wittenberg il suo manifesto contenente le 95 tesi contro la ormai corrotta e immorale Chiesa Cristiana.

2 | Aigner Foresti, Luciana. *Antichità classica*. Italia: Jaca Book, 1993. p. 342

3 | Ibidem

del successivo Prix de Rome⁶ promosso da Luigi XIV per la formazione di pittori, scultori, incisori, e successivamente anche architetti e musicisti.

Chiunque viaggiasse in Europa, nei territori dell'antico Impero Romano a partire dal medioevo, veniva circondato dalle vestigia dell'antichità. Non solo capitelli, trabeazioni e sculture, ma frammenti di un passato lontano che vennero trovati per caso, senza comprenderne il valore né sapere a cosa servissero o quale fosse il loro significato. Quando queste antiche rovine iniziarono a essere riconosciute nella loro importanza, divennero fonte di ispirazione per architetti e artisti, oltre a diventare oggetto di collezionismo, sia negli originali sia nelle copie⁷.

*“Trovandomi io un giorno
a vedere alcune rovine di
Roma con un forestiero
curiosissimo di portare alla
patria qualche rarità antica,
Nicolò gli disse “io vi voglio
donare la più bella antichità
che sappiate desiderare, e
inclinando la mano, raccolse
fra l'erba, un poco di terra,
e calcigni, con minuzzoli di
porfidi, e marmi quasi in
polvere,
poi disse:
eccovi Signore, portate nel
vostro museo e dite:
“questa è Roma antica”*

Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, co' loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori, 1728. p. 441

4 | Ibidem

5 | Caliari, Pier Federico. “Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario” in *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*. A cura di Basso Peressut, Luca. Caliari, Pier Federico. Italia: Prospettive, 2014. p. 77

6 | Ivi. p. 80

7 | Ivi. p. 81

Giovanni Paolo Pannini, Predica di un apostolo tra le rovine romane
olio su tela, 1749



Luigi Capaldo, Scavo archeologico a Pompei
china e acquarello su carta vergata, 1860 ca., Museo Nazionale San Martino, Napoli



GLI SCAVI DI ERCOLANO E POMPEI

I ritrovamenti archeologici e il crescente occhio attento alle rovine attrassero maestri quali Nicolas Poussin, Claude Lorrain – voluto dal Cardinale Barberini –, Gaspard Dughet i quali si avvicinarono al paesaggio di Roma con una visione ancora molto più idealizzata e classicizzante. Sebbene i paesaggi ritratti di questi artisti fossero profondamente influenzati dalle antiche rovine, andavano ben oltre una rappresentazione documentata: creavano infatti "memorie di paesaggio", dove i monumenti antichi si fondevano in un solenne equilibrio con la natura. Le rovine così presero il loro posto come lo sfondo ideale per i racconti mitologici o storici, in cui i personaggi del passato rivivevano dentro un contesto archeologico ricreato con grande cura e armonia¹. Il crescente interesse per le rovine, dovuto alla moda del Grand Tour, trasformò i resti in autentici soggetti artistici autonomi durante i primi decenni del Settecento. Fu allora che gli artisti cominciarono a considerare le rovine della città non più come degli elementi bensì come simboli dal forte potenziale evocativo e decorativo la cui diretta conseguenza di questa nuova ambientazione fu quella che comunemente viene definita "Roma dei rovinisti" ovvero uno scenario costruito per soddisfare le esigenze e i capricci di questi viaggiatori che vogliono conservare. Così ancora, per questa tipologia di clientela internazionale esisteva un'intera categoria di pittori e incisivi che coniugava la prospettiva alla vena creativa del capriccio e della fantasia architettonica. Tra i più importanti vi fu Giovanni Paolo Panini: vedutista, ma anche buon decoratore, insegnando altresì prospettiva all'Accademia di Francia a Roma. Più ancora, nelle sue opere Panini si avvaleva di sorprendenti composizioni sceniche combinate con monumenti dell'Antichità presi in prestito da contesti diversi: il Colosseo, l'Arco di Costantino e la Piramide di Caio Cestio convivevano con immaginarie ed edifici fantasiosi². Claude Lorrain, ad esempio, spostò l'arco di Costantino sulle rive di un fiume, e molti altri monumenti noti, conosciuti grazie alle antiche incisioni anche da chi non vi era mai stato a Roma o a Tivoli, furono inseriti in numerosi paesaggi del Seicento. Si era intuito che un frammento del passato nobilitasse la natura, trasformando una veduta comune in un paesaggio lecitamente eroico o idilliaco. Questa pratica, insieme al ricordo di ciò che si era visto nei dipinti, nelle incisioni o nei testi classici greci e romani guidava i viaggiatori e influenzava le loro aspettative di fronte alla realtà.

Un esempio emblematico è Salvator Rosa, che con le sue rappresentazioni di rocce frastagliate e torrenti impetuosi, ha contribuito a preparare i viaggiatori all'ammirazione del sublime spettacolo

1 | Calbi, Emilia. "Il fascino delle rovine" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. Consultazione Treccani website

2 | Ibidem

delle Alpi che, tra l'altro, egli non aveva mai visto, o le sue raffigurazioni di naufragi o velieri in tempesta o di scene di guerra con le rovine in sfondo³, ma che nei suoi dipinti evocavano già quell'idea di paesaggio sublime e pittoresco, proprio come quello che i viaggiatori avrebbero trovato in realtà⁴. Le grandi spedizioni del XVIII secolo coinvolsero non solo il campo dell'archeologia ma anche la storia delle arti: di fatti, a partire dall'Ottocento maturarono gli studi in campo archeologico applicando realmente la scienza all'indagine dell'antichità e iniziarono a prendere forma come tali. È in questo periodo che presero forma le prime grandi istituzioni che completarono la scoperta di materie fondamentali per la profonda comprensione della civiltà classica: ad esempio, già nell'anno 1727 fu fondata a Cortona un'Accademia Etrusca, una società pioniera che raccolse e interpretò qualsiasi resto fosse stato lasciato dalla grande civiltà etrusca⁵.

I resti della civiltà etrusca divennero più comprensibili, insieme a tutti i suoi effetti all'interno della storia antica dell'umanità. Fu anche il periodo in cui cominciarono a nascere, uno dopo l'altro, diversi centri di ricerca e istituti per lo studio dell'antichità come ad esempio l'Accademia Romana di Archeologia per lo studio e la conservazione dell'antichità romana sotto Papa Benedetto XIV, fondata nel 1740.

Circa un decennio prima, a Londra nacque la "Society of Antiquaries", fondata da appassionati e studiosi dell'archeologia e dell'antico, la quale avrebbe in seguito sostenuto la maggior parte delle campagne di scavo inglesi. Gli scavi archeologici e la relativa promozione, che erano stati soprintesi durante il XVIII secolo, con il tempo, divennero più frequenti e sistematici principalmente nei luoghi più importanti dal punto di vista storico e culturale, come il Palatino, il Foro Romano a Roma e molti altri in tutta Italia.

È importante ricordare come la ricerca sul campo non producesse ancora una metodologia o una datazione e contestualizzazione del manufatto rinvenuto. Il ritrovamento archeologico di Pompei ed Ercolano contò come uno di quei momenti

eccezionali di tutti gli annali dell'archeologia, specialmente per la sua successiva relativa ricerca e campo di applicazione nell'urbanistica moderna⁶. Nel 79 d.C. il Vesuvio eruttò, sotterrando Pompei in uno spesso strato di cenere e lapilli. Per molti secoli, infatti, la città rimase completamente nascosta sotto le macerie e solo nel 1592 l'opportunità di scavare nel canale riportò alla luce alcuni dei ruderi più antichi. Ed è solo nel 1748 che la ricerca si fece più sistematica con gli scavi commissionati da Carlo III di Borbone.

Solo allora questa scoperta fortuita di Villa di Giulia Felice a Pompei nel 1755 portò altre testimonianze dalla città antica e impose allo scavo e alla ricerca sistematica un impulso molto più concreto. Nel 1763 giunse la conferma che Pompei giaceva sepolta sotto la collina della Civita⁷ e da quel momento in poi la scoperta assunse un significato molto più ampio, segnando il vero inizio di un'era di scavi febbrili. Fu il lavoro di scavo di studiosi come Karl Weber e Giuseppe Fiorelli a riportare alla luce una città romana meravigliosamente ben conservata, rappresentativa della vita in condizioni normali. Pompei divenne un simbolo di grandezza fin dai tempi della Roma repubblicana e un'influenza forte e diversa rispetto a quella a cui avevano subito finora le arti e la cultura in generale.

Qui furono rinvenuti affreschi e mosaici meravigliosi e perfettamente conservati che hanno aggiornato completamente la visione della vita quotidiana dei romani, le loro abitudini e l'ambiente urbano in generale⁸. Per anni però fu vietata la pubblicazione e la raffigurazione di Pompei ed Ercolano⁹.

Anche Ercolano fu coperta dall'eruzione tanto che gli scavi furono più volte ostacolati sia dal materiale organico che dalla metodologia di raccolta dei reperti¹⁰. I ritrovamenti ad Ercolano offrivano fino ad ora una prospettiva più ampia sulla vita romana, e gli oggetti preziosi e di vita quotidiana contenevano informazioni su aspetti della cultura romana che, fino ad allora, non erano stati divulgati¹¹.

In effetti, ciò ha avuto effetti in vasta scala attraverso l'ispirazione di artisti, scrittori e architetti. Termini come "stile pompeiano" erano dilaganti nel descrivere la miriade di influenze delle arti basate

3 | Patty, James S. *Salvator Rosa in French literature: from the bizarre to the sublime*. Stati Uniti: University Press of Kentucky, 2005. p. 42

4 | Manwaring, Elizabeth Wheeler. *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*. Regno Unito: Russell & Russell, 1965. p. 26

5 | Camporeale, Giovannangelo. "Gli Etruschi nel quadro della cultura europea del Settecento: i contributi dell'Accademia Etrusca di Cortona e della Società Colombaria di Firenze" in *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" Volume XXIV Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*. Orvieto: Edizioni Quasar, 2017. pp. 7-26

6 | Ruggiero, Raffaele. *Città D'Europa E Cultura Urbanistica Nel Mezzogiorno Borbonico: Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*. Italia: FedOAPress, 2018. p. 159

7 | Era così chiamata la località, in quel tempo

8 | Aigner Foresti, Luciana. *Antichità classica*. Italia: Jaca Book, 1993. p. 343

9 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014. p. 30

10 | Ruggiero, Raffaele. *Città D'Europa E Cultura Urbanistica Nel Mezzogiorno Borbonico: Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*. Italia: FedOAPress, 2018. p. 89

sulla decorazione e sull'architettura di quelle due antiche città sommerse. Il neoclassicismo, per fare un esempio, era una forma d'arte e di architettura che in molti modi tentò di riflettere e descrivere molti degli elementi estetici e culturali dell'antica Roma durante il diciannovesimo secolo¹².

Si segnò il punto di svolta quando Johann Joachim Winckelmann, studioso e archeologo tedesco arrivò a Roma nel 1755, intenzionato all'approfondimento della città capitale dell'arte antica, da sempre un grande appassionato conoscitore.

Il suo rapporto con il Monsignor Alberico Archinto gli procurò prontamente un impiego come bibliotecario¹³ a servizio del cardinale e perciò riuscì ad avere accesso alle più importanti biblioteche di Roma da cui ne rimase profondamente affascinato. Nello stesso periodo, riuscì anche ad approfondire le collezioni d'arte e di antichità appartenenti alle più influenti famiglie aristocratiche di Roma, come i Medici, i Borghese e i Ludovisi¹⁴.

Viaggiò anche molto fuori Roma, a Villa Adriana a Tivoli e in altri luoghi zeppi di vestigia antiche. Dopo un soggiorno fiorentino¹⁵, fece ritorno a Roma, in lussuosi appartamenti del Palazzo Albani alle Quattro Fontane dove il famoso antiquario e collezionista cardinale Alessandro Albani lo aveva invitato e continuando negli studi sulla classicità antica viaggiando e incontrando i più importanti studiosi del suo tempo, visitando le grandi ville e collezioni di Roma. Nel frattempo, intraprese molti viaggi nel Regno di Napoli tra il 1758 e il 1767. Ulteriori ricerche, spettanti gli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia - le città distrutte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. - lo vide riunire tutto il necessario per la costituzione della sua base di informazioni per le opere che poi avrebbe prodotto¹⁶.

“L'unica via, per noi, per diventare grandi e, se possibile, inimitabili è l'imitazione degli antichi”

11 | Aigner Foresti, Luciana. *Antichità classica*. Italia: Jaca Book, 1993, p.343
12 | Ibidem

13 | Enciclopedia dell'Arte Antica, voce *Winckelmann, Johann Joachim*. 1966. consultazione su Treccani website

14 | Winckelmann, Johann Joachim. *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*. Regno Unito: Camden House, 2013, p. 6

15 | Nel 1757 W. ricevette un invito per recarsi a Firenze per catalogare la collezione di gemme antiche un tempo di proprietà del recentemente scomparso barone Philippe von Stosch, l'operazione si concluse con la pubblicazione nel 1760, *Descrizione delle Pietre incise del gabinetto del barone di Stosch*. Il barone lo consacrò come una delle massime autorità

sull'antichità del suo tempo. In quest'opera Winckelmann introdusse un metodo rivoluzionario nello studio delle gemme antiche, classificandole in base al loro stile e interpretando i motivi mitologici incisi su di esse.

16 | Ivi, p. 8



Jacob Philipp Hackert, La Porta di Ercolano a Pompei

olio su tela, 1794, Museo delle Belle Arti di Lipsia, Germania



Ivan Konstantin Aivazovsky, L'Acropoli di Atene

olio su tela, 1883, State Museum of Russian Art, Kiev



ATENE E L'ANTICA GRECIA

La carriera di Winckelmann raggiunse l'apice nel 1763, quando divenne Antiquario pontificio, la carica più potente che lo rendeva supervisore di tutti gli scavi di rovine archeologiche dentro e intorno a Roma; nulla di ciò che restava dell'antichità poteva essere esportato senza la sua approvazione. Grazie all'influenza del cardinale Albani, Winckelmann riuscì ad unire questa posizione con una all'impiego alla Biblioteca Vaticana come Scrittore Teutonico responsabile delle opere in lingua tedesca, incarico che in seguito sarebbe stato esteso anche all'ambito greco¹. Nel 1764 pubblicò il suo capolavoro *History of the art of Antiquity*, un'opera monumentale, rivoluzionaria, una svolta nello studio dell'arte e della cultura classica. Winckelmann non si limitò a una descrizione delle opere d'arte delle antiche civiltà – soprattutto greca e romana, ma cercò di tracciarne un percorso storico in cui individuava le varie maniere artistiche, l'evoluzione stilistica attraverso i secoli².

Nel suo saggio vi traspare la sua idea di perfezione artistica raggiunta dai greci, un modello estetico senza pari che venerava come vertice dell'evoluzione artistica pertanto potevano essere impiegati dai moderni artisti per il raggiungimento di quella perfezione classica, anche nelle opere moderne. Il testo è, senza dubbio, una delle prime opere ad avanzare un'ipotesi di periodizzazione della storia dell'arte basata sull'analisi stilistica e su criteri storici o politici e gettando le basi per la moderna disciplina della storia dell'arte³.

Sebbene la metodologia scientifica abbia superato molte delle sue tecniche, Winckelmann è idolatrato come il padre della archeologia e storia dell'arte. Il suo approccio cronologico e stilistico ha influenzato generazioni di storici dell'arte, e i suoi periodi stilistici – lo stile arcaico, lo stile sublime e lo stile bello – sono ancora in uso oggi, con modifiche, all'interno delle classificazioni moderne. L'opera ha avuto un'influenza anche sulla cultura tedesca, poiché ha contribuito a diffondere l'amore per il classicismo tra la popolazione, ispirando artisti come Jacques-Louis David, uno dei maggiori rappresentanti del neoclassicismo. Le idee sull'imitazione dell'arte greca e sul rapporto tra arte e cultura hanno avuto una profonda influenza sul pensiero estetico fino a diventare parte integrante del movimento neoclassico in Europa⁵.

Con lo stesso sentimento, l'esperienza dei pensionnaires francesi a Roma tra il XVIII e il XX secolo rappresentò un'importante sperimentazione teorica sull'architettura per l'archeologia. Gli envois, documenti inviati dai pensionnaires, offrirono una visione del paesaggio archeologico di Roma nell'Ottocento, proponendo ricostruzioni basate su identità di linguaggio, teoria delle proporzioni e

1 | Winckelmann, Johann Joachim. *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*. Regno Unito: Camden House, 2013. p. 8

2 | Ivi. pp. 12 - 13

3 | Winckelmann, Johann Joachim. *History of the art of antiquity*. Norvegia: Getty Research Institute, 2006. pp. 1 - 12

4 | Winckelmann, Johann Joachim. *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*. Dresda 1763.

5 | Winckelmann, Johann Joachim. *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*. Regno Unito: Camden House, 2013. pp. 13 - 16

confronto testuale e tipologico.

La presenza dell'Accademia di Francia a Roma aveva ampiamente generato uno scambio continuo tra architetti francesi e italiani, e non solo: si venne a creare un circuito di scambio di disegni e documenti tra i pensionnaires e studiosi di altre nazionalità. Gli archivi dell'Accademia contenevano una miriade di ricerche e contributi dei pensionnaires agli scavi, alla ricerca e alla promozione di finanziamenti⁶.

Le campagne di scavo, le spedizioni archeologiche e i progetti editoriali divennero sempre più ambiziosi. Pubblicazioni come le *Antiquity of Athens* di Stuart e Revett – la cui spedizione in Grecia fu finanziata dalla "Society of Dilettanti", fondata nel 1732 Francis Dashwood, Baron le Despencer, Thomas Anson-, rappresentarono i primi accenni di una catalogazione precisa dei monumenti classici più importanti di Atene unita alla volontà di fornire descrizioni minuziose circa l'esecuzione, le misure, i dettagli di ciò che si osservava, il tutto congiunto con le più dettagliate raffigurazioni mettendo in risalto la rappresentazione delle rovine che coniugava il rigore scientifico alla fascinazione estetica⁷. Inoltre, oltre che all'apporto grafico che i disegni restituiscono, l'opera di Stuart e Revett ha significato una risorsa enorme nelle ricostruzioni dei monumenti successivamente scomparsi come il tempio ionico sull'Ilisso e il monumento dedicato a Dioniso. Nonostante la quantità di materiale raccolto, la pubblicazione del primo volume di *Antiquities of Athens* fu ritardata e, nel frattempo, un altro autore, Julien-David Le Roy⁸, pubblicò un'opera simile meno fedele, intitolata *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece*, battendoli sul tempo⁹ a causa della rivalità anglo-francese nel collezionismo e la ricerca d'arte¹⁰.

Solo nel 1762 uscì il primo volume del loro lavoro che fu accolto con leggera delusione in quanto non comprendeva i monumenti dell'Acropoli ma altri edifici minori come il tempio sull'Ilisso e la Torre dei Venti. Revett vendette presto i suoi diritti sul progetto a Stuart, unendosi a nuove spedizioni archeologiche in Asia Minore, i cui risultati furono pubblicati nella serie *Ionian Antiquities*. Solo

nel 1789, un anno dopo la morte di Stuart, uscì il secondo volume delle *Antiquities of Athens*, a cura di W. Newton. Questo volume, tanto atteso, includeva finalmente piante e vedute dettagliate dei monumenti classici dell'Acropoli, come il Partenone e l'Eretteo, nonché disegni dettagliati delle sculture, pubblicati con una precisione inedita fino a quel momento.

Ulteriori volumi furono pubblicati nel 1794 e nel 1816, ampliando il lavoro con nuovi materiali e disegni. Stuart e Revett non solo riscoprirono l'architettura greca ma stabilirono nuovi parametri per gli architetti del periodo tanto che, in effetti, nel contesto del primo classicismo, l'arte antica era concepita come un modello a cui ispirarsi e grazie ai due autori inglesi, l'architettura greca sarebbe divenuta una sorta di fonte primaria obbligatoria per i progettisti contemporanei¹¹.

“La generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. Come il mare che in superficie appare calmo e tranquillo anche se sotto, in profondità, ci sono le correnti, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'espressione grande e posata.”⁴

6 | Calìari, Pier Federico. "Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario" in *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calìari, Pier Federico. Italia: Prospettive, 2014. p. 80

7 | Calbi, Emilia. "Il fascino delle rovine" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. Consultazione Treccani website

8 | J. D. Le Roy (1724 – 1803) fu un architetto, archeologo e storico dell'arte francese

9 | Enciclopedia dell'Arte Antica, J. Briegleb. voce *Stuart e Revett*. 1966. consultazione su Treccani website

10 | Pavan, Massimiliano. *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., XXI-XXII (1974-1975). Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1974-1975. p. 220

11 | Enciclopedia dell'Arte Antica, J. Briegleb. voce *Stuart e Revett*. 1966. consultazione su Treccani website



Leo von Klenze, Acropoli di Atene
olio su tela, 1846, Neue Pinakothek, Monaco

“Qualunque sia la causa delle sensazioni che l’architettura ispira, è senza dubbio la natura, la forza o la quantità di quelle sensazioni che spinge il nostro giudizio sugli edifici che si presentano alla nostra attenzione. Spesso, quando le proporzioni fini delle parti di un edificio attirano lo sguardo, lo percorriamo da un capo all’altro, osserviamo tutte le sue parti e i suoi dettagli con un piacere quasi pari a quello ispirato dalle più belle vedute della natura.

A volte, ancora, la grandiosità delle divisioni dell’esterno o dell’interno di un edificio, il rilievo delle sue parti, il grande spazio che occupa e la sua prodigiosa altezza producono una forte impressione nell’anima.”



Pierre Antoine Patel, Landscape of ancient ruins
olio su tela, 1648-1707, Collezione privata, Londra



Hubert Robert, Ruins with an obelisk in the distance

olio su tela, 1775, Museo Puškin delle belle arti, Mosca



RIPRODUZIONE DELL'ANTICO

Nel corso del XVIII e dei primi decenni del XIX secolo, gli scavi e le ricerche a Paestum e in Grecia e gli studi di Johann Joachim Winckelmann¹ e di Stuart e Revett² portarono alla luce un ventaglio così eccezionalmente vario e sfaccettato di reperti, ritrovamenti e scoperte che costituivano l'arte classica greca. I ritrovamenti archeologici delle opere e monumenti antichi classici suscitarono un enorme interesse in tutta Europa in quanto rappresentavano per gli studiosi un'occasione unica per lo studio ravvicinato della vita quotidiana di un'antica civiltà in tutti i suoi aspetti, preservata dal peso del tempo.

L'incanto delle rovine ebbe un richiamo irresistibile per viaggiatori, artisti e intellettuali di tutta Europa durante tutto il Settecento. Ciò fu favorito da una varietà di fonti, come i viaggi stessi all'interno del Grand Tour, le scoperte archeologiche che emergevano sempre più, i dipinti e le stampe realizzate sui monumenti stessi. Roma divenne soprattutto il centro irradiante di questa nuova passione per l'antico; le rovine della città fino ad allora parte del paesaggio urbano iniziarono presto ad essere considerate bene a sé stesse e dotate di grande potenzialità evocativa e simbolica. Un cambiamento di prospettiva ha aperto un mercato completamente nuovo per l'arte, fortemente influenzato dalla moda del Grand Tour, dava l'impressione di avere una precisa spinta nella ricerca da parte dei turisti di immagini di Roma come forma culturale di souvenir³.

Nel tardo Settecento, le scoperte archeologiche e le rappresentazioni delle rovine oltre a continuare a suscitare un vivo interesse assunsero nuovi significati nell'ambito emergente del Romanticismo. Nel Settecento, l'idea di "rovina" subì un'ulteriore evoluzione, si iniziò a percepire le rovine non più solo come resti di opere antiche ma come manifestazioni autonome del passare del tempo, assimilabili alla natura stessa: non più frammenti di un passato ma sopravvivenze che riflettono l'effimera condizione umana e l'interiorità dello sguardo umano⁴.

Ne consegue che il paesaggio può oggi essere visto come "affettivo", capace di trasmettere una sensibilità malinconica. Le rovine rappresentavano non solamente un simbolo di passato glorioso ma acquisirono, agli occhi dell'osservatore, significato metaforico della caducità della vita umana e della fragilità delle civiltà: nella riflessione filosofica in questo contesto, le rovine diventarono ideali dove la meditazione sulla transitorietà della vita si fonde con la malinconia e l'effimera bellezza delle testimonianze architettoniche del passato.

Due opere rappresentative di questo periodo furono *L'An 2440* (1771)⁵ di Louis-Sébastien Mercier

1 | Winckelmann, Johann Joachim. *History of the art of antiquity*. Norvegia: Getty Research Institute, 2006. pp. 1 - 12

2 | Stuart, James. Revett, Nicholas. *Antiquities of Athens: Measured and Delineated by James Stuart, FRS and FSA, and Nicholas Revett, Painters and Architects*. Regno Unito: Princeton Architectural Press, 2008. consultazione online.

3 | Calbi, Emilia. "Il fascino delle rovine" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. Consultazione Treccani website

4 | Barbanera, Marcello. *Relitti riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Italia: Bollati Boringhieri, 2009. p. 137

e *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires* (1791)⁶ di Constantin-François Volney in cui, in entrambi i testi, è presente un paesaggio di rovine usato come strumento di riflessione sulla vacuità delle azioni umane: l'idea centrale è che nel fluire del tempo e delle civiltà quel tema rimane immutato. Da questo punto di vista, la prospettiva non si affidava più alla mera ammirazione per quei monumenti lasciati dal passato ma piuttosto delineava il degrado che colpisce inevitabilmente tutto ciò che è stato creato da mani umane⁷.

**“Talvolta un cielo chiaro e sereno
annunciava la bontà del Creatore;
talaltra spesse nubi
che fondevano in torrenti, mostravano
l'oscurità della vita e dicevano che
questa triste terra non è
che un luogo d'esilio.
[...] Così gli elementi e le
stagioni dall'avvenire.”⁸**



5 | Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440* è un romanzo utopico che preconizza una Parigi futura ma incorpora in sé un'importante riflessione sulle rovine della reggia di Versailles. La storia descritta come le rovine di Versailles rappresenta simbolicamente la degenerazione e la caduta di un'era di lusso e potere. Mercier usa queste rovine per criticare la monarchia e l'eccessiva magnificenza dell'era contemporanea suggerendo che il lusso e la superbia dei tempi passati siano destinati a finire in rovina. Le rovine di Versailles diventano quindi un potente simbolo delle conseguenze inevitabili della corruzione e dell'eccesso e servono da monitoraggio per il futuro, mettendo in risalto la fragilità delle strutture di potere e della società stessa. Il protagonista si risveglia

in una Parigi completamente diversa in cui la società ha raggiunto la sua perfezione e il suo ordine. In questo scenario futuro, Mercier proietta la sua visione critica sulla società attuale e presenta un importante progetto di progresso e miglioramento sociale tramite l'immaginazione utopica.

