

IUNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI
SCIENZE UMANE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CULTURA DEL VIAGGIO E DELL'ODEPORICA
NELL'ETÀ MODERNA
- XXIII CICLO -

LA SCRITTURA ODEPORICA
DI MARIANNA DIONIGI
PITTRICE DI PAESAGGIO, ARCHEOLOGA
E VIAGGIATRICE PER LE CITTÀ MEGALITICHE
DEL LAZIO MERIDIONALE

L-FIL-LET/10

Coordinatore Prof. Gaetano Platania

Tutor Prof. Vincenzo De Caprio

Dottorando Antonello Ricci

A Valeria

INDICE

PRESENTAZIONE, RINGRAZIAMENTI.....	p. 3
------------------------------------	------

Capitolo I

MARIANNA CANDIDI DIONIGI

Una biografia ragionata

1. Nel segno di una persistente agiografia.....	p. 5
2. Alle origini della formazione culturale di Marianna: il ramo materno, gli Scilla di Messina.....	p. 9
3. Casa Dionigi: Domenico marito-mentore e due figlie degne di tanta mamma.....	p. 13
4. Marianna, il catalogo è questo... Un salotto lungo una vita.....	p. 16
5. Gli anni della maturità creativa (1806-1816).....	p. 33
6. I luoghi della vita e dell'opera di Marianna come luoghi dell'anima.....	p. 38

Capitolo II

UNA «VALENTE PAESISTA»

Marianna Dionigi pittrice

viaggiatrice-disegnatrice, teorica del paesaggio:

“sguardo” artistico e sorprese della scrittura

1. Archeologa erudita o valente paesista? Ai posteri l'ardua sentenza.....	p. 41
2. Marianna pittrice a tempera: l'ingombrante paradigma lorrainiano.....	p. 49
3. Il magistero di Hackert e Labruzzi: disegnare dal vero, la novità dei <i>Viaggi</i>	p. 57
4. I <i>Precetti</i> : prontuario per principianti o cavallo di Troia?	
Consapevolezza del pittoresco in Marianna.....	p. 67
5. I disegni del taccuino di San Luca: <i>Album</i> di viaggio o album di famiglia?.....	p. 76

Illustrazioni Capitolo II.....	tavole 1-10
---------------------------------------	--------------------

Capitolo III

UNA «ARCHEOLOGA ERUDITA»

Marianna Dionigi archeologa e antiquaria: il metodo e i contenuti, tra rigori e ingenuità l'indagine sul campo e il “canone pelasgico”

1. Marianna <i>sub specie archeologica</i>	p. 79
2. Marianna archeologa e i rigori del metodo: osservare dal vero, misurare e illustrare con «ispeciale» esattezza e accuratezza.....	p. 87
3. Chi e quando ha fabbricato le mura poligonali? Oggetto d'indagine e assunto teorico nei <i>Viaggi</i> : Marianna e il “canone pelasgico”.....	p. 98
4. Un curioso thriller archeologico-narrativo: chi si nasconde sotto la maschera dell' <i>Amico pregiatissimo</i> ?.....	p. 109

Capitolo IV

I VIAGGI IN ALCUNE CITTÀ DEL LAZIO CHE DICONSI FONDATE DAL RE SATURNO *Considerati sotto il profilo odeporico-letterario*

1.....	p. 115
2.....	p. 124

BIBLIOGRAFIA.....	p. 139
-------------------	--------

PRESENTAZIONE

e ringraziamenti

Marianna Dionigi (1757-1826) fu pittrice di paesaggi, archeologa, animatrice culturale nonché apprezzata scrittrice di viaggio. Pubblicò due libri che le diedero ai suoi tempi una certa fama: un opuscolo di *Precetti sulla pittura de' paesi* (1816) e i *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno* (1809-1812).

Le conversazioni che si tenevano nel suo salotto romano furono frequentate da antiquari e archeologi, poeti, artisti, personaggi di un'epoca a cavaliere tra istanze neoclassiciste e nuova sensibilità romantica: da Monti a Leopardi, passando per Shelley Visconti Canova.

Alla complessità dell'ecclettico profilo intellettuale della Dionigi però, non hanno saputo tener fede i pochi studiosi che se ne sono in seguito occupati. La loro azione risulta infatti puntualmente improntata al principio della *reductio ad unum*: gli archeologi hanno indagato la sola Dionigi archeologa e antiquaria; gli storici dell'arte la Dionigi artista.

Con il presente lavoro si cerca per la prima volta di restituirne un ritratto complessivo, concentrando l'attenzione sull'elemento finora più trascurato della sua opera: la scrittura (particolarmente quella odeporea).

La ricerca ha portato in luce non solo un uso consapevole e letterariamente impegnato della scrittura da parte dell'autrice, ma anche il costante imporsi della sua pagina quale camera iperbarica tra diverse auto-rappresentazioni identitarie spesso in "frizione" tra loro.

La tesi si articola in quattro capitoli.

Nel capitolo primo si traccia una biografia “ragionata” della Dionigi: viene mantenuta una impostazione cronologica della narrazione ma i materiali sono organizzati per temi allo scopo di sottrarre quanto più possibile l’indagine a tentazioni agiografiche.

Il capitolo secondo è dedicato alla Dionigi artista e teorica della pittura di paesaggio. Da un lato emerge un vero e proprio “salto quantico” nel suo percorso creativo, segnato dall’esperienza dei disegni per le illustrazioni dei *Viaggi*; dall’altro un sorprendente reimpiego pittorico della parola letteraria quale forma compensativa e vicaria della pittura stessa.

Con il capitolo terzo si è inteso raccontare la Dionigi archeologa, rileggerne il contributo al dibattito archeologico dell’epoca secondo un paradigma peculiarmente odepotico-letterario: senza cadere insomma nelle insidie di una primazia acriticamente riconosciuta ai contenuti in quanto tali e in una riduzione *sub specie archeologica* dei *Viaggi*.

Il capitolo quarto, infine, è dedicato ai *Viaggi* considerati esclusivamente sotto il profilo odepotico-letterario.

Un grazie, di cuore, va a

- * **Marianna Frediani-Dionigi e Francesco Di Cosimo** per la costante disponibilità e la generosa fiducia
- * **Luca Attenni e Daniele Baldassarre** per i numerosi preziosi suggerimenti nei primi momenti della ricerca
- * **Letizia Lanzetta** per la amichevole disponibilità al dialogo sui temi di una ricerca diversa/comune
- * **Fabio Stassi, Giovan Battista Sguario e il personale della Biblioteca Comunale degli Ardenti di Viterbo** per l’indefettibile solerzia nei riscontri bibliografici
- * **Pino D’Errico** per la generosità e l’amicizia di sempre, che rendono infinitamente più brevi i corridoi della Biblioteca Nazionale di Roma
- * **Alfio Cortonesi** per i costanti incoraggiamenti; ma soprattutto a
- * **Vincenzo De Caprio per il liberale, affettuoso magistero e l’amicizia sincera**

Capitolo I

MARIANNA CANDIDI DIONIGI

Una biografia ragionata

1.

Nel segno di una persistente agiografia

E non senza sostenere con animo virile l'importuno proverbare degli oziosi, tanto più che era fra le prime a emergere da quello stato di domestica oscurità a cui parevano condannate le donne del passato secolo...¹

Ma quante derisioni, quali scherni seppe affrontare insieme agli amici suoi! Le disquisizioni archeologiche furon chiamate pettegolezzi, i viaggi scientifici, attraverso pericoli continui, incredibili disagi, e su strade malagevoli, furon fatti segno di riso da parte degli ignoranti, e di velenose satire degl'invidiosi...²

La Dionigi, di cui mi domandate, è una schifosissima, sciocchissima, presuntuosissima vecchia che m'ha veduto una o due volte in casa sua, e non mi ci vedrà più finché vive...³

Agli estremi dell'agiografia e del pettegolezzo, entrambi dettati ai posteri dai suoi contemporanei, è stata esiliata, fino a tempi molto recenti, la figura di Marianna Candidi Dionigi.

¹ E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* V, Venezia, Tipografia Alvisopoli 1837, p. 38.

² N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, Frosinone, Tipografia Claudio Stracca 1896, pp. 29-30.

³ G. LEOPARDI, *Tutte le opere* I, a cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni 1969, p. 1155 (lettera alla sorella Paolina, inviata da Roma in data 19 marzo 1823).

Marianna (Roma 1757 – Civita Lavinia, oggi Lanuvio, 1826), pittrice di paesaggio, archeologa e scrittrice di viaggio, fu personaggio piuttosto noto ai suoi tempi.

Donna di notevole talento creativo, proprio come donna ebbe cultura e destino del tutto eccezionali per l'epoca. Ricevette una formazione singolarmente eclettica e divenne una dilettante di lusso in numerose discipline, dalla musica all'epigrafia classica.

In archeologia, oltre a una spiccata propensione per la ricerca sul campo, la rilevazione e lo scavo, poté contare su notevoli competenze di settore, dalle letterature classiche, alla storia dell'arte, all'epigrafia.⁴ Seppe inserirsi tempestivamente e con un contributo personale nel dibattito in voga in molti paesi europei sul finire del XVIII secolo intorno alle mura cosiddette poligonali e alle civiltà preclassiche, italiche e mediterranee in generale. Sebbene soprattutto per le splendide illustrazioni, il suo *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal Re Saturno* (1809-1812)⁵ ebbe nell'immediato un buon successo di pubblico e di critica:

Il viaggio nel Lazio, della Dionigi, appena pubblicato, corse per le mani degl'italiani. Valicò il mare, venne caro agl'inglesi, a' francesi, ai tedeschi. Se ne giovarono i fautori delle origini antediluviane, vi attinsero argomenti i cultori delle origini greche, lo citarono a documento gli scrittori delle cose antiche d'Italia. Filosofi, storici, antiquarii, artisti, favolieri furon soddisfatti del lavoro della Dionigi...⁶

Ancora oggi i *Viaggi* sono citati praticamente in tutti gli studi sul tema.

Come pittrice di paesaggio fu altrettanto apprezzata. Univa alla notevole bravura tecnico-esecutiva particolare spessore teorico: pubblicò infatti una deliziosa «operetta» divulgativa (sua la definizione) dedicata ai *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, edita in Roma nel 1816 con la prestigiosa approvazione dell'Accademia di San Luca.⁷

La fortuna dei suoi *Viaggi*, libro tanto elegante per formato e veste tipografica quanto accattivante per contenuti e stile di scrittura, valse a Marianna discreta fama anche come scrittrice di odeporica.

⁴ Sull'argomento cfr. A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, atti del Convegno di Studio, Lanuvio, 22 maggio 2005, a cura di L. Attenni e A. Pasqualini, «Quaderni del Museo Civico Lanuvino» 2, Comune di Lanuvio e Museo Civico Lanuvino, Velletri, Edizioni Blitri sas 2007, pp. 23-39 e L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 41-51.

⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, impressa in Roma nella stamperia di Luigi Perego Salvioni, negli anni 1809, 1810, 1811 e 1812.

⁶ A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche sulle Antichità e Belle Arti di Roma per il 1816*, Roma, De Romanis 1817 (la citazione è ripresa in N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 20).

⁷ M. DIONIGI, *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, Roma, nella stamperia De Romanis 1816, p. IV.

Ma nel complesso si trattò di notorietà effimera. Marianna finì ben presto nel dimenticatoio, cosicché già la biografia dedicatale nel 1896 da Nicola Marcone⁸ sembra faticosamente rispolverarne la figura da un remoto oblio. Per una prima sistemazione delle notizie sul suo conto in una biografia organica e ragionata bisognerà attendere addirittura il 1974, quando l'archeologo Rinaldi Tufi detterà la voce relativa a Marianna per il *Dizionario Biografico degli Italiani*.⁹ E solo nel 2005, a Lanuvio, si è finalmente tenuto un convegno di studi sulla sua attività. Gli atti di tale convegno¹⁰ però si caratterizzano per un limite di genere contenutistico: ci riconsegnano infatti la sola, dunque incompleta figura della Marianna archeologa e cultrice di antiquaria. Poco ci dicono invece della Marianna pittrice. Niente della scrittrice.

A conti fatti insomma, Marianna Dionigi è ancora oggi autrice poco e male conosciuta: scarsa la bibliografia disponibile, mancano studi di sintesi sulla poliedricità della sua formazione e della sua attività. Nelle sue biografie, infine, sembra essersi proiettata a lungo l'ombra insistente di una fuorviante inclinazione agiografica.

È solo di qualche anno fa infatti il primo vero e proprio contributo critico su Marianna,¹¹ finalmente basato su rigorose ricognizioni d'archivio piuttosto che sul puro e semplice scrutinio di studi già editi, più o meno attendibili a seconda dei casi. E non si tratta di questioni di poco conto. Se è vero che la stessa data di nascita di Marianna è stata spostata da Lucia Fois di quasi due anni, dal 3 febbraio 1756 al 18 novembre 1757. Un fatto puramente anagrafico potrebbe sembrare privo di implicazioni ermeneutiche: varrà allora la pena ricordare qui anche altre imprecisioni, segnali più intriganti in senso critico.

Come, per esempio, il fatto che il pur attento Rinaldi Tufi, sulla scorta di un fraintendimento compilativo innescato da Marcone, prolunghi l'equivoco di un Raimondo Cunich precettore di Marianna, piuttosto che di Carolina sua figlia, come invece testimoniano chiaramente i primi biografì. Secondo una logica di lapsus metonimico così ricorrente da illuminarci sul livello stereotipato delle nostre conoscenze intorno al *milieu* culturale in cui Marianna si trovò a spendere la sua vita; quell'ambiente che contribuì prima a formarla poi a sfaccettare e ad arricchire la sua multiforme vocazione creativa; quel salotto alla cui ribalta si affacciarono i maggiori rappresentanti del neoclassicismo romano, ma che fu anche percorso da presentimenti e inquietudini di stampo romantico; quelle conversazioni che oggi tendiamo a idealizzare come

⁸ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit..

⁹ S. RINALDI TUFÌ, *Marianna Candidi* in *Dizionario Biografico degli Italiani* XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1974, pp. 777-780.

¹⁰ Cfr. *supra*, nota 4.

¹¹ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi* in AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra a cura di P.A. De Rosa e P.E. Trastulli, Roma, Studio Ottocento/ De Luca 2001, pp. 242-245.

una rassicurante sincronia di intellettuali e artisti, omogenee e sempre uguali a se stesse, laddove invece esse, note a un certo punto anche fuori dai confini italiani, rappresentarono piuttosto una scena in continua trasformazione, una ininterrotta e a volte contraddittoria metamorfosi di defezioni e nuovi ingressi, apparizioni fugaci e ostinate fedeltà, prolungate latitanze e insofferenze annunciate, reticenze, ipocrisie, pettegolezzi, querimonie e sbotti. Per dire: quando nel 1823 un venticinquenne Giacomo Leopardi scrive su Marianna le cose al vetriolo citate in esergo al capitolo, Vincenzo Monti manca da Roma da altrettanto tempo, mentre Seroux d'Agincourt è morto ormai da quasi dieci anni.

Il catalogo stesso degli amici e sodali di Marianna è significativo in tal senso: dal commosso ricordo dedicatole *post mortem* da Melchiorre Missirini (1773-1849)¹² sul *Diario di Roma*¹³ fino al libro di Marcone, attraverso le biografie e gli articoli pubblicati nel corso dell'Ottocento, tale elenco finisce per allungarsi, senza soluzione di continuità, nel segno di un incessante copia-e-incolla ricco di scambi, sparizioni, omissioni, confusioni (perfino ortografiche!) che sarà interessante ripercorrere nel dettaglio.

Così come si fa largo il dubbio che, sempre per quel curioso slittamento metonimico cui accennavamo, più di un compilatore abbia finito per attribuire a Marianna attestati di stima e consuetudine di rapporti con personaggi del mondo culturale del tempo che caratterizzarono invece la vita di sua figlia Enrica. Probabilmente ciò potrebbe spiegarsi quale spontaneo quanto involontario “oscuramento” dovuto al fatto che, proprio negli anni in cui si andavano scrivendo le prime biografie di Marianna, la carriera poetica di Enrichetta (1784-1868),¹⁴ nota anche con l'epiteto di «Ape d'Arcadia», toccava i suoi vertici di notorietà.

C'è infine anche la perpetuazione di un bizzarro quanto clamoroso refuso che investe il titolo stesso del libro di Marianna: laddove al corretto plurale *Viaggi*, viene spesso arbitrariamente sostituito il singolare *Viaggio*. Lo troviamo un po' dappertutto veramente, addirittura in Rinaldi Tufi,¹⁵ nonché nell'unica edizione attualmente in commercio del libro.¹⁶ Proprio tale scambio di

¹² Su Missirini cfr. M. TATTI, *Melchiorre Missirini* in AA.VV., *Leopardi a Roma*, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano, Electa 1998, pp. 117-120.

¹³ M. MISSIRINI [*Elogio funebre senza titolo*, a.r.], «Diario di Roma», IV (1826), n. 49 (la citazione è ripresa in N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., pp. 18-20). Ma cfr. anche l'interessante manoscritto inedito della pronipote di Marianna: M. FREDIANI-DIONIGI, *Marianna Dionigi. La vita, la famiglia, le opere*, 1993. Si tratta di un testo agiografico ma assai ben documentato, che va a inserirsi a pieno titolo in una sorta di tradizione “matrilineare” di scrittura familiare già documentata per Marianna stessa e sua madre Maddalena).

¹⁴ Su Enrichetta cfr. F. PIERI, *Enrichetta Dionigi Orfei* in AA.VV., *Leopardi a Roma*, op. cit., pp. 193-194 e M. BANDINI-BUTI, *Poetesse e scrittrici* in AA.VV., *Enciclopedia bio-bibliografica italiana* 1, Roma, EBBI Istituto Editoriale Italiano 1941, p. 231.

¹⁵ S. RINALDI TUFİ, *Marianna Candidi*, op. cit., p. 778.

¹⁶ M. CANDIDI DIONIGI – G. DE MATTHAEIS, *Viaggio nelle città di Saturno e Storia di Frosinone 1809-1816*, a cura di A. Brilli, Città di Castello, Edimond 1992.

desinenze si carica di significative implicazioni rispetto a una certa ambiguità che caratterizza la struttura stessa, e quindi la natura profonda, della narrazione odeporica di Marianna: mentre infatti la narratrice-personaggio si sforza di garantire una cornice omogenea e univoca al proprio racconto, noi sappiamo bene che i viaggi reali dell'autrice-persona furono ripetuti e periodici (veri e propri soggiorni in Ferentino).¹⁷ Verità che il testo stesso sembra tradire in più di un punto.

Veniamo ora alle radici familiari e alla formazione culturale di Marianna.

2.

Alle origini della formazione culturale di Marianna: il ramo materno, gli Scilla di Messina

I biografi di Marianna concordano sulla eccezionalità della formazione culturale impartita a una giovinetta destinata al matrimonio. In tal senso basterà ricordare come la famiglia coltivasse la sua educazione in un settore che nella carriera stessa di Marianna non presenterà risvolti di rilievo: quello musicale. Al pari di gran parte delle ragazze di buona famiglia della sua epoca, Marianna fu avviata alla musica: canto, studio del contrappunto ed esecuzione strumentale. Ma si rivelò brillante suonatrice di clavicembalo e d'arpa tanto che le biografie ottocentesche ci consegnano unanimi almeno un cenno alle lodi entusiastiche del suo talento da parte di musicisti del calibro di Anfossi, Paisiello, Cimarosa.

D'altra parte tali biografie convergono nel rimarcare la presenza di un ascendente materno nel DNA creativo di Marianna: sua madre Maddalena infatti, per quanto destinata anche lei al matrimonio, fu donna di notevole cultura, assai versata nelle discipline storiche e matematiche.¹⁸

Proprio a sua madre Marianna fu legatissima, tanto da volerla con sé fino alla morte di lei, avvenuta sul finire del 1806. Di tale sentimento, che ebbe grande eco nella vita di Marianna e di

¹⁷ Cfr. V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani 2007: la Dionigi «narra non un singolo viaggio ma una pluralità di soggiorni nella Ciociaria, che vengono fusi insieme nel testo». È argomento su cui torneremo nei prossimi capitoli (p. 135).

¹⁸ Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 242.

li nella sua attività culturale, sono testimonianza, indiretta quanto inequivocabile, le parole rivolte da Enrichetta Dionigi a Vincenzo Monti in una lettera datata 28 gennaio 1807:

La mia mamma vi rende i suoi distinti rispetti. Ella in questo momento è alquanto sturbata per la recente perdita dell'ottima sua genitrice (il che affligge anche me più che non dico); continua però tuttavia a coltivare le belle arti...¹⁹

Maddalena Scilla era dal canto suo figlia e nipote d'arte. Gli Scilla si erano trasferiti in Roma da Messina nell'ultimo quarto del XVII secolo.²⁰ Il padre Saverio (1673-1748) era stato artista e studioso poliedrico. Appassionato particolarmente di numismatica e scienze naturali, aveva dato alle stampe una raccolta di monete pontificie e aveva atteso a uno studio sulle farfalle rimasto invece inedito. Di lui si conserva a Palermo anche un *Rimario copiosissimo degli sdrucchioli, aggiuntavi una nota delle rime tronche e delle sdrucchiole doppie*, altrettanto inedito. Pittore mediocre, fu piuttosto apprezzato come restauratore.

Il nonno di Maddalena invece, Agostino (1629-1700), era stato pittore di una certa notorietà anche fuori dai circuiti isolani, divenendo nel 1679 accademico di San Luca con incarichi di responsabilità («stimatore pubblico»²¹ per sette anni). A parte la pittura, anche Agostino aveva coltivato un vasto fronte di interessi scientifici: nel 1670, per esempio, aveva pubblicato un trattato sull'origine dei fossili celebrato nel secolo successivo per chiarezza di stile e modernità di approccio scientifico, un'opera che gli varrà, secoli più tardi, l'intitolazione di un cratere lunare; era poi stato collezionista di antichità, lavorando in campo numismatico a una raccolta di monete greco-romane delle città di Sicilia; nel settore della geometria aveva invece redatto un trattato sulle figure euclidee. In campo pittorico Agostino si era perfezionato alla scuola romana di Andrea Sacchi, coltivando quindi una particolare predilezione per il classicismo raffaellesco. I suoi biografi ne rimarkano la particolare maestria nella resa di elementi naturali in scene di genere (paesaggi, caccia e pesca, nature morte: si trattava di lavori "minori" nell'ambito della sua produzione, opere destinate a un circuito borghese estraneo alla committenza ecclesiastica, tanto che già all'inizio del XX secolo ne restavano solo esigue tracce in qualche collezione privata):

¹⁹ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), Firenze, Felice Le Monnier 1927-1930, p. 97.

²⁰ Sull'argomento cfr. G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, «Atti della R. Accademia Peloritana», XIV (1899-1900), pp. 315-338.

²¹ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 325.

Era eccellente Agostino non solo nelle storie, ritratti, e teste di vecchioni, ma altresì ne' paesi, animali, fiori, frutta, e cose simili in cui è reputato singolare. Dovea questa sua eccellenza alle profonde cognizioni acquistate nella storia naturale per cui minutamente osservando tutti gli esseri della natura, questi dopo averli diligentemente studiati, li copiava colla massima esattezza, insegnando così a' pittori con qua' mezzi si giunga alla perfezione...²²

Tale valentia gli pervenne dell'essere accurato nell'osservazione degli oggetti e dei fenomeni della natura, ed infatti così scriveva: *Se mi fa d'uopo di dipingere un grappolo d'uva, bisogna che io facci ad uno ad uno i ritratti di tutti gli acini, i quali son tutti diversi in grandezza ed in forma...*²³

C'è da domandarsi che cosa di questa ricca tradizione di famiglia poté filtrare e sedimentare, attraverso la madre Maddalena, nella formazione culturale di Marianna. Direttamente, c'è da pensare, non molto. Quando infatti nel 1820, intento a redigere il suo *Memorie de' pittori messinesi*, Giuseppe Grosso-Cacopardo²⁴ le scrive dalla Sicilia e le chiede notizie su Agostino e suo figlio Saverio, Marianna risponde limitandosi a trascrivere per lo studioso una succinta memoria composta anni prima dalla madre. Per cui, a parte il fatto di ritrovarsi in casa qualche tela di Saverio e alcuni libri e manoscritti dei suoi avi, Marianna non doveva sapere molto degli Scilla. Particolarmente di Agostino, e soprattutto del suo stile pittorico. Oltretutto, nulla dei due risultava dall'archivio dell'Accademia di San Luca (forse anche per lo stato di disordine in cui tale archivio versava). Leggiamo quanto Marianna stessa scrive al Grosso-Cacopardo in una lettera datata 9 agosto 1822:

Il Segretario dell'Accademia di S. Luca è mio grande amico. Ad esso ho comunicato il di Lei desiderio, e con rincrescimento ho avuto in risposta che niuna cosa è notata, tutto era tenuto in disordine, e che mai aveva inteso nominare né Agostino Scilla, né Saverio suo figlio...²⁵

Non abbiamo in Roma opere dello Scilla [si riferisce ad Agostino, a.r.]. Io ignoro il di Lui stile, e bramo che allorquando favorisce di scrivermi me ne dia una precisa idea...²⁶

²² G. GROSSO-CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX, ornate di ritratti*, Messina, presso Giuseppe Pappalardo 1821, p. 179.

²³ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 326 (il corsivo è nel testo).

²⁴ G. GROSSO-CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX, ornate di ritratti*, op. cit..

²⁵ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., pp. 334-335.

²⁶ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 335.

Poco oltre nella stessa lettera però, Marianna parla a sorpresa di un «bellissimo» *S. Girolamo* in suo possesso (da un'altra missiva, datata 18 agosto 1823, scopriremo che lo tiene «tra vari quadri di autori che adornano la mia stanza da ricevere l'estate»²⁷). Dicendone cose interessanti. Leggiamo:

Un S. Girolamo con fondo nero, ombre assai forti, gran colore, e lo stile dello Spagnoletto; di questo autore lo credono, ma io lo spero del mio bisavo...²⁸

Nella lettera dell'agosto 1823 Marianna ribadirà:

Mi ha fatto piacere sentire la caratteristica dello stile di Agostino Scilla avendo io fortunatamente un quadro bellissimo di un S. Girolamo mezza figura, il quale tutti lo giudicano per una delle più belle cose che abbia fatto lo Spagnoletto; ed è vero che vi è maggior dolcezza nell'impasto del colore, e molta nobiltà nelle forme [...] Forse essendo per sé, avrà avuto maggior cura in dipingere quel Santo penitente...²⁹

Al di là del cerimoniale epistolare, è qui evidente la disarmante tenerezza con cui l'ormai anziana Marianna desidera che quel «quadro bellissimo» sia proprio opera di Agostino. Fino a ignorare certe evidenze stilistiche che pure le sono assolutamente chiare. Tale curiosa ostinazione ci svela quindi per quali vie, se non per diretta influenza di stile, gli Scilla e il loro eclettismo poterono rappresentare per Marianna un retroterra affettivo/creativo, una vera e propria "aria" di famiglia respirata negli anni della gioventù e della formazione. Come scrive Foïs:

È interessante notare che l'ambiente in cui cresce la giovane Marianna ha carattere prettamente scientifico, impostato prevalentemente sull'osservazione e la classificazione. Tali elementi diventeranno costitutivi della sua formazione e la porteranno ad interessarsi d'archeologia e pittura di paesaggio...³⁰

Oggi quel *S. Girolamo* è conservato nella pinacoteca dell'Accademia di San Luca.³¹ Da inventario è attribuito ad Agostino Scilla. Ma se lo si osserva da vicino, se lo si mette a confronto con l'unica altra opera del pittore messinese conservata in San Luca (si tratta di un pur

²⁷ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 337.

²⁸ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 335.

²⁹ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 337.

³⁰ L. FOÏS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 242.

³¹ Registrato con numero d'inventario 370.

bell'*Autoritratto*:³² balzello richiesto per rito ad ogni nuovo pittore ammesso in Accademia, «in utile» dell'istituzione): beh, viene proprio il dubbio che il sogno infantile di una vecchia signora abbia finito per cambiar forma alla realtà stessa.

3.

