



Luca Ciancio

# Le colonne del Tempo

Il "Tempio di Serapide" a Pozzuoli  
nella storia della geologia, dell'archeologia  
e dell'arte (1750-1900)

*edifir*  
EDIZIONI FIRENZE

Le Voci del Museo. 19

Le Voci del Museo. 19  
Collana di Museologia e Museografia

LE VOCI DEL MUSEO  
COLLANA DI MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

*Collana diretta da*

Cristina De Benedictis

Antonio Paolucci

*Comitato scientifico*

Luca Basso Peressut

Pellegrino Bonaretti

Enzo Borsellino

Pietro Clemente

Marisa Dalai Emiliani

Paola D'Alconzo

Michela Di Macco

Arturo Fittipaldi

Antonella Gioli

Donata Levi

Maria Cecilia Mazzi

Raffaella Morselli

Giuseppe Olmi

Marinella Pigozzi

Cecilia Prete

Emanuela Rossi

Massimiliano Rossi

Ettore Spalletti

Maria Letizia Strocchi

*Segreteria Scientifica*

Maria Maugeri

Luca Ciancio

## **Le colonne del Tempo**

Il “Tempio di Serapide” a Pozzuoli  
nella storia della geologia, dell’archeologia e dell’arte (1750-1900)

© Copyright 2009  
by Edifir Edizioni Firenze s.r.l.  
Via Fiume, 8 – 50123 Firenze  
Tel. 055289639 – Fax 055289478  
<http://www.edifir.it> [edizioni-firenze@edifir.it](mailto:edizioni-firenze@edifir.it)

*Responsabile editoriale*  
Elena Mariotti

*Progetto grafico*  
Heartfelt Graphic Design Studio - Milano

*Impaginazione*  
Massimo Arcidiacono

*Fotolito, impaginazione e stampa*  
Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)

#### *Referenze fotografiche*

Fig. 3 (Tav. I) © Edinburgh University Library, Edinburgh; Fig. 6, 41 © The Royal Institute of British Architects Library, London; Fig. 10 © The Trustees of Sir John Soane's Museum, London; Fig. 12 © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Palatina, Parma; Fig. 19 © The British Library, London; Fig. 22 (Tav. VI) e copertina © Lord Elgin Estate, Broomhall, Scotland; Fig. 24 (Tav. VII), 81, 82 © Detroit Institute of Arts, Detroit; Fig. 26 © The Pierpont Morgan Library, New York; Fig. 27 © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Civica Biblioteca "A.Mai", Bergamo; Fig. 28 (Tav. VIII) © Museum of Fine Arts, Boston; Fig. 30a (Tav. IX) © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Reale, Torino; Fig. 36 (Tav. XI) © Collections École Polytechnique, France; Fig. 37 (Tav. XII), 38 (Tav. XIII), 39 (Tav. XIV) © Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Fig. 40 © Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau; Fig. 42, 43, 49, 84 © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Napoli; Fig. 44a, 44b © Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Fig. 45, 53 © Biblioteca civica, Rovereto; Fig. 46 © Per concessione dei Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia; Fig. 48 © British School of Rome Library, Roma; Fig. 55 © École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, Bibliothèque, Paris; Fig. 58a, 67 © Biblioteca del Dipartimento di Scienze della Terra, Università "La Sapienza", Roma; Fig. 58b, 77, 78, 79 © Biblioteca civica, Trento; Fig. 61, 62, 63 (Tav. XV), 64, 65, 66 (Tav. XVI), 93 © Biblioteca Società napoletana di Storia Patria, Napoli; Fig. 80 © New-York Historical Society, New York; Fig. 85 (Tav. XVII) © Museo Russo di Stato, S. Pietroburgo; Fig. 89, 90, 92 (Tav. XVIII) © Museo Nazionale di S. Martino, Napoli. Le altre immagini sono di proprietà dell'autore.

ISBN 978-88-7970-416-8

#### *In copertina*

GIAMBATTISTA LUSIERI, *Il Tempio di Serapide a Pozzuoli, fine sec. XVIII*, particolare (per gentile concessione di Lord Elgin, Broomhall, Scotland)

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.  
Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproduction for purposes different from the previously mentioned one may be only after specific authorization by those holding copyright/the Publisher.

# Indice

INTRODUZIONE	7
AVVERTENZA	11
1. UN MONUMENTO ANTICO E INEDITO: ANTIQUARI E ARCHITETTI TRA SCIENZA E STORIA	13
1.1 Gli antiquari napoletani e il “cavamento” di Pozzuoli	14
1.2 Bellicard e l’architettura degli antichi	18
1.3 Caylus, Guasco e la storia dell’architettura	23
1.4 Winckelmann: storia dell’arte e storia della natura	27
1.5 Architetti ed eruditi britannici	30
1.6 <i>Terra firma</i> : la prevalenza dei modelli stazionari	34
2. «AS MUCH TASTE AS EXACTNESS»: VEDUTE “SECONDO VERITÀ” E STORIA NATURALE	47
2.1 Vedute antiquarie	48
2.2 Il “Tempio” nella letteratura di viaggio	50
2.3 Antichità figurate e committenza regia	56
2.4 Vedute per il mercato: Filippo Morghen	60
2.5 Hamilton, Fabris e le antichità naturali	63
2.6 Vedute “secondo natura”: Lusieri e Hackert	71
3. IL TRIONFO DEL TEMPO: VISIONI DEL PITTORESCO E TEORIE DEL MUTAMENTO	79
3.1 «Ipsa ruina docet»: Vernet, Clérisseau, Piranesi	80
3.2 Una meravigliosa rovina: Hubert Robert e il <i>Voyage</i> di Saint-Non	86
3.3 Apoteosi del pittoresco: Desprez, Piranesi, Ducros	95
3.4 L’approccio degli architetti: da modello ideale a edificio storico	97
3.5 <i>Terrae moti</i> : modelli geostorici e modelli geodinamici	104
3.6 Un anno cruciale: il 1802	113
4. <i>RESTORATIONS</i> : ARCHITETTI E GEOLOGI TRA STORIA E NATURA (1802-1830)	121
4.1 L’archeologia di Andrea De Jorio	122
4.2 Geognosia e antichità della terra: Brocchi e Goethe	131
4.3 <i>Fragments antiques</i> : archeologia, architettura, scienze naturali	134
4.4 <i>Terra mutabilis</i> : modelli direzionali	139
4.5 Geologi britannici	144
4.6 Principi di geologia	147
4.7 Scienze della terra e storiografia	155

5. «TEATRO DI UN MUTAMENTO INCESSANTE»: UN SITO CLASSICO PER LA GEODINAMICA E LA GEOSTORIA (1830-1860)	159
5.1 Il dibattito nella Société Géologique de France	160
5.2 Il “Tempio” e la rinascita della geologia a Napoli	162
5.3 Lyell, l’uniformitarismo, le cause del sollevamento	171
5.4 Il modello termico e la reazione di Lyell	176
5.5 Il “Tempio” nelle Riunioni degli scienziati italiani	182
5.6 Un grande idrometro naturale	186
6. UN PAESAGGIO POLITICO: RIVOLUZIONI, RIFORME, RIPIEGAMENTO INTERIORE	197
6.1 <i>Classical ground</i>	198
6.2 Pilastrini della società	204
6.3 <i>Firmitas</i>	207
6.4 Presagi sull’Impero	210
6.5 Vagheggiare l’antico	213
6.6 Magazzini di storia e natura	225
TAVOLE	239
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI	267
BIBLIOGRAFIA	275
Fonti	277
Studi	301
INDICE DEI NOMI	331

### 3. IL TRIONFO DEL TEMPO: VISIONI DEL PITTORESCO E TEORIE DEL MUTAMENTO

«But tho' anciently this was so well built, so peopled,  
and so beautifully laid out, yet no where doth one see  
more visibly what a Change Time brings upon all Places»<sup>1</sup>.

Le rappresentazioni visive analizzate sin qui hanno la comune caratteristica di essere finalizzate in misura prevalente alla documentazione di un manufatto di cui non si comprendeva l'originaria destinazione né i mutamenti successivi e che per tale ragione era ritenuto di eccezionale importanza teorica. Nella generalità dei casi, tale obiettivo era perseguito in risposta a precise istanze provenienti dalla cultura architettonica, antiquaria e naturalistica degli anni Cinquanta e Sessanta il cui carattere, in quanto campi disciplinari distinti ma interconnessi, iniziava a mutare a seguito del diffondersi di una sempre più influente prospettiva storica. Le vedute topografiche sono da considerare, come si è visto nel capitolo precedente, un prodotto privilegiato della comunicazione tra scienze storico-antiquarie e storia naturale anche perché esplicitano in forma visiva un insieme di presupposti comuni come le pratiche di osservazione autoptica e le modalità di raffigurazione "fenomenista" del sito. Ad una categoria ben distinta appartengono le vedute che si è soliti definire "pittoresche". Esse si possono considerare l'esito di un diverso tipo di comunicazione tra ambito storico-antiquario e naturalistico; non più quello delle pratiche dell'esattezza analitico-descrittiva, bensì dell'evocazione simbolica e interiore della temporalità quale dimensione comune all'uomo e alla natura, una dimensione che stava diventando consapevolezza diffusa e strumento di comprensione della realtà attraverso la riflessione storico-filosofica, letteraria e scientifica.

Fin dai primi anni successivi alla scoperta, nella raffigurazione del sito di Pozzuoli si esercitarono artisti la cui vantaggiosa e autonoma posizione nel mercato dell'arte consentiva loro di rivolgere l'attenzione più al valore di suggestione dei luoghi che non all'esigenza di una loro veridica documentazione. Per formazione, personalità e circostanze operative essi erano più inclini alla reinterpretazione del paesaggio alla luce della loro sensibilità individuale anziché a una passiva applicazione delle convenzioni estetiche del tempo o delle direttive vincolanti dei committenti. Certo, anche in relazione a questo tipo di approccio non è possibile tracciare una distinzione netta tra funzioni descrittive e immaginative. Del resto, proprio in questi anni si affermava la figura professionale del "pittore in viaggio", il quale poteva eseguire tutta una gamma di prodotti visivi, dalla rappresentazione oggettiva, alla veduta pittoresca, alla rovina di fantasia<sup>2</sup>. È tuttavia possibile, anche sulla base dei dati architettonici disponibili all'epoca, individuare una categoria di raffigurazioni del sito in cui, con tutta evidenza, la preoccupazione principale non era l'aderenza al dato fenomenico bensì la valorizzazione delle potenzialità evocative del sito in rapporto ai dibattiti del momento, alle tendenze del gusto e alle suggestioni della "filosofia".

Nei casi che ci apprestiamo ad esaminare emergerà con chiarezza come, sia pure accondiscendendo alla nuova parola d'ordine della pittura di paesaggio – disegno *en plain air, d'après nature* – alcuni artisti, non a caso attivi sulla scena romana, fin dagli anni Cinquanta e Sessanta scelsero di enfatizzare le qualità propriamente pittoriche della rovina rifiutando di concepire la propria attività come accessoria rispetto ad altre pratiche di studio e di documentazione visiva. Nell'ultimo quarto del Settecento, questo modo di porsi di fronte all'antico trovò espressione adeguata nella tradizione dei "viaggi pittoreschi" nella quale, almeno per quanto riguarda il "Tempio di Serapide", un posto centrale è occupato dalla grande impresa editorial-visiva del *Voyage pittoresque* di Jean Claude Richard abbé de Saint-Non (1727-1791). Redatto, per quanto riguarda il testo, da Dominique Vivant Denon (1747-1825) e realizzato in collaborazione con alcuni dei migliori disegnatori e incisori francesi negli anni Settanta e Ottanta del Settecento, il *Voyage* di Saint-Non si poneva come un primo, rilevante momento di sintesi del vedutismo pittoresco, un genere che, dalla metà del secolo, prima a Roma poi a Napoli, aveva conosciuto una fortuna crescente alimentata dalla voga del *Grand Tour*<sup>3</sup>. Sulla scia del famoso *Voyage*, una serie di pittori e incisori lavorarono per sviluppare le potenzialità rappresentative del "Tempio" di Pozzuoli alla luce di una sensibilità che, con l'approssimarsi del nuovo secolo, si mostrava più incline alla trasfigurazione che alla trascrizione "fenomenista" dei dati monumentali e ambientali. In tal senso si può affermare che l'opera di Saint-Non abbia costituito, per l'iconografia artistica del sito puteolano, il momento del definitivo affrancamento dalla rappresentazione documentaria del mutamento e dell'assunzione, come modalità prevalente, della rappresentazione simbolica del tempo e della storia veicolata dall'immagine delle rovine.

A tale proposito va esplicitato e compreso un paradosso di fondo. Mentre la voga del pittoresco sembrava voler prendere le distanze dalla realtà fenomenica, sul piano delle interpretazioni scientifiche e naturalistiche l'ultimo quarto del Settecento fu un periodo decisivo per l'elaborazione di alcune ipotesi in grado di spiegare, finalmente in modo coerente e plausibile, i fenomeni del

<sup>1</sup> «Benché anticamente sia stato così ben costruito, popolato e meravigliosamente disposto, non vi è luogo in cui si possa vedere più chiaramente quale mutamento il Tempo porti ovunque». BURNET 1725, p. 162.

<sup>2</sup> OTTANI CAVINA 1994, pp. 108-09.

<sup>3</sup> Sull'importanza del *Voyage pittoresque* per la vicenda del vedutismo a Napoli si veda SPINOSA 1990, p. 11.

“Serapeo”. Una di queste in particolare, formulata nel 1802 da John Playfair, comportava una profonda trasformazione di alcuni presupposti teorici su cui si fondavano le scienze della Terra del Settecento e dovette perciò superare un’acanita resistenza all’interno della comunità scientifica europea. Il 1802 può dunque essere adottato convenzionalmente quale momento cruciale in un processo di generale riformulazione dei contenuti e dei metodi della scienza geologica. Ci si può chiedere, allora, quale relazione possa esistere tra esperienze visive orientate alla trasfigurazione del dato sensibile e attività di ricerca finalizzate alla soluzione razionale di un rompicapo scientifico. La risposta può essere individuata se si considera che al centro della poetica settecentesca delle rovine vi era il significato storico-morale dei monumenti antichi in quanto testimoni ed emblemi della transitorietà dell’esistenza individuale e collettiva. In questo senso la rievocazione pittorico-pittoresca di quanto rimaneva dell’edificio di Pozzuoli era un modo per evidenziare la temporalità e la storicità delle realizzazioni umane, del passato e del presente, nel contesto di una natura soggetta anch’essa a inarrestabili trasformazioni.

Del resto, una lettura storica del monumento si stava rafforzando anche in altri ambiti. In quello architettonico, innanzitutto, a seguito delle attività di rilevazione, restituzione e interpretazione svolte dagli architetti dalla metà degli anni Sessanta alla metà circa degli anni Ottanta. Tra i protagonisti del *Grand Tour*, alcuni giovani architetti tedeschi, francesi e inglesi facenti capo alla comunità cosmopolita degli artisti che soggiornavano a Roma si susseguirono nella visita e nello studio del “Tempio” avendo le tesi di Piranesi come termine di confronto privilegiato. Un’analoga consapevolezza storica iniziava a farsi strada anche nel campo delle scienze della terra. Nella riflessione geologico-naturalistica sul “Serapeo” si impose inizialmente l’idea di un dinamismo terrestre incessante che aveva trasformato radicalmente l’ambiente naturale grazie all’azione dei vulcani e del mare. Tale dibattito si inseriva in una discussione più ampia sugli agenti responsabili di tali trasformazioni e sulle modalità, graduali o violente, della loro azione. Ciò, a sua volta, era strettamente legato alla discussione sulla brevità o lunghezza, finitezza o infinitezza, ciclicità o direzionalità del corso temporale della natura. All’interno di tale dibattito iniziò a farsi strada l’idea che la Terra non fosse soltanto in perenne, ciclica trasformazione, ma avesse attraversato una sequenza irreversibile di fasi nelle quali era possibile scorgere una direzionalità “evolutiva”. Come intuì nel 1771 un autorevole geologo veneto, «La Storia che [il libro della natura] contiene, è infinitamente più bella, più utile, più dilettevole, ed incomparabilmente più lunga, più variata, e più meravigliosa, che quella degli umani avvenimenti»<sup>4</sup>. Sul finire del decennio, Buffon, uno dei protagonisti della scienza naturale europea, fu in grado di proporre una sequenza di sette “epoche della natura” con la quale la geologia assumeva il carattere di scienza storica a tutti gli effetti. Sarà però necessario attendere la prima metà dell’Ottocento per assistere alla piena affermazione di una visione direzionale del mutamento geomorfologico e veder realizzato l’ambizioso progetto di storicizzazione della natura attraverso l’applicazione delle tecniche paleostratigrafiche. Ma di questo si dirà in modo articolato nel capitolo V.

### 3.1 «IPSA RUINA DOCET»: VERNET, CLÉRISSEAU, PIRANESI

La più antica immagine del “Tempio” che appartiene a buon diritto all’ambito delle interpretazioni evocative (e va dunque considerata tra le premesse immediate della tradizione *pittoresque*) ne è anche la prima raffigurazione pittorica in assoluto. Si tratta di un disegno acquerellato, databile tra il 1750 e il 1752, realizzato dal pittore francese Claude-Joseph Vernet (1714-1789) che a Napoli si recò ripetutamente fin dai primi anni del suo lungo soggiorno italiano<sup>5</sup>. Attivo a Roma dal 1734, dove si era dedicato intensamente alla produzione di paesaggi secondo i dettami della pittura *en plain air*, vi aveva acquistato una fama europea ben prima del suo ritorno in Francia avvenuto nel 1753. Formatosi alla scuola del pittore di marine Adrien Manglard (1695-1760), ne aveva arricchito la poetica con elementi del paesaggio classico di Claude Lorrain e spunti tratti dal repertorio “pittoresco” di Salvator Rosa<sup>6</sup>. La pittura di paesaggio, da sempre considerata un genere minore e accessorio rispetto alla pittura storica, iniziava proprio in quegli anni a guadagnare consensi presso i critici e i collezionisti. Vernet si propose di svilupparne le evidenti potenzialità espressive assecondando da un lato la richiesta di immagini che ricordavano le visioni fantastiche del secolo precedente, dall’altro le vedute topografiche che rievocavano, con un vivo senso del presente, i luoghi più amati dai viaggiatori.

La rappresentazione del “Tempio” elaborata da Vernet (Fig. 24 e Tav. VII) non appartiene alla produzione di paesaggi immaginari per la quale egli era maggiormente apprezzato, ma alla sua produzione “topografica”. Il disegno ritrae alcuni elementi architettonici del “Tempio” come potevano apparire a un visitatore che, oltrepassato l’ingresso di nord-ovest, osservasse le rovine dall’interno e da una prospettiva leggermente ribassata. In primo piano, il pavimento a lastre di marmo è ingombro di fregi architettonici, capitelli, frammenti e basi di colonne. Dalle rovine si ergono le tre famose colonne di marmo cipollino, disposte in prospettiva decrescente verso

<sup>4</sup> Si tratta di Giovanni Arduino ora in VACCARI 1991, p. 191.

<sup>5</sup> PIRANÈSE 1976, p. 346. Per la datazione SHARP 1967 e *Golden Age* 1981, p. 285. Nel maggio 1750 Vernet incontrò a Roma Monsieur de Vandières, accompagnato da Soufflot, Cochin e Le Blanc, e da questi ricevette alcune commissioni. Come si ricorderà, nell’autunno seguente essi visiteranno il “Tempio”. CONISBEE 1993, p. 131.

<sup>6</sup> INGERSOLL-SMOUSE 1926, pp. 14-20; PIRANÈSE 1976, pp. 343-47; BÉDARIDA 1990, p. 57. Per i suoi rapporti con il rovinismo di Panini si veda ARISI (a cura di) 1993, p. 59.