6 | Constantin-François Volney in, *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires*, l'autore contempla le rovine di antiche città e civiltà per una tela di riflessioni sui cicli della storia e sulle cause del declino degli imperi: le rovine sono metafore in visione dei cambiamenti della storia, delle rivoluzioni vissute dall'umanità. Volney usa questi resti di passato per analizzare le cause e gli effetti dei cambiamenti sociali e politici, esprimendo una critica verso le società che, come le rovine, sono



Giuseppe Zais, *Rovine con un grande arco e colonne*

olio su tela, 1730 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia

destinate a decadere se non riformate. Le rovine diventano un potente strumento per il suo discorso sulla necessità di una riflessione e di un cambiamento sociale profondo.

7 | Mazzoleni, Elena. "Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo" in *Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi*. A cura di Perletti, Greta. Rivista elettronica: Elephant Castle. Bergamo: CAV Università degli Studi di Bergamo, 2011. p. 5

8 | Mercier, Louis - Sébastien. *L'an 2440*. 1771

Claude-Joseph Vernet, The Waterfalls at Tivoli

olio su tela, 1740-1750, Museo Mauritshuis, Paesi Bassi



IL GRAND TOUR E L'ESTETICA ROMANTICA

Un nuovo sguardo sulle rovine incitò i viaggiatori del Grand Tour a esplorare l'Italia e le sue vestigia antiche, spingendosi anche più a sud tanto che nei racconti di viaggio di questo periodo, l'Italia meridionale è stata presentata non solo come terra di antiche rovine ma anche come regione di rara bellezza naturale protetta dal Mediterraneo, dai vulcani e dalle tradizioni locali. Non era solo l'unità dell'antichità e della natura selvaggia ad affascinare direttamente i viaggiatori ma li impegnava spesso anche nel tentativo di registrare queste impressioni con disegni e incisioni, come parte dei resoconti di viaggio. Uno degli esempi più importanti di racconto interesse fu la monumentale opera *Voyage pittoresque, ou descriptions des Royaumes de Naples et de Sicile* dell'abate Saint-Non¹, un progetto in cinque volumi pubblicati tra il 1781 e il 1786, illustrata con i ricchi apparati iconografici di pittori e tra questi figurano anche i personaggi di Fragonard e Robert². L'opera fornì una descrizione molto dettagliata delle rovine dell'Italia meridionale e sottolineava la bellezza dei paesaggi e la poesia di quei luoghi dove i monumenti degli antichi si fondevano con una natura ricca e vergine³. È a partire da quel momento che si assisterà ad uno spostamento verso questa visione estetica più complessa, attraverso la teorizzazione del "pittoresco"⁴ di Gilpin che valorizzava l'irregolarità e la varietà delle rovine e del paesaggio naturale e nell'evocare emozioni e riflessioni da parte del loro osservatore. È una sensibilità che trovò il suo massimo riflesso nell'arte soprattutto dei giardini: la natura qui è concepita come spazio capace di evocare sensazioni molto personali⁵.

“Se un dipinto ha un effetto pieno di sentimento sullo spettatore, se mette la sua mente in uno stato d'animo pieno di sentimento, allora ha soddisfatto il primo requisito di un'opera d'arte.”

1 | Panza, Pierluigi. *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*. Italia: Franco Angeli, 1990. p. 226

2 | Gaetano, Raffaele. "Introduzione" in *De Saint-Non, Jean Claude Richard. Viaggio pittoresco*. Italia: Rubbettino Editore, 2012. Consultazione Online

3 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014. p. 185

4 | Orestano, Francesca. *Paesaggio e finzione: William Gilpin, il pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*. Italia: Unicopli, 2000. p. 175

5 | Mazzoleni, Elena. "Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo" in *Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi*. A cura di Perletti, Greta. Rivista elettronica: Elephant Castle. Bergamo: CAV Università degli Studi di Bergamo, aprile 2011. p. 8

Hubert Robert, *Rovine di un bagno romano con lavandaie*
olio su tela, 1766 ca, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



GLI ESPONENTI DEL ROVINISMO

Figure di grande rilievo nel panorama artistico del Settecento, **Hubert Robert** e **Jean-Honoré Fragonard**¹, furono enormemente legati a Roma e alla natura e ai giardini in particolare. Durante il loro soggiorno nella capitale, entrambi gli artisti continuavano a visitare e studiare i giardini romani quasi con la stessa frequenza delle visite alle gallerie e alle collezioni di antichità, uno dei ritrovi preferiti degli artisti stranieri. Questi giardini, che originariamente risalivano al XVI e XVII secolo, conservavano molta dignità e magnificenza classica ma tuttavia, in molti casi, il tempo aveva preso il sopravvento su di loro: la vegetazione era cresciuta alta e fitta e incombeva ora sugli edifici circostanti, la maggior parte dei quali in rovina, se non crollati².

I due pittori Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert diedero corpo a scene contenenti rovine in una sorta di atmosfera triste e contemplativa ma spesso anche immersi o intenti nell'immersione in paesaggi naturali selvaggi e vergini³.

Si rifiutò la classica veduta panoramica tanto in voga tra i viaggiatori del Grand Tour per punti di vista ribassati, diagonali che esaltano l'architettura e il dialogo con la vegetazione⁴ in modo tale da far emergere, in questi lavori, un approccio più personale e intimo. Dettagli come fontane, vicoli o scorci di archi e scalinate, angoli di giardino, spesso isolati e remoti, sono animati da personaggi quotidiani, come lavandaie, viandanti e animali che creano una sorta di narrativa visiva profetica di casuali e momenti di contemplazione. Robert in particolare si allontana da un rapporto puro con la realtà, rivendicando una visione creativa e fantasiosa, quasi onirica. L'apprezzamento per il capriccio o per l'arte di **Gian Paolo Pannini** e **Giovanni Battista Piranesi** ad esempio, si comunica della commistione di luoghi fantastici e reali riscontrabili nelle loro opere⁵.

Le opere di Robert e Fragonard erano perciò rappresentative, non della sola realtà oggettiva, ma anche del riflesso di un'esperienza soggettiva, emotiva e sensoriale. Operando in un'epoca in cui anche i viaggiatori del Grand Tour cercavano di attivare un equilibrio tra conoscenza del passato ed esperienza immediata di un luogo, questi artisti offrivano una duplice visione: tornando con una meditazione storica e poetica su Roma e il suo glorioso passato, evocavano quel senso di scoperta e meraviglia che caratterizzava le passeggiate nei giardini. L'esperienza estetica dei giardini romani abbandonati influenzò non solo la pittura ma soprattutto lo sviluppo del "giardino pittoresco" in Europa, soprattutto in Francia e Inghilterra.

Ciò è dovuto principalmente all'opera di **Hubert Robert** che giocò un ruolo fondamentale in

1 | Hubert Robert (1733-1808), pittore, disegnatore e paesaggista francese, è uno degli artisti più interessanti della seconda metà del XVIII secolo specialmente in quanto autore di varie vedute di rovine classiche e scene di giardini pittoreschi. La sua formazione è strettamente legata all'influenza del classicismo, al viaggio a Roma e al gusto per il "capriccio" come mescolanza di elementi architettonici reali e immaginari.

2 | Ribouillant, Denis. "Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia" in *Viaggio nei giardini d'Europa: da Le Nôtre a Henry James*. Italia: Edizioni La Venaria Reale, 2019. p. 122

3 | Calbi, Emilia. "Il fascino delle rovine" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. Consultazione Treccani website

4 | Colonnese, Fabio. "Alle radici della boule-de-neige: indagine sull'immagine del Campidoglio" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli, Gemma. Capano, Francesca Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017. p. 2059

5 | Ribouillant, Denis. "Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia" in *Viaggio nei giardini d'Europa: da Le Nôtre a Henry James*. Italia: Edizioni La Venaria Reale, 2019. p. 125

questa trasformazione: mentre era a Roma, studiò i giardini all'italiana e li disegnò. Portò con sé tutta la bellezza del paesaggio e dello scenario architettonico in Francia per i progetti aristocratici e di mecenatismo⁶. Nei suoi dipinti, come ad esempio quelli che rappresentano il Tempio di Vesta a Tivoli, le forme delle strutture cambiavano in un gioco di varianti d'invenzione: la cupola era sostituita da un tetto di paglia, le colonne doriche diventano ioniche e cambia a ogni pennellata la posizione del tempio. Queste variazioni testimoniano l'invenzione dell'artista, più che la riproduzione esatta della realtà, ovvero un'invenzione, un'interpretazione personale della natura. Nel 1797 Robert espone al Salon un'opera che segna una svolta: si tratta di una rappresentazione immaginaria della *Grande Galerie del Louvre in rovina* in cui la galleria appare come un lungo corridoio che scompare nell'informe, dove la luce proveniente dall'alto riesce a fondere un'atmosfera di decadenza e mistero. Questo tessuto rappresenta magnificamente l'estetica di Diderot, per cui l'arte non deve imitare la natura ma reinventarla⁷.

Invece Fragonard si mantenne fedele all'arte del giardino con i suoi dipinti per tutta la vita.

Nelle sue tele, Fragonard invitava l'osservatore a fare una passeggiata visiva senza un preciso punto focale, lasciando che l'occhio si snodi liberamente tra gli elementi vari del paesaggio: estetica parallela a quella dei giardini pittoreschi dove si conduce il visitatore attraverso una serie di scorci che si vengono svelando⁸. Fragonard e Robert hanno potuto trasformare con successo la natura in un'esperienza estetica, fondata su un dialogo fra architettura e vegetazione in un tempo quasi irreali, sospeso tra passato e presente. Le loro opere contribuiscono non solo alla pittura di paesaggio, ma anche alla nascita di una nuova visione del giardino, che si distacca dalle geometrie formali del passato per abbracciare un'estetica più libera e spontanea, quella del giardino pittoresco. Le opere hanno il tocco poetico e la sensibilità preromantica dell'idea di trionfo della natura sull'opera dell'uomo, riconquistando i territori e i segni del passaggio dell'uomo sulla Terra, abbandonati e sepolti dal

tempo⁹. Visivamente, la rovina era ramificata nella vegetazione invasiva che cresceva negli angoli dei monumenti, e anche quando le rovine sembravano sfidare l'azione erosiva del tempo sarebbero comunque, successivamente, state battute dalla forza inarrestabile della natura.

“Le rovine dove la natura combatte contro l'arte dell'uomo ispirano una dolce malinconia, mostrandoci la vanità delle nostre fatiche e la perpetuità delle sue. Poiché costruisce sempre anche quando distrugge, fa emergere dalle crepe dei nostri monumenti la geronflora gialla, il chénopode, le erbe, i ciliegi selvatici, le ghirlande di rubus, i letti di muschio e tutte le piante sassiformi i cui fiori e atteggiamenti formano i contrasti più piacevoli con le rocce.”¹⁰

Questo senso di malinconia era ancora più accentuato nelle opere di **Giovanni Battista Piranesi** le cui incisioni mostravano non solo della grandezza delle rovine romane ma anche della loro spietata dissoluzione, così come anche la malinconia dell'ineluttabilità del declino e l'insinuarsi della vegetazione tra le spaccature della materia inerte¹¹. I suoi dipinti olio ad acquaforte caratterizzati da gioco di luci e d'ombre, rimandano all'idea di una grandezza macchiata dalla desolazione, offuscando l'avvenenza delle rovine dall'incubo della fine imminente¹². Centrato su due aspetti fondamentali, influenzato dal filosofo Vico durante il soggiorno a Napoli nel 1743, Piranesi sviluppò la sua visione da una parte attraverso la restaurazione del passato, attraverso una lente soggettiva in cui “fare” significa “conoscere” mentre dall'altra parte emerge la sua ricerca teorica della storia etrusco-romana, ispirata dal trattato *De Antiquissima Italorum Sapientia*¹³. Questo era già evidente nella sua prima opera *Prima parte di architetture e prospettive*, 1743-1745, dove le rovine “parlanti” mostrano una Roma magnifica e decadente¹⁴. L'incontro con Roma è rivelatore per Piranesi che

6 | Ivi, p. 126

7 | Mazzoleni, Elena. “Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo” in *Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi*. A cura di Perletti, Greta. Rivista elettronica: Elephant Castle. Bergamo: CAV Università degli Studi di Bergamo, aprile 2011. p. 13 - 18

8 | Ribouilland, Denis. “Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia” in *Viaggio nei giardini d'Europa: da Le Nôtre a Henry James*. Italia: Edizioni La Venaria Reale, 2019. p. 131

9 | De Saint-Pierre, Bernardin. *Études de la nature*. Francia: De l'Imprimerie de Monsieur, 1787. p. 102

10 | Ribera, Federica. Cucco, Pasquale. *La storia che resiste: Approcci alla conservazione e valorizzazione dei ruderi*. Edizione digitale. Italia: Franco Angeli Edizioni, 2019. Consultazione online

11 | Ibidem

12 | Calbi, Emilia. “Il fascino delle rovine” in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. Consultazione Treccani website

13 | E' un'opera colta filosofica di Giambattista Vico, pubblicata nel 1710. In questo libro, Vico tenta di dimostrare come la saggezza dell'antico popolo italiano preromano, in particolare del popolo etrusco, fosse una fonte di saggezza molto antica e originale da cui scaturì il pensiero

evidenzia un nuovo rapporto tra natura e rovine: la città non è un deposito di "cose" antiche ma è una testimonianza viva. Da questo punto di vista, l'incisione di Piranesi, come è possibile vedere nelle Antichità Romane del 1748, contro tutti gli schemi geometrici dei suoi predecessori¹⁵, sottolineando il naturale decadimento delle strutture romane nelle quali il disfacimento dei materiali ne elogia sia il declino che la resistenza materica dei volumi architettonici¹⁶. Le rovine di Piranesi emergevano in superficie come giganti, spesso solitarie in paesaggi desolati conquistati dalla vegetazione o ancora affiorando dalla terra come prigionieri del tempo nel quale appariva la grandezza perduta dell'antichità e il velo di mistero legata alle rovine, in netto contrasto con gli edifici nuovi e moderni costruiti di recente nella capitale¹⁷.

Giovanni Paolo Panini (1691-1765) sarebbe stato uno dei più importanti pittori italiani del XVIII secolo insieme a Piranesi e **Canaletto**. Egli fu particolarmente famoso per le vedute di Roma e per i suoi capricci, quei dipinti che mettevano insieme elementi fantastici e realistici¹⁸. La formazione iniziale come pittore di affreschi ornamentali instillò nella sua pittura matura un potente senso della scala e forti effetti spaziali tanto da essere associato all'erede stilistico di **Gaspar Van Wittel**, il pittore olandese che aveva portato il genere della veduta topografica a Roma. Tuttavia, Panini non fu solo un vedutista, ma uno dei più importanti esponenti del "capriccio" che consisteva nella raffigurazione di un paesaggio fantastico con rovine architettoniche inventate, idealizzate di Roma il cui doppio approccio, presenza del reale e dell'immaginario, era peculiare del XVIII secolo: la fantasia viaggiava insieme con una documentata e ricercata accuratezza.

I suoi capricci evocavano una Roma antica in rovina, un luogo più poetico ed elegiaco, dove le rovine si ergono in scenari immaginari, più intensi ed evocativi rispetto alla realtà¹⁹. L'abilità di Panini, che con la prospettiva unita alla sua vena di decoratore, attirò molti giovani architetti i quali furono incoraggiati, sotto la guida del direttore

dell'Accademia di Francia, Charles Natoire, a esercitarsi nel disegno di antichi monumenti reali e immaginari.

Uno di questi fu il brillante studente **Charles-Louis Clérisseau**, appassionato per le rovine stesse e oltre la mera pratica accademica del disegno architettonico, dedicandosi allo studio serio dell'archeologia²⁰. Molte volte Piranesi e Clérisseau partirono per nuove esplorazioni nei dintorni di Roma in cui si disegnava ciò che si rilevava. Di impeccabile bellezza sono le rappresentazioni compositive delle terme di Diocleziano, i bagni di Tito, e la Villa Adriana a Tivoli, ancora per lo più sepolte o invase dalla vegetazione. I due artisti si armavano degli strumenti necessari per il rilievo e il disegno e, seguendo nuovi sentieri attraverso fitto sottobosco e cumuli di terra, percorrevano i sentieri più intricati che conducevano alle rovine oggetto del loro lavoro che serviva non solo a rivelare la magnificenza dell'architettura antica, ma gettava le basi per un approccio più sistematico e rigoroso allo studio delle rovine che sarebbe stato molto importante per la nascita dell'archeologia moderna. Clérisseau si ispirò a Piranesi quando, nel 1748, aveva aperto il suo laboratorio di incisione in via del Corso di fronte all'Accademia di Francia²¹. Piranesi era già autore di opere eccezionali come *Capricci* e *Carceri*. Nel corso degli anni si era già appassionato allo studio delle rovine di Roma pubblicando una serie di incisioni che avrebbero avuto un impatto duraturo nel campo dell'archeologia e della rappresentazione dell'antichità.

Piranesi considerava l'architettura come una forma d'arte che vive della discontinuità storica²², abbracciava la frammentazione in rovina e traeva ispirazione dal disfacimento materiale e dalla verità che ne derivavano (struttura, spessori...). Infatti, il suo lavoro non mirava al restaurare le rovine alla loro forma originaria, ma, piuttosto, metterne in evidenza la trasformazione inevitabile nel tempo ci cui, probabilmente l'esempio più noto è il suo progetto per la Piazza dei Cavalieri e la chiesa di Santa Maria del Priorato, 1762-1764, dove la preesistenza di un intervento architettonico veniva

greco e romano successivo. Un altro dei temi centrali del trattato è la controversia contro Cartesiano e il suo metodo razionalista ed è su questo sfondo che Vico elabora la sua teoria alternativa della conoscenza sottolineando il ruolo della storia e della filologia con il sostegno che nei popoli antichi la saggezza si esprimeva attraverso simbolismi, miti e religioni. Secondo lui, la saggezza antica era poetica, legata all'esperienza della vita e rischiava di perdere quel profondo legame con l'esperienza dell'umanità nel razionalismo moderno. In *Nel De Antiquissima Italorum Sapientia*, un'altra importante teoria di Vico, *verum factum* - o quel significato di "ciò che gli esseri umani possono creare o produrre" - aveva un'intima interrelazione con il fatto.

14 | Panza, Pierluigi. *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*. Italia: Franco Angeli, 1990. pp. 158 - 164

15 | Geometrismo di Antoine Desgodets e Francesco de' Ficoroni

16 | Calbi, Emilia. "Il fascino delle rovine" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. Consultazione Treccani website

17 | Ibidem

18 | Anders, Selena. "Patronage in the Golden Age of the Capriccio" in *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*. Regno Unito: Ashgate Publishing Company, 2014. pp. 54 - 55

Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane*, “colombaia” carta vergellata con filigrana, 1756 ca.



integrata e rispettata affinché l'intervento potesse dialogare con il passato senza annullarlo²³. Per Piranesi le rovine antiche, non erano più ormai oggetti storici ma elementi viventi, capaci di raccontare e enunciarsi attraverso il decadimento e la resistenza del tempo che portano a riflessioni sulla caducità dell'architettura e della matericità e sulla necessità di trovare modi per descrivere e rilevare l'antico²⁴.

Anche **Claude Lorrain** fu fortemente influenzato sia dalla campagna italiana che dai resti dell'antichità classica ed è considerato uno dei pittori più importanti in termini di sviluppo del gusto per il paesaggio ideale italiano. Il suo stile divenne, successivamente incredibilmente influente

per gli artisti del XVIII secolo, tra cui **Richard Wilson** e **William Turner**²⁵. Le rovine di Lorrain non apparivano come un segno di decadenza o distruzione, ma come un segno dei gloriosi tempi antichi in perfetta armonia con la natura. L'effetto risultante era di eternità e maestosa serenità, in cui il mondo antico continuava a respirare nella natura: le rovine romane di templi, archi o colonne sono ambientate in uno spazio immenso nel paesaggio naturale con cieli splendidi e atmosfera a riposo per suggerire una vista senza tempo²⁶.

Le opere dello stesso Turner erano piene di emotività e dramma e segnarono una rottura con un paesaggio idealizzato di Claude Lorrain: Turner dipinse le rovine romane in modo visionario, mescolando il sublime - il senso del potere e del

19 | Mayernik, David. "The Capricci of Giovanni Paolo Panini" in *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*. A cura di Steil, Lucien. Regno Unito: Ashgate Publishing Company, 2014. p. 35
20 | Ibidem

21 | Stewart, Susan. *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*. Regno Unito: University of Chicago Press, 2021. p. 172

22 | Eisenman, Peter. *Written into the Void*. Norvegia: Yale University Press, 2007. p. 158

23 | Panza, Pierluigi. *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*. Italia: Franco Angeli, 1990. pp. 158 - 164

24 | Ibidem

25 | Wilton, Andrew. Turner, Joseph Mallord William. *Turner as Draughtsman*. Norvegia: Ashgate, 2006. p. 9

terrore della natura - con l'idea di decadenza storica e come simboli della fragilità della grandezza umana. A differenza di Lorrain, non rappresentò le rovine in un accordo assoluto con la natura, ma piuttosto come vestigia di un passato glorioso, avvolte dal continuo passaggio del tempo e degli elementi in cui la luce e l'atmosfera diventarono protagoniste, evocando spesso una sensazione di vastità e, allo stesso tempo, di insignificante ruolo umano di fronte alle forze della natura²⁷.

Ad esempio, le sue vedute di rovine romane, con la Veduta di Roma dal Monte Aventino, sono rappresentazioni visive di monumenti avvolti in nuvole dorate e nebbie con tramonti intensi e fiammeggianti che accrescono la malinconia e la grandezza del passato suggerendo sia la potenza che l'inevitabile declino.

Antonio Canaletto è famoso per le sue rappresentazioni precise del panorama urbano - o "vedute" - di Venezia. Viaggiò anche a Roma, dove dipinse paesaggi raffiguranti rovine romane. Pur non essendo un paesaggista ideale come Lorrain né un drammaturgo visionario come Turner, Canaletto sposò un realismo esigente che piaceva ai viaggiatori del Grand Tour che desideravano ritratti accurati di ciò che avevano visto²⁸. La maggior parte dei suoi dipinti veniva acquistata da questi viaggiatori come souvenir proprio per il suo stile, che fissa i monumenti romani in modo chiaro e dettagliato, rendendolo uno dei pittori più in voga e famosi nella rappresentazione delle destinazioni classiche²⁹. Il pittore era noto per la sua precisione topografica nonostante le vedute di Roma non ebbero la stessa fama di quelle di Venezia. Le vedute rappresentavano le rovine talmente ricche di dettagli e fedeli alla realtà che si distinguevano al gusto dei collezionisti britannici che cercavano souvenir esatti delle città italiane³⁰. Opere come *Il Campo Vaccino*, del 1742, sono esempi rappresentativi delle opere romane di Canaletto e danno forma a una visione precisa e luminosa delle rovine del Foro Romano, trattando questi antichi monumenti come parte di un paesaggio urbano moderno e vivace congiunte alle rovine

che diventano elementi storici gettati nella vita contemporanea della città, piuttosto che soggetti isolati di riflessione nostalgica³¹.

*“Ci si deve sostenere
con braccia coraggiose
in mezzo al caos delle
rovine, nel quale la
nostra vita è sminuzzata,
e attaccarci fortemente
all'arte, alla grande,
alla duratura arte, che,
al di sopra di ogni caos,
attinge l'eternità.”*

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Fantasie sull'arte per amici dell'arte, 1799

26 | Cioccolo, Floriana. "Erudite commozioni. Marianna Dionigi fra le rovine delle città di Saturno" in *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*. A cura di Fabrizio-Costa, Silvia. Austria: P. Lang, 2007. p. 32

27 | Roethlisberger, Marcel. Lorrain, Claude. Cecchi, Doretta. *L'opera completa di Claude Lorrain*. Italia: Rizzoli, 1975. pp. 12 - 13

28 | Baker, Christopher. *Canaletto: Colour Library*. Germania: Phaidon Press, 1994. pp. 8 - 11

29 | Kowalczyk, Bożena Anna. Ceschi, Chiara. *Canaletto: prima maniera*. Italia: Electa, 2001. pp. 126 - 130

30 | Policardi, Katia. *Souvenir. Testimonianze di viaggio*. Aracne Rivista. Italia: 2013. pp. 4 - 5

31 | Kowalczyk, Bożena Anna. Ceschi, Chiara. *Canaletto: prima maniera*. Italia: Electa, 2001. pp. 142

Giovanni Barbieri, Saint François en extase et saint Benoît
avec un ange musicien

olio su tela, 1620, Museo del Louvre, Parigi



LO SPIRITO NEOCLASSICO

Parallelamente al pensiero preromantico e all'estetica del rovinismo, si fa strada una corrente artistica, architettonica e letteraria più fedele al gusto classico, riscoperto grazie alle campagne archeologiche e agli scavi e ritrovamenti delle antiche vestigie classiche greche e romane. Gli scavi di Pompei, Ercolano e la riscoperta di Paestum portarono alla luce la testimonianza della tangibilità di un'antica civitas in tutte le sue forme architettoniche, le sue decorazioni e gli oggetti di uso comune e quotidiano che avrebbero cambiato il panorama delle arti.

La testimonianza storica riconosciuta unanimemente, divennero il fulcro di una nuova consapevolezza estetica che diede origine al neoclassicismo, destinato a cambiare radicalmente il gusto di tutta Europa tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Per secoli quasi dimenticata, Paestum divenne all'improvviso un nucleo di interesse archeologico le cui rovine di templi dorici ispirarono profondamente l'ascesa dell'architettura di gusto neoclassico in tutta Europa. Piranesi fu uno degli artisti che rappresentò la scoperta di quei templi con paesaggi mozzafiato che prefiguravano la semplicità e la forza dell'architettura dorica aprendo una nuova stagione nella riscoperta dell'antichità greca. Nella seconda metà del Settecento Napoli divenne una e vero e proprio centro di esplorazione archeologica dove, provenienti da tutta Europa, viaggiatori e studiosi visitarono Pompei, Ercolano e i templi della Magna Grecia. Probabilmente l'esempio più famoso di questo nuovo interesse per l'antica Roma fu fornito dalle incisioni di **Giovanni Battista Piranesi**, che rappresentò visioni di rovine romane con sorprendente espressività. Nelle opere di Piranesi emergevano l'imponenza e il mistero di queste rovine attraverso una visione estremamente profonda e malinconica riguardo la grandezza del passato¹.