Casa Dionigi:

Domenico marito-mentore e due figlie degne di tanta mamma

Marianna e Domenico Dionigi si sposano il 28 settembre 1772. Lei non ha ancora compiuto i quindici anni d'età. Di lui, molto più anziano, sappiamo poco.³³ Abbastanza però per renderci conto dell'importanza del suo ruolo nel compimento della formazione culturale della giovanissima moglie.

Avvocato con notevole passione e buone doti per letteratura e poesia, Domenico era entrato da giovane in Arcadia con il nome di Nigidio Misiato (la cosa non sorprenda: quasi tutti i personaggi di questa storia furono membri della prestigiosa accademia). Un suo *Discorso pastorale sopra l'eco* tenuto per un'adunanza generale dell'Accademia nel luglio del 1762 è infarcito di citazioni e riferimenti alla poesia classica.³⁴ Lucia Fois nota che alcuni sonetti composti nello stesso periodo lo dimostrano «aggiornato sulle recenti poetiche inglesi del sublime».³⁵

Un po' per i fatti della vita (Marianna perde suo padre Giuseppe già nel 1774), un po' per la forbice anagrafica e di maturazione culturale che divide i due, ben presto Domenico deve rivelarsi un secondo padre per Marianna. E soprattutto un vero e proprio mentore. In casa Dionigi infatti la giovinetta si ritrova proiettata in un ambiente di notevole respiro culturale. Proprio lì, e proprio in quegli stessi anni, principia a formarsi, sempre secondo Fois,³⁶ il primo nucleo del futuro salotto di cui torneremo a parlare tra poco.

³² Registrato con numero d'inventario 550.

³³ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 242.

³⁴ D. DIONIGI, *Discorso pastorale sopra l'eco. Fatto in una generale Adunanza d'Arcadia li 26 luglio 1762* (si tratta di un fascicolo a stampa, pp. 1-19).

³⁵ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 242.

³⁶ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., *ivi*.

Domenico muore nel maggio 1801.

Altrettanto importante per la formazione di Marianna dovette essere il suocero Giovanni Carlo,³⁷ uditore del cardinale Domenico Orsini: per quell'incarico presso l'ambasciata di Ferdinando IV, e quindi grazie a legami diretti con la corte dei Borboni in un tempo di grandi passioni archeologiche (scavi a Paestum, scoperte di Pompei ed Ercolano), non di rado casa Dionigi dovette trasformarsi in un'invitante e diletta tappa per molti dei *grandtouristi* «oltramontani» diretti a Napoli.

E più in là nel tempo proprio Napoli diverrà per Marianna meta di viaggio reale e occasione per un interessante esercizio di creatività odeporea, notevole per quanto incompiuto. Ne fa fede l'*Album* di schizzi, in parte vero e proprio abbozzo di *voyage pittoresque*, attualmente conservato presso l'archivio storico dell'Accademia di San Luca.³⁸ Non sappiamo però datare con precisione quel viaggio. Né in tal senso ci aiuta il fatto che per l'occasione Marianna faccia dono alla regina Carolina di due «quadri grandi con pastori» ancora oggi conservati nel magazzino del palazzo reale di Caserta: poiché non è dato sapere se il dono fosse indirizzato alla Carolina «del Borbone, o all'altra del Murat».³⁹

È quasi scontato che il suo ruolo di moglie, e soprattutto di madre, dovette assorbire a lungo buona parte delle energie di Marianna. Tra 1777 e 1796 ella diede infatti a Domenico sette figli, due dei quali morti in tenera età. Se teniamo presente che Marianna si avvicina alla pittura più o meno intorno al 1780, ne deduciamo che i genitori non avevano ritenuto di avviarla a quest'arte negli anni della sua prima formazione:

Non è ipotizzabile che i genitori abbiano ritenuto necessario impartirle un'educazione artistica. È vero che Maddalena Scilla proviene da una famiglia di artisti, ma è pur vero che con lei quella tradizione si è interrotta, essendo stata destinata al matrimonio; anche Marianna è precocemente avviata alle nozze...⁴⁰

Ma possiamo renderci conto soprattutto della funzione ricreativa, di svago, che la pittura svolge per Marianna nei primi anni di pratica. Diverso il discorso sulla sua attività editoriale, sulla carriera accademica e la notorietà salottiera: tale intenso impegno culturale coincide infatti per Marianna con il momento della propria maturità – più o meno tra la morte della madre

³⁷ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., ivi.

³⁸ Se ne è recentemente occupata L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi* in AA.VV., *Compagni di viaggio*, a cura di V. De Caprio, Viterbo, Sette Città 2008, pp. 285-302.

³⁹ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 79.

⁴⁰ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

Maddalena (1806), quando ormai anche l'ultimogenita Eleonora (nata nel 1796) doveva essere cresciuta – e gli anni della vecchiaia. Ma ne parleremo tra breve.

Fra i figli che raggiunsero la maggiore età, sono proprio le femmine a tenere alta la bandiera della tradizione culturale di famiglia: la primogenita Carolina (1777) e la già citata Enrica (1784). Sebbene destinate al matrimonio, per entrambe i Dionigi vogliono i migliori precettori. Carolina, per esempio, studia lettere classiche con Raimondo Cunich, mentre Enrichetta viene avviata al greco dalla Pizzelli Cuccovilla (1735-1807).⁴¹

Su Enrichetta basti qui annotare che ebbe precocissimo talento poetico, tanto da risultare ammessa in Arcadia all'età di dieci anni. Probabilmente si dilettò anche nell'improvvisazione. Per cui non sorprende registrare fra i suoi lavori un componimento in versi latini per la morte di Saverio Bettinelli.⁴²

Di Carolina invece, che a differenza della sorella minore non intraprenderà nessuna carriera, consacrandosi piuttosto al matrimonio, andrà ricordato il talento pittorico. Foïs si spinge a ipotizzare che proprio sua sia la seconda mano presente nell'*Album* di S. Luca (quella più incerta, che disegna foglie e altri esercizi, secondo i precetti di apprendistato formulati più tardi da Marianna nei suoi *Precetti elementari*.⁴³

A conclusione di questo rapido *excursus* sulla famiglia Candidi-Dionigi, è opportuno ribadire che il primo lustro del XIX secolo, con l'arrivo della vedovanza e la morte dell'adorata madre, rappresenta certamente uno dei passaggi più tormentati nella vita di Marianna. Oltre che in una missiva di Enrichetta a Vincenzo Monti della quale torneremo a ragionare a breve, ne ritroviamo traccia significativa in una lettera indirizzata al Grosso-Cacopardo a molti anni distanza da quei tristi fatti. Scrive Marianna nell'agosto del 1820:

Non mi lagno però della provvidenza che mi dà più bene di quello che merito. Ho cercato nella Pittura e nella Musica onesti sollievi alle inevitabili sciagure della vita. Mi sono anche occupata delle antichità remotissime del Lazio, delle quali ho pubblicato un volume in foglio, come vedrà dall'annesso manifesto.

Voglia gradire il libro che le trasmetto sulla Pittura de' Paesi, e ringraziandola senza fine a nome de' miei antenati, mi pregio di essere sua Devota Obbligatissima Serva
Marianna Dionigi⁴⁴

⁴¹ Cfr. E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* V, op. cit., p. 38.

⁴² Cfr. M. BANDINI-BUTI, *Poetesse e scrittrici*, op. cit., p. 231.

⁴³ Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

⁴⁴ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., pp. 318-319.

Certo, in quei mesi, atroce doveva essere lo strazio per la recentissima improvvisa perdita della giovane Eleonora. Ma in questo brano il richiamo all'opera dei propri antenati (vero e proprio tentativo di ricomposizione di un *pantheon* di famiglia), la ricapitolazione della propria attività creativa e l'allusione a un diretto nesso causa-effetto tra fatti della vita e parabola del proprio impegno culturale ci spalancano d'un colpo le ragioni più profonde e dolenti di una felice stagione creativa. Proponendoci un bilancio estremo e al tempo stesso il sobrio autoritratto e il testamento di una donna decisamente fuori dall'ordinario.

4.

Marianna, il catalogo è questo...

Un salotto lungo una vita

Abbiamo già notato come e perché le conversazioni settimanali che si tenevano nel salotto di Marianna andrebbero piuttosto considerate come un vero e proprio "istituto" in continua trasformazione e magari usate come cartina tornasole per rilevare i singoli momenti, le discontinuità e l'eventuale significato complessivo di un lungo percorso intellettuale e artistico. Poiché tale salotto coinvolse almeno cinquant'anni dell'esistenza di Marianna, accogliendola quindicenne in casa Dionigi e accompagnandola – sempre più da protagonista, certo – fino alla vecchiaia. Così come abbiamo già definito l'esigenza di identificare fra i tanti (forse troppi) nomi che andarono affollando sempre più le sue biografie nel corso dell'Ottocento, coloro i quali furono più legati a Marianna da vincoli di sodalità non generica e la cui frequenza a casa Dionigi possa essere documentata in modo certo e diretto.

La scelta più utile in tal senso sembra quella di partire dai pochi nomi elencati nel già citato ricordo di Marianna pubblicato sul *Diario di Roma* dal Missirini, «Segretario dell'Accademia di S. Luca» e suo «grande Amico»⁴⁵ (anche Fois si orienta in questa direzione).⁴⁶ Per poi magari espandere il suo catalogo secondo le indicazioni suggerite dalle opere successive, assecondandone l'ordine cronologico.

⁴⁵ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 334.

⁴⁶ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 242-243 e 245.

In realtà Missirini era stato acquisto tardivo del salotto Dionigi, il romagnolo era infatti giunto a Roma solo nel 1813. Ma il suo legame con Marianna fu certo molto stretto ed egli dovette conoscerne molto bene la vita trascorsa, tanto da farsene agiografo d'occasione, per esempio, con la pubblicazione del breve racconto di un curioso incidente accadutole nei giorni lontani delle sue nozze.⁴⁷ Non andrà dimenticato che il catalogo Missirini potrebbe essere viziato a sua volta da ambizioni, maldicenze, lusinghe, gelosie, antipatie tipiche di un ambiente salottiero-culturale. Vediamone un esempio indiretto. Ricordando il giudizio negativo espresso in casa di Angelo Mai da Giacomo Leopardi a proposito dell'orazione pronunciata dal Missirini per i funerali di Canova (accadde in presenza del Missirini stesso, che di Canova era stato a lungo segretario),⁴⁸ Lucia Fois formula un'ipotesi interessante:⁴⁹ proprio tale spiacevole episodio potrebbe aver negativamente influenzato, fino a comprometterli, i rapporti tra Marianna e il poeta di Recanati. Missirini in sostanza potrebbe essere stato causa remota e involontaria della durezza con cui, di lì a breve, Leopardi avrebbe descritto Marianna alla sorella Paolina.⁵⁰

Comunque sia, ecco i nomi dei sodali di Marianna proposti dal Missirini:

Fu la sua casa come un ornamento della capitale, avvegnaché illustri stranieri, nonché suoi concittadini, come in dolce ospizio delle muse, ivi sempre a gara convenivano, tra i quali v'ebbero Erskine, Cardinali, Cunich, Stay, Ennio Quirino Visconti, d'Agincourt, uomini dottissimi...⁵¹

Procediamo in rapida carrellata. E in ordine sparso.

Posto d'onore tocca all'archeologo Ennio Quirino Visconti (1751-1819).⁵² Egli è certamente la figura di maggior spicco culturale del catalogo. La sua fama è riconosciuta in tutta Europa: nel

⁴⁷ M. MISSIRINI, *Stella d'oro. Racconto di un avvenimento accaduto all'egregia Signora Marianna Dionigi ne' giorni delle sue nozze ed offerto alla medesima*, Roma, presso il Salviucci 1824.

⁴⁸ M. TATTI, *Melchiorre Missirini*, op. cit., pp. 118-119.

⁴⁹ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 244-245.

⁵⁰ A questo proposito va rilevato che Leopardi conosceva certamente Marianna, di fama, già prima del viaggio a Roma. Sugli scaffali della sua biblioteca non mancava infatti una copia dei *Precetti*. Lo ricaviamo da una delle rare note riservate nello *Zibaldone* all'arte pittorica (risalente al 1820): «Applicate queste osservazioni anche alle arti, per esempio ai paesaggi fiamminghi paragonati a quelli del Canaletto veneziano (vedi la DIONIGI, *Pittura de' paesi*) ecc.» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, scelta a cura di A.M. Moroni, volume I, Milano, Mondadori 1983, p. 152; riferimenti in tal senso sono in R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina 1965, p. 215). Poiché era stato Leopardi stesso a parlare di Marianna alla sorella Paolina (cfr. oltre, in questo stesso capitolo, n. 90), sarebbe interessante chiedersi con quali aspettative il poeta di Recanati dovette varcare la soglia di casa Candidi-Dionigi.

⁵¹ La citazione è in N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 18.

⁵² Sulla figura di Visconti cfr. S. FERRI, *Elogio degli aspetti positivi di E.Q. Visconti*, «La critica d'arte» 1, anno II, fasc. VII, febbraio 1937, pp. 226-235 e G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento* I, Milano, Vallardi 1960, pp. 412-415.

1803, per volontà di Napoleone, è nominato Conservatore delle Antichità presso il Louvre; nel '13 il governo inglese lo incarica di stimare le sculture del Partenone recate da Atene a Londra. In Italia, in tempi di rinnovato fervore antiquario, egli contribuisce a svecchiare il panorama dell'archeologia nazionale, grazie a una visione finalmente integrale del monumento antico. In tale maturazione di paradigmi è aiutato dalla sua prodigiosa conoscenza dell'antichità nelle fonti letterarie. Di Marianna Ennio Quirino è molto amico, insieme con il fratello Filippo Aurelio (il quale succederà al padre Giambattista come Commissario delle Antichità di Roma).⁵³ Non sarà un caso se in varie biografie ottocentesche di Marianna, a partire da quella di De Tipaldo, è proprio Ennio Quirino a inaugurare l'elenco dei suoi sodali, col puntuale privilegio di una "clausola" personalizzata; e se immancabilmente vi si riporta l'aneddoto per cui nel 1780 l'archeologo avrebbe spostato il giorno dell'apertura dell'urna di Scipione Barbato affinché la giovane appassionata amica potesse essere presente.

C'è poi il cardinale Charles Erskine (1743-1811), che «ebbe non piccola parte nella storia della Chiesa sotto i Pontificati di Pio VI e VII».⁵⁴ Scozzese d'origine ma di madre italiana, Erskine manterrà rapporti strettissimi con la famiglia Dionigi fino alla morte (ricordando Marianna perfino in testamento). Brillante avvocato al servizio della Santa Sede, è anche collezionista ed esperto di antiquaria. Sarà a lungo rappresentante della Santa Sede in Inghilterra: fatto di non poco conto, se riflettiamo su una certa anglofilia diffusa in casa Dionigi (abbiamo già citato i sonetti arcadici di Domenico ispirati alla poetica del sublime; ma c'è anche l'inusuale grado di conoscenza della lingua proprio da parte di Marianna e altro che vedremo a breve). Stando a quanto è scritto nei *Viaggi* infine, è proprio Charles Erskine a consigliarle una visita alle mura poligonali di Alatri.⁵⁵

Il gesuita ragusano della Dalmazia Raimondo Cunich (1719-1794)⁵⁶ è invece noto ai più quale autore di quella traduzione in latino dell'*Iliade* omerica su cui Vincenzo Monti improntò la propria versione in endecasillabi sciolti. È profondo conoscitore delle lingue e delle culture classiche. Sotto il suo magistero si formeranno studiosi come Ennio Quirino Visconti, di cui abbiamo appena parlato, e quel Luigi Lanzi (1732-1810)⁵⁷ cui Marianna si sarebbe rivolta durante la redazione dei *Viaggi* e del quale torneremo a parlare. Ai fini della nostra ricerca

⁵³ Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 242.

⁵⁴ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Quinto (1818-1823), op. cit., p. 534. Sui rapporti di Erskine con la famiglia Dionigi cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 242.

⁵⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r.

⁵⁶ Cfr. M. VIGILANTE, *Raimondo Cunich* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 31, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1985, pp. 378-380.

⁵⁷ Sul Lanzi cfr. F. CAPANNI, *Luigi Lanzi* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 63, op. cit. 2004, pp. 675-677 e G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento* I, op. cit., pp. 439-443.

gioverà ricordare che Cunich, oltre che traduttore e insegnante, è anche poeta in proprio: fra le sue cose migliori si annovera un gruppo di epigrammi in lode di Lyda, alias Maria Pizzelli Cuccovilla, il cui noto salotto romano egli frequentò assiduamente. Abbiamo già rilevato che fu probabilmente proprio la Pizzelli Cuccovilla a insegnare i primi rudimenti delle lingue classiche a Enrichetta Dionigi.

Per avervi trascorso ben quarant'anni della propria vita e per lo studio appassionato dei suoi monumenti, lo storico francese dell'arte J.B.L. Seroux d'Agincourt (1730-1814) va senz'altro annoverato fra i romani d'adozione. Da una breve nota di Stefano Ticozzi, curatore nel 1826 di una traduzione italiana della *Storia dell'arte* del d'Agincourt, apprendiamo della «valente pittrice Dionigi, ch'ebbe la fortuna di stringere amicizia con d'Agincourt, il quale la consigliò ad applicarsi alla pittura de' paesi».⁵⁸ Questo fatto, segnalato da Foïs,⁵⁹ sollecita una rosa di nomi sui quali ci soffermeremo più approfonditamente nel capitolo dedicato alla pittura di Marianna. Si tratta in primo luogo di Carlo Labruzzi (1748-1817),⁶⁰ pastore d'Arcadia ma soprattutto «pittore paesaggista»,⁶¹ artista particolarmente noto negli ambienti del *grandtourismo* internazionale che contribuì a indirizzare la pittura di paesaggio dai lidi del classicismo arcadico-mitologico in direzione di una centralità del vero storico-archeologico, ricomprendendo quest'ultimo in un rigoroso orizzonte analitico-descrittivo. Con Labruzzi Marianna probabilmente compì il proprio apprendistato artistico, approfondendone la lezione formale negli anni della propria maturità creativa. Il nome dello storico francese dell'arte evoca anche quello del paesista tedesco Jakob Philipp Hackert (1737-1807),⁶² trasferitosi a Roma nel 1768, dal quale proprio d'Agincourt aveva preso lezioni di pittura, e che forse anche Marianna poté conoscere grazie a tale fortunata coincidenza.⁶³ Di certo ai principi formulati da Hackert nei *Frammenti teorici sulla pittura di paesaggio* del 1790 Marianna sembra essersi ispirata, redigendo anni dopo il suo «opuscolo» sui *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*. La rosa risulta anche più interessante se aggiungiamo che con Hackert collaborava, tra 1788 e 1790, un altro artista tedesco trapiantato a Roma: quel

⁵⁸ S. TICOZZI, *Notizia intorno alla vita di d'Agincourt* in J.B. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI I*, Prato, Fratelli Giachetti 1826, pp. 13-14.

⁵⁹ L. FOÏS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

⁶⁰ Su Labruzzi cfr. P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi* in AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., pp. 262-264; E. CALBI, *Carlo Labruzzi* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano, Electa 2005, pp. 238-240 e F. LEONE, *Carlo Labruzzi* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 63, op. cit., 2004, pp. 5-7.

⁶¹ Si tratta di un'autodefinizione (cfr. *Via Appia, sulle ruine della magnificenza antica*, Fondazione Memmo, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte 1997, p. 132).

⁶² Su Hackert cfr. J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane 1988 e R. MUZZI, *Jakob Philipp Hackert* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 219-222.

⁶³ L. FOÏS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

Wilhelm Friedrich Gmelin (1760-1820)⁶⁴ cui Marianna affiderà l'incisione delle vedute pittoresche dei suoi *Viaggi*. Ancora poco studiata, infine, la figura dell'architetto mantovano Luigi Campovecchio, che accompagnò Marianna nelle campagne di rilevazione delle città dei *Viaggi* e che realizzò per lei le piante di alcuni dei centri abitati visitati.⁶⁵

Tornando al catalogo Missirini, troviamo infine Benedetto Stay (1714-1801)⁶⁶ e Luigi Cardinali (1783-1851).⁶⁷

Filosofo, poeta e uomo politico, di Stay è sufficiente rammentare che fu ragusano come Cunich e come lui gesuita. A ventotto anni si trasferisce a Roma dove tiene la cattedra di eloquenza presso la Sapienza. Per volontà di Clemente XIII diviene segretario per le lettere latine. E sempre in latino è autore di voluminosi poemi sopra la filosofia cartesiana e quella newtoniana che entusiasmarono il chiarissimo abate Cesarotti, spingendolo a dichiarare, forse troppo generosamente, che «con questi lavori egli ci fa ricordare e dimenticare il meraviglioso poema di Lucrezio».⁶⁸

Il velletrano Cardinali fu invece erudito «francamente poco originale»,⁶⁹ dedito principalmente a storia patria e archeologia veliterna. Di Marianna, frequentata probabilmente negli anni della vecchiaia, proprio Cardinali avrebbe pubblicato nel 1835 una prima biografia in volume.⁷⁰ Non troppo scrupolosa, se è vero che già De Tipaldo, poco dopo la pubblicazione, ne parlava in questi termini:

Ne pubblicò eziandio una biografia con quell'eleganza e venustà che gli è propria;
che se incorse in qualche anacronismo, è colpa la infedeltà delle avute notizie...⁷¹

Anacronismi a parte però, è forse proprio nella biografia di Cardinali che il catalogo degli amici e sodali di Marianna principia a espandersi: è a partire dal lavoro di De Tipaldo infatti,

⁶⁴ R. MAMMUCARI, *Campagna romana. Carte, vedute, piante, costumi*, Città di Castello, Edimond 2002, p. 292.

⁶⁵ Su Campovecchio cfr. W. OECHSLIN, *Giovanni e Luigi Campovecchio* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 17, op. cit., 1974, pp. 619-620.

⁶⁶ Notizie sullo Stay in S. GLIUBICH, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna, Lechner 1856, p. 287-289.

⁶⁷ Su Cardinali cfr. N. PARISE, *Luigi Cardinali* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 19, op. cit., 1976, pp. 786-787.

⁶⁸ S. GLIUBICH, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, op. cit., p. 289.

⁶⁹ N. PARISE, *Luigi Cardinali*, op. cit., p. 787.

⁷⁰ L. CARDINALI, *Biografia di Marianna Dionigi*, Roma 1835 (il libro è risultato però irreperibile. Nonostante le reiterate ricerche e per quanto Rinaldi Tufi sia tornato a citarlo, a trent'anni di distanza dallo scritto del 1974, in un recente intervento su Marianna: S. RINALDI TUFI, *Marianna Candidi Dionigi: materiali per una biografia* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., p. 11).

⁷¹ E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* V, op. cit., p. 39.

uscito due anni dopo quello del Cardinali, che i primi sei nomi proposti da Missirini sono affiancati da altri sei. Accanto al Taquet e allo Zannoni,⁷² compaiono il celeberrimo Antonio Canova, Leopoldo Cicognara, Juan Andrés e Francesco Cancellieri.

Di Antonio Canova (1757-1822), «l'immortale», c'è poco da dire. Se non che, come abbiamo già visto, egli è in amicizia con Melchiorre Missirini. Interessante ricordare anche che un libretto di *Poesie in occasione del felice ritorno del signor cavaliere Antonio Canova da Vienna a Roma* stampato nel 1805 «da' torchi di Luigi Perego Salvioni» si apre con nove stanze d'ottava rima «della sig. Enrica Dionigi, fra gli Arcadi Aurilla Gnidia».⁷³ Perego Salvioni sarà a breve anche editore dei *Viaggi* di Marianna.

Leopoldo Cicognara (1767-1834)⁷⁴ invece, anch'egli amico del Canova, è scrittore d'arte, esperto di scultura e pittore dilettante. Sulla scorta di Wincklemann e d'Agincourt si fa portavoce del gusto neoclassico ma finirà per accostarsi a posizioni romantiche e puriste. A Roma soggiorna solo per qualche tempo, perciò potrebbe non essere lo stesso Cicognara di cui ci ritroveremo a parlare tra breve, a proposito del genere di argomenti su cui insistevano le conversazioni nel salotto di Marianna.

Dal canto suo, il gesuita ed erudito spagnolo Juan Andrés (1740-1817)⁷⁵ è autore di una vasta sintesi contenuta nei sette volumi *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, avvenimento di notevole rilievo letterario nell'Europa del suo tempo. Tipico rappresentante dell'enciclopedismo della propria epoca, dalla critica moderna gli vengono riconosciute notevoli doti d'investigazione, pensiero e metodo.

Infine, il romano Francesco Cancellieri (1751-1826).⁷⁶ Uomo coltissimo ma dominato da insopprimibile vocazione erudita e classificatoria, Cancellieri è costantemente mosso da ambizioni di visibilità e di carriera che lo spingono a rifuggire le severità della filologia verso un più rassicurante impegno in opere di genere compilativo. Di lui ha in qualche modo sentenziato l'epitaffio Armando Petrucci, che nel finale della voce dedicatagli per il *Dizionario Biografico degli Italiani* lo definisce «il primo dei romanisti».⁷⁷ Suo in sostanza è l'unico nome che Foix

⁷² Su nessuno dei due si è riusciti a rintracciare notizie di rilievo; il solo Zannoni, probabilmente un toscano, risulta citato nell'*Epistolario* di Vincenzo Monti a proposito di una polemica letteraria con il poeta.

⁷³ AA.VV., *Poesie in occasione del felice ritorno del signor cavaliere Antonio Canova da Vienna a Roma*, Roma, Luigi Perego Salvioni 1805, pp. 5-9.

⁷⁴ Cfr. A. BOVERO, *Leopoldo Cicognara* in *Grande Dizionario Enciclopedico* IV, a cura di P. Fedele, Torino, UTET 1986, p. 927.

⁷⁵ Cfr. P. PIGNATA, *Juan Andrés* in *Grande Dizionario Enciclopedico* I, op. cit., 1984, pp. 807-808.

⁷⁶ Su Cancellieri cfr. A. PETRUCCI, *Francesco Cancellieri* in *Dizionario Biografico degli Italiani* 17, op. cit. 1974, pp. 736-742.

⁷⁷ A. PETRUCCI, *Francesco Cancellieri*, op. cit., p. 741 (il corsivo è nel testo).

propone di aggiungere al catalogo Missirini. L'abate Cancellieri, che dei Dionigi è anche a lungo vicino di casa, «dev'essere fra i più antichi frequentatori della famiglia».⁷⁸

A proposito di *Marianna Dionigi e le sue opere* di Nicola Marcone è necessario precisare che si tratta di un lavoro che delle biografie precedenti conserva l'impianto tendenzialmente agiografico. Ma per la prima volta, a settant'anni esatti dalla morte di Marianna, ci troviamo di fronte a una ricerca condotta direttamente sulle fonti e sull'archivio di famiglia. Proprio quest'ultimo aspetto, in realtà, ci invita a una certa prudenza: dai toni del racconto di Marcone emerge infatti chiaramente che alcune notizie sono state raccolte dalla viva voce degli eredi Dionigi, quasi esse appartenessero a una tradizione orale di famiglia. A tale categoria di dati difficilmente riscontrabili per altra via potrebbero appartenere proprio le nove *new entries* dei sodali di Marianna proposti da Marcone. Nell'ordine: De Rossi (1754-1827), Fea (1753-1836), Valadier (1762-1839), Poniatowski (1754-1833), Capogrossi, Mengs (1728-1779), Milizia (1725-1798), Bianconi (1717-1781), Tambroni.⁷⁹ Dei personaggi citati nei precedenti lavori, nel catalogo Marcone ritroviamo confermati nell'ordine: d'Agincourt, Cancellieri, Visconti, Cunich e Canova. Scomparsi nel nulla invece: Cardinali, Stay, Taquet, Cicognara, Andrés e Zannoni.

