

IL MITO LETTERARIO DI PAESTUM NEL SECOLO D'ORO DEL VIAGGIO

SONDAGGI

di Giovanna Formisano

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli

formisanogiovanna@libero.it

doi: 10.7358/rst-2014-001-form

ABSTRACT

This short work, result of studies about earlier testimonies, tries to retrace the literary report of Paestum during its great fortune age and the building of an imaginary and a myth, that has a complex geographic articulation, also in Europe. During the Eighteenth century «promenades», excursions, routes intensify throughout this lost world. Italian, French and German scientists reach the ancient Poseidonia to discover those abandoned temples, although they have always lied there, on that swampy ground, inside that town walls lending to the city an irregular map. Therefore stories superimpose about this place, whose image is established on and nourished from different artistic tastes and cultural tendencies. This image follows traces of an ancient interest and it clarifies throughout a Romantic taste for a strong nature and the travel is a human society roots discovery.

Keywords: architecture, Delagardette, doric revival, Dumont, Eighteenth century, literary myth, Paestum, Piranesi, Soufflot, travel literature.

All'interno delle mappe del viaggio in Italia, nel Settecento, nella crescente centralità del Mezzogiorno che genera nuove tematiche nell'immaginario collettivo europeo, numerosi sono i viaggiatori che scelgono, fra le loro mete, quella piana «che fu da' Dresi, Greca gente, col

nome di Poseidonia edificata»¹. Nelle pagine che seguono sarà infatti riproposto un viaggio nel mito odeporico, in particolare francese e italiano, percorrendo il *locus* di Paestum attraverso le immagini di alcuni studiosi (architetti, pittori o incisori) che hanno contribuito a stabilire un'identità geografica, storica e naturalistica del sito. Chiave di lettura del presente, il «mito letterario» di Paestum; un *topos* animato dalla convinzione che, se è vero che la maggior parte degli studiosi del diciottesimo secolo è stata realmente a Paestum, una parte – pur se minima – ha semplicemente «viaggiato» attraverso i testi precedenti: come dimostra anche Delagardette fin dal Settecento² «senza dubbio, per secoli, la messe di scrittori e artisti che scrivevano dell'antica Poseidonia è stata molto più numerosa di quanti fisicamente l'avessero visitata»³. Alla base dell'interesse dei viaggiatori era spesso la rivendicazione dell'originalità greca dei templi pestani; non sono poche infatti le descrizioni che richiamano un'immagine pre-classica. La Magna Grecia anticipava la Grecia stessa offrendo un modello di stile, di gusto, di civiltà.

Citata già dal procidano Mazzella nel 1586⁴ ma a lungo ricordata solo per le sue rose che fiorivano due volte l'anno⁵, nel diciottesimo

¹ Antonini, 1795: 206. Questo testo, in tre volumi, è articolato in brevi *Dissertazioni* di carattere storico-erudito; di Paestum l'autore tratta nella seconda parte, descrivendo il sito e gli edifici – noto anche a Winkelmann, sarà un «punto di riferimento per le prime [successive] pubblicazioni» (Raspi Serra, 1990: 25).

² I suoi commenti, nelle note di *Les ruines de Paestum*, come vedremo, testimoniano errori nelle descrizioni e nelle immagini, che provano che alcuni dei viaggiatori abbiano realizzato un percorso solo immaginario.

³ Villani, 2011: 86. Già nel 1829 Heinrich Heine osservava che «non c'è niente di più noioso al mondo che leggere una descrizione del viaggio in Italia, tranne forse lo scriverla». Era una precoce riflessione meta letteraria, filtrata dalla consueta auto-ironia heiniana e da una precisa strategia retorica. Era possibile scrivere centinaia di pagine sull'Italia pur non avendo mai messo piede in alcuni luoghi canonici, semplicemente attingendo a fonti letterarie o a memorie; gli scrittori di viaggio lavoravano seduti a uno scrittoio affollato di testi in tutte le lingue, testi e immagini la cui rete componeva il sistema del «genere» – per attingere a una definizione di Maria Corti. Cfr. Villani, 2010: 89 ss.

⁴ Mazzella, 1597: 123.

⁵ Riferimenti alle rose pestane sono presenti fin da opere latine. Nel Settecento, oltre ai testi indicati nel presente, notiamo un'attenzione per queste rose anche in una lettera che il Magnoni scrive all'Antonini: «[...] due volte all'anno vi fioriscono; cosa, che fra gli altri suoi pregi, la rese celebre presso gli antichi» (Magnoni, 1804: 21).

secolo Paestum diviene una delle mete predilette del viaggio in Italia grazie ai suoi *majestueux* edifici. Paestum viene riscoperta; quasi improvvisamente diventa visibile, dicibile, rappresentabile. Con le grandi campagne di scavo di età borbonica, nel secolo d'oro del viaggio, contemporaneamente all'interesse per l'arte romana di Pompei ed Ercolano⁶, si registra crescente attenzione all'arte greca. Eppure Paestum, a differenza delle città romane, non giaceva al di sotto di un fitto strato di cenere e lapilli; i suoi templi erano rimasti sempre lì, nascosti ma non troppo da una natura prorompente. Non è d'altronde l'unico caso; basti pensare al più eclatante Monte Bianco, per secoli praticamente ignorato: «[...] a vederlo, a inventarlo, furono gli escursionisti e i pittori dell'[Ottocento] in cerca del sublime»⁷. Destino analogo per l'antica Poseidonia: stanca ormai degli eccessi del Barocco, della sua estrosità e fantasia, l'Europa del Settecento «ritrova» Paestum perché cerca un rifugio in una forma artistica diversa, arcaica, finanche primordiale, espressione di valori di solidità ed essenzialità.

Il ritorno ai templi di Cerere, di Nettuno e della Basilica (per rifarci alle denominazioni «suggestive» adottate nel corso del diciottesimo secolo)⁸ si offriva come esempio di originalità e superiorità dell'arte greca sulla romana: Paestum diviene ben presto polo dialettico, «argomento» all'interno dell'accesa *querelle* sulla superiorità del mondo greco rispetto a quello latino: architetti, paesaggisti e letterati finiscono per prediligere le vestigia dei templi dorici pestani.

Quell'inestricabile nodo di rovine archeologiche, paludi e vegetazione selvaggia, quel così unico intreccio simbolico tra Natura e Storia, si presentò, agli occhi dei viaggiatori, non come semplice spazio fisico ma come luogo dell'immaginario, tema d'arte, di immagini e di

⁶ Ercolano non esiste prima del 1738 e ancora meno Pompei, dove le ricerche cominciano solo nel 1748. Per una storia dell'immagine del Vesuvio cfr. Giammattei, 2006: 43-53.

⁷ Bonadei, 1996: 18.

⁸ «La riscoperta del Settecento degli edifici di culto impone un tentativo di interpretazione [...]: il tempio di Athena è identificato come tempio di Cerere [...]. Il tempio di Hera, il più antico, assume nel Settecento il nome di Basilica [...]. Il tempio detto nel Settecento di Nettuno, emblema dell'architettura dorica in Occidente in realtà consacrato al culto di Hera o – con maggiore probabilità – di Zeus» (Del Verme, 2013: 12-13).

resoconti; non a caso, vari racconti utopici sul mito delle origini, tra i quali *Paradise Lost* di Milton, fanno riferimento proprio alle architetture doriche⁹. Il gusto per l'arcaico sembra quindi avere un preciso atto di nascita e una vita declinata nell'arco di circa due secoli, la cui «fortuna» è stata inscindibilmente «legata all'attrazione esercitata da quella fase aurorale della letteratura che si riconosceva nella Bibbia, in Omero, in Eschilo»¹⁰. Come la letteratura, anche la pittura ne risentirà subendo così il «filtraggio» dell'essenzialità dei templi classici.