Anche il pittore **Giovanni Paolo Pannini** era riuscito a dipingere una galleria immaginaria piena di vedute dell'antica Roma in uno dei suoi dipinti più famosi². Dal Pantheon al Colosseo, dall'Arco di Costantino all'interno della Basilica di Santa Costanza, i più grandi monumenti sono apparsi in dipinti di ogni dimensione. L'artista, pur essendo sicuramente un ammiratore dell'antichità e un realista per quanto riguardava la grandezza della civiltà romana, fu ambiguo verso il Neoclassicismo: ammirava le rovine che gli edifici classici lasciavano dietro di sé come testimonianza della grandezza di Roma e desiderava evocare immaginazione e creatività, se non nella realtà, con spirito ed energia, un tempo prodotti dall'anima del Barocco. In effetti,

1 | Aigner Foresti, Luciana, *Antichità classica*.

Italia: Jaca Book, 1993. p. 345

2 | *Galleria delle Vedute di Roma Antica*, olio su tela. 1758. Museo del Louvre.

questa tensione tra i due sentimenti artistici si può percepire anche quando Piranesi rielaborò radicalmente l'edizione originale per produrre la seconda edizione de *Le Carceri*³.

Al tempo stesso i modelli architettonici italiani scaturiti da questa assennata ricerca dell'antico e del classico si intimarono in tutta Europa: negli edifici pubblici, nelle residenze private e nei giardini.

Un secolo prima, l'architetto inglese **Inigo Jones** aveva ripreso i tipi ideati da Palladio: il palladianesimo aveva avuto grande diffusione nel mondo britannico e americano⁴. E a partire dai tempi di Jones fino al razionalismo novecentesco tutta la cultura architettonica europea guarderà per secoli i modelli italiani sia quelli colti e accademici che a quelli popolari. L'arte greca, fino ad allora conosciuta solo attraverso le descrizioni romane, è stata infine rivelata in tutto il suo splendore dagli scavi moderni: templi in stile dorico e ionico, statue di divinità e antiche iscrizioni hanno finalmente reso possibile l'apprendimento di una nuova e completa comprensione dei numerosi tipi, modi e pratiche dell'arte greca⁵. I rilievi e le sculture, comunemente noti come "marmi di Elgin", furono prelevati dal Partenone da Lord Elgin, appassionato collezionista ed antiquario britannico, a partire dal 1806. Da allora, ci sono state ancora più controversie su tali acquisizioni, sulla loro legittimità e moralità. Eppure è enorme come quei marmi potessero significare così tanto per la ricerca dell'arte greca antica e con quale successo diffusero l'amore per l'arte greca in tutta l'Europa occidentale⁶. D'altro canto, l'archeologia continuava a mutare e ad evolversi tanto che alla fine del Settecento vide l'emergere dell'archeologia filologica: un approccio interdisciplinare basato sullo studio delle fonti letterarie classiche, le lingue antiche, gli ambiti storici per meglio comprendere i reperti archeologici e collocarli in un contesto cronologico preciso e per la loro corretta interpretazione⁷.

Il neoclassicismo rappresentava il movimento artistico e culturale nato nella seconda metà del XVIII secolo e perdurato fino al XIX.

Gli artisti neoclassici, come **Jacques-Louis David**

e **Antonio Canova**, voltarono il loro sguardo all'arte Greca come al modello perfetto che avrebbe dovuto essere emulato attraverso la reinterpretazione di forme e temi classici per adattarsi ai loro tempi⁸.

A proprio modo, hanno tentato di esprimere questo ideale di bellezza e semplicità della forma che era riconosciuto nell'architettura greca. Le numerose sculture e dipinti di Canova e David sono effettive testimonianze di quell'influenza dell'Antichità e di un ideale di arte perfetta per la realizzazione di valori universali poiché la riscoperta e scoperta dell'arte greca nei secoli XVIII e XIX ha lasciato un segno molto forte non solo nelle arti ma anche nella cultura e nel pensiero europeo e globale.

Per questo motivo, fu durante questo periodo che studiosi e artisti iniziarono a guardare indietro all'antica Grecia per trarne ispirazione su tutto, dall'estetica agli scopi morali e filosofici.

Proprio nella riscoperta della Grecia antica con i suoi ideali di bellezza e perfezione si aprì la strada verso una nuova epoca negli studi dell'antichità che caratterizzarono la cultura occidentale per molti decenni a venire⁹.

Antonio Canova (1757-1822), verosimilmente lo scultore neoclassico più apprezzato, seppe far emergere dalle antiche arti greche e romane l'ideale della bellezza¹⁰.

Fu un momento cruciale l'arrivo di Canova a Roma, dopo la sua formazione artistica a Venezia, quando gli scavi di Pompei ed Ercolano erano in pieno svolgimento riportando alla luce un mondo artistico che **Winckelmann** teorizzò come l'apice di bellezza e armonia: l'archeologo tedesco sosteneva che la scultura greca esprimeva "nobile semplicità e quieta grandezza"¹¹. Queste scoperte fecero maturare in Canova il desiderio di raggiungere questa perfezione formale della scultura antica sebbene l'artista non si limitò a sposare semplicemente questo ideale estetico ma si fece portavoce di una rinascita artistica che considerava la scultura antica il suo modello eterno¹². *Il Perseo trionfante* - datato 1804-06, e conservato nei Musei Vaticani - è solo un esempio di come Canova rinnovi i modelli classici basati sulla celebre statua greca dell'*Apollo*

3 | Gavuzzo-Stewart, Silvia. *Nelle Carceri Di G.B. Piranesi*. Regno Unito: Taylor & Francis, 2017. p. 82

4 | Worsley, Giles. Jones, Inigo. *Inigo Jones and the European classicist tradition*. Regno Unito: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007. p. 178

5 | Aigner Foresti, Luciana. *Antichità classica*. Italia: Jaca Book, 1993. p. 344

6 | Ibidem

7 | Bonghi Jovino, Maria. *Archeologia classica*. Italia: Jaca Book, 1992. pp. 35 - 36

8 | Stein, Perrin. *Jacques Louis David. Radical Draftsman*. Regno Unito: Metropolitan Museum of Art, 2022. p. 78

9 | Aigner Foresti, Luciana. *Antichità classica*. Italia: Jaca Book, 1993. pp. 338 - 347

10 | Stefani, Ottorino. *Antonio Canova: la statuaria*. Italia: Electa, 1999. p. 51

11 | Brandt, Reinhard. *Filosofia nella pittura: da Giorgione a Magritte*. Italia: B. Mondadori, 2003. p. 249

12 | Stefani, Ottorino. *Antonio Canova: la statuaria*. Italia: Electa, 1999. p. 33



Bertel Thorvaldsen, Hebe
marmo bianco scolpito a mano, 1806, Thorvaldsens
Museum, Copenhagen

del *Belvedere* o il *Laocoonte*, sottolineando - con il suo tocco personale - un'opera molto più dinamica nella posa e nel gesto elegante¹³.

Tra le sue opere più note spiccano la *Venere Italica*¹⁴ e *Amore e Psiche*, in cui, in entrambe e a testimonianza di tutto il suo lavoro scultoreo, si evidenzia una morbidezza di forma e la più completa incarnazione dell'ideale di bellezza¹⁵.

Nel caso di **Jacques-Louis David** (1748-1825), pittore francese e leader della scuola neoclassica, l'ideale classico era la fonte innata di espressione delle teorie e principi della Rivoluzione francese, siano essi politici o morali¹⁶.

David fu influenzato dalle teorie di Winckelmann e considerò la storia antica come una fonte di modelli morali associati alla virtù civile e al sacrificio di sé: l'opera che più di tutte gli valse la fama, *Il giuramento degli Orazi* (1784), è un chiaro esempio di come David interpretava i principi di Winckelmann in pittura: la composizione severamente geometrica, le pose eroiche dei personaggi, il rimando alle statue antiche; il tema del sacrificio per la patria è in piena sintonia con i valori del repubblicanesimo romano. Oltre a fornire modelli per l'aspetto visivo, l'archeologia ha dato a David il repertorio di iconografia che avrebbe conferito virtù morale alla sua opera¹⁷.

Lo stesso **Bertel Thorvaldsen** (1770-1844), scultore danese, sarebbe finito per essere una delle figure più importanti del Neoclassicismo e avrebbe gareggiato con Canova per il titolo di miglior artista d'Europa. Dopo essersi trasferito a Roma, si imbatté nelle scoperte archeologiche dell'epoca e rivolse alla scultura greca antica il focus principale del suo lavoro. Thorvaldsen, molto vicino alla teoria di Winckelmann, si concentrava anch'egli sulla semplicità, la compostezza e l'equilibrio delle forme greche, studiando i manufatti archeologici per catturare l'essenza della bellezza classica. Mentre Canova introduceva un certo pathos nelle sue opere, Thorvaldsen cercava una maggiore austerità e fedeltà ai modelli antichi, come risultato della sua formazione attraverso lo studio

13 | Masi, Stefano. De Leonardis, Serena. *Art and History: Rome and the Vatican*. Italia: Bonechi, 2000, p. 36

14 | Honour, Hugh. "Canova's Statues of Venus" in *The Burlington Magazine* 114, n. 835, Burlington: Burlington Magazine Publications Ltd.1972, pp. 658 - 671. 15 | Androssov, Sergei. Mazzocca, Fernando. Canova, Antonio. *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*. Italia: Silvana, 2009, p. 259 e ss.

16 | Reynold de Seresin, Eliane. *Jacques-Louis David: Neoclassicismo e pittura di storia*. Belgio: 50Minutes.com (IT), 2023. Consultazione online

17 | Wolfgang von Wangelheim, "August von Sachsen-Gotha und Wilhelm Heinse als Klassizisten" in *Winckelmann e i miti del classico*. A cura di Heinz- Georg Held, Germania: Niemeyer, 2009, pp. 222 - 223

diretto delle sculture recuperate durante gli scavi archeologici.

Tra le opere più famose di questo artista vi è *Giasone con il vello d'oro* (1803-28): la statuaria è dunque piuttosto classica nella compostezza della figura e nell'attenzione posta ad una struttura anatomica ben delineata e senza quasi alcuna manifestazione di emozione. Tutto era quindi in contrasto col pathos consueto nelle opere di Canova¹⁸.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), come David, riconobbe il valore delle teorie di Winckelmann e si dedicò allo studio approfondito delle antichità greche e romane. Fu molto influenzato dai viaggi archeologici di **James Stuart** e **Nicholas Revett**, che con le loro pubblicazioni documentarono architettura ed arte greca. Le stampe e i rilievi architettonici presenti in *Le Antichità di Atene* di Stuart e Revett furono l'inizio del suo modo di avvicinarsi all'arte dell'antichità alla ricerca della perfezione e della purezza della forma che riecheggiarono anche nella sua composizione sviluppando ben presto uno stile più personale una unione tra equilibrio formale sensualità e romanticismo¹⁹. *La grande odaliska*²⁰ (1814), sebbene riprendeva alcuni modelli classici, accennava a un tono esotico e sensuale mentre la sua *Apoteosi di Omero* è in realtà il manifesto del Neoclassicismo: la disposizione delle figure richiamava quella delle facciate dei templi greci nell'unione di personaggi mitologici e storici per rendere omaggio alla civiltà classica servendosi della composizione e delle architetture classiche come scenografia di un'opera che incarnava equilibrio e grazia²¹.

*“(...) io temo che l’indagare
l’origine delle facoltà umane
e dell’arti intellettuali
non sia le più volte
uno de’ mille tentativi più
ambiziosi che utili,
ne’ quali i mortali
sperdano l’ore e l’ingegno:
e credo fermamente che l’uomo
sia creato per
tentare di conoscere
non le fonti della sua esistenza,
non la natura delle sue facoltà,
non i principj delle arti;
bensì per trovare
e seguire il modo migliore
a giovarsi delle facoltà,
delle arti e della vita,
onde ricavarne
il maggior piacere possibile
per sé stesso,
e la maggiore possibile
utilità per la comunità
de’ mortali”.*

Sulla lingua italiana, in *Opere edite e postume*, vol. IV,
Prose letterarie, Le Monnier, Firenze, 1850

18 | Pinelli, Antonio. "Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen: due modelli di "nudo eroico" a confronto" in *Thorvaldsen, Bertel. Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*. Italia: L'Erma di Bretschneider, 1991. p. 23

19 | Enciclopedia dell'Arte Antica. Giorgi Rossi, Flaminia. voce *Ingres, Jean-Auguste-Dominique*. 2005. consultazione su Treccani website

20 | De Candido, Danilo. *Dell'arte: Un Viaggio Veloce Dalla Preistoria Ad Oggi Nell'arte Occidentale*. Italia: Europa Edizioni, 2019. Consultazione online

21 | Moormann, Eric M., Uitterhoeve, Wilfried., Tetamo, E.. *Miti e personaggi del mondo classico*. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica. Italia: Mondadori Bruno, 2004. p. 745



Antonio Canova, Le Tre Grazie

marmo bianco di Carrara scolpito a mano, 1812-1816, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Virgilio legge l'Eneide ad Augusto,
Livia e Ottavia

olio su tela, 1811, Musée des Augustins de Toulouse, Tolosa



KEND

IV. IL COLLEZIONISMO E I NETWORK DEI SALOTTI

D TOUR



Peter Paul Rubens, *Allegoria della vista*
olio su tavola, 1617, Museo del Prado, Madrid



Johann Zoffany, Charles Towneley in his Sculpture Gallery

olio su tela, 1782, Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley



SOUVENIR: RICORDI E MEMORIE

Un viaggio come il Grand Tour, con l'Italia come destinazione principale, avrebbe dato al giovane rampollo dell'aristocrazia, la possibilità di migliorare le sue conoscenze nella cultura classica e rinascimentale garantendogli un importante passo verso lo sviluppo intellettuale, sociale e professionale. La collezione di souvenir era senza dubbio uno degli oggetti più importanti che qualsiasi turista avrebbe portato con sé dal Grand Tour, in parte per i ricordi dei luoghi visitati ma anche come cimeli che riflettevano prestigio e cultura. Questi oggetti, che spaziano dall'antichità classica alle opere d'arte moderna, dai libri rari alle camicie, consentivano al viaggiatore di portare con sé frammenti tangibili della sua esperienza, testimonianze di status e intelletto, da esporre e ostentare nelle proprie abitazioni signorili o salotti, una volta fatto rientro in patria¹.

La destinazione principale che costituiva il viaggio, come affermato in precedenza, era l'Italia, la culla sia della cultura classica che del Rinascimento, anche se Francia, Svizzera e Germania spesso completavano il programma di viaggio. Le tappe italiane più rilevanti erano Roma, Firenze, Venezia e Napoli. A Roma, si potevano ammirare le rovine dell'Impero romano e le grandi opere barocche, a Firenze si studiavano i capolavori del Rinascimento, mentre a Venezia, unica con i suoi canali e la sua architettura peculiare, era incantevole e pittoresca, Napoli era infine favorita da chiunque avesse interessi per gli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano, venuti alla luce a metà del XVIII secolo². Era abbastanza consueto per i viaggiatori del Grand Tour acquistare opere d'arte come souvenir a dimostrazione di quanto fossero importanti per loro tali oggetti: ad esempio, Salomon Corrodi³, nella mostra in onore della visita dello zar Nicola I del 1845 vendette allo stesso Nicola I una tipica veduta di Roma, dei suoi paesaggi e scenari, ora conservati all'Ermitage.

Questa vendita ha dimostrato quanto i turisti apprezzassero l'arte e la cultura italiana⁴. Esplorare i resti di antiche civiltà romane, ammirare opere d'arte nei musei e gallerie in Italia era essenziale per la crescita culturale dei giovani viaggiatori pertanto era molto frequente che si commissionassero ritratti da artisti della zona o comprassero copie di opere d'arte o artigianato da esporre nelle loro abitazioni come dimostrazione della loro cultura e gusto⁵. Tra i souvenir collezionati durante il Grand Tour vanno individuati oggetti di grande valore simbolico e culturale, che cambiavano a seconda del gusto e delle possibilità economiche. I souvenir più richiesti dai Grand Touristes erano

le antichità classiche statue, busti, vasi e monete, cimeli e gessi. Gli scavi di Pompei ed Ercolano

1 | Potts, Rolf. *Souvenir*. Regno Unito: Bloomsbury Publishing, 2018. p. 30

2 | Policardi, Katia. *Souvenir. Testimonianze di viaggio. Aracne Rivista*. Italia: 2013. p. 4

3 | Salomon Corrodi (1810-1892) è stato un pittore svizzero esperto in paesaggi. Le sue opere erano apprezzate per la loro fedeltà ai dettagli e la capacità di catturare l'essenza dei luoghi ed i suoi paesaggi che combinavano elementi realistici con un'idealizzazione romantica, trasmettevano un senso di serenità e bellezza: in Veduta di Roma è rappresentato un paesaggio mozzafiato di Roma visto dalla collina del Gianicolo, con un'attenzione particolare al dettaglio architettonico della città e alla luminosità del cielo e cattura l'atmosfera serena e maestosa della capitale italiana.

avevano rinvenuto una vasta quantità di reperti che spesso venivano prelevati e riposti in collezioni private dei viaggiatori, come in precedenza asserito nel caso della viaggiatrice Anna Riggs Miller⁶. Nei decenni successivi, a seguito dell'attrazione dei viaggiatori per Atene e l'Acropoli, numerosi visitatori deplorarono lo stato rovinoso dei monumenti, spesso portando via frammenti o pezzi di monumenti come souvenir. Questo alimentò, successivamente, un mercato regolare di reperti antichi e a tal proposito Lady Mary Wortley Montagu, viaggiatrice e scrittrice, notò, nel 1717 che ne rimaneva ben poco dell'Antica Grecia, e ne raccolse un reperto prima di lasciare Atene⁷. Coloro che non potevano permettersi di ottenere vere opere di antichità, potevano optare per l'acquisto di copie in marmo o gesso di statue famose, come il Laocoonte o l'Apollo del Belvedere⁸. Un altro souvenir molto popolare tra i viaggiatori del Tour nasceva dalla stima per l'arte del Rinascimento e del Barocco ed infatti, molti turisti ordinavano copie di dipinti famosi o acquistavano opere originali di maestri come Raffaello, Tiziano e Michelangelo⁹. Ad esempio, durante il suo Grand Tour, Thomas Coke scrisse della grande collezione d'arte, che in seguito espose nella sua casa a Holkham Hall sebbene, le sue collezioni non solo adornavano l'interno, ma servivano anche come testimonianza materiale del suo viaggio formativo¹⁰.

Oltre alle opere particolarmente originali, ai viaggiatori attirava la ritrattistica commemorativa, in particolare vi era un interesse vivido per Pompeo Batoni e per i suoi ritratti i quali erano richiesti per immortalare i Grand Touristes in abiti classici o in posa di fronte a monumenti storici, rivoluzionandone la tipologia in uso fino ad allora. I ritratti erano molto apprezzati, quindi, non solo per la memoria personale, ma anche per incidere un segno rappresentativo dello status sociale e intellettuale¹¹. Ugualmente importanti e considerevoli erano i souvenir di stampe prodotte in serie di vedute rappresentative dei paesaggi e monumenti delle città visitate. Tra la produzione di vedute, spicca il vedutista Giovanni Battista Piranesi con le sue celebri stampe di rovine romane.

Le sue opere divennero un vero e proprio "must-have" per i grandi turisti difatti, molti viaggiatori le acquistarono come souvenir del loro soggiorno a Roma e a tal proposito si menziona un episodio degno di riguardo: durante la competizione per il controllo delle colonie francesi da parte della Spagna, i francesi presero di mira una nave britannica diretta da Livorno a Londra la quale conteneva un gruppo di giovani aristocratici e insegnanti inglesi a bordo diretti di ritorno del Grand Tour ed oltre a merci di ogni genere, il carico era costituito da capolavori artistici dall'epoca di Piranesi a Batoni, insieme a antiche sculture moderne e una vasta raccolta di libri e arredi¹². Oltre alle vedute, i viaggiatori collezionavano stampe di opere d'arte o monumenti, solitamente di artisti locali: di prezzo più moderato rispetto agli originali, queste stampe fornivano un modo più accessibile e sostenibile per ottenere un oggetto ricordo del viaggio. I cammei in lapislazzuli e le pietre dure erano altri souvenir molto popolari, soprattutto tra i turisti benestanti. Firenze era famosa per i suoi laboratori di taglio delle pietre dure e molti viaggiatori arrestavano i loro viaggi per dirigersi verso la città allo scopo di acquistare tali cammei, intagliati con scene mitologiche o ritratti di imperatori romani. Questi affascinanti gingilli erano più di un semplice pezzo di gioielleria, erano simboli di un legame tangibile con l'antichità classica di cui spesso ne ricordavano lo stile e la manifattura¹³.

“Mio padre possedeva un bel modellino di una gondola, che aveva portato di Venezia, lo teneva molto caro, ed era una grande concessione, allorquando mi si permetteva di divertirmi con quello. La prima prora rivestita di latta rilucente, la cabina nera della gondola, tutte le parti di questa, mi parvero vecchie conoscenze, mi procacciarono la soavità di un caro ricordo dei primi anni.”¹⁴

4 | Löfgren, Orvar. *Storia delle vacanze*. Italia: Mondadori Bruno, 2006. pp. 88 – 90

5 | Policardi, Katia. *Souvenir. Testimonianze di viaggio*. Aracne Rivista. Italia: 2013. p. 2

6 | Riggs Miller, Anna. *Letters from Italy (1777)*. A cura di Stephen Bending. Regno Unito: Pickering & Chatto, 2009. Consultazione online

7 | Pavan, Massimiliano. "Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"" da Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, n.s., XXI-XXII (1974-1975). Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli. pp. 219 - 344

8 | King, Ross. *Il Papa e il suo pittore: Michelangelo e la nascita avventurosa della Cappella Sistina*. Italia: RIZZOLI LIBRI, 2012. p. 83

9 | Mammucari, Renato. *Viaggio a Roma e nella sua campagna: pittori e letterati alla scoperta del paesaggio ... dalla mitica stagione del Grand Tour agli inizi del nostro secolo*. Italia: Newton & Compton, 1997. p. 216

10 | Anguissola, Anna. *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari: archeologia, architettura, restauro*. Italia: L'Erma di Bretschneider, 2008. p. 63

11 | Bowron, Edgar Peters. Kerber, Peter Björn. Batoni, Pompeo. *Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome*. Houston: Yale University Press, 2007. p. 90

12 | De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014. p. 57

Ed ancora, tra i viaggiatori intellettuali, libri rari e manoscritti godevano di grande richiesta, come nel caso di Johann Joachim Winckelmann, che studiò attentamente testi antichi durante il suo soggiorno in Italia ma in generale, i Grand Tourist visitavano spesso le grandi biblioteche italiane per acquistare volumi di classici o prime edizioni di opere rinascimentali che riportavano a casa, aggiungendole alla loro collezione culturale. Per questo motivo, questi libri, sistemati nelle loro biblioteche personali, si trasformavano in simboli tangibili di erudizione acquisita durante il viaggio stesso¹⁵. Alcuni dei più famosi collezionisti del Grand Tour non solo accumularono grandi quantità di oggetti, ma fornirono anche crediti formativi sui modi in cui il collezionismo si sviluppò in Europa. Tra queste figure ci sono: Thomas Bruce, il VII Conte di Elgin, probabilmente la figura più nota associata al Grand Tour, Sir. William Hamilton, Thomas Coke e molti altri. La maggior parte dei giovani turisti aristocratici che hanno partecipato al tour hanno impiegato assistenti personali durante i loro viaggi. I loro segretari erano spesso guidati e aiutavano i viaggiatori a gestire gli appunti presi durante i viaggi e le commissioni artistiche. Infatti, quando i viaggiatori ritornavano in patria, portavano con sé non solo oggetti e elementi tangibili, ma anche nuove visioni del mondo e sguardi più aperti. Tale interscambio culturale fu particolarmente dinamico durante il Grand Tour, stimolando l'interesse per l'antichità classica e favorendo la riscoperta dell'arte e delle memorie del mondo greco-romano.

Una conseguenza di questa volontà di acquisire oggettistica dai viaggi, portò dell'emergere di una vera e propria industria culturale con la creazione di mercati di souvenir legati ai viaggi e all'arte antica. Roma, infatti, si affermò come centro per il commercio di antichità e riproduzioni artistiche, con una miriade di artisti e artigiani che lavoravano per soddisfare la crescente domanda di opere d'arte da parte dei viaggiatori. Questo commercio facilitò il restauro di molti monumenti antichi e l'apertura di nuovi musei, ampliando così la conoscenza e arricchendo il patrimonio culturale come nel caso di Villa Albani o il Museo di Pio Clementino¹⁶.

Il viaggio è sempre stato un mezzo efficace per scoprire il mondo, arricchire la cultura e acquisire prestigio sociale, originariamente semplice ricordo di un pellegrinaggio religioso, si è evoluto in un oggetto simbolico e artistico di grande valore, legato all'esperienza del Grand Tour e alle scoperte fatte durante il viaggio. I souvenir sono ancora una parte importante dell'esperienza di viaggio, non è solo un ricordo personale, ma anche un segno di identità e di appartenenza ad un mondo in continua evoluzione¹⁷.

13 | Castelfranchi Vegas, Liana. *Arti minori*. Italia: Jaca Book, 2000. p. 160

14 | Goethe, Johann Wolfgang : von. *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87 per Giovanni Volfango Goethe*. Italia: F. Manini, 1875. p. 61

15 | Castelfranchi Vegas, Liana. *Arti minori*. Italia: Jaca Book, 2000. pp. 193 - 194

16 | Tumidei, Stefano. "La nascita del museo" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014. consultazione online.