24. (Tav. VII) Claude-Joseph Vernet, *Ruins of the Temple of Serapis at Pozzuoli*, 1750-54

sinistra fino a sovrapporsi parzialmente l'una all'altra. Sullo sfondo, con toni più chiari e sfumati, è delineato il muro di cinta e la vegetazione della campagna circostante. Vernet è interessato innanzitutto all'elemento architettonico che domina la scena: le tre colonne. Il profilo del fusto e la superficie del marmo, in particolare quelli della prima colonna, sono riprodotti con cura e consumata abilità; seppur meno visibili a confronto con le immagini prodotte da Natali e da Morghen, Vernet registra i fori puntiformi sulla fascia mediana della colonna lasciando intendere una consapevolezza del significato storico-naturale di quel particolare. Tuttavia, rispetto alla resa di questo fondamentale dettaglio, la preoccupazione fondamentale dell'artista sembra essere la possibilità di conferire profondità prospettica all'immagine usando con maestria le possibilità tonali offerte dai colori ad acqua.

Non siamo in presenza di una rovina di fantasia, a un prodotto di immaginazione in cui la soggettività dell'artista si esprime senza vincoli<sup>7</sup>. Anche se non offre una visione completa del monumento, l'immagine risulta fortemente verosimile e aderente alla planimetria dell'edificio. Il disegno, peraltro, faceva parte di una serie di vedute dei dintorni di Napoli raccolte in un album alla fine del Settecento, in cui è evidente la stessa intenzione di raffigurazione pittoresca e, nondimeno, una precisa volontà di adesione al dato architettonico<sup>8</sup>. Del resto, a quel punto della sua carriera in Italia Vernet poteva lavorare senza costrizioni ai soggetti che riteneva più idonei raccogliendo dei *cartons* di disegni utilizzabili successivamente<sup>9</sup>. Nell'insieme, tuttavia, l'immagine elaborata da Vernet non manifesta alcun interesse per

<sup>7</sup> L'importanza attribuita da Vernet alla libertà dell'immaginazione è testimoniata in CONISBEE 2001, p. 156.

<sup>8</sup> SHARP 1967, p. 62. In tal senso è da accostare al disegno del *Tempio di Venere a Baia* conservato all'Albertina di Vienna riprodotto in *All'ombra del Vesuvio* 1990, pp. 63 e 429-30. Per queste vedute non abbiamo notizie di una precisa committenza. Si veda ora *Campi flegrei* 2006, p. 122.

<sup>9</sup> CONISBEE 1993, p. 139.

i problemi architettonici che altri avevano segnalato. È l'imponenza delle tre grandi colonne superstiti, danneggiate ma erette, accentuata dalle dimensioni ridotte delle figurine poste al centro della composizione, abbarbicate a un tronco di colonna come su uno scoglio dopo un naufragio, a conferire alla scena un carattere inconfondibile. Per quanto accuratamente riprodotte, esse hanno il significato di elementi compositivi e simbolici centrali attorno ai quali realizzare una veduta fortemente suggestiva. L'ammasso di frammenti marmorei che le circonda, la luminosità e la trasparenza dell'atmosfera contribuiscono ad accrescere il senso di precarietà e di abbandono del luogo. Per Vernet, il sito di Pozzuoli era innanzitutto una sontuosa rovina che consentiva di esprimere il senso della caducità delle opere umane e dunque la condizione universale della transitorietà<sup>10</sup>.

È ai documentati rapporti di stima reciproca tra Vernet e Giambattista Piranesi (1720-1778) che si è fatta risalire questa attenzione del pittore francese all'impatto emotivo e ideale delle rovine<sup>11</sup>. Ma prima di esaminare l'apporto del grande architetto e incisore veneziano all'iconografia del "Tempio" è opportuno tornare al contributo di Charles-Louis Clérissseau, una figura-chiave del contesto romano di quegli anni che, con Vernet, Piranesi e Robert Adam, ebbe rapporti strettissimi. Alcuni anni dopo il viaggio del 1755 con Robert Adam di cui si è detto nel capitolo precedente, Clérissseau ebbe modo di occuparsi nuovamente del sito di Pozzuoli. Questa volta al seguito di James Adam, con il quale aveva intrapreso un viaggio in varie regioni italiane, dal Veneto a Napoli, iniziato nell'autunno del 1760 e conclusosi con il rientro a Roma nel dicembre 1761. A Pozzuoli, Baia e Cuma il gruppo di Adam e Clérissseau si recò ripetutamente compiendo numerose visite al "Tempio" tra il 25 ottobre e il 1 novembre<sup>12</sup>. Dalla testimonianza dell'architetto inglese sappiamo che essi lo esaminarono con grande attenzione allo scopo di realizzarne una pianta, non è chiaro se con il tacito consenso delle autorità<sup>13</sup>.

In occasione di questo sopralluogo Clérissseau deve aver maturato l'idea di produrre una veduta, che nel 1762 o '63 fu incisa all'acquaforte dal veronese Domenico Cunego (1727-1803), disegnatore nell'atelier dei fratelli Adam a Roma. Essa fu pubblicata a Londra nel 1766 nella raccolta *The Architectural Beauties of Ancient Rome* in cui figurano ben otto località napoletane, cinque delle quali flegree. Tale veduta, intitolata *Temple of Serapis at Puzzoli in the Kingdom of Naples* (Fig. 25) – di altissima qualità sia per il disegno che per l'incisione – costituisce la prima raffigurazione del sito da collocare pienamente entro le forme espressive del pittoresco. Peraltro, l'immagine di Clérissseau precedeva di ben due anni la pubblicazione della veduta di Giambattista Natali inserita nel *in-folio* di Paolo Antonio Paoli *Avanzi delle Antichità esistenti a Pozzuoli*. Mentre quest'ultima opera rappresentò, come si è detto, la prima rappresentazione ufficiale di quel sito e nasceva per rispondere alle esigenze della committenza regia, la raccolta delle *Architectural Beauties* si indirizzava al pubblico internazionale, come suggerisce la doppia descrizione in lingua inglese e francese, e ad un pubblico di alto rango considerate le dimensioni delle tavole e l'impegno richiesto agli incisori<sup>14</sup>.

La veduta inquadra il monumento da un punto di vista panoramico esterno al perimetro dello scavo collocato nei pressi del suo vertice occidentale, una prospettiva che sarà ampiamente utilizzata da quasi tutti gli interpreti settecenteschi<sup>15</sup>. La composizione ideata da Clérissseau – della quale non ci è pervenuto il disegno originale – pone al centro, ben delineata, la *tholos* e, dietro di essa, le tre colonne in prospettiva decrescente. L'ampio paesaggio retrostante registra per la prima volta, sulla destra, la torre del palazzo vicereale costruito da Pietro da Toledo dopo l'eruzione del Monte Nuovo; sulla sinistra, in cima alla collina, i resti del cosiddetto Tempio di Nettuno da cui scende un ruscello. In primo piano, al centro, un gruppo di visitatori aristocratici con levriero, servitore e soldato per mostrare i quali Clérissseau ha rimosso le *tabernae* poste all'estremità occidentale del perimetro; sulla destra due giovani popolane sono alle prese con i lavori donneschi mentre un gentiluomo sdraiato su una panca guarda verso l'antico ingresso dell'edificio appoggiando il braccio sinistro a una lastra di marmo alla cui base sta un grande capitello corinzio; delle due coppie di visitatori collocate sul pavimento marmoreo, quella di destra osserva l'anello di bronzo fissato al suolo.

Nel complesso, non si può affermare che la fedeltà rappresentativa sia la principale preoccupazione dell'autore: gli elementi architettonici, anche se raffigurati con dovizia di particolari, sono piuttosto approssimativi e talvolta posti in luoghi dell'edificio non corrispondenti alla realtà, come avviene per il tronco principale della quarta colonna di cipollino spostato rispetto alla sua collocazione effettiva. In tutto ciò, spicca la registrazione del dettaglio costituito dall'erosione subita dalle colonne di cui però non si evidenzia il carattere di fori circolari, né l'esatta distribuzione nella fascia mediana inferiore del fusto. In accordo con i canoni del pittoresco, l'artista vi ha inserito, oltre alla cospicua vegetazione e alle numerose figure abbigliate alla moda, ampie notazioni atmosferiche in un cielo che occupa quasi metà del campo visivo. L'esigenza di realizzare una veduta gradevole e animata sembra dunque prevalere sull'intento documentario, ma questo non significa che l'interesse archeologico sia assente dalle intenzioni dell'autore. Ciò è suggerito da quello che appare come l'elemento iconografico più rilevante, indicato da uno dei due visitatori ritratti di spalle sulla sinistra.

<sup>10</sup> Su Vernet quale «physicien habile scrutateur de la Nature» e, nel contempo, sensibile interprete della dimensione del tempo si veda ROMANO 1978, pp. 132-34.

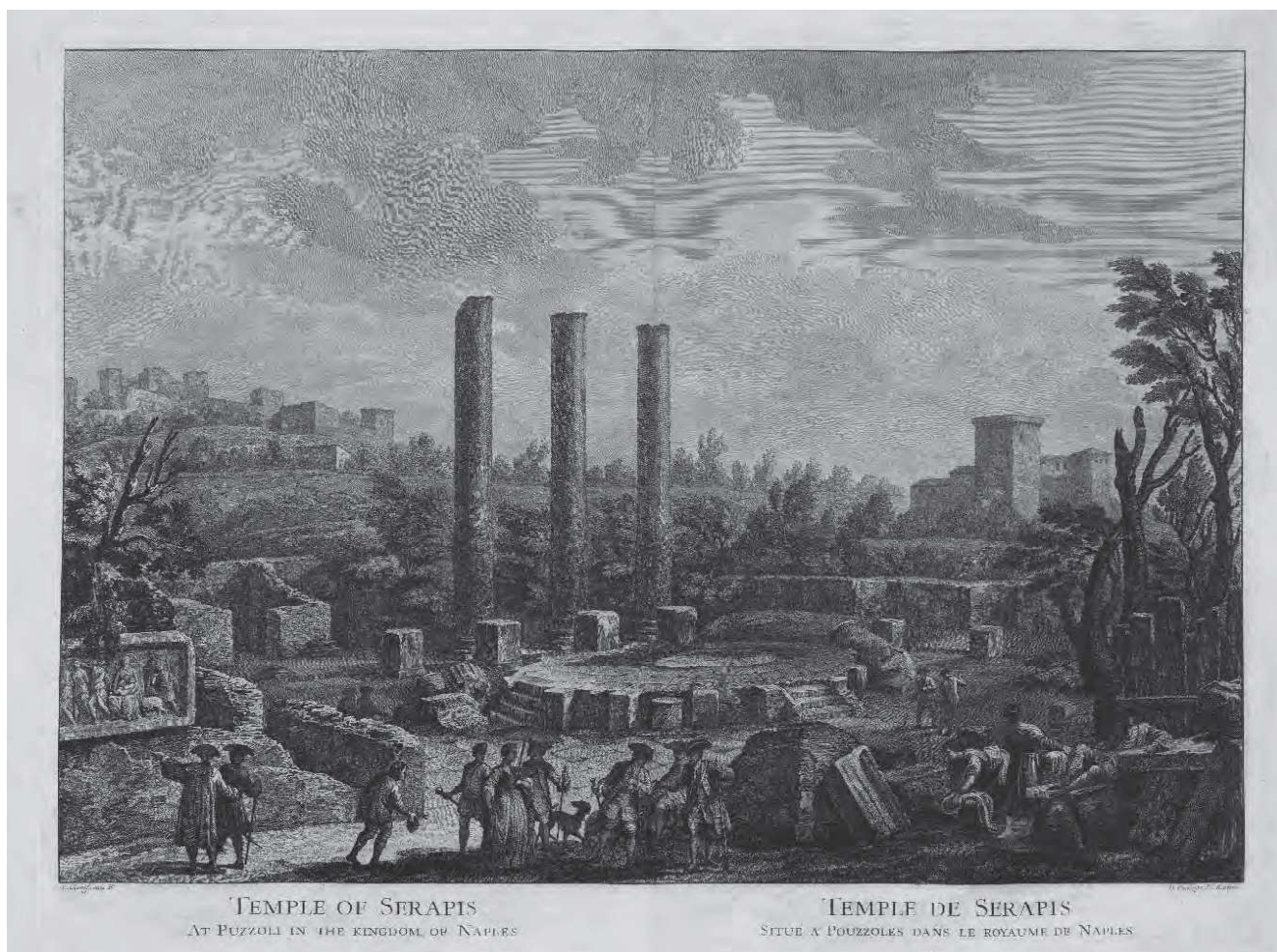
<sup>11</sup> McCORMICK 1976.

<sup>12</sup> ADAM 1760, p. 243; McCORMICK 1990, pp. 69-71; LUI 2006, p. 122.

<sup>13</sup> Conferma dell'esecuzione della planimetria in ADAM 1761. L'enigma architettonico era costituito dai numerosi frammenti di colonne il cui diametro non era compatibile né con le colonne della *tholos*, né con quelle del portico. *Ivi*, p. 69.

<sup>14</sup> Un'analisi dettagliata della raccolta in LUI 2006, pp. 227-37. Segnalo che l'esemplare da cui è tratta la Fig. 25 è acquerellato.

<sup>15</sup> Assai simili, per questo aspetto, sono le incisioni di Morghen (1769) e Hackert (1789) per le quali si veda il cap. II. Da analoga prospettiva, ma con campo visivo assai ristretto, si colloca anche l'immagine incisa da Daniel Berger e pubblicata da Karl Philipp Moritz nel suo *Reisen eines Deutschen in Italien* (1793) su disegno di Peter Ludwig Lütke. V. MORITZ 1997, p. 64, n. 59.



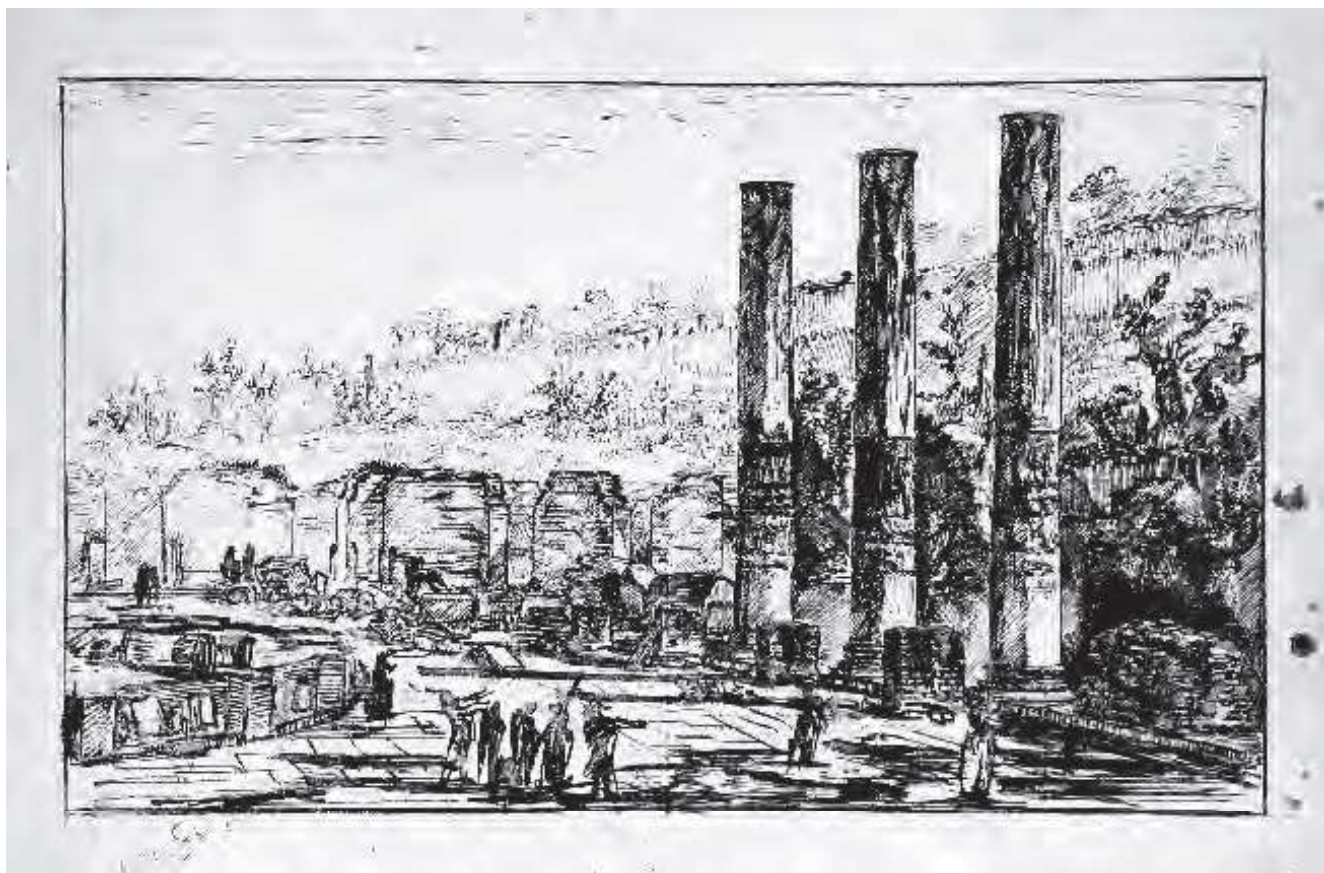
25. Charles-Louis Clérissseau, *Temple of Serapis at Puzzoli in the Kingdom of Naples*, 1766

Si tratta di un rilievo in marmo, forse una lastra di sarcofago, la cui presenza nel monumento non è registrata da alcuna fonte. Si tratta, con tutta probabilità, di un inserimento arbitrario di Clérissseau di cui è necessario indagare le ragioni. Gli attuali repertori iconografici non hanno consentito di individuare una raffigurazione corrispondente a quella riprodotta nell'incisione. Del resto, è possibile che la composizione sia un assemblaggio di elementi iconografici raccolti da più rilievi marmorei. Quel che più importa è individuare il significato della scena e trovarne la correlazione con le conoscenze dell'autore. Dal raffronto con alcuni bassorilievi di età imperiale sembra di poter individuare la figura femminile seduta con la ninfa Ino che tiene in grembo il piccolo Bacco<sup>16</sup>. Il rilievo avrebbe dunque la funzione di confermare l'ipotesi che si trattasse di un tempio dedicato a Bacco, come avevano suggerito Martorelli nel 1756 e soprattutto Winckelmann nella famosa lettera al conte Heinrich Brühl del 1762<sup>17</sup>. Tale interpretazione è resa assai probabile dalla circostanza che a Roma, nei primi anni Sessanta, Clérissseau e Winckelmann si frequentarono intensamente e fin verso il 1767 si scambiarono informazioni di carattere antiquario.

Per le visioni dell'antico elaborate da Vernet e Clérissseau, la critica ha più volte sottolineato l'importanza cruciale della lezione di Giambattista Piranesi, il più prestigioso esponente della cultura figurativa di interesse antiquario e architettonico della Roma settecentesca. All'artista veneziano si deve un disegno di qualche anno successivo a quello di Clérissseau in cui il motivo delle tre

<sup>16</sup> Nell'iconografia di età imperiale Ino, figlia di Cadmo, è costantemente raffigurata nell'atto di allattare Bacco. In tal caso la figura femminile a sinistra sarebbe una menade danzante, la figura sulla destra un pastore o un satiro; alle spalle una figura maschile con barba che potrebbe essere Giove Serapide suo padre. Per l'iconografia relativa all'infanzia di Bacco si veda il *Lexicon iconographicum*, vol. III, 1, pp. 551-52. Lo stesso soggetto appare nella Fig. 32.

<sup>17</sup> Berardo Galiani aveva sostenuto tale ipotesi nel 1765. A questo proposito si veda *supra* cap. 1.4 nota 88. Bacco come divinità solare tornerà due decenni dopo nell'interpretazione di Payne Knight. Vedi *infra* cap. 3.4 e nota 92.