Per quanto riguarda i nomi nuovi: accanto al *gotha* del neoclassicismo romano (Carlo Domenico Fea, Giuseppe Valadier, Anton Raphael Mengs, Francesco Milizia) o a personaggi comunque notevoli della cultura romana o italiana del momento (Giovanni Gherardo De Rossi, commediografo, col vezzo dell'archeologia; il collezionista polacco d'arte Stanislaw Poniatowski;⁸⁰ il medico ed eclettico erudito Giovanni Ludovico Bianconi), colpisce la presenza di un illustre sconosciuto: il non meglio identificato «colonnello dell'esercito pontificio» Capogrossi (a quanto si intuisce, niente più che un amico di famiglia col gusto della conversazione erudita).⁸¹ Se da una parte la presenza del Capogrossi sembra confermare l'impressione di un elenco basato su ricordi orali, d'altro canto proprio la comparsa di ben quattro artisti-teorici e architetti-urbanisti ai massimi livelli del nostro neoclassicismo sembra obbedire a una sorta di adesione retrospettiva, una strategia, magari inconsapevole, di

⁷⁸ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

⁷⁹ Si vedano rispettivamente: F. MOSETTI, *Giovanni Gherardo De Rossi* in *Grande Dizionario Enciclopedico* VI, op. cit., 1986, p. 484; N. CALVINI, *Carlo Domenico Fea* in *Grande Dizionario Enciclopedico* VIII, op. cit., 1987, p. 69; R. GABETTI, *Giuseppe Valadier* in *Grande Dizionario Enciclopedico* XX, op. cit., 1991, p. 667; F. CATALANO, *Poniatowski* in *Grande Dizionario Enciclopedico* XVI, op. cit., 1990, p. 334; A. BOVERO, *Anton Raphael Mengs* in *Grande Dizionario Enciclopedico* XIII, op. cit., 1989, p. 393; G.C. ARGAN, *Francesco Milizia* in *Grande Dizionario Enciclopedico* XIII, op. cit., 1989, p. 652; G. BÀRBERI-SQUAROTTI, *Giovanni Ludovico Bianconi* in *Grande Dizionario Enciclopedico* III, op. cit., 1985, p. 312 (ma potrebbe non essere lui). Su Capogrossi stiamo per tornare. Per Tambroni, invece, non si è riusciti a trovare notizie utili a parte un paio di fugaci citazioni nell'*Epistolario* del Monti.

⁸⁰ Fu nipote di re Stanislaw II Augusto Poniatowski (figlio del fratello Kazimierz).

⁸¹ Cfr. N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., pp. 26 e 28.

nobilitazione postuma con ricostruzione di un *pedigree* culturale ideologicamente coerente e compiuto del salotto di Marianna da parte dei suoi discendenti. È come se quei nomi non potessero mancare all'appello. Sia chiaro: non che ciò escluda la possibilità di una reale partecipazione di tali personaggi alle conversazioni di palazzo Verospi, tutt'altro. Tanto più che per altra via, nell'omogeneo e ravvicinato ambiente culturale della Roma di fine Settecento e inizi Ottocento, sarebbe facile trovare per alcuni di loro collegamenti abbastanza diretti con Marianna: di Valadier, per esempio, sappiamo che si avvale per molti anni della collaborazione professionale del noto incisore Vincenzo Feoli (circa 1760-1831),⁸² lo stesso cui Marianna commissionerà le tavole con i disegni geometrici per i *Viaggi*. Resta comunque legittimo il dubbio su come mai questi nomi riaffiorino solo ora, per la prima volta, dopo tanto tempo.

Il catalogo proposto da Marcone è interessante anche perché vi si intravede un primo sforzo di organizzare i nomi della «eletta e numerosa schiera di dotti»⁸³ che si raccolse intorno a Marianna secondo una qualche gerarchia di significati. Ai primi sei fra questi personaggi, anzitutto, viene dedicata una vera e propria scheda di presentazione. Si tratta più o meno del poker d'assi di sempre: d'Agincourt, Cancellieri, Visconti, Cunich, cui si aggiungono De Rossi e Fea. A seguire tutti gli altri, nella forma del nudo elenco (aperto da Valadier e chiuso dal Tambroni). Da notare anche un altro dettaglio: la menzione d'onore con clausola retorica si sposta in fondo («e tralasciando moltissimi altri»)⁸⁴ e viene riservata al Canova, con rientro nei ranghi invece di Ennio Quirino Visconti, regolarmente privilegiato da De Tiplido a seguire.

Ma i contributi veramente importanti di Marcone per una ricognizione del salotto di Marianna sono altri. Anzitutto la comparsa in scena di Paul Louis Courier (1773-1825).⁸⁵ Il suo rapporto con Marianna viene rievocato da Marcone attraverso cinque lettere indirizzate alla nostra autrice dall'ufficiale del genio napoleonico (e scrittore) tra il settembre 1806 e il luglio 1809.⁸⁶ Courier era sceso in Italia durante la prima occupazione di Roma, nel 1798. Da tale corrispondenza, a parte la solidità dell'amicizia che legava i due, emergono alcune notizie di rilievo su cui torneremo a breve. Qui basterà rimarcare come essa confermi e ribadisca l'idea di una particolare apertura di Marianna nei confronti della cultura transalpina, corrisposta da una sua discreta notorietà negli ambienti «oltramontani» di Francia. Scrive infatti Courier nel marzo 1809 da Milano, giustificandosi perché intende temporaneamente declinare l'invito di Marianna a comprare il libro dei *Viaggi*:

⁸² Cfr. R. LEONE, *Vincenzo Feoli in Dizionario Biografico degli Italiani* 46, op. cit., 1996, pp. 167-171.

⁸³ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 23.

⁸⁴ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 26.

⁸⁵ Cfr. M. ZINI, *Paul-Louis Courier in Grande Dizionario Enciclopedico V*, op. cit., 1986, p. 889.

⁸⁶ Cfr. N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., pp. 81-98.

Ve ne chiederei un'esemplare per me, se sapessi dove tenerlo, e tutto quello che non può essere contenuto in una valigia, non fa per me. Ritenete intanto che io non trascurerò niente per procurarvi nuovi sottoscrittori. Ciò mi sarebbe difficile qui, dove non conosco alcuno, ma a Parigi frequento parecchi, e là, quando vi sarò, e credo ben presto, potrò meglio servirvi, in quanto troverò molti a' quali il vostro nome è conosciuto...⁸⁷

Fra quei molti v'era certamente anche Ennio Quirino Visconti. Comunque sia, tali legami con un *milieu* culturale internazionale, basati anzitutto su una solida conoscenza del francese (anche questa lingua, come l'inglese, era coltivata da Marianna a livelli ben superiori alle necessità della conversazione d'occasione), sono confermati anche da altre testimonianze. Anzitutto, dal modo in cui Grosso-Cacopardo cita i *Viaggi* ricaviamo l'idea che i «manifesti» con cui Marianna cercò «soscrittori» per la sua costosa iniziativa editoriale erano redatti proprio in francese.⁸⁸ Per cui, a parte l'aiuto offerto nel 1799 da Marianna alla cognata Teresa con un intervento presso le autorità dell'esercito francese d'occupazione per scongiurare che Civita Lavinia fosse oggetto di rappresaglia e saccheggio⁸⁹ e a parte il fatto che tra 1809 e 1814 il governo napoleonico a Roma finanzia varie campagne di scavo archeologico, non sarà un caso se Paolina Leopardi scrive da Recanati al fratello, in data 3 marzo 1823:

Mi è capitato oggi sotto gli occhi il nome di madama Dionigi, di cui mi avete parlato una volta, che riuniva alla sua conversazione molti oltramontani. Adesso la conoscete voi?⁹⁰

A sua volta, in una lettera indirizzata a Vincenzo Monti in data 31 marzo 1807, Enrichetta Dionigi gira al poeta una significativa richiesta di sua madre:

Ricevete i distinti complimenti di tutta la mia casa e particolarmente della Mamma. Ella [...] soggiunge che vi sarebbe molto riconoscente se, scrivendo a Mad.e di Staël, voleste ritornarla alla di lei memoria con un complimentoso saluto...⁹¹

⁸⁷ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., pp. 92-93.

⁸⁸ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 318.

⁸⁹ Cfr. A. GALIETI, *Episodi storici lanuvini-veliterni degli anni 1798-1799, con documenti*, Estratto dal «Bollettino dell'Associazione Veliterna di Archeologia, Storia ed Arte», Anno VI, I-II Trimestre 1931, Velletri, Tipografia G. Zampetti & Figlio 1931, p. 7.

⁹⁰ La citazione è ripresa in F. PIERI, *Marianna Candidi Dionigi* in AA.VV., *Leopardi a Roma*, op. cit., pp. 107.

⁹¹ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), op. cit., p. 131.

Parallelamente, c'è da riflettere sulle presenze inglesi nel salotto di Marianna: ci torneremo a breve. Proprio Vincenzo Monti merita invece una breve sosta. È lui infatti l'altra nuova acquisizione documentata da parte di Marcone. Curiosamente è con Marcone che Monti compare per la prima volta fra i sodali di Marianna. E, sebbene sia necessario qualche distinguo, la sua presenza in casa Dionigi fu tutt'altro che irrilevante. Vediamo anzitutto alcuni dati problematici. Dopo aver lasciato Roma nel 1797, Vincenzo Monti ebbe in realtà pochi e diradati rapporti epistolari con la famiglia Dionigi. Con la sola Enrichetta, tra l'altro, a quanto leggiamo nel suo *Epistolario*. Dal racconto di Marcone desumiamo oltretutto che l'archivio degli eredi Dionigi è per lo più formato da corrispondenze epistolari e componimenti poetici di Enrichetta:

Si conservano pure in casa Frediani, moltissimi autografi di chiari uomini del tempo, i quali erano in corrispondenza con la Enrichetta, come Giacomo Leopardi, Silvio Pellico, Vincenzo Monti, Giuseppe Regaldi ecc.⁹²

Di qui la già descritta impressione che alcune “marche” biografiche di Enrichetta siano state fatte slittare involontariamente sulla madre, finendo per ingenerare una certa confusione. Un altro dettaglio “opaco”, per così dire, consiste nell'aneddoto, riportato da alcuni biografi, secondo cui il Monti ebbe a ignorare una richiesta di versi d'occasione inoltratagli proprio da Marianna in vista delle nozze di Enrichetta, nel 1812. Proprio di questo banale ma significativo venir meno ai doveri dell'amicizia e del labile senso di colpa che pure dovette derivarne al poeta, resta forse traccia in una lettera indirizzata dal Monti stesso al nipote Angelo Longanesi Cattani. In questa missiva, posteriore di oltre dieci anni al fatto narrato, Monti comunica al Cattani di aver scritto a Enrichetta per la raccomandazione professionale da lui richiestagli:

Mio caro Nipote, in questo punto ho finito di scrivere, a tenore del vostro desiderio, una lunga lettera all'Enrichetta Dionigi. Non so quanto valore ella darà alla mia raccomandazione, non avendo io, molti anni sono, ben corrisposto a certa preghiera di sua madre, che qui sarebbe cosa lunga il contare, né mai avendo avuto coll'Enrichetta alcuna relazione d'amicizia dacché lasciai Roma del 1797...⁹³

Sembrerebbe dunque aver ragione il pittore e fine scrittore di cose romane Diego Angeli, quando nel 1932 scrive:

⁹² N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 75.

⁹³ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Quinto (1818-1823), op. cit., pp. 479-480.

E non mancò di scriverle quando si allontanò da Roma. Ma Vincenzo Monti era una vecchia volpe, che non disdegnava le lusinghe, specie se le lusingate erano giovani e belle signore...⁹⁴

Nell'occasione, sia detto per dovere di cronaca, non risulta risposta alcuna da parte di Enrichetta. Del delizioso scritto di Angeli parleremo in dettaglio tra poco. Per ora limitiamoci a constatare come proprio quel pugno di lettere (quattro in tutto: due di Enrichetta al Monti, due del poeta alla giovane Dionigi), dove comunque Marianna compare solo per evocazione, ci offrano una significativa serie di notizie e dettagli utili al nostro ragionamento.

Un bel passaggio nella già citata lettera di Enrichetta al poeta in data 28 gennaio 1807, ci dà per esempio idea del significativo contributo, per quanto informale, offerto da Monti al precocissimo apprendistato poetico di Enrichetta:

Quante volte fra me ripenso ai bei momenti passati nella vostra preziosa compagnia nella mia prima fanciullezza! Fino mi risovvengo di vari passi d'Ariosto e d'altri classici, che mi proponevate come modelli dell'arte, quando avevate la bontà d'insegnarmi ad analizzare gli autori anche nel meccanismo del verso, corrispondente senza pedanteria alle cose da esprimersi. Felice me se avessi saputo o sapessi così approfittarne...⁹⁵

Nella già citata missiva del 31 marzo dello stesso anno, invece, ribadendo la querimonia rituale dell'occasione persa, Enrichetta chiama in causa direttamente Marianna:

La medesima [*Marianna*, a.r.] riguarda come una mia disgrazia la vostra continua necessaria lontananza (benché le cagioni ne siano soddisfacentissime per chiunque ha il bene di conoscervi), riflettendo quanto avrebbe potuto essermi utile nella poesia e negli studi la vostra conversazione...⁹⁶

Altrettanto interessante è uno scambio di salamelecchi retorici, sempre per l'interposta persona di Enrichetta, tra Marianna e Monti. In mezzo a malcelati compiacimenti di *professio modestiae*, a proposito di alcuni versi inviati a Enrichetta, Monti scrive (27 marzo 1807):

⁹⁴ D. ANGELI, *Il salotto di Marianna Dionigi in Roma romantica*, Milano, Fratelli Treves Editori 1935, p. 198.

⁹⁵ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), op. cit., pp. 96-97.

⁹⁶ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), op. cit., p. 131.

Graditeli come nuovo attestato della mia stima, e recitati da voi fate che acquistino qualche pregio nell'orecchio dell'egregia vostra madre. Avrei desiderato i colori del suo pennello per dipingere degnamente il quadro delle deità che ho condotto intorno alla cuna reale...⁹⁷

Via Enrichetta, Marianna fa eco al poeta rispondendo:

Ella è sensibilissima alla memoria che di lei conservate; dice che la vostra penna meglio sa rappresentare e dipingere al vivo che qualunque più dotto pennello...⁹⁸

Nel delizioso capitolo su *Il salotto di Marianna Dionigi* del suo *Roma romantica*, il catalogo dei sodali di Marianna sciorinato da Diego Angeli è in realtà tolto di peso dalla banca-dati di Marcone. Tre e decisamente significativi gli elementi di novità che lo scritto di Angeli sollecita. In primo luogo, Angeli contestualizza il salotto di Marianna in un più generale discorso sui salotti al femminile nella Roma di quei tempi: quelli della duchessa di Devonshire, della contessa Lovatelli e, soprattutto, della Pizzelli Cuccovilla. Poi c'è il fatto che, a parte certe note di colore un po' stucchevoli e qualche anacronismo, l'elenco viene in qualche modo teatralizzato: Angeli caratterizza infatti alcuni dei nomi con azioni ed epiteti, e rende i personaggi veri e propri "tipi" immortalati nell'atto della discussione, invitando così il lettore ad assaporare, anche se in termini astratti e stereotipati, il clima di quelle conversazioni nel salotto di via del Corso:

Da lei passarono un po' tutti: Vincenzo Monti e Giacomo Leopardi, il giovine Monsignor Erskine e il vecchio archeologo d'Agincourt, il gesuita Cunich e l'abate Fea, Poniatowsky e Valadier, il Tambroni e il Cancellieri.

Nel suo salotto il grande Canova poteva incontrarsi col terribile Milizia e il Capogrossi discutere col Bianconi. Ennio Quirino Visconti era così assiduo ai suoi ricevimenti, che quando si trattò di aprire il Sepolcro degli Scipioni, ritardò la data di questa cerimonia perché voleva che la dotta signora fosse presente...⁹⁹

⁹⁷ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), op. cit., p. 124.

⁹⁸ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), op. cit., p. 131.

⁹⁹ D. ANGELI, *Il salotto di Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 198-199.

Infine Angeli si sofferma sulla presenza dei viaggiatori «oltramontani» a palazzo Verospi: a parte il Courier, e ignorando che forse furono ospiti-inquilini della stessa Marianna,¹⁰⁰ egli cita Percy Bysshe Shelley, sua moglie Mary e la sorellastra di lei, Claire Clermont, quali assidui delle conversazioni di casa Dionigi durante il loro soggiorno del 1819. A onor del vero, il giudizio registrato sul proprio diario dalla Clermont a proposito di tali «conversazioni»¹⁰¹ non è dei più lusinghieri:

In the evening go to the Conversazione of the Signora Dionigi, where there is a cardinal and many unfortunate Englishmen, who after having crossed their legs & said nothing the whole evening, rose up all at once, made their bows & filed off...¹⁰²

Ma sul significato da attribuire a certi giudizi degli ospiti «oltramontani» torneremo tra poco. Per ora basterà confermare come cultura, lingua e letteratura inglese fossero di casa presso i Dionigi, e segnare il nome degli Shelley accanto agli altri indizi sopra annotati. A tempo debito parleremo anche dell'archeologo inglese Charles Dodwell (1767-1832), incontrato ai piedi delle mura di Ferentino e certamente frequentato a Roma: Dodwell reduce da un viaggio in Grecia, dove aveva accuratamente disegnato le mura «ciclopiche» di Tirinto. Ma andrà citato anche il suo collega americano John Izard Middleton (1785-1849):¹⁰³ sebbene Marianna non lo nomini nei *Viaggi*, egli doveva essere presente a quell'incontro. Varrà la pena ricordare, a proposito, che l'elenco autografo redatto da Marianna con titoli e destinazioni delle sue opere pittoriche, trascritto da Marcone e oggi perduto, registra fra gli altri anche un quadro inviato «all'Accademia di Charlestown», Carolina del Sud.¹⁰⁴ A questo punto, insomma, non ci sorprenderà troppo il fatto che Enrichetta possa aver tradotto Milton in ottava rima. È Giacomo Leopardi a raccontarlo, in una lettera in risposta all'editore Stella di Milano (29 aprile 1829), che aveva interpellato il

¹⁰⁰ Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 244.

¹⁰¹ In italiano nel testo.

¹⁰² C. CLERMONT, *The Journals of Claire Clermont*, Cambridge, 1968, p. 103 (la citazione è ripresa in L. ATTENNI, *Introduzione* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., p. XXI).

¹⁰³ Sulla presenza di Dodwell e Middleton nelle città megalitiche del Lazio meridionale cfr. D. BALDASSARRE, *I centri megalitici del Lazio meridionale nella cultura architettonica del XIX secolo. L'interesse ottocentesco e l'apporto degli architetti nello studio delle mura poligonali*, «Territori» 17, anno XV, maggio-agosto 2008, p. 12; ID., *Mura, città e territorio* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, a cura di A. Nicosia e M.C. Bettini, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, Salone Centrale, 4 giugno – 8 luglio 2009, Roma, Gangemi 2009, p. 78; A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria*, op. cit., pp. 28-29. Il libro di Dodwell uscirà dieci anni dopo quello di Marianna: E. DODWELL, *A Classical and Topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805, and 1806*, voll. I-II, London, Rodwell and Martin 1819.

¹⁰⁴ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 80.

recanatese per averne notizie su alcune letterate italiane dell'epoca. Dove molto leopardiano è quell'accompagnare la notizia con una litote che ha tutta l'aria di un giudizio lusinghiero:

Delle letterate italiane ch'Ella mi nomina, la Marianna Dionigi romana, pittrice di paesi ec., è morta, or sono alcuni anni, vive bensì in Roma la sua figlia Enrica Dionigi Orfei, che ha pubblicato parecchi versi, ed ha avuto mano in una traduzione del *Paradiso perduto* in ottave, stampata in Roma del ventidue (se non erro), della quale sentii leggere alcune stanze, che non mi parvero pessime...¹⁰⁵

Da alcuni cenni presenti nella pubblicistica dell'epoca, possiamo infine provare a farci un'idea delle conversazioni che si tenevano nel salotto di Marianna.

Anzitutto c'è il ruolo svolto dalla padrona di casa. Laddove Missirini aveva sentenziato:

Giunta agli anni gravi non perdette mai la vivacità dell'indole, l'amabilità del tratto, la copia del discorso e la sagacità del contegno che molto nell'uso del mondo avea acquistato...¹⁰⁶

sulla stampa internazionale venivano sottolineate «la vivacité du regard, la promptitude du geste, une certaine noblesse d'attitudes»¹⁰⁷ di Marianna. Mentre Marcone avrebbe fatto eco e amplificato:

Conversando con affabilità e grazia, anche in mezzo alle disquisizioni elevate della scienza, usava familiarmente con tutti, e i suoi discorsi condivideva di epigrammi e di motti argutissimi, di frasi incisive...¹⁰⁸

Tali passaggi ci suggeriscono il cameo di una Marianna al contempo anfitriona e indiscussa mattatrice, vera e propria direttrice d'orchestra della conversazione: pronta a sostenere un tema, sollecitando a proposito l'ospite più consono; a concedere parola o a tacitare; a commentare con sagacia le opinioni altrui; a sciogliere con prontezza attimi d'imbarazzo (o magari a crearne). Se pensiamo che un siffatto ciarliero protagonismo poteva anche finire per urtare la sensibilità di qualche ospite, ecco che queste descrizioni ci aiutano a rileggere sotto altra luce anche i terribili

¹⁰⁵ G. LEOPARDI, *Tutte le opere* I, op. cit., pp. 1340-1341.

¹⁰⁶ M. MISSIRINI [*Elogio funebre senza titolo*, a.r.], op. cit. (la citazione è ripresa in N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 19).

¹⁰⁷ *Souvenirs de l'Italie*, [Articolo non firmato, a.r.], «Revue Britannique ou choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne», collection décennale, tome septième, Paris 1838, p. 245.

¹⁰⁸ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 27.

superlativi con cui Leopardi ebbe a descrivere Marianna: «schifosissima, sciocchissima, presuntuosissima».¹⁰⁹ È noto come il poeta di Recanati difficilmente indulgesse al compromesso nei suoi giudizi, specie se negativi: ricordiamo per esempio che proprio Francesco Cancellieri, uno dei più assidui frequentatori e maggiori protagonisti del salotto di Marianna, sopravvalutato da molti fino a ribattezzarlo il «nuovo Varrone»,¹¹⁰ fu da Leopardi privatamente cassato con epiteti del tipo «coglione» e «fiume di ciarle».¹¹¹ E abbiamo già visto come a monte dei dissapori tra Marianna e Leopardi potesse esserci proprio un commento poco lusinghiero espresso da quest'ultimo nei confronti di Missirini alla presenza del diretto interessato. Non andrà comunque dimenticata la componente del pettegolezzo, connaturata ad ambienti di questo genere. Convenevoli, lusinghe, calunnie, ipocrisie e via dicendo. Non sempre si potevano affermare le stesse cose in pubblico e in privato. Il «terribile» Milizia,¹¹² per esempio, che secondo il Marcone era stato assiduo del salotto di Marianna, seppe liquidare quest'ultima, ad appena un anno dalla morte, nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* del 1827 con una battuta decisamente ingenerosa. Si tratta ancora di un superlativo:

Di queste costruzioni ciclopiche e della ciclopica architettura si sono grandemente occupati, forse con pochissima utilità, il sig. Petit Radel, e tra noi la signora Marianna Dionigi...¹¹³

A tale rito dell'ipocrisia salottiera in qualche caso non seppe, o non volle sottrarsi neanche Leopardi: certamente memore dell'increscioso episodio provocato cinque anni prima in casa del Mai, infatti – episodio che evidentemente aveva innescato nell'immediato un riverbero di commenti e imbarazzi di qualche risonanza¹¹⁴ – egli risponderà con toni assai cerimoniosi, il 9 settembre 1828, a una lettera inviatagli dal Missirini:

La ringrazio caramente e della memoria affettuosa che serba di me, e de' suoi versi belli e forti veramente, i quali ho letti e riletto con piacer grande...¹¹⁵

¹⁰⁹ Cfr. *supra*, n. 3.

¹¹⁰ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 24.

¹¹¹ A. PETRUCCI, *Francesco Cancellieri*, op. cit., p. 740.

¹¹² D. ANGELI, *Il salotto di Marianna Dionigi*, op. cit., p. 198.

¹¹³ F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno, edizione corretta ed arricchita di moltissimi vocaboli*, tomo I, Bologna, dalla Stamperia Cardinali e Frulli 1827, pp. 364-365.

¹¹⁴ Lo si evince da due lettere del poeta a Carlo e Monaldo Leopardi, rispettivamente datate 11 febbraio e 15 marzo 1823 (cfr. AA.VV., *Leopardi a Roma*, op. cit., p. 117).

¹¹⁵ G. LEOPARDI, *Tutte le opere* I, op. cit., p. 1325.

Ma anche tolto il pettegolezzo salottiero, per letterati come Leopardi e Shelley poco entusiasmanti dovevano risultare i temi stessi che tenevano banco nella maggior parte delle conversazioni di palazzo Verospi: dispute di antiquaria e archeologia assai più che su argomenti artistico-letterari.

Che proprio questi fossero i motivi dominanti possiamo dedurlo, indirettamente ma con buon grado di approssimazione, dalle parole di Enrica Dionigi a Vincenzo Monti, nella lettera del 31 marzo 1807:

Spesso mi parla di voi (e del vostro furor poetico) il coltissimo consiglier Cicognara. Egli ha date alla luce due graziose canzoni in lode dell'amabile Duchessa Lante; ed un opuscolo riguardante la causa *della Rotonda*, nella quale si dibatte se debba o no demolirsi una tale picciola casa di un fornaio che tuttavia la va fabbricando aderente al monumento; causa che tiene tutta Roma in aspettazione...¹¹⁶

Modi, toni, impostazione culturale con cui gli ospiti del salotto di Marianna discutevano su tali argomenti dovevano oltretutto coinvolgere poco, convincere ancor meno, proprio molti dei celebrati ospiti «oltramontani» di Marianna. Un giudizio senza appello sul carattere asfittico degli ambienti archeologici e dell'erudizione romana dell'epoca viene suggerito, con straniante umorismo in *Souvenirs de l'Italie*, articolo non firmato uscito originariamente per il *New Monthly Magazine*, poi tradotto in francese e raccolto nella «collection décennale, tome septième» della *Revue Britannique, ou choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne* (Parigi 1838). Veramente, nell'articolo in questione, un pezzo di colore su vezzi e limiti della cultura italiana osservati da occhi inglesi, Marianna compare soltanto cifrata come «Signora D***»¹¹⁷ e l'autore sembra crederla vedova d'un militare. Ma si tratta senza dubbio della nostra Marianna: ne siamo certi anche grazie al fatto che «toute sa gloire littéraire consistait dans un ouvrage intitulé *le Latium*».¹¹⁸

Anzitutto l'anonimo autore di *Souvenir de l'Italie* tratteggia un icastico ritratto di Marianna venato di ironia e ne collega da subito la figura e il carisma all'ambiente di cui notoriamente ella è punto di riferimento:

¹¹⁶ V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Volume Terzo (1806-1811), op. cit., p. 131.

¹¹⁷ *Souvenirs de l'Italie*, [Articolo non firmato], op. cit., pp. 239 e 245.

¹¹⁸ *Souvenirs de l'Italie*, [Articolo non firmato], op. cit., p. 246.

Femme savante, célèbre [...] fort bien élevée et très instruite, elle se fit centre des études auxquelles se livrent les antiquaries de Rome [...] Oracle infaillible, elle décida tous les différends qui pouvaient s'élever à propos des antiquités des Osques ou des inscriptions cyclopéennes...¹¹⁹

La passione degli antiquari romani per la materia archeologica viene inoltre declinata quale vera e propria liturgia erudita, praticata da intellettuali privi di spessore filosofico e morale, pateticamente aggrappati al mito di radici storiche ormai prive di qualunque respiro civile. Archeologi e cultori delle antiche rovine come ministri d'un culto funebre, dunque:

Les antiquaries, qui sont les grandsprêtres de ce culte, se contentent d'une vaine érudition de détails; la philosophie, l'étendue des idées leur manquent, et l'on ne compte qu'un Visconti, un Cancellieri qui s'élèvent au dessus de cette observation microscopique. Les discussion les plus animées, les recherches les plus intéressantes, les veilles les plus laborieuses sont consacrée à un fragment de brique romaine, à un fût de colonne, à une lettre initiale: chacun bâtit sa théorie comme un enfant son château de cartes, et renverse à grand bruit le frêle édifice de son voisin [...]