17 | Policardi, Katia. *Souvenir. Testimonianze di viaggio*. Aracne Rivista. Italia: 2013. p. 8

*“Investiamo
intellettualmente e
affettivamente
gli oggetti,
diamo loro senso e
qualità sentimentali, li
avvolgiamo in scrigni di
desiderio
o involucri ripugnanti, li
inquadrriamo in sistemi di
relazioni,
li inseriamo in storie
che possono ricostruire e
che riguardano
noi o altri”*

Remo Bodei





Giovanni Paolo Pannini, Galleria di vedute di Roma moderna
olio su tela, 1757, Metropolitan Museum of Art, New York

Edward Dodwell, Rimozione dei marmi del Partenone

acquerello, 1801/1805, The Packard Humanities Institute, Los Altos



LORD ELGIN E I MARMI DEL PARTENONE

Fin dalla caduta di Costantinopoli nel 1453, l'interesse per il mondo ellenico e romano era cresciuto, alimentato da scoperte come il gruppo del Laocoonte a Roma nel 1506 e durante il Seicento, i viaggi nel Levante condussero molti esemplari di arte ellenica in Europa: viaggiatori coraggiosi attraversavano terre e mari per visitare luoghi storici e riportare reperti. Nel Settecento, Roma divenne una meta fondamentale per artisti e letterati, mentre Atene, sotto dominio ottomano, rimase meno conosciuta. Tuttavia, l'interesse per Atene crebbe con la filosofia dei Lumi, che vedeva nei suoi ruderi simboli di valori da recuperare. Gli illuministi rivalutarono Atene come culla della civiltà, madre della filosofia, della democrazia e della bellezza¹. I reperti e, successivamente oggetti da collezione e museo, forse più famosi e discussi di questo periodo sono i cosiddetti "Marmi di Elgin" ovvero una serie di fregi e sculture rimosse dal Partenone di Atene da Lord Elgin, collezionista e diplomatico britannico nel 1806. Il clima settecentesco nel contesto del collezionismo d'arte e dei souvenir e esposizioni da salotti, intensificò il clima già teso tra Inghilterra e Francia, entrambe impegnate su fronti differenti per assicurarsi quante più opere d'arte, oggettistica, gioielli, cimeli e ove possibile, parti di monumenti classici². Marie-Gabriel-Auguste-Florent de Choiseul-Gouffier, un aristocratico francese, accumulò due ricche collezioni di reperti durante le sue esplorazioni quando, nel 1784 diventò ambasciatore francese a Costantinopoli. Tuttavia durante la Rivoluzione Francese, fu costretto a rifugiarsi in Russia, spedendo parte della sua collezione in Francia.

Il suo capolavoro, *Voyage pittoresque de la Grèce*, pubblicato nel 1762, suscitò smisurato interesse per le antichità greche al punto che molti lettori provarono a seguire le sue orme, raccogliendo reperti durante i loro viaggi sebbene molti di questi reperti finiscono dimenticati o distrutti dopo la morte dei proprietari³.

Nel 1800, molte delle figure e dei frammenti del Partenone disegnati da Richard Dalton e Stuart⁴ risultarono scomparse o distrutte: i collezionisti continuavano o a cercare e trovare reperti, spesso con la collaborazione degli abitanti locali.

Napoleone Bonaparte, dopo aver saccheggiato le opere d'arte italiane, si spostò nel Levante mediterraneo, dove, nel 1798, propose di irritare gli inglesi sulla via dell'India e salpò verso l'Egitto con tredici navi, sbaragliando le milizie turche e scaricando due eserciti, uno di soldati e uno di studiosi, per impadronirsi dei tesori dell'antichità. La preparazione del servizio militare consistette

1 | Pavan, Massimiliano. *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"* da Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, n.s., XXI-XXII (1974-1975). Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli, pp. 219 - 344

2 | Molino, Francesca. Mottola Molino, Alessandra. *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*. Italia: goWare, 2014, p. 65

3 | Brumett, Palmira. "Visualizing Ottoman Space: Choiseul-Gouffier and the Passage through Anatolia, 1776" in *Ottoman War and Peace: Studies in Honor of Virginia H. Aksan*. A cura di Castiglione, Frank. Paesi Bassi: Brill, 2020, p. 193

4 | In *Antiquity of Athens*, Stuart e Revett, insieme a Richard Dalton - bibliotecario del re Giorgio III d'Inghilterra, membro fondatore della Royal Academy of Arts e incisore - fu pubblicato nella prima edizione nel 1762 e conteneva una catalogazione dei monumenti classici più importanti di Atene e descrizioni di esecuzione, misure, dettagli dei monumenti di Atene. Oltre che all'apporto grafico dei disegni, l'opera di Stuart e Revett ha significato una risorsa immane nelle ricostruzioni dei monumenti successivamente scomparsi come il tempio ionico sull'Ilisso e il monumento dedicato a Dioniso. La seconda edizione venne pubblicata nel 1789 e ulteriori volumi furono editati nel 1794 e nel 1816, ampliando il lavoro con nuovi materiali e disegni.

nell'arruolare 167 scienziati, artisti e studiosi, guidati da **Dominique Vivant-Denon**⁵.

Dopo la battaglia delle Piramidi del 21 luglio 1798, Bonaparte marciò sul Cairo con questi esperti, esortandoli a esplorare e razziare reperti di valore con l'obiettivo di scoprire i resti della civiltà dei faraoni e altre antichità, raccogliendo conoscenze sulla flora, fauna e geologia per sostenere la creazione di un nuovo impero coloniale. I reperti raccolti e collezionati arricchirono il Museo Napoleone, oggi il Louvre, e aumentò il prestigio della cultura francese⁶.

L'invasione francese dell'Egitto, con ogni aspettativa, fu percepita come una minaccia dall'Impero Ottomano, che dichiarò ben presto guerra alla Francia nel settembre 1798 creando un'opportunità per la Gran Bretagna di subentrare nel conflitto aumentando la sua influenza nel Levante. L'ammiraglio Horatio Nelson, sotto Giorgio III, attaccò e sconfisse la flotta francese ad Abukir, e il governo britannico, guidato da William Pitt, offrì la sua protezione all'Impero Ottomano.

In questo contesto, Thomas Bruce, VII Conte di Elgin, entrò in ballo con le massime ambizioni diplomatiche e antiquarie⁷.

Rimozione dei marmi del Partenone

Lord Elgin, supportato e motivato dal governo britannico, si impegnò a raccogliere reperti antichi per arricchire le collezioni britanniche ma soprattutto personali⁸. In questo sviluppo della storia, così notevolmente complesso, la Grecia – da secoli sotto assedio dell'Impero ottomano – perse un inestimabile pezzo del suo patrimonio artistico. La spedizione di Lord Elgin fu seguita da un'intera legione, inclusi artigiani, artisti, scribi, solo per citarne alcuni. Tuttavia, tra le menti davvero brillanti che sostennero la spedizione, vi era il suo segretario William Hamilton. Giovane a quel tempo, Hamilton fu incaricato da Elgin del recupero e della gestione delle opere d'arte e, di fatto, svolse un

ruolo piuttosto significativo nella restituzione delle opere che sono state saccheggiate dai francesi e da Napoleone stesso. William Hamilton si presentò infatti, in quel quadro, come un personaggio positivo, dotato di spiccate capacità diplomatiche e politiche e svolse un ruolo assai considerevole non solo nella storia dei marmi del Partenone ma anche nella restituzione di molti capolavori all'Italia dopo il saccheggio napoleonico e nella scoperta della famosa Stele di Rosetta. A lui si deve la restituzione all'Italia di molta parte delle opere trafugate da Napoleone dopo il 1796/98: era dotato di un'abilità diplomatica straordinaria ed era molto concreto considerando la sua giovanissima età di 22 anni all'epoca.

Il giovane William Hamilton venne inviato come vigilante a Costantinopoli, ad Alessandria d'Egitto e anche al Cairo quando si dovette negoziare, sotto la protezione degli inglesi, l'accordo tra gli ottomani che dominavano l'Egitto e Bonaparte che aveva invaso l'Egitto. In questo contesto, Hamilton scoprì che i francesi avevano prelevato una pietra di basalto nero presenti tre fasce scritte in tre grafie diverse ovvero in geroglifici, demotico e greco antico: è la Stele di Rosetta, scoperta dal giovane che ne dedusse subito le potenzialità e la condusse in Inghilterra⁹.

Fu con il permesso del Sultano ottomano **Ömer Paşade Elmac Abdullah Pasha**, tramite un permesso noto come firmano, che Lord Elgin riuscì a rimuovere

“quando volessero portar via qualche pezzi di pietra con vecchie iscrizioni, e figure, non sia fatta lor'oposizione”¹⁰

tra cui 17 statue dalla facciata del Partenone, 15 metope raffiguranti combattimenti mitologici e un totale di 75 metri del fregio interno del tempio, oltre che una serie di frammenti di decorazione architettonica e scultorea dal Tempio di Atena Nike e dai Propilei¹¹.

5 | Incisore, storico dell'arte, scrittore, egittologo francese.

Successivamente fu nominato dal Primo Console come Direttore Generale del Museo Centrale della Repubblica, in seguito nominato Museo Napoleone e oggi è il Louvre.

6 | Guerrini, Domenico. *La spedizione francese in Egitto (1798-1801): vol. 1. Fino alla battaglia navale d'Abukir*. Italia: G. Vaccarino, 1904. p. 164

7 | Ivi. pp. 165 - 166

8 | Buscemi, Francesca. *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*. Italia: Officina di studi medievali, 2008. p. 49

9 | Boneschi, Marta. *Il naufragio del Mentor: i marmi del Partenone e la*

guerra per il dominio d'Europa. Italia: Luiss University Press, 2021. pp. 93 - 98

10 | Firmano ottenuto da Lord Elgin nel 1801 e documenti correlati, traduzione in italiano del documento. Consultazione su Open Book Publishers

Il naufragio del brigantino

Nel settembre del 1802, il capitano Elgin caricò, quindi, casse di marmi sul brigantino *Mentor*, riflettendo una trasformazione nel collezionismo europeo che stava evolvendo verso una maggiore attenzione alla storia dell'arte e all'archeologia. Il *Mentor* era diretto dapprima a Malta e poi a Londra, per trasportare i "marmi" nella collezione privata sua e di sua moglie, Mary Nisbet, una delle donne più ricche della Scozia, carina, giovane e istruita, in possesso di una grande eredità derivante dalla gestione giudiziosa e dalle unioni dei suoi genitori. Quando la nave affondò con il suo prezioso carico, Lord Elgin non volle rinunciare a portare i marmi in Inghilterra per cui, per i due anni successivi, tra il 1802 e il 1804, furono organizzate diverse spedizioni subacquee utilizzando metodi molto rudimentali per l'epoca e furono assunti lavoratori e pescatori locali per il recupero dei reperti, principalmente pescatori di spugne che lavoravano a notevole profondità in condizioni pessime e molto svantaggiose¹².

Le operazioni di recupero furono lente e rischiose, ma mostrarono un moderato successo: infatti, la maggior parte dei marmi fu recuperata, comprese diverse metope e frammenti delle sculture del Partenone sebbene, non tutto il carico fu riportato alla luce. Una parte rimase sul fondale marino e per un lunghissimo periodo si pensò che fosse irrimediabilmente perduta mentre quelli recuperati furono portati a Malta, allora sotto dominazione britannica, e da lì spediti in Inghilterra.

La situazione finanziaria di Lord Elgin, forzata dalle enormi spese che aveva dovuto sostenere per portare e recuperare i marmi, soppesò una serie di alternative sulla loro successiva destinazione e portò il VII Conte di Elgin a ritrovarsi difficile posizione di per aver perso gran parte della sua fortuna personale ma allo stesso tempo rimaneva desideroso che la sua collezione fosse riconosciuta e ammirata come una grande impresa culturale e

nazionale¹³.

A tal fine, Elgin decise di esporre i marmi nella sua casa, in particolare in una sala d'arte che divenne una specie di galleria privata, li sistemò in modo che gli ospiti potessero vederli e ammirarli.

Questa mostra domestica attirò intellettuali, artisti e dilettanti, raccogliendo elogie e critiche ma altrettanto zelanti, alcuni loro contemporanei, tra cui il poeta Lord Byron, attaccarono Elgin per il "saccheggio" del tesoro nazionale greco a deturpazione di un'opera d'arte collettiva, facendola trasportare nella sfera privata. La posizione economica di Elgin, ancora precaria, spinse il lord a vendere la collezione al governo britannico.

Dopo lunghe e pesanti trattative, nel 1816, il governo britannico pagò finalmente i marmi, circa 35.000 sterline, una cifra troppo piccola per coprire le spese sostenute da Elgin ma decise ugualmente di accettare il compromesso. I marmi furono quindi portati al British Museum, dove la loro esposizione al pubblico iniziò per la prima volta quello stesso anno. Da allora, la collezione è stata al centro di dibattiti e controversie, in particolare per le pretese della Grecia di far tornare i marmi nella loro sede originale¹⁴.

I marmi del Partenone in Europa

Alla fine delle guerre napoleoniche, grazie anche ai reperti di Elgin, il British Museum aveva accumulato una quantità tale di opere d'arte da competere con il Louvre per la supremazia mondiale.

La febbre antiquaria si trasformò da una raccolta di pochi souvenir a un carico pesante di reperti, spesso ottenuti in modo sistematico e distruttivo. Le opere d'arte antica hanno subito danni nel tempo a causa di intemperie, terremoti, guerre, barbarie, ignoranza e fanatismo. L'Acropoli di Atene, ad esempio, è stata danneggiata e trasformata nel corso dei secoli. Originariamente abitata solo da sacerdoti e sacerdotesse, al tempo del *Mentor* era affollata di soldati, famiglie, armi e munizioni. Il Partenone, costruito tra il 447 e il 438 a.C., ha subito

11 | Boneschi, Marta. *Il naufragio del Mentor: i marmi del Partenone e la guerra per il dominio d'Europa*. Italia: Luiss University Press, 2021. pp. 82 - 85

12 | Lettura e consultazione di: Boneschi, Marta. *Il naufragio del Mentor: i marmi del Partenone e la guerra per il dominio d'Europa*. Italia: Luiss University Press, 2021.; Buscemi, Francesca. *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*. Italia: Officina di studi medievali, 2008.; Hitchens, Christopher. Bouras, Charalamabos. Browning, Robert. *The Parthenon Marbles: The Case for Reunification*. Regno Unito: Verso, 2016. De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014; Pavan, Massimiliano. *'Antonio Canova*

e la discussione sugli "Elgin Marbles" da Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, n.s., XXI-XXII (1974-1975). Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli.

13 | Ibidem

14 | Ibidem

William Turner, Il Naufragio

olio su tela, 1805, Tate Britain, Londra



diverse ferite nel tempo, inclusi incendi, saccheggi e trasformazioni in chiesa cristiana e moschea. Nonostante queste disavventure, il Partenone rimane un simbolo di bellezza e storia.

Nel 1674, il pittore Jacques Carrey disegnò il tempio ancora intatto, ma la guerra turco-veneziana del 1687 causò ulteriori danni a causa dei bombardamenti dell'Acropoli da parte del Capitano Morosini. L'Acropoli, luogo alto e sicuro per gli antichi e per i moderni, è stata adottata come roccaforte dagli ottomani, che hanno utilizzato i suoi materiali per scopi militari¹⁵.

La figura di Lord Elgin

Lord Elgin è senza dubbio una figura controversa, spesso inquadrata, come un approfittatore o un

opportunista, ma nello specifico la sua storia è più complessa e malinconica. Fu chiamato a portare il titolo a causa della morte prematura del fratello maggiore e seguì il consiglio di re Giorgio III di sposarsi prima della partenza del servizio nel Levante, poiché uno scapolo avrebbe suscitato sospetti. Fu quindi così che Elgin sposò Mary Nisbet, una delle donne più ricche della Scozia, di bell'aspetto, giovane e istruita, in possesso di una grande eredità derivante dalla gestione giudiziosa del denaro di famiglia. Era una donna molto brillante e capace che sapeva gestire saggiamente i beni di famiglia, qualità che a Elgin mancavano tanto che, sebbene lei contribuisse generosamente al finanziamento dei suoi progetti, i suoi debiti continuarono a crescere¹⁶. Quando Lord Elgin

¹⁵ | Boneschi, Marta. *Il naufragio del Mentor: i marmi del Partenone e la guerra per il dominio d'Europa*. Italia: Luiss University Press, 2021. pp. 117 - 126

desiderò ardentemente di portare le sculture del Partenone a Londra, il suo sogno si rivelò ben presto la sua rovina poiché si rese conto che trasferire e conservare le sculture si era rivelato molto costoso e di passo iniziarono ad accumularsi enormi debiti. Una grande svolta nella vita di Elgin avvenne quando, a causa del mal di mare di Mary, decise di tornare in Inghilterra via terra, attraversando la Francia proprio nel momento in cui scoppiò la guerra tra Francia e Inghilterra. Napoleone, che vedeva Elgin come un nemico poiché aveva guidato la cacciata dei francesi dall'Egitto, lo fece imprigionare in Francia dove vi rimase dal 1803 al 1806. Ciò segnò la fine della sua carriera perché fu rilasciato a condizione che non avrebbe mai più ricoperto una carica pubblica¹⁷.

Ritornato in Inghilterra, Elgin si ritrovò presto senza fondi e senza impiego e col il suo matrimonio con Mary conclusosi con un divorzio.

Nonostante i problemi finanziari e personali, Elgin continuò a essere ricordato come un uomo affascinante e mondano, ma in qualche modo tragico nel modo in cui la vita lo consumò. Molti dei suoi assistenti e amici coinvolti nel recupero dei marmi del Partenone incontrarono anche loro destini tristi: tra questi c'è il pittore Giovanni Battista Lusieri, la cui opera andò tragicamente perduta in un naufragio al largo di Creta. Elgin, tuttavia, non cambiò mai idea sul pensiero di aver salvato le opere del Partenone¹⁸.

Mary Nisbet, divorziata da Elgin, visse felicemente il resto della sua vita con il suo secondo marito.

La storia del naufragio del Mentor è una riflessione sulle dinamiche culturali e politiche di quell'epoca, in cui la competizione tra potenze europee come Francia e Inghilterra influenzò il destino di molte opere d'arte antiche sebbene in realtà, si trattasse di una parte della più ampia rivalità tra le nazioni nel rivendicare reciprocamente il prestigio culturale e artistico¹⁹.

***«Il Partenone» ecco il grido
che si leva dal cuore di chi
prima vede di lontano la bella
forma cui pare che tutto il colle
roccioso a forma di nave faccia
da base maestosa; ed il palpito
dell'animo è pari solamente alla
dolcezza infinita che la linea
del potente colonnato e del nudo
frontone rivolto al sole occidente
produce negli occhi e
nello spirito nostro.***

Vittorio Spinazzola, *Le origini e il cammino dell'art*, 1904

16 | Nagel, Susan. *Mistress of the Elgin Marbles: A Biography of Mary Nisbet, Countess of Elgin*. Stati Uniti: HarperCollins, 2010. p. 17

17 | Essex, Karen. *Stealing Athena: A Novel*. Stati Uniti: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008. pp. 296 - 297

18 | Buscemi, Francesca. *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*. Italia: Officina di studi medievali, 2008. pp. 5 - 26

19 | Boneschi, Marta. *Il naufragio del Mentor: i marmi del Partenone e la guerra per il dominio d'Europa*. Italia: Luiss University Press, 2021. p. 95



Adriaan de Lelie, The Sculpture Gallery of the Felix Meritis Society
olio su tela, 1806 - 1809, Rijksmuseum, Amsterdam



Charles-Joseph Panckoucke, Frontespizio II Edizione

versione a colori della tavola di C.L. Panckoucke, I vol - II Edizione Description de l'Égypte, 1825, Bibliothèque de Bolbec, Francia



EGITTOMANIA IN EUROPA

La spedizione napoleonica

La spedizione francese in Egitto, promossa da Napoleone Bonaparte, fu a tutti gli effetti un'impresa militare e, allo stesso tempo, scientifica e il cui obiettivo era di dominare una regione strategica nel Mediterraneo, cruciale per ingrandirsi su nuove rotte commerciali¹. D'altra parte, questa spedizione, almeno nel contesto territoriale, fu ambiziosa così tanto quanto militare. La spedizione fu sostenuta e incoraggiata dall'Institut d'Égypte, istituito appositamente in quel contesto e al cui interno comprendeva da circa 150 scienziati e artisti, matematici, chimici, astronomi, botanici, ingegneri, geografi, architetti. L'intento della campagna era indubbiamente lo studio e il reportage di ogni aspetto della civiltà egizia dai tempi più antichi alla contemporaneità, alle ricchezze naturali del paese, alla vita architettonica e ai costumi di questo popolo².

Le ricerche e gli studi in territorio egiziano, furono catalogati e raccolti dal 1809 al 1829 in un grande progetto denominato *Description de l'Égypte*, gestito da oltre un centinaio di specialisti che ne editarono nove libri di testo e dodici libri illustrati. La raccolta era considerevole perché conteneva precise spiegazioni dei templi egizi, statue, monumenti, incisioni e geroglifici e tutto ciò che fosse inerente all'Antico Egitto, producendo descrizioni accurate anche per le piante, animali e la geografia del paese³.

L'opera letteraria funse da guida enciclopedica dettagliata proprio per l'offerta delle ampie e precise informazioni sull'Egitto. Sicuramente, la sezione dedicata alle antichità, era la più apprezzata dal grande pubblico sia per il gusto dell'antico, sia per la bellezza delle immagini e storie su grandi edifici antichi come la Sfinge, le Piramidi e i templi di Luxor e Karnak, nonché l'isola di Philae. Questi rilievi, completi di descrizioni dettagliate delle rovine, costituirono, a quel tempo, una finestra privilegiata esistente su un mondo invisibile e ancora poco conosciuto⁴.

“Indipendentemente dai grandi vantaggi che questa conquista poteva procurare in campo politico e commerciale, notevoli benefici si ebbero sul piano delle scienze e delle arti: sappiamo che l'Egitto fu la loro culla, e che sono numerosi i monumenti del suo antico splendore; ma erano poco conosciuti, e il

1 | Guerrini Domenico. *La spedizione francese in Egitto (1798-1801): vol. 1. Fino alla battaglia navale d'Abuchir*. Italia: G. Vaccarino, 1904. p. 164

2 | Thibaudeau, Antoine-Claire. *Histoire de la campagne d'Égypte: Tome 1, Sous le Règne de Napoléon le Grand*. N.p.: Outlook Verlag, 2024. p. 309

3 | Pellegrinelli, Barbara. "La "Description de l'Égypte" e le sue fonti" in *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale*, 2007. pp. 306 - 307

4 | Fabbri, Patrizia. Magi, Giovanna. *Luxor e Karnak: Monografia*. Italia: Casa Editrice Bonechi, 2010. p. 142

5 | Jacotin, Pierre. "Mémoire sur la construction de la carte d'Égypte", in *Description de l'Égypte, État moderne*, vol. II, 2^e partie, 1822. p. 1

terreno su cui poggiano non lo era più.”⁵

La Description de l'Égypte come manifersto dell'Antico Egitto

La *Description de l'Égypte*, con le sue ricche incisioni e precise rappresentazioni, segnò una svolta nella storia dell'archeologia della conoscenza dell'antico Egitto, poiché questi volumi rappresentarono una delle prime occasioni per l'Europa di costruire un'idea e un pensiero di quella civiltà millenaria intorno alla civiltà egizia. L'immagine dell'Egitto, fino ad allora, era costruita attraverso i racconti dei viaggiatori e da fonti classiche come Erodoto, altamente fallaci e idealizzate riguardo alla regione. L'opera conteneva circa settemila pagine di risultati di ricerche e furono riorganizzate inizialmente in nove volumi più un volume aggiuntivo contenente la prefazione storica e tredici volumi di raccolte di tavole a completamento dello scritto, contenenti quasi mille incisioni. I volumi di testo erano ripartiti in tre settori: *Antiquités*, *État Moderne* e *Histoire Naturelle*⁶. Con la *Description* si avviò un serio studio scientifico dell'Egitto ed il fascino esotico per questa antica terra si trasformò in interesse concreto verso l'antichità. In effetti, la lingua egizia indusse alla decifrazione delle scritture e giocò un ruolo propulsore, dal momento che Jean-François Champollion tradusse la *Stele di Rosetta* nell'anno 1822 e dunque, con studi collegati alla *Description* si aprì la strada verso la moderna egittologia⁷. La *Description de l'Égypte* fu quindi il prodotto collettivo dell'equipe di esperti che Napoleone portò con sé nella spedizione e che facevano parte dell'Institut d'Égypte. Le ricerche erano dirette dal geografo e ingegnere Edme François Jomard, che compilò i risultati della ricerca e poi pubblicò il materiale raccolto durante la campagna in Egitto⁸. Tra questi vi erano le brillanti rappresentazioni del Basso e Alto Egitto dell'incisore e scrittore Vivant-Denon uniti agli studi di geometria descrittiva del

matematico Gaspard Monge, del chimico Claude-Louis Berthollet e dello zoologo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e questo apporto artistico e scientifico del progetto editoriale, dopo pubblicazione, prese parte al crescente interesse per l'Antico Egitto da parte di studiosi, artisti e perfino collezionisti: una sorta di "egittomania" che si sviluppò in tutta Europa, influenzando le arti decorative, dettagli architettonici perfino la moda⁹. Grazie all'opera *Description* e alla sua diffusione tra gli intellettuali e gli artisti europei, l'antica terra d'Egitto iniziò a essere percepita non solo come una terra esotica e culturalmente lontana, ma si rivelò una civiltà che meritava ulteriori studi ed esplorazioni scientifiche ma la svolta significativa nel cambiamento percettivo avvenne quando l'archeologo Jean François Champollion decifrò i geroglifici attraverso i quali interpretava gli scritti egiziani per fornire una ricostruzione storica con sfumature di cultura nell'era faraonica, fornendo dettagli minuti o, meglio, calcoli riguardanti la comprensione di tempi che fino ad allora erano stati più superficiali¹⁰.

“L'interesse per le belle arti e la letteratura ha richiesto anche una descrizione fedele e completa dei monumenti che hanno adornato le rive del Nilo per tanti secoli, rendendo questo Paese il più ricco museo del mondo. Tutte le parti di questi edifici sono state misurate con rigorosa precisione, e alle piante architettoniche sono state aggiunte le piante topografiche dei luoghi in cui si trovavano le antiche città; le sculture religiose, astronomiche e storiche che decorano questi monumenti sono state rappresentate in disegni speciali.”¹¹

6 | Pellegrinelli, Barbara. "La "Description de l'Égypte" e le sue fonti" in *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale*, 2007, pp. 306 - 307

7 | Ivi, p. 306

8 | Ivi, p. 326

9 | Gorgone, Giulia., Mascilli Migliorini, Luigi. *Napoleone Bonaparte in Egitto: una spedizione tra conquista e conoscenza, 1798-1801*. Italia: Gangemi, 2000, pp. 53 - 55

10 | Pellegrinelli, Barbara. "La "Description de l'Égypte" e le sue fonti" in *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale*, 2007, p. 306

11 | *Description de l'Égypte, Préface et explication des planches*, 1809, Préface Historique, p. VII



Antoine-Jean Gros, La battaglia delle piramidi
olio su tela, 1810, Palazzo di Versailles

Egittologia e Egittomania: l'impatto in Europa

L'interesse per l'Egitto divenne presto "egittomania" soprattutto nel corso del XIX secolo quando le collezioni di antichità egizie iniziarono ad essere acquisite ed esposte nei musei europei ed è proprio in questo contesto che il neoclassicismo nell'arte e nell'architettura cominciò ad attingere sempre di più ai motivi e ai modelli dell'Egitto: colonne, obelischi, sfingi e motivi di geroglifici.