A richiamare l'attenzione della corte borbonica sulle rovine pestane è tra i primi l'architetto Sanfelice, che propone di utilizzare le colonne doriche del sito per gli ornamenti del Palazzo reale di Capodimonte¹¹. A garantire l'ingresso di Paestum nell'immaginario dell'Europa settecentesca, però, inaugurando il «genere» di Poseidonia, sarebbero gli artisti francesi, spinti da quella «ricorrente tendenza a cercare nel passato le ragioni del proprio rinnovamento»: un progressivo arretramento nel tempo, un percorrere a ritroso tutti gli stadi di sviluppo delle costruzioni antiche, che avrà la funzione di «rinnovamento architettonico nella sua evoluzione verso il neoclassico»¹².

Testo genetico di questo progressivo affermarsi nell'immaginario dell'antichità greca e che inaugura un interesse «antiquario» per Paestum viene considerato il resoconto del viaggio in Italia dell'architetto Jacques-Germain Soufflot¹³. Letto il 12 aprile 1752 all'*Académie des Beaux-arts* di Lione¹⁴, il *Diverses remarques sur l'Italie* avrà grande credito nell'ambiente degli *Antiquaires* e sarà di vitale importanza per la «sco-

⁹ Per uno studio sul Neodorico cfr. Simoncini, 2001: 157. Quello del Sanfelice fu comunque un «progetto che non ebbe seguito» (Villani, 2011: 89).

¹⁰ Ottani Cavina, 1994: 68.

¹¹ Pur credendo che si trattasse di edifici romani: «L'antica città di Pesto, situato nel territorio di Capaccio, che fu antica colonia dei Romani, dove vi sono tante quantità d'edificij mezzi diruti, essendovi più di cento colonne di dismisurata grandezza con i loro capitelli, architravi, freggi e cornicioni di pezzi così grandi che fan conoscere la potenza degl'antichi Romani» (*Lettera da Ferdinando Sanfelice a Carlo di Borbone*, Napoli, 10 Luglio 1740, in Chiosi - Mascoli - Vallet, 1986: 19).

¹² Simoncini, 2001: 9-10.

¹³ Accompagnatore del Marchese di Marigny, *Directeur des Bâtiments royales*.

¹⁴ E pubblicato in *L'oeuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982, 203-216. Titolo completo dell'intervento: *Diverses remarques sur l'Italie. Etat du Mont Vésuve dans le mois de juin 1750 et dans le mois de novembre de la même année*, du 12^e avril 1752.

perta» successiva dei templi di Paestum. È con Soufflot, infatti, che si afferma una Poseidonia quasi inedita: è un'immagine dell'antica città che va fondandosi nell'interesse antiquario attraverso pagine-archetipo per molti viaggiatori successivi, sebbene la presenza *in loco* di Soufflot sia stata breve. Il suo nome è legato anche alla *Suite des Plans, Coupes, Profils, Elévations géométrales et perspectives de trois Temples antiques*, curata dal collega Gabriel Pierre Martin Dumont: una raccolta di sole tavole, basate su criteri conoscitivi e scientifici, sui preziosi resti dei tre templi pestani. A sua volta, lo stesso Dumont, nel 1769, ritorna all'antica Poseidonia curando la traduzione francese della prima descrizione inglese di Paestum, pubblicata a Londra nel 1767 ma attribuita a John Berkenhout, un naturalista e viaggiatore con interessi storici¹⁵.

L'Inghilterra, dal canto suo, si fa partecipe del nuovo interesse per Paestum, tanto che parte della storiografia attribuisce alla letteratura inglese la fortuna europea del sito. Protagonisti Lord North, membro della *Society of Dilettanti*¹⁶ e autore di una lettera a Charles Dampier datata 1753 e, quindici anni dopo, Thomas Major, il quale consacrerrebbe «la fortuna di Paestum in Europa»¹⁷. Ma quello di Major è «solo» uno studio: a differenza dei suddetti architetti francesi, Major «non aveva mai messo piede a Paestum»¹⁸; non è dunque il risultato di una spedizione scientifica, né di un viaggio. Datato 1768 e dal titolo *The Ruins of Paestum otherwise Posidonia*, il volume è menzionato come il primo tentativo di offrire un'ipotesica ricostruzione degli edifici pestani, «una ricostruzione della verità storica dei templi attraverso un'operazione critica di confronto tra le differenti fonti»¹⁹.

¹⁵ Riferimenti a Paestum sono presenti anche in Le Roy (1758), *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, e in Baron D'Hancarville (1776), *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines*. Le Roy tratta di Paestum «discutendo l'evoluzione dell'architettura greca dopo la scoperta [...] della colonna» ipotizzando che la fila centrale di colonne servisse a reggere la copertura; per D'Hancarville, gli edifici di Paestum, «mostrano il modo in cui è avvenuto il passaggio dall'architettura degli Etruschi a quella dei Greci» – una tesi «originale» in quanto teorizza che i Greci avrebbero ricevuto l'architettura dagli Egiziani. Cfr. Raspi Serra, 1990: 34-42.

¹⁶ *Ivi*, 29.

¹⁷ Villani, 2011: 87.

¹⁸ Mertens, 1986: 65-70.

¹⁹ Raspi Serra, 1990: 42-69.

È forse in queste parole che si delinea la differenza fra gli autori inglesi e i primi viaggiatori francesi. Scopo di Soufflot, come quello di altri architetti connazionali, è infatti la ricerca di argomenti che rinnovino il linguaggio architettonico; ed è questo il motivo che induce a parlare di «fortuna francese di Paestum». Non a caso, nel primo disegno della cripta della Chiesa di Sainte-Geneviève a Parigi, proprio Soufflot, «le restaurateur de l'architecture en France», introduce il dorico greco dei templi di Paestum che aveva visitati otto anni prima. Successivamente Dumont avrebbe sviluppato l'ipotesi di realizzare una fabbrica da giardino in forma di tempio dorico²⁰.

L'anno che segna la «scoperta» dei templi pestani sarebbe dunque il 1750: «[...] da questo momento l'architettura dorica dei templi [...] diverrà un punto di riferimento ineludibile per ogni studio sull'architettura e sull'arte antica»²¹.

Nelle pubblicazioni francesi (e poi italiane) del secolo d'oro del viaggio dedicate a Paestum, sembra abbiano un comune intento scientifico evidente nelle descrizioni, nel linguaggio e nei metodi: non a caso, la maggior parte degli interventi sono corredati da incisioni, vedute, o semplicemente disegni sui templi che accompagnano o sostituiscono i testi, una fitta messe di testimonianze artistiche. All'interno, però, di questa generale prevalenza di un approccio «antiquario», queste testimonianze spesso si discostano fino a contraddirsi l'un l'altra; spesso le descrizioni dei templi fornite da Soufflot, da Dumont²², dal Saint-Non e altri, si distanziano per l'innesto di informazioni su elementi architettonici ri-

²⁰ Dei disegni di Dumont mostrano un tempio dorico periptero di tipo pestano in forma di rovina veduto di fronte e di lato. Non si tratta di un tempio ideale ma della riproduzione del tempio a Paestum nella sua condizione esistente. È possibile che si tratti di uno schizzo fatto sul posto, ma la scritta «Parc de Hercé et jardin» è interpretata come segno dell'intenzione di realizzare una fabbrica di quel tipo (cfr. Simoncini, 2001: 202).