Dans la profonde léthargie où ils languissent, la découverte d'une médaille, le paradoxe d'un savant, réveillent leur curiosité, raniment leur activité et leur rendent ce sentiment de l'existence que tout contribue à leur faire perdre.

Quelles scènes divertissantes ont résulté dernièrement de ce patriotisme archéologique!¹²⁰

È curioso notare che l'anonimo autore dell'articolo sembra accomunare il nome di Cancellieri a quello di Ennio Quirino Visconti, considerando i due come i soli in grado di elevare il piano delle erudite discussioni di casa «D***» «de cette observation microscopique». Mentre piuttosto, ai nostri occhi, è proprio Cancellieri a incarnare la quintessenza di quel “localismo” *sub specie antiquario-archeologica* cordialmente detestato da molti intellettuali e viaggiatori europei.

Cosicché, sotto questa luce diventano finalmente più chiare anche certe sottili implicazioni del breve e caustico bozzetto tratteggiato dalla Clermont e comprensibile il punto di vista di quei «many unfortunate Englishmen»

who after having crossed their legs & said nothing the whole evening, rose up all at once, made their bows & filed off...¹²¹

¹¹⁹ *Souvenirs de l'Italie*, [Articolo non firmato], op. cit., pp. 237-239.

¹²⁰ *Souvenirs de l'Italie*, [Articolo non firmato], op. cit., pp. 243-244.

¹²¹ Cfr. *supra*, n. 102.

5.
Gli anni della maturità creativa
(1806-1816)

Abbiamo già accennato che il decennio 1806-1816, compreso tra la morte della madre Maddalena e la pubblicazione del libro sui *Precetti elementari*, fu il periodo in cui l'attività culturale e creativa di Marianna si dispiegò al massimo grado d'intensità. Abbiamo anche accennato al fatto che tale impennata sia in qualche modo da collegare al difficile passaggio biografico da lei vissuto a inizio di secolo.

Nel corso di questo decennio Marianna si dedicò intensamente alla ricerca archeologica sul campo: e con la scelta del tema archeologico quale contenuto principale delle sue opere, esordì come autrice letteraria e realizzò alcuni fra i suoi lavori migliori nel campo della pittura di paesaggio. Al tempo stesso s'impegnò in una paziente, accurata, intelligente diplomazia di auto-promozione culturale presso le istituzioni accademiche e il pubblico colto.

Probabilmente per intercessione del Labruzzi, nell'aprile 1808 Marianna è ammessa fra gli accademici di merito di San Luca come pittrice di paesaggio a tempera. In quel momento il manoscritto dei suoi *Precetti elementari* è già ultimato: nell'ambito della stessa seduta che vede la sua ammissione, infatti, Marianna sottopone il suo «opuscolo» al consesso per una «formale approvazione» che giungerà nel novembre dello stesso anno. Già dal febbraio precedente però, ne ha consegnata copia all'amico Courier, chiedendogliene una traduzione in francese.¹²² Come sappiamo, l'edizione a stampa arriverà solo molti anni più tardi, nel 1816. Difficile ipotizzare i motivi di questa lunga attesa. Probabilmente, in quel momento le energie di Marianna sono già assorbite dall'entusiasmo per l'altra fatica artistico-letteraria intrapresa, quella dei *Viaggi*, lavoro certo più complesso e intrigante dell'operina didattico-divulgativa.

Nel luglio 1808 infatti, da una missiva indirizzata a Firenze al già citato antiquario, etruscologo e storico dell'arte Luigi Lanzi (al momento presidente della sezione della Crusca

¹²² Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 243-244.

dell'Accademia Fiorentina) apprendiamo che Marianna è già a buon punto nella stesura delle lettere che “accompagneranno” le splendide stampe dei *Viaggi*.¹²³

Secondo Lucia Foïs,¹²⁴ è in questo stesso periodo che Marianna intraprende un'attenta campagna di auto-promozione presso varie istituzioni culturali, nell'intento di sollevarsi dallo status dilettantistico che caratterizzava la pur discreta notorietà da lei già raggiunta e penalizzava le sue ambizioni sia in campo scientifico-archeologico che pittorico. Per una donna l'impresa era doppiamente difficile, ma Marianna riuscirà a ottenere l'ammissione in varie accademie della penisola (e non solo, come abbiamo già visto). Da De Tipaldo apprendiamo infatti che

Era la Dionigi ascritta all'Accademia di S. Luca, a quelle delle scienze di Pistoia e di Pisa, alla Labronica di Livorno, a quelle di belle arti di Bologna e Perugia, alla Filarmonica romana; all'Arcadia, alla Tiberina, ed alla suaccennata di Charlestown...¹²⁵

Tale sforzo di riconoscimento a livello accademico fu certamente perseguito attraverso la fitta rete di relazioni coltivata per decenni dalla famiglia Dionigi. Non sarà un caso, per esempio, se a dirigere l'Accademia di Belle Arti di Perugia troviamo proprio il Labruzzi. Nella stessa direzione possono essere interpretate anche le spedizioni postali di alcune tele effettuate da Marianna più o meno negli stessi anni, fatto su cui si sofferma Elisa Debenedetti:

Le fonti sono concordi nel ricordare che le opere furono mandate in ogni angolo del mondo, tesi avvalorata da documenti attestanti la concessione di svariate licenze di esportazione, richieste negli anni 1803, 1804, 1807 (due volte), per inviare paesaggi a Milano, Madrid e altri luoghi imprecisati...¹²⁶

Intanto, siamo nel 1809, escono i *Viaggi*. Certamente, dietro la puntigliosa attività svolta da Marianna per la promozione del libro c'è l'esigenza di coprire il più velocemente possibile i costi notevoli dell'edizione: carta di pregio, formato *in folio*, incisioni (come abbiamo già accennato, Feoli e Gmelin erano artisti di spicco nel panorama romano del momento). Andrà ricordato che il libro poté usufruire di finanziamenti riservati dal governo francese alle opere di questo genere.¹²⁷

¹²³ M. DIONIGI, *Lettera autografa all'abate Luigi Lanzi*, Roma 24 luglio 1808, Macerata, Biblioteca «Mozzi-Borghetti», Ms. 770-II (490). Le virgolette per «accompagneranno» sono d'obbligo: del complesso rapporto testo/immagini nei *Viaggi* torneremo a parlare diffusamente nel capitolo quarto.

¹²⁴ Cfr. L. FOÏS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 244.

¹²⁵ E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* V, op. cit., p. 39.

¹²⁶ E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, «Lazio ieri e oggi» 12, XL (2004), p. 364.

¹²⁷ «La presente Opera di proprietà dell'autrice gode il privilegio accordato dalla legge del 19 luglio 1793 e dal decreto Imperiale del 1 Germile anno 13, essendosi adempito quanto la legge stessa prescrive.» (M. CANDIDI

Ma sappiamo che Marianna non perde comunque occasione di inviare il «manifesto» pubblicitario agli intellettuali con cui è in contatto, da Lanzi al Courier, chiedendo a tutti di aiutarla a trovare nuovi «soscrittori» per l'opera. Da alcune delle lettere indirizzate al Grosso-Cacopardo tra il 15 aprile 1822 e il 2 aprile dell'anno successivo, apprendiamo poi che Marianna seguirà a promuovere attentamente, nonché a vendere personalmente il libro a oltre dieci anni dalla sua uscita. Si tratta di un episodio forse saltuario, ma non per questo meno significativo:

Mi viene in pensiero di accluderle un manifesto della mia opera sulle Antichità del Lazio acciò lo faccia vedere al Sig. Bibliotecario se mai volesse acquistarne il libro, ciò lo bramerei molto tanto più che quasi tutte le Biblioteche d'Italia lo hanno voluto. Il Signor Conte Fraccavalli potrà dirle in voce come sia inciso ed in qual pregio sia il celebre artista che mi à favorito detto Sig. Ghmalin; e Zoli [sic *per entrambi*, a.r.] per l'architettura...¹²⁸

Oggi farò consegnare la scatola della mia opera che favorisce richiedermi. Ho procurato di scegliere la migliore in carta velina fra le poche che mi rimangono di questa prima edizione. Ella gradisca che in vece di mandargliela in carta comune il di cui prezzo è di 6 zecchini, l'abbia mandata in velina...¹²⁹

Io non ho avuto più notizie né di lei né delle Vite dei Pittori dopo che favorì farmi recare il denaro dell'Opera delle Antichità del Lazio; per mezzo del Sig. Priore di S. Calisto...¹³⁰

Da questi brevi passaggi è evidente la natura principalmente economica dell'azione di Marianna. Ma è difficile non scorgervi anche, e ben oltre, per i modi i toni gli obiettivi stessi di tale promozione, un prolungamento di quel desiderio di riconoscimento culturale di cui abbiamo parlato.

Quanto al libro, abbiamo già notato come riscuotesse un certo interesse sia in Italia che in vari paesi europei. Ciò anche grazie alla felice intuizione nelle scelte tematiche operate da Marianna: sia quella dell'itinerario lungo l'antica via Latina (luoghi vicini a Roma ma, al tempo stesso, ancora sostanzialmente sconosciuti alla maggioranza dei viaggiatori del tempo); sia quella dell'argomento (quelle stesse mura poligonali le cui quotazioni, al momento, erano in decisa

DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 62v).

¹²⁸ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 331.

¹²⁹ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 334 (veniamo tra l'altro a conoscenza di una seconda edizione del libro, di minor pregio, prezzo compreso).

¹³⁰ G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, op. cit., p. 336.

ascesa entro il dibattito archeologico: Petit-Radel (1739-1808) non era ancora riuscito a pubblicare il suo libro, ma i contenuti ne erano già ben noti presso la comunità degli studiosi e sulle sue tesi si stava già discutendo;¹³¹ il lavoro di Petit-Radel nonché il libro di Giuseppe Micali (1769-1844),¹³² altra opera di capitale importanza sui temi dell'Italia e del Mediterraneo preclassici, vedranno la luce solo dopo l'uscita dei *Viaggi*).¹³³

Per ciò che riguarda l'attività pittorica infine, notiamo che tra l'importante esperienza delle vedute "alla Lorenese" realizzate per i *Viaggi* e l'uscita dei *Precetti*, si colloca un gruppo di opere particolarmente importante nell'ambito della produzione di Marianna: la critica data infatti al 1815 e dintorni sia il *Riposo nella fuga in Egitto* che il *Mosè salvato dalle acque*, nonché alcune copie del *Mulino di Claudio*. Si tratta di tele di grande formato «che appartengono indubbiamente alla più tarda e matura produzione della Dionigi pittrice»,¹³⁴ dove vero protagonista risulta il paesaggio stesso, a dominante archeologica, mentre il tema mitologico finisce decentrato e risolto (e, quindi, sostanzialmente disinnescato) sul piano secondario delle macchiette pittoriche.

Dopo il 1816 l'attività di Marianna sembra fermarsi. Come abbiamo anticipato, gli ultimi anni della sua vita sono funestati dalla precoce scomparsa dell'ultimogenita Eleonora, morta a soli ventitré anni, nel 1819:

Immenso deve essere stato il dolore dell'Artista per la perdita di questa sua ultima creatura se, dopo 5 anni dalla scomparsa della figliola, così ancora scriveva: «Sempre palpito soffrendo ancor vivo il dolore della morte di Norina mia, la più giovane, la più bella!...»¹³⁵

¹³¹ Sulla presenza del botanico-archeologo francese nelle città megalitiche del Lazio meridionale cfr. G. GUADAGNO, *Centosessanta anni di ricerche e studi sugli insediamenti megalitici: un tentativo di sintesi* in AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, a cura di F. Fiorletta, E.M. Béranger, V. Evangelisti e C. Zannella, Palazzo Comunale – Sala Consiliare, 2 ottobre 1988, Alatri 1988, p. 13 e ID., *1809-2009. Una tradizione di due secoli di studi e ricerche sugli insediamenti megalitici* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., p. 20.

¹³² Per la biografia di Micali cfr. A. FORNERON, *Giuseppe Micali* in *Grande Dizionario Enciclopedico* XIII, op. cit., 1989, p. 557. Sul suo contributo al dibattito archeologico del tempo cfr. P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il Mulino 1998, pp. 262-267.

¹³³ Il libro dello studioso livornese viene pubblicato nel 1810 (quando i primi fascicoli dei *Viaggi* sono già andati in distribuzione): G. MICALI, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Firenze, presso Guglielmo Piatti 1810. Addirittura postuma invece, l'opera-summa del francese: L.C.F. PETIT-RADEL, *Recherches sur le Monuments Cyclopéen et description de la Collection des Modèles en relief composant la Galerie Pélasgique de la Bibliothèque Mazarine*, Paris, impr. Royale 1841.

¹³⁴ V. MARTINELLI, *Momenti e aspetti della pittura di paesaggio a Roma nella prima metà del XIX secolo*, «Rassegna del Lazio» 9-12, IX (1962), p. 76.

¹³⁵ M. FREDIANI-DIONIGI, *Saluto* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., p. XI.

Dai biografici ottocenteschi sappiamo però che, proprio in questi anni, Marianna attende a una *Storia de' suoi tempi, dedicata a' propri figli per loro istruzione* rimasta incompiuta. Si tratta probabilmente di quelle stesse «brevi memorie manoscritte» da cui il Ticozzi attinge notizie sulla presenza del d'Agincourt in Italia.¹³⁶ L'istanza pedagogica espressa nel presunto titolo testimonia a un tempo l'urgenza di un bilancio esistenziale nonché, forse, il desiderio di siglare un proprio testamento morale e culturale. Purtroppo non siamo in grado di valutare se l'opera fosse di un qualche interesse sotto il profilo letterario, perché il manoscritto andò ben presto perduto.

Marianna si spegneva nel giugno del 1826, all'età di sessantanove anni, nel villino di famiglia di Civita Lavinia, oggi Lanuvio, sui Castelli Romani. Dal 1908 le sue spoglie mortali riposano nella Collegiata del paese. Il suo ricordo vi è onorato da una lapide:

Il Genio e l'Arte
Perché non v'imperi l'ala del Tempo
Vegliano quest'avello
Ove nel 1908 furono raccolti i pochi avanzi
Di Marianna Dionigi
Romana
Valente paesista archeologa erudita
Morta settantenne il 10 giugno 1826
Dopo aver con precetti ed opere
Accresciuto novello splendore
Alla gloria d'Italia

Addì 28 aprile 1912
La famiglia Frediani Dionigi
In memoria¹³⁷

Dove quel prezioso chiasmo epitafrico rappresenta anche il più felice e risolto ritratto che della nostra Marianna si sarebbe potuto offrire. Sebbene manchi all'appello quell'attività di «insigne letterata», amorevolmente ricordata, invece, in un'altra lapide commemorativa posta sul muro di cinta del villino Frediani Dionigi.¹³⁸ Nonché oggetto precipuo di questo studio.

¹³⁶ Cfr. *supra*, n. 58.

¹³⁷ Il testo della lapide è ripreso in A. DI BIAGIO, *Una rosa per Marianna*, «Castelli Romani. Vicende uomini folklore» 1, XIV (gennaio 1969), p. 3.

¹³⁸ Il testo di questa seconda lapide è ripreso nel manoscritto inedito di M. FREDIANI-DIONIGI, *Marianna Dionigi. La vita, la famiglia, le opere*, op. cit., p. 120.

6.

I luoghi della vita e dell'opera di Marianna come luoghi dell'anima

In una biografia ragionata di Marianna non può mancare infine un riferimento ai luoghi della sua opera. Con la consapevolezza che essi furono tali anzitutto perché luoghi della memoria, personale e di famiglia e, quindi, veri e propri luoghi dell'anima.

Cominciamo proprio dalla fine: dal villino di Civita Lavinia dove Marianna soggiornò negli ultimi tempi della sua vita e dove si spense. Esso fu di proprietà della cognata Teresa fino alla morte di quest'ultima. Dalle pendici dei Colli Albani, il secentesco villino Frediani-Dionigi inquadra ancora oggi, come da una splendida balconata, la pianura Pontina, i Lepini sulla sinistra, il mare a destra, il Circeo sullo sfondo. Come nella più classica delle pitture di paesaggio.¹³⁹ L'edificio insiste sulle sostrutture di una villa di epoca romana. Marianna contribuì quasi certamente a incrementare con proprie iniziative di scavo nei dintorni la collezione di famiglia,¹⁴⁰ costituita dai numerosi reperti affiorati ai tempi del cantiere. Abbiamo già sottolineato il rapporto di affetto profondo che legava Marianna alla comunità lanuvina, ricordando che, proprio per intercessione sua e della cognata presso le autorità napoleoniche, Civita Lavinia fu risparmiata da una feroce rappresaglia militare.¹⁴¹ Un carico di valenza affettiva andrà quindi riconosciuto anche agli accurati disegni di fabbriche romane presenti nell'*Album* di San Luca.

Venendo poi ai luoghi dei *Viaggi*, c'è anzitutto una piccola ma significativa curiosità. La prima lettera che Marianna indirizza al suo colto, anonimo interlocutore, si apre con l'autrice in uscita da Roma per un viaggio verso gli Ernici. Si tratta di una notevole descrizione di paesaggio, densa di riferimenti alla storia e alla letteratura classica ma anche di pathos emotivo, tanto da culminare con quell'intrigante quasi-ossimoro delle «erudite commozioni» di cui torneremo a

¹³⁹ Sull'edificio cfr. L. GALIETI, *Villa Frediani Dionigi* in AA.VV., *Lunario Romano. Le ville del Lazio*, Roma, Anemone Purpuria Editrice 2006, pp. 261-266.

¹⁴⁰ Cfr. L. ATTENNI – D.F. MARAS, *Materiali arcaici dalla collezione Dionigi di Lanuvio ed il più antico alfabetario latino*, «Studi Etruschi» LXX, serie III (2004), p. 63.

¹⁴¹ Cfr. *supra*, n. 89.

parlare.¹⁴² Nel catalogo dei luoghi-simbolo che inaugura una delle pagine più belle del libro («il colle Tiburtino delizia di Adriano, e quindi il Soratte sacro ad Apollo» ecc.), spicca il Tuscolo. Ebbene, da ciò che Missirini rievoca in *Stella d'oro, racconto di un avvenimento accaduto all'Egregia Signora Marianna Dionigi ne' giorni delle sue nozze*,¹⁴³ apprendiamo che proprio sulla strada per il Tuscolo, laddove «sorgea anticamente il sepolcro di Livia», Domenico Dionigi possedeva un «Tenere molto bello» in cui la famiglia amava trascorre spesso le giornate di festa.

Ma da un passo della biografia di Marcone veniamo a conoscere una notizia anche più interessante a proposito dei luoghi dei *Viaggi* come luoghi della biografia di Marianna. Scrivendo a Marianna da Livorno in data 12 settembre 1808 infatti, il Courier afferma:

E di già i miei pensieri riprendono la loro direzione naturale verso Roma. Non è questa la stagione in cui ordinariamente andate a Ferentino? Venire sì da lontano, e non trovarvi, sarebbe per me, peggio che l'Ispettore...¹⁴⁴

Dove l'avverbio («ordinariamente») lascia intendere come quell'andare a Ferentino, che è anche la prima tappa del percorso narrato nel libro, centro su cui l'autrice sembra puntare il compasso del proprio itinerario, possa essere considerato in realtà una consuetudine più che un evento al singolare. Finché da una breve nota a piè di pagina apprendiamo che tale impressione corrisponde a un fatto reale e documentato:

L'altra figlia della Marianna, maritata a Pietro Stampa, che avea possedimenti a Ferentino, e dove spesso andava con la famiglia per la salubrità del clima...¹⁴⁵

Una scoperta che, ricollegando la biografia della Marianna autrice-persona dei *Viaggi* a quella della narratrice-personaggio e a certe tensioni solo in parte sublimate nella costruzione narrativa, apre un interessante campo d'indagine su cui avremo modo di tornare.

¹⁴² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 1r.

¹⁴³ Cfr. *supra*, n. 47 (la citazione che segue è a p. 5 dell'opuscolo).

¹⁴⁴ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 91.

¹⁴⁵ N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., p. 89.

Capitolo II

UNA «VALENTE PAESISTA»

*Marianna Dionigi pittrice
viaggiatrice-disegnatrice, teorica del paesaggio:
“sguardo” artistico e sorprese della scrittura*

1.

Archeologa erudita o valente paesista?

Ai posteri l'ardua sentenza

Dove si ragiona della tendenza di Marianna ad auto-rappresentarsi come pittrice piuttosto che come archeologa (nei Viaggi, questa stessa “figura” verrà giocata dall'autrice con forte consapevolezza retorica nei confronti dell'anonimo destinatario delle lettere, quale vera e propria strategia narrativa).

E dove si ragiona sui significati di una tale “frizione” identitaria nonché sul ruolo, svolto dalla scrittura, di vero e proprio teatro per una ricomposizione delle tensioni.

L'albero in primo piano sulla destra, in penombra, tende a “sfondare” il limite fisico della cornice. La sua chioma non è particolarmente folta ma la frattura è realizzata con notevole cura.

La donna è seduta ai piedi dell'albero, porta un cappellino, disegna.

Poco più in là, una ragazza in costume a fogge classiche: sta in posa, un braccio alzato, come in atto di declamare.

Le fanno da sfondo dei ruderi, un antico portale inserito in un avanzo di mura reticolate. I resti sono assediati da piante rampicanti che ricadono fin sull'oscuro vano dell'arco.

Appena a lato, sulla destra, altre due figurine si sono fermate e osservano la scena. Si tratta di un cacciatore e del suo cane.

A *pendant*, sul margine sinistro, la “macchietta” di una capra. È accoccolata fra le radici nodose di un secondo albero, il cui tronco resta però fuori quadro. Di esso “traboccano” nel dipinto alcuni rami secchi e contorti che profilano l’aria su nubi scure veleggianti per un cielo teso al grigio.

In lontananza, il profilo di una collina nel cui ventre s’incassa un secondo portale, antico anch’esso. Sembra che introduca a una galleria, forse una tomba...

È questa la descrizione sommaria di uno dei paesaggi della collezione Frediani-Dionigi (**illustrazione 1**).

Come per buona parte dei dipinti di Marianna, si tratta di una tempera realizzata su cartone poi riportato su tela. Il supporto, purtroppo, è piuttosto rovinato. Tagli, crepe e vari buchi sul lato destro e verso il margine superiore del quadro. Probabilmente, qualcuno in passato volle fissare il dipinto a un telaio più piccolo, deturpandolo e compromettendo il delicato equilibrio compositivo dell’immagine.

In senso artistico l’opera non sembra fra le più riuscite di Marianna, ma è soprattutto il suo contenuto a interessarci, poiché soggetto e composizione di questa scena riassumono con efficacia i principali temi di cui ci occuperemo nel presente capitolo.

Anzitutto c’è proprio la composizione, con alberi e cespugli scuri in primo piano che fanno «da quinte allo sfondo che s’allontana per successive gradazioni atmosferiche».¹ Si tratta, come vedremo tra poco, dello schema del paesaggio cosiddetto eroico, arcadico o ideale preferito da Claude Lorrain. Il Lorenese, ineludibile punto di riferimento per tutta la pittura di paesaggio, soprattutto in Italia, lungo l’arco di almeno due secoli. Ma in questa opera «la vaga semplicità», «l’astratto candore» di stampo integralmente neoclassico, tipici della pittura e della «visione paesistica» di Marianna,² sono “innervositi”, per così dire, da segnapoli diffusi e implicazioni ermeneutiche di ordine diverso.

La ricercata frappatura dell’albero sulla destra, per esempio, sembra saltata fuori a piè pari dalla lezione paesistica di Jakob Philipp Hackert e ha a che fare con la priorità assoluta riconosciuta dal maestro prussiano a una pittura integralmente ripresa dal vero. Mentre, agli antipodi del paesaggio ideale alla Lorrain, i rami contorti e le radici nodose dell’albero sulla sinistra sembrano sillabare uno stesso alfabeto con l’orrido selvaggio alla Salvator Rosa. L’*opus*

¹ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell’Ottocento*, Roma, Fratelli Palombi Editori 1963, p. 30.

² V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell’Ottocento*, op. cit., p. 31.

reticolatum scelta per la scenografia di ruderi invece, così assediata dal lavoro dei rampicanti – natura che smangia lentamente la storia per riaccoglierla in sé – segnala in Marianna una certa pratica (nonché, come vedremo, una «teorica» pienamente consapevole) col pittoresco in voga al tempo.

D'altro canto la situazione, assai teatrale nel suo insieme, ha un evidente sapore di finzione: la ragazza in posa per essere ritratta; l'anacronismo fra gli abiti delle varie macchiette (classico quello della ragazza, contemporanei quelli del cacciatore e dell'artista); il cacciatore stesso, che si è fermato a curiosare, divenendo punto di vista interno al quadro in un gioco incrociato di sguardi; i ruderi archeologici scelti per connotare la scenografia in senso rovinistico; il colle in lontananza, appeso nell'aria come un fondale dipinto. Insomma, sembra proprio che questo paesaggio voglia parlarci di "altro".

La donna che disegna dal vero, infine: secondo Valentino Martinelli si tratta della pittrice stessa. L'espedito della *mise en abîme* rafforza nell'osservatore la sensazione che ci si trovi come di fronte a una scena al quadrato. Una specie di vero e proprio, per quanto elementare, prontuario meta-pittorico. Come vedremo oltre, quello dell'autoritratto "in azione" è un espedito che Marianna mutuò senz'altro da Carlo Labruzzi. Nei disegni del maestro della Dionigi esso ricorre più volte, veicolando ambigue suggestioni preromantiche. Rispetto allo scarno *corpus* pittorico di Marianna consegnatoci dalla tradizione invece, tale soggetto non sembra caricarsi di particolari connotazioni emotive e, soprattutto, resta un *unicum*. Almeno se ci si sofferma a considerare che, in un altro paesaggio per molti versi simile a questo, quello conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma e intitolato *L'Aniene* (ill. 2), la macchietta ai piedi dell'albero resta sola in scena (non scena al quadrato, dunque), è una giovane abbigliata a fogge classiche (non autoritratto, insomma) e, soprattutto, non disegna ma scrive.

Proprio dalla *mise en abîme* della donna che disegna in aperta campagna prendiamo le mosse per questo nostro breve quanto necessario viaggio attraverso la pittura e i disegni di Marianna; attraverso il suo stesso "sguardo" artistico, insomma.

Nella dedica «A Sua Altezza la Sig. Principessa Alessandrina Dietrichstein nata Contessa Schouvaloff» con cui si aprono i *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, possiamo leggere:

Ecco finalmente vinta la naturale ripugnanza di pubblicare le riflessioni fatte ne' miei studj sulla campagna, e così adempiuta la parola data da molto tempo a VOSTRA ALTEZZA. Cosa Ella però potrà ritrovarvi che non Le sia già nota? Ella che dipinge la storia, non meno che il paese con tanta lode, e che quindi per merito fu ascritta nella

insigne Accademia di S. Luca? Ma non tutte le cose possono avere il pregio di pascer la mente, e ve n'ha pur di quelle che parlano al cuore, onde io mi lusingo che la mia operetta abbia ad esserle cara...³

Nella pagina finale della «operetta» Marianna si presenta al suo «leggitore». Rivolgendosi sia al pittore di paesaggio esperto che al principiante e auspicando che il suo testo possa servire da «prima scintilla» acciocché «qualche dotto ingegno» si decida «a spiegare, ed accrescere gli accennati precetti», Marianna afferma di sé:

Accolgano entrambi le mie debili considerazioni, come quelle di una diletta paesista, che solo per amore di questa bell'arte ha frammischiato alle cure domestiche studi sì ameni.⁴

A questa presentazione/auto-rappresentazione fanno eco, anche se nell'assunto sembrerebbero contraddirla, alcuni passi dei *Viaggi*. Laddove Marianna si rivolge al «dotto amico», l'anonimo destinatario delle lettere che compongono la narrazione odeporica, per sottoporre al suo «erudito discernimento» certe questioni la cui complessità sembra travalicare le competenze di un'archeologa per passione e diletto:

Non vogliate però supporre, mio dotto amico, ch'io deviando dal consueto esercizio della Pittura osi attribuirmi l'erudizione antiquaria senza averne fatto gli studj fondamentali. Permettetemi solo, che vi esponga le mie riflessioni, in quanto esse, come già dissi, sono necessarie alla spiegazione dei disegni che vi trasmetto...⁵

Ma non più per ora di queste intralciate questioni antiquarie; sia a voi gradita questa mia lettera più confacente alle vostre profonde cognizioni, che all'amenità de' miei pittorici studj...⁶

A leggere ciò che Marianna dice di sé insomma, risulta evidente che intende proporsi al suo pubblico quale pittrice di paesaggi in primo luogo, solo in subordine come archeologa.⁷

³ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., pp. III-IV.