Questa passione per l'antico Egitto, derivata anche dallo sforzo accademico della nascente Egittologia, subì poi una crescita così rapida, che

archeologi e collezionisti intrapresero il viaggio in Egitto con l'obiettivo di prelevare resti e reperti antichi ed è in questo teatro che i grandi musei in Europa quali il British Museum, il Louvre e i Musei Vaticani, iniziarono a costruire e formare le loro collezioni dell'Antico Egitto sulla base dello studio della *Description de l'Égypte*, che svolse un ruolo estremamente importante nello sviluppo dell'atteggiamento e del gusto europeo verso questo territorio, trasformando l'ideale dell'Egitto come un luogo lontano, esotico, terra misteriosa a oggetto di studio scientifico.

La sua influenza è andata ben oltre la sfera della conoscenza archeologica, diventando parte dell'arte e cultura popolare europea¹².

¹² | Guidotti, Maria Cristina. Cortese, Valeria. *Antico Egitto*. Italia: Giunti, 2002. pp. 19 - 22

Il Museo Egizio a Torino

Torino fu una delle importanti città europee che si distinsero per l'interesse delle antichità egizie dal quale derivò il primo e, per lungo tempo, l'unico museo al mondo dedicato esclusivamente alla civiltà egizia: il Museo Egizio.

L'interessante recupero dei reperti iniziò nel XIX secolo ad opera di Bernardino Drovetti, un antiquario italiano che, quando prestava servizio come console francese in Egitto, raccolse e catalogò antichi manufatti e recuperò un gran numero di statue, sarcofagi, foglie di papiro e molti altri reperti che presentò nel 1824 al re di Sardegna, Carlo Felice, che decise di acquistarne la maggior parte che costituirono un primo nucleo di circa 5.000 pezzi, ponendo la base museologica di quello che oggi è il Museo Egizio di Torino, nato e istituzionalizzato in quello stesso anno¹³.

Fu nel corso dei secoli XIX e XX che si vide la nascita della disciplina accademica denominata "egittologia" e il Museo Egizio di Torino divenne uno dei più importanti centri di studi e ricerche sull'Antico Egitto per la quantità di reperti esistenti e per la collezione che man mano si arricchiva con rinvenimenti archeologici riportati dalle missioni effettuate tra il 1903 e il 1920 dall'egittologo Ernesto Schiaparelli e tra le più importanti si ricordano le scoperte della Necropoli di Tebe e la tomba intatta di Kha e Merit, una delle maggiori scoperte archeologiche dell'epoca¹⁴.

Oggi il Museo Egizio è il secondo al mondo per importanza, dopo quello del Cairo. All'interno del Museo sono conservati oltre 30.000 reperti che rappresentano quasi 5.000 anni grazie a una serie di continui restauri e rinnovamenti avvenuti in epoca moderna. Grazie ai costanti restauri moderni, il museo dirige e veicola la ricerca e la propaganda della conoscenza riguardante le reliquie dell'antico Egitto. I cambiamenti nella visione torinese dell'antico Egitto riflettono un processo che stava prendendo parte alla più ampia cornice dell'Europa, dove la fascinazione romantica mutò in approccio



13 | Enciclopedia Online, voce *Museo Egizio*. consultazione su Treccani website

14 | Sbriglio, Alice Maria. Ugliano, Federica. "Re-excavating Heliopolis: Unpublished Archeological Data from the Archives of Ernesto Schiaparelli and Missione Archeologica Italiana" in *Current Research in Egyptology* 2014. Regno Unito: Oxbow Books, Limited, 2015. p. 279

15 | Museo Egizio website



Lorenzo Delleani, Il Museo Egizio di Torino
olio su tela, 1871, Museo Egizio, Torino



Charles Joseph Panckoucke, Île de Philae

versione a colori della tavola di C.L. Panckoucke, I vol - II Edizione Description de l'Égypte, 1825, Bibliothèque de Bolbec, Francia



Anicet Charles Gabriel Lemonnier, Nel salone di Madame Geoffrin

olio su tela, 1812, Castello di Malmaison, Parigi



I SALOTTI CULTURALI

I salotti letterari, ovvero i grandi punto di ritrovo istruiti e culturali tra il XVII e il XIX, erano organizzati nelle dimore e palazzi delle famiglie dell'aristocrazia o della borghesia europea e italiana e si configurarono non solo come luoghi di divertimento ma autentici centri di discussione e scambio intellettuale¹.

I salotti permettevano ad ogni intellettuale, filosofo, scrittore o artista la possibilità di incontrarsi con altri come loro e di condividere i propri pensieri i cui fulcri di conversazione spaziavano dalla filosofia e dalla scienza alle arti e alle questioni politiche ma arrivavano anche a dibattiti e critiche alle autorità dominanti, che si trattasse di una monarchia o della Chiesa². Per esempio, uno dei salotti più influenti del XVIII secolo, a Parigi, era rappresentato dall'appartamento di **Marie-Thérèse Rodet Geoffrin**, ella era una donna intellettuale, e intratteneva contatti con quasi tutte le grandi e importanti figure intellettuali della sua epoca. Madame Geoffrin preferiva che nel suo salotto fossero preponderanti le "*commodités de la conversation*" piuttosto che i lussi e la ricchezza di salotti come quello di **Madame de Pompadour** poiché era la raffinatezza che ella voleva evidenziare, non il lusso e lo sfarzo³.

“In questo salone senza soggezione, e liberi al discorso, gli enciclopedisti rinvenivano un luogo a poter vendere le loro chimere, e le loro empietà. La signora di Geoffrin non opponevasi giammai, ma tacevasi spesse volte; dappoiché non amava le proposizioni antireligiose; e pare che senza volerlo fosse in lei personificato perciò il secolo, che lasciava urtare il tutto nel gran caos delle cose senza molto molestarle col pensiero dell'avvenire e del disordine”⁴

Nel suo salotto, Madame Geoffrin riceveva regolarmente personaggi come Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, entrambi all'epoca impegnati in uno dei loro progetti più ambiziosi, l'*Encyclopédie*, che mirava a raccogliere e pubblicare ogni ultimo briciola di conoscenza umana. Questo progetto fu così rappresentativo dell'Illuminismo che portò a considerare i salotti, in cui gli scrittori discutevano del loro lavoro con altri intellettuali, come la ideale sede per esso⁵.

1 | Lougee, Carolyn C., *Le Paradis Des Femmes: Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-century France*. Regno Unito: Princeton University Press, 1976. p. 327

2 | Ivi. p. 327

3 | Maricourt, Denis. *Figures de l'éclectisme: dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Svizzera: Champion, 2003. p. 245

4 | Capefigue, Jean-Baptiste Honoré Raymond. *Louis XV et la société du XVIIIe siècle*. 1. Francia: Langlois et Leclercq, 1842.

5 | Maricourt, Denis. *Figures de l'éclectisme: dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Svizzera: Champion, 2003. p. 218

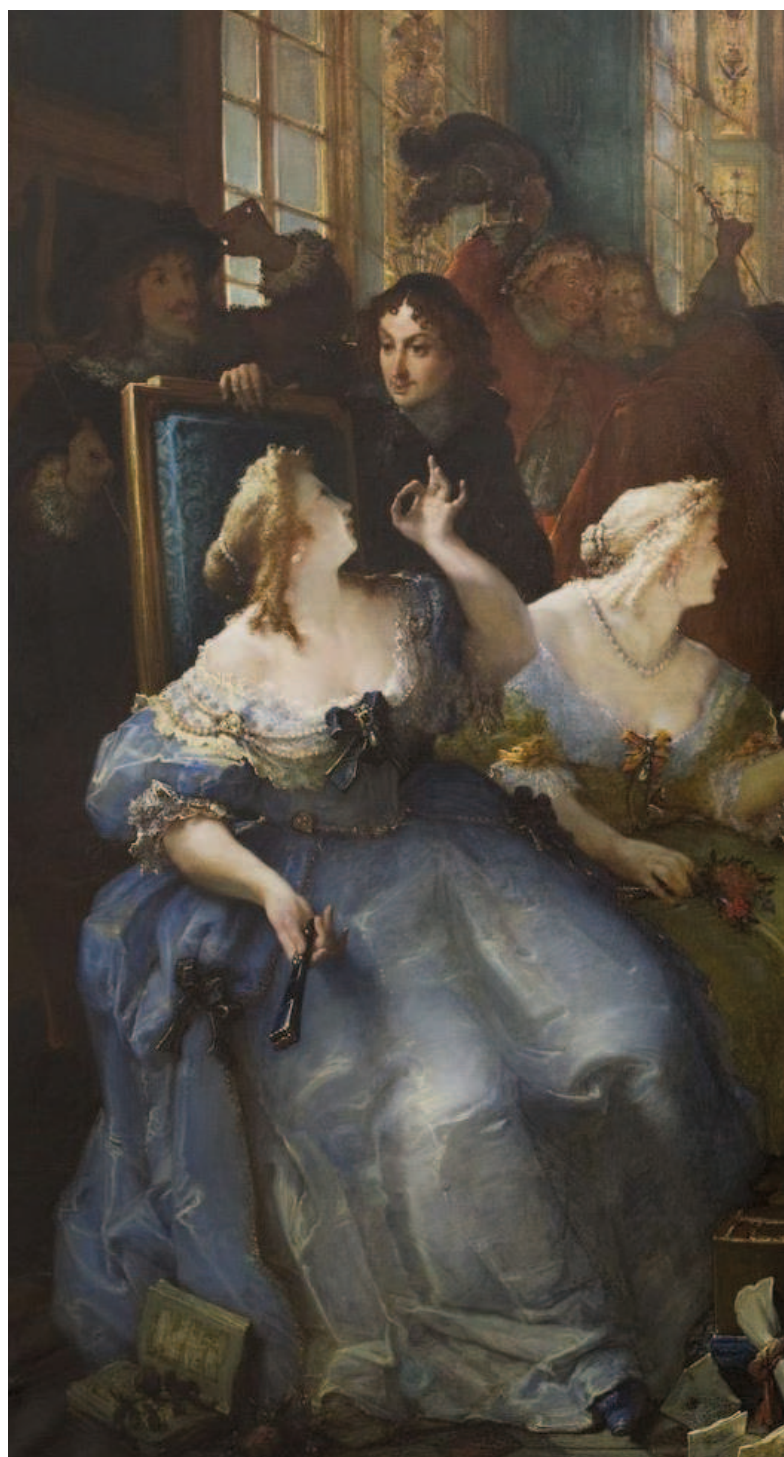
Il centro di un salone era sicuramente la conversatio, talvolta anche di spessori rilevanti, discussioni profonde intraprese con stile e acutezza.

Era proprio l'arte del dialogo che si sviluppava nei salotti: impressionare gli altri ospiti non per il loro status o la loro ricchezza, ma per il loro brillante modo di esprimere le proprie idee e guidare le conversazioni e per questo i salonnières, maestri di questa attività, gestivano i dialoghi intervenendo al momento giusto e dando a tutti il proprio agio⁶.

Le conversazioni che si tenevano nei salotti erano indubbiamente un ricchissimo scambio di opinioni ma soprattutto erano dei veri laboratori di pensiero attraverso i quali appunto nuove teorie, una volta sperimentate, influenzarono cambiamenti profondi nella società, come nel caso della "separazione dei poteri", benché quest'ultima teoria fosse già stata elaborata da Montesquieu nella sua opera *Lo spirito delle leggi*, nei salotti trovò largo uso per essere poi diffusa più ampiamente e in ambito politico.

È in seguito ai salotti infatti che Montesquieu ebbe modo di discutere con altre personalità dell'epoca e quindi di perfezionare le sue idee⁷.

In età rivoluzionaria, una caratteristica sorprendente dei salotti fu che equivalsero a incubatrici di idee rivoluzionarie e illuministe, in cui grandi menti come Voltaire, Montesquieu e Rousseau discutevano i loro concetti su libertà, separazione dei poteri e tolleranza religiosa⁸.



6 | Kale, Steven D.. Kale, Steven. *French Salons: High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. Regno Unito: Johns Hopkins University Press, 2006. p. 110

7 | Rando, Giuseppe. *Alfieri europeo: le "sacrosante" leggi: scritti politici e morali, tragedie, commedie*. Italia: Rubbettino, 2007. p. 33

8 | Ibidem



François Debon, L'Hôtel de Rambouillet
olio su tela, 1863, Musée d'Art et d'Histoire de Dreux, Francia

François Boucher, Portraits of Madame de Pompadour

olio su tela, 1756, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera



LE SALONNIÈRES

Le salonnières, padrone di casa, rivestivano un ruolo importante in questo teatro di contatti culturali: non erano semplici ospiti che mettevano a disposizione i loro salotti ma figure centrali che guidavano e influenzavano le conversazioni erudite. Tutto nel salotto era preparato dalle padrone di casa con lo scopo preciso di favorire un'atmosfera di raffinatezza che favorisse la conversazione in uno spazio intellettuale, ma anche estetico e raffinato¹.

Catherine de Vivonne de Rambouillet è un importante esempio di tenace salonnières, il cui salotto era uno dei più noti del XVII secolo. La facoltosa signora era famosa per saper creare un'atmosfera di cortesia e rispetto mantenendo la conversazione sempre brillante e mai aggressiva o provocatrice. Madame de Rambouillet introdusse delle regole di conversazione in cui l'eleganza delle idee era importante quanto la forma con cui venivano espresse. Così il dibattito cominciò a stabilire uno schema di conversazione che avrebbe poi caratterizzato tutti i salotti letterari². Una delle salonnières più note fu **Madame de Staël**, che divenne, in seguito alla Rivoluzione Francese, un punto di riferimento per intellettuali e politici. A casa sua si ritrovarono personalità esiliate o in dissenso con il regime napoleonico e si discutevano ideali di democrazia, libertà e diritti civili mentre la Francia divideva le sue posizioni tra monarchia e repubblica. Madame de Staël usò il suo salotto per promuovere idee politiche liberali, schierandosi quasi sempre contro Napoleone, che tentò di esiliarla.

Evidentemente, tali idee andavano contro le strutture autoritarie che stavano allora emergendo, eppure il salone si rivelava uno spazio sicuro in cui quelle idee potevano essere perseguite senza censura³.

Ad esempio, sebbene non lo facesse con la maggior parte dei salotti, nel corso del tempo Rousseau iniziò a frequentare regolarmente il salotto di **Louise Florence Pétronille Madame d'Épinay** dove incontrò la maggior parte delle voci determinanti dietro l'Illuminismo francese, i cui discorsi plasmarono le sue opinioni sulla società e sulla politica.

Sebbene in seguito ruppe i rapporti con quel circolo, è in gran parte nei salotti in cui le sue opere, come *The Social Contract*, venivano lette e dibattute con un profondo impatto sul pensiero politico dell'epoca⁴.

La padrona di casa in cui si tenevano i salotti, era fortemente selettiva nella scelta dei propri ospiti poiché non bastava avere ricchezza o nobiltà per entrare a farci parte: bisognava possedere qualcosa di interessante da manifestare.

1 | Lara, Maria Pia. *Intrecci morali. Narrazioni femministe della sfera pubblica*. Italia: Armando Editore, 2003, pp. 112 - 113

2 | Zaretsky, Robert. *Caterina e Diderot: L'imperatrice, il filosofo e il destino dell'Illuminismo*. Italia: Hoepli, 2020, p. 64

3 | Agulhon, Maurice. *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*. Italia: Donzelli, 1993, p. 34

4 | D'Agostino, Cesira. "La relazione di genere nel rapporto educativo di Madame d'Épinay" in *Donne in-segnate: genere e ri-appropriazione di sé*. Italia: FrancoAngeli, 2008, p. 81

Gli ospiti dovevano saper arricchire la conversazione con le loro idee infatti nei salotti, a differenza, ad esempio, del palazzo reale o delle stanze degli organi politici, l'intelligenza e l'arguzia per conversare bene erano molto più importanti di qualsiasi status sociale o economico⁵.

Madame du Deffand, ad esempio, il cui salotto divenne un rifugio per molti degli intellettuali più influenti del XVIII secolo, non accolse, tuttavia, tutti con la stessa facilità. Colore che non avevano sufficiente arguzia e intelligenza non venivano invitati a tornare. Madame du Deffand era la più autorevole "salottiera" del suo tempo poiché vantava, tra i suoi visitatori abituali, Voltaire, Montesquieu e Diderot, e il suo salone era uno dei focolai più famosi del pensiero illuminista.

Una delle tappe più importanti per i Grand Tourist inglesi in Francia, che volevano intrattenere conversazioni colte, era proprio il salone di Madame du Deffand, ricordando Horace Walpole. Il salotto di Madame du Deffand è stato, infatti, un importante centro tanto di discussione filosofica quanto di circolazione e trasmissione delle idee dell'illuminismo francese tra le élite straniere⁶.



4 | D'Agostino, Cesira. "La relazione di genere nel rapporto educativo di Madame d'Épinay" in *Donne in-segnate: genere e ri-appropriazione di sé*. Italia: FrancoAngeli, 2008. p. 81

5 | Valchera, Caterina. *Les salonnières e i loro spazi*, timoniere di cultura. SpazioLiberoBlog, 2022.

6 | Contini, Alessandra. "La memoria femminile negli archivi: i salotti attraverso i carteggi (secolo XVIII)" in *Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento*. Italia: Marsilio, 2004. p. 51



Jean-François de Troy, Lettura in un salotto
olio su tela, 1728 ca, Collezione privata

Jean François de Troy, La dichiarazione d'amore

olio su tela, 1724, The Metropolitan Museum of Art, New York



I CENACOLI VENEZIANI E IL SALOTTO DI ISABELLA TEOTICHI ALBRIZZI

Elisabetta Teotochi Albrizzi (1760-1836) è stata una figura inconsueta nella vita culturale veneziana tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nacque a Corfù in una nobile famiglia originaria della Grecia, e sposò Carlo Antonio Marin, senatore di Venezia ma dopo un burrascoso divorzio, tuttavia, Elisabetta sposò il conte Giuseppe Albrizzi e grazie a lui e alle preziose relazioni da lui intraprese nella vita culturale e mondana veneziana, divenne presto protagonista di uno dei salotti letterari più famosi del suo tempo¹.

Il salotto di Elisabetta era un importante centro all'interno del suo prodigioso palazzo a Venezia dove si concentrava la vita culturale e intellettuale. Salotti come quello di Teotochi Albrizzi divennero vere e proprie oasi in quei tempi di sconfitta in campo politico che infliggeva alla città di Venezia il duro colpo della caduta della Repubblica e dell'arrivo degli eserciti napoleonici².

Qui, un'élite colta e peritura permetteva ai poeti, agli scrittori, agli artisti e ai filosofi di discutere le rispettive idee e di condividere le ultime tendenze provenienti dal pensiero europeo, tra questi ospiti si potevano trovare personaggi come Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, Melchiorre Cesarotti, ma anche Antonio Canova, Dominique Vivant-Denon, Goethe, Madame de Staël e perfino lo stesso Lord Byron, una delle figure più importanti del Romanticismo e del Grand Tour³. Qui si svolgevano ritrovi letterari, artistici e mondani a cui partecipava tutta l'élite della cultura europea e veneziana di quel tempo.

In realtà, i salotti erano i luoghi di conversazioni e dibattiti riguardanti la letteratura, la filosofia, la politica e le arti in generale, compresa la musica. Le discussioni d'arte riunivano artisti e critici e, spesso, venivano pubblicizzate le opere dei pittori e degli scultori contemporanei e altrettanto spesso, questi incontri venivano eseguiti con accompagnamento musicale, poiché la musica era parte integrante della cultura veneziana⁴. Il salotto di Elisabetta non era un caso isolato nella Venezia del tempo, allo stesso modo, anche altre donne della nobiltà veneziana gestirono tali cenacoli letterari: tra queste, Giustina Renier Michiel, e Marina Querini Benzon⁵. Profondo fu il rapporto intellettuale di Elisabetta con Foscolo: l'autore, con profonda ammirazione per Elisabetta, ne celebrava il genio in epistole ed opere e soprattutto, anche Lord Byron troverà, soggiornando per un periodo a Venezia, nel salone della contessa un luogo di confronto con la cultura italiana⁶.

In effetti, questi salotti letterari rappresentavano veri e propri centri di attività intellettuale, dove si

1 | Caccianiga, Antonio. *Il Dolce far Niente: Scene della vita veneziana del secolo passato*. Stati Uniti: Outlook Verlag, 2022. p. 78

2 | Giorgetti, Cinzia. *Ritratto di Isabella: studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*. Italia: Le Lettere, 1992. pp. 119 - 123

3 | Enciclopedia Italiana. Pilot, Antonio. voce *Teotochi Albrizzi, Isabella*. 1937. Consultazione su Treccani website

4 | Musatti, Eugenio. *La donna in Venezia*. Italia: A. Forni, 1892. pp. 201 - 203

5 | Ivi. p. 194

6 | Caccianiga, Antonio. *Il Dolce far Niente: Scene della vita veneziana del secolo passato*. Stati Uniti: Outlook Verlag, 2022. p. 78

discutevano delle ultime tendenze in letteratura, arte e filosofia ed era lì che prendevano posto i luoghi di riflessione, dibattito e resistenza culturale sviluppatesi quando la politica ufficiale sembrava rovinare. Era qui che una sorta di "patriottismo culturale" veniva spesso nutrito e il patrimonio culturale italiano veniva protetto dalla crescente influenza straniera⁷.

Oltre alle sue qualità di padrona di casa, Elisabetta era anche una brillante scrittrice. La sua opera più famosa è *Portraits*, pubblicata a partire dal 1807, ed era una raccolta dei personaggi più famosi dell'epoca raggruppati in una serie di profili letterari da lei descritti e ricercati.

Lì, Elisabeth disegnò i ritratti intellettuali e morali di quelle personalità che conosceva personalmente o visitò il suo salotto. Elisabeth dipinse i ritratti intellettuali e morali di quelle personalità che conosceva personalmente o frequentavano il suo salotto, rendendo quest'opera unica nel suo sguardo sull'intelletto europeo della fine del XVIII secolo. I ritratti, uniti a una descrizione personale di grande spessore culturale - poiché si sviscerava anche il modo di osservare della Albrizzi - rendevano quest'opera unica per il suo sguardo sull'intelletto europeo della fine del XVIII secolo: tra questi personaggi risaltano le figure di Ippolito Pindemonte, Ugo Foscolo, Vivant-Denon, e tantissimi altri protagonisti della cultura veneziana e internazionale⁸.

I Ritratti, infatti, testimoniano non solo il valore del salotto di Elisabetta come fenomeno culturale ma anche come osservazione e sintesi intellettuale che la fece emergere tra le intellettuali donne nel panorama italiano. Elisabetta visse in un periodo di enormi cambiamenti che interessarono non solo Venezia ma tutta l'Europa e più esattamente, la caduta della Repubblica di Venezia nel 1797⁹ segnò la fine di un'epoca durata mille anni: la lunga occupazione straniera, prima da parte dei francesi e poi da parte degli austriaci portarono con sé un clima non poco teso. Eppure, il declino politico camminava insieme ad una crescita e fermento

culturale senza precedenti: il caffè culturale, come quello gestito da Teotochi Albrizzi, era uno dei pochi ricetti in cui politica e filosofia, oltre che artistici, in cui potevano essere affrontate in modo risoluto e aperto alle discussioni e ai dibattiti. A quel tempo, quei salotti letterari si erano già trasformati in centri di resistenza morale e culturale, in cui i protagonisti colti e eruditi discutevano nel tentativo di difendere la propria identità e il proprio patrimonio di fronte all'occupazione straniera¹⁰.

Elisabetta Teotochi Albrizzi ha avuto un impatto significativo sulla storia italiana e veneziana e il suo salotto fu frequentato dalle menti più brillanti in visita a Venezia, grazie al suo contributo intellettuale di scrittrice che le ha garantito un posto tra le figure di spicco del suo tempo. La capacità di Elisabetta di riunire personalità italiane e internazionali fa del suo cenacolo un simbolo di resistenza culturale durante questo periodo di cambiamento politico e sociale.

Questo è correlato al contesto più ampio in cui le donne della sua generazione potevano conquistare la cultura nonostante non potessero partecipare direttamente alla politica o all'ambito accademico. I suoi salotti fungevano da "forum culturali" in cui si scambiavano idee e si sviluppavano nuovi modelli di pensiero, prevedendo le tendenze che avrebbero influenzato il XIX secolo in Italia e in Europa¹¹.

“La Teotochi Albrizzi ebbe accoppiata al naturale ingegno e alla varia coltura, una avvenenza tutta greca, e questo le giovò ad accrescerne la fama, e a fare più celebre e ricercato il suo nome.”¹²

7 | Ivi. p. 80

8 | Teotochi Albrizzi, Isabella. *Ritratti*. Italia: Della Tipografia di Alvisopoli, 1816. consultazione online.

9 | Nel corso del XVIII secolo, Venezia aveva perso gran parte della sua influenza commerciale e militare a causa della crescente rilevanza delle potenze navali nordeuropee e della scoperta delle rotte commerciali attorno alle Americhe e all'India che resero le rotte attraverso il Mediterraneo altamente irrilevanti ed inoltre, i conflitti con la Francia, l'Austria e altre potenze europee posero la città in una posizione precaria. Nel 1796, Napoleone Bonaparte invase l'Italia settentrionale eccetto Venezia che, pur tentando di dichiarare la sua neutralità, era troppo inflessibile nelle sue istituzioni e incapace di piegarsi ai tempi del nuovo mondo politico in evoluzione. Sebbene neutrale, Venezia rappresentò

una provocazione per l'esercito francese in cerca di un pretesto per agire contro essa. La rivolta di Verona nell'aprile 1797 ("Pasque Veronesi") coinvolse i cittadini veneziani contro l'esercito francese. Il colpo finale fu dato attraverso il trattato di Campoformio, entrato in vigore il 17 ottobre 1797 in cui, Napoleone cedette Venezia con tutti i suoi possedimenti all'Impero austriaco in cambio della sua conquista di altre terre in Italia. In questo modo, Venezia fu occupata dalle forze francesi che in seguito consegnarono la città agli austriaci.