26. Giambattista Piranesi, *Ruins at Pozzuoli*, 1770

colonne superstiti diventa assolutamente centrale e ha l'ovvia funzione di sottolineare l'imponenza monumentale del sito. Il disegno, realizzato a inchiostro nero e bruno su gesso bianco, conosciuto con il titolo generico di *Ruins at Pozzuoli* (Fig. 26), è conservato alla Pierpont Morgan Library di New York. Scarse sono le informazioni relative alle circostanze della visita che ne consentì la realizzazione. Dai dati biografici esistenti possiamo ipotizzare sia avvenuta nel 1770, in occasione di un viaggio napoletano effettuato con il figlio Francesco. In relazione al percorso complessivo di Piranesi, il disegno si colloca dunque nell'ultima fase della sua attività caratterizzata da una ripresa degli studi archeologici orientati verso il Regno di Napoli<sup>18</sup>. L'immagine ritrae la parte nord-orientale dell'edificio compresa tra la *tholos* e le tre imponenti colonne da una prospettiva inedita, da sud verso nord, quasi speculare rispetto a quella di Clérisseau. Le colonne, nella parte destra dell'immagine, sono allineate in direzione della stanza delle latrine posta al vertice di nord-ovest, mentre sulla sinistra è raffigurato l'ingresso e parte della *tholos*. Sul pavimento marmoreo del cortile sono abbozzate numerose figure le cui dimensioni in rapporto all'altezza delle colonne sono assai ridotte. Dietro alle colonne, separato dalla vegetazione che nasconde il terreno sotto cui si trovava l'abside, corre l'alto muro di contenimento del giardino. Le colonne sono vistosamente segnate, all'altezza giusta, da profonde alterazioni del profilo e della superficie. Piranesi accentua vistosamente il fenomeno rimarcando con tratti orizzontali a inchiostro nero i confini della fascia interessata, ma non considera essenziale che si comprenda la loro natura di fori circolari.

Per spiegare l'enfasi con cui Piranesi evidenzia l'erosione delle colonne non è necessario andare alla ricerca di un rapporto con la raffigurazione storico-naturale, di cui pure vi è traccia nella sua produzione calcografica<sup>19</sup>. Basterà ricordare con quale frequenza la letteratura antiquaria e la memorialistica di viaggio dei due decenni precedenti avessero segnalato la "curiosità" del fenomeno, a cominciare

<sup>18</sup> Alcune osservazioni sui disegni campani e il loro impiego da parte del figlio Francesco in WILTON-ELY 1994, p. 142-43. Si vedano anche BETTAGNO (a cura di) 1978; ID. (a cura di) 1983.

<sup>19</sup> Come punti di contatto si possono indicare lo studio della topografia, l'attenzione alla varietà dei materiali lapidei, l'impiego di sezioni "stratigrafiche" e il valore decorativo delle conchiglie. Il suo rapporto con il rococò è delineato in KANTOR-KAZOWSKY 2006, pp. 255-56. Sul rapporto tra storia naturale e gusto rococò SPARY 2000 e EAD. 2004.



27. Giacomo Quarenghi, Pozzoli [Tempio di Serapide]

dalla *Lettre* di Winckelmann al conte di Brühl fino al *Voyage* di Lalande<sup>20</sup>. In ogni caso, agli occhi di Piranesi il sito di Pozzuoli rappresentava innanzitutto un'ulteriore occasione per evidenziare il primato architettonico dei Romani sostenuto nella *Magnificenza* del 1760 e ribadito nella polemica degli anni successivi con Pierre-Jean Mariette<sup>21</sup>. In questo caso non era nemmeno opportuno creare un'immagine virtuale ricostruendo il suo probabile aspetto originale, come aveva fatto con il tempio di Iside a Pompei<sup>22</sup>. Il "Tempio di Serapide", nella spoglia grandezza dei suoi resti monumentali, era sufficientemente indicativo e suggestivo dell'antico splendore dell'architettura romana di età imperiale. L'originalità della composizione e il risultato figurativo ottenuto avrebbero certamente meritato una traduzione incisoria, ma per ragioni a noi ignote essa non fu realizzata<sup>23</sup>.

In quello stesso 1770, un architetto italiano allievo di Anton Raphael Mengs e destinato a una folgorante carriera nella Russia di Caterina II, il bergamasco Giacomo Quarenghi (1744-1817), visitava il sito di Pozzuoli e ne ricavava un disegno a penna acquerellato di ottima fattura (Fig. 27). La prospettiva ravvicinata da ovest e l'ampio formato orizzontale fornivano l'occasione per una veduta tutt'altro che piranesiana, pittoresca e misurata, classica e rasserenante. Nonostante l'accuratezza prospettica e dimensionale, l'immagine realizzata da Quarenghi non possiede un significato antiquario o documentario. L'architetto bergamasco vi scorge un esempio di magnificenza classica, un'occasione di confronto con l'antichità e di esercizio del disegno che lo induceva a trascurare totalmente dettagli quali lo stato di conservazione delle colonne. Il caso di Quarenghi induce a ritenere che, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, l'interesse per i valori specificamente architettonici dell'edificio di Pozzuoli non abbia cessato di crescere. Ciò trova conferma nei sopralluoghi compiuti da altri giovani architetti europei presenti in Italia e destinati a carriere di successo nei rispettivi paesi d'origine. Anch'essi come Quarenghi, si confrontarono con le posizioni di Piranesi. Ma di questo torneremo a occuparci nel paragrafo 4.

<sup>20</sup> Piranèse 1976, pp. 346-47. Peraltro, da architetto-antiquario qual era, Piranesi avrà avuto notizia del "Tempio" anche dalle opere di Cochin e Bellicard, Paoli e Morghen.

<sup>21</sup> PIRANESI 1761; ID. 1765; ID. 1994, pp. 216-41. Per un riesame della polemica si veda KANTOR-KAZOVSKY 2006.

<sup>22</sup> ALLRÖGGEN-BEDEL 1985, Fig. 11. Sulle raffinate tecniche di rappresentazione sviluppate da Piranesi si vedano WILTON-ELY 1985 e DIXON 2002. La scelta di non distaccarsi troppo, in questo caso, da una raffigurazione oggettiva del sito potrebbe dipendere da intenzioni documentarie legate alle incertezze esistenti sulla natura del monumento.

<sup>23</sup> ALLRÖGGEN-BEDEL (1985, pp. 283-84) suggerisce che egli abbia voluto rispettare il monopolio regio sulle antichità.

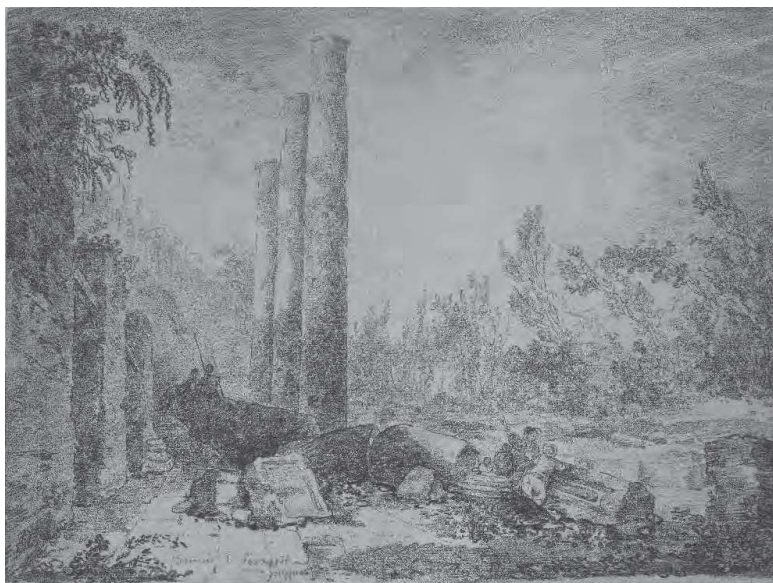
### 3.2 UNA MERAVIGLIOSA ROVINA: HUBERT ROBERT E IL VOYAGE DI SAINT-NON

Oltre che dai colleghi architetti e dalla letteratura antiquaria, Piranesi potrebbe aver avuto informazioni circa l'esistenza di un luogo tanto suggestivo da Hubert Robert (1733-1808) che a Roma trascorse un decennio fondamentale per la sua formazione tra 1754 e 1765<sup>24</sup>. La visita di Robert al sito di Pozzuoli avvenne in occasione del viaggio a Napoli compiuto in compagnia di Jean-Baptiste Richard abbé de Saint-Non (1727-1791) tra l'aprile e il giugno 1760. Questi aveva già visitato una prima volta le rovine in compagnia di Fragonard nel novembre dell'anno precedente e ne aveva descritto la struttura considerando le rovine come un edificio unitario senza tuttavia ricavarne dei disegni<sup>25</sup>. Il viaggio napoletano in compagnia di Hubert Robert fu invece assai proficuo dal punto di vista artistico. Saint-Non rientrò a Parigi nel settembre 1761 con una ricca messe di immagini che intendeva divulgare attraverso tecniche incisive tradizionali come l'acquaforte e nuovi ritrovati come l'acquatinta<sup>26</sup>.

Al sopralluogo della primavera 1760 si devono due importanti vedute. La prima, intitolata dall'artista *tempio di Serappis puzzuoli* (Fig. 28 e Tav. VIII), è un disegno a sanguigna che ripropone la prospettiva del disegno di Vernet, ma ne modifica alcuni elementi compositivi e soprattutto il carattere. Assai meno attenta al dettaglio architettonico e meno efficace nella resa dei volumi, questa veduta di Robert accentua il carattere pittorresco del sito presentandone le rovine in un'atmosfera indefinita in cui prevalgono i contrasti di luce e ombra. Le colonne imponenti – la cui superficie è tormentata in modo indecifrabile e probabilmente indecifrato da parte dell'artista stesso<sup>27</sup> – il senso di abbandono della rovina, la vegetazione spontanea e caotica, conferiscono alla scena un tono ben diverso dalla serenità contemplativa di Vernet; potrebbe essere questa la ragione che indusse Saint-Non a non tradurla in acquaforte per il suo *Voyage*. La seconda veduta elaborata da Hubert Robert in occasione della visita del 1760 è costituita da un disegno a sanguigna ora alla Leopoldina di Vienna, di cui sono note numerose repliche e varianti compositive. Essa ebbe almeno due versioni incisive, l'una eseguita nel 1762 dallo stesso Saint-Non, l'altra incisa vent'anni dopo da Carl-Gottlieb Guttenberg per il *Voyage pittoresque*. Il disegno originale, che intende mostrare l'entrata del "Tempio", ha un carattere idillico, del tutto opposto alla grandezza e drammaticità della veduta precedente. Sulla destra è raffigurata un'abitazione di campagna cui è addossata una vigna sorretta da un pergolato; due donne e due bambini sono occupati in faccende quotidiane. Sulla sinistra alcuni alberi di un giardino le cui sommità si chiudono ad arco, lasciano intravedere le tre colonne e

il basamento della *tholos* mentre due figure femminili rivolte verso le colonne sostano sul sentiero che conduce al monumento<sup>28</sup>.

La versione datata dallo stesso Saint-Non nel 1762 (Fig. 29), oltre ad essere incisa in controparte presenta alcune significative variazioni. In particolare merita di essere segnalata la statua egiziana posta all'estremità sinistra dell'immagine, a fianco della scalinata che conduce al primo piano dell'edificio di campagna. Vi si riconosce una figura di uomo in costume reale egittizzante, il capo coperto dal nemes regale, con serpente ureo eretto sul davanti, simile ad una delle numerose statue rinvenute a Villa Adriana e conservate, nel Settecento, sia nella cosiddetta "Stanza del Canopo" del Museo Capitolino, sia a Villa Albani<sup>29</sup>. Tale oggetto, a differenza della statua di Serapide effettivamente rinvenuta all'interno dell'edificio, non ha alcuna relazione con i dati archeologici accertati e nemmeno ipotizzati dagli antiquari in riferimento al sito. È dunque un ingrediente compositivo arbitrario che attribuisce all'immagine un carattere almeno parziale di "capriccio" architettonico e in quanto tale



28. (Tav.VIII) Hubert Robert, *Tempio di Serappis puzzuoli*, 1760

<sup>24</sup> Il fondamentale nesso tra Robert e Panini è illustrato in BANDIERA 1982, pp. 10-15 e ARISI (a cura di) 1993, pp. 65-67. Sul soggiorno romano si veda CAYEUX 1989, pp. 29-77.

<sup>25</sup> SAINT-NON 1986, p. 103; FEUILLET 1926. Una precisa ricostruzione del viaggio in LAMERS 1992, pp. 21-24.

<sup>26</sup> LAMERS 1992, p. 25. L'analisi più articolata della produzione di Robert legata al "Tempio" in LAMERS 1992, p. 72.

<sup>27</sup> Da un lato la punteggiatura scura sembra registrare il fenomeno dell'erosione; dall'altro, l'artista non limita la registrazione di tale peculiarità alla zona mediana delle colonne, ma la estende a tutto il fusto.

<sup>28</sup> *Campi flegrei* 2006, p. 123. Si veda anche CALLATAY 1961.

<sup>29</sup> Robert la rappresenta con un ampio sostegno retrostante che non è presente nelle statue delle collezioni romane. *Winckelmann e l'Egitto* 2004, pp. 38-40, 135-39.



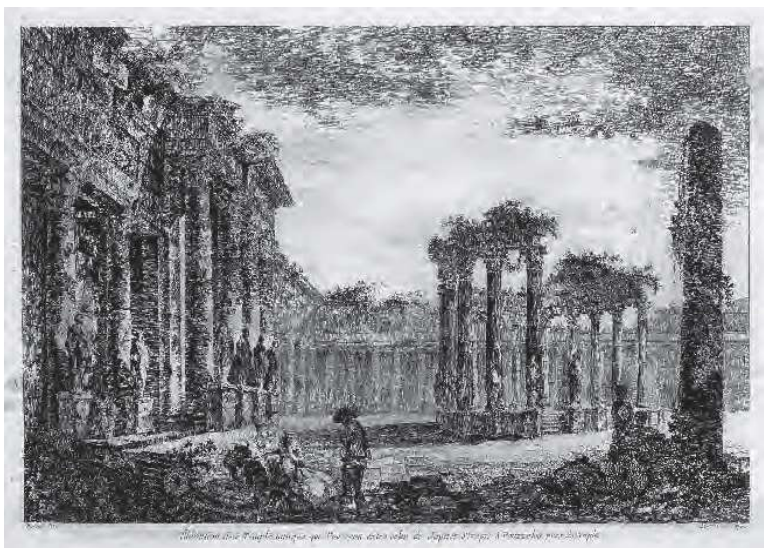
29. Hubert Robert, *Vue de l'entrée du Temple de Sérapis à Pozzuolo près de Naples, 1762*

sollecita un tentativo di spiegazione. Difficile precisare il significato di tale inserimento e, soprattutto, individuare le fonti testuali e iconografiche cui Hubert Robert può aver fatto ricorso. Il disegno di Robert appare infatti del tutto emancipato dalle rappresentazioni goffe e approssimative dei testi seicenteschi. Dai testi odeporici di Pococke e Norden al *Recueil* di Caylus, gli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento erano stati segnati da una forte rinascita dell'interesse per le antichità egizie caratterizzata da una crescente attenzione per la documentazione visiva accurata dei prodotti artistici ed architettonici degli antichi<sup>30</sup>. Il soggiorno di Robert a Roma deve senz'altro avergli consentito di esaminare con attenzione sia i testi, sia gli oggetti presenti nelle collezioni romane. Si potrebbe ricordare, inoltre, che risalgono al 1760 le decorazioni ispirate a motivi egiziani realizzate da Giambattista Piranesi per il Caffè inglese di Piazza di Spagna<sup>31</sup>.

Quali fonti possano averlo allertato sul significato delle statue ivi conservate non è facile a dirsi. Sarà infatti necessario attendere il 1764 per poter leggere le pagine della *Geschichte* di Winckelmann dedicate alle diverse fasi della statuaria egiziana, a meno di non immaginare un incontro tra i due, non impossibile visto che Winckelmann lavorò alla sistemazione della collezione Albani proprio dal 1759 al 1761. Un'eventuale consapevolezza della provenienza di tali statue dalla villa imperiale di Tivoli (II secolo d. C.) potrebbe alludere ai dubbi sull'attribuzione dell'edificio di Pozzuoli al dio egiziano Serapide oppure, più probabilmente, confermarne la datazione all'epoca di Adriano il cui favore per i culti orientali era ben noto. In tal caso, l'immagine potrebbe rappresentare la divinità Iside e servirebbe a

<sup>30</sup> Sul revival egiziano nel Settecento BALTRUŠAITIS 1985; IVERSEN 1993, pp. 100-23, GRELL (a cura di) 2001, pp. 5-19.

<sup>31</sup> Alcune di esse furono incise anni dopo nel volume *Diverse Maniere d'adornare i Cammini* (Roma, 1769), ora riprodotte in FICACCI 2000, nn. 686-87. Su Piranesi quale iniziatore dell'egittomania si veda WITTKOWER 1989.

30a. (Tav. IX) Hubert Robert, *Rovine del Macellum di Pozzuoli (Tempio di Serapide)*30b. Hubert Robert, *Élévation d'un Temple antique, dédié à Jupiter Sérapis à Pouzzol, près de Naples, 1762*

antiquario. Nelle pagine del *Voyage*, non senza imbarazzo Saint-Non dovette render conto dell'evidente contrasto tra tale ricostruzione *imaginée* e la pianta elaborata da Pierre-Adrien Pâris ivi pubblicata. Si tratta, però, di una delle tavole più suggestive e riuscite dell'intera opera. Il "Tempio" vi è raffigurato dall'interno, già in condizioni di avanzata decadenza e assediato dalla vegetazione. La struttura del portico vi appare sostanzialmente intatta. Un bassorilievo, collocato al di sopra della trabeazione, corre lungo tutta la parete a destra e a sinistra del frontone e sulla parte superstite del portico meridionale. La *tholos* centrale è ancora provvista di quasi tutte le colonne; esse sono sovrastate da una cornice integra per tre quarti sulla quale poggiano frammenti della cupola. In primo piano sulla destra un'alta colonna, priva di capitello e avvolta da un rampicante, chiude la scena. Di fronte a ogni colonna del portico e del tempietto centrale, su alti piedestalli, sono collocate numerose grandi statue raffiguranti personaggi in toga.

confermarne l'identità con Serapide. Al di là delle sue fonti antiquarie, di quest'ultima immagine conviene sottolineare un aspetto narrativo che è caratteristico di molta parte dell'opera di Robert: la stretta relazione che egli istituisce tra evocazione dell'antico e rappresentazione di scene di vita quotidiana e familiare<sup>32</sup>. L'accostamento di presente e passato non aveva tanto la funzione di sottolineare la modestia e domesticità dei moderni in contrasto con la grandiosità degli antichi, quanto quella di alludere alla persistenza del passato, spesso occultata dalla natura e sommersa dall'oblio, nel vissuto degli uomini del presente. Come avviene nel giardino di Pozzuoli, per riscoprire i preziosi frammenti del mondo antico è necessario intraprendere un cammino di scoperta a partire dal presente; ed è in funzione del presente che tale ricerca assume un senso rinnovato. Si tratta, in sostanza, di una delle strategie retoriche più incisive di cui Robert si serviva per riproporre il tema delle rovine alla cultura illuministica sottolineandone la funzione in rapporto alle urgenze del mondo moderno anziché la semplice rievocazione erudita. Tale approccio può essere ricondotto a quella lettura *philosophique* dell'antico che aveva reso Diderot acerrimo nemico di Caylus e ammiratore entusiasta dell'opera dello stesso Robert<sup>33</sup>.