²¹ Raspi Serra, 1990: 26.

²² I commenti di Dumont, aggiunti alla versione inglese, la modifica dell'apparato illustrativo con le immagini più veritiere del viaggio di Soufflot e l'aggiunta delle proprie note, che costituiscono un vero e proprio secondo testo, fanno di questo libro più che una comune traduzione, un tomo complesso, la cui chiave è fornita nella prefazione del traduttore. Come l'originale, anche questa versione si articola in tre parti, rispettivamente dedicate alla storia della città, alle iscrizioni trovate e alla descrizione di Paestum. Eppure, al di là di queste precise descrizioni, la parte più «francese» di questo testo è nei diciotto precisissimi disegni sull'antica Posidonia, accompagnati da incisioni su Ercolano, su Capua e sul Vesuvio.

velatisi poi non esistenti, testimonianza forse di un intento didascalico che prevaleva su quello propriamente storico-documentario. Un testo di svolta, in tal senso, è offerto dall'ultima pubblicazione settecentesca sull'antica Poseidonia: è il 1798, cinque anno dopo il suo viaggio, quando Delagardette pubblica il suo trattato d'architettura sui templi pestani.

Uno dei primi elementi di discordanza attiene la datazione. Nel suo *Discours*, Soufflot sostiene che «les temples paroissent avoir été construit lorsque lordre dorique étoit encore au barceau»²³; ipotesi appoggiata da Dupaty²⁴, da Lord North (sostiene infatti che questi siano esempi di primissima architettura dorica), ma anche da Dumont: «[...] l'on ne connoit point de temples dans la grande Grèce, qui soient d'ausi haute antiquité que ceux de Paestum»²⁵.

Da lì a poco, Delagardette boccherà queste varie ipotesi: «Comment se permet[tent-ils] d'affirmer, avant d'avoir bien observé, que les monuments de Paestum indiquent l'enfance de l'Architecture?»²⁶.

È solo uno dei tanti passi che illuminano un ostentato atteggiamento polemico dell'autore del trattato, prova di una tensione a rivendicare l'originalità del suo studio rispetto alla tradizione di poco precedente, non ultima quella firmata circa quindici anni prima da Paulantonio Paoli²⁷ (in un testo che Delagardette più volte cita), il quale sosteneva un'originale tesi sulla origine etrusca del sito:

[...] poiché teniamo per indubitato, che avanti l'invenzione delle celebri leggi de' tre Ordini greci, fosser gli Etruschi non solo esercitati in questa nobile arte, ma colti ed ingegnosi; lo che dimostrano ad evidenza oltre agli altri monumenti, i tempj e le fabbriche Pestane delle quali si parla, e la cui soda e grave struttura vogliamo animosamente a que' popoli attribuire.²⁸

²³ Soufflot, 1982: 213: «I templi sembrano essere stati costruiti quando l'arte dorica era ancora in fasce». La traduzione è nostra.

²⁴ Delagardette, 1798: 27 nota 14.

²⁵ Dumont, 1769: 17: «In Magna Grecia non si conoscono altri esemplari di templi antichi quanto quelli di pestani». La traduzione è nostra.

²⁶ Delagardette, 1798: 27 nota 14. Pur riferendosi a Dupaty: «Come si permettono di affermare, prima averli attentamente osservati, che i templi di Paestum rappresentano le origini dell'architettura?». La traduzione è nostra.

²⁷ Paoli, 1784. Cfr. *infra*.

²⁸ *Ivi*, 68.

Di lì a poco, sul fronte della cultura italiana, si sarebbe aperta la riflessione, ben più ampia e con più implicazioni di ordine storico ma anche erudito e politico, sui rapporti tra l'Italia e la Grecia, sulle acquisizioni e sui reciproci scambi tra colonie e madre patria. Riflessioni che trovavano una decisiva, ma non definitiva, sistemazione in uno dei testi cardine della cultura italiana di inizio Ottocento, il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco. Si propone con questo una nuova lettura: nella centralità di un «suolo dell'Italia» abitato prima di quello greco, si dipana il grande interrogativo:

Hanno i due popoli [quello italiano e quello greco] linguaggio quasi simile. Quale dei due l'ha appreso dall'altro? Che gl'Italiani lo abbiano appreso dai Greci è impossibile; che i Greci lo abbiano appreso dagli Italiani è probabile.²⁹

Operazione «minoritaria», che prova il ribaltamento «in positiva identità la rovina, lo scavo, il recupero archeologico di un'icona italiana precedente l'Italia moderna»³⁰.

In questa brevissima galleria di testi non mancano come si accennava informazioni che non hanno nulla di scientifico e autoptico. Nel suo *Discours*, Soufflot per esempio sostiene che l'edificio «plus grand et le mieux conservé [soit] orné d'un portique circulaire de 40 colonnes de six pieds de diametre»³¹, colonne di cui non resta alcuna traccia neppure indiziaria³².

Piena concordanza invece sulle fonti classiche, in particolare Strabone e Giamblico³³, ai quali tutti attingono a piene mani, anche in riferimento alle ormai leggendarie rose pestane o alla «mauvaise qualité des eaux de Paestum», che più volte ricorrono in questa peculiare letteratura³⁴.

²⁹ Cuoco, 2006: 500-501.

³⁰ Giammattei, 2013: 508.

³¹ Soufflot, 1982: 213: «Il più grande edificio, nonché quello in migliore stato di conservazione, è ornato da un portico circolare dalle quaranta colonne che presentano un diametro che misura circa un metro». La traduzione è nostra.

³² Cfr. Del Verme, 2013.

³³ Strabone, 2000; Giamblico, 1991.

³⁴ Dumont, 1769: 11; Saint-Non, 1783: 156.

Sembrerebbe che anche nella descrizione dei templi non ci siano molte anomalie fra le prime pubblicazioni (con il trattato di Paoli e successivamente con quello di Delagardette sarà tutto messo in discussione); unica differenza, la scelta dell'ordine della descrizione. Se Saint-Non inizia la sua narrazione da Ponente, dunque dall'edificio più piccolo, «Le premier de ces Temples, celui que l'on rencontre d'abord en arrivant par le côté du Couchant, est le moins grand des trois»³⁵, aggiungendo informazioni che testimoniano la conoscenza anche di quelli siciliani, Berkenhout, e dunque Dumont, sceglie un ordine diverso che però sarà usato anche da Delagardette. Il primo che riporta, infatti, è il tempio di Nettuno:

Des trois temples, le premier est hexastyle, ou à six colonnes de face; en même tems amphiprostyle, c'est-à-dire à deux portiques; un à chaque face: quatorze colonnes en décorent les flancs. On découvre dans l'intérieur les vestiges du mur qui formoit la partie appelée cella, ou nef, à l'estremité de laquelle se distinguent encore les pilastres, et deux colonnes qui la séparoient du pronaos. Au-dedans de la cella sont deux rangées de colonnes plus petites que les extérieures, couronnées d'un architrave que surmonte un second ordre.³⁶

Descrizione articolata (ma non quanto quella di Delagardette – in quanto vi dedica un intero capitolo) che lascia poco campo all'immaginazione. Diremmo non pittoresca, non soggettiva, tipica di un *connaisseur* più che di un *curieux*. A testimonianza di ciò, e a sua differenza, la descrizione dello stesso edificio riportata nel colossale e notissimo *Voyage pittoresque* dell'abate di Saint-Non:

A la suite de ces Edifices, l'on arrive au grand Temples, un des plus beaux, des plus conservés, et certainement un des plus magnifiques Monuments

³⁵ *Ivi*, 157: «Il primo di questi templi, quello in cui ci si imbatte venendo da Ponente, è il più piccolo dei tre». La traduzione è nostra.