10 | Agulhon, Maurice. *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*. Italia: Donzelli, 1993. p. 30

11 | Musatti, Eugenio. *La donna in Venezia*. Italia: A. Forni, 1892. pp. 201 - 203
12 | Nani Mocenigo, Filippo Maria. *Della letteratura veneziana del secolo XIX: notizie ed appunti*. Italia: Stab. dell'Ancora, 1901. p. 477



Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait of Isabella Teotichi Albrizzi*
olio su carta montata su tela, 1792, Toledo Museum of Art, Toledo



William Hogarth, Matrimonio alla moda - L'accordo di matrimonio

olio su tela, 1743 ca. National Gallery, Londra



KEND

V. IL 900 E I MODERNI GRAND TOURISTS

D TOUR



Charles-Louis Clerisseau, Sala Centrale delle Grandi Terme di Villa Adriana
guazzo, 1755 ca



Charles-Louis Clerisseau, Hadrian's Villa near Tivoli

penna e guazzo su carta, 1752



IL GRAND TOUR DEL '900, ROMA E VILLA ADRIANA

*“Discendo, pel viale dei cipressi
muti, mi tolgo dalla città sperduta,
fatta di pietre morte, di grandi
alberi, di erbe selvaggie, di rovi
arviticchiaticci, dalla città di
silenzio nel silenzio e che si chiama
la Villa Adriana.”*

(Historia Augusta, Vita Hadriani, XXVI: 5).

Nel Novecento, la tradizione secolare del Grand Tour - assunse nuovi significati dal Settecento in poi - iniziò a significare non solo un percorso di formazione per i giovani aristocratici europei ma, appunto, un viaggio in Italia. Si era trasformato in un approfondimento intellettuale, una sorta di pellegrinaggio culturale anche per artisti e pensatori. Tra coloro che, con sguardo rinnovato, reinterpretarono questa tradizione, spiccano due figure rilevanti: Le Corbusier e la scrittrice Marguerite Yourcenar nonché due artisti con ambizioni diverse ma legati dalla profonda fascinazione per Roma ed in particolare per un sito architettonico e archeologico che suscitò in loro un profondo interesse.

Si tratta quindi di Villa Adriana a Tivoli, che l'imperatore Adriano sognò e costruì nel II secolo d.C., questo luogo fungeva sia da dimora che da complesso ricreativo e incorporava tutto ciò che Adriano, viaggiando aveva ammirato nelle culture straniere e mirava a rendere Villa Adriana una versione in miniatura dell'Impero di allora. Voleva un posto dove rifugiarsi da tutto e allo stesso tempo mostrare gli splendidi edifici che aveva visto nei suoi numerosi viaggi pertanto Adriano decise di costruire Villa Adriana subito dopo essere diventato imperatore nel 117 d.C. scegliendo Tivoli invece di Roma per la sua villa, poiché desiderava ritirarsi al trambusto della capitale sebbene rimanendo abbastanza vicino¹.

Già Tivoli era una località rinomata per le sue straordinarie bellezze naturali e lo sviluppo in altezza ne consente apprezzabili vedute sulla campagna durante i mesi più caldi.

La costruzione della villa è così sviluppata in fasi proseguendo per moltissimi anni, dello stesso Adriano ne diresse i lavori, prendendo parte attiva alla progettazione seguendo studi durante i suoi viaggi in Grecia, Egitto e nelle altre province dell'Impero sugli edifici e sugli stili architettonici di cui restò profondamente affascinato².

**“Fece costruire con eccezionale sfarzo
una villa a Tivoli ove erano riprodotti
con i loro nomi i luoghi più celebri
delle province dell'impero, come il
Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, la città
di Canopo, il Pecile e la valle di Tempo,
e per non tralasciare proprio nulla, vi
aveva fatto raffigurare anche gli inferi”³**

1 | Cinque, Giuseppina Enrica.

“Rappresentazione e comunicazione visiva di Villa Adriana. Trasmissione e interferenze” in *Ananke Speciale 84 Villa Adriana: XIX secoli a Villa Adriana. Interferenze e folgorazioni iconiche (118-2018)*. Italia: Altralinea Edizioni, 2019, pp. 44 - 45

2 | Papi, Emanuele. Lagogianni-Georgakarakos, Maria. *Hadrianus*. N.p.: SAIA, Scuola Archeologica di Atene, 2018. pp. 32 - 36

3 | Ragazzoni, Ernesto. Bujatti, Anna. *Le mie invisibilissime pagine*. Italia: Sellerio, 1993. p. 171

Villa Adriana è il gusto di questo imperatore, differitasi dalle altre ville romane della complessità e varietà degli stili coinvolti nell'opera architettonica, esso sicuramente prova quanto Adriano fosse legato alle arti e all'architettura greca, egiziana e orientale⁴. Villa Adriana è più di un semplice complesso residenziale: è un omaggio alla diversità culturale dell'Impero Romano e mostra come l'architettura possa rispecchiare la personalità di un sovrano.

Influenze greche, egiziane e orientali possono essere viste ed esplorate nelle varie strutture che compongono il complesso di Adriano, riflettendo la visione cosmopolita di Adriano e il suo desiderio di interconnettere tra loro diverse culture in un dialogo strutturale e architettonico infatti la Villa testimonia la grandezza e il potere di Roma, mostrando anche l'interesse dell'imperatore per la bellezza, la conoscenza e il ritiro spirituale.

Nel corso del XX secolo, Villa Adriana è riuscita a catturare l'attenzione di studiosi e artisti, ottenendo uno status tale da essere ora vista come il simbolo per eccellenza del dialogo tra passato e presente, architettura e natura, memoria e nuove idee⁵.

È la prova che Le Corbusier e Yourcenar, trovandosi di fronte a Villa Adriana, hanno fatto sì che il loro sguardo contribuisse a rimodellare Villa Adriana come luogo di ispirazione creativa⁶.



4 | *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calari, Pier Federico. Italia: in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019. p. 431

5 | Ferroni, Angela Maria. "La Villa Adriana nella Lista UNESCO: un vincolo o un'opportunità?" in *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calari, Pier Federico. Italia: in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019. pp. 69 - 75

6 | Basso Peressut, Luca. "Rovine e allegorie. L'invenzione moderna del paesaggio classico" in *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calari, Pier Federico. Italia: in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019. p. 14



**Piranesi Giovanni Battista, Rovine di una galleria di statue nella villa
Adriana a Tivoli**

acquaforse, 1750 ca, Palazzo del Quirinale, Roma

Pierre Vignal, In the Gardens of the Villa Adriana
acquerello, 1920



LE CORBUSIER E LA RISPOSTA MODERNA ALLE ANTICHE ROVINE

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Le Corbusier, nasce in Svizzera nel 1887 ed è innegabilmente una delle figure più influenti dell'architettura contemporanea di tutto il XX secolo. La sua idea di architettura attuale personificava le esigenze della società attraverso lo sviluppo di un'estetica essenzialmente funzionale e geometricamente pura, in cui esiste armonia tra forme e funzione¹.

Le Corbusier, educato nei principi delle *Beaux-Arts*, fu uno dei primissimi e più influenti protagonisti del movimento moderno a porre grande attenzione al tema della villa. Analogamente al Grand Tour dei giovani germogli borghesi e aristocratici del XVIII e XIX secolo, quando Le Corbusier, a soli ventiquattro anni terminò il suo apprendistato presso lo studio di Peter Behrens, compì un viaggio che in seguito influenzò profondamente tutto la sua carriera e che descrisse nel suo famoso *Viaggio d'Oriente*².

Fu durante questo viaggio che Le Corbusier, nel 1911, visitò Villa Adriana, che si rivelò una di quelle esperienze influenti sul suo pensiero di architetto. Ne rimase incantato e rappresentò per lui la manifestazione ideale e perfetta di come l'architettura potesse essere intima eppur monumentale, estetica e funzionale, e tuttavia monumentale e naturale³.

Una delle sue agende di viaggio contenute circa quaranta pagine di schizzi a matita delle rovine di Villa Adriana, accompagnate da didascalie brevi ma informative che mostrano le sue impressioni sul complesso monumentale.

Nella prima illustrazione della serie viene mostrato il muro dell'ambulacro insieme alla terrazza est-ovest, con i profili ondulati del monte Ripoli e delle colline di Tivoli che fungono da sfondo incorniciante per la scena. Con un linguaggio breve e persuasivo, Le Corbusier descrive la perfetta integrazione tra architettura e ambiente naturale a Villa Adriana, evidenziando come i diversi livelli siano armoniosamente integrati nel paesaggio circostante, con le alture che fungono da supporto alla composizione essenziale⁴.

I disegni non erano soltanto immagini visive, ma anche un modo per lui di esplorare la complessità dell'architettura adrianea. Alcuni disegni rappresentano il muro dell'ambulacro e le piccole terme in modo misto tra pittura e architettura; altri sono più dettagliati, mostrando le piante e le sezioni dei principali edifici della villa, come il cortile della residenza e il cortile dell'acqua.

1 | Denti, Giovanni. Toscani, Chiara. *Le Corbusier*. Italia: Maggioli Editore, 2008. p. 27

2 | Huet, Jacobé. "Prospective and retrospective: Le Corbusier twofold Voyage D'Orient". In *Muqarnas An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*. Vol. 38. Boston: Brill, 2021. pp. 291 - 292

3 | Le Corbusier. *Toward an architecture*. Regno Unito: Getty Research Institute, 2007. pp. 18 - 20

4 | Colonnese, Fabio. "La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli, Gemma. Capano, Francesca. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017. pp. 1049 - 1053

Le sue matite indagano sui principi architettonici celati nelle rovine, mostrando sequenze di archi e volte che si riducono a forme geometriche essenziali. Le esplorazioni hanno influenzato lo sviluppo di un linguaggio architettonico complesso, fondato su elementi canonici, che si riflette poi nelle sue opere in cemento armato⁵.

Nei disegni del triclinio scenografico si può notare il richiamo che la luce aveva sull'architetto e in un particolare disegno, la scena predominante presenta un contrasto drammatico tra il fascio di luce che rischiarava l'abside e le dense ombre del corridoio in primo piano. Le Corbusier esaltò la sensazione di mistero che questa illuminazione provocava, elemento che poi si applicherà al disegno della chiesa di Notre Dame du Haut en Ronchamp⁶.

Come Piranesi prima di lui, Le Corbusier anche seppe riconoscere la grandezza dell'architettura romana ed utilizzarla come fonte di ispirazione per la sua produzione architettonica. Girare nelle rovine di Villa Adriana lo portò a riflettere sul potere organizzativo romano, descritto come "il primo importante sistema occidentale", ed a chiedersi sul significato del fallimento attuale in confronto a quella magnificenza. Villa Adriana divenne per Le Corbusier un esempio concreto della sua famosa definizione di architettura come

“L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce”

poiché, le imponenti dimensioni della villa, l'uso creativo di forme elementari, e l'idea di fondere paesaggio e architettura sono tutti aspetti che trovano una risonanza diretta nelle teorie moderne che Le Corbusier continuò a sviluppare nel corso della sua carriera⁷. Senza ornamenti, le rovine di Villa Adriana ispirano Le Corbusier come opere d'arte emotive e razionali, in armonia con l'ambiente naturale circostante. I disegni nei *Voyage d'Orient*:

Carnets esplorano l'interconnessione con natura e architettura sebbene le presenze storiche a Tivoli, Atene e Roma dimostrarono già l'esistenza di un ordine universale basato su forme, composizioni e ordini primari, queste correlazioni, comunicate senza bisogno di parole o suoni, costituirono il linguaggio dell'architettura tramite un processo matematico mentale. Questa concezione dell'architettura nasce dalla connessione tra profonde emozioni, generando una forma di espressione artistica eterna osservando un'organizzazione logica a Roma e nel mondo naturale sottolineando l'importanza della scala dell'architettura nel contesto paesaggistico⁸. L'architetto scrutò e annoverò i resti del passato come anticipazioni di un'epoca futura: ad Atene aveva già evidenziato l'importanza dell'acropoli nella pianura e a Tivoli si focalizzò sul muro del Pecile di Tivoli e come si connetteva al panorama, mostrando l'obiettivo di interpretare la natura attraverso l'architettura di Roma. Le montagne e le rovine divennero elementi attivi all'interno della composizione, in relazione al significato culturale dell'ordine romano.

Le Corbusier unisce la natura all'architettura, riconoscendo i muri, le colonne e il paesaggio circostante come un unicum, un'opera concettuale centrale che dimostra la sua prospettiva organica sull'architettura e sulla natura come componenti⁹. L'architettura integrata di Villa Adriana tra natura e struttura costruita colpì fortemente anche Le Corbusier perché sapeva unire architettura e paesaggio: le terrazze, le piscine, i giardini, i vicoli erano funzionali alla continua fusione tra edificio e natura. Il progetto di Ville Radieuse, la città-giardino ideale in cui edifici residenziali, spazi pubblici e aree verdi convivono in perfetta armonia, rifletteva la piena interazione tra natura e uomo il cui progetto includeva grattacieli in mezzo a una vasta area ricoperta di verde dove i residenti possono godersi la natura e avere accesso a strutture moderne ed efficienti¹⁰. Progetti successivi come Chandigarh, città in India per la quale fu chiamato a progettare negli anni Cinquanta, ad oggi, è uno degli esempi

5 | Ivi, p. 1052

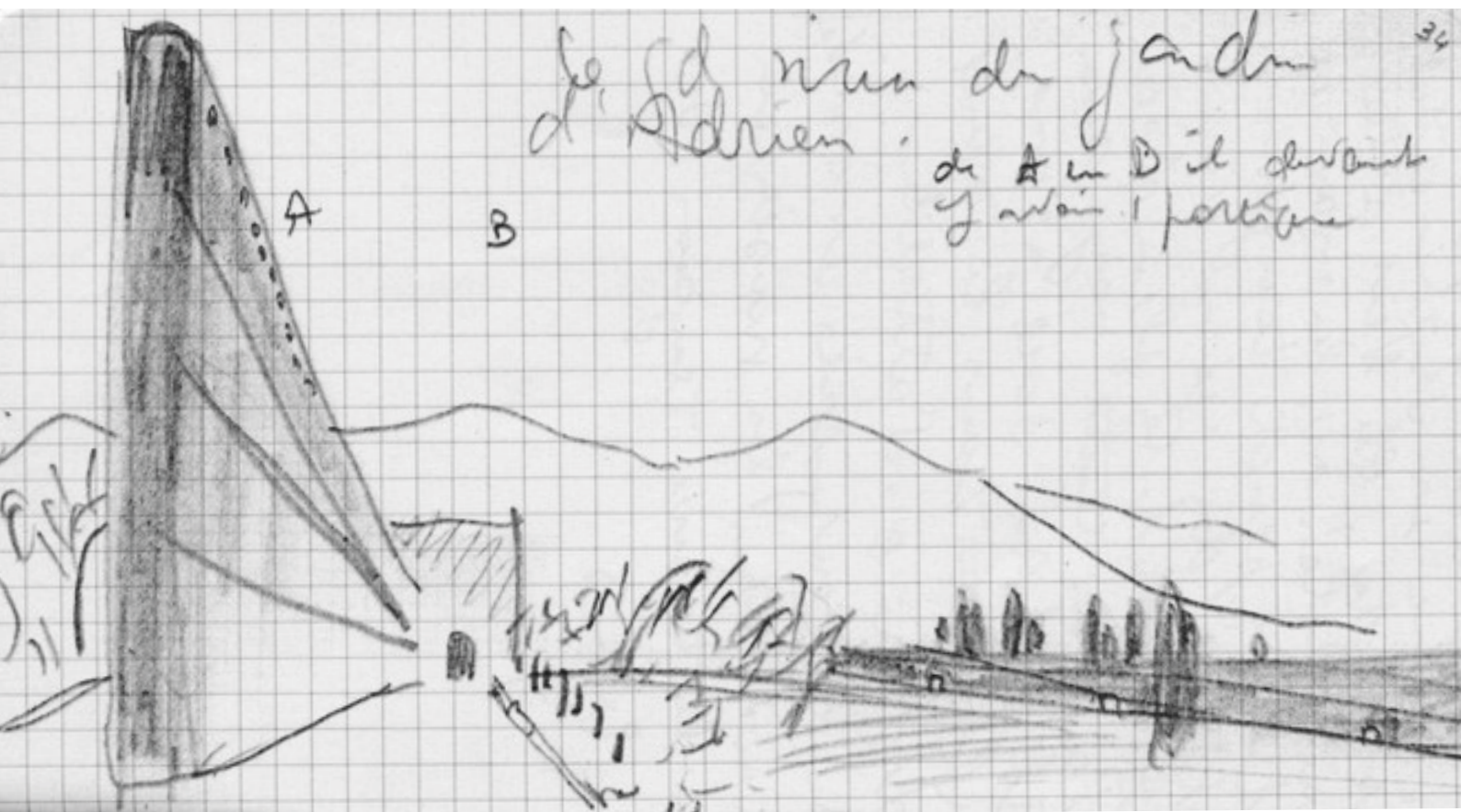
6 | Pauly, Danièle. *Le Corbusier: the Chapel at Ronchamp*. Germania: Fondation Le Corbusier, 1997. p. 88

7 | Mameli, Maddalena. *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York, 1946-1953*. Italia: FrancoAngeli, 2012. p. 58

8 | Devoti, Chiara. Naretto, Monica. "Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli, Gemma. Capano, Francesca. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017. p. 968

9 | Colonnese, Fabio. "La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli, Gemma. Capano, Francesca. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017. p. 1048

10 | Denti, Giovanni. "L'ordre de Rome et l'ordre de la nature. Riflessioni sui croquis di Villa Adriana". In *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2004. pp. 34 - 35



Le Corbusier, Vista prospettica del Pecile con l'attenzione del contesto naturale

schizzo su foglio, 1911

più riusciti di città moderna realizzato nel rispetto dell'ambiente e con profonda attenzione all'armonia tra aree verdi e strutture urbane. A Chandigarh, Le Corbusier diede forma a quei principi che aveva ammirato a Villa Adriana: edifici funzionali, dimensionati per le esigenze umane inseriti in un contesto paesaggistico atto ad esaltare il rapporto tra architettura e natura¹¹.

L'influenza del complesso romano fu divulgata negli orientamenti progettuali, ad esempio, la visione di una città immersa nel verde lo portò a rivedere il tema dello spazio pubblico-privato.

Villa Adriana era infatti una tenuta con alternanza di spazi aperti e chiusi per garantire all'imperatore la possibilità di godere della propria privacy ma anche di interagire con i suoi ospiti e con il paesaggio che

lo circondava. Le Corbusier ripropone questa idea nelle sue opere, dove gli spazi comuni diventano parte integrante dell'ambiente residenziale, dove il sociale diventa base di interazione e convivenza tra gli abitanti¹². Nonostante l'accentuata differenza rispetto all'eclettismo classicista, Le Corbusier, come Louis Kahn, è riuscito a reinterpretare in modo astratto i principi dell'architettura antica per la progettazione del moderno¹³.

11 | Ivi, p. 35

12 | Ibidem

13 | Calia, Pier Federico, "Louis Kahn, ultimo dei romani" in *Ananke 84 - Maggio 2018*. Italia: Altralinea Edizioni, 2018, p. 27

Pedro Cano, Villa Adriana 9

acquerello, 1989, Istituto Cervantes, Roma



Pedro Cano

MARGUERITE YOURCENAR: VILLA ADRIANA COME RIFUGIO DELL'ANIMA

Nata in Belgio nel 1903, Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck de Crayencour, in tutto il mondo conosciuta come Marguerite Yourcenar è stata una scrittrice estremamente sensibile, capace di addentrarsi nei più abissali argomenti dell'amore, del potere e della morte. Il suo romanzo che scaturì maggior successo è *Memorie di Adriano*, pubblicato nel 1951 come una sorta di narrazione immaginaria della vita dell'imperatore romano Adriano scritta in forma di lettera. Yourcenar si concentrò per molti anni di studio sulla figura dell'imperatore, mentre il suo romanzo è diventato una sorta di viaggio per l'anima e i pensieri di un uomo eccezionale e cosciente della mortalità e delle limitazioni.

Villa Adriana, in questo senso, assume un ruolo centrale, proponendosi come luogo di riflessione e introspezione per l'imperatore, un luogo di meditazione, un luogo di memoria nonostante Yourcenar non avesse mai visitato personalmente la Villa, ma poteva immaginarsela attraverso la documentazione e la descrizione dell'epoca¹.

Nelle *Memorie di Adriano* la villa diveniva il luogo dell'isolamento e della solitudine dove l'imperatore riflette sulla propria vita e si interroga sui suoi guadagni e sulle sue perdite.

Villa Adriana è descritta in modo molto ricco, con dettagli evocativi che testimoniano il senso di nostalgia e decadenza pervasivo nell'opera, Yourcenar riesce a fare della villa una sorta di "personaggio" in sé, dove può parlare all'anima di Adriano e allo stesso tempo assumere la funzione di specchio dell'interiorità.

Il complesso residenziale diventò quindi il suo rifugio, dove poté rifugiarsi per i suoi pensieri e riposarsi². È tra le rovine della sua villa che l'imperatore Adriano fa lunghe camminate riflettendo sui problemi legati all'amore, alla giustizia e alla natura fugace della vita. Ed è qui che riaffiora uno dei momenti più intensi delle *Memorie di Adriano* ovvero il ricordo della morte di Antinoo, il giovane amante dell'imperatore e la cui storia rappresenta l'epicentro della narrazione: per Adriano, la sua è una storia d'amore profonda e spirituale, platonica ma anche concreta. Dopo la sua tragica scomparsa – attribuibile ad omicidio o suicidio –, l'imperatore eresse un tempio cenotafio in suo onore all'interno della villa nel cosiddetto *Antinoeion*. Villa Adriana divenne così anche il luogo del suo particolare ed eterno lutto: questo tempio sarà il simbolo del desiderio di Adriano di salvare la memoria di Antinoo, trasformando il complesso architettonico in un monumento del suo dolore e devozione. Il dolore dell'imperatore

1 | Brignoli, Laura. "La Villa Adriana secondo Marguerite Yourcenar: la molteplicità, l'intimità, l'armonia". In *Architettura di rara bellezza. Documenti del Festival dell'architettura 2006*. A cura di Prandi, Enrico. Italia: Festival Architettura, 2006. pp. 122 – 125
2 | Ibidem

è descritto dalla Yourcenar con straordinaria delicatezza in passaggi in cui l'uomo abituato alla forzatura e al potere affronta la debolezza e il dolore della perdita. Villa Adriana sarà quel luogo dove il passato e il presente si incontrano, i ricordi si fanno vivi e l'imperatore potrà sentire e rivivere il suo amato Antinoo³. In questo modo, la Yourcenar è riuscita a dar voce al lato umano dell'imperatore toccando temi universali come l'amore, la perdita e il desiderio di immortalità racchiusi in un complesso che è la Villa Adriana⁴.

Attraverso l'intervento di Le Corbusier e Yourcenar, Villa Adriana si trasforma in un simbolo universale, un luogo da cui ognuno può prendere qualcosa e riflettere sui temi più profondi dell'esistenza. È considerato non solo parte del patrimonio storico, ma anche rappresentativo di quelle architetture che parlano all'anima, che possono evocare immaginazione e riflessione in chiunque la visiti.

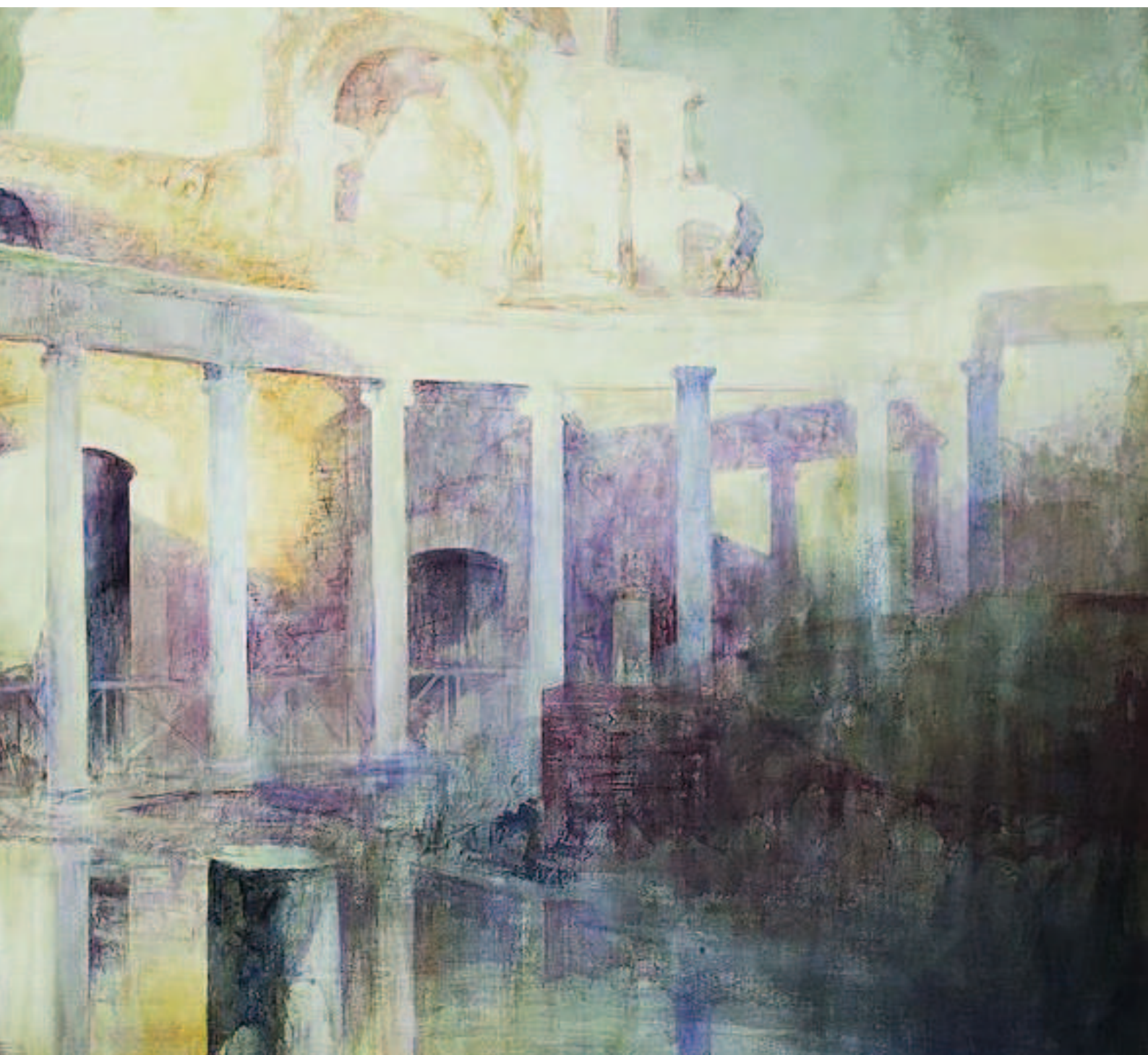
“Ora, di tutti questi splendori di architetture non rimangono più che sparpagliati ossami, volte mozzate che invano cercano le loro membra perdute, colonne scapitozzate, labirinti di gradinate corrose fra labirinti di muraglie sventrate, archi vuoti intorno a cui solo la fantasia può ricostruire la fisionomia degli edifici scomparsi, lastricati inabissati; ed ogni cosa assalita dalla libera e prepotente vegetazione della landa che tutto circonda.”⁵



3 | Restori, Enrico. "Memorie di Adriano, un bastione contro l'oblio". In *Architettura di rara bellezza. Documenti del Festival dell'architettura 2006*. A cura di Prandi, Enrico. Italia: Festival Architettura, 2006. pp. 126 - 127

4 | Ibidem

5 | Ragazzoni, Ernesto. Bujatti, Anna. *Le mie invisibilissime pagine*. Italia: Sellerio, 1993. p. 164



Pedro Cano, Villa Adriana
acquerello, 1989, Instituto Cervantes, Roma

©Luigi Spina, Teatro marittimo a Villa Adriana
fotografia



VILLA ADRIANA TRA CINEMA E PATRIMONIO UNESCO

Villa Adriana come set cinematografico

Nel cinema, le rovine spesso hanno fatto da sfondo in un simbolico dialogo nel contrasto tra passato e presente, decadenza e bellezza.