Che questa fosse una delle preoccupazioni dominanti del pittore emerge con tutta evidenza dall'ultima e più straordinaria veduta del "Tempio" da lui realizzata (Fig. 30a e Tav. IX; Fig. 30b). Anch'essa risale al periodo romano successivo al viaggio del 1760 tanto che Saint-Non si affrettò ad inciderla fin dal 1762<sup>34</sup>. L'importanza di questa veduta è testimoniata dall'esistenza di numerose altre versioni attraverso le quali Robert sembra voler esplorare le potenzialità espressive della composizione originale per approdare, infine, alla veduta apparsa nel *Voyage pittoresque* (Fig. 31). Si tratta di una grandiosa ricostruzione immaginaria del "Tempio", un *rétablissement* nel quale non si avverte alcuna intenzione da parte dell'artista di far corrispondere l'immagine al rilievo architettonico e al dibattito

<sup>32</sup> THEMELLY 1998, p. 107.

<sup>33</sup> Importanti puntualizzazioni in CAYEUX 1989, pp. 85-91. Sulla mutazione del senso stesso della pittura a seguito del suo trasferimento nei *Salons* si vedano le penetranti osservazioni di SAISSÉLIN 1985.

<sup>34</sup> Le dimensioni della lastra sono inferiori alla versione apparsa nel *Voyage*; è inoltre molto minore la definizione dei dettagli architettonici e il contrasto chiaro-scuro.



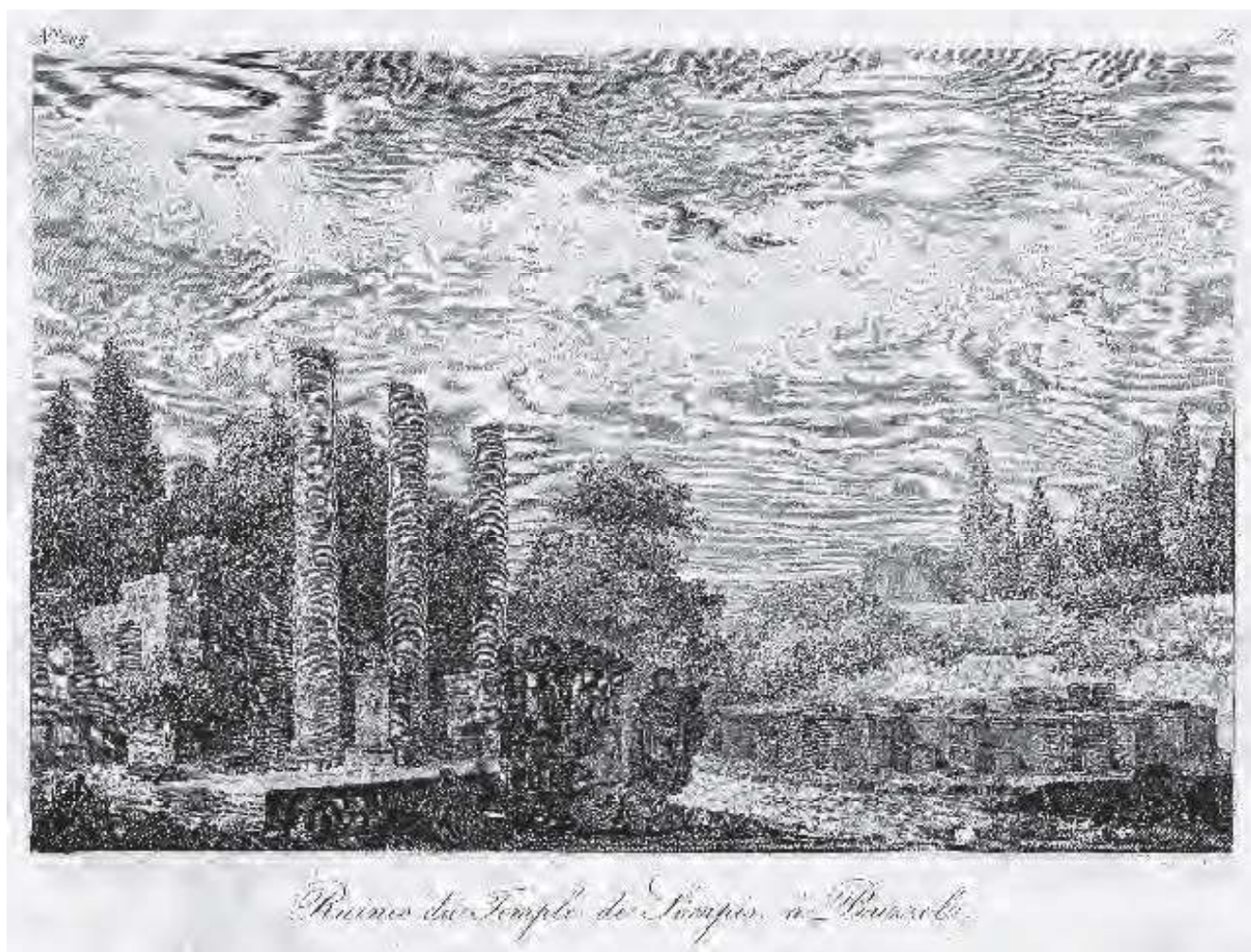
31. Hubert Robert, *Élévation d'un Temple que l'on pense avoir été dédié à Jupiter Sérapis à Pouzzol, près de Naples*, 1786

Per Robert l'elemento architettonico più importante è la *tholos* centrale che egli interpreta come tempio circolare monottero provvisto di cupola. Questo ci consente di spiegare almeno in parte la fortuna successiva di questa immagine. Gli storici dell'architettura hanno sottolineato l'importante funzione svolta da questa tipologia architettonica, la *rotonde a jour* ossia priva di cella in muratura, nella formazione del gusto neoclassico<sup>35</sup>. Dell'architettura romana antica si sono conservati alcuni esempi di tempio circolare periptero; tra questi, il tempio della Sibilla a Tivoli è stato certamente il più celebre e rappresentato nel Settecento. Un artista che ebbe enorme influenza sul gusto del secolo XVIII come Claude Lorrain fece del tempio rotondo un elemento fondamentale di molte sue composizioni. Negli anni Venti e Trenta del Settecento, protagonisti della veduta immaginata come Gian Paolo Panini lo utilizzarono estesamente<sup>36</sup>. I paesaggi di Lorrain, a loro volta, furono una delle fonti di ispirazione per la realizzazione, nel 1721, della rotonda di Stowe da parte di John Vanbrugh. Ma è dalla metà del secolo XVIII che la realizzazione di "rotonde", nel contesto dell'architettura dei giardini, conobbe un rapido sviluppo. Da Chambers a Soufflot, da Erdmannsdorff a Wailly, a partire dal 1760 furono numerose le realizzazioni di questo tipo nei giardini dei sovrani in varie parti d'Europa. Lo stesso Robert partecipò a questo movimento contribuendo alla progettazione del "Tempio dell'Amore" realizzato da Richard Mique nel giardino inglese del Petit Trianon<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> WEIBEZAHN 1975; LAVEDAN 1986; MARKER-SIMANE (a cura di) 1991.

<sup>36</sup> ARISI 1986, Fig. 116, 130, 165, 168, 190, 191.

<sup>37</sup> BURDA 1967, p. 60, 62-65; LAVEDAN 1986, p. 210; CAYEUX 1987, p. 40, n. 27; GUADALUPI 2002. Il tempio monottero riappare nella serie per le *Bagatelles* (1777-78) in RADISICH 1998, p. 87, Fig. 45. Il pittore Jean Henri Alexandre Pernet (1763ca.-1791ca.), allievo e imitatore di Robert, potrebbe essersi ispirato a tale incisione per un disegno a penna acquerellato di grandi dimensioni raffigurante un giardino con rovine antiche. ML, *Fonds de dessins et miniatures*, (Inv. RF 38948, Recto)



32. Pierre-Adrien Pâris, *Ruines du Temple de Sérapis, a Pouzzol*, 1786

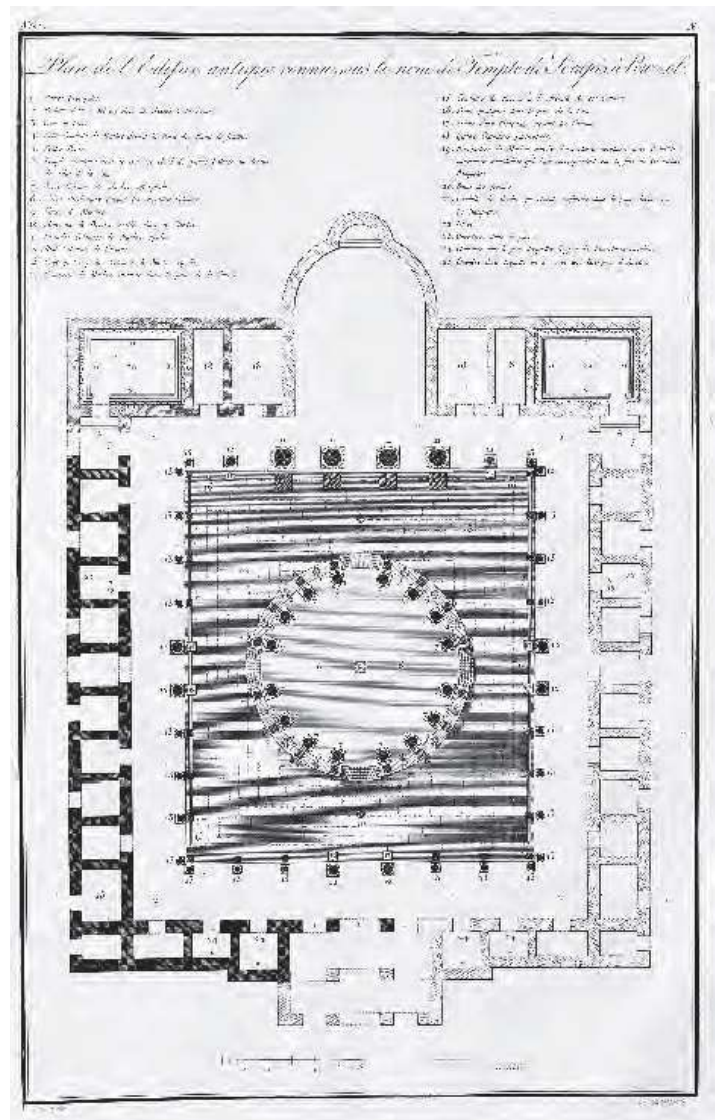
La carica suggestiva di questa veduta, tuttavia, è determinata anche da altri elementi e dal suo carattere complessivo. Importanti sono le figure che popolano la scena. Due gruppi di visitatori anch'essi in toga, l'uno all'estremità sinistra dell'inquadratura, l'altro sul basamento della *tholos*, stanno osservando alcuni dettagli del monumento. Le loro dimensioni danno il senso della grandiosità dell'edificio. In primo piano, appoggiati a un basamento e a frammenti di colonna scanalata, quasi affacciati a un proscenio, altri due gruppi sostano in contemplazione dei maestosi resti della romanità. Si deve notare che, a differenza delle figure precedenti, queste sono vestite in abiti moderni, una possibile allusione agli effetti di immedesimazione che la pittura può produrre. Per Hubert Robert, i resti del "Tempio" sono un'occasione per realizzare la visione di una sontuosa rovina di cui l'aspirante architetto intendeva sottolineare l'impareggiabile eleganza e magnificenza. È però evidente un'intenzione più profonda che coincide con l'essenza stessa della poetica settecentesca delle rovine<sup>38</sup>. Se, infatti, il pittore non prende nemmeno in considerazione il fenomeno dell'erosione marina delle colonne come indizio di un loro graduale riassorbimento nella natura, tutti gli elementi scelti a comporre la scena concorrono a far sì che il sentimento del tempo la domini e che l'osservatore ne sia a sua volta dominato. Lo spettatore è invitato a entrare nella veduta e a lasciarsi coinvolgere in una potente meditazione visiva sulla transitorietà delle creazioni umane da cui scaturisce un invincibile senso di solitudine e malinconia individuale. Saranno gli interpreti dell'età delle rivoluzioni, Volney in particolare, ad evidenziarne il significato di critica radicale del potere.

Nell'apparato iconografico del *Voyage*, l'abate di Saint-Non non si limitò a proporre le due suggestive immagini di Hubert Robert. L'opera contiene un vero e proprio dossier relativo al "Tempio" in cui altre due raffigurazioni opera dell'architetto Pierre-Adrien Pâris

<sup>38</sup> ZUCKER 1968; MORTIER 1974; ROLAND-MICHEL 1976; PRAZ 1983 (1978); CUPPER (a cura di) 2002; AUGÉ 2004; MAKARIUS 2004; SCHNAPP 2005.

(1745-1819), una veduta e un *Plan géométral*, dialogano con un testo attribuibile nelle sezioni virgolettate a Dominique Vivant-Denon (167-69) e allo stesso Pâris (170-71)<sup>39</sup>. La prima immagine (Fig. 32) è una veduta che, nelle intenzioni del redattore, aveva lo scopo di mostrare lo stato attuale del monumento<sup>40</sup>. Anche in questo caso l'immagine, pur priva del carattere visionario del *rétablissement* di Hubert Robert, aveva scarse relazioni con i dati oggettivi registrati nel *Plan géométral* dello stesso Pâris (Fig. 33)<sup>41</sup>. Nella veduta in questione, l'architetto francese, pur avendo studiato di persona il sito nel 1774, non ritenne di dover fornire un'immagine corrispondente in modo puntuale al rilievo architettonico<sup>42</sup>. Gli elementi di fantasia sono numerosi: la stanza delle latrine raffigurata a sinistra non si trova in quella posizione; il basamento della *tholos* non era così elevato né così ben conservato; l'altare dedicato al dio Dusare era in realtà collocato all'entrata del monumento ed è notevolmente diverso da come è delineato; il panorama retrostante ha scarsa corrispondenza con la topografia effettiva. Le figure inserite nella scena sono probabilmente un riferimento mitologico alla vicenda di Ino che allatta il piccolo Bacco, come si è ipotizzato per la veduta di Clérissieu del 1766 (Fig. 25). Forse in virtù di ciò la veduta dell'architetto francese ebbe successo e fu riproposta nell'edizione tedesca abbreviata del *Voyage*<sup>43</sup>. Una sua interessante ripresa compare su un piatto di ceramica bianca verniciata a figure blu (Fig. 34 e Tav. X) realizzato intorno al 1820-30 dalla fabbrica Don Pottery (Swinton, Yorkshire) facente parte della serie denominata *Italian Views*<sup>44</sup>. Gli elementi compositivi della veduta originale, compressi in uno spazio circolare, risultano deformati verticalmente; sono arricchiti da uno sfondo di fantasia raffigurante una collina piuttosto scoscesa, due figure femminili in prima piano a sinistra che osservano la scena e due putti alati in alto.

A conferma del fatto che anche l'immagine di Pâris non aveva un carattere descrittivo bensì "emotivo" si torni alla veduta originale e si osservi come il fusto delle colonne è raffigurato senza alcuna alterazione, né del profilo né della superficie. Ciò contrasta vistosamente sia con gli interessi



33. Pierre-Adrien Pâris, *Plan de l'Edifice antique connu sous le nom de Temple de Sérapis, à Pouzzol*, 1786

<sup>39</sup> Il resto è di Saint-Non. Si confronti il testo con DENON 1997, pp. 156-59. Per un'analisi organica del rapporto testo/immagine nel *Voyage pittoresque* si veda LAMERS 1992, pp. 98-100. Sul viaggio pittoresco come produzione multimediale si veda SZAMBIEN 1996, pp. 22-31.

<sup>40</sup> Il rilievo architettonico risale al 1774, l'ultimo anno trascorso a Roma come borsista all'Accademia di Francia. PINON 1987, p. 408. Sul suo contributo al *Voyage* LAMERS 1992, pp. 76-77. Mentre Saint-Non sottolineava la somiglianza tra il tempio rotondo e il tempio di S. Pietro in Montorio del Bramante suggerendo che quest'ultimo potesse essere stato ispirato dalle rovine del "Tempio", Pâris lo smentiva chiarendo che le colonne erano troppo sottili per sorreggere la cupola. SAINT-NON 1781-86, vol. II, pp. 170-71.

<sup>41</sup> Sull'esattezza del disegno architettonico si vedano le pregnanti osservazioni di OECHSLIN 1976, pp. 406-410.

<sup>42</sup> PINON 1993, p. 40.

<sup>43</sup> *Vorstellung des Tempels de Jupiters Serapis zu Pouzzoli*, incisione su rame, in SAINT-NON 1789-1816, vol. IV, tra p. 26 e p. 27. Rispetto all'originale, questa versione è di qualità incisoria inferiore. Per la scelta prospettica e per alcuni elementi della composizione, a quella di Pâris si può accostare una veduta di Louis Châys, in passato attribuita Hubert Robert. Si tratta di una pietra nera, 31,8 x 43,9, ora nella collezione dei disegni dell'ENSBA, PM 1440.

<sup>44</sup> La tecnica con cui è realizzato, detta "blu transfer print", fu impiegata nelle manifatture inglesi dagli anni Ottanta del Settecento agli anni Trenta dell'Ottocento. Essa consentiva di stampare immagini disposte in anticipo trasferendole sulla superficie del piatto. LEWIS 1999, pp. 132-44; GRIFFIN 2001. Questa serie fu prodotta successivamente da John Twigg della Newhill Pottery in dimensioni leggermente ridotte (24 cm.) e omettendo la scritta con la denominazione del sito dal fronte del piatto.



34. (Tav. X) Don Pottery, *Tempio di Serapide*, 1820-30

naturalistici dell'autore, sia soprattutto con le sue opinioni in merito al fenomeno dell'erosione delle colonne<sup>45</sup>. Vi è un passo del *Journal* manoscritto del 1774 in cui l'architetto francese entrava senza esitazioni nel merito del problema: «Questo tempio – scriveva Pâris – è stato soggetto a diverse vicissitudini che vi hanno introdotto alternativamente il mare, che ne è restato in possesso il tempo sufficiente affinché i datteri e le foladi potessero trovare alloggio nel fusto delle colonne, alcune delle quali ne sono bucherellate [...], e la lava che

<sup>45</sup> Nel 1771 Pâris incontrò a Genova il naturalista Jean-Étienne Guettard (che, come si è visto nel cap. II, del fenomeno di Pozzuoli aveva scritto nel 1768) e viaggiò con lui fino a Roma interessandosi di mineralogia. GALLET 1995, p. 386; PINON 1998, pp. 294-301.

si dice sia della solfatara e che in effetti non poteva provenire da altro luogo»<sup>46</sup>. Quanto ai meccanismi che potevano averne causato la sommersione, Pâris abbozzava una spiegazione meno tradizionalista di quelle sostenute dalla maggior parte dei naturalisti suoi contemporanei: «Il terremoto che ha innalzato, nelle vicinanze, il Monte Nuovo, ha potuto abbassare questa parte al punto d'introdurvi il mare; un evento analogo ha potuto risollevarlo il Tempio dall'interramento nello stato in cui si trovava prima che Don Carlo lo facesse scoprire»<sup>47</sup>. L'attribuzione alle forze vulcaniche della responsabilità di aver «abbassato» e poi «sollevato» il monumento non era certo nuova; ma nel 1774 era tutt'altro che ovvia perché con il termine «innalzamento» si intendeva di norma l'accumulo in superficie dei materiali eietti, non il sollevamento «in massa» del suolo.