⁴ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 151.

⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3v.

⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 14v.

⁷ Su Marianna vista dagli studiosi cfr. invece L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 287-288 (anche in nota).

Ciò non solo e non tanto perché i *Viaggi* stessi, per quanto mossi da dichiarate istanze documentarie, archeologiche e antiquarie, si fondano su una esplicita priorità cronologica e primazia genealogica del disegno e su una sbandierata scelta del genere narrativo-strutturale del *voyage pittoresque* (per quanto, come vedremo, le intenzioni profonde si rivelino ben più complesse e contraddittorie delle dichiarazioni d'intenti); e non solo e non tanto perché l'unico altro libro da lei pubblicato riguarda proprio la pittura di paesaggio.

Il fatto resterebbe certo poi anche se ci spingessimo a esplorare il sospetto che Marianna abbia inteso attribuirsi lo *status* prevalente di pittrice mossa da una *ratio* squisitamente retorica e ideologicamente strumentale. Servendosene cioè come di un *escamotage* di segno mutevole, attraverso il costante immancabile rito della *professio modestiae*, solo per definire e marcare di volta in volta, a seconda dei contesti, una propria riconoscibile posizione sullo scacchiere culturale dell'epoca: secondo quella sottile (e molto femminile) strategia di auto-promozione che abbiamo già considerato. È infatti vero che, ragionando di pittura, Marianna porge il proprio autoritratto come un cerimonioso (quanto insidioso) inchino all'indirizzo degli accademici; si rivolge con ossequio invece, verso antiquari e archeologi, quando si cimenta con la complessa tematica delle mura cosiddette «ciclopee» del Lazio. Ma, in entrambe le situazioni, comunque quale pittrice si ritrae con nitida consapevolezza. Non sarà un caso se, proprio sottolineando la natura figurata della falsa modestia sciorinata nei *Precetti*, l'attento Martinelli sottolinea una

piena coincidenza con i principi teorici del neoclassicismo romano, stemperati in una precettistica che dimostra in lei una pratica di mestiere che soltanto una falsa modestia o la presunzione di maggiori meriti in altro campo possono aver fatto dichiarare propri di una dilettante.⁸

Su questa postulata «piena coincidenza» tra teoria e pratica in Marianna, su tale presunto reciproco specchiarsi, senza scorie residue, della sua concreta azione creativa nei «principi teorici» formulati nei *Precetti*, nutriamo qualche dubbio: ci torneremo a breve. Mentre sulla natura di quella «presunzione di maggiori meriti in altro campo», con chiaro riferimento alle indagini storico-archeologiche da lei realizzate direttamente sul terreno, proveremo a riflettere nel prossimo capitolo. Per ora basti anticipare che anche le auto-rappresentazioni di Marianna in quanto archeologa, che innervano, attraversano e movimentano il corpo narrativo dei *Viaggi*,

⁸ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 29. È proprio a Martinelli che dobbiamo la prima ricognizione storico-critica del ruolo e del valore dell'opera artistica di Marianna nel complesso panorama romano della pittura di paesaggio tra tardo Settecento e primo Ottocento.

testo solo all'apparenza quietamente didascalico e scevro di malizia letteraria, sembrano sottoposte a una stessa inflessibile *ratio* retorica. Un solo esempio:

Mi avveggo, che incomincio ad emularvi nell'amore dell'antiquaria, giacché ad onta di non lieve incomodo, ho trascorsa con molta soddisfazione una intera giornata, in alcuni sotterranei che trovansi in Alatri, tagliati in piano orizzontale a diverse altezze, secondo il declivio del monte.⁹

Il brano è molto interessante: per la sua collocazione a *incipit* di capitolo (siamo alla lettera diciassettesima; gli esempi sopra citati compaiono invece nelle lettere seconda e ottava, in speculare e altrettanto significativa posizione di "escatocollo"); per le umoristiche critiche alla vanità di certe «congetture degli antiquarj» svolte nel seguito del testo, in un contesto in cui Marianna dispiega prudenza nella lettura del tessuto archeologico nonché perizia ed erudizione in campo epigrafico; infine, per la scelta assai poco innocente del verbo «emulare». Ne evinciamo che Marianna ebbe forte consapevolezza di sé anche come archeologa.¹⁰

Era doveroso fare da subito chiarezza su questo tema, solo in apparenza secondario. Poiché ci sembra che l'attuale stato di avanzamento nella lodevole opera di recupero al panorama scientifico dell'attività di archeologa, antiquaria ed epigrafista di Marianna (recupero prevalentemente incentrato sui *Viaggi*) si stia purtroppo realizzando sotto il segno esclusivo di una centralità acriticamente postulata per il contenuto delle sue ricerche, piuttosto che attraverso una equilibrata attenzione ai codici comunicativi attraverso cui tali ricerche presero forma: ben oltre una filologia dei canoni e dei linguaggi della sua indagine scientifica, vogliamo dire, ci sono la pittura e il disegno di Marianna. E, perché no?, la sua cifra letteraria. Si tratta di un equivoco banale quanto insidioso: sottovalutare l'idea di sé che la nostra autrice coltivò a fondamento della propria identità intellettuale, rischia di andare a tutto detrimento della possibilità stessa di una restituzione globale e organica della sua multiforme figura. Una generale perdita di senso e di complessità, insomma. Con il pericolo di una giustapposizione inerziale dei suoi vari profili culturali, nonché di nuove agiografie, non meno perniciose solo perché attuali.

La situazione odierna affonda certo radici in stereotipi e pregiudizi più antichi. Nel suo saggio del 1963, lamentando che le attività di archeologa e di epigrafista di Marianna erano state «assai

⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 33r.

¹⁰ Non mancherebbero altre osservazioni ma poiché dovremmo spingerci sul piano delle strategie narrative preferiamo rimandare il lettore ai capitoli successivi (particolarmente al quarto, dedicato all'analisi critica dei *Viaggi* sotto il profilo odeporico-letterario).

trascurate dalla storia e dalla critica d'arte» e che invece meritavano «d'esser riportate alla luce»,¹¹ Martinelli affermava tra l'altro:

Se poco nota è la sua figura di archeologa e di letterata altrettanto misconosciuta è la sua figura di artista, in particolare di paesaggista, che venne forse considerata dai contemporanei e dai posteri, per i noti pregiudizi sulla “pittura di paese”, come un “hobby”, un passatempo di minor conto rispetto alla sua attività di archeologa.¹²

A proposito della connotazione hobbistica della produzione visiva di Marianna, sarà bene ricordare che, nello scomparso *Catalogo autografo* pubblicato da Marcone nel 1896,¹³ i destinatari dei suoi quadri risultavano come donatari piuttosto che committenti.¹⁴ Poiché per una donna, a quei tempi, lo stigma del dilettantismo era inevitabile: artiste magari, ma innanzitutto mogli e madri di famiglia.

Martinelli prosegue sottolineando che «la dispersione dei suoi dipinti e dei suoi disegni ne ha accelerato la dimenticanza».¹⁵ Proprio su tale dispersione del *corpus* artistico di Marianna: a parte le splendide incisioni raccolte nei *Viaggi* (i disegni originali purtroppo andarono perduti nel 1944 a Lanuvio, sotto le macerie, durante i bombardamenti per lo sbarco alleato) e a parte gli interessanti disegni dell'*Album* conservato presso l'Accademia di San Luca, risultano attualmente censite appena una quindicina di opere, divise fra musei pubblici (Roma e Caserta) e collezioni private (Frediani-Dionigi, Dionigi-Lazzarini, Caffè Greco a Roma). Mentre il solo *Catalogo autografo* ne riporta oltre 30 e nel testamento di Marianna, fra disegni e stampe, copie e incisioni, si registrano alcune centinaia di lavori.¹⁶ Questi numeri ci danno un'idea della ricerca che attende il volenteroso storico dell'arte. Altrettanto insufficienti, d'altro canto, per quanto significativi e qualificati, gli studi critici riservati di recente alla nostra autrice. A parte qualche diligente tesi di laurea, negli ultimi anni registriamo: alcune cospicue e documentate schede monografiche inserite in opere di respiro generale – soprattutto il prezioso lavoro di Lucia Foïs nel catalogo della mostra su *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, ma anche i contributi presenti in *Leopardi a Roma* (Pieri)¹⁷ e ne *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*

¹¹ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 24.

¹² V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 25.

¹³ Cfr. N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, op. cit., pp. 78-80.

¹⁴ Cfr. E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, op. cit., p. 363.

¹⁵ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 25.

¹⁶ L. FOÏS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

¹⁷ F. PIERI, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 107-108.

(Bortolotti),¹⁸ un denso articolo (sostanzialmente compilativo, però) di Elisa Debenedetti;¹⁹ il recente intervento di Letizia Lanzetta nell'ambito del convegno *Compagni di viaggio*, incentrato sull'*Album* dell'Accademia di San Luca considerato sotto il profilo odeporico.²⁰ La verità è che, a tutt'oggi, non disponiamo di una monografia complessiva sulla Dionigi artista.

Se poi confrontiamo questa lacuna con la accelerazione recentemente conosciuta dagli studi di settore sulla Dionigi archeologa, essa ci segnala, nella sua disarmante nudità, una questione ulteriore, assai significativa. Come vedremo infatti, proprio la profonda "frizione" tra questi due sentimenti di appartenenza, di archeologa e pittrice, la inquieta convivenza tra due diversi (e sghembi, per quanto storicamente connessi) codici conoscitivi e annessi *status* socio-culturali, ci suggeriscono una scoperta interessante: in Marianna sembra che la scrittura, particolarmente (ma non solo) quella letteraria e odeporica, si offra come luogo di ricomposizione identitaria.

Accade in sostanza che (anche per il buon successo dell'opera di una vita e, quindi, per la fama da consegnare ai posteri) sia proprio la «insigne» quanto negletta «letterata» a rendere possibile una convivenza tra la «valente paesista» e la «archeologa erudita». Vogliamo dire che è la scrittura a convertire la Marianna artista, nonostante le continue rivendicazioni da parte di quest'ultima della centralità sentimentale del proprio «occhio pittorico» (come vedremo a breve); a indirizzarla ai rigori dell'archeologia nell'ambito dell'impresa odeporica; a spingerla insomma a sottomettere il proprio estro e la propria arte alle istanze di un vero paesaggio storico-archeologico e a quelle del «disegno geometrico». Ricevendone in cambio forza espressiva e contenuti inediti per le «vedute pittoresche», nonché l'esorcismo dell'ironia, con facoltà di usarne copiosamente tanto nella scrittura quanto nei disegni.

Nel corso del capitolo ci renderemo anche conto, esempi alla mano, che la Dionigi fu scrittrice pienamente consapevole e che pure un testo all'apparenza privo di implicazioni letterarie, assolutamente didascalico come i *Precetti* riserva invece non poche sorprese. Fino al punto di dover ammettere che per Marianna la scrittura si rivelò forma paritetica, competitiva e antagonista, se non maliziosamente sinonima *tout court*, rispetto alla pur amatissima pittura.

¹⁸ L. BORTOLOTTI, *Marianna Dionigi* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 183-184.

¹⁹ E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, op. cit..

²⁰ L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi*, op. cit..

2.

Marianna pittrice a tempera: l'ingombrante paradigma lorrainiano

Dove si definisce come la parabola pittorica di Marianna si sia svolta sotto il segno costante di un paesaggismo ideale alla Claude Lorrain: modello tanto rassicurante quanto ingombrante, tale da concedere al pennello di Marianna solo sortite contenute, per temi e linguaggio, nei pur vagheggiati territori del pittoresco.

Dobbiamo anzitutto chiederci che tipo di pittrice fu Marianna.

Nel citato catalogo della mostra *La Campagna Romana da Hackert a Balla* la presenza della nostra artista è circoscritta alla sezione «Sopravvivenza dell'antico. Acquedotti, templi, rovine»,²¹ ma è interessante il giudizio critico con cui Fagiolo dell'Arco la rubrica. Dopo aver definito infatti lo sguardo di Carlo Labruzzi, in sosta al Sepolcro dei Plauzi, accanto a Ponte Lucano, come un «freddo occhio neoclassico», il critico convoca Marianna con queste parole:

Lo segue l'allieva Marianna Dionigi che riscopre la semplicità complessa di Claudio Lorenese e Nicolas Poussin ma anche la visionarietà di Salvator Rosa: come dire, il Pittoresco e il Sublime, i due fantasmi che percorrono l'Europa.²²

Quelle del sublime e del pittoresco, dunque, sono le coordinate entro cui sembra accendersi lo sguardo artistico di Marianna. Più sublime che pittoresco, nella sua opera pittorica, come vedremo tra breve. E, nell'ambito del paesaggio cosiddetto ideale, più Lorrain che Poussin. Partiamo perciò proprio dal Lorenese. È Marianna stessa nei *Precetti* a definirne lo stile, in un bel passo che vale la pena riportare per intero:

Claudio di Lorena è quegli assolutamente che merita di essere a preferenza di ogni altro studiato. La nobiltà de' luoghi che ha scelti e copiati, il bello ideale che caratterizza le sue composizioni, la lucidezza delle sue arie, il trasparente delle acque, il riposo delle parti ombrose nell'avanti, formano un tutto insieme che sorprende e diletta. Ogni cosa nelle sue opere corrisponde mirabilmente all'oggetto proposto; la bellezza delle forme

²¹ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Esotico e Pittoresco alle porte di casa. Ragioni di una mostra* in AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., p. 19.

²² M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Esotico e Pittoresco alle porte di casa. Ragioni di una mostra*, op. cit., ivi.

nelle montagne, negli alberi, negli edificj, ne assicura ch'egli era accuratissimo nella scelta degli studj, e preferiva di rappresentar sempre la natura nella sua maggior vaghezza, fuggendone i tristi effetti. Il suo tocco è magistrale per nascondere l'artificio con cui è maneggiato il pennello, ed una meravigliosa facilità nasconde la somma diligenza del lavoro. Le tinte sono così fuse, ed armonizzate che i suoi quadri appaiono, per dir così, di un sol getto, né mai risalta all'occhio separata dalle altre alcuna delle infinite parti che compongono i suoi ricchissimi quadri.²³

Composizioni ispirate al bello ideale e preferenza per una natura colta «nella sua maggior vaghezza» piuttosto che nei suoi «tristi effetti»; lavori di «meravigliosa facilità» dove «artificio» tecnico e «somma diligenza» si dissimulano poeticamente (la «semplicità complessa» cui accennava Fagiolo dell'Arco); luce e arte delle gradazioni atmosferiche come elementi che garantiscono unità e armonia alla composizione, un «tutto insieme che sorprende e diletta». Si tratta di un giudizio critico di notevole sintesi concettuale, elegante e appassionato. Tanto più interessante se ci rendiamo conto che in questo elogio del Lorenese Marianna tratteggia in realtà, non importa quanto consapevolmente, anche il proprio ideale di pittura paesistica. È il solito Martinelli a notarlo. Laddove, rivendicando la centralità delle ascendenze lorrainiane fin nella produzione pittorica più tarda di Marianna, egli prova a definire limiti e autonomia estetica dell'opera pittorica della Dionigi nel suo complesso:

Merita infatti d'esser sottolineata la particolare «luce» di questi dipinti, l'assoluta chiarezza del dettaglio, l'armonioso rapporto dei colori nell'ambito di una diffusa luminosità, che non derivano soltanto dall'esser tutte tempere su cartone e non olii su tela, ma da una precisa intenzione di ritrarre la «lucidezza delle arie», il «trasparente delle acque», il riposo delle parti ombrose, in un «composto ideale» che sorprende e diletta; quelle intenzioni e quei meriti che la Dionigi attribuisce al maestro seicentesco Claudio di Lorena ma che appartengono propriamente alla sua visione paesistica...²⁴

Con la precisazione che, se da un lato quella «assoluta chiarezza del dettaglio» andrà interpretata nelle sue ascendenze hackertiane, la «luce» diffusa che caratterizza i dipinti di Marianna e la gradazione atmosferica come elemento unificante e garanzia di armoniosa composizione ci riportano senz'altro a Lorrain. Ovviamente, con la consapevolezza che la «ragionata diligenza» del neoclassicismo della Dionigi difficilmente attingerà a quegli accenti di

²³ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 134.

²⁴ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., pp. 30-31.

commossa nostalgia tipici del maestro seicentesco per una mitica età dell'oro contrassegnati dall'ossimoro di un Virgilio *sub specie mozartiana*. A questo proposito, Kenneth Clark parla di

immagini di perfetta armonia tra l'uomo e la natura, ma infuse, nel modo in cui sono combinate, d'un anelito mozartiano, quasi egli sapesse che questa perfezione non può durare oltre il momento in cui s'impadronisce del nostro spirito.²⁵

Andiamo ora brevemente a verificare le caratteristiche tecniche del «prototipo paesistico» alla Lorrain da cui Marianna deriva i propri meccanismi costruttivi dominanti. Si tratta, sempre nella definizione di Clark, di uno «schema di composizione convenzionale». Esso, pur attraverso varie modulazioni, caratterizza in pratica l'intera produzione a tempera di Marianna – dalle prime tele, risalenti all'ultimo decennio del Settecento, a quelle più tarde, databili intorno al 1815; ma anche certe vedute abbozzate nell'*Album* di San Luca, probabilmente fissate come spunti per futuri dipinti, nonché l'impianto delle vedute pittoresche delle cinque città laziali dei *Viaggi*:

Una cupa quinta da un lato (quasi mai dai due lati), la cui ombra si stendeva attraverso il primo piano, un piano intermedio con un cospicuo elemento centrale, di solito un gruppo d'alberi, e finalmente due piani, uno dietro l'altro, e il secondo era quella distanza luminosa, per la quale Claude è stato sempre famoso e che realizzava direttamente dal vero. Occorreva molta arte per condurre l'occhio da un piano al successivo, e il Lorenese impiegava ponti, fiumi, bestiame in atto di guardare un corso d'acqua e simili espedienti; ma questi sono meno importanti della sua sicurezza di tono che gli permetteva di conseguire un effetto di profondità anche in quadri in cui ogni piano è parallelo.²⁶

Uso di una quinta laterale in ombra, in genere un albero; articolazione tripartita chiaramente definita dei piani di profondità; chiara connessione tra prima e seconda lontananza attraverso morbide gradazioni atmosferiche; priorità unificante della luce; presenza di strade e/o corsi d'acqua, ma anche di ponti e acquedotti che segnano diagonalmente la composizione, nonché di “macchiette” che la costellano a varie profondità: tutti espedienti per condurre l'occhio dello spettatore verso il fondo, il cuore luminoso del dipinto. Si tratta di meccanismi che Marianna, come dicevamo, seleziona e ricompone a seconda del soggetto, del formato e della tecnica scelti,

²⁵ K. CLARK, *Paesaggio* in AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte* XI, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale 1963, p. 353.

²⁶ K. CLARK, *Paesaggio*, op. cit., *ivi*.

e che ritroviamo lungo tutta la sua parabola creativa, con gli esiti più intensi e maturi forse proprio nelle vedute pittoresche dei *Viaggi*.

L'ascendente del sublime lorrainiano e il suo equilibrato e armonioso (ma sostanziale) predominio sulle istanze di pittoresco pur presenti nello sguardo della Marianna pittrice (e nella sua consapevolezza teorica), si spiegano senz'altro in forza del valore esemplare unanimemente riconosciuto alle opere del maestro francese in quel passaggio storico, sia a livello accademico che nei gusti del pubblico, in tempi di recupero e canonizzazione del paesaggismo cosiddetto ideale. La raffinata tensione al sublime che caratterizza i lavori di Lorrain non poteva che affascinare profeti e seguaci della natura composta e idealizzata di liturgia neoclassicista. Tanto più forte, tale magistero carismatico, in quell'ambiente romano in cui il Lorenese si era formato e dove aveva operato per tutto l'arco della sua fulgida carriera. Lo stesso ambiente in cui si formerà e opererà Marianna.

Forse anche a causa dell'attuale mediocre stato delle conoscenze sulla pittura della nostra autrice e della difficoltà a datare attraverso riscontri certi buona parte delle sue opere a tempera, sembra difficile poter delineare una qualche evoluzione interna al suo alfabeto pittorico. Certo è che, a parte e oltre i prototipi mutuati dal Lorenese, il tratto pittorico di Marianna tende «al contempo verso il rococò e l'impressionismo, a testimonianza dell'eclettico stile allora in voga».²⁷ Come a dire: un occhio al passato, uno al futuro.

A livello tematico invece, magari anche solo occasionalmente, la Dionigi sembra in grado di registrare, filtrare e riproporre nei propri lavori alcuni soggetti in rapida diffusione a quei tempi, frutto di nuova sensibilità e ricchi di implicazioni estetiche innovative. Nell'ambito di una nuova attenzione per gli elementi e i fenomeni della natura presi in se stessi, di influenza soprattutto inglese e tedesca; di un progressivo slittamento dello sguardo pittorico dall'oggetto al soggetto, dal dato alla sensazione (e di qui al sentimento); con l'affermarsi della poetica del pittoresco prima e, in un secondo tempo, di un sublime romanticamente inteso, anche certi temi tradizionali prendono a rimodularsi secondo nuove coordinate filosofiche, arricchendosi spesso di riverberi emotivi altrimenti ignoti. Ecco allora che tumultuose cascate, grandi alberi, vulcani fumanti possono diventare protagonisti assoluti di un dipinto, la natura viene in primo piano, si riducono presenza e ruolo della figura umana nell'economia della composizione, si giunge non di rado a espungerne perfino i consueti immancabili inserti archeologici. In un'età di transizione culturale così ricca, complessa e multiforme, diverse e divaricate possono essere le ragioni ideologiche e le sensibilità che a tali scelte presiedono: un'esigenza di realismo descrittivo e scientifico-

²⁷ E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, op. cit., p. 364.

documentario di afflato illuministico, per esempio, ma anche presentimenti e inquietudini ispirati da una natura non più composta entro il rassicurante alveo di uno spazio pensato in senso classico. Quasi sempre, qualunque ne sia il retroterra culturale, certe scelte si abbinano a una comune vocazione, diffusa e crescente, per l'attività *en plein air*. Possiamo citare a esempio la celebre *Cascata dell'Aniene a Tivoli* di Hackert, dipinta interamente dal vero in due mesi, dove l'artista impone il precipitare dell'acqua (cioè la natura stessa) come protagonista incontrastato della scena. Certamente in Hackert tale priorità del soggetto naturale è dettata dal «concetto illuministico che l'imitazione fedele della natura dà valore e dignità all'opera d'arte».²⁸ D'altro canto però, la rinuncia all'inserito archeologico è compensata dal nitore classico della sua luce e dalla compostezza e dalla solennità dei suoi tagli panoramici: aspetti che fecero parlare di Hackert come di un «nuovo Claudio».

Anche nell'esiguo *corpus* pittorico documentato di Marianna troviamo, guarda caso, dei quadri con cascata. Ben due. Certo, rispetto al caso appena citato, essi non sembrano altrettanto carichi di implicazioni filosofiche e risultano meno convincenti sotto il profilo artistico. Ma non per questo sono meno significativi. Entrambi appartengono alla già citata collezione Frediani-Dionigi. Uno (**ill. 3**) è stato certamente ripreso dal vero, poiché la cascata in questione si trova presso Isola del Liri, non molto distante cioè dall'itinerario per le città dei *Viaggi*. L'altro dovrebbe essere invece di ambientazione piemontese: poiché non si hanno notizie di viaggi di Marianna in Piemonte, si pensa possa essere stato tratto da un dipinto (o un disegno) di proprietà di Diodata Saluzzo Roero (1774-1840),²⁹ poetessa torinese di umori romantici, di cui sono documentati gli amichevoli rapporti con Enrichetta Dionigi. Entrambe le opere sono di datazione incerta. Mentre inequivocabile, nell'uno e nell'altro caso, è il fatto che la cascata s'impone quale soggetto *tout court* dell'opera. In quello dedicato a Isola del Liri andrà rimarcata la presenza di edifici e strutture che, dal culmine della cascata, si profilano contro un cielo azzurro e privo di nubi: sono presenze interessanti, dato che non si tratta di antichi ruderi ma di opifici moderni, probabilmente cartiere, di cui la zona è ricca. Senso del pittoresco e realismo descrittivo insomma, sia nella resa del tumulto delle acque che in quella dell'ambiente circostante, caratterizzano le due vedute e ci rivelano una Dionigi almeno temporaneamente divaricata dai prototipi lorrainiani. Per mettere meglio a fuoco il particolare, intenso fascino esercitato su Marianna da tale soggetto, ma anche la piena consapevolezza dell'autrice sia nella decisione di

²⁸ M. NOVELLI RADICE, *Introduzione* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., p. 22.

²⁹ Cfr. E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, op. cit., p. 365, n.. Sul rovinismo *sub specie romantica* della Saluzzo Roero cfr. R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, op. cit., pp. 194-202.

affrontarlo che nei modi scelti per farlo, sarà utile leggere come l'argomento viene trattato nei *Precetti*, al paragrafo «Caduta delle acque»:

Chi potrà giustamente rappresentare la continua varietà del moto delle acque, allorquando si voglia ritrarre la precipitevole caduta di un fiume dall'alto? Il rompersi della gran massa del fluido nel primo urto fra le rupi, il suo impetuoso risalto che si confonde col biancheggiar della spuma, il suddividersi in tortuose verdastre correnti che si rintuzzan fra loro, e così miste traboccano e vanno a frangersi sugli opposti scogli; è uno de' più magnifici spettacoli della natura.³⁰

Questo brano testimonia l'impegno di Marianna per un uso espressivo della scrittura, essendo palese come essa esondi di registro rispetto alle finalità precipuamente didattiche dei *Precetti*: dall'enfasi dell'interrogativa retorica d'*incipit* alla fluida ampiezza del secondo periodo (precipitato al punto e virgola quasi solo per accumulazione paratattica); dall'espressionismo visivo dei suffissi all'uso sostantivato di certi verbi; dalla costante costruzione in rilievo degli aggettivi all'insistenza onomatopeica su liquide e vibranti. L'obiettivo sembra quello di rendere per via sinestesica la forza proteiforme delle acque in caduta (pressione, scrosci, vapori, gonfiori, spume). Una cascata di parole, insomma. Con uno sforzo retorico-mimetico attraverso cui Marianna sembra investire la scrittura del vicariato di una pittura che non c'è. In altre parole: l'energia misteriosa della natura è qui poeticamente evocata e dipinta dalla letteratura. I *Precetti* sono in realtà costellati di esempi analoghi, a breve ne esamineremo altri.

Percorsi simili a questo della cascata, altrettanto interessanti, potremmo affrontare anche per gli altri soggetti sopra citati e connessi alla conquista pittorica di un nuovo sentimento della natura, alla coscienza di nuove soggettività artistico-culturali che si vanno facendo largo in quegli anni: il tema del grande albero isolato e quello del vulcano. Basterà ricordare che a essi sono dedicati, rispettivamente, almeno un altro dei paesaggi della collezione Frediani-Dionigi (datato 1790) e un paio di disegni dell'*Album* di San Luca.³¹ Andrà però ribadito che nella pittura di Marianna il sentimento smosso dallo spettacolo delle forze della natura, particolarmente da quelle dirompenti (cascata, vulcano), da una parte risulta arginato dalla rassicurante egemonia di una visione classicista, dall'altra si risolve per lo più in sortite estemporanee nei territori del pittoresco (dove orrido e selvaggio sono comunque riportati a indici di piacevolezza, tutt'al più venati di malinconia). La commozione per la natura non raggiunge mai il suo punto di non

³⁰ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 117.