Federico Fellini e Paolo Sorrentino, tra gli altri, hanno utilizzato l'immagine delle antiche rovine romane per esplorare una serie di temi relativamente complessi associati alla nostalgia e alla condizione umana. Federico Fellini, nel film come *La dolce vita*, del 1960, aveva posto le rovine di Roma come sfondo alla storia di un giornalista alla ricerca di un senso durante il declino di una città, il regista usa questo spazio per l'atmosfera malinconica e la bellezza di un passato perduto e irriproducibile.

Paolo Sorrentino, analogamente a Fellini, affronta scenari simili in *La Grande Bellezza*, 2013, mentre racconta la storia di Jep Gambardella, un giornalista stanco del mondo che ricorda la sua vita tra le rovine di Roma. Qui, la città antica diventa metafora della bellezza della vita e della transitorietà dell'esistenza, una sorta di spunto per il mondo contemporaneo a ricordargli che il tempo seguirà il suo corso inesorabile.

La villa dell'imperatore Adriano, riconosciuta per il suo fascino storico e architettonico oltre che paesaggistico, è stata nel corso del secolo scorso uno scenario cinematografico di grande qualità per la produzione di pellicole e film.

Il primo set è datato 1960 con *Il sangue e la rosa* (et mourir du plaisir), un film di Roger Vadim basato sul racconto gotico di *Carmilla* di Sheridan Le Fanu in cui le rovine della villa fanno da sfondo ad uno scenario tormentato in cui i protagonisti sono pervasi da amore e passione ma in cui il dualismo amore e morte è preponderante. In *Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi*, dello stesso anno, e *Tototruffa '62* del 1961, Totò portò lì il suo umorismo rendendo la villa simbolo di antichità partecipe di uno scenario di comicità moderna.

Nel 1963 la villa è ancora una volta protagonista di un film musicale con regista e protagonista Domenico Modugno che scelse proprio la villa per raccontarsi mentre circa due anni dopo si girò *Il Colonnello Von Ryan* di Mark Robson che lì vi raccontò le avventure di alcuni prigionieri della seconda guerra mondiale. Negli anni Settanta il sito compare in *Nerone* di Mario Castellacci e Pierfrancesco Pingitore che vi raccontarono e rievocarono tutta la maestosità dell'Antica Roma e il filo eroico lo si ritrova anche in *Hercules 2: Le avventure dell'incredibile Ercole*¹. Nel 1987 con *Il ventre dell'architetto* di Peter Greenaway, Villa Adriana si dipinse da sfondo

1 | Consultazione sito Turismo Roma. "60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO"

per l'esplorazione di temi d'arte e mortalità. Più recentemente, film come *Titus* del 1999 e *The Order* del 2003 hanno portato la villa sul grande schermo per affascinare il pubblico con la sua imponente architettura².

Villa Adriana, Patrimonio dell'Umanità

Il complesso di Villa Adriana è entrato a far parte del Patrimonio dell'Umanità UNESCO nel 1999 e tuttora è luogo di ricerca e analisi anche per le iniziative e i concorsi di architettura e archeologia che ivi si tengono come il Piranesi Prix de Rome che rappresenta un'esperienza tra le più significative per studenti di architettura e per i professionisti, impegnati in workshop, campagne di scavo, ricerche in prestigiosi siti archeologici e concorsi annuali che producono una moltitudine di magnifici progetti e propongono innovative chiavi di lettura del territorio della villa adrianea e non solo³.

L'eredità di Villa Adriana nella cultura contemporanea Villa Adriana è un luogo affascinante ancora oggi. Rappresenta il simbolo della bellezza eterna per scrittori, artisti e registi rispetto al destino degli esseri umani. Molti vi ritrovano la metafora, per così dire, nella ricerca del significato della propria vita, un luogo in cui la storia personale e collettiva potevano incontrarsi e fondersi. Con l'intervento di Le Corbusier e Yourcenar, Villa Adriana diventa un simbolo universale, qualcosa da cui ognuno di noi è in grado di prendere qualcosa e riflettere su temi così alti dell'esistenza. Nel 2007 è stata fondata l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus dedicata alla ricerca, formazione e valorizzazione dei beni culturali e archeologici.

Villa Adriana continua ad essere avvolta in un contesto di fascino con le sue architetture e strutture inserite nel paesaggio romano, capaci di parlare all'anima e di suscitare ogni sorta di immaginazione e di riflessione dentro chi le osserva.



² | Consultazione sito Turismo Roma. "60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO"

³ | Consultazione sito UNESCO "Villa Adriana (Tivoli)"



©Istituto Luce, Annette Stroyberg sul set del film *Il sangue e la rosa* a
Villa Adriana a Tivoli
fotografia, 1959



Charles Louis Clerisseau, Villa Adriana, vicino a Tivoli
olio su tela, 1830 ca



KEND

VI. IL VIAGGIO DOPO IL GRAND TOUR

D TOUR

Michelangelo Barberi, Piazza San Pietro a Roma
olio su tela, 1830 ca





Carl Spitzweg, *La passeggiata domenicale*
olio su tavola, 1840. Museo Carolino Augusteum, Salisburgo



LE ORIGINI DEL TURISMO DI MASSA

Il Grand Tour, come abbiamo potuto studiare, è tradizionalmente considerato un viaggio di formazione per i giovani aristocratici europei, il quale ha posto le basi per l'emergere del moderno turismo di massa. Con la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, le innovazioni industriali e i cambiamenti sociali hanno trasformato radicalmente il modo di viaggiare. La rivoluzione industriale ha profondamente trasformato il panorama dei trasporti, rendendo le modalità di viaggio più accessibili ed efficienti, infatti, con l'introduzione delle ferrovie e delle navi a vapore, un numero crescente di persone ebbe l'opportunità di esplorare luoghi che un tempo erano considerati inaccessibili. Le ferrovie, con le loro linee che si snodano attraverso paesaggi affascinanti, hanno non solo abbreviato i tempi di spostamento, ma anche democratizzato l'esperienza del turismo, permettendo a classi sociali diverse di intraprendere questi viaggi. Le navi a vapore, d'altro canto, hanno aperto le porte a rotte marittime precedentemente impossibili, facilitando il commercio e il turismo internazionale. Questo nuovo contesto ha stimolato un desiderio collettivo di esplorazione, alimentando la curiosità per culture e paesaggi diversi, e dando vita a un'epoca in cui il viaggio diventava non solo un'opportunità di svago, ma anche un mezzo per ampliare gli orizzonti culturali e sociali.

L'idea di "turismo" come la conosciamo oggi è emersa in questo contesto, come osservò il sociologo britannico John Urry:

“Il turismo è una forma di consumo che riflette le trasformazioni sociali e culturali di un'epoca”¹.

Questo nuovo modo di viaggiare non era più riservato ai privilegiati; le classi medie iniziarono a viaggiare, cercando esperienze culturali e di svago. Inoltre, la pubblicazione di guide turistiche e l'organizzazione di pacchetti viaggio da parte di agenzie come l'imprenditore britannico Thomas Cook hanno reso il turismo ancora più popolare. Cook, infatti, affermava:

“Viaggiare è il modo migliore per conoscere il mondo”², sottolineando l'importanza edonistica e educativa del viaggio.

“Il turismo di massa ha rappresentato una democratizzazione dell'esperienza del viaggio”³.

L'idea di intraprendere viaggi "slow" emerge nel

1 | Urry, John. *The Tourist Gaze*. London: Sage Publications, 2002. pp. 32-48

2 | Cook, Thomas. *The Illustrated Guide to Travel*. London: 1851. pp. 12-14

3 | MacCannell, Dean. *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press, 1999. p. 128

4 | Verga, Giovanni. *I Malavoglia*, Milano: 1881. p. 71

1894, spingendo i viaggiatori a scoprire luoghi ancora poco conosciuti e lontani dai circuiti turistici tradizionali. Come scrive Giovanni Verga, **“Il viaggio è un’arte che si pratica con il cuore”**⁴, evidenziando l'importanza dell'esperienza emotiva nel viaggio.

L'anno successivo segna l'introduzione di innovazioni significative, come le prime piste ciclabili e l'avvento dell'automobile, che rendono le regioni remote più accessibili. Secondo il sociologo, critico letterario e scrittore statunitense, Richard Sennett, **“La mobilità è diventata un simbolo di libertà e di scoperta”**⁵, un concetto che si riflette nell'aumento del turismo di massa.



5 | Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: 1977. p. 201



Fotografo sconosciuto, il portico del tempio di Iside di Pompei
fotografia, 1880/1900,

ANNO XVI

100.000 Copie

N°1. Gennaio - 1910

RIVISTA MENSILE DEL

TOVRING

TOVRING CLUB ITALIANO - Via Monte Napoleone 14 - MILANO

GRATIS AI SOCI



Touring Club Italiano, Copertina della rivista mensile
copertina, 1910

ACCUMULATORI GIOV. HENSEMBERGER
— MONZA - MILANO —
ILLUMINAZIONE - TRAZIONE
ACCENSIONE

IL TOURING CLUB ITALIANO

Nasce in questo contesto il Touring Club Italiano (TCI), il quale emerge come un attore fondamentale. Fondato nel 1894, il TCI promuove un turismo consapevole e sostenibile, collaborando strettamente con il territorio per fornire servizi di qualità e valorizzare il patrimonio artistico e naturale. Non si limita a promuovere le bellezze artistiche e storiche, ma si impegna anche per la tutela ambientale. Attraverso l'assegnazione della Bandiera Arancione a borghi italiani con meno di quindicimila abitanti, dimostra il suo impegno per il rispetto dell'ambiente e la valorizzazione delle piccole comunità. Luca P. D'Angelo sottolinea che **“Il turismo deve diventare un mezzo per la salvaguardia del patrimonio culturale e naturale”**¹, un principio che guida molte delle iniziative del Club. Negli ultimi decenni, il turismo è diventato uno dei settori più rilevanti dell'economia italiana. Il TCI ha giocato un ruolo cruciale nel posizionare l'Italia come meta turistica di prim'ordine, sviluppando servizi di alta qualità e promuovendo la valorizzazione delle bellezze naturali, storiche e artistiche impegnandosi anche nella realizzazione di progetti di sostenibilità². L'architetto paesaggista Dean MacCannell afferma che **“Il turismo di massa ha rappresentato una democratizzazione dell'esperienza del viaggio”**³, un concetto che si riflette nella crescita esponenziale del numero di turisti in Italia. Nel 1957 viene lanciata la “Guida Rapida d'Italia”, pensata per rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più vasto, dove raccoglie trenta itinerari, ideali per chi desidera riscoprire le bellezze locali o intraprendere un “road trip” con amici e famiglia. Uno dei principali scrittori italiani del XX secolo, Alberto Moravia, scrive: **“Viaggiare è un modo per tornare a casa”**⁴, evidenziando come il viaggio possa diventare un'esperienza di riscoperta personale e culturale. Il Touring Club Italiano non si limita solamente a pubblicare guide, ma introduce anche una serie di servizi online, come la prenotazione di hotel e la ricerca di informazioni sui siti di interesse turistico. Queste innovazioni lo hanno reso un'istituzione di riferimento per il turismo italiano, contribuendo significativamente alla crescita del settore. Negli anni Sessanta e Settanta, il Club si rivela fondamentale per l'organizzazione e lo sviluppo del turismo, aprendo villaggi vacanza in località come Marina di Camerota, La Maddalena e le Tremiti, luoghi che offrono ai visitatori la possibilità di esplorare e apprezzare l'eccellenza italiana in un contesto di relax e scoperta. Il TCI promuove un movimento culturale che enfatizza l'esplorazione di territori inediti, legati all'enogastronomia e alle tradizioni locali e grazie

1 | Del Bò, Corrado. *Etica del turismo: responsabilità, sostenibilità, equità*. Italia: Carocci editore, 2017. p. 18

2 | Dal sito *Touring Club Italiano - presentazione dell'associazione*

3 | MacCannell, Dean. *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press, 1999. p. 145

4 | Siciliano, Enzo. *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere*. Italia: Bompiani, 1982. p. 229

al suo impegno, l'Italia torna ad essere una meta ambita, capace di attrarre visitatori da tutto il mondo come avveniva duecento anni prima. Un giornalista e scrittore italiano, Tiziano Terzani, scrive: **“Viaggiare non è solo vedere nuovi posti, ma vedere con nuovi occhi”**⁵, sottolineando l'importanza di come si affronta il viaggio. In questo modo, non solo promuove il turismo, ma contribuisce anche a costruire un'identità culturale condivisa, in grado di far conoscere l'eccellenza italiana a livello internazionale. L'antropologo italiano Francesco Remotti afferma che **“Il turismo è un fenomeno che crea legami e connessioni, trasformando i luoghi in esperienze”**⁶. Questo approccio non solo arricchisce l'esperienza del viaggiatore, ma favorisce anche la creazione di reti di collaborazione tra le diverse realtà territoriali, consolidando la presenza dell'Italia nel panorama turistico globale.



5 | Terzani, Tiziano. *Un altro giro di giostra*. Italia: TEA, 2024. p. 18

6 | Remotti, Francesco. *Contro l'identità*. Italia: Editori Laterza, 2012. p.54



foto Archivio Storico Touring Club Italiano, Fiera di Milano
fotografia, 1930



J.M.W. Turner, Rain, Steam and Speed
olio su tela, 1844, National Gallery, Londra



Lancelot-Théodore Turpin de Crissé,
Festa sul Canal Grande a Venezia
olio su tavola, 1840, Museo Correr, Venezia



IL RUOLO DEI TRASPORTI NELLO SVILUPPO DEL TURISMO

I trasporti rappresentano l'elemento cardine che garantisce un flusso lineare nello sviluppo turistico¹. Grazie a una distribuzione capillare dei mezzi di trasporto, centri precedentemente vuoti e inattivi si sono trasformati in luoghi di grande interesse turistico. Come afferma l'autore italiano Carlo Levi, **“Il viaggio è un modo di conoscere il mondo e se stessi”**², e in questo contesto, i turisti diventano sempre più dipendenti dai trasporti pubblici, soprattutto per attività lunghe, difficili da raggiungere o per problemi di mobilità.

L'esperienza vissuta durante il trasporto diventa un metro di valutazione fondamentale per commentare la destinazione prescelta, infatti, nelle ricerche sul turismo, essi favoriscono il collegamento tra le regioni, creando flussi di turisti che si spostano da una destinazione all'altra, consentendo una disseminazione di visitatori. Come sostiene l'antropologo Marc Augé, **“I luoghi di transito sono spazi di relazione e di scoperta”**³, e questo sottolinea l'importanza dei trasporti nel contesto turistico. Per gestire il crescente flusso di persone senza incorrere in problemi politici e ambientali, i responsabili politici devono affrontare la situazione con attenzione, evitando di compromettere le destinazioni stesse. In questo ambito, è emersa una ricerca multidisciplinare che tocca temi tecnici, economici, politici e comportamentali⁴. Molte aziende turistiche, per gestire i flussi di persone nel panorama naturale, hanno adottato politiche e strategie di sostenibilità ambientale, come evidenziato da Giorgio Vacchiano, esperto di gestione forestale, che afferma: **“La sostenibilità non è solo un'opzione, ma una necessità per preservare il nostro patrimonio”**⁵. Esistono diversi mezzi di trasporto adatti a varie occasioni di turismo e al tipo di viaggio intrapreso, ma i due principali mezzi utilizzati per viaggi nazionali e internazionali sono, senza dubbio, l'automobile e l'aereo. Come indicano Strandling e Anable, il rapporto tra il turismo e i trasporti può essere visto sotto due aspetti: il primo riguarda il viaggio verso e da una destinazione, comprendendo trasporti aerei, terrestri e marittimi; il secondo aspetto è concepito in chiave ricreativa, con protagonisti i sentieri e i percorsi panoramici che consentono di vivere a pieno l'esperienza del viaggio, slegandosi da mezzi ulteriori. Diventa quindi fondamentale conoscere a fondo il punto di partenza per studiare il rapporto tra turismo e trasporti.

1 | Dickinson, Janet E., & Robbins, Derek. *Representations of tourism transport problems in a rural destination*. Rivista *Tourism Management*, 26(06), 1110–1121, 2008. pp. 68–75
2 | Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Italia: EINAUDI, 2014. consultazione online.
3 | Augé, Marc. *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: 1992. p. 32
4 | Piusi, Pietro., Alberti, Giorgio. *Selvicoltura generale. Boschi, società e tecniche colturali*. Italia: Compagnia delle Foreste, 2015. p. 40

Colin Michael Hall descrive quattro punti chiave da tenere a mente: *"1. Collegare il mercato di origine con la destinazione ospitante; 2. fornire mobilità e accesso all'interno di un'attrazione turistica; 3. fornire mobilità e accesso all'interno di un'area, regione o paese di destinazione; 4. facilitare il viaggio lungo un percorso ricreativo che è esso stesso l'esperienza turistica"*⁶. È importante sottolineare, in merito al terzo punto, il disinteresse percepito nei paesi meno sviluppati, dove il trasporto diventa un elemento di disuguaglianza e dove la popolazione è spesso esclusa dal trasporto turistico internazionale. Le ricerche condotte da geografi e studiosi del turismo evidenziano questo divario e come il trasporto influisca sui comportamenti delle popolazioni. Questo aspetto più "umano" diventa cruciale, soprattutto quando si considerano attività relative ai viaggi internazionali, come le visite giornaliere, dove, in molte mete, i turisti diventano il fulcro della gestione dei trasporti e del tempo. Infatti, il tempo libero diventa centrale nella questione; come analizza Williams (1995), i modelli urbani delle città britanniche mostrano che i quartieri più ricchi hanno accesso immediato a risorse nei momenti di tempo libero, rispetto ai quartieri meno abbienti⁷. È evidente che la distribuzione spaziale dei servizi di trasporto non è capillare, ma si basa esclusivamente sui servizi più convenienti per le persone che hanno facile accesso. La progressiva riduzione dei costi relativi agli spostamenti e degli effetti di attrito delle distanze ha aumentato notevolmente la domanda di viaggi ricreativi, in particolare, la crescita del possesso dell'automobile ha ampliato sia le distanze percorse sia la gamma dei luoghi di svago. Come osserva Halsall, **"Il turismo ha spinto i cambiamenti nell'accessibilità, spronando le persone a intraprendere viaggi internazionali"**⁸. Nonostante ciò, il turismo domestico e le visite di piacere rimangono le attività più influenti nel panorama del traffico dei trasporti.



6 | Hall, Colin Michael. *Tourism: Rethinking the Social Science of Mobility*. Regno Unito: Pearson Education, 2005. pp. 278-292

7 | Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Regno Unito: Parthian Books, 2013. p. 336

8 | Page, Stephen. *Transport and Tourism: Global Perspectives*. Germania: Pearson Prentice Hall, 2005. p. 112



Karl Petrovich Beggrov, Treno della ferrovia Carskoe Selo
litografia su carta, 1840, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

Postfazione

Il nostro giro si colloca sugli itinerari battuti dalle vie consolari, conosciute come Via Traiana - costruita per volontà dell'imperatore Traiano la quale costituiva una valida alternativa alla preesistente Via Appia - e la regina viarium appunto, di centrale importanza in quanto collegava Roma a Brindisi il cui porto era essenziale nel ruolo di imbarco per l'Oriente e la Grecia. La Via Traiana invece, partendo sempre da Roma, si snoda a Benevento e percorre la Campania e la Basilicata, raggiungendo la Puglia attraversando la costa Adriatica in parallelo e anch'essa conclude a Brindisi. Il motivo della scelta riprende il senso del Grand Tour ovvero riscoprire quei luoghi che, inizialmente, erano punti di attraversamento per il raggiungimento delle mete di pellegrinaggio. Con il Grand Tour, invece, l'importanza si attribuisce non più al punto di partenza e di arrivo in quanto coincidenti, bensì a ciò che si osserva durante. La volontà di riprendere questo concetto si rafforza dallo studio di alcuni scritti di viaggio dei touristes che avevano in passato attraversato questi luoghi e ne avevano studiato le caratteristiche e particolarità, talvolta producendo appunti, testi, disegni e schizzi di grande prestigio che per noi costituiscono un saldo punto di partenza. Inoltre è stata fondamentale la ricerca dei luoghi che ad oggi riservano dei siti archeologici riconosciuti e analizzati, per comprendere a pieno i punti focali del grande giro percorso dai touristes i quali, grandi studiosi del classico, vedevano nei ritrovamenti e nelle rovine immerse in paesaggi naturali, un aspetto di fondamentale bellezza e fascino per le proprie produzioni letterarie e artistiche. Si è scelto di incentrare il nostro Grand Tour di un weekend nelle città e luoghi che si affacciano nella Valle d'Itria e che costruiscono la Riviera dei Trulli, raggiungendo anche l'Altosalento. I siti in questione, in epoca romana e anche prima, hanno svolto un ruolo centrale per il territorio pugliese e successivamente alcune di queste città, con l'affermarsi della pratica del Grand Tour, sono divenute mete obbligatorie per i viaggiatori che volevano immergersi in rovine e resti archeologici inseriti in un contesto naturale poco urbanizzato e ancora molto rurale.

L'obiettivo del nostro percorso di tesi è quello di ripercorrere le mete visitate e battute dai viaggiatori del passato per riprendere la loro esperienza di viaggio e successivamente, visitare delle città inedite a questi ultimi dopo aver fatto tesoro della saggezza e maturità e dei loro insegnamenti, viaggiando e seguendo in primo luogo le loro orme, per poi alla fine intraprendere un itinerario differente, quasi a voler restituire formalmente anche a loro la nostra esperienza, come loro prima hanno fatto con noi.