Potremmo dire, insomma, che il *Voyage* di Saint-Non segna il momento in cui l'iconografia del «Tempio» si separa definitivamente dalla rappresentazione fenomenica del mutamento geologico e assume come prevalente la modalità della rappresentazione simbolica del tempo attraverso il veicolo significativo della rovina. Ciò, tuttavia, non comportava alcun ripudio o sottovalutazione del sapere elaborato nell'ambito della storia naturale. Al contrario, lo presupponeva. In effetti, nel testo del *Voyage* che accompagnava le immagini ci si soffermava su tali questioni con inusuale ampiezza affrontando esplicitamente il problema della sommersione delle colonne. Dopo aver spiegato le ragioni dell'insolito rilievo iconografico attribuito al «Tempio», il redattore Saint-Non lasciava la parola a Vivant Denon il quale forniva innanzitutto una descrizione sintetica della struttura architettonica dell'edificio che giudicava «uno dei monumenti più belli dell'antichità che ci siano stati conservati», «tra i più curiosi e ricchi che si conoscano»<sup>48</sup>. Si soffermava poi a discutere il fenomeno visibile sul fusto delle colonne, uno dei «segni incontestabili del lungo soggiorno fatto al di sotto delle acque». Indubbiamente si trattava di un effetto degli animali marini chiamati datteri di mare o foladi: egli stesso aveva voluto verificare attentamente la corrispondenza tra la forma delle valve e il tipo di fori creati nella pietra. Poiché quella era la causa immediata delle perforazioni, era necessario ammettere che l'edificio avesse conosciuto, in rapporto al livello del mare, due movimenti oscillatori – prima di immersione, poi di riemersione – separati da un periodo di tempo lungo a sufficienza per consentire agli organismi marini di produrre danni così ingenti alle colonne<sup>49</sup>.

Ciò contrastava con almeno tre considerazioni. Innanzitutto la storia dell'arte consentiva di stabilire con relativa precisione l'epoca di costruzione al II secolo dell'era volgare, ma nessuna fonte storica tardo antica o medievale aveva registrato fenomeni di abbassamento e successivo sollevamento del suolo. In secondo luogo, appariva difficile identificare il cratere vulcanico che aveva espulso la cenere da cui era stato ricoperto. In terzo luogo, il fatto più stupefacente e più problematico per la teoria: le strutture superstiti, in particolare il pavimento marmoreo, non fornivano indizi da cui si potesse ricavare che l'edificio si era abbassato e poi sollevato. Vivant Denon concludeva confessando il proprio profondo disorientamento; tuttavia egli continuava a ritenere che i fatti osservati dovessero essere considerati «prove dei movimenti e dei bilanciamenti [verificatisi] in questa parte del continente» e, nel contempo, una dimostrazione dell'oscurità in cui il paese era stato abbandonato per secoli, al punto da essere privo di qualsiasi resoconto dei grandi avvenimenti naturali che lo avevano trasformato<sup>50</sup>. Per il letterato francese, dunque, l'oscillazione del suolo era un fatto indubitabile, nonostante l'influente opinione contraria di Johann Jakob Ferber, da lui estesamente riportata in nota. Era compito degli architetti, dei naturalisti e degli storici trovare una spiegazione coerente agli interrogativi che in tal modo si aprivano circa le modalità con cui si erano verificate tali trasformazioni e sulle forze che ne erano responsabili.

Le difficoltà e i dubbi che travagliavano tale ricerca nel corso degli anni Ottanta emergono dall'insieme delle concezioni dell'attività vulcanica presenti nel *Voyage*, formulate in parte da Saint-Non, in parte da alcuni autorevoli collaboratori «esterni». Si tratta, beninteso, di concezioni orientate nel senso di una rivalutazione complessiva del vulcanismo come agente di trasformazione perenne della morfologia flegrea e campana; ma quanto ai modi del suo operare e al suo significato generale in relazione alle teorie della Terra, le voci accolte nell'opera non sono concordi e soprattutto non sono chiarificatrici e decisive per la soluzione dell'enigma del «Tempio». Si veda, ad esempio, il contenuto della sezione che precede immediatamente il dossier relativo al «Serapeo», opera dell'abbé de Saint-Non. Si tratta di un breve *Essai ou notice succincte sur les causes et l'origine des volcans* in cui l'abate, richiamandosi alle posizioni di Buffon, rifiuta l'idea kircheriana che i vulcani derivino da un «fuoco centrale» e ribadisce il loro carattere superficiale e locale<sup>51</sup>. I «monti ignivomi» si generano in luoghi sotterranei a seguito della autocombustione di sostanze chimiche infiammabili, in particolare le «piriti solforose». Per avviare tale processo sono indispensabili l'aria, senza la quale non può avvenire la combustione; e l'acqua, da cui si genera il vapore responsabile degli effetti esplosivi del vulcanismo. I vulcani, insomma, sono analoghi a bocche da fuoco attraverso le quali si libera la pressione generata dalla combustio-

<sup>46</sup> «Ce temple a été sujet a diverses vicissitudes qui y ont introduit alternativement la mer qui en est resté en possession assez des temps pour que les dailles et les pholades ayez pu se loger dans le fust des colonnes dont certaines en sont criblées [...] et la lave qu'on dit de la solfatara et qui en effet ne pouvoit venir d'ailleurs». PÂRIS 1774, cc. 129v - 130r.

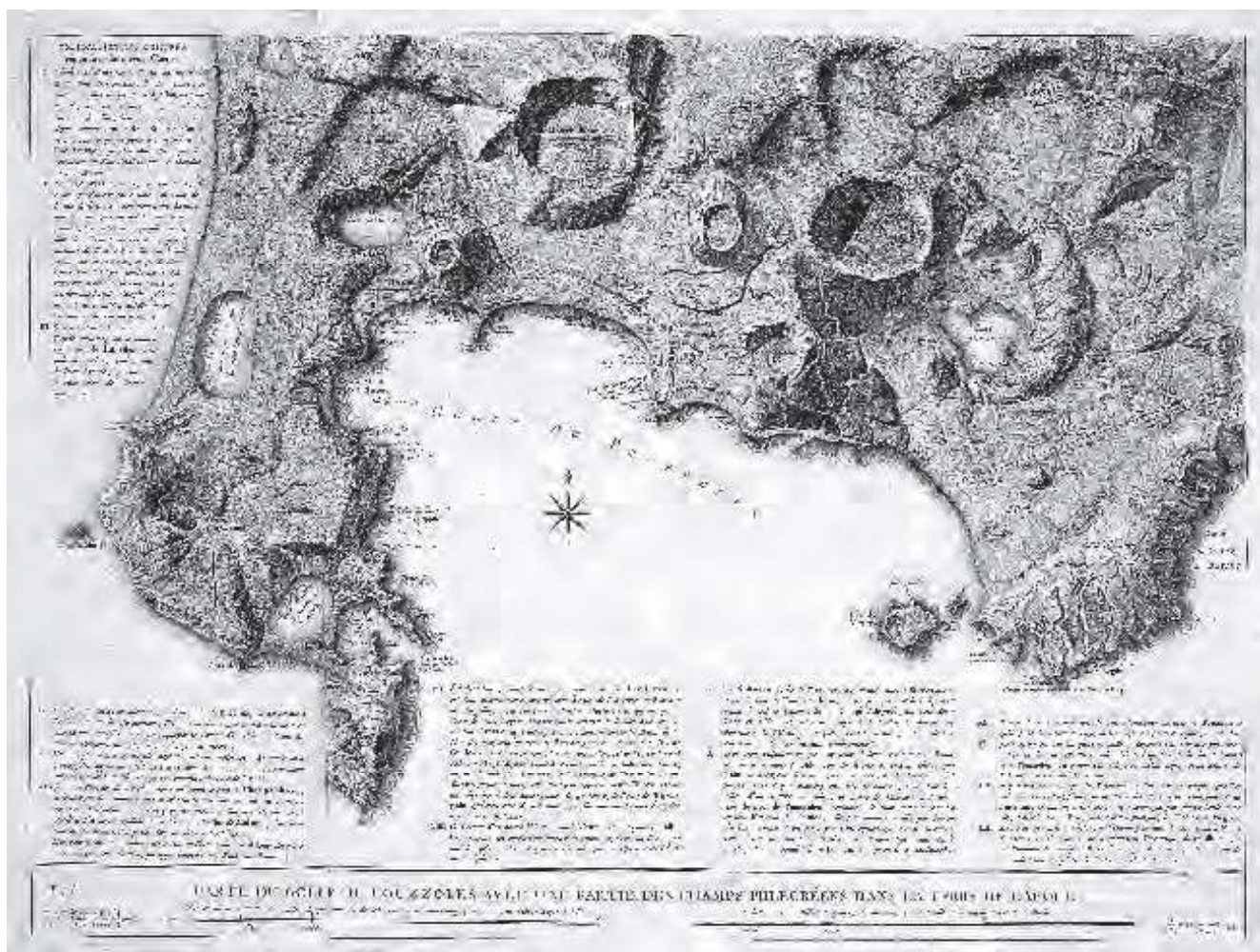
<sup>47</sup> «Le tremblement de terre qui a élevé le Monte Novo tous près de là a pu abaisser cette partie au point d'y introduire la mer et un semblable événement a pu le relever de l'entree tel qu'il étoit avant que Don Carlos ne le fit découvrir». PÂRIS 1774, cc. 129v - 130r.

<sup>48</sup> SAINT-NON 1781-86, vol. II, p. 168.

<sup>49</sup> «Cette opération peut donner une idée du temps qu'il a fallu à cet insecte marin pour pénétrer à quatre pouces de profondeur, & par la même raison du séjour des eaux sur ce temple». SAINT-NON 1781-86, vol. II, p. 169.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Tra coloro che contribuirono alla revisione dell'opera vi era Jean-Baptiste Romé de L'Isle, un chimico e naturalista che aveva combattuto la tesi di un «fuoco centrale» quale causa del vulcanismo. SAINT-NON 1781-86, vol. IV, 2, i, n. I.



35. Pietro La Vega - Francesco La Vega, *Carte du Golfe de Pouzzoles avec une partie des Champs Phlégréens dans la Terre de Labour*, 1780

ne sotterranea, una sorta di valvole di sfogo grazie alle quali la provvidenza risparmia a un territorio i devastanti effetti dei terremoti<sup>52</sup>. All'interno di questa spiegazione difficilmente poteva trovar posto una giustificazione del sollevamento ed abbassamento del suolo, perché è del tutto evidente come il modello dell'esplosione pirica sia adatto a sconvolgimenti repentini e irreversibili. Si può infatti concepire che l'acqua, «ridotta in vapore dal calore, nelle cavità della terra, facendo uno sforzo per uscire quando non trovi alcun passaggio per sfuggire, sollevi le rocce che la circondano, e in tal modo produca dei tremori violenti che si fanno sentire a distanze incredibili», ma tale sollevamento è l'effetto di una spinta meccanica esercitata su ampie frazioni della crosta la cui rigidità, se infranta, comporta uno spostamento improvviso di parti del suolo con effetti catastrofici che un edificio non potrebbe non registrare<sup>53</sup>.

Un secondo gruppo di testi accolti nel *Voyage* si deve al geologo Barthélemy Faujas de Saint Fond che nel 1778 aveva pubblicato uno straordinario volume illustrato sui vulcani estinti del Vivarais e del Velais, un testo di fondamentale importanza per la riscoperta del vulcanismo. Egli contribuì all'opera di Saint-Non con tre "schede" relative ad altrettante località flegree, la Solfatara, il Lago di Agnano e il Lago d'Averno, suggerendo che le ceneri che hanno ricoperto il "Tempio" provenissero dall'eruzione della Solfatara del 1198<sup>54</sup>. In questi testi Faujas si limitava a descrizioni articolate e documentate delle località con rare incursioni in temi di carattere generale come una discussione sul significato e la funzione dei miti associati al vulcanismo flegreo che rinvia all'opera di Boulanger<sup>55</sup>. Maggiormente

<sup>52</sup> SAINT-NON, 1781-86, vol. II, pp. 149-158, 155. Sull'origine di queste teorie chimiche vedi RAPPAPORT 1997, pp. 182-83.

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 154, 156.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 181-82 (*Vue de la Solfaterra*); pp. 187-88 (*Vue du lac Agnano*); pp. 197-202 (*Vue du lac Averno*).

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 198.

esplicite le sezioni stilate da Saint-Non sulla base delle opere di Hamilton, come avveniva per la sezione dedicata al Monte Nuovo. In essa il redattore del *Voyage* adottava la tesi principale del vulcanologo britannico secondo cui sarebbero i vulcani a produrre le montagne e non viceversa, una tesi di cui abbiamo già chiarito il significato polemico nei confronti della visione di Buffon<sup>56</sup>.

Un terzo gruppo di testi, invece, si poneva talora in esplicito contrasto con gli orientamenti di Faujas e di Hamilton. Essi si devono a un altro protagonista del dibattito nelle scienze della Terra, quel Déodat Gratet de Dolomieu (1750-1801) che, tra 1783 e 1784, si era imposto come uno dei maggiori esperti europei di vulcani attivi italiani accanto a William Hamilton<sup>57</sup>. Nel *Voyage*, Saint-Non accolse due scritti di Dolomieu relativi al vulcanismo siciliano già apparsi in altre sedi. Il primo era una famosa memoria sui vulcani estinti della Val di Noto, il secondo un estratto del *Voyage aux Îles de Lipari* elaborato da Saint-Non<sup>58</sup>. Nel *Mémoire* sui vulcani della Val di Noto Dolomieu non soltanto ribadiva l'eguale importanza dei processi sedimentari sottomarini e di quelli eruttivi nella formazione delle montagne della Val di Noto, ma collocava la vicenda del vulcanismo siciliano in epoche molto precedenti l'epoca storica. Una lunga successione di colate laviche fuoruscite da crateri che emergevano dal mare primordiale si erano alternate a sedimentazioni periodiche determinando quella alternanza di letti lavici e calcarei che caratterizzava i rilievi della Val di Noto. Successivamente, una catastrofe generale (*la grande débacle*) di origine astronomica aveva modificato la distribuzione dei bacini oceanici erodendo rapidamente il fondo marino a seguito del ritiro violento delle acque<sup>59</sup>. L'abbassamento dei mari proposto da Dolomieu, non solo non aveva conosciuto un successivo innalzamento, ma era avvenuto con violenza tale da sconvolgere il territorio che ne era stato interessato.

Per quanto problematica, l'integrazione tra i saperi storico-antiquari e quelli storico-naturali era al cuore stesso del progetto redazionale di Saint-Non e poteva contare su un solido retroterra condiviso: il metodo autoptico, la priorità attribuita al "monumento", il rapporto con l'erudizione. In tal senso il *Voyage* ebbe certamente l'effetto di incoraggiare la prosecuzione di un dialogo pur tra prospettive disciplinari in fase di progressiva differenziazione. A conferma di questa persistente relazione non vi è documento più emblematico della straordinaria carta topografica del Golfo di Pozzuoli (Fig. 35) «levée sur les lieux» nel 1778 dagli ingegneri regi Francesco e Pietro La Vega e inserita nello stesso volume del *Voyage* che contiene le immagini del "Tempio". Si tratta di una raffigurazione di grande accuratezza cartografica, di straordinaria leggibilità e resa grafica non comune. Da un lato essa raffigura con gusto e precisione la morfologia vulcanica dei Campi Flegrei, da Posillipo a Capo Miseno. Dall'altro, la carta registra con grande attenzione tutti i siti archeologici e naturalistici dell'area di Pozzuoli, Cuma e Baia, riportando, proprio al centro dell'immagine, una minuscola planimetria del "Tempio". In quanto espressione visiva di un'integrazione ancora vitale tra saperi della storia civile e della storia naturale, la carta dei fratelli La Vega fornisce una fondamentale chiave di lettura dell'intera impresa del *Voyage*.

### 3.3 APOTEOSI DEL PITTORESCO: DESPREZ, PIRANESI, DUCROS

Prima di riprendere il filo della discussione dei temi architettonici e storico-naturali occorre ricordare che, ai fini della notorietà iconografica del "Tempio", gli effetti dell'impresa editoriale di Saint-Non andarono ben al di là dei materiali accolti nei sontuosi volumi editi tra 1781 e 1786, peraltro ristampati e tradotti più volte fino al 1836. Una cospicua serie di rappresentazioni del sito di Pozzuoli, anche in questo caso esemplari interpretazioni secondo il gusto pittoresco, si devono all'architetto Louis-Jean Desprez (1743-1804). Anch'egli borsista a Roma dell'Accademia di Francia, risiedette in Italia dal 1777 al 1784 ed entrò a far parte dell'equipe di artisti impegnati nella realizzazione del *Voyage* di Saint-Non. In Italia collaborò con Francesco Piranesi (1756-1810) e, tramite Seroux d'Agincourt, fece la conoscenza del re di Svezia Gustavo III che, nel 1784, lo convinse a trasferirsi presso la sua corte in qualità di pittore, architetto e scenografo. Una serie di disegni del "Tempio", realizzati su taccuino presumibilmente tra il dicembre 1778 e il gennaio 1779, costituirono la base per i successivi disegni preparatori e alcune rielaborazioni grafiche<sup>60</sup>. Un acquerello su disegno a penna secondo la tradizionale prospettiva da nord, perfettamente aderente ai canoni del pittoresco, fu elaborato da Desprez nel corso del viaggio italiano<sup>61</sup>. Tale disegno preparatorio servì alla realizzazione di un'acquaforte di Francesco Piranesi che Desprez illuminò successivamente ed ebbe, a giudicare dagli esemplari segnalati, un notevole successo di mercato (Fig. 36 e Tav. XI)<sup>62</sup>.

Alle vedute di Louis-Jean Desprez e Francesco Piranesi si ispirano di certo i tre grandi acquerelli elaborati da Louis Ducros (1748-1810) negli anni Novanta del Settecento. Essi possono essere considerati il punto d'approdo non soltanto della parabola sti-

<sup>56</sup> Ivi, p. 207.

<sup>57</sup> TAYLOR 1971a, ZANZI 2003, p. 537, GAUDANT (a cura di) 2005. Sul ruolo "esterno" di Dolomieu si veda LELIÈVRE 1993, p. 27.

<sup>58</sup> SAINT-NON, 1781-86, vol. IV, 2, pp. 336-46, 347-62. La memoria dedicata alla Val di Noto era uscita sul periodico «Observations sur la physique» del 1784. Vedi TAYLOR 1971c, p. 153.

<sup>59</sup> DOLOMIEU 1786, pp. 338-39.

<sup>60</sup> Il contributo di Desprez al *Voyage*, ma anche i prodotti del viaggio non inseriti nel volume, sono analizzati in LAMERS 1992, pp. 82-84, cat. A. 6. Sul soggiorno a Pozzuoli anche WOLLIN 1935, pp. 107-108.

<sup>61</sup> WOLLIN 1935, p. 107, Fig. 158.

<sup>62</sup> WOLLIN 1933, p. 112, Fig. 56. Da essa deriva la *Vue du Temple de Sérapis* per il concorso di disegno di paesaggio (1784) dell'École Polytechnique segnalata in PICON 1988, p. 216, Tav. 87.



36. (Tav. XI) Louis-Jean Desprez, *Temple de Jupiter Serapis*, s.d.

gono alla maturità del pittore e furono realizzate, con tutta probabilità, durante il secondo periodo napoletano. È infatti evidente la distanza che separa queste immagini dai disegni tersi e razionali, delineati con attenzione topografica e acquerellati con misura, che sono il frutto del viaggio in Sicilia e a Malta del 1778<sup>66</sup>. Le vedute degli anni Novanta denotano una profonda evoluzione nel senso della rappresentazione drammatica, di indubbio effetto, delle rovine e della natura che le avvolge. È possibile che Ducros abbia realizzato degli schizzi durante le brevi soste a Napoli nel 1778, ma è evidente che opportunità e stimoli ben maggiori egli deve aver avuto negli anni del secondo, lungo soggiorno napoletano durante il quale, vale la pena di sottolinearlo, il suo maggior committente fu l'onnipotente William Hamilton<sup>67</sup>.