³⁶ Dumont, 1769: 12: «Dei tre templi, il primo è esastilo o a sei colonne per ciascuna facciata; al contempo anfiprostyle, ovvero a doppio portico, uno per ciascuna facciata. Sui lati sono disposte quattordici colonne. Al suo interno si scorgono le vestigia di un muro che formava la cosiddetta cella, o navata, alla estremità della quale si distinguono ancora i pilastri e le due colonne che la separano dal pronaos. All'interno della cella, due file di colonne più piccole di quelle esterne, coronate da un architrave che ne sovrasta un secondo ordine». La traduzione è nostra.

de l'antiquité. Il est composé de six Colonnes de face, sur quatorze de profondeur. Les trois Gradins qui lui servent d'assise ou de socle, sont bien exhausés et d'une belle proportion; et quoique les Colonnes de ce Temple soient fort courtes, n'ayant que cinq fois leur diamètre de hauteur, leur espacement d'un diamètre d'une Colonne a l'autre, produit à l'œil l'effet le plus heureux [...].³⁷

È, come noto, un testo snodo destinato a segnare una svolta all'interno della letteratura odepórica. È l'avvio a una nuova scrittura dei luoghi e anche a una nuova dimensione culturale del viaggio, una nuova centralità del viaggiatore; nell'ultimo quarto di secolo iniziano a manifestarsi un modo più personalizzato di viaggiare, una capacità di emozionarsi, di vivere passioni e turbamenti che anticipano l'età romantica, un interesse nascente per il pittoresco e l'esotico³⁸. La stessa natura è presente in ciò che più ha di «pittoresco»³⁹. Il *Voyage* non ha più nulla di scientifico, non si limita alla descrizione e alla classificazione degli edifici, scavi o resti; vuol cogliere le diverse occasioni per riconoscere l'armonia e la poesia della natura, i suoi colori, i suoi suoni e i suoi profumi⁴⁰. Era un repertorio non di luoghi ma di immagini cui avrebbero attinto ricche

³⁷ Saint-Non, 1783: 158: «Oltrepassati questi edifici, si giunge al 'grand Temple', uno dei più belli, dei più preservati, e sicuramente uno dei migliori monumenti dell'antichità. Sulle sue facciate sono disposte sei colonne; sui lati quattordici. I tre gradini che fungono da basamento, sono sopraelevati e ben proporzionati. E sebbene le colonne siano molto basse, avendo un'altezza pari a cinque volte il loro diametro, lo spazio tra una colonna e l'altra (di un diametro) produce un meraviglioso effetto alla vista». La traduzione è nostra.

³⁸ All'interno della vasta bibliografia cfr. Fino, 2008: 15.

³⁹ «[...] soprattutto le montagne spaventose, i precipizi raccapriccianti, il Vesuvio, etc. ...» (Rosenberg, 1986: 17).

⁴⁰ Il *Voyage*, con le sue preziosissime vedute, conduce viaggiatori e non nell'Italia di quegli anni. Vari sono i livelli di lettura cui si presta l'opera del Saint-Non: il primo è relativo allo stato dei luoghi, il secondo alla ripresa fedele dei monumenti, e poi c'è quella relativa alla «spettacolare» gente del Sud che presenta uno scorcio d'Italia popolato da zingari e baroni, saltimbanchi, avventurieri, curiosi, marinai e galeotti, soldati e pirati, donne velate e femminette alla fonte; e ancora processioni, risse e faide, fiere e cortei, chiari di luna e tramonti del sole. Ed infine, ma non ultimi, a testimonianza del quarto livello di lettura, i partecipanti all'impresa, *l'équipe*, che rappresenterà la fortuna del libro, che si iscrive, a pieno diritto, tra i «grandi racconti di avventure della letteratura settecentesca» (Causa, 1982: 14). Non siamo molto lontani da quella che gli anglosassoni, su calco francese, chiamano «psychogeography»; in quel secolo che allinea anche la figura del *connaisseur*, il conoscitore impegnato in ricerche scientifiche a tutto campo.

vedute che renderanno l'opera famosa e ricercata. Il lavoro è corredato infatti, come conosciuto, da preziose immagini dei posti visitati; icone genetiche per la storia del vedutismo in Italia gli ultimi decenni del diciottesimo secolo⁴¹. Tra i «viaggiatori», infatti, numerosissimi furono in quegli anni anche i pittori di paesaggio venuti da ogni parte d'Europa per poter fissare su tela o su carte le vedute più belle ed emozionanti delle grandi città italiane o dei loro pittoreschi dintorni, delle loro architetture più prestigiose o dei momenti più pittoreschi della vita popolare⁴² in un dialogo tra scrittura e arti figurative in cui si rivelò da subito fecondo Goethe. Molti scrittori viaggiavano accompagnati da illustratori, altri disegnavano di proprio pugno; molti pittori o incisori accompagnavano le proprie immagini con testi. Fra questi, il più noto è Giambattista Piranesi, grande illustratore di Paestum, nei cui disegni traspare una radicale critica: «[...] paradossalmente, le rovine del tempo perdono ogni significato strutturale per trasformarsi in assoluta decorazione, per riassorbirsi nel paesaggio devastato con un'eloquenza che altro non è ormai se non l'elegia spiegata di quel silenzio della forma che percorre tutta la scellerata architettura piranesiana»⁴³. Il suo interessamento per Paestum è percepibile fin dal trattato *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, significativa testimonianza dell'attenzione al problema delle origini del dorico greco. Ma sarà solo nel suo ultimo viaggio a Paestum che l'incisore «sarebbe giunto a un tardivo ravvedimento e un riconoscimento del gusto greco»⁴⁴; in quella stessa terra in

⁴¹ Per una bibliografia sull'argomento cfr. almeno: De Seta - Stroffolino, 2001; Conti - Di Biasi, 2012.

⁴² Fino, 2008: 11-18.

⁴³ Tafuri, 1980: 55-56.