BIBLIOGRAFIA

- Abulafia, David. *Il grande mare*. Italia: Mondadori, 2014
- Adam, Antoine. "Introduzione" in *La certosa di Parma*. Italia: RIZZOLI LIBRI, 2012
- Agulhon, Maurice. *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*. Italia: Donzelli, 1993
- Aigner Foresti, Luciana. *Antichità classica*. Italia: Jaca Book, 1993
- Albani, Benedetta. "Spostarsi a Roma dopo il Concilio di Trento. Matrimonio e comunità forestiere attraverso le 'posizioni matrimoniali' dell'inizio del XVIII secolo." in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*. Roma: TrE-Press, 2018
- Anders, Selena. "Patronage in the Golden Age of the Capriccio" in *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*. Regno Unito: Ashgate Publishing Company, 2014
- Androsov, Sergei. Mazzocca, Fernando. Canova, Antonio. Paolucci, Antonio. Grandesso, Stefano. Leone, Francesco. *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*. Italia: Silvana, 2009
- Anguissola, Anna. *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari: archeologia, architettura, restauro*. Italia: L'Erma di Bretschneider, 2008
- Arnaldez, Roger. *Il Credente nelle religioni ebraica, musulmana e cristiana*. Italia: Jaca Book, 1993
- Ardolino, Giuseppe. *Angelica Kauffmann (1741-1807). Ediz. illustrata*. Italia: Spirali, 2008
- Augé, Marc. *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: 1992
- Bacon, Francis., Rawley, William. *The Works of Francis Bacon: Literary and professional works*. Regno Unito: Longmans and Company, 1858
- Baker, Christopher. *Canaletto: Colour Library*. Germania: Phaidon Press, 1994
- Barbanera, Marcello. *Relitti riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Italia: Bollati Boringhieri, 2009. p. 137
- Basso Peressut, Luca. "Rovine e allegorie. L'invenzione moderna del paesaggio classico" in *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calari, Pier Federico. Italia: in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019
- Batten, Charles L. *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. University of California Press, 1978
- Belli, Gemma. Capano, Francesca. *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017
- Bellori, Giovanni Pietro. De Grado, Filippo. *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori, 1728*
- Berlioz, Hector. *Voyage Musical en Allemagne et en Italie*. Francia: FB Editions, 2014. consultazione online.
- Berry, Mary. Riccio, Bianca. De Vito, Sabina. Leone, Francesco. Roscioni, Lisa. *Mary Berry un'inglese in Italia: diari e corrispondenza dal 1783 al 1823: arte, personaggi e società*. Italia: U. Bozzi, 2000
- Binyamin ben Yona. *Libro di viaggi: Benjamin da Tudela*. A cura di Minervini, Laura. Italia: Sellerio, 1989
- Birch, Debra Julie. *Pilgrimage to Rome in the Middle Ages: Continuity and Change*. Regno Unito: Boydell Press, 1998
- Black, Jeremy. *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Regno Unito: Sutton, 1997
- Black, Jeremy. *Italy and the Grand Tour*. Regno Unito: Yale University Press, 2003
- Black, Jeremy. *The British and the Grand Tour*. Regno Unito: Routledge, 2003
- Boneschi, Marta. *Il naufragio del Mentor: i marmi del Partenone e la guerra per il dominio d'Europa*. Italia: Luiss University Press, 2021
- Bonghi Jovino, Maria. *Archeologia classica*. Italia: Jaca Book, 1992
- Bowron, Edgar Peters. Kerber, Peter Björn. Batoni, Pompeo. *Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome*. Houston: Yale University Press, 2007
- Boyle, Nicholas. *Goethe: The poet and the age Vol I: The poetry of Desire*. Oxford: Oxford University press, 1991
- Brandt, Reinhard. *Filosofia nella pittura: da Giorgione a Magritte*. Italia: B. Mondadori, 2003
- Brignoli, Laura. "La Villa Adriana secondo Marguerite Yourcenar: la molteplicità, l'intimità, l'armonia". In *Architettura di rara bellezza. Documenti del Festival dell'architettura 2006*. A cura di Prandi, Enrico. Italia: Festival Architettura, 2006
- Brilli, Attilio. *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 1995

- Brilli, Attilio. *La grande incantatrice*. Italia: DeAgostini, 2022
- Brilli, Attilio. *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 2003
- Brilli, Attilio. *Viaggi in corso. Aspettative, imprevisti, avventure nel viaggio in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2004
- Brilli, Attilio. *Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*. Italia: Il mulino, 2006
- Brilli, Attilio. Faiola Neri, Simonetta. *Le viaggiatrici del grand tour: storie, amori, avventure*. Italia: Il mulino, 2020
- Brodsky-Porges, Edward. "The Grand Tour: Travel as an Educational Device 1600-1800" in *Annals of Tourism Research*. 1981
- Brumett, Palmira. "Visualizing Ottoman Space: Choiseul-Gouffier and the Passage through Anatolia, 1776" in *Ottoman War and Peace: Studies in Honor of Virginia H. Aksan*. A cura di Castiglione, Frank. Paesi Bassi: Brill, 2020
- Buscemi, Francesca. *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*. Italia: Officina di studi medievali, 2008
- Caccianiga, Antonio. *Il Dolce far Niente: Scene della vita veneziana del secolo passato*. Stati Uniti: Outlook Verlag, 2022
- Calasso, Roberto. *Il racconto del pellegrino. Autobiografia di sant'Ignazio di Loyola*. Italia: Adelphi, 2015
- Calbi, Emilia. "Il fascino delle rovine" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014
- Caliri, Pier Federico. "Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario" in *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*. A cura di Basso Peressut, Luca. Caliri, Pier Federico. Italia: Prospettive, 2014
- Caliri, Pier Federico. "Louis Kahn, ultimo dei romani" in *Ananke 84 - Maggio 2018*. Italia: Altralinea Edizioni, 2018
- Camilotti, Silvia. "Introduzione; Sezione 1: Storie di donne", in *Roba da donne: emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*. A cura di Camilotti, Silvia. Italia: Mangrovie, 2009
- Camporeale, Giovannangelo. "Gli Etruschi nel quadro della cultura europea del Settecento: i contributi dell'Accademia Etrusca di Cortona e della Società Colombaria di Firenze" in *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina" Volume XXIV Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*. Orvieto: Edizioni Quasar, 2017
- Canta, Carmelina Chiara. *Sfondare la notte: religiosità, modernità e cultura nel pellegrinaggio notturno alla Madonna del Divino Amore*. Italia: Franco Angeli, 2004
- Cardini, Franco. *Il viaggio in Terra Santa e "il perdono" e Crociate e indulgenze, in Roma Sancta. La città delle basiliche*. A cura di Fagiolo, Marcello e Madonna, Maria Luisa. Roma: Gangemi, 1985
- Castelfranchi Vegas, Liana. *Arti minori*. Italia: Jaca Book, 2000
- Caucci von Saucken, Paolo. "La via francigena e le vie romee" in *Il mondo dei pellegrinaggi. Roma, Santiago, Gerusalemme*. A cura di Caucci von Saucken, Paolo. Italia: Jaca book. 1999
- Cavanaugh, Alde. "The Queen's Nécessaire" in *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*. Regno Unito: Taylor & Francis, 2017
- Chaney, Edward. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations Since the Renaissance*. Italia: Frank Cass Publishers, 2000
- Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*. Manchester: Manchester University Press. 1999
- Chateaubriand, François René. *Genio del cristianesimo*. Italia: Stabil. Tip. Fontana, 1843
- Chateaubriand, François-René. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Gallimard, 1991
- Chateaubriand, François René. *Mémoires d'outre-tombe*. Belgio: Librairie du Panthéon, 1851
- Cinque, Giuseppina Enrica. "Rappresentazione e comunicazione visiva di Villa Adriana. Trasmissione e interferenze" in *Ananke Speciale 84 Villa Adriana: XIX secoli a Villa Adriana. Interferenze e folgorazioni iconiche (118-2018)*. Italia: Altralinea Edizioni, 2019
- Cioccolo, Floriana. "Erudite commozioni. Marianna Dionigi fra le rovine delle città di Saturno" in *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*. A cura di Fabrizio-Costa, Silvia. Austria: P. Lang, 2007
- Colonnese, Fabio. "Alle radici della boule-de-neige: indagine sull'immagine del Campidoglio" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli, Gemma. Capano, Francesca Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017
- Colonnese, Fabio. "La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli,

- Gemma. Capano, Francesca. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017
- Contini, Alessandra. "La memoria femminile negli archivi: i salotti attraverso i carteggi (secolo XVIII)" in *Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento*. Italia: Marsilio, 2004
 - Cook, Thomas. *The Illustrated Guide to Travel*. London: 1851
 - Corrado, Adriana. *Mary Shelley, donna e scrittrice: una rilettura*. Italia: Edizioni scientifiche italiane, 2000
 - D'Agostino, Cesira. "La relazione di genere nel rapporto educativo di Madame d'Epainay" in *Donne insegnate: genere e ri-appropriazione di sé*. Italia: FrancoAngeli, 2008
 - D'Ezio, Marianna. *Hester Lynch Thrale Piozzi: A Taste for Eccentricity*. Regno Unito: Cambridge Scholars, 2010
 - De Candido, Danilo. *Dell'arte: Un Viaggio Veloce Dalla Preistoria Ad Oggi Nell'arte Occidentale*. Italia: Europa Edizioni, 2019
 - De Caprio, Francesca. "Le guide postali del seicento e le strade che portano a Roma" in *Sentieri Ripresi, studi in onore di Nadia Boccara*. A cura di S. Pifferi, Italia, Sette Città, 2013
 - De Cesare, Corinna. *Breve storia delle Guide Turistiche*. Corriere della Sera, 1° marzo 2019
 - Del Bò, Corrado. *Etica del turismo: responsabilità, sostenibilità, equità*. Italia: Carocci editore, 2017
 - Denti, Giovanni. Toscani, Chiara. *Le Corbusier*. Italia: Maggioli Editore, 2008.
 - Denti, Giovanni. "L'ordre de Rome et l'ordre de la nature. Riflessioni sui croquis di Villa Adriana". In *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
 - De Rossi, Giovanni Gherardo. Testa, Angelo. *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice, scritta dal cav. Giovanni Gherardo De Rossi*. Italia: Molini, Landi e Comp.o, 1810
 - De Saint-Pierre, Bernardin. *Études de la nature*. Francia: De l'Imprimerie de Monsieur, 1787
 - De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Italia: Rizzoli, 2014
 - *Description de l'Égypte, Préface et explication des planches*, Préface Historique, p. VII, 1809
 - Devoti, Chiara. Naretto, Monica. "Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio" in *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione: raccolta di saggi*. A cura di Belli, Gemma. Capano, Francesca. Italia: FedOA - Federico II University Press, 2017
 - Dickinson, Janet E. & Robbins, Derek. *Representations of tourism transport problems in a rural destination*. Rivista Tourism Management, 26(06), 1110–1121, 2008
 - Donovan, Julie. *Sydney Owenson, Lady Morgan and the Politics of Style*. Stati Uniti: Maunsel & Company, 2009
 - Douglas, Norman. *Terra delle sirene*. Italia: La Conchiglia, 2002
 - Eisenman, Peter. *Written into the Void*. Norvegia: Yale University Press, 2007
 - Ellis, Havelock. *La psicologia del sesso*. Roma: Newton Compton, 1970
 - Essex, Karen. *Stealing Athena: A Novel*. Stati Uniti: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008
 - Fabbri, Patrizia. Magi, Giovanna. *Luxor e Karnak: Monografia*. Italia: Casa Editrice Bonechi, 2010
 - Ferroni, Angela Maria. "La Villa Adriana nella Lista UNESCO: un vincolo o un'opportunità?" in *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calari, Pier Federico. Italia: in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019
 - Flaubert, Gustave. *L'educazione sentimentale*. Italia: RIZZOLI LIBRI, 2010
 - Franceschi, Sara. *Il Grand Tour dell'arborato cerchio. Lucca, una tappa elitaria del viaggio di formazione settecentesco*. Italia: Argot Edizioni, 2021
 - Freschi, Marino. *Goethe: l'insidia della modernità*. Italia: Donzelli, 1999
 - Gaetano, Raffaele. "Introduzione" in *De Saint-Non, Jean Claude Richard. Viaggio pittoresco*. Italia: Rubbettino Editore, 2012
 - Galgano, Andrea. *Chateaubriand e il viaggio in Italia*. Polo Psicodinamiche, 2012
 - Gavuzzo-Stewart, Silvia. *Nelle Carceri Di G.B. Piranesi*. Regno Unito: Taylor & Francis, 2017
 - *Genio del cristianesimo del visconte di Chateaubriand Volume II*. Traduzione di Tuccagni, Luigi. Milano: Eredi di Ernesto Oliva Editori, 1879
 - Giorgetti, Cinzia. *Ritratto di Isabella: studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*. Italia: Le Lettere, 1992
 - Goethe, Johann Wolfgang Von. *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87 per Giovanni Volfrango Goethe*. Italia: F. Manini, 1875
 - Goethe, Johann Wolfgang Von. Rega, Lorenza. Zaniboni, Eugenio. *Viaggio in Italia: 1786-1788*. Italia:

- Rizzoli, 1991
- Gordon, George, Lord Byron. *Beppo*. Milano: Fratelli Editore, 2009
 - Gordon, George, Lord Byron. *Don Giovanni*. A cura di Vittorio Betteloni, Giuseppe Ottino. 1880
 - Gordon, George, Lord Byron. *Letters and Journals of Lord Byron, Augusta Leigh Vol I-III*. A cura di Davison, Thomas. 1830
 - Gordon, George, Lord Byron. *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*. A cura di Andrea Maffei, 1874.
 - Gorgone, Giulia., Mascilli Migliorini, Luigi. *Napoleone Bonaparte in Egitto: una spedizione tra conquista e conoscenza, 1798-1801*. Italia: Gangemi, 2000
 - Guerrini, Domenico. *La spedizione francese in Egitto (1798-1801): vol. 1. Fino alla battaglia navale d'Abuchir*. Italia: G. Vaccarino, 1904
 - Guidotti, Maria Cristina. Cortese, Valeria. *Antico Egitto*. Italia: Giunti, 2002

 - Hall, Colin Michael. *Tourism: Rethinking the Social Science of Mobility*. Regno Unito: Pearson Education, 2005
 - Helm, W. Henry. *Elisabeth Louise Vigée-Lebrun*. Regno Unito: Parkstone International, 2018.
 - Hibbert, Christopher. *The Grand Tour: The English Abroad, 1600-1800*. Londra: Methuen Publishing Ltd, 1987
 - Hitchens, Christopher. Bouras, Charalamabos. Browning, Robert. *The Parthenon Marbles: The Case for Reunification*. Regno Unito: Verso, 2016
 - Homer. *The Odyssey*. trad. Robert Fagles, Penguin Classics, 1996
 - Honour, Hugh. "Canova's Statues of Venus" in *The Burlington Magazine* 114, n. 835. Burlington: Burlington Magazine Publications Ltd, 1972
 - Huet, Jacobé. "Prospective and retrospective: Le Corbusier twofold Voyage D'Orient". In *Muqarnas An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*. Vol. 38. Boston: Brill, 2021
 - Hulme, Peter. Youngs, Tim. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Londra: Cambridge University Press, 2002

 - Kowalczyk, Bożena Anna. Ceschi, Chiara. *Canaletto: prima maniera*. Italia: Electa, 2001

 - *La vera guida per chi viaggia con la descrizione delle quattro parti del mondo*. Italia: Appresso Niccola Roiseco, 1771
 - Lapauze, Henry. *Storia dell'Accademia di Francia a Roma, vol. 2, 1810-1910*. Parigi: Plon, 1924.
 - Lara, Maria Pia. *Intrecci morali. Narrazioni femministe della sfera pubblica*. Italia: Armando Editore, 2003
 - Lassels, Richard. *The voyage of Italy*. 1670
 - Le Corbusier. *Toward an architecture*. Regno Unito: Getty Research Institute, 2007
 - Leed, Eric J. *La mente del viaggiatore, Dall'odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino, 1991
 - Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Italia: EINAUDI, 2014
 - Lieb, Norbert. Hufnagl, Florian. *Leo Von Klenze: Paintings and Drawings*. Stati Uniti: Exedra Books, 1982
 - Lilli, Maria Sofia. *Aspetti dell'arte neoclassica: sculture nelle chiese romane, 1780-1845*. Italia: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1991
 - Löfgren, Orvar. *Storia delle vacanze*. Italia: Mondadori Bruno, 2006
 - Longo, Umberto. "Introduzione: il pellegrinaggio medievale", in *Pellegrini e crociati tra Europa del Nord e Mediterraneo (secoli XI-XIII)*. Seminario di studi, a cura di D'angelo, Francesco. Roma, 13 giugno 2019
 - Lougee, Carolyn C.. *Le Paradis Des Femmes: Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-century France*. Regno Unito: Princeton University Press, 1976

 - Jacotin, Pierre. "Mémoire sur la construction de la carte d'Égypte", in *Description de l'Égypte, État moderne, vol. II, 2^e partie*. 1822

 - Kale, Steven D.. Kale, Steven. *French Salons: High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. Regno Unito: Johns Hopkins University Press, 2006
 - King, Ross. *Il Papa e il suo pittore: Michelangelo e la nascita avventurosa della Cappella Sistina*. Italia: RIZZOLI LIBRI, 2012
 - MacCannell, Dean. *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press, 1999
 - Maczak, Antoni. *Viaggi e viaggiatori nell'Europa Moderna*. Laterza, Bari 1992
 - Mameli, Maddalena. *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York, 1946-1953*. Italia: FrancoAngeli, 2012

- Mammucari, Renato. *Viaggio a Roma e nella sua campagna: pittori e letterati alla scoperta del paesaggio ... dalla mitica stagione del Grand Tour agli inizi del nostro secolo*. Italia: Newton & Compton, 1997
- Manwaring, Elizabeth Wheeler. *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*. Regno Unito: Russell & Russell, 1965
- Maricourt, Denis. *Figures de l'éclectisme: dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Svizzera: Champion, 2003
- Masi, Stefano. De Leonardis, Serena. *Art and History: Rome and the Vatican*. Italia: Bonechi, 2000
- Matheus, Michael. Nasselrath, Arnold. Wallraff, Martin. *Martin Lutero a Roma*. Italia: Viella Libreria Editrice, 2020
- May, Gita. Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Elisabeth Vigée Le Brun: The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*. Ucraina: Yale University Press, 2008
- Mayernik, David. "The Capricci of Giovanni Paolo Panini" in *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*. A cura di Steil, Lucien. Regno Unito: Ashgate Publishing Company, 2014
- Mazzoleni, Elena. "Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo" in *Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi*. A cura di Perletti, Greta. Rivista elettronica: Elephant Castle. Bergamo: CAV Università degli Studi di Bergamo, 2011
- *Memorials of Saint Dunstan, Archbishop of Canterbury*. Liechtenstein: Longman, 1874
- Mercier, Louis - Sébastien. *L'an 2440*. 1771
- Miglio, Massimo. "Pellegrinaggio e Giubileo" in *Il mondo dei pellegrinaggi. Roma, Santiago, Gerusalemme*. A cura di Caucci von Saucken, Paolo. Italia: Jaca book, 1999
- Molfino, Francesca. Mottola Molfino, Alessandra. *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*. Italia: goWare, 2014
- Moormann, Eric M.. Uitterhoeve, Wilfried. Tetamo, E.. *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. Italia: Mondadori Bruno, 2004
- Morgan, Sydney. *Lady Morgan's Memoirs: Autobiography, Diaries and Correspondence*. Germania: Tauchnitz, 1863
- Morgan, Sydney. Morgan, Thomas Charles. *Italy*. Regno Unito: A. and W. Galignani, 1821
- Musatti, Eugenio. *La donna in Venezia*. Italia: A. Forni, 1892
- Nagel, Susan. *Mistress of the Elgin Marbles: A Biography of Mary Nisbet, Countess of Elgin*. Stati Uniti: HarperCollins, 2010
- Nani Mocenigo, Filippo Maria. *Della letteratura veneziana del secolo XIX: notizie ed appunti*. Italia: Stab. dell'Ancora, 1901
- Orestano, Francesca. *Paesaggio e finzione: William Gilpin, il pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*. Italia: Uricopli, 2000
- Page, Stephen. *Transport and Tourism: Global Perspectives*. Germania: Pearson Prentice Hall, 2005
- Panza, Pierluigi. *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*. Italia: Franco Angeli, 1990
- Papi, Emanuele. Lagogianni- Georgakarakos, Maria. *Hadrianus*. N.p.: SAIA, Scuola Archeologica di Atene, 2018
- Patty, James S. *Salvator Rosa in French literature: from the bizarre to the sublime*. Stati Uniti: University Press of Kentucky, 2005
- Pauly, Danièle. *Le Corbusier: the Chapel at Ronchamp*. Germania: Fondation Le Corbusier, 1997
- Pavan, Massimiliano. *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*. Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, n.s., XXI-XXII (1974-1975). Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1974-1975
- Pellegrinelli, Barbara. "La "Description de l'Égypte" e le sue fonti" in *Studi Francesi*. Rivista quadrimestrale, 2007
- Pinelli, Antonio. "Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen: due modelli di "nudo eroico" a confronto" in *Thorvaldsen, Bertel. Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*. Italia: L'Erma di Bretschneider, 1991
- Piussi, Pietro., Alberti, Giorgio. *Selvicoltura generale. Boschi, società e tecniche colturali*. Italia: Compagnia delle Foreste, 2015
- Placanica, Augusto. *L'età moderna: alle radici del presente: persistenze e mutamenti*. Italia: B. Mondadori, 2001

- *Pensare l'eresia. Tra origine e attualità*. Rivista online di filosofia a cura di Gambetti, Francesca. Roma TrE-Press, 2016
- *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*. A cura di Basso Peressut, Luca. Calari, Pier Federico. Italia: in edibus – Accademia Adrianea Edizioni, 2019
- Policardi, Katia. *Souvenir. Testimonianze di viaggio*. Aracne Rivista. Italia: 2013
- *Portafoglio Necessario a Tutti Quelli Che Fanno Il Giro D'Italia*. Londra: Andrew Dury, 1774
- Potts, Rolf. *Souvenir*. Regno Unito: Bloomsbury Publishing, 2018
- Ragazzoni, Ernesto. Bujatti, Anna. *Le mie invisibilissime pagine*. Italia: Sellerio, 1993
- Rando, Giuseppe. *Alfieri europeo: le "sacrosante" leggi: scritti politici e morali, tragedie, commedie*. Italia: Rubbettino, 2007
- Remotti, Francesco. *Contro l'identità*. Italia: Editori Laterza, 2012
- Restori, Enrico. "Memorie di Adriano, un bastione contro l'oblio". In *Architettura di rara bellezza. Documenti del Festival dell'architettura 2006*. A cura di Prandi, Enrico. Italia: Festival Architettura, 2006
- Reynold de Seresin, Eliane. *Jacques-Louis David: Neoclassicismo e pittura di storia*. Belgio: 50Minutes.com (IT), 2023
- Ribera, Federica. Cucco, Pasquale. *La storia che r(esiste): Approcci alla conservazione e valorizzazione dei ruderi. Edizione digitale*. Italia: Franco Angeli Edizioni, 2019
- Ribouillant, Denis. "Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia" in *Viaggio nei giardini d'Europa: da Le Nôtre a Henry James*. Italia: Edizioni La Venaria Reale, 2019
- Riggs Miller, Anna. *Letters from Italy (1777)*. A cura di Stephen Bending. Regno Unito: Pickering & Chatto, 2009
- *Roba da donne: emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*. A cura di Camilotti, Silvia. Italia: Mangrovia, 2009
- Roethlisberger, Marcel. Lorrain, Claude. Cecchi, Doretta. *L'opera completa di Claude Lorrain*. Italia: Rizzoli, 1975
- Ruggiero, Raffaele. *Città D'Europa E Cultura Urbanistica Nel Mezzogiorno Borbonico: Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*. Italia: FedOAPress, 2018
- Saunier, Charles. *Les grands prix de peinture, sculpture, gravure en médaille depuis la fondation du prix de Rome*. Francia: Revue Encyclopedique, 1896
- Sbriglio, Alice Maria. Ugliano, Federica. "Re-excavating Heliopolis: Unpublished Archeological Data from the Archives of Ernesto Schiaparelli and Missione Archeologica Italiana" in *Current Research in Egyptology 2014*. Regno Unito: Oxbow Books, Limited, 2015
- Second, Albéric. *Misères d'un prix de Rome*. Francia: E. Dentu, 1868
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: 1977
- Siciliano, Enzo. *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere*. Italia: Bompiani, 1982
- Somerville, Barbara A. *Nicolaus Copernicus: Father of Modern Astronomy*. Stati Uniti: Capstone, 2008
- Starke, Mariana. *Travels in Italy in a series of letters*. Londra: Sherwood, Neely e Jones, 1816
- Stefani, Ottorino. *Antonio Canova: la statuaria*. Italia: Electa, 1999
- Stein, Perrin. *Jacques Louis David. Radical Draftsman*. Regno Unito: Metropolitan Museum of Art, 2022
- Stewart, Susan. *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*. Regno Unito: University of Chicago Press, 2021
- Stoppani, Antonio. *Il bel Paese: Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografica fisica d'Italia di Antonio Stoppani*. Italia: G. Agnelli, 1876
- Stuart, James. Revett, Nicholas. *Antiquities of Athens: Measured and Delineated by James Stuart, FRS and FSA, and Nicholas Revett, Painters and Architects*. Regno Unito: Princeton Architectural Press, 2008
- Sweet, Rosemary. *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, C.1690-1820*. Regno Unito: Cambridge University Press, 2012
- Teotochi Albrizzi, Isabella. *Ritratti*. Italia: Della Tipografia di Alvisopoli, 1816
- Terzani, Tiziano. *Un altro giro di giostra*. Italia: TEA, 2024
- Thibaudau, Antoine-Claire. *Histoire de la campagne d'Egypte: Tome 1, Sous le Règne de Napoléon le Grand*. Francia: Outlook Verlag, 2024
- Towner, John. "The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism" in *Annals of Tourism Research*, 12(3). 1985
- Towner, John. *An historical geography of recreation and tourism in the western world, 1540-1940*. Regno Unito: Wiley, 1996

- Tucci, Patrizio. *Voyage en Italie*. Italia: Ed. Classiques Garnier, 2012
- Tumidei, Stefano. "La nascita del museo" in *Il Settecento: Storia della civiltà europea*. A cura di Eco, Umberto. Italia: EncycloMedia, 2014
- Valchera, Caterina. *Les salonnieres e i loro spazi, timoniere di cultura*. SpazioLiberoBlog, 2022
- Van Den Abbeele, Georges. "Goodbye Columbus: Madame Du Boccage and the Migration of Identity" in *Annali d'Italianistica*, vol. 14. 1996
- Vasio, Pasquale. *Il postiglione nella storia e nell'arte*. Roma: Editalia, 1976
- Verga, Giovanni. *I Malavoglia*. Milano: 1881
- Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Souvenirs of Madame Vigée Le Brun: With a Steel Portrait from an Original Painting by the Author*. Regno Unito: R. Worthington, 1879
- Virgil. *The Aeneid*. trad. David West, Penguin Classics, 2003
- Urry, Jhon. *The Tourist Gaze*. London: Sage Publications, 2002
- Weller, Simona. *Ritratto di Angelica*. Italia: Avagliano, 1998
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Regno Unito: Parthian Books, 2013
- Wilton, Andrew. Turner, Joseph Mallord William. *Turner as Draughtsman*. Norvegia: Ashgate, 2006
- Winckelmann, Johann Joachim. *History of the art of antiquity*. Norvegia: Getty Research Institute, 2006
- Winckelmann, Johann Joachim. *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*. Regno Unito: Camden House, 2013
- Winckelmann, Johann Joachim. *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*. Dresda 1763.
- Winegarten, Renée. *Germaine de Staël e Benjamin Constant. A Dual Biography*. Regno Unito: Yale University Press, 2008
- Wolfgang von Wangenheim, "August von Sachsen-Gotha und Wilhelm Heinse als Klassizisten" in *Winckelmann e i miti del classico*. A cura di Heinz- Georg Held, Germania: Niemeyer, 2009
- Worsley, Giles. Jones, Inigo. *Inigo Jones and the European classicist tradition*. Regno Unito: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007
- Zaretsky, Robert. *Caterina e Diderot: L'imperatrice, il filosofo e il destino dell'Illuminismo*. Italia: Hoepli, 2020
- Zweig, Stefan. *Montaigne*. Italia: Castelveccchi, 2014

SITOGRAFIA

- Enciclopedia dell'Arte Antica. Giorgi Rossi, Flaminia, voce Ingres, Jean-Auguste-Dominique. 2005. consultazione su Treccani website
- Enciclopedia dell'Arte Antica, voce Stuart e Revett di J. Briegleb. 1966. consultazione su Treccani website
- Enciclopedia Italiana. Pilot, Antonio. voce Teotochi Albrizzi, Isabella. 1937. Consultazione su Treccani website
- Enciclopedia dell'Arte Antica, voce Winckelmann, Johann Joachim. 1966. consultazione su Treccani website
- Museo Egizio website
- Open Book Publishers
- Touring Club Italiano
- Turismo Roma. "60/20: Villa Adriana tra Cinema e UNESCO"
- UNESCO "Villa Adriana (Tivoli)"