Ad eccezione di una *Vue générale* di Pozzuoli presa dalla collina sovrastante, in cui la vegetazione lascia intravedere soltanto le colonne, le altre tre vedute riprendono inquadrature ormai consolidate nella tradizione iconografica del “Tempio”. Le prime due sono quasi speculari. Nella veduta D-811 (Fig. 37 e Tav. XII), la prospettiva è molto simile all'acquerello di Desprez del 1780 inciso all'acquaforte da Francesco



37. (Tav. XII) Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Tempio di Giove a Pozzuoli*, 1794-1800

listica dell'autore, ma anche della ricerca figurativa suscitata dal sito puteolano nell'ambito della veduta pittoresca<sup>63</sup>. L'artista svizzero aveva trascorso il periodo 1776-1793 a Roma dove aveva operato come pittore di vedute e mercante in associazione con quel Giovanni Volpato che aveva realizzato le incisioni per il volume di Paoli sulle antichità di Pozzuoli (1768). Nel 1778 Ducros era stato ingaggiato come disegnatore da un gruppo di viaggiatori olandesi intenzionati a visitare l'Italia meridionale<sup>64</sup>. Il viaggio fu di fondamentale importanza per la sua maturazione artistica. Le vicende rivoluzionarie lo indussero, nel 1793, a trasferirsi a Napoli dove si fermò fino al 1800. Non sono noti con esattezza i suoi spostamenti da questo momento in poi; fino al 1807, anno del suo ritiro in patria, soggiornò a Napoli e a Roma<sup>65</sup>. Le vedute del “Tempio di Serapide” cui ci riferiamo sono, dopo quelle di Lusieri, il corpus pittorico più cospicuo che ci sia pervenuto. Esse apparten-

gono alla maturità del pittore e furono realizzate, con tutta probabilità, durante il secondo periodo napoletano. È infatti evidente la distanza che separa queste immagini dai disegni tersi e razionali, delineati con attenzione topografica e acquerellati con misura, che sono il frutto del viaggio in Sicilia e a Malta del 1778<sup>66</sup>. Le vedute degli anni Novanta denotano una profonda evoluzione nel senso della rappresentazione drammatica, di indubbio effetto, delle rovine e della natura che le avvolge. È possibile che Ducros abbia realizzato degli schizzi durante le brevi soste a Napoli nel 1778, ma è evidente che opportunità e stimoli ben maggiori egli deve aver avuto negli anni del secondo, lungo soggiorno napoletano durante il quale, vale la pena di sottolinearlo, il suo maggior committente fu l'onnipotente William Hamilton<sup>67</sup>.

Ad eccezione di una *Vue générale* di Pozzuoli presa dalla collina sovrastante, in cui la vegetazione lascia intravedere soltanto le colonne, le altre tre vedute riprendono inquadrature ormai consolidate nella tradizione iconografica del “Tempio”. Le prime due sono quasi speculari. Nella veduta D-811 (Fig. 37 e Tav. XII), la prospettiva è molto simile all'acquerello di Desprez del 1780 inciso all'acquaforte da Francesco Piranesi<sup>68</sup>. L'acquerello D-840 (Fig. 38 e Tav. XIII) riprende invece la prospettiva da sud adottata da Lusieri alcuni anni prima, ma inaugurata nel 1770 da Giambattista Piranesi. Infine, l'acquerello D-803 (Fig. 39 e Tav. XIV) adotta la prospettiva da nord-ovest utilizzata per la prima volta nel 1750 da Vernet e riproposta nel 1760 da Robert, ma ne estende il campo visivo in direzione dell'ingresso antico (vestibolo principale) fino ad includere tutta la *tholos* emergente dalle acque e un articolato paesaggio retrostante.

Interessanti appaiono i caratteri comuni a tutte e tre le immagini. Si nota, soprattutto nelle prime due, una deformazione più accentuata dei rapporti dimensionali nel senso dell'altezza delle strutture architettoniche rispetto alle ridotte dimensioni delle figure che ha lo scopo evidente di dare verticalità e imponenza ai resti del monumento. In secondo luogo – ed è un elemento che conferma la datazione più tarda – il motivo sin qui fondamentale del pavimento marmoreo è sostituito da quello recente delle acque che invadono il perimetro del “Tempio”. Si trattava di una nuova

<sup>63</sup> Images 1985, CHESSEUX 1987.

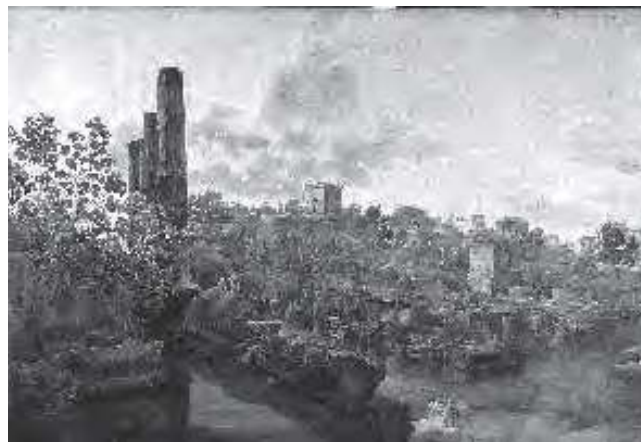
<sup>64</sup> NIEMEIJER-DE BOOY (a cura di) 1994, vol. I.

<sup>65</sup> CHESSEUX 2003a.

<sup>66</sup> Si vedano le riproduzioni selezionate in NIEMEIJER-DE BOOY (a cura di) 1994, vol. II.

<sup>67</sup> CHESSEUX 2003b, pp. 24-25. Questa circostanza è l'indizio di un'evoluzione del gusto dello stesso Hamilton.

<sup>68</sup> Ducros conosceva certamente le immagini prodotte da Desprez e Piranesi. CHESSEUX 1987, p. 102, n. 57.

38. (Tav XIII) Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Tempio di Giove a Pozzuoli*, 1794-180039. (Tav XIV) Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Tempio di Giove a Pozzuoli*, 1794-1800

importante risorsa per accrescere il fascino della veduta e mettere alla prova le doti tecniche del pittore. Ducros ha indubbiamente tratto vantaggio da questa difficoltà aggiuntiva dimostrando una straordinaria maestria nella rappresentazione dei riflessi e della trasparenza. Va infine sottolineata la qualità del colore che in Ducros appare superiore a quella di tutti i suoi predecessori. Nelle vedute del “Tempio” i colori possiedono una straordinaria vibrazione che rende inconfondibili le opere della maturità.

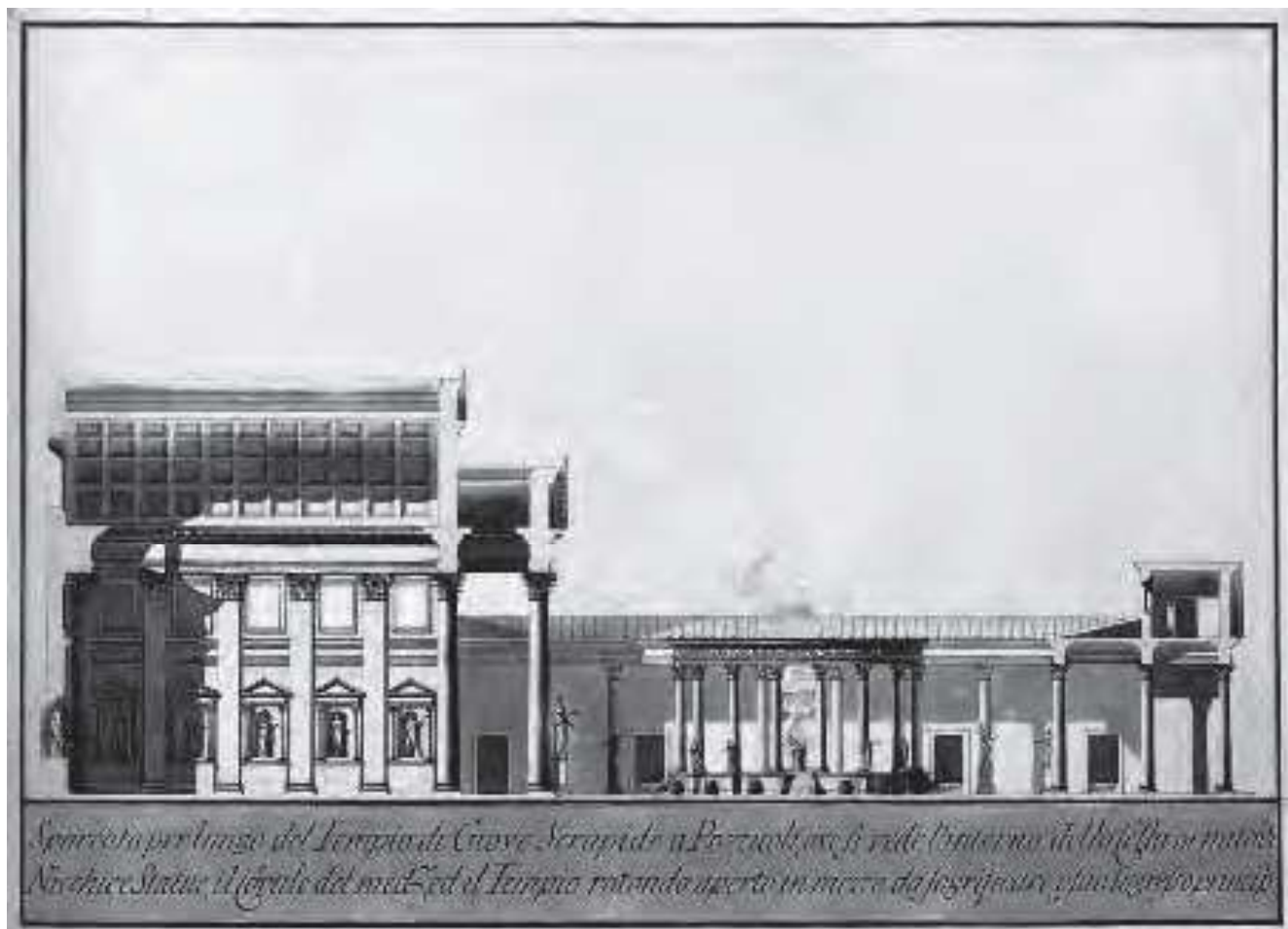
Le rappresentazioni del sito di Pozzuoli fornite dall'artista svizzero, pur prive del carattere drammatico di altre composizioni dello stesso periodo, possono essere considerate l'esito ultimo di una tradizione che ha concepito in modo radicalmente nuovo l'idea di “verità” della natura. I protagonisti di tale ricerca, da Vernet a Robert, da Piranesi a Desprez, mostrano infatti di aver progressivamente accantonato ogni serio interesse per la verità fenomenica. Essi rispondevano a un'esigenza sempre più sentita di attingere una verità più profonda, non di rado meno serena e razionale. Proseguendo in tale direzione, le vedute del “Tempio di Serapide” si avviavano ad acquistare un'autonomia pressoché totale dalle indagini antiquarie, architettoniche e naturalistiche con cui, fino a tutti gli anni Settanta, aveva continuato a dialogare. Con l'avvento del nuovo secolo il “vedutismo” pittoreesco accentuerà tale autonomia. Tuttavia, come vedremo nei prossimi capitoli, esso non cesserà di essere utilizzato nel discorso scientifico in considerazione della sua efficacia per la comunicazione e delle sue potenzialità quale veicolo di significati non verbalizzabili.

### 3.4 L'APPROCCIO DEGLI ARCHITETTI: DA MODELLO IDEALE A EDIFICIO STORICO

Nel primo capitolo abbiamo visto come il sorgere di una lettura storica dell'edificio di Pozzuoli sia da attribuire a eruditi come Martorelli, Guasco, Caylus e Winckelmann, diversamente schierati, negli anni Cinquanta e Sessanta, nella controversia sul ruolo e l'importanza dell'architettura romana nella vicenda dell'arte antica. Nel secondo capitolo abbiamo trovato conferma di questa priorità nelle posizioni espresse negli anni Sessanta e Ottanta da Paolo Antonio Paoli quale difensore della preminenza degli “italici” in una linea di pensiero che è riconducibile, nelle sue motivazioni essenziali, alla battaglia di Giambattista Piranesi a sostegno della superiorità dell'architettura romana contro le tesi filoelleniche di Julien David Leroy e Winckelmann. Nel presente capitolo abbiamo avuto modo di esaminare il contributo dello stesso Piranesi alla visualizzazione dell'edificio antico di Pozzuoli evidenziando nel contempo il ruolo centrale dell'artista veneziano nella cultura cosmopolita della Roma degli anni Sessanta. Tale ruolo di catalizzatore è confermato soprattutto dalle attività degli architetti britannici che, in quel decennio e nel successivo, soggiornarono a Roma e da Roma partirono per le loro incursioni nelle regioni del sud che comprendevano spesso la visita all'enigmatico edificio di Pozzuoli<sup>69</sup>.

Tra gli artisti non britannici che furono in contatto con Piranesi non si può non menzionare Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736-1800). Giunto in Italia nel 1765, vi rimase fino all'anno successivo e, al suo ritorno in patria, diventò uno dei più influenti e prolifici esponenti del neoclassicismo tedesco. A Roma, Erdmannsdorff fu allievo di Clérisseau, poté godere della quotidiana frequentazione di Winckelmann ed ebbe l'opportunità di prendere parte alle attività dell'atelier dei fratelli Adam. Nel corso di una permanenza a Napoli nel febbraio-marzo 1766 visitò il “Tempio” e in seguito realizzò alcuni *rétablissement* architettonici tra i quali vi è uno *Spaccato*

<sup>69</sup> MCCARTHY 1991; SALMON 2000a, pp. 26-52; WATKIN 2000a, pp. 59-60. Salmon ha individuato circa 50 architetti britannici che visitarono l'Italia nel Settecento. SALMON 2000b, p. 219.



40. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Spaccato per lungo del Tempio di Giove Serapide*, 1766ca

per lungo del Tempio di Giove Serapide (Fig. 40)<sup>70</sup>. Si tratta di una ricostruzione ipotetica dal momento che non corrisponde alle planimetrie disponibili sino a quella data e presuppone una simmetria perfetta tra il lato orientale e quello occidentale sul cui cortile interno si affacciano quattro *tabernae* per lato perfettamente distanziate e tali da non intercettare l'ara circolare sopraelevata. Il dato strutturale più caratteristico della ricostruzione di Erdmannsdorff è la profonda esedra – che egli considera la cella del Tempio – in cui l'architetto tedesco colloca ben cinque nicchie con statue per ogni lato. Il tempietto centrale non è dunque il tempio vero e proprio bensì una sua parte e nemmeno la più importante: in esso si compiono i sacrifici.

Tra gli architetti presenti a Roma nel decennio successivo, oltre a Pierre-Adrien Pâris (1774) e Louis-Jean Desprez (1777-84) di cui si è già detto, è stata segnalata la figura di Jean-Jacques Huvé (1742-1808), un allievo di Blondel che giunse a Roma nel 1774 in qualità di “pensionnaire du Roi” ed ebbe occasione di raffigurare dal vero il “Tempio” nella primavera del 1775<sup>71</sup>. Di particolare rilievo i sopralluoghi effettuati da Thomas Hardwick (1752-1829) e John Soane (1753-1837), entrambi in Italia nella seconda metà dei Settanta, periodo nel quale ebbero occasione di collaborare intensamente. Il primo visitò e misurò il “Tempio” in compagnia di John “Warwick” Smith il 2 giugno 1778 riportando in patria una *Pianta del Tempio di Giove Serapide* (Fig. 41) raffigurante lo stato di parziale ingombro

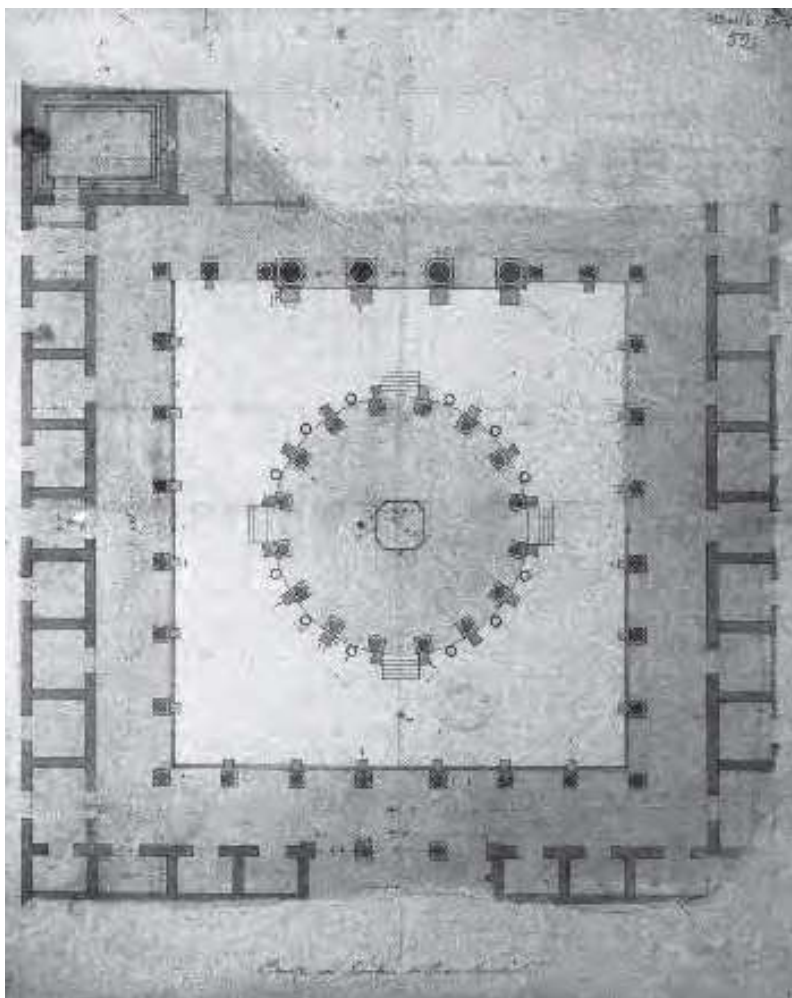
<sup>70</sup> L'asciutto resoconto della visita (9 marzo 1766) nel *Tagebuch* è trascritto in ERDMANNSDORFF 2001, pp. 232-33. Il curatore del *Tagebuch* ritiene probabile che il *Rétablissement* sia stato realizzato a Roma nell'atelier dei fratelli Adam. *Ivi*, p. 233, Fig. 140. Un prospetto frontale dell'esedra con le quattro colonne del pronao (coerente con lo *Spaccato*) è pubblicato in KADATZ 1986, Fig. 74.

<sup>71</sup> Sul viaggio, i disegni architettonici e la carriera successiva si veda SERBAT 1924. Alcuni disegni di Huvé relativi al “Tempio” si trovano ora nei dossier di Augustin Nicolas Caristie alla Bibliothèque Nationale di Parigi: *Temple de Sérapis existant à Poussolle près de Napoli*, disegni a penna, BNF, *Manuscrits occidentaux*, Collection Barbier, 7. *Papiers Caristie*, Fr. Nouv. Acq., 5187, cc. 190-91.

del monumento, ma assai imprecisa<sup>72</sup>. Il secondo, forse su indicazione di William Chambers di cui era diventato allievo nel 1771, visitò il “Tempio” il 4 gennaio 1779 e ne riportò una serie di schizzi di capitelli e colonne, appunti di viaggio ed ausili per la memoria in cui non è rintracciabile alcun elemento specifico di riflessione, né indizi manoscritti che ci aiutino e comprendere gli effetti di quella visita<sup>73</sup>. Tuttavia, se si deve giudicare dai riferimenti successivi, nel caso del grande architetto britannico lo studio del sito di Pozzuoli ebbe una rilevanza non comune, come non comune fu per lui l'intera esperienza italiana.