⁴⁴ Villani, 2011: 90. A indicare un superamento della convinzione della superiorità dell'arte romana sulla greca, sono le osservazioni presenti nella didascalia alla Tavola X: «Eppure quest'architettura solenne non è intellegibile da tutti coloro che si recano a vederla, e che preferiscono trovare Ordini più piacevoli all'occhio, come l'ionico, il corinzio e il composito. In realtà gli antichi romani, quando si diedero al lusso, ricercarono l'architettura sovraccarica [fardée], e a essa fecero ricorso più degli altri popoli, perché forniva occasione all'impiego delle loro ricchezze e al superamento della materia. Gli stessi greci, volendo ingentilire l'Ordine dorico, lo caricarono di qualche ornamento; e ciò fu imitato dai romani, sino al punto di rincarare la dose sui loro stessi modelli; poiché quelli che non posseggono la vera teoria dell'arte preferiscono sempre un'architettura piena di ghirlande, fiori ed altri ornamenti, a un'altra che offra soltanto la semplice purezza» (Pane, 1980: 130).

cui contrarrà la malaria che lo porterà alla morte – Paestum, dunque, non solo meta per antiquari, ma anche città dell'avventura pericolosa che mette a repentaglio la vita. Divenuto anche quest'ultimo un tema letterario; lo stesso Goethe narra della titubanza a sfidare il pericolo per accedere alla piana pestana. L'ultima opera piranesiana, *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices [...]*, consiste in ventuno vedute, di cui diciotto di Giambattista e tre del figlio Francesco, ognuna accompagnata da un commento esplicativo.

Le acqueforti di Piranesi, le loro angolature e i punti di vista, ritornano anche nell'operato di altri artisti: in particolare, i francesi Bichard, German e Du Pin (incisori di Dumont e dell'Abbè de Saint-Non), e dell'italiano Bartolozzi, in qualità di incisore delle *Rovine di Pesto* di Paoli. È quest'ultimo un unico grande volume in lingua italiana e latina, contenente sei *Dissertazioni*, ciascuna delle quali è corredata da vignette e, all'inizio e al termine del testo, con tavole che ne illustrano il contenuto. La sua preziosità nello schema del suo lavoro che prevede vedute, piante con le misure, ricostruzione dello stato originario, particolari architettonici.

Molte sono le lacune che presenta quest'opera; Delagardette, in riferimento al tempio di Nettuno, il «tempio più grande dell'architettura pestana», rimprovera a Paoli di non aver osservato dei «détails ingénieux», tanto da dubitare la sua reale presenza a Paestum⁴⁵. Si chiede poi perché Paoli sostenga che i monumenti pestani, costruiti nei tempi di ignoranza e precedentemente alla conoscenza delle arti, presentino «masses informes et grossière», disprezzate da chi nutre sentimenti per la bellezza e l'eleganza⁴⁶.

Passiamo così a *Les Ruines de Paestum ou Poseidonia* di Delagardette⁴⁷, il testo fondamentale per gli studi ottocenteschi nonché ultima

⁴⁵ «Paoli et Major ont-ils vu Paestum? On ne le croit pas» (Delagardette, 1798: 34 nota 27).

⁴⁶ *Ivi*, 28-29 nota 15. «Vollì dire da quella stessa rozza e goffa maniera disprezzata nell'opere etrusche, e che osservava nelle Paestane da chiunque ama la delicatezza, o induce a biasimarle» (Paoli, 1784: 77).

⁴⁷ Il testo appare per la prima volta nel 1798, a Parigi. Si afferma da subito come polo dialettico, critico e modello. È forse il più citato nei secoli successivi, ma in parte 'superato' dalle nuove pubblicazioni ottocentesche. Quello che si era affermato in qualità

pubblicazione settecentesca su Paestum. Autore, il giovane architetto Claude-Mathieu Delagardette, primo precursore del gruppo di *Pensionnaires de l'Ecole des Beaux-arts*⁴⁸. Nel marzo del 1793, Delagardette parte dunque da Napoli alla scoperta di Paestum; il motivo che lo spinge è la sua passione per l'architettura antica, l'ininterrotto zelo per gli studi giovanili, il desiderio della trasmissione delle conoscenze, perché

Rien n'est plus séduisant pour un ami de l'Architecture ancienne, que le désir de publier les observations et les recherches qu'il a faites sur les lieux mêmes où les Architectes grecs, guidés par le génie mâle et sublime qui les animaient, ont pensé et construit les majestueux édifices dont nous admirons encore les ruines à Paestum.⁴⁹

Il risultato di questo lavoro meticoloso sono le circa cento pagine di *Les Ruines de Paestum ou Posidonia*, articolate in dodici capitoli di «chiarimenti», disegni e informazioni sull'antica Paestum che, per l'esattezza dei rilievi, malgrado l'insufficienza degli strumenti di misurazione, e per la meticolosità delle argomentazioni, diverrà il testo fondamentale per gli studi ottocenteschi. È un'opera che sarà inoltre riconosciuta

di «testo ufficiale dell'*Académie*», è infatti contraddetto, in vari punti, da Pierre-François-Henri Labrouste, «l'homme nouveau», autore della *Restaurations des monuments antiques par les Architectes Pensionnaires de l'Académie de France à Rome*. A sua volta, le Idee di Labrouste si scontreranno però con Quatremère de Quincy, *Secrétaire Perpétuel de l'Académie*, tanto da dar vita ad una nuova *querelle* tra i «classiques» sostenuti da Quatremère de Quincy e i «romantiques» appoggiati da Labrouste (per una bibliografia sull'argomento cfr. almeno: Quatremère de Quincy, 1842; Dassy, 1879; Viollet-le-Duc, 1971). Dopo continui riferimenti nel XIX secolo, *Les Ruines* delagardettiane saranno riproposte in vari volumi antologici e non. Tra questi i due volumi già citati curati da Raspi Serra (1986 e 1990) e il più recente Mello (2012). Nello stesso 2012, la Hachette Livre - BnF, ne offre una ristampa identica alla prima versione.

⁴⁸ Durante il suo soggiorno a Napoli Delagardette risiede all'Hotel Di Monte Oliveto la cui proprietaria Madame Gasse offre al giovane un'amicizia generosa e disinteressata, aiutandolo nella realizzazione del suo sogno di donare alla nativa Francia un'opera sulle rovine di Paestum. È infatti lei a presentargli Georges Wallis, un gentiluomo inglese che propone all'architetto di sostenere le spese di tutto il materiale e dell'equipaggio per i suoi studi se gli permetterà di accompagnarlo in questo viaggio. Cfr. Delagardette, 1798.

⁴⁹ Delagardette, 1798: 1: «Non c'è nulla di più allettante, per un devoto all'Architettura antica, del desiderio di pubblicare un testo sulle osservazioni e sulle ricerche compiute in quello stesso luogo in cui gli Architetti greci, guidati e animati dal *génie* forte e sublime, hanno immaginato e costruito i maestosi edifici di cui ancora oggi, a Paestum, ne ammiriamo le rovine». La traduzione è nostra.

in qualità di «un passo decisivo verso il rilievo del monumento storico inteso come disciplina scientifica che usa tutti i mezzi offerti dalle scienze naturali moderne»⁵⁰. Fin dall'introduzione (dove sono definite «[...] massime metodologiche in gran parte tuttora valide»⁵¹) è chiaro il pensiero di Delagardette in riferimento alle pubblicazioni passate; riconosce le contraddizioni presenti nelle opere che l'hanno preceduto, nonché la negligenza nell'esattezza delle misure, o ancora la precipitazione che li ha portati a realizzare dei disegni furtivi:

Qu'arrive-t-il delà? c'est qu'on prit à la hâte des mesures générales sans disposition préparatoires, sans instruments propres, sans matériaux absolument nécessaires à l'exactitude des opérations. On revint ensuite dans sa patrie, et d'après des souvenirs conservés, on composa les détails qu'on avoit obmis de prendre; on leur supposa des mesures proportionnées à celles générales qu'on avoit prises avec une mesure de poche seulement; on fit d'après ces dessins, des gravures *soigneusement* exécutées, précédées ou accompagnées d'un discours historique, dans lequel des autorités sont rapportées avec profusion. Voilà comme les Ruines de Paestum semblent avoir été publiées.⁵²

Il contributo di Delagardette, in effetti, risiede in uno studio attento del luogo, (arrivato a Paestum, infatti, il suo primo obiettivo è quello di «pénétrer» nei monumenti, di fare i suoi disegni negli stessi edifici che studia, e di compararli alle descrizioni che c'erano state in passato) nonché delle pubblicazioni che lo procedono, portando con sé le opere di Dumont, e dunque dell'Anonimo inglese, di Major e di Paoli, ma già

⁵⁰ Raspi Sera, 1986: 179.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Delagardette, 1798: 2-3 «Che cosa accadrà? Sono state prese delle misure generali precipitosamente, senza provvedimenti necessari, senza strumenti appropriati, senza i materiali assolutamente indispensabili all'esattezza delle operazioni. Ritornati nella propria terra, e attraverso ricordi serbati, sono stati composti dettagli che si erano omessi di prendere; misure proporzionali saranno sottoposte a quelle generali che erano state raccolte con soli metri tascabili. Dopo i disegni, si passerà alle incisioni *accuratamente* eseguite, precedute o accompagnate da un discorso storico, nel quale le autorità sono riportate con profusione. Ecco come sembra siano state pubblicate le precedenti Rovine di Paestum». La traduzione è nostra. In effetti, «rimane tutt'ora discussa la questione se i rilievi [del *Voyage*] siano davvero i risultati di un lavoro condotto sul posto» (Raspi Serra, 1986: 177).

immersi in tutte le letture pestane dei «Voyageurs modernes»⁵³. Anche Delagardette attinge alle fonti «des Anciens», fino a dichiarare di limitarsi a «*essembler et lier entr'eux les divers renseignements qu'ils ont donnés, de maniere à faire un ensemble simple, suivis et satisfaisant*»⁵⁴.

Come Dumont, il primo edificio sul quale si sofferma Delagardette è quello che, date le sue dimensioni, definisce il «grand Temple» (nessuno prima di lui aveva svolto un'analisi così dettagliata su questo tempio). È un vero e proprio trattato, nel quale, però non ricorre a termini specifici. Come ricorda in una delle note al primo dei tre capitoli, avrebbe

pu dire que ce Temple est *hexastyle, amphiprostyle*: nous aurions paru plus savants, mais nous aurions été moins clairs pour la majeure partie des Eleves. C'est le désir d'être entendu de tout le monde, qui nous a fait supprimer tous ces grands mots qui ne sont clairs que pour les savants.⁵⁵

Del resto, fin dall'introduzione, Delagardette prende le distanze dalle opere che l'hanno preceduto. Precisa che l'intento del suo lavoro è comunicativo; in effetti, lo scopo del trattato è quello di essere letto e compreso non solo dai «*maîtres*» e dai *savants*, ma anche dagli artisti in genere:

Puisse donc cet ouvrage profiter également aux Maîtres et aux Elèves, et contribuer aux progrès de l'ordonnance de l'Architecture en France. Puisse-t-il aussi être utile aux Arts en général et aux Artistes, en leur fournissant les moyens de procurer de nouvelles jouissances. Alors j'aurai rempli la tâche que je m'étois imposée.⁵⁶

Fra gli elementi che maggiormente contraddistinguono quest'opera da quelle che la precedono, la descrizione di alcuni elementi architettonici assenti nelle altre pubblicazioni. Un esempio ci è offerto dalla relazione sulla trabeazione delle colonne del «grand Temple»; Delagardette, vi-

⁵³ Delagardette, 1798: 2-3.

⁵⁴ *Ivi*, 8.

⁵⁵ *Ivi*, 24 nota 4: «Avremmo potuto dire che questo Tempio è esastilo, anfiprotilo: saremmo sembrati più *savants*, ma saremmo stati meno chiari per la maggior parte degli allievi. A farci eliminare queste parolone, chiare solo ai maestri, è stato il desiderio di essere compresi da tutti». La traduzione è nostra.

⁵⁶ *Ivi*, 5-6: «Possa dunque questo lavoro interessare i maestri e i loro allievi, e contribuire ai progressi degli studi dell'architettura in Francia. Possa essere utile alle arti in genere e agli Artisti, fornendo loro i modelli al fine di procurare nuove gioie. Solo allora avrò raggiunto l'obiettivo che mi ero imposto». La traduzione è nostra.

gile e generoso nella descrizione e nei disegni delle scanalature e degli architravi, spiega minuziosamente i dettagli architettonici:

Chaque triglyphe a dans son milieu deux cannelures verticales [...]. L'architrave a [...] pour tout ornement [...] un listel, des gouttes [...]. Les gouttes sont rondes et conique, c'est-à-dire, qu'elles sont plus larges par le bas que par le haut.⁵⁷

Soufflot, Major e Paoli, al contrario, non fanno questa osservazione e sembrerebbe lecito e spiegabile se fosse l'unica ma, Delagardette stesso, lamenta che a questi autori siano sfuggiti anche quei particolari che sono percepibili perfino dagli osservatori meno esperti.

Uno degli ultimi capitoli di questo saggio è dedicato al confronto tra gli edifici paestani e quelli greci; nella comparazione con altri esempi di architettura dorica, Delagardette traccia gli elementi per la datazione degli stessi. Le rassomiglianze tra il «grand Temple», il Theseion e il Partenone sono rintracciate nei criteri costruttivi e nei dettagli degli Ordini, e da questo è tratta la convinzione che i tre edifici siano coevi, contraddicendo, ancora una volta, la consueta periodizzazione che voleva i templi di Paestum come esempi dell'architettura dorica alle origini: «Que faudrait-il de plus pour être convaincu que ces trois édifices ont été construits dans le même tems, et par le même peuple?»⁵⁸. Diversa sorte per gli altri edifici che sostiene siano stati costruiti da Greci ma restaurati dai Romani, rendendosi così più simili al Teatro di Marcello e al Colosseo.

Tornando al rapporto Delagardette-Paoli, un'altra critica mossa all'autore delle *Dissertazioni* è in riferimento ai capitelli delle colonne del tempio di Nettuno; l'architetto lo critica – questa volta accostandolo a Soufflot e a Major – per non essere stato in grado di indicare la loro «grace et l'harmonie»⁵⁹. Eppure, lo stesso Delagardette, resta affascinato dalla descrizione del cosiddetto Tempio Minore:

⁵⁷ *Ivi*, 31-32: «Il centro di ciascun triglifo presenta due scanalature verticali [...]. L'architrave ha [...] per ornamento [...] un listello, delle gocce [...]. Le gocce sono rotonde e coniche ovvero sono più larghe verso la parte inferiore». La traduzione è nostra.

⁵⁸ *Ivi*, 69: «Cosa si potrebbe aggiungere per essere convinti che questi tre edifici siano stati costruiti nello stesso periodo, e dallo stesso popolo?». La traduzione è nostra.

⁵⁹ *Ivi*, 30 note 17-18.