³¹ Uno dei quali realizzato quale bozzetto per un futuro dipinto.

ritorno. Nell'arte garbata di Marianna, costruita su un raffinato quanto irrinunciabile desiderio di stabilità, non c'è posto per inquietudini dirompenti e nuovi simbolismi. Nella Roma classicista e curiale non sembra esistere uno spazio in cui il sublime romantico possa manifestarsi *tout court*.

Domina invece l'aspirazione a un sublime di compiutezza classica, a un bello perseguito nel segno della tradizione (magari "innervosito" dalle aperture al pittoresco di cui si è appena detto). Così che grazia e nitore di stampo neoclassico finiscono per portarsi dietro, in Marianna, anche una certa astrattezza.

A chiudere qui la riflessione però, il percorso artistico di Marianna rischierebbe di apparire monocorde. E le avremmo fatto torto. Certo è che tra fine Settecento e inizi Ottocento, rispetto alla pittura di figura e di storia, quella di paesaggio mostra minori novità nell'immediato e una trasformazione più lenta; d'altro canto però, tali novità risulteranno dirompenti sul più lungo periodo. Questo soprattutto grazie all'imporsi del dipingere *en plein air* come nuova tradizione a pieno titolo e al fatto che esso si collegava con la possibilità di sperimentare con sempre maggiore libertà, al di fuori dei contesti accademici, conservatori e poco inclini al cambiamento, numerose importanti innovazioni di linguaggio: nella scelta dei supporti, dei formati (piccoli) e delle tecniche (acquerello e disegno a seppia, per esempio). Si tratta di innovazioni dettate anche da necessità concrete, come la comodità di trasporto e le possibilità di una esecuzione veloce, quest'ultima connessa a esigenze di spostamento e/o finalizzata a cogliere la mutevolezza delle condizioni atmosferiche (da qui, per esempio, anche le tendenze a una maggiore sintesi di tratto). Per cui nella produzione di un artista, magari in uno stesso periodo, a seconda del pubblico o della committenza cui egli si rivolge, vediamo convivere metodiche e linguaggi assai diversi tra loro, che possono anche attingere a piani di verità visiva assai divaricati, se non addirittura in aperta contraddizione. È ancora il caso di citare Hackert: il quale, durante il suo viaggio del 1777 nei siti della Sicilia greca, esegue numerose, accuratissime vedute. Si tratta di disegni di assoluta compiutezza, impeccabili nel loro carattere di documento archeologico.³² In un secondo momento però, Hackert stesso ne trascrive/traspone ampi inserti nel più generale contesto di pitture ispirate a un concetto di paesaggio ideale (secondo il noto ossimoro delle «vedute ideate»). Si potrebbero proporre esempi simili per i maggiori paesaggisti dell'epoca.

Non di rado è proprio il disegno realizzato dal vero a permettere l'abbandono, per quanto estemporaneo, dei rigidi schemi consacrati dalla tradizione accademica e quindi una irruzione del

³² Cfr. W. KRÖNIG, *Vedute di luoghi classici della Sicilia. Il viaggio di Philipp Hackert del 1777*, [trad. ital.] Palermo, Sellerio 1987.

nuovo nelle pratiche artistiche. Imprevedibili cortocircuiti creativi, spesso carichi di conseguenze feconde. Qualcosa del genere, ci sembra, accade per Marianna Dionigi.

Secondo l'esempio hackertiano, mutuato per via indiretta dal maestro Labruzzi, Marianna ha imparato a dipingere uscendo nel paesaggio. Come pittrice è nata "dal vero". Ma la vera novità, rispetto al suo *imprinting* di paesista, è rappresentata dalla realizzazione di alcuni fra i disegni più belli dell'*Album* di San Luca e di quelli destinati alle incisioni dei *Viaggi*. Soprattutto questi ultimi: poiché, per il semplice fatto che essi devono trovare posto in un volume di letteratura odeporica a contenuto archeologico-antiquario, Marianna si vede costretta a ridefinire le proprie abitudini nella pratica *en plein air*: sulla base della tecnica adottata (il disegno, appunto) e dell'esigenza di documentare con rigore un vero al tempo stesso storico e contemporaneo.³³ Così che proprio queste necessità (da una parte impegnarsi in citazioni archeologiche puntuali, dall'altra cogliere tali inserti nel presente quotidiano) finiscono per liberare nella Marianna viaggiatrice-disegnatrice modi inediti di vedere e ritrarre:

Fra l'artista e la realtà qui è caduto lo schermo del paesaggio classicistico "alla Lorena", che nei dipinti fa da freno e da norma assillante; la necessità di documentare, di raffigurare dal vero quei luoghi rustici ma in cui si conservano inestimabili reliquie d'una gloriosa ed antica civiltà lascia libera la Dionigi di compiere le sue cose più genuine e più moderne, d'una grande finezza di segno e di rapporti chiaroscurali che, se negli edifici antichi e moderni riflette anche la sua profonda cultura di archeologa, nei boschi, negli alberi e negli elementi naturalistici rivela la sua discendenza dalla scuola di disegno dello Hackert e del Labruzzi.³⁴

Dei debiti contratti da Marianna con i suoi due maestri andiamo allora a occuparci nel paragrafo che segue.

³³ Su questo aspetto è interessante ricordare quanto scrive, a proposito dei centri megalitici del Lazio meridionale, D. BALDASSARRE, *I centri megalitici del Lazio meridionale nella cultura architettonica del XIX secolo. L'interesse ottocentesco e l'apporto degli architetti nello studio delle mura poligonali*, op. cit.: «Ho parlato, e in diverse sedi, di tesoro architettonico e non archeologico perché, per gran parte delle situazioni, i manufatti in opera poligonale, dopo ben oltre due millenni, sono realmente elemento attivo del tessuto urbano dei nostri abitati; proteggono non solo simbolicamente il nucleo storico; attraversiamo ogni giorno le loro porte architravate; dalle acropoli godiamo ancora, in un rapporto armonico tra costruito e ambiente, vastissimi, superbi panorami.» (p. 11).

³⁴ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., pp. 31-32.

3.

Il magistero di Hackert e Labruzzi: disegnare dal vero, la novità dei *Viaggi*

Dove si ragiona del debito artistico contratto da Marianna con la lezione paesistica di Jakob Philipp Hackert attraverso l'insegnamento di Carlo Labruzzi, maestro dell'autrice: da una parte la ricerca di un «paesaggio secondo natura», dall'altra la scoperta di un inedito «vero paesaggio storico-archeologico a carattere documentario».

E dove si ragiona sugli effetti relativi all'adozione della tecnica del disegno nei Viaggi nonché sul rivelarsi nell'autrice di un nuovo "sguardo" con conseguente irruzione, a pieno titolo, del pittoresco.

Secondo quanto scrive Valentino Martinelli, Marianna fu «forse la più dotata rappresentante del vero paesaggio storico-archeologico del neoclassicismo romano».³⁵

Abbiamo appena constatato come le opere più interessanti della produzione visiva di Marianna nascano da una metamorfosi: dalla consuetudine di dipingere dal vero alla novità di dover disegnare insieme il vero storico-archeologico e il presente quotidiano. Trasformazione determinata, varrà la pena sottolinearlo, da scelte e progetti non strettamente artistici quanto letterari ed editoriali.

È principalmente a Carlo Labruzzi che Marianna deve sia la *forma mentis* dell'*en plein air* come valore centrale del proprio fare artistico sia la scoperta del vero storico-archeologico a carattere documentario.

Non disponiamo di testimonianze che narrino esplicitamente di un apprendistato di Marianna presso il Labruzzi, ma numerosi indizi vanno in tal senso.

Per esempio, quel che Marianna stessa scrive al pittore per ringraziarlo, nel settembre 1816, dopo essere stata ammessa fra gli accademici delle Belle Arti di Perugia (accademia di cui Labruzzi stesso sarà direttore fino alla fine del 1817, anno della sua morte):

«L'onore che mi vien compartito dai Sigg.i Accademici di Perugia mi ha recato la massima soddisfazione tantopiù che il riconosco non dallo scarso mio merito, ma bensì dalla generosità dei Sigg.i Accademici che hanno voluto valutare i deboli sforzi di una

³⁵ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 32.

donna. Questo mi è riuscito anche più lusinghiero per esserne stato il mezzo Ella stessa da cui riconosco quanto le belle arti mi procurano di piaceri e di onori.»³⁶

Dopo aver segnalato di sfuggita l'ennesima *professio modestiae* (che stavolta, indirizzata ad accademici della pittura, s'innesta non a caso su un complesso d'inferiorità culturale declinato al femminile), andiamo a sottolineare l'espressione con cui Marianna precisa la natura del rapporto di gratitudine che la lega al Labruzzi: quel «da cui riconosco». Pier Andrea De Rosa chiosa così:

Appare evidente il riconoscimento del ruolo avuto da Labruzzi nella formazione artistica della Dionigi giustificando in tal modo l'ipotesi abitualmente formulata che vuole che la pittrice e archeologa romana sia stata sua allieva.³⁷

Ma un altro ben più esplicito riconoscimento nei confronti del Labruzzi è formulato nei *Precetti*. Si tratta, nei fatti, di un vero e proprio omaggio in forma di cameo. In modo assai significativo ciò accade laddove Marianna, parlando dell'importanza della scelta del «lume» per la buona riuscita di un quadro, formula un precetto *en plein air* di sapore quasi impressionista: «Per condurre a buon termine la veduta che si ritrae converrà recarsi alla stess'ora nello stesso luogo con assiduità e costanza» e studiare i diversi effetti di luce dai «quattro punti principali dell'apparente Orizzonte». Ecco infine l'accento al maestro:

Per ottenere, dissi, un preciso confronto fa d'uopo trovarsi alla stess'ora nei giorni stabiliti. Questa preziosa osservazione mi venne suggerita dal celebre Carlo Labruzzi mio pregiato maestro, i di cui dotti ragionamenti mi hanno posto sulla strada di riflettere sopra gli oggetti sempre variati della natura.³⁸

Molti di quei «dotti ragionamenti», crediamo, dovevano concludersi con qualche riferimento alla maestria e alle idee sull'arte di Jakob Philipp Hackert. Venuto in Italia nel 1768, Hackert aveva soggiornato a lungo in Roma prima di trasferirsi, come pittore della corona, presso la corte di Napoli. E probabilmente è proprio da Labruzzi che Marianna sente parlare per la prima volta dei *Principi di disegno di Paese* «esemplificati» dal maestro prussiano «in una raccolta di disegni, incisi da Vincenzo Aloia e pubblicati a Napoli nel 1790».³⁹ Non sappiamo invece se la nostra autrice possa aver letto i *Frammenti teorici sulla pittura di paesaggio*, riflessioni sparse

³⁶ La citazione è ripresa in P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi*, op. cit., p. 264.

³⁷ P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi*, op. cit., p. 264.

³⁸ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 78.

³⁹ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

abbozzate da Hackert su sollecitazione dell'amico Goethe e da quest'ultimo riscritte e pubblicate a Tubinga, ma solo nel 1811. Ed è un vero peccato, perché a leggerli questi «pensieri» (la definizione è dello stesso Hackert) dimostrano numerosi debiti teorici e una inequivocabile filiazione di sguardo e di sensibilità da parte di Marianna nei confronti dell'artista tedesco.⁴⁰

Ai precetti hackertiani, per esempio, sembrano esplicitamente ispirate le dettagliate indicazioni e le rivendicazioni del valore per il paesista principiante di un rigoroso studio “anatomico” delle foglie e della frappatura dei diversi alberi contenute nella «operetta» di Marianna: attenzione diffusa e insistita che testimonia in entrambi gli artisti l'aspirazione di condurre la cenerentola pittura di paesaggio a pari rango con la pittura di figura e di storia, impostando una «teorica» paesistica secondo schemi riconoscibili dall'ufficialità accademica.

L'analogia si rivela anche più stretta, se consideriamo i continui riferimenti di Marianna alla necessità d'impegnarsi in una osservazione diretta della natura e, di concerto, in una pittura dal vero. Alcuni esempi:

Niuna lezione è più utile della natura. Si veggono più volte fra le rocce effetti sorprendenti, si osservino questi, si copino se è possibile col colore o se ne faccia almeno il disegno, e se ne scrivano nel portafoglio tutte le circostanze che l'accompagnano.⁴¹

Quando il lume principale e l'ombra dipendono da un effetto delle nuvole, essendo questo un accidente passeggero, non lascia tempo a concepirne lo studio. Gioverà allora rivolgersi indietro, e rintracciare le cagioni che lo producono; indi abbozzare l'insieme, e scriverne le circostanze. Allorché sieno replicate queste diligenze sul vero, potrà il giovane studioso rendersi capace in appresso di rappresentare quanto gli detterà la sua fantasia.

Si persuada il pittore di non poter migliorare il suo quadro ritoccandolo lungi dal vero, perché andrebbe anzi a perdere quella semplicità della natura tanto pregiata, ancora nelle cose non terminate [...]

Riflettendo sull'opera fatta, è facile trovarvi qualche parte più debole delle altre e male espressa. Non bisogna essere seco stesso indulgente, ma con fermezza ritornare sul luogo, e far nuovamente lo studio di quel sasso, di quell'albero [...]⁴²

⁴⁰ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., pp. 177-193. A proposito, invece, di una presunta «avvenuta ricezione» da parte di Marianna «della prima edizione degli *Eléments de perspective pratique* di Pierre-Henri de Valenciennes» cfr. quanto scrive C. STEFANI, *Di fronte al paesaggio classico: persistenze e alternative* in AA.VV., *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori-Electa 2003, pp. 345-346 (la citazione è ripresa in L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 289).

⁴¹ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 80.

⁴² M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., pp. 83-84.

In questi brani, a parte gli interessanti accenni a un uso pratico della scrittura sotto forma di appunti *en plein air* con valore di promemoria, hanno un sapore decisamente hackertiano l'idea stessa di una natura *artis magistra*, il maggior ruolo da riconoscere alle «diligenze sul vero» rispetto alle tentazioni immediate della fantasia (con procrastinazione di queste ultime) e soprattutto quel fermo invito a «ritornare sul luogo» per studiare i soggetti di natura con l'osservazione diretta. Diamo un'occhiata a ciò che l'artista tedesco annota nei *Frammenti teorici*:

Non si può proprio immaginare quanti soggetti si debbano copiare dando loro il carattere della verità e della bellezza. Si deve solo disegnare e dipingere dal vero.⁴³

[L'artista, a.r.] deve anche ascoltare la natura, vedere con quale luce fa il migliore effetto, che sia al mattino presto o un po' più tardi, verso sera o al tramonto del sole [...] Può anche ritornarvi nei giorni seguenti alla stessa ora per ascoltare sempre meglio l'effetto finché ritiene di poter terminare il quadro secondo la sua immaginazione.⁴⁴

Solo che, a differenza di Marianna, Hackert porta le sue asserzioni a estreme conseguenze. Egli riconosce senza indugi priorità assoluta al disegnare e al pitturare dal vero rispetto all'esercizio della copia, finendo così per destabilizzare quelle stesse gerarchie accademiche cui pure sembrerebbe aver improntato la propria «teorica»:

Quando la mano dell'artista è tanto esercitata da poter descrivere da tutte le parti e in tutti i modi le foglie e le parti dell'albero, deve disegnare dal vero senza soffermarsi troppo sulle copie da disegni, poiché dalle copie impara sì il meccanismo della mano, ma non capisce il disegno se non conosce la natura.⁴⁵

Bisognerà ricordare che questa supremazia di stampo illuministico, rivendicata a livello teorico da Hackert per la natura e per l'osservare e il disegnare/dipingere dal vero, risulta compensata nel suo lavoro da uno sguardo neoclassico certo incline a «opportuna porzione di idealizzazione»⁴⁶ e teso a «elevare ad estrema compostezza il riferimento rigorosamente vero».⁴⁷

⁴³ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit. p. 178.

⁴⁴ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit. p. 183.

⁴⁵ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit. p. 181.

⁴⁶ B. KUHN, *Jakob Philipp Hackert e Goethe in Italia* in AA.VV., *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand Tour ai Romantici*, a cura di A. D'Alessandro, Roma, Domograf 1984, p. 25.

⁴⁷ M. NOVELLI RADICE, *Introduzione*, op. cit., p. 22.

Non sarà un caso insomma se, parlando di Hackert, Goethe da una parte ne esalta il «magistero incredibile nel ritrarre la natura e dare subito forma al disegno»,⁴⁸ dall'altra ne qualifica la «maniera» come «rigorosa» e «chiara», avendo già impegnato la radice di questo secondo aggettivo nel suo celebre giudizio sul Lorenese: «In Claude Lorrain si chiarisce la natura per l'eterno».⁴⁹

Sarà qui il caso di ricordare, almeno di sfuggita, che anche il Lorenese, l'indiscusso maestro del paesaggio ideale aveva disegnato e dipinto dal vero:⁵⁰ per ribadire come, su certi temi una nostalgia per opposizioni univoche possa facilmente condurre a scivoloni, fraintendimenti e paradossi.

Tornando al discorso principale, c'è da notare che anche Hackert riconosce un ruolo fondamentale allo sguardo idealizzante. Nei *Frammenti teorici* egli infatti annota:

Al contrario, le molte piccolezze che il suo spazio non gli permette di rappresentare [l'artista, a.r.] le deve tralasciare ma in modo discreto così che la realtà non viene alterata.⁵¹

L'artista deve in sostanza saper astrarre dalle «molte piccolezze» della realtà in funzione pratico-compositiva. Marianna sembra fargli eco quando nei *Precetti*, disquisendo di «Orizzonte», afferma con deliziosa metafora:

Giacché l'artista divenuto perito saprà distinguere che appartiene a questa bell'arte d'imitazione lo spogliare la natura, tralasciando gli accidenti difettosi, e superflui, onde sceglierne il bello, e passar così dalla giustezza al raffinamento.⁵²

Ma la vera differenza sta nel fatto che la Dionigi, a differenza di Hackert, non abbandona l'alveo accademico e la tradizione del paesaggio ideale, alle cui rassicuranti gerarchie sembrerebbe voler ricondurre anche istanze di novità come quella dell'*en plein air*. Nell'articolato paragrafo dei *Precetti* dedicato al «Copiare» infatti, la nostra autrice esemplifica il proprio ragionamento attraverso una intensa e liricamente impegnata descrizione della *Ninfa Egeria* di Lorrain: consiglia caldamente tale attività e ne tesse un elogio incondizionato (sebbene

⁴⁸ E. GUIDORIZZI, *Prefazione* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., p. 13.

⁴⁹ E. GUIDORIZZI, *Prefazione* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., p. 18.

⁵⁰ Su questo aspetto cfr. K. CLARK, *Paesaggio*, op. cit., p. 353 ma soprattutto F. CAPPELLETTI, *Claude Lorrain* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, Electa 2004, p. 296.

⁵¹ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit., p. 183.

⁵² M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., pp. 75-76.

con la precisazione che «il giudizioso imitatore dee studiare più l'autore che il quadro»). Il passo si conclude con un rinnovato primato del sublime sul vero e la proposta di prendere i grandi pittori del passato a modello per filtrare l'esperienza del vero e innalzarla al bello:

Tutto ciò è disposto con tale indifferenza ed armonia, come si vedrebbe nella stessa natura, toltone che per la disposizion delle linee e bellezza delle parti vi si compone un tutto sublime che non mai si vede riunito nel vero [...]

Quando la mente sia piena degli oggetti reali studiati sul vero, e nutrita dagli altrui esemplari, verrà a formare uno stile suo proprio composto dalle bellezze di natura adulate dall'arte.⁵³

Hackert invita invece il principiante appena smalizzato a non attardarsi in copie. Si veda inoltre con quale puntigliosa severità egli, pur riconoscendo meriti immensi al colore di Lorrain e alla sincerità del suo «enorme» trasporto per la natura, ne giudica le imperfezioni prospettiche e, soprattutto, la frappatura generica e manierata degli alberi!⁵⁴

Così che viene anche un dubbio su quali dame il prussiano doveva avere in mente, se quelle tedesche o quelle italiane, quando (per castigare il malcostume dei pittori inglesi che a Roma «non studiavano nulla dal vero») annotava con ironia: «Le nostre dame amanti di paesaggi li fanno meglio...»⁵⁵

Quanto a Marianna: da una parte condanna Hackert a un paradossale contrappasso, copiandolo per farne omaggio al principe Aldobrandini; dall'altra sembra invece captarne certi umori melanconicamente preromantici, secondo quel sorprendente reimpiego pittorico della parola che nei *Precetti* abbiamo già registrato (e che nei *Viaggi*, come vedremo, diverrà vera e propria strategia letteraria). Ci riferiamo al brano in cui, nel lungo quanto significativo paragrafo dedicato agli «Alberi», soffermandosi su caratteristiche e potenzialità espressive del salice piangente, Marianna tratteggia un raffinato paesaggio di parole a metà strada tra il *locus amoenus* della tradizione classica ed echi dal pittoresco e dalla poesia sepolcrale inglese:

Come la modesta violetta adorna con varietà il giardino, così il Salice piangente campeggia per la sua mesta bellezza nel cheto boschetto, fra le cui ombre passi un tranquillo ruscello. Questa pianta sembra prodotta dalla natura per conciliare i dolci e

⁵³ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 128.

⁵⁴ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit., p. 185.

⁵⁵ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit., p. 187.

melanconici affetti del cuore, specialmente allor quando incurva i suoi flessibili rami sopra un urna sepolcrale, interrompendo la monotonia dei circostanti cipressi.⁵⁶

È stato Martinelli a notare che ciò che Marianna dice del salice «e dei suoi romantici effetti altro non è che la descrizione d'una delle più belle incisioni dello Hackert»: quella dell'albero

disegnato dal vero nel giardino inglese di Caserta, dove un sentimento struggente, quasi patetico, dell'antico preme dal di dentro dando alla composizione, pur nella sua minuta nettezza grafica, un tono pittoresco e preromantico.⁵⁷

Considerazione particolarmente significativa, questa su Hackert, ai fini delle nostre riflessioni su Marianna: poiché quell'incisione viene evocata dallo storico dell'arte insieme con le vedute realizzate dal prussiano in Sabina nel corso di un viaggio sui luoghi di Orazio, sulla scorta quindi di una suggestione squisitamente letteraria. Tali vedute, insiste Martinelli

costituirono per i paesisti dei primi decenni dell'Ottocento una specie di prontuario per quel nuovo tipo di paesaggio di cui lo Hackert a Roma fu il rappresentante più autorevole ed il maestro più accreditato.⁵⁸

Lo studioso chiude con l'evocazione di

Carlo Labruzzi e Marianna Dionigi, a cui si deve la piena conversione del "paesaggio ideale arcaico" nel nuovo «paesaggio storico a carattere documentario ed archeologico».⁵⁹

Quella nuova, più libera e moderna idea di paesaggio che, come abbiamo notato sopra, Marianna giunge a maturare proprio nell'esperienza dei *Viaggi*, attraverso la conversione su nuovi contenuti, l'intrapresa di un'avventura editoriale e la conseguente necessità di adottare la tecnica del disegno/incisione; quindi con l'abbandono, almeno temporaneo, della pittura a tempera e il conseguente ridimensionamento, su questa via, della tirannia assoluta del paesaggio cosiddetto ideale.

⁵⁶ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 61.

⁵⁷ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., rispettivamente pp. 20 e 27.

⁵⁸ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 20.

⁵⁹ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., *ivi*.

Questo, al di là di tutto, sembra il debito più importante di Marianna con la lezione hackertiana. Gioverà qui ricordare due fatti. Il primo è che uno dei due incisori di prestigio cui Marianna commissiona i rami dei *Viaggi* è quel Wilhelm Fridrich Gmelin che per suo conto ha già pubblicato certi *Paesaggi laziali con versi del VII libro dell'Eneide* e che proprio con Hackert ha già collaborato anni prima. Il secondo, invece, è il solito Martinelli ha voluto riconoscere particolari accenti hackertiani nella *Veduta della casa di Cicerone* ad Arpino,⁶⁰ edificio di cui nei *Viaggi* Marianna va alla ricerca con entusiasmo, anche lei mossa da una sentita suggestione storico-letteraria, e che riprende, ovviamente dal vero, in una delle più belle vedute pittoresche del libro (ill. 4).

È ora di tornare a Labruzzi.

Innanzitutto perché, come dicevamo, egli rappresenta il primo tramite attraverso cui Marianna attinge al modello hackertiano di un «paesaggio secondo natura».⁶¹ Proprio da Hackert infatti, Labruzzi ha mutuato la sua maniera disegnativa. Scrive De Rosa:

Labruzzi è vedutista attento e fedele al dato naturale: spasmodica la cura che pone nel ritrarre la vegetazione, in specie la frappatura delle foglie degli alberi che presuppone una lettura coinvolgente di Jakob Philipp Hackert.⁶²

A parte questo però, c'è il fatto che proprio certi disegni e incisioni di Labruzzi sembrano aver incoraggiato in Marianna una singolare libertà d'invenzione: quel gusto per le suggestioni del pittoresco che trova nelle incisioni dei *Viaggi*, più che nelle tempere, il suo naturale compimento.

Il Labruzzi che copia magistralmente il «terribile», l'inimitabile Salvator Rosa e ne deriva una fascinazione per la natura selvaggia ma anche un certo gusto «alla napoletana» per le scene popolaresche e di colore locale.

Il Labruzzi del viaggio lungo la via Appia, nel 1789, sulle tracce della *Satira quinta* di Orazio: quando egli riprende dal vero disegni di grande valore «sotto il profilo della storia,

⁶⁰ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 31.

⁶¹ Informazioni interessanti sulla complessa convivenza in Marianna di istanze di fedeltà al vero visivo e idealizzazioni/perfezionamenti apportati in studio su disegni presi *en plein air* sono contenute in un breve articolo di G. TUTINELLI, *Una lettera di Marianna Dionigi sulla «Casa di Cicerone», «Terra dei Volsci»*, Frosinone, 1992, pp. 49-50. Tutinelli vi pubblica una lettera inedita inviata dalla Dionigi al signor Polsinelli di Arpino in data 1 maggio 1810. Alla missiva, con cui Marianna chiede al destinatario la cortesia di alcuni riscontri su dettagli paesistici, è allegato un disegno preparatorio per la veduta della *Casa di Cicerone* da inserire nei *Viaggi*. Il documento è passato praticamente inosservato nei più recenti studi sull'argomento.

⁶² P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi*, op. cit., p. 263. Non a caso quindi, nella ricercata frappatura degli alberi scossi da forte vento nella spettacolare *Veduta di Arpino*, ci sembra di riconoscere un tentativo di fermare quel «bel tono argenteo che domina così bene con la tonalità dell'aria nella natura» di cui parla Hackert (J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit., p. 179).

dell'archeologia e della vita quotidiana dei luoghi attraversati; un vero e proprio documentario fedele al dato naturale». ⁶³

Il Labruzzi che si ritrae spesso, proprio in questi disegni, «con una grande cartella sottobraccio o intento a disegnare», giocando cioè a quella stessa *mise en abîme* che abbiamo riscontrato nel dipinto di Marianna descritto a *incipit* di capitolo.

Il Labruzzi che, mentre riprende «dal vero una natura tutta mentale e astratta», ⁶⁴ incide d'altro canto vedute di scavi archeologici dal «sapore preromantico», «ambiguo», «una curiosa commistione di cose viste e di cose inventate, documento di scavo e spunto per una invenzione paesistica»: dove

campeggiano sempre in primo piano una serie di lastre marmoree con fitte iscrizioni latine, come trofei di una faticosa impresa, sullo sfondo di antiche mura appena riemerse dal terreno, ancora asserragliate da una folta vegetazione. All'ombra di quelle piante si muovono scavatori con pale e carriole, mentre archeologi e disegnatori danno dall'alto le opportune istruzioni. ⁶⁵

La nostra mente non può che tornare alle raffinate illustrazioni dei *Viaggi*. Difficile, per esempio, non ripensare a come Marianna disegna la lapide del cosiddetto *Testamento d'Aulo Quintilio* nei pressi di Ferentino (**ill. 5**), rendendola fin nei dettagli con straordinaria precisione e al tempo stesso con effetto chiaroscurale sommamente pittoresco.

O all'inatteso corredo ironico che quasi sempre accompagna e vivacizza, non solo e non tanto le vedute pittoresche del libro, quanto i disegni geometrici di molti prospetti. Immagini, cioè, teoricamente destinate a un uso puramente didascalico.