Nelle famose *Lectures on Architecture* (1819), di molto successive al viaggio, Soane citò ripetutamente il “Tempio” di Pozzuoli associandolo, nella *Lecture I*, ai Templi di Iside a Pompei e del Sole a Palmira in quanto «molto simili per la forma e la disposizione» al Tempio di Diana a Bubasti in Egitto. Sulla base della testimonianza di Erodoto, Soane individuava una comune struttura costituita da un'ampia piazza circondata da portici al centro della quale stava il tempio vero e proprio «le cui mura erano riccamente adornate di statue»<sup>74</sup>. La grandiosità (*grandeur*) e le enormi masse che caratterizzavano i templi egiziani, derivanti dalle caverne naturali che ne avevano ispirato in origine il gusto architettonico, erano da ritenersi, secondo Soane, un tratto caratteristico dell'architettura egiziana nel suo complesso; per la loro maggiore eleganza e raffinatezza, il Tempio di Bubasti e i suoi analoghi, andavano perciò considerati come una delle più evolute manifestazioni di quella tradizione orientale. Nella III lezione egli tornava sull'argomento insistendo sul fatto che, nei casi indicati (cui aggiungeva quello del “grande tempio di Baalbec”), il corpo dell'edificio, ossia il tempio vero e proprio, non era che una piccola parte dell'intero *assemblage* e doveva distinguersi dalle parti “accessorie”<sup>75</sup>. Una planimetria del “Tempio” conservata presso il John Soane's Museum intitolata *Temple of Jupiter Serapis*, (ma corredata di annotazioni in lingua italiana) fu utilizzata nei cicli di lezioni degli anni successivi (1820 e 1832) proprio per illustrare il rapporto tra il “Tempio Rotondo” e le strutture che, a suo dire, ne integravano le funzioni sacre<sup>76</sup>.

Nelle riflessioni di John Soane e dei suoi colleghi risalenti agli anni Settanta del Settecento la riflessione storica appare ancora del tutto secondaria se non inesistente. A tale proposito è necessario ricordare quanto si è detto in relazione alle attività di Bellicard e Soufflot



41. Thomas Hardwick, Pianta del Tempio di Giovi Serapide, 1778

<sup>72</sup> HARDWICK 1778, c. 24v. Forse per ragioni di simmetria ideale, su entrambi i lati dell'edificio sono registrate solo due *tabernae* con apertura unicamente sull'interno anziché quattro. Sul verso della planimetria (RIBA, E3/49) sono riportate alcune schematiche spiegazioni in inglese.

<sup>73</sup> SOANE 1779, cc. 9v-11r. Forse ne ricavò anche una planimetria «done from measurements», che tuttavia non è firmata né datata. Si trova in SML, Drawer 45, Set. 3.38. Il fenomeno dell'erosione delle colonne non è rilevato nonostante l'interesse per la stratigrafia che emerge nelle pagine successive (cc. 61v-62r). Darley ipotizza fondatamente che all'origine dei suoi interessi vulcanologici e botanici vi sia il vescovo irlandese Frederick Augustus Hervey, dal 1779 4° Earl of Bristol, uno degli stranieri più eccentrici presenti a Roma alla fine del Settecento. DARLEY 1999, pp. 40-41. Sul viaggio italiano di Soane si vedano DU PREY 1971, pp. 165-66, Fig. 161 e p. 375; STROUD 1984, pp. 35, 47; MCCARTHY 1991; WATKIN 2000b.

<sup>74</sup> SOANE 1996 (1819), p. 495.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 524-25.

<sup>76</sup> Pozzuoli. *Temple of Jupiter Serapis. Plan*, SML, Drawer 19, Set. 9, 1. La pianta presenta importanti difformità rispetto alle componenti del monumento già visibili intorno al 1819. Non soltanto mancano due *tabernae* con apertura verso l'interno, una per ogni lato in prossimità delle latrine, ma l'edera è delineata come un ampio edificio rettangolare con cinque nicchie per lato e una piccola abside sulla parete di fondo. La forte corrispondenza con la struttura visualizzata da Erdmannsdorff nello *Spaccato per lungo* del 1765 fa ritenere che si tratti di una pianta eseguita prima degli scavi ottocenteschi.

agli inizi degli anni Cinquanta. Per gran parte degli architetti dell'epoca, le ragioni del confronto con l'antico erano principalmente di carattere professionale e pratico. Planimetrie e dati archeologici mettevano a disposizione un ricco repertorio di soluzioni costruttive sul quale maturare uno stile proprio, non costituivano in primo luogo degli strumenti per una ricostruzione erudita e coerente della nascita, sviluppo e decadenza dell'arte<sup>77</sup>. Su questo piano, come abbiamo visto nei due capitoli precedenti, si erano impegnati maggiormente gli eruditi e gli antiquari come Caylus, Wincklemann e Paoli. È opportuno sottolineare che dall'atteggiamento strumentale dei colleghi si distaccò nettamente l'ingegnere militare Nicolò Carletti (1723-1796), napoletano di nascita ma di origini toscane<sup>78</sup>.

Nominato nel 1757 "Accademico di merito" nell'Accademia di S. Luca e nel 1776 "Professore delle Architetture" a Napoli, egli aveva acquistato notorietà letteraria grazie alla collaborazione alla *Mappa Topografica della città di Napoli* realizzata da Giovanni Carafa duca di Noja (1775). In tale contesto aveva avuto modo di accennare alla diffusione del culto di Serapide nella *Topografia universale della città di Napoli* (1776) senza tuttavia affrontare gli enigmi del "Tempio" di Pozzuoli su cui ancora vigevano i vincoli che avevano ostacolato gli studi di Paoli. Dell'edificio di Pozzuoli si occupò con attenzione e ampiezza di riferimenti un decennio più tardi nella *Storia della regione abbruciata in Campagna Felice* (1787), opera che ci consente di rintracciare alcuni dei punti di riferimento del suo pensiero<sup>79</sup>. L'accuratissima analisi delle componenti visibili dell'edificio mirava a confermare la sua appartenenza «all'antica Architettura romana de' tempi ottimi». La sorprendente varietà e quantità dei marmi superstiti «ci dimostra[no] quale e quanta fosse in que' tempi la magnificenza, lo splendore, l'Architettura ben intesa, e la perfezione delle arti subalterne nella generale e peculiare costruzione del tutto, e delle parti»<sup>80</sup>. Carletti riteneva che si trattasse di «una spezie di Panteone», un «Sacario di Serapi e degli altri Dei [...] da' quali l'impostura deducea gli oracoli tanto famosi in Pozzuoli»<sup>81</sup>. Tale opera, «la più bene intesa, magnifica e spessa, che il Popolo pozzuolano fondato avesse di appresso alla Porta della Città» dimostrava «l'eleganza in cui era giunta l'Architettura nel VI Secolo di Roma, e la perfezione in cui l'Arte edificatoria trovavasi in que' tempi; a cagion che nel VII secolo ben anche di Roma sotto l'Imperio di Augusto videsi portata da' suoi Professori al più alto punto di sua possibile perfezione». La tesi che l'età augustea rappresentasse il vertice dell'architettura antica e non solo romana, sottolineava l'architetto napoletano, era stata illustrata «con gran penetrazione dal famoso Cavalier della Stola d'oro, e Procuratore della Repubblica di Venezia, Andrea Memmo [...] versatissimo nella Scienza dell'architettura, e nella Storia di essa»<sup>82</sup>.

Carletti si riferiva agli *Elementi di architettura lodoliana* (Roma, 1786) in cui Andrea Memmo (1729-1793), figura di spicco del patriziato veneziano, politico, mecenate e intendente di architettura, aveva fornito una sintesi critica del pensiero del suo maestro e amico Carlo Lodoli. Il religioso veneziano, il «Socrate architetto» alla cui scuola si erano formate molte figure di spicco dell'intellettualità veneta di metà Settecento, era stato promotore di una concezione funzionalistica e scientifica dell'architettura. Oltre a discutere la filosofia costruttiva del maestro, Memmo ne aveva ribadito la preferenza per l'architettura romana dell'età di Augusto pur sottolineando che un'eccessiva e acritica venerazione degli antichi avrebbe ostacolato lo sviluppo delle arti come aveva ostacolato il progresso delle scienze<sup>83</sup>. Nel capitolo VII *Istoria dell'Architettura*, Memmo riprendeva in modo organico la riflessione sul divenire storico dell'arte edificatoria osservando che la totale inadeguatezza delle indicazioni fornite da Vitruvio aveva indotto il padre Lodoli a raccogliere fonti antiche e moderne per realizzare un profilo storico da inserire nella sua opera teorica, profilo di cui Lodoli gli aveva mostrato alcuni materiali. La mancata realizzazione di tale proposito aveva indotto il suo allievo, nei primi anni Ottanta, a progettare «un capitolo che supplisse al vuoto di Vitruvio»<sup>84</sup>; ma giunto al termine della fase di raccolta delle fonti aveva letto il «libro sulle ruine di Pesto» di Paolo Antonio Paoli e si era convinto che «egli avea in gran parte rese vane le ricerche nostre, perché oltre i passi più tendenti a mio oggetto, avea enunziato ancora non poco di ciò che pensava sul merito de' Greci, non meno che sopra i loro difetti»<sup>85</sup>.

La reciproca conoscenza, narrava Memmo, aveva indotto Paoli ad anticipargli il testo della lettera indirizzata a Carlo Fea *Sull'origine e antichità dell'architettura* (1784) che sarebbe comparsa quello stesso anno nell'edizione romana della *Storia dell'arte* di Winckelmann curata dallo stesso Fea. Dall'esame della *Lettera* era emerso un fatto sorprendente: «Tessendosi nella suddetta lettera un'esattissima cronologia dell'architettura in generale, credei di risparmiare a me la fatica [...]; giacché le sue riflessioni combaciano perfettamente con quelle

<sup>77</sup> Secondo Pousin 1990, la principale eccezione è costituita dall'opera di Julien David Leroy.

<sup>78</sup> Di lui si ricordano le *Istituzioni di architettura civile* (Napoli, 1772) e le *Istituzioni di architettura idraulica* (Napoli, 1780). Il Carletti è di certo una figura che meriterebbe maggiore attenzione da parte degli storici. Su di lui si vedano STRAZZULLO 1969, p. 9 e VENDITTI 1977; per il contesto in cui operò si veda GARMS 2000.

<sup>79</sup> L'autore, nonostante le solide competenze idrauliche, pur rilevando il fenomeno del «ricoprimento delle rovine colle acque del vicino Mare», come dimostravano i fori prodotti dai «Dattili marini» sulle colonne del «Pronao tetrastile», evitava di discutere il problema delle sue cause fisiche. CARLETTI 1787, pp. 121-22.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>81</sup> Lo attestava innanzitutto l'iscrizione *Lex parieti* di cui forniva la trascrizione integrale e l'esatta datazione; poi le acque minerali "perpetue" che vi scorrevano dall'alto della collina; *Ivi*, pp. 122, 120, 116-17. Vi era infine, secondo Carletti, la testimonianza di Filostrato che, nella *Vita di Apollonio di Tiana*, ne aveva sottolineato la ricchezza decorativa. *Ivi*, p. 121.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>83</sup> Citiamo dall'edizione corretta e accresciuta, MEMMO 1834, vol. I, pp. 196-238.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 295.

del padre Lodoli, e sembra di rendere l'une con l'altre più autorevoli»<sup>86</sup>. Come si ricorderà, il padre Paoli aveva sostenuto, contro le tesi filoelleniche di Leroy, l'origine orientale dell'architettura in pietra. Essa era stata comunicata dagli egiziani ai fenici e da questi agli etruschi, ma fin dal tempo degli egiziani aveva conseguito solidità e durata, dunque molto prima che i Greci vi aggiungessero eleganza e proporzione. Il fatto che Carletti, nel 1787, abbia fondato la sua interpretazione del "Tempio" sulla visione storica di Memmo e Lodoli, i quali a loro volta condividevano nella sostanza le tesi di Paoli, è una conferma che lo studio delle caratteristiche architettoniche del "Tempio di Serapide" costituì fino alla fine degli anni Ottanta un'importante occasione di riflessione sui modelli di sviluppo storico delle arti fornendo nuovi argomenti a quanti sostenevano il valore e l'autonomia della tradizione architettonica italiana<sup>87</sup>.

In quegli stessi anni, tuttavia, ebbe ampia risonanza un approccio alle caratteristiche strutturali del "Tempio" sostanzialmente diverso da quello praticato dagli architetti, stimolato dalle novità provenienti dall'ambito degli studi mitografici. Nel corso della discussione sui rapporti tra Guasco, Caylus e l'Académie des Inscriptions (cap. 1.3), si è fatto riferimento alla vasta tradizione erudita scaturita dalle indagini filologico-etimologiche rivolte a chiarire la genesi e il significato dei miti e delle religioni degli antichi. Si è sottolineato come, nella prima metà del Settecento, il ricorso a fonti "monumentali" e "figurate" quali monete e bassorilievi, avesse suscitato la speranza di poter compiere passi decisivi verso la chiarificazione di un problema – quello dell'*origine des fables* – che a molti era apparso inestricabile<sup>88</sup>. Un contributo incisivo all'apertura di nuove direzioni di ricerca fu fornito nel 1781 da Charles-François Dupuis (1742-1809) in un'opera apparsa come IV volume dell'*Astronomie* di Joseph-Jérôme de Lalande, in cui l'erudito francese poneva le premesse di una ricerca ben più ampia che condurrà, in età rivoluzionaria, a un'opera violentemente anticlericale come l'*Origine de tous les cultes*. Nell'opera del 1781, riprendendo le intuizioni di Pluche e Bailly, Dupuis proponeva un'interpretazione allegorica della mitologia secondo cui le "favole" degli antichi celavano antiche teorie fisiche sul cosmo e sulle forze che lo dominano. Da un esame comparativo delle fonti più remote emergeva che il sole, in quanto principio della fecondità universale, era al centro dei sistemi religiosi più antichi. Il "genio allegorico" degli antichi aveva prodotto un corpus di narrazioni che ne illustravano le prerogative; Ammone, Osiride, Ercole, Mitra, Serapide e Bacco ne erano le più famose personificazioni<sup>89</sup>.

Risale a quello stesso 1781 la stesura di un'opera che adottava il medesimo approccio allegorico, ma era destinata a sollevare enorme scandalo per i contenuti anticlericali e, secondo alcuni, blasfemi. Si trattava del *Discourse on the Worship of Priapus* dell'erudito e collezionista britannico Richard Payne Knight (1750-1824), scritta su sollecitazione di Sir William Hamilton che, in quello stesso anno, aveva inviato a Sir Joseph Banks una lettera sui culti priapei di Isernia<sup>90</sup>. Discutendo della religione primitiva dei persiani Knight osservava, sulla scorta di Erodoto, che essi rifiutavano di adorare il principio divino attraverso personificazioni, allegorie o luoghi sacri particolari poiché «l'universo era il suo tempio, e l'elemento del fuoco che tutto pervade il suo unico simbolo». Opinioni del tutto simili, sosteneva Knight, si potevano rintracciare nei culti originari dei greci come risulta da una testimonianza di Pausania a proposito del tempio di sole colonne, senza muri o tetto, costruito da Adrasto. Tale struttura, osservava Knight, era la stessa dei templi celtici costituiti di cerchi di pietre al cui centro si conservava il fuoco sacro, simbolo del dio<sup>91</sup>. In particolare, osservava Knight, avevano quella struttura i templi greci dedicati a Bacco detti ipetri, da cui deriverebbe il titolo di περικλιόνιος ("circondato da colonne") attribuito a quel dio negli Inni orfici. Il cosiddetto Tempio di Serapide a Pozzuoli non era che uno di quei templi, come dimostravano alcuni bassorilievi rappresentanti dei grappoli d'uva riprodotti nella Tavola XIV.

A confermare l'ipotesi che Serapide fosse una divinità solare nonché una diversa personificazione di Bacco vi erano forti indizi di carattere architettonico. Se, infatti, il tempio nel suo insieme era indubbiamente di epoca romana, secondo Knight la pianta dell'edificio – egli intendeva la *tholos* centrale – era quella di un tempio ben più antico che «assomigliava esattamente» al tempio celtico di

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 295-96. In realtà, osservava Memmo, il nesso tra i due era rappresentato dal *Saggio sopra l'architettura* (1757) di Algarotti. *Ivi*, p. 302, n. 2. Rispetto alle tesi di Paoli, Memmo riteneva che lo sviluppo degli ordini presso i greci, dal legno al marmo, sia stato indipendente dagli orientali. *Ivi*, p. 305. Un approfondimento dei rapporti tra Lodoli, Piranesi e Algarotti in KANTOR-KAZOVSKY 2006, pp. 247-58; su Paoli e Memmo, *Ivi*, pp. 271-74.

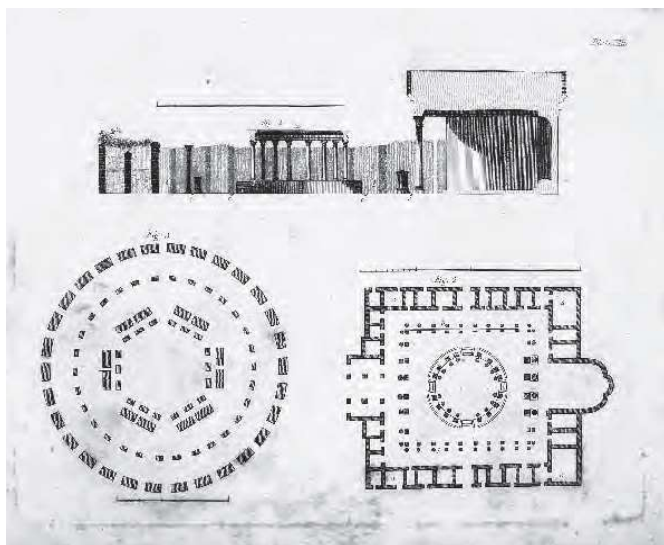
<sup>87</sup> Di carattere eminentemente architettonico il resoconto dell'abate Tommaso Puccini (1747-1811), il conoscitore d'arte pistoiese che in seguito diventò Direttore degli Uffizi. In occasione del suo viaggio napoletano del 1784, ben documentato nelle inedite *Relazioni epistolari*, egli ebbe modo di farne un «un lungo esame» durante un'escursione ai Campi flegrei effettuata in compagnia dell'abate Domenico Tata, erudito ed esperto di vulcani. «Non so, se dopo la Rotonda in Roma, alcun'altro tempio antico mi abbia sorpreso ugualmente che questo», confessava Puccini. Ne descriveva in dettaglio la struttura osservando che le colonne di cipollino erano tutte traforate «poiché il mare vi dee essere arrivato in qualche gran terremoto» e concludeva chiedendosi come mai «tra tante magnifiche chiese, che si fabbricano al presente, non vi è chi pensi a copiarla». PUCCINI 1784, cc. 80r-81r. Sul significato del suo viaggio napoletano si veda MAZZI 1995.

<sup>88</sup> Sui rapporti tra pratiche erudite, storiografia e interpretazione delle religioni antiche si vedano, a titolo di orientamento generale: GRELL 1987; EAD. 1993; EAD. 1995. Può stupire che studiosi napoletani come Ciro Saverio Minervini o Francesco Mario Pagano non abbiano mai pubblicato le loro opinioni sui fenomeni del "Tempio" (Minervini scrisse nel 1777 un'opera sul dio Ser-Api rimasta inedita). Ciò si deve probabilmente al fatto che la loro concezione catastrofista della storia della terra era incompatibile con le condizioni del sito. Sulle forme assunte da tale dibattito nel Regno di Napoli si veda ANDREONI 2003, pp. 103-209, 125 e 131 (Ser-Api).