Fra le cose per le quali questa seconda fabbrica di Pesto si distingue dall'altra, quel che deve sopra tutto considerarsi si è, che ha maggior elevazione, e perciò mostra alquanto alterate quelle leggi, che abbiamo notate nell'altro tempio. Le colonne son più sottili, e sorpassano i quattro diametri per l'altezza di tutto il capitello. La larghezza della fabbrica è così ristretta, che non corrisponde alla misura di tre colonne, benché non ci si computi il capitello.⁶⁰

Per di più, nell'impossibilità di riuscire ad avere misure certe del suddetto a causa dello stato di degrado quasi totale, Delagardette ricorre all'opera di Paoli⁶¹. Fa lo stesso con alcune descrizioni in riferimento alle curvature e al profilo delle scanalature delle colonne dell'edificio che denomina «Basilique», pur se Paoli scelga di denominarla «atrio»:

Dubitiamo molto ragionevolmente, che il titolo stesso posto in fronte a questa dissertazione, debba mostrare un non so che di nuovo e di stravagante, capace di eccitar sorpresa, e di partorirci una critica, mentre l'insigne fabbrica della quale cominciamo a discorrere, e che altri vollero dirla, non senza il consenso degli eruditi, un tempio, altri una greca basilica, usando noi un termine diverso la chiamiamo atrio, ed abbracciando un'opinione inaudita, sosteniamo confidentemente essere stato un lavoro etrusco, destinato o per uso di commercio, o per trattarci de' pubblici affari.⁶²

Delagardette e le sue *Ruines*, considerata «la prima vera monografia basata soltanto sulle osservazioni e misure fatte sul posto con grande precisione»⁶³, chiudono i racconti di Paestum del Settecento. All'interesse antiquario e documentario si sostituisce via via il gusto romantico per la natura dominante, una Natura che rende anche pericoloso e «azzardato» il viaggio a Paestum che diviene ormai avventura e sfida.

A giudicare da quanto ci è testimoniato in età romantica, come osserviamo nel famosissimo dipinto di Van Pitloo, *I templi di Paestum*, i ruderi dorici appaiono visibili in una radura disseminata di specchi d'acqua. Si può dire anzi che il più tipico luogo comune del vedutismo posidoniate sia stato rappresentato dalle colonne e dalle bufale che si riflettevano nell'acqua; talvolta, alle loro masse nere e selvagge, si uniscono

⁶⁰ Paoli, 1784: 115-116.

⁶¹ Delagardette, 1798: 47-52.

⁶² Paoli, 1784: 131.

⁶³ Raspi Serra, 1986: 179.

le cicogne, anch'esse di casa, a Paestum, poiché usano nidificare nei timpani dei templi. Caratteristiche escluse nelle immagini piranesiane: sembrerebbe che tale scelta sia dovuta alla necessità di «eliminare un aspetto del vero, solo perché lo considerava come uno squallido accidente, non degno di accompagnare la grandiosità di quelle solitarie rovine»⁶⁴, o forse la fede a un interesse antiquario ancora tutto settecentesco, che poco lascia al paesaggio, che sarebbe stato invece dirompente di lì a poco, nell'Ottocento. O ancora perché, come testimonia Georg Simmel nella sua *Filosofia del paesaggio*, prevale una considerazione che «risolveva il paesaggio nella veduta, ossia, di fatto, nella rappresentazione soggettiva che l'uomo si fa dell'aspetto dei luoghi che ha intorno e vede»⁶⁵. Una considerazione che, con i viaggiatori romantici arriverà al suo culmine⁶⁶.

Piranesi non si accontenta delle incisioni: non vuole rischiare di penetrare nella monotonia, provocata dalla «costante iterazione degli allineamenti interni ed esterni delle colonne, e degli scorci delle trabeazioni»⁶⁷; decide così di tradurre la geometria dorica in pittura, ora attenuando, ora spezzando, la rigida prospettiva, mediante l'inserimento delle macchie del verde. Avremo così immagini «visionarie [e] sublimi», scorci «teatrali»⁶⁸, nonché, a detta di Delagardette: «[...] la collection la plus complete et la plus fidelle des vues de Paestum [...]: on y voit réellement les Ruines de Paestum»⁶⁹.

⁶⁴ Pane, 1980: 122.

⁶⁵ Galasso, 2012: 2.

⁶⁶ «[...] durante le diverse escursioni [preferivano scoprire] le infinite risorse emotive che i diversi paesaggi potevano fornire attraverso la varietà molteplice di toni e di effetti, proiettando su quanto visitato la propria carica sentimentale, in termini di benevolenza, di malinconia, di nostalgia o di narguzia; in effetti, si spostarono da un paese all'altro con il cuore in mano, innamorati di tutto o di niente, tingendo la realtà con i loro occhi interiori [...]». Osservò Berlioz che negli scritti del viaggiatore romantico si osserva «una curiosità quasi spasmodica per l'esotico e per il pittoresco» (Fino, 2008: 17-18).

⁶⁷ Pane, 1980: 142.

⁶⁸ Con Piranesi, particolare importanza la assumono i costumi e gli atteggiamenti dei personaggi che popolano queste stampe in qualità di significato stilistico e di transizione della stessa Weltanschauung dal barocco al neoclassico; non più gli spettrali frequentatori dei ruderi romani, bensì «uomini immobili, infagottati da lunghe palandrane e pantaloni stretti» (Pane, 1980: 122).

⁶⁹ Delagardette, 1789: 4 nota k: «La collezione più completa e fedele delle vedute posidoniate: vi si scorgono veramente le rovine di Paestum». La traduzione è nostra.

Successivamente a Piranesi, e a Delagardette, le aspirazioni culturali e archeologiche si riducono, prevale la pura evasione. «Arte» e «storia», lemmi che hanno popolato le pubblicazioni dei primi *connaisseurs*, lasciano ora spazio a concetti come «paesaggio» e «natura»: sono questi i protagonisti delle pubblicazioni di primo Ottocento, quando si affermano nuovi miti attraverso i quali il viaggio acquista i ritmi propri di una società moderna che incarna i nuovi valori. Successivamente alla pubblicazione dell'*Italienische Reise* di Goethe – in cui i luoghi vengono osservati per cogliere il *genius loci*, «l'anima più segreta di una determinata realtà» – accade qualcosa di nuovo. Diaristi come Chevalley de Rivaz e Stanislao d'Aloe, straordinari architetti come Viollet-le-Duc e Labrouste (giungerà a «conclusioni sensibilmente divergenti»⁷⁰ da Delagardette attraverso un diverso metodo), si recano a Paestum e, attraverso i loro studi, dal semplice diario al restauro completo dei suoi edifici, offrono una conoscenza sempre più completa dell'antica Poseidonia.

Iniziava una nuova storia culturale, estetica e letteraria e si fondeva un nuovo racconto del viaggio archeologico in una letteratura che non si limita a descrivere le rovine archeologiche perché, partendo da un bene materiale, attiva la costituzione di un nuovo bene immateriale della cultura: l'immaginario letterario, «un sistema smagliante di corrispondenze di luoghi reali e di *loci*»⁷¹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonini, G. (1795). *La Lucania. Discorsi di Giuseppe Antonini, Barone di S. Biase*, Voll. I e II, Napoli, Appresso Francesco Tomberli.
- Bonadei, R. (1996). *Paesaggio con figure. Intorno all'Inghilterra di Charles Dickens*, Milano, Jaca Book.
- Causa, R. (1982). *Genesis del «Voyage». Le circostanze e i modi dell'opera*, in *La Campania nelle immagini del Settecento nel Voyage pittoresque del Saint-Non*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

⁷⁰ Raspi Serra, 1990: 142.

⁷¹ Giammattei, 2013: 503-512.

- Chiosi, E. - Mascoli, L. - Vallet, G. (1986). *La scoperta di Paestum*, in Raspi Serra, 1986.
- Conti, S. - Di Biasi, A. (a cura di) (2012). *La terra di lavoro nella storia: dalla cartografia al vedutismo*, Caserta, Associazione Roberto Almagià.
- Cuoco, V. (2006). *Platone in Italia*, a cura di A. De Francesco - A. Andreoni, Roma - Bari, Laterza.
- Dassy, L. (1879). *Compte rendu sur la restauration de Paestum. Exécutée en 1829 par Henri Labrousse. Grand Prix d'Architecture en 1824, membre de l'Institut*, Paris, Imprimerie de Ch. Noblet.
- Delagardette, C.M. (1798). *Les ruines de Paestum ou Posidonia, ancienne ville de la Grande Grèce, à vingt-deux lieues de Naples, dans le golf de Salerne: levées, mesurées et dessinées sur les lieux, en l'an II*, Paris, Chez H. Barbou, Imprimeur-Libraire.
- Del Verme, L. (a cura di) (2013). *Paestum*, Napoli, Arte'm.
- De Seta, C. - Stroffolino, D. (a cura di) (2001). *L'Europa moderna: cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, Electa.
- Dumont, G.P.M. (1769). *Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce. Au royaume de Naples: ouvrage contenant l'histoire ancienne et moderne de cette Ville; la description et les vues de ses antiquités; ses inscriptions, etc. Avec des observations sur l'ancien Ordre Dorique. Traduction libre de l'anglois imprimé à Londres en 1767. Par M***. Et à laquelle on a joint des gravures et des détails concernant la ville souterraine d'Herculanum, et autres antiquités, principalement du Royaume de Naples; deux petits Tombeaux de Villa Mathei; des Vues du mont Vésuve, de Capoue; et une Carte exacte des lieux dont il est parlé dans cet Ouvrage*, Paris, Rue Dauphine, Chez Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roi pour l'Artillerie et le Génie, à l'Image Notre-Dame. Et chez l'Auteur des gravures, rue des Arcis.
- Fino, L. (2008). *Il mito di Napoli tra vedute e scritti di viaggiatori dal XVII al XIX secolo*, Napoli, Grimaldi & C.
- Galasso, G. (2012). *La responsabilità del paesaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Giamblico (1991). *La vita pitagorica*, a cura di M. Giangiulio, Milano, Rizzoli.
- Giammattei, E. (2006). *Topografie dell'immaginario vesuviano*, in Ricciardi, G.P. - Postiglione, T. (a cura di), *Alla scoperta del Vesuvio*, Napoli, Electa.
- Giammattei, E. (2013). *Paesaggi della mente: l'immaginario, il bene culturale, il valore*, *L'Acropoli* 6 Novembre (15): 503-512.
- Giglio, R. (dir. da). *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Vol. II, Napoli, Cento Autori.

- Le Roy e il Baron d'Harcarville. Citati da Raspi Serra, 1990.
- Magnoni, P. (1804). *Opuscoli di Pasquale Magnoni*, Napoli, Presso Vincenzo Orsino.
- Mazzella, S. (1597). *Descrizione del Regno di Napoli nella quale s'ha piena contezza, così del sito d'esso, de' uomini, delle provincie antiche ... come de' monti, de' mari ...*, Napoli, Stamperia dello Stigliola.
- Mello, M. (2012). *Paestum: ricerche di storia antica (dagli scritti 1962-2011)*, Napoli, Arte tipografica editrice.
- Mertens, D. (1986). *I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica*, in Raspi Serra, 1986.
- Ottani Cavina, A. (1994). *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi.
- Pane, R. (1980). *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Paoli, P. (1784). *Paestum quod Posidoniam etiam dixere rudera. Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia. Dissertazioni di Paulantonio Paoli, della Congregazione della Madre di Dio e Presidente dell'Accademia nobile ecclesiastica di Roma*, Roma, Paleariniano.
- Quatremère de Quincy, A.C. (1842). *Dizionario storico di architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, prima trad. it. di A. Mainardi, Vol. I, Mantova, presso gli Editori Fratelli Negretti.
- Raspi Serra, J. (a cura di) (1986). *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Firenze, Centro Di.
- Raspi Serra, J. (a cura di) (1990). *Paestum idea e immagine: antologia di testi critici e di immagini di Paestum, 1750-1836*, Modena, F.C. Panini.
- Ricciardi, G.P. - Postiglione, T. (a cura di) (2006). *Alla scoperta del Vesuvio*, Napoli, Electa.
- Rosenberg, H. (a cura di) (1986). *Panopticon italiano*, Roma, Edizioni dell'Elefante.
- Saint-Non, C.R. de (1783). *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, contenant Le Voyage ou Circuit de la partie Méridionale de l'Italie, anciennement appelée Grande-Grèce, Volume troisième*, Paris, avec approbation et privilège du Roi.
- Simoncini, G. (2001). *Ritorni al passato nell'architettura francese. Fra Seicento e primo Ottocento*, Milano, Jaca Book.
- Soufflot, J.G. (1982). *Diverses remarques sur l'Italie. Etat du Mont Véruve dans le mois de juin 1750 et dans le mois de novembre de la même année, du 12^e avril 1752*, in *L'oeuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

- Strabone (2000). *L'Italia*, a cura di A.M. Biraschi, Milano, Rizzoli.
- Tafari, M. (1980). *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi.
- Villani, P. (2010). *Dalla Restaurazione all'Unità (1800-1860)*, in Giglio, 2010.
- Villani, P. (2011). Viaggio senza ritorno. Per uno studio su Paestum e sul racconto del turismo archeologico, *Rivista di Scienze del Turismo* 1: 85-98.
- Viollet-le-Duc, E.E. (1971). *Lettres d'Italie, 1836-1837. Adressées à sa famille. Annotées par Gèneviève Viollet-le Duc*, Paris, Léonce Laget.

RIASSUNTO

Il breve percorso di questo lavoro, dopo aver preso in esame le primissime testimonianze, tenta di ripercorrere il racconto letterario di Paestum negli anni della sua grande fortuna e la costruzione di un immaginario e di un mito che ha una complessa articolazione geografica, di portata senza dubbio «europea». Nel Settecento si intensificano «promenades», escursioni, percorsi, in questo mondo dimenticato. Studiosi italiani, francesi, inglesi e tedeschi arrivano nell'antica Posidonia alla scoperta di quei templi che, pur essendo sempre stati lì, su quella terra paludosa, in quella cinta muraria che conferiva una pianta irregolare a quella città, erano stati abbandonati. Si sovrappongono così le narrazioni di un luogo, la cui immagine fonda su diversi gusti artistici e orientamenti culturali e da questi è a sua volta alimentata. Un'immagine che segue le tracce dell'interesse antiquario e che si dipana nel gusto romantico per la possente «natura» e del viaggio alla scoperta delle origini della civiltà.

Parole chiave: architettura, Delagardette, Dumont, letteratura di viaggio, mito letterario, Paestum, Piranesi, ritorno del dorico, Settecento, Soufflot.