Ci riferiamo, per esempio, ai cespugli che spuntano dalle *Mura antichissime di Ferentino* (**ill. 6**) e proiettano la loro ombra sui blocchi poligonali dell'alzato. Quegli stessi blocchi che pure l'autrice ha preferito stilizzare (idealizzare) per una migliore “leggibilità” scientifica:

Non dovete rimaner sorpreso nel vedere il taglio delle pietre stesse netto e preciso, ad onta della molta antichità, poiché volendo rappresentare la giusta misura di ciascun lato di esse, mi è convenuto trascurare le piccole interruzioni della linea cagionate dal tempo. ⁶⁶

⁶³ Per questa citazione e la successiva cfr. P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi*, op. cit., p. 263.

⁶⁴ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Esotico e Pittoresco alle porte di casa. Ragioni di una mostra*, op. cit., p. 15.

⁶⁵ V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, op. cit., p. 22.

⁶⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3v/4r bis.

Ma pensiamo anche a quei due contadini che si affacciano dal culmine delle mura, nell'*Ingresso della Cittadella di Alatri* (ill. 7). Si nota che non stanno proprio in posa. Marianna spiega di averli colti dal vero, estemporaneamente, come «per avventura», nella flagranza di un'improbabile istantanea:

Vi è una strada interna intagliata nel terrapieno, che sale fiancheggiata dai muri antichi anzidetti, e va a terminare colla gran piazza di Civita, alla quale ora servono di parapetto le ultime pietre superiori alla porta, come vi ho descritto nella mia precedente, e come ora ho voluto darvi a comprendere con maggior chiarezza, introducendo nel disegno due contadini, che colà si trovavano per avventura.⁶⁷

O, infine, alla madre in affanno che si “sporge” dal margine destro del disegno per strattonare il figlioletto: quest'ultimo, tutto intento a cogliere un fiore, indugiava pericolosamente sul ciglio dello scavo ordinato da Marianna presso la *Porta minore della Cittadella di Alatri* (ill. 8):

Nell'indicato muro, che sostiene come gli altri il terrapieno, si trova la porta minore della cittadella, che al mio arrivo era quasi del tutto coperta dal terreno, e che feci dissotterrare immediatamente, per conoscerne le misure.⁶⁸

Da questi ultimi esempi risulta evidente che, ben lontana dallo schierare le sue figurine quali semplici pietre di paragone per riferimenti dimensionali e prospettici, Marianna sa invece trasvalutarle narrativamente, suggerendo così al suo «leggitore» storie di vita e gustosi bozzetti. Attraverso tali “macchiette” la magnificenza delle rovine viene suggestivamente ripopolata dal quotidiano, così che il rigoroso «paesaggio storico a carattere documentario ed archeologico» di cui parlavamo, si anima di vita presente, come un racconto per immagini.

Concludendo, in alcuni di questi disegni Marianna porta in scena anche vari popolani ed eruditi (indigeni e viaggiatori) intenti a osservare resti di mura e monumenti antichi. Quando in piedi, in pose plastiche e additanti, quando languidamente sdraiate (ill. 9 e 10). Un po' come quelle «figure viste da dietro che guardano lontano» usate da Hackert, e che in lui rivelano un certo «sentimento preromantico».⁶⁹ Con la matita però, Marianna non ritrae mai se stessa. Avremo modo di scoprire che nei *Viaggi*, in realtà, il genere dell'autoritratto con *mise en abîme*

⁶⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 38v.

⁶⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 41r.

⁶⁹ B. KUHN, *Jakob Philipp Hackert e Goethe in Italia*, op. cit., p. 36.

ricorre più volte: solo che risulta sempre affidato al racconto letterario. Il nostro «leggitore» ne sia certo fin d'ora: si tratta di situazioni molto interessanti.

4.

I *Precetti*: prontuario per principianti o cavallo di Troia?

Consapevolezza del pittoresco in Marianna

Dove si ragiona delle complesse istanze individuali e ideologiche che sottendono la realizzazione dei Precetti e della consapevole adesione alla poetica del pittoresco che li pervade, nonostante la persistente professione di fede da parte dell'autrice nei canoni accademici e in una concezione idealizzante del paesaggio secondo il sublime classicamente inteso.

E dove si ragiona sulle tensioni letterarie di cui la scrittura dei Precetti si carica, specialmente laddove l'autrice tematizza le istanze del pittoresco.

Prima ancora che delizioso prontuario per il pittore paesista novizio, nonché testo ricco di interessanti implicazioni di «teorica» della pittura e letterarie (poche pagine vi ritroviamo, infatti, svolte in linguaggio puramente tecnico), i *Precetti elementari sulla pittura de' paesi* sembrano il parto di una complessa strategia culturale. L'«opuscolo» (questo il termine usato nei relativi verbali) fu sottoposto al consesso degli accademici di San Luca nell'aprile 1808, contestualmente alla richiesta della pittrice di essere ammessa nella prestigiosa istituzione romana. Lucia Fois ha ben inquadrato la natura anfibia di tale operazione: da una parte i *Precetti* servono evidentemente a rafforzare le credenziali culturali della Dionigi stessa e quindi a favorirne l'ambita promozione di *status*; dall'altra essi si rivelano una specie di cavallo di Troia volto a introdurre ad arte il pittoresco fra le alte mura della cittadella del sublime classicamente inteso.⁷⁰ Attraverso i *Precetti* infatti, manovrando con intelligenza critica assunti e precettistica di stampo accademico, Marianna cerca di promuovere la «pittura de' paesi» a rango di pari dignità con quella di figura e di storia e conquistare così diritto di cittadinanza per idee e pratiche artistiche ancora misconosciute dalla tradizione ufficiale. Tutto ciò si realizza con l'avallo della commissione

⁷⁰ Su questi aspetti cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243-244.

incaricata di esaminare il testo. Tale commissione, fra i cui membri, sarà bene ricordare, troviamo Carlo Labruzzi (fatto che solleva dubbi su una consapevole “complicità” da parte degli accademici), formulerà ufficialmente il suo *placet* nel novembre dello stesso anno: con un encomio nei confronti dell’autrice ma anche un giudizio sostanzialmente manierato e acritico rispetto ai contenuti del testo. I commissari incaricati riscontrano infatti che l’«operetta» è «scritta e composta con possesso di arte con chiarezza e con erudizione», limitandosi a ribadire che Marianna «sa ben porre i precetti teorici quivi esposti in quelle tele che Ella con molta maestria di continuo dipinge»:⁷¹ insomma una specie di tautologia tra «teorica» e pratica pittorica che, da qui in poi, biografi e studiosi replicheranno come una litania, condannando al limbo dei luoghi comuni e delle verità postulate un testo pieno invece di raffinate e maliziose citazioni, di arguzie di concetto e di impennate stilistiche, di invenzioni eleganti e pertinenti riscontri filosofici. Abbiamo già espresso le nostre riserve sullo stereotipo di una perfetta e rassicurante specularità, nella nostra autrice, tra precetti teorizzati e concreta pratica artistica. Si pensi, per esempio, proprio allo scatto creativo sperimentato da Marianna, per temi e forme, nell’impresa odeporica, artistico-letteraria ed editoriale dei *Viaggi*: scatto che ne divarica le splendide illustrazioni dall’*aurea mediocritas* e dall’elegante conformismo di stampo lorrainiano caratteristici della sua produzione pittorica. A tale proposito può essere utile sottolineare il sincronismo che affianca la gestazione dei *Precetti* a quella dei *Viaggi*, ipotesi accreditata da numerosi indizi documentari: per cui potrebbe risultare interessante una lettura incrociata delle due opere.

Nel presente paragrafo approfondiremo alcuni di questi aspetti.

Qui aggiungiamo solo che potrebbe essere anche interessante chiedersi perché, pur avendo riscosso parere positivo da parte dell’Accademia di San Luca già nel 1808 e pur essendo i *Precetti* soltanto un agile «opuscolo», cioè pubblicazione assai meno impegnativa dei *Viaggi* sotto il profilo dei costi editoriali, Marianna abbia atteso ben otto anni prima di risolversi a pubblicarli. Su questo aspetto però, mancano riscontri documentali certi.

Gli studiosi che si sono misurati con i *Precetti* hanno sempre insistito sull’uso da parte di Marianna di una impostazione e di categorie sostanzialmente accademiche.

In effetti, come abbiamo già osservato, le istanze del vero e dell’osservazione diretta della natura vi risultano ricomposte e impaginate in una rassicurante cornice iconologica e tipologica di rito neoclassicista. Inoltre, a parte gli immancabili riferimenti ai nomi di Vitruvio e Palladio per l’architettura o, a proposito di nebbia e di riflessi, quelli al «divino» Leonardo e al suo *Della*

⁷¹ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de’ paesi*, op. cit., p. V.

pittura, o al canone fissato da Orazio nell'*Ars poetica*, l'unico teorico contemporaneo citato da Marianna risulta essere Salomon Gessner (1730-1788).⁷² Vale a dire un significativo segmento dell'asse teorico neoclassicista Winklemann-Mengs. Secondo l'estetica dell'autore svizzero infatti, che pure testimonia un interesse nuovo ed emozionante per la natura, l'artista non deve studiare dal vero ma filtrare gli effetti prodotti dalla natura nel suo animo, idealizzandoli attraverso i modelli accademici della tecnica, dell'autorità e della storia. Il fatto che Marianna citi Gessner proprio nel corsivo d'apertura del suo trattato⁷³ sembrerebbe confermare una esplicita scelta di campo. Ma l'evidenza non deve trarre in inganno: anche in questo caso le cose risultano più complesse che non a prima vista. Nella stessa pagina, per esempio, quando la Dionigi sostiene di aver tratto l'idea di comporre i *Precetti* da Gessner, l'autrice definisce quest'ultimo «delicato nell'esprimere la Natura col pennello, egualmente che collo stile»: ne evoca insomma la prestigiosa autorità rispetto alle speculazioni sul concetto di natura in doppia triangolazione con la pittura di lui e con la sua scrittura. E a questo proposito sarà bene ricordare che lo svizzero, oltre che teorico dell'arte con la sua «lettera sulla Pittura» e pittore dilettante di grazie rococò, fu poeta di forte visività e umori preromantici.⁷⁴

Lucia Fois ha sottolineato per prima⁷⁵ che l'intero approccio al paesaggismo secondo canoni accademici da parte di Marianna non deve essere postulato bensì messo in crisi, poiché innervato e carico di intenzioni “altre”. Ciò varrà, per esempio, per la minuziosa catalogazione e

⁷² Sulla figura di Gessner cfr. A. SBRILLI, *Paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina Edizioni 1985, pp. 31-33.

⁷³ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 1.

⁷⁴ Si tratta in fondo di quello stesso cortocircuito pittura-scrittura che andiamo verificando quale tensione costante nei libri di Marianna. Un altro riferimento allo svizzero Gessner, seppure indiretto, sembra affacciarsi nel raffinato elogio dedicato nei *Precetti* all'importanza del «Lume stretto» per la pittura di paesaggio. Laddove, ancora una volta approfondendosi nella descrizione dettagliata di un paesaggio a parole (significativo che si tratti proprio di paesaggio montano, classica icona di sublime *sub specie romantica*), la scrittura di Marianna s'impenna nello stile e si misura con una descrizione alle soglie del soggettivo, se non del sentimentale *tout court*: «Le acque investite dal sole danno un fortissimo riflesso, ed altrettanto maggiore le acque rapprese dal gelo. *Nei monti di ghiaccio della Svizzera* se ne vede il più abbagliante effetto. Queste montagne sostengono sul loro pendio molte piramidi di ghiaccio. Le sottoposte valli sono coperte da immensi laghi di gelo. Negre foreste di abeti coprono talvolta il dosso de' monti fino ad una conveniente altezza verso la cima che sorge sterile e calva; il contrapposto di quell'oscuro accresce l'effetto. Spesso i raggi del sole feriscono trasversalmente questi gruppi di gelo, ed allora la superficie umida e liscia di essa fornisce all'atmosfera un vapore sì fulgido che l'occhio ne ricusa la forte impressione.» (M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 81; *nostro il corsivo*). Farà curiosa eco e omaggio alla bellezza di questo passo, anni più tardi, il maceratese Amico Ricci, trattando di riflessi solari in pittura: «Le acque infatti investite dal sole danno un fortissimo riflesso, ed altrettanto maggiore le acque rapprese dal gelo. *Un'esempio ne porge nel suo libro la coltissima Marianna Dionigi facendo vedere, che nei monti di ghiaccio della Svizzera esse producono l'effetto più abbagliante.*» (*Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona del marchese Amico Ricci di Macerata cavaliere dell'ordine de' ss. Maurizio e Lazzaro di Sardegna*, Tomo Primo, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini 1834, p. 296; *nostro il corsivo*).

Per il testo della *Lettera* dell'artista svizzero cfr. invece S. GESSNER, *Lettera sulla pittura di paesaggio* (1770) in A. SBRILLI, *Paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, op. cit., pp. 107-117.

⁷⁵ L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 244.

descrizione degli alberi e delle loro foglie. Proprio tale istanza “anatomica” infatti, di cui l’autrice investe la botanica e che in uno statuto della pittura di paesaggio dovrebbe corrispondere a ciò che l’anatomia umana rappresenta per la pittura di storia, finisce al tempo stesso per veicolare significati eterodossi e apre la strada, fin dentro i territori del bello classicamente inteso, a una nuova percezione della natura (nonché, attraverso quest’ultima, a una soggettività che sente, pensa e dipinge il paesaggio in modo nuovo). È il pittoresco che irrompe. Ciò consiglia di revocare in dubbio anche il senso e il valore da attribuire alle esplicite affermazioni, da parte di Marianna, della priorità e della supremazia del «disegno» rispetto al «colorito» o alle considerazioni sul ruolo nobilitante di cui investire le cosiddette “macchiette” o, infine, al volenteroso (quanto dubbio) sforzo di ricondurre lo studio dal vero ai modelli e all’*auctoritas* dei grandi paesisti del passato. Si tratta in realtà di una normalizzazione più che altro apparente che, se da una parte conferma il vassallaggio di un genere “minore” rispetto alla pittura di storia, dall’altro registra invece sollecitazioni gravide di conseguenze: attraverso i *Precetti* si contrabbandano nel contesto accademico idee e pratiche assolutamente innovative e sghembe, se non eversive, rispetto al canone del sublime classicista. Sarebbe difficile, altrimenti, poter dar conto di giudizi come il seguente, significativamente svolto al paragrafo sulla «Scelta dello stile»:

Può egualmente rendersi celebre quegli che preferisca il genere orrido all’ameno, o l’ameno all’orrido. La tetra immaginazione del primo lo porterà a rappresentar per esempio un luogo aspro e selvaggio sotto un cielo turbinoso, ove l’impeto de’ venti imperversi nelle robuste quercie, e negli abeti, ed ove il ruinare di gonfio torrente, che precipita dall’alto, porti seco una rupe staccata dal monte, vestita delle antiche sue piante. Vorrà il pittore accrescere l’orrore della scena colla disperazione della rustica gente che cerca invano sottrarsi alla ruina. Il sopracitato Salvator Rosa potrà servire a questi di modello, come il Lorenese lo potrà all’altro di un genio più tranquillo, e che ami di rappresentare nelle sue tele soltanto i piacevoli effetti della bella natura.

Qualunque siasi il genere scelto, conviene a chi ambisce rendersi celebre, ottenere il sommo grado di eccellenza almeno in una parte.⁷⁶

Qui, a dispetto di quanto affermerà nelle pagine finali («Tendere al sublime»), Marianna solleva senza indugi l’orrido a pari dignità con l’ameno. Lo fa intrecciando i due concetti per contrasto, secondo la consueta antinomia Lorrain/Rosa. Ma soprattutto, ed è cosa assai interessante: poiché l’orrido necessita di maggiori credenziali teoriche (a differenza dell’ameno,

⁷⁶ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de’ paesi*, op. cit., p. 138.

accademicamente consacrato per lunga tradizione), è proprio a esso che l'autrice dedica l'intero paragrafo, cantandone l'elogio in una pagina di vibrante, spettacolare intensità descrittiva. Con enfasi emozionata, la levigata cittadella del sublime si apre alla ruvidezza del nuovo. Si assottiglia così quella «linea impercettibile che divide il bello ideale dalla caricatura».⁷⁷

Ricordiamo che Marianna nasceva proprio negli anni in cui una moda elegante, da tempo largamente diffusa in Europa, assurgeva a teoria estetica a partire dall'Inghilterra. Sarà dunque importante ribadire il fatto che Marianna conosceva la lingua e la letteratura d'oltremania, ospitava nel suo salotto viaggiatori provenienti dall'Inghilterra e, durante il suo apprendistato pittorico, studiava e copiava numerosi ritratti e paesaggi di artisti inglesi.

Non sarà un caso quindi, se i *Precetti* sono attraversati in tutte le direzioni da un forte quanto consapevole senso del pittoresco. Ciò vale a ogni livello: dagli assunti di poetica, come abbiamo appena visto, a certe insistenze lessicali (peculiari e mirate alla sistemazione di singoli temi visivi in un più ampio quadro teorico), a certi paradossi nella definizione dei rapporti arte/natura, a una scrittura che tende essa stessa a farsi protagonista, segnando un venire in primo piano dell'autrice con la sua esperienza diretta e la sua commossa soggettività.

Il lessico, anzitutto. Nei *Precetti* fanno la loro comparsa i principali termini collegati alla vasta area semantica del pittoresco. Dalla parola stessa, usata sia in funzione di sostantivo che di aggettivo, alla rosa di «orrore»/«orrido»/«orribile» in puntuale concomitanza con luoghi del naturale e fenomeni metereologici estremi quali deserti, temporali, tempeste, tempeste marine; ma anche certe formule come quelle della «campagna selvaggia», della «piacevole varietà» di una natura «varia e capricciosa» e della sua «dilettevole utilità».

Quanto ai temi, Marianna spende esplicitamente la categoria del pittoresco a proposito delle rovine archeologiche e dei paesaggi di origine vulcanica.

Nel paragrafo consacrato alle «Ruine», laddove l'autrice descrive quella stessa «opera reticolata» che caratterizza i ruderi del *Paesaggio* descritto a *incipit* di capitolo, possiamo leggere:

Il fabbricato ordinario, di case, tempietti, piccioli sepolcri, e simili, era costruito di mattoni posti a cortina o tagliati in quadrelli, facendo l'opera reticolata, per la quale si adoperavano anco i tufi lavorati, ed interrotti con strisce di mattoni posti l'un sopra l'altro, per ottenere una piacevole varietà.⁷⁸

⁷⁷ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 150.

⁷⁸ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 123. Sul rovinismo nei *Precetti* cfr. R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, op. cit., pp. 29-30.

Mentre poco oltre, attraverso echi di sublime morale rivisitato con sensibilità estetizzante tipica del rovinismo tardo settecentesco, Marianna passa a descrivere il particolare fascino emanato dalla «irregolarità» del terreno intorno alle rovine e dalla lenta, inesorabile azione di riappropriazione che la natura svolge, tramite la «interrotta vegetazione», nei confronti di questi «avanzi» della storia:

Se l'avidità degli uomini ha lasciato esistere alcuno di questi avanzi, niuno dovrebbe trascurare di profittarne per la pittura, tanto più che l'irregolarità del terreno cagionata dalla ruina della fabbrica, l'interrotta vegetazione fra que' capitelli, quell'iscrizione ec. sono per sé stessi oggetti i più pittoreschi.⁷⁹

Altrettanto significativo è l'elogio dedicato dall'autrice al «locale vulcanico», sempre «variato» e costellato di ammirabili «disuguaglianze» e «contrapposti»:

Fortunato è il pittore che fissa il punto di veduta in un luogo ov'entri una montagna isolata che nelle sue parti aderenti e nell'insieme possa dare indizio di una montagna vulcanica. Tutto il locale vulcanico è opportuno al paesista, essendo variato nei moti del terreno, e nel colore che lo compone. È pittoresca la disuguaglianza cagionata dalle eruzioni: massi di lave ammonticchiati, interrotti da strati di pozzolana di sabbia, di sostanze minerali, di terra vegetale, (che offre un bel contrapposto di ricca verdura) e i grandi sassi, alle fenditure de' quali si tengono abbarbicate le dure querce, tutto riesce ammirabile.⁸⁰

Questi monti, ove i loro componenti sono triturati, si veggono adorni di vegetabili, cosicché nel totale (secondo i punti da' quali si riguardano) offrono oggetti pittoreschi; tanto più che essendo i medesimi di qualità poco densa, l'impeto delle acque ne fa sovente dirupare i massi, e discoprendosi l'interno della montagna, presenta la vivacità de' suoi varj colori.⁸¹

L'enfasi profusa da Marianna è qui particolarmente significativa, poiché strettamente connessa alla diretta esperienza biografica (Lanuvio e i Colli Albani) e quindi a quella emozionalità e a quella soggettività dello sguardo su cui torneremo tra breve. Per cui non ci

⁷⁹ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 124.

⁸⁰ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., pp. 119-120.

⁸¹ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 121.

sorprendiamo, nel momento in cui i due soggetti della «ruina» e del paesaggio vulcanico vanno a sommarsi, che l'esempio venga tratto proprio dai Colli Albani:

Chi potrebbe omettere di far menzione in tal proposito del magnifico algido detto monte Cavo? Questo, colle sue lave e le sue materie polverose poste a foggia stratosia le une sopra le altre, guarnite di quanto v'ha di più ricco nel genere vulcanico, presenta una larga idea dell'antica esplosione, onde trasse l'origine. La sua grandiosa forma poi viene decorata dalle rispettabili ruine del tempio di Giove Laziale. Questo magnifico insieme è un tesoro per un pittore non meno che per un naturalista.⁸²

Con un parallelo tra pittore e naturalista che ritroveremo nei *Viaggi*, in forma leggermente diversa ma con analoghe implicazioni, a proposito del ricordo della faticosa esplorazione di una grotta nei dintorni di Alatri.⁸³

Uno dei concetti derivati tipici della sensibilità pittoresca è quello di un *feedback* manierista nella percezione delle gerarchie tra arte e realtà. Di una proiezione a ritroso sulla natura di caratteristiche peculiari invece dell'arte. Quasi fosse la natura, in certe occasioni, a ispirarsi alla pittura, a proporsi come opera d'arte essa stessa. Ne abbiamo già trovato l'esempio quando abbiamo ricordato che Marianna elogia il salice piangente in natura togliendone la descrizione da un'incisione di Hackert. Ma questa stessa sensibilità riecheggia, in modo anche più evidente, nella immagine del «dottissimo quadro composto dalla Natura» che chiude il paragrafo sulla «Purità dell'atmosfera»: dove il catalogo dei *topoi* della Campagna romana secondo la tradizione del paesaggismo ideale, svolto a proposito di un tema tipicamente lorrainiano come quello delle lontananze, si movimenta di riverberi pittoreschi attraverso quell'evocazione di radici «abbarbicate alla rupe» e l'uso di quel “distratto” possessivo («il mio Tevere») che ci riporta ancora una volta alla soggettività e all'esperienza biografica di Marianna:

Bello è vedere serpeggiare il mio Tevere guernito di florida sponda, ed arricchirsi delle acque Tiburtine, ove i magnifici avanzi della villa Adriana servano di avanti al tempio della Sibilla. La severa architettura del vecchio ponte armonizza colla grandiosità delle altre parti. L'opposta collinetta vestita di ulivi si copre di ombra. Una quercia abbarbicata alla rupe chiude il dottissimo quadro composto dalla Natura. Lo dobbiamo alla purità dell'aria se di tanto ne è permesso godere.⁸⁴

⁸² M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 120.

⁸³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 38r.

⁸⁴ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 95.

Ci sembra invece di ravvisare un significativo accenno al contemporaneo affacciarsi dell'autrice sulle tematiche che saranno al centro dei *Viaggi* nel riferimento agli Ernici di Alatri e Ferentino, dove l'autrice descrive con efficacia la tessitura delle mura «in opera» cosiddetta «Ciclopea».⁸⁵ L'esperienza biografica fa capolino anche quando, volgendo il tempo del discorso al passato, e virando la descrizione verso forme narrative vere e proprie, per quanto elementari, Marianna ragiona di «Strani effetti di luce» rievocando un fatto occorso nei pressi del Tuscolo:

In un prato che precede la montagna del Tuscolo, un'ora e mezza avanti il meriggio, essendo il cielo turchino sul nostro capo, nuvoloso e tempestoso sul monte, era il terreno a noi prossimo illuminato dal sole come lo era pure la stessa montagna; una striscia di terra conservava le stoppie...⁸⁶

A chiusura di questo breve *excursus* sugli elementi che denotano forte fascinazione per il pittoresco in Marianna pur nell'ambito di un libro nutrito di ambizioni accademiche, torniamo a parlare dell'impegno stilistico profuso dall'autrice in molte pagine dei *Precetti*. Si tratta di un fatto particolarmente rilevante, perché connesso a quella venuta in primo piano delle emozioni e quindi della soggettività dell'artista che abbiamo registrato come una delle caratteristiche più innovative connesse al pittoresco stesso. Abbiamo descritto il tentativo di mimesi stilistica operato da Marianna per dipingere a parole l'energia sprigionata dalla caduta delle acque in una cascata. E abbiamo definito, proprio a proposito del suo sguardo di artista, un uso vicario della parola, competitivo e compensativo rispetto a una pittura che non c'è. Si tratta di una tensione creativa e di un impegno retorico-formale ricorrenti e assai evidenti nel libro. Ciò rende anche più sorprendente il fatto che quasi nessuno, fra critici e biografi, sembri averne tenuto conto.⁸⁷

Una pagina emblematica di tale fenomeno è certo quella dedicata alla lunga descrizione della «Tempesta». Ci limitiamo a riportarne un passaggio particolarmente intenso e significativo ai fini della nostra riflessione. Quando, verso il finale, l'evocazione/descrizione della furia degli elementi prende forme e pose decisamente teatrali, da vero e proprio *tableau vivant*:

⁸⁵ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 123.

⁸⁶ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., pp. 102-103.

⁸⁷ Viene in mente il solo L. JANNATTONI, *Deviano a favore del sesso. Marianna Dionigi «Romana qualunque», donna dalle «erudite commozioni»*, «La strenna dei romanisti», Roma, 1978: «Operetta [...] non indegna di rivedere la luce anche per certe sue messe a punto, per la freschezza di alcune osservazioni, la validità dei precetti. Ci si ritrovano pure descrizioni, di innegabile timbro romantico, che sembrano aspettare soltanto il pennello, per tradursi in un paesaggio compiuto. Come in questa prosa eccellente, quasi un pezzo di bravura... [segue proprio il brano dedicato alla tempesta sul quale stiamo per soffermarci, a.r.] » (p. 210).

Può somministrare il partito di un quadro il passar di un fulmine che segni la sulfurea sua traccia a traverso del Cielo, e vada a percuotere per esempio quella torre che sorge dal bosco. Una torma di augelli esce per l'oscuro; lo sgomentato pastore corre per radunare i già sparsi armenti involuppati ne' volanti suoi panni, e sbigottito dalla luce del fulmine dà indietro colla vita; la sua infelicità, la sua figura in parte illuminata potrà accrescere l'effetto di tale combinazione.⁸⁸

Non poteva essere altrimenti. A parte il riferimento a Giorgione (il fulmine che va a percuotere «quella torre che sorge dal bosco»), la tempesta simboleggia la quintessenza stessa del pittoresco. Tanto che anche Hackert la porta a esempio, nei suoi *Frammenti*, per tessere le lodi dell'«orribilmente bello». In realtà egli ne tratta nell'ambito di un giudizio sui maestri del sublime seicentesco. Disquisisce però di Lorrain con la mente a Salvator Rosa. Mentre, alludendo al fatto che le regole del «grande stile» non sarebbero che una sublimazione direttamente ispirata nei grandi maestri dal grado di perfezione intrinseco alla natura mediterranea, l'artista prussiano sembra misurarsi, sul versante opposto del paradosso sopra descritto, proprio con lo stereotipo (tutto pittoresco) di una natura concepita quale arte *tout court*:

I grandi maestri succitati che hanno tratto le regole del grande stile dalla bella natura italiana ci conquistano quando eseguono tanto soggetti belli quanto paurosi. Le loro tempeste e bufere sono così orribilmente belle che danno i brividi.⁸⁹

Avremo modo di constatare come la poetica del pittoresco, in tutti gli aspetti appena considerati (dalle risonanze affettive dei luoghi autobiografici alla concreta esperienza nell'aperto dei paesaggi), irradi la scrittura dei *Viaggi*, ponendone il testo letterario in un dialogo di intrigante inventiva con le splendide illustrazioni. Rispetto ai *Precetti* però, vedremo che nel libro maggiore il pittoresco va a innervare e ad arricchire con piena consapevolezza e con accelerazioni creative le scelte narrative di una Marianna scrittrice “in soggettiva”: illuminando le tensioni identitarie che attraversano e sostanzialmente definiscono lo spazio stesso del racconto e i suoi valori formali. Specialmente per ciò che concerne il “*ductus*” pittorico della scrittura di Marianna e l'ambizione di elevare quest'ultima a funzione vicaria: vedremo come, registrando la significativa “frizione” tra le due identità (di pittrice e di archeologa), la scrittura venga sapientemente modulata dalla Dionigi secondo atteggiamenti di falsa modestia e di amabile provocazione nei confronti dell'anonimo personaggio-destinatario delle lettere,

⁸⁸ M. DIONIGI, *Precetti sulla pittura de' paesi*, op. cit., p. 92.

⁸⁹ J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici*, op. cit., pp. 184-185.

dottissimo archeologo e antiquario; tutto ciò in un continuo e malizioso gioco di riposizionamenti volto a rafforzare, a seconda dei contesti, il proprio *status* di autrice-personaggio. Per esempio, laddove Marianna decide, non senza ironia, di affidare alcune vedute pittoresche, come quelle di Rocca d'Arce e di Arpino,⁹⁰ alla pagina scritta piuttosto che al veicolo diretto del disegno. Non potrà allora che tornare in mente il cerimonioso scambio epistolare di complimenti, per interposta persona (Enrichetta), tra Marianna stessa e Vincenzo Monti citato nel primo capitolo: con il poeta che invidia alla Dionigi «i colori del suo pennello», mentre la pittrice replica elogiando le capacità di una «penna» che «meglio sa rappresentare e dipingere al vivo che qualunque più dotto pennello».⁹¹ Scarto della scrittura in senso letterario dunque, come effetto collaterale di una teatralizzazione della scrittura stessa, parodia e palinodia di dialettiche e irresoluzioni profonde; nonché del suo impiego come bussola sensibile in un inquieto processo di auto-rappresentazione e di ricomposizione identitaria. Esperienza che finisce per consegnarci l'immagine di una Marianna scrittrice a pieno titolo.

5.

I disegni del taccuino di San Luca:

Album di viaggio o album di famiglia?

Dove brevemente si ragiona dell'Album di disegni di proprietà dell'Accademia di San Luca in rapporto al concetto di pittoresco e del perché questa pure interessante opera resti ai margini della nostra trattazione.

A sigillo di un capitolo dedicato alla Marianna Dionigi «valente paesista» non potevano mancare alcune note, brevissime, sull'*Album* di disegni conservato presso l'Accademia di San Luca: perché non sembri che se ne sia in qualche modo sottovalutata l'importanza.

Nella già rada bibliografia critica su Marianna l'*Album* risulta a sua volta ulteriormente trascurato. Elisa De Benedetti si limita a qualificarne le pagine come «vergate con sottile

⁹⁰ Cfr. M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., rispettivamente ff. 45r e 47r.

⁹¹ Cfr. *supra*, capitolo primo, n. 97.

eleganza grafica e cariche di quello spirito analitico che l'autrice aveva ereditato dai suoi avi».⁹² La stessa Lucia Fois ne tratta esclusivamente in riferimento a certi riscontri con la «teorica» formulata nei *Precetti*, giungendo comunque all'interessante ipotesi che la presenza di una seconda e meno esperta mano, visibile in alcuni dei disegni, possa essere attribuita alla giovane Carolina, la figlia maggiore di Marianna.⁹³ Più di recente invece, Letizia Lanzetta, in una prima accurata ricognizione dell'*Album* e dei suoi contenuti, rivendicando il profilo odeporico del taccuino e quindi l'utilità di collegarne i lavori all'esperienza artistica di Marianna (particolarmente a quella dei *Viaggi*), ha suddiviso i disegni per contenuto, secondo «quattro gruppi omogenei»:

Il primo è costituito da quelli relativi alle tappe dell'itinerario verso Napoli e le vedute di Napoli [...]

Il secondo consiste in una serie di disegni che testimoniano la caratteristica più nota della Dionigi, la passione archeologica.

Un terzo gruppo è dato da fogli che raffigurano tutti Civita Lavinia, presentando località individuate da Luca Attenni.⁹⁴

Infine, altre carte che, pur se forse nate come immagini «interne» ad un viaggio, ritengo possano essere ricondotte direttamente ai principi espressi nei *Precetti*.⁹⁵

Si tratta, in quest'ultimo caso, nient'altro che di quei «brevi schizzi di studio di natura: animali, piante, fronde, foglie»⁹⁶ che attraversano e intercalano l'intero *Album* e sulla cui probabile natura di esercizio aveva concentrato la sua attenzione Fois.⁹⁷

Dal canto nostro, a un sommario sguardo ai trentuno fogli che compongono il taccuino di San Luca, verrebbe piuttosto voglia di verificare quanto e quale spazio trovino in questi disegni le suggestioni del pittoresco su cui siamo andati ragionando nel presente capitolo. Ciò anche rispetto alla tecnica adoperata. Pensiamo in particolare, ma valgano qui a puro titolo di esempi, a un paio di alberi dal tronco spezzato (uno dei quali secco), a un muro in opera reticolata asserragliato da «interrotta» vegetazione, a un esercizio su alberi con rami contorti e radici in evidenza, alla scelta di vedute inconsuete e non monumentali per alcune località, alla natura

⁹² E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, op. cit., p. 363.

⁹³ Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

⁹⁴ Cfr. L. ATTENNI, *Introduzione*, op. cit. pp. XVIII-XIX.

⁹⁵ L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 293-294.

⁹⁶ L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 297-298.

⁹⁷ Cfr. L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., p. 243.

esplicitamente topografica delle vedute del golfo di Napoli e delle isole. Ma ci sono anche i già citati approcci a un Vesuvio fumante o le vedute archeologiche colte presso Albano e Ariccia. Alcuni di questi lavori sono pensati come disegni senz'altro, altri invece quali bozzetti per futuri quadri. Insomma, un ricco campionario di situazioni da sistemare e indagare a fondo, soprattutto per ciò che ne concerne il linguaggio grafico.

Solo che, mentre l'*Album* è *opus* “aperta” e quindi complessa, problematica e sfuggente, proprio di quel viaggio a Napoli cui ci sembra così importante ricordare la massa varietà di una parte di questi disegni, sappiamo poco o niente. Non la data, non i compagni, non le finalità, non le eventuali fasi, non l'itinerario concreto. Forse solo che potrebbe trattarsi dello stesso episodio in occasione del quale Marianna fece dono alla regina Carolina di due suoi dipinti a tempera, attualmente conservati a Caserta. Ne sappiamo così poco che, a meno di fortuiti riscontri documentali che gettino nuova luce sulla questione, dovremo forse risolverci ad accettare che l'*Album* non è il taccuino di “un” viaggio, ma un compagno di viaggio attraverso esperienze odepatiche varie e diverse (viaggi, soggiorni, villeggiature, ritorni ecc.).⁹⁸ Insomma, una specie di album di famiglia. Come Lanzetta stessa sembra contemplare⁹⁹ e come anche la sintassi con la quale soggetti e luoghi legati a esperienze odepatiche e biograficamente “altre” di Marianna si avvicinano nel taccuino sembrerebbe confermare.

In quest'*Album*, infine, non c'è racconto se non per immagini. La parola vi è relegata a ruolo del tutto didascalico, con pura funzione di promemoria (indicazioni topografiche su vedute e luoghi da cui l'immagine è colta; destinazioni per future campiture di colore). Ed è proprio sulla base di questa nuda constatazione che ci permettiamo di consegnare ad altri l'onere di una più esauriente trattazione dell'argomento.

⁹⁸ Anche i *Viaggi* in fondo lo sono, per il semplice fatto di rifondere in un'unica struttura narrativa esperienze odepatiche discontinue (lo abbiamo già accennato nel capitolo primo, nn. 17 e 144-145; ci torneremo nei capitoli successivi).

⁹⁹ L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi*, op. cit., pp. 285-286.

ILLUSTRAZIONI

Capitolo secondo



III. 1.

Paesaggio

(Roma, Collezione Frediani-Dionigi)



III. 2.

L'Aniene

(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)



III. 3.

Cascata presso Isola del Liri

(Roma, collezione Frediani-Dionigi)



De la Grèce, p. 10

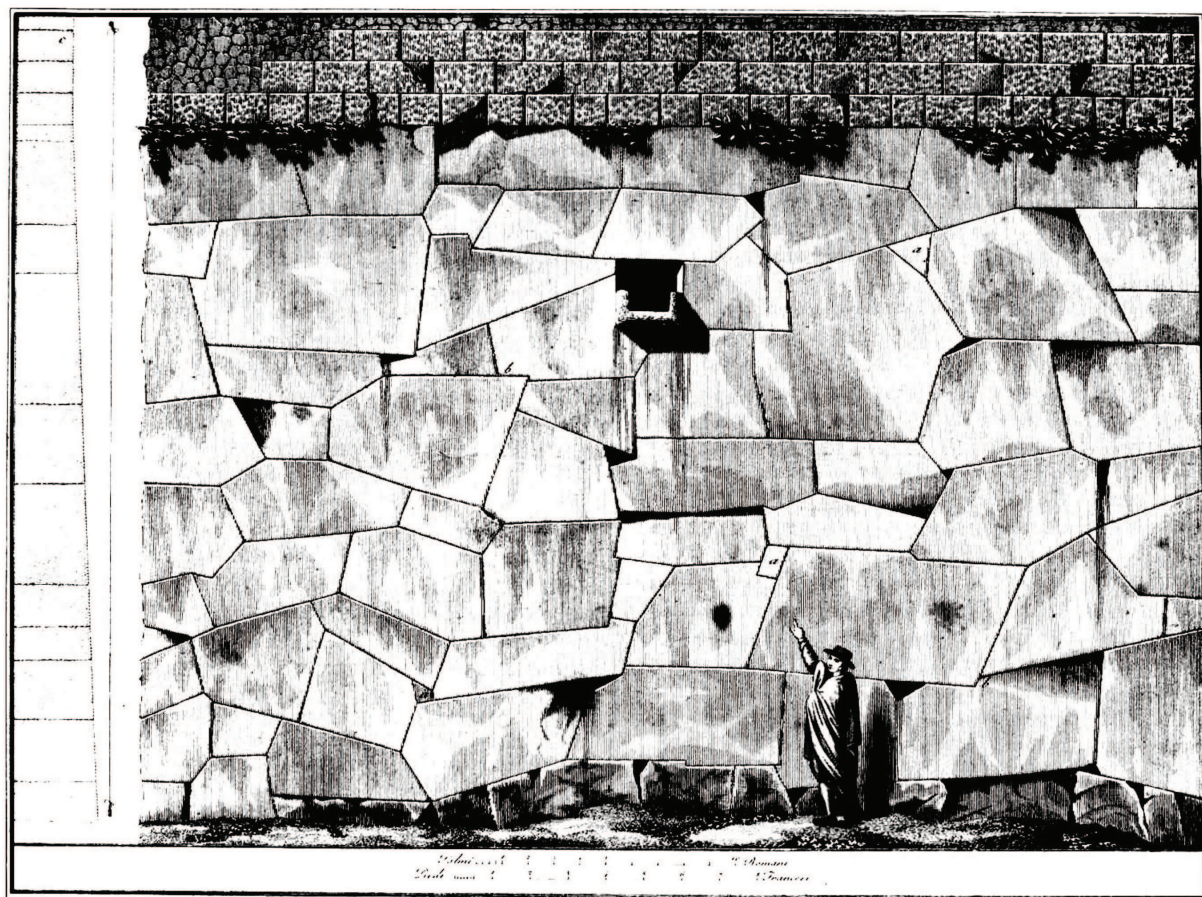
*Il Testamento d'Aulo Quintilio
sculpto sul fianco del Monte di Ferentino*

Maria Anna Castaldi D'Amico delina

III. 5.

Testamento d'Aulo Quintilio scolpito sul fianco del Monte di Ferentino

(Viaggi, op. cit.)

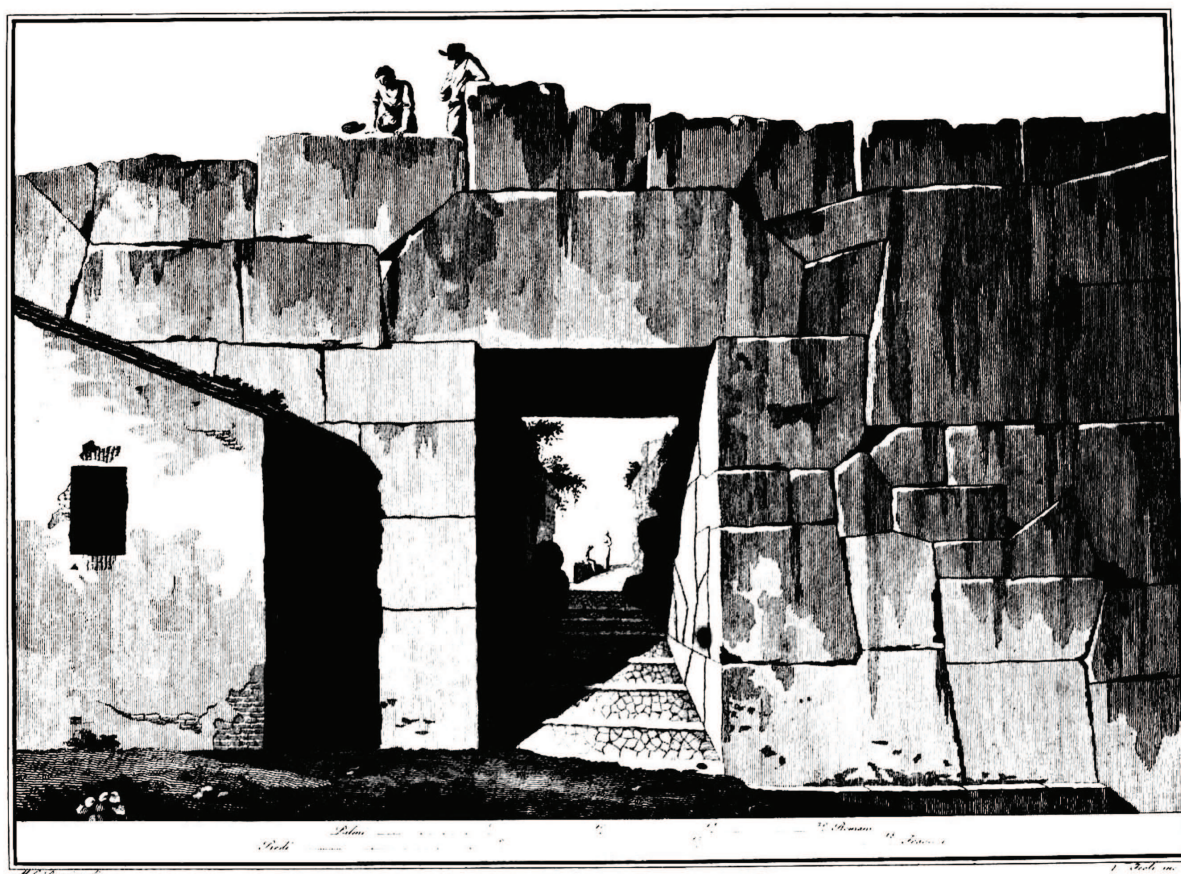


Mura antichissime di Ferentino

III. 6.

Mura antichissime di Ferentino

(Viaggi, op. cit.)



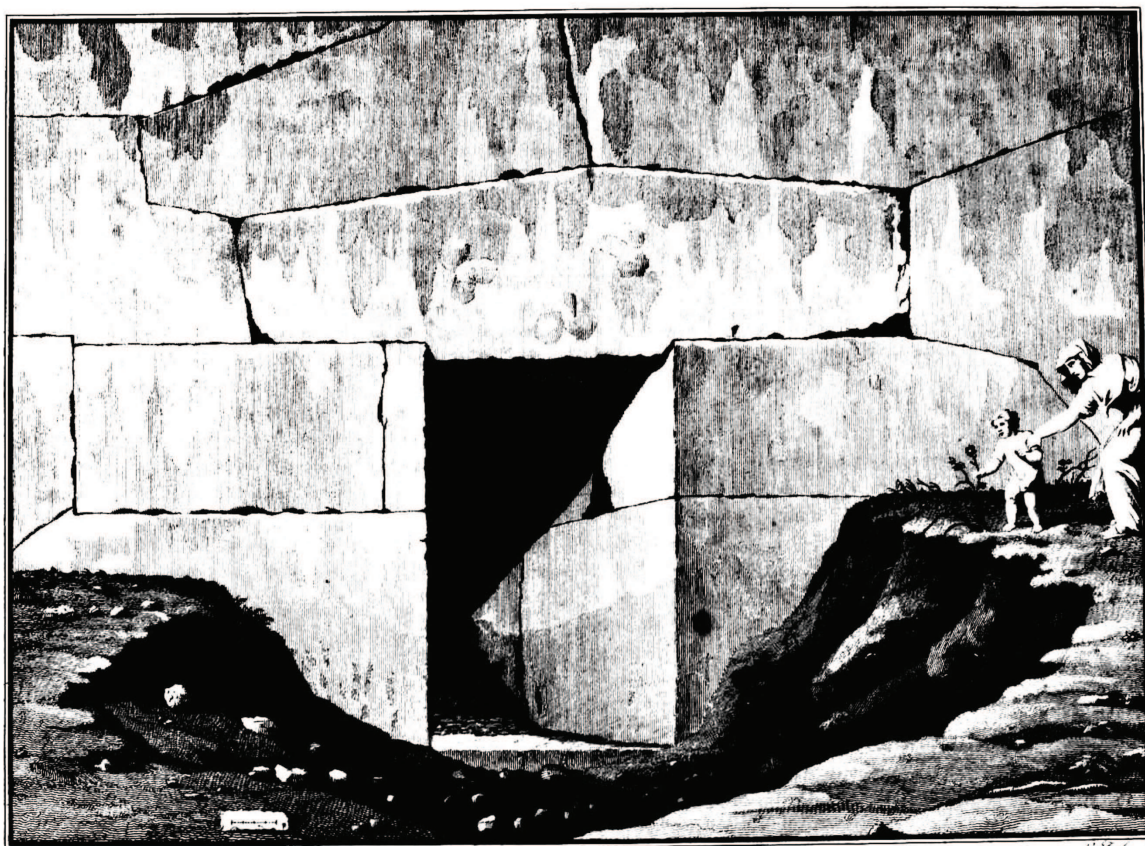
· Ingresso della Cittadella di Alatri ·



III. 7.

Ingresso della Cittadella di Alatri

(Viaggi, op. cit.)



Porta minore della Cittadella di Alatri

III. 8.

Porta minore della Cittadella di Alatri

(Viaggi, op. cit.)

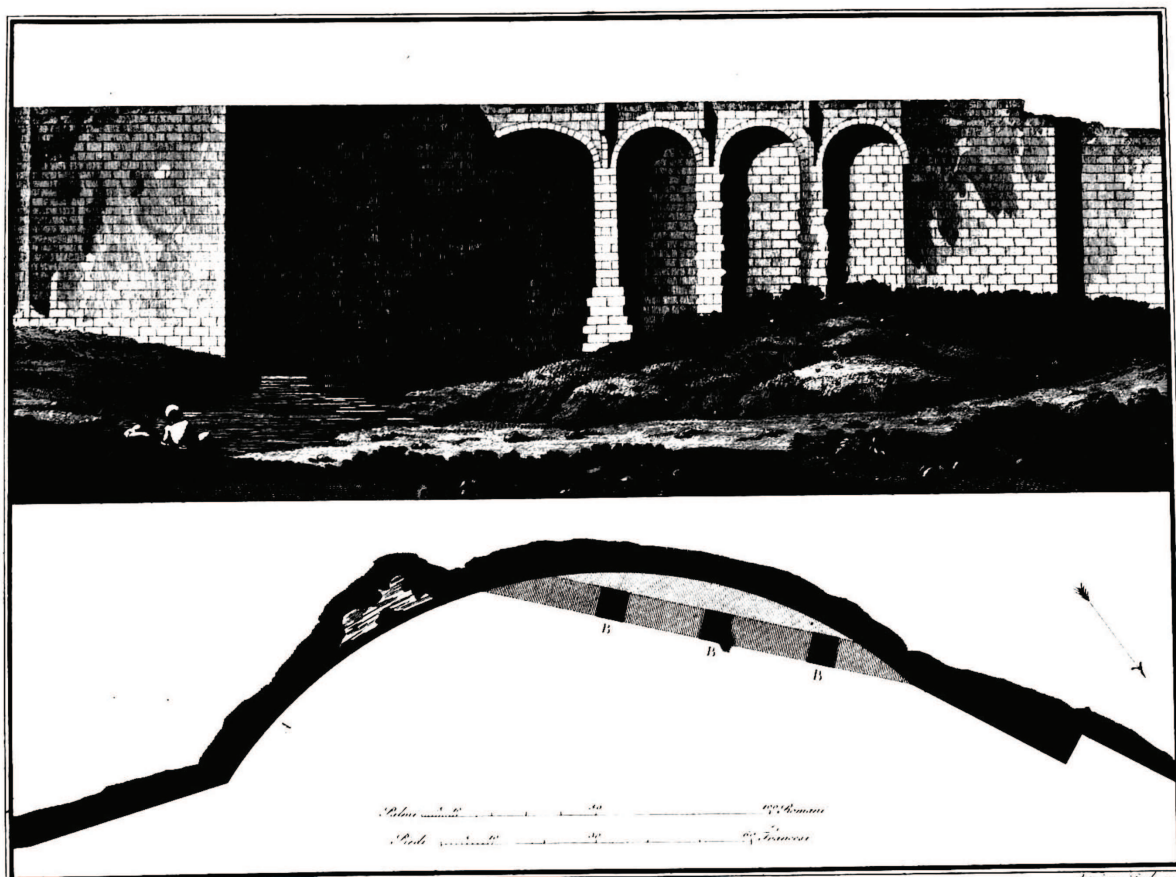


Mura di Civita Vecchia di Arpino

III. 9.

Mura di Civita Vecchia di Arpino

(Viaggi, op. cit.)



Avanzi di un Edificio Romano detto il Teatro



III. 10.

Avanzi di un Edificio Romano detto il Teatro

(Viaggi, op. cit.)

Capitolo III

UNA «ARCHEOLOGA ERUDITA»

*Marianna Dionigi archeologa e antiquaria:
il metodo e i contenuti, tra rigori e ingenuità
l'indagine sul campo e il "canone pelasgico"*

1.

Marianna *sub specie archeologica*

Dove il lettore troverà un diligente riassunto di ciò che finora gli archeologi ci avevano raccontato di Marianna Dionigi archeologa.

Fu di sua stretta amicizia Ennio Quirino Visconti, il quale la volle presente quando scopertasi la stanza sepolcrale degli Scipioni, fu aperta l'urna di Scipione Barbato, ed essa procurò e ottenne che essendosi trasportata l'urna medesima al Museo Vaticano, ne fosse posta esattissima copia nel luogo ove riposavano quelle ossa onorate.¹

Anno 1780. La volontà di un mentore d'eccezione, il più illustre antiquario e archeologo italiano: averla accanto negli attimi di un ritrovamento che avrebbe segnato l'immaginario dell'epoca (si pensi all'influenza che ebbe sul Verri de *Le notti romane*).

Il lembo del vestito sollevato con grazia nell'atto di discendere per i sottosuoli dell'antichità, senza curarsi dei piedi che affondano nello sterro dello scavo.

¹ E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* V, op. cit., p. 38.

La successiva battaglia affinché il patrimonio archeologico riportato alla luce non fosse disperso. L'idea di porre *in situ* «esattissima copia» dell'urna. Quello stesso superlativo: «esattissimo», paradigma e icona di un metodo.

Con leggere variazioni questo aneddoto migrerà in tutte le biografie di Marianna dall'Ottocento a oggi, da De Tipaldo a Rinaldi Tufi.²

Quasi certamente accaduto davvero, l'episodio porta comunque in sé il sapore della leggenda biografica: vero e proprio apologo su un destino segnato dal demone della curiosità antiquaria e della ricerca archeologica.

Una recente serie di contributi ha ormai chiarito che genere di antiquaria e archeologa sia stata Marianna Dionigi.³ Brillante archeologa-donna *ante litteram*, certamente. Ma anche significativa figura di archeologa e antiquaria *tout court*, nonché collezionista. In un'epoca in cui furono di moda scavi febbrili quanto estemporanei, pratiche avventurose e mercantili. In un'epoca in cui l'archeologia stentava ancora a definirsi come disciplina a sé (per metodo, se non proprio per oggetto d'indagine), a emanciparsi quale scienza in senso moderno, mentre indugiava ancora sotto le ingombranti ali della filosofia estetica e delle Belle Arti.

Marianna fu anzitutto archeologa sul campo. Ricercatrice appassionata e rigorosa. Tanto per fare un esempio, i *Viaggi* ce la consegnano impegnata, insieme con l'architetto Luigi Campovecchio (che realizza per lei le piante di alcune delle città e delle acropoli visitate), in certosini rilievi e misurazioni presso porta Sanguinaria a Ferentino.⁴ In un recente *excursus* sull'attività di Marianna «di fronte ai monumenti megalitici», Annapaola Mosca ha sottolineato la incredibile attenzione dell'autrice «per i particolari tecnici e la precisione con cui misura le porte, con cui riproduce nei suoi disegni le singole pietre e ne delinea i contorni».⁵ Mosca identifica l'intento di una rigorosa documentazione attraverso il disegno come campo d'azione peculiarmente rivendicato da Marianna per il proprio contributo di ricerca. Ma ci ricorda anche che, sempre a Ferentino, Marianna ordina saggi di scavo «per dare un'idea esatta della situazione del circuito delle mura».⁶ Scava inoltre presso la porta minore della cittadella di Alatri e in varie località prende calchi in gesso di iscrizioni e bassorilievi per migliorarne la leggibilità. Proprio sul ricorso calchi, tra l'altro, insistono gli studiosi di settore, forse anche perché Marianna mostra

² Fonte probabile ne è l'introvabile *Elogio di Marianna Dionigi* pronunciato da Enrico Lavery nell'adunanza funebre dell'Accademia Tiberina e pubblicato in Roma nel 1827, un anno dopo la morte della nostra autrice.

³ In particolare AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit..

⁴ “Comparsate” di Campovecchio risultano alle lettere quinta, undicesima e diciottesima.

⁵ A. MOSCA, *Marianna Candidi Dionigi di fronte ai monumenti megalitici* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., p. 65.

⁶ A. MOSCA, *Marianna Candidi Dionigi di fronte ai monumenti megalitici*, op. cit., *ivi*.

di comprenderne appieno l'importanza. Come conferma l'*incipit* della lettera sedicesima, indirizza da Alatri all'*Amico pregiatissimo*:

Vorrei trovarmi presente nell'atto che ricevete questo disegno. Voi sdegnate certamente di fissare lo sguardo sull'informe figura, che rappresenta, eppure essa merita particolare riflessione, ed io mi lusingo della vostra riconoscenza, per averla non solo disegnata, ma eziandio trattone il gesso, considerandone l'importanza.⁷

Consapevolezza ribadita in una delle due lettere spedite da Marianna a Luigi Lanzi ("vere", queste: la prima per chiedere un parere sull'assunto del libro, la seconda un aiuto promozionale). Mi riferisco qui alla seconda missiva, quella datata 20 settembre 1809, spedita a pubblicazione iniziata:⁸

Ora parto per Alatri onde fare in gesso