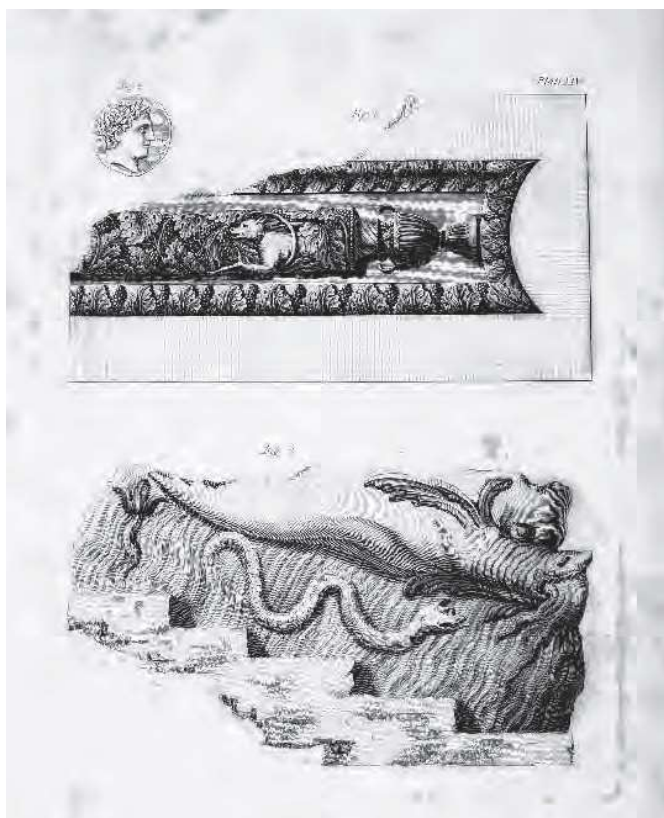
<sup>89</sup> DUPUIS 1781; *Id.* 1795; per una formulazione sintetica si veda DUPUIS 1797. Egli aveva anticipato alcuni contenuti dell'opera in una *Lettre sur le Dieu Soleil*, apparsa sul «Journal des Sçavans» nel 1780.

<sup>90</sup> Il *Discourse* vide la luce solo nel 1786 per cura della Society of Dilettanti. KNIGHT 1786 e KNIGHT 1986 [1865]. Sulla sua figura si vedano CLARKE-PENNY (a cura di) 1982, BALLANTYNE 1997 e WILLIAMS 2003. Le vicende che portarono alla pubblicazione e alla diffusione dell'opera sono ricostruite in FUNNELL 1982. Per una lettura approfondita del dibattito intorno ai *priapea* di Isernia è essenziale CARABELLI 1996.

<sup>91</sup> KNIGHT 1986 [1865], pp. 63-64.



42. Richard Payne Knight, *Piante del Tempio di Serapide e di Stonehenge*, 1786



43. Richard Payne Knight, *Bassorilievi delle balaustre del Tempio di Serapide*, 1786

Stonehenge raffigurato da William Stukeley nel suo *Itinerary* (Fig. 42). Le stanze rettangolari che circondavano il portico erano dunque mere strutture di servizio aggiunte in età romana. Il *sancta sanctorum*, posto al centro, consisteva in un cerchio di colonne elevate su un basamento, prive di cupola e muri, nel mezzo del quale era collocato il fuoco sacro. Knight riteneva che la piazza fosse sprofondata – deliberatamente e non a seguito di eventi naturali – sotto il livello naturale del terreno e, al pari di una pagoda indiana, fosse occasionalmente allagata a scopo rituale e simbolico. Infatti, i frammenti scultorei che rappresentano onde, serpenti, delfini ed altri animali acquatici (Fig. 43) inducevano a ritenere che il Bacco ivi adorato fosse il sole nella funzione di colui che, esalando le acque dell'oceano e diffondendole sulla terra, aveva spento i fuochi della terra primigenia rendendola fertile<sup>92</sup>.

Senza dubbio, proseguiva Knight, gli edifici circolari di quel tipo erano templi orfici simboleggianti il sistema solare e il fuoco quale essenza fecondante della divinità. La singolare corrispondenza strutturale tra i templi di Bacco  $\text{περικλιόνιος}$ , il tempio di Stonehenge e tutti gli altri monumenti dello stesso tipo trovati nei paesi dell'Europa del nord lo portavano a confermare l'ipotesi di Ecateo riportata da Diodoro Siculo secondo cui un grande tempio circolare dedicato ad Apollo era stato edificato dagli Iperborei in un'isola «oltre la Gallia» che non poteva essere altro che la Gran Bretagna. Le differenze esteriori non dovevano impedire di coglierne la fondamentale identità: «Stonehenge è stato certamente un tempio circolare, quasi identico a quello già descritto di Bacco  $\text{περικλιόνιος}$  a Pozzuoli, ad eccezione del fatto che in quest'ultimo la bella esecuzione e la meravigliosa simmetria delle parti sono da ogni punto di vista l'opposto della rude ma maestosa semplicità del primo; nel disegno originale essi non differiscono che per la forma dell'area»<sup>93</sup>. Su questa base si poteva concludere che quegli edifici di culto, nella loro concezione originaria, erano l'espressione di una medesima religione che, in tempi molto remoti, aveva dominato su tutto l'emisfero settentrionale.

L'intuizione di Richard Payne Knight fu raccolta e sviluppata da Carlo Gastone Della Torre di Rezzonico (1742-1796), un letterato e arcade autore di un *Giornale del viaggio di Napoli* risalente a una visita in Campania effettuata nell'agosto del 1789<sup>94</sup>. Il resoconto della visita a Pozzuoli, effettuata in compagnia del geologo Scipione Breislak, si rivela ricco di riferimenti vulcanologici ed eruditi. Il conte dimostra di essere al corrente delle più recenti acquisizioni sulla funzione costruttiva del vulcanismo nella regione campana: «...i tufi, le scorie, le pomice, e le altre materie vulcaniche parlano chiaramente, e dileguano ogni dubbio sulla formazione di queste montagne, colline, valli e pianure, che prima furono [...] amplissimo mare, e piccole isolette a fior d'ac-

<sup>92</sup> Ivi, pp. 64-65. La centralità – ed estrema varietà – delle interpretazioni di Bacco-Dioniso negli studi mitografici del Seicento e Settecento è esplorata in DESHAYES 1963. Sul pensiero di William Stukeley si vedano PIGGOTT 1978, Id. 1985; BALLANTYNE 1997, pp. 76-96.

<sup>93</sup> KNIGHT 1986 [1865], p. 66.

<sup>94</sup> DELLA TORRE DI REZZONICO 1819a.

qua»<sup>95</sup>. Egli non entrava nel merito delle ragioni per le quali «si sono le acque riprese il luogo, e le rovine», preferendo soffermarsi sulle caratteristiche architettoniche e stilistiche di quello che considerava «il più raro monumento d'antichità» di Pozzuoli<sup>96</sup>. Pur riconoscendo che gli ornati delle cornici e gli intagli delle modanature erano di epoca imperiale, egli riteneva molto probabile l'ipotesi avanzata da Payne Knight secondo la quale «la sua misteriosa pianta figurasse l'antichissimo sistema dei cieli, come il rozzo tempio da me veduto a Stonehenge nell'Inghilterra»<sup>97</sup>. La possibilità di comprendere i sistemi religiosi interpretandone correttamente i simboli era, per Della Torre, un'acquisizione recente di cui Lord Townley e d'Hancarville erano stati i principali promotori. L'approccio comparativo ai simboli aveva consentito, a suo giudizio, di scoprire «la sublime teologia del Paganesimo» anziché arrestarsi «alla buccia d'Omero» come ancora accadeva agli antiquari italiani. Nel caso del Tempio di Serapide, dunque, Knight aveva colto nel segno indicando in Apollo, oppure nel Bacco *περικλιόνιος*, la divinità originaria cui esso era dedicato.

Il tema dell'origine ed effettiva identità del dio Serapide meritava, tuttavia, una trattazione specifica. Le *Osservazioni intorno al dio Serapide* videro la luce nel 1819, ma a giudicare dalle fonti citate risalgono in effetti al periodo immediatamente successivo al viaggio. L'autore vi faceva esplicito riferimento all'opera di Dupuis del 1781 per affermare la priorità euristica delle conoscenze astronomiche sull'indagine etimologica. Prima di analizzare questi aspetti del problema, però, ritenne opportuno esaminare l'iconografia della statua di Serapide le cui tre teste, di leone, lupo e cane, andavano interpretate come simboli del tempo presente, passato e futuro, simboli che ben si adattavano a quello del serpente simbolo della periodicità temporale<sup>98</sup>. L'indagine si estendeva poi al linguaggio architettonico discutendo la particolare collocazione della statua nel tempio di Alessandria. Della Torre ipotizzava perciò che alcune aperture, praticate nel perimetro orientale del tempio circolare, avessero lo scopo di consentire ai raggi del sole di colpire le labbra del nume. Analoghe finestrelle presenti nei battisteri delle cattedrali gotiche, egli osservava, «corrispondono esattamente alle stazioni solari dell'orizzonte [...] e si direbbero copie del Serapeo»<sup>99</sup>.

L'astronomia applicata ai resti monumentali, dunque, «si è la chiave di ogni mistero; pochissimi però la sanno volgere negli andirivieni de' geroglifici, e disserrare le porte della verità [...]». Tra costoro, era merito indubbio di Richard Payne Knight – le cui osservazioni Della Torre aveva verificato personalmente sui luoghi – l'aver messo in evidenza l'identità tra la planimetria del Tempio di Pozzuoli e quella di Stonehenge. Dunque, un «astronomico pensiero» era «disegnato nella pianta del tempio di Serapide a Pozzuoli». Da esso derivava che «Serapide si fu il Sole, il Bacco, e l'Apollo de' Greci, ed anco l'Esculapio per la medica dottrina ad Apollo attribuita»<sup>100</sup>. Tale interpretazione trovava conferma nei bassorilievi già segnalati dall'erudito britannico nel *Discourse*: il frammento raffigurante dei delfini – peraltro non più rintracciabile nel 1789 – e soprattutto il frammento con il simbolo del lupo che rinviavano ad antichi culti solari. In polemica con il facile allegorismo dei contemporanei, Della Torre completava la sua analisi simbolica affermando che i sette raggi che scaturiscono dal capo della divinità, presenti in alcuni busti di età classica, non erano un'allusione alla natura composita della luce scoperta in tempi recenti da Newton, bensì un riferimento alla eptade sacra, a ulteriore conferma del significato solare e cosmico del dio egiziano.

Non sfuggirà al lettore come l'interpretazione di Payne Knight, con la sua insistenza sulla centralità del tempio e dei culti solari che vi si svolgevano, potesse prestarsi a una lettura massonica del sito di Pozzuoli che mai in precedenza era stata suggerita con altrettanta chiarezza. Certo, l'opera va letta in primo luogo in relazione alla partecipazione di Payne Knight alla londinese Society of Dilettanti; ma che contenesse delle allusioni agli ideali massonici appare plausibile se si considerano due elementi. Innanzitutto la vicinanza tra gli ideali politici e filosofici di Payne Knight – deismo, anticlericalismo, antidispotismo – e quelli che stavano alla base della fratellanza massonica che dall'Inghilterra si era diffusa sul continente<sup>101</sup>. In secondo luogo, lo stretto rapporto con William Hamilton e la cultura napoletana degli anni Ottanta che, nella fase successiva al grande terremoto calabro del 1783, aveva conosciuto una singolare fioritura di iniziative di ispirazione massonica<sup>102</sup>. Lo stimolo fornito da Payne Knight, tuttavia, non sembra sia stata raccolto negli anni successivi, quasi che il simbolismo troppo evidente – il tempio, la luce, i misteri di bacco – abbia finito per rappresentare un motivo di imbarazzo anziché un incentivo a sviluppare ulteriori rielaborazioni. La repressione condotta dalla monarchia contro i “giacobini”, dai primi anni Novanta alle stragi sanfediste, può contribuire a spiegare la mancata ripresa di questi temi.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 86, 93.

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 95-96. Un suo *Viaggio in Inghilterra* fu edito a Venezia nel 1824.

<sup>98</sup> DELLA TORRE DI REZZONICO 1819b, p. 107. Tale interpretazione era stata proposta in CARTARI 1556 che potrebbe essersi ispirato ai *Saturnalia* (I, 20, 13) di Macrobio. Vedi anche PANOFSKY 1999, pp. 154-68.

<sup>99</sup> DELLA TORRE DI REZZONICO 1819b, p. 110.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>101</sup> Va però detto che uno dei maggiori studiosi di Knight, Andrew Ballantyne, sembra escludere sia l'affiliazione, sia dei collegamenti con le attività massoniche. Si veda BALLANTYNE 1997. Il Maestro degli Illuminati di Baviera, Friedrich Münter, visitò il luogo nell'ottobre 1785. Vedi MÜNTER 1987, vol. II, p. 36.

<sup>102</sup> Su questi temi si veda il bel libro di Cristina Passetti in cui si indagano le cause della trasformazione dei riformisti di scuola genovesiana in giacobini. Il nesso tra pensiero politico e riflessione geologico-naturalistica è affrontato in PASSETTI 2007, pp. 122-98; le vicende della massoneria sono efficacemente delineate alle pp. 199-271.

A ben vedere, tuttavia, il fatto che i naturalisti fossero senz'altro più interessati a risolvere l'enigma dell'oscillazione del livello del mare che ad utilizzare l'antico monumento all'interno di un programma politico-ideologico dipendeva in realtà dalla sua inadeguatezza sul piano simbolico. Infatti, a differenza dei disastrosi terremoti calabresi del 1783-85, il fenomeno dell'oscillazione lenta del suolo (o del mare) che aveva consentito la conservazione delle tre imponenti colonne dell'edera era in palese contrasto con l'idea di una palingenesi della storia e della natura resa possibile da una catastrofe livellatrice. In altri termini, il "Tempio" era maggiormente adatto a simboleggiare idee di continuità e persistenza. Come vedremo nel capitolo VI, nell'età della Restaurazione sarà senz'altro questa la lettura dominante. Del resto, gli sviluppi del dibattito interno alle scienze della terra nell'ultimo quarto del Settecento, nonostante l'estrema varietà delle ipotesi in campo, lascia intravedere la graduale affermazione di concezioni non traumatiche del mutamento naturale. Per la maggioranza dei geologi settecenteschi, la nozione di "rivoluzione del globo" non possedeva alcuna connotazione catastrofista, nel senso di uno sconvolgimento drammatico che si compie in tempi rapidi con modalità distruttive ed è seguito da lunghe fasi di quiete; essa si avvicinava di più al concetto di mutamento continuo provvisto di intensità costante con cui il termine "rivoluzione" era stato per secoli impiegato in astronomia<sup>103</sup>.

### 3.5 TERRAE MOTI: MODELLI GEOSTORICI E MODELLI GEODINAMICI

La frequenza con cui gli autori del *Voyage pittoresque* affrontarono temi e discussioni di carattere geologico nella loro illustrazione dell'Italia meridionale è una chiara attestazione del rilievo che quelle discussioni avevano assunto ben al di là degli ambienti dei naturalisti<sup>104</sup>. Sull'intricata questione del mutamento del livello del mare, Dominique Vivant Denon, pur confessando la propria insoddisfazione per le spiegazioni disponibili, non dubitava che le tracce della variazione del livello visibili sulle colonne del "Tempio" potessero essere considerate come «prove dei movimenti e dei bilanciamenti [verificatisi] in questa parte del continente». Tuttavia, nessun lettore del *Voyage* si sarebbe aspettato una trattazione esaustiva del problema in un'opera le cui finalità erano di alta divulgazione e non di approfondimento disciplinare. A questo si aggiunga la grande incertezza degli specialisti, i quali da pochi anni disponevano di osservazioni empiriche attendibili che erano però ancora troppo frammentarie. Anche dal punto di vista teorico la materia rimaneva altamente congetturale e tra gli esperti di scienze della terra vi era consapevolezza dei gravi limiti conoscitivi che condizionavano il dibattito. Per comprendere meglio le difficoltà che impedivano di giungere a una soluzione – apparentemente a portata di mano anche per i naturalisti dell'epoca – è necessario riprendere il filo della discussione interna alla nascente geologia sul tema del mutamento di localizzazione delle masse oceaniche rispetto alle terre emerse di cui abbiamo fornito le coordinate di partenza nel capitolo 1.6.

Il primo e forse più importante elemento di novità fu rappresentato dalla pubblicazione, avvenuta nel 1779, de *Les Époques de la nature* di Georges Louis Leclerc conte di Buffon. In questa che è considerata tra le opere scientifiche più influenti del secolo, il grande naturalista parigino proponeva il modello di un pianeta in graduale raffreddamento che dalla sua condizione iniziale di corpo celeste incandescente aveva attraversato una sequenza direzionale di sette epoche prima di assumere le odierne fattezze. Nel corso della sua storia più recente, una serie di collassi crostali avevano favorito il ritiro delle acque dalla superficie e il raggiungimento di uno stato di relativa quiete che aveva consentito una sempre più ampia diffusione della vita prima nei mari, poi sulla terraferma<sup>105</sup>. Secondo tale meccanismo, l'emersione dei continenti non dipendeva da una graduale traslocazione delle masse liquide come egli stesso aveva ipotizzato nel 1750, bensì principalmente da un abbassamento progressivo e generalizzato del livello dei mari dovuto all'apertura di caverne sotterranee. Tuttavia, questi processi avevano caratterizzato soprattutto la lunga fase pre-istorica antecedente lo sviluppo delle civiltà antiche, fase a seguito della quale il sistema geomorfologico globale aveva acquistato una fondamentale stabilità; cosicché il meccanismo non sembrava applicabile al caso di Pozzuoli in cui, peraltro, le acque erano salite di molti metri prima di scendere nuovamente. Al di là di questi aspetti problematici, l'idea di una direzionalità irreversibile della trasformazione geomorfologica costituiva una novità fondamentale, anche se il mutamento manteneva un carattere deterministico e a-storico. Gli interpreti del pensiero di Buffon hanno sottolineato infatti che la sequenza delle epoche era da

<sup>103</sup> Su questo tema è essenziale RAPPAPORT 1982 e EAD. 2007. Dunque, i "giacobini" napoletani che, come Francesco Mario Pagano o Vincenzo Cuoco, continuarono a teorizzare una storia della natura ispirata alle catastrofi di Boulanger e d'Holbach senza avvertirne la problematicità, formularono quella che potremmo definire una classica ideologia scientifica. A tale riguardo si vedano ANDREONI 2003 (Cuoco) e PASSETTI 2007 (Pagano).

<sup>104</sup> Sul carattere "popolare" delle pubblicazioni vulcanologiche si veda HAMBLYN 1996. La fama del "Tempio" è confermata dal numero di resoconti di viaggio pubblicati in Europa negli anni Settanta, Ottanta e Novanta che vi fanno riferimento. Senza pretese di completezza si ricordino: COVER 1776, vol. I, p. 229; MILLER 1777, pp. 102-03; LAPORTE-FONTENAY et DOMAIRON 1781, pp. 338-39; BJÖRNSTHÁL 1782-87, vol. II, pp. 8, 34; LA ROCHE 1783, vol. III, pp. 96-97; ADLER 1784, pp. 253-54; BERRY 1864 (1784), pp. 88-89; HERVEY 1785, vol. III, pp. 54-56; SWINBURNE 1785-87, vol. III, pp. 50-52; ANDRES 1786-93, vol. II, p. 136; BECKFORD 1786, pp. 105-06; NORTHALL 1788, p. 235; SUTHERLAND 1790, pp. 62-63; SWINBURNE 1790, vol. III, pp. 58-60; MARTYN 1791, p. 293; MOORE 1792, p. 408; SMITH 1792, vol. II, p. 52; STOLBERG 1791 (1792), pp. 509-10; JANSEN 1793, pp. 366-67; MORITZ 1797 (1793), pp. 560-61; MORRITT 1914 (1795), p. 265; SALIS-MARSHLINS 1795, p. 498; OWEN 1796, vol. II, pp. 118-19. Tra i resoconti inediti pubblicati recentemente si vedano VALENCIENNES 1980 (1779), p. 154; KRÜDENER 1990 (1786), p. 152; SACHSEN-WEIMAR-EISENACH 1999 (1789-90).

<sup>105</sup> RUDWICK 2005, pp. 142-50. Che le montagne secondarie e terziarie dovessero essere studiate come gli «archivi della natura» da cui trarre una «cronaca» del mondo «anteriore alle lettere e alle tradizioni più remote» era stato chiaramente enunciato poco tempo prima da Peter Simon Pallas. Si veda PALLAS 1778, p. 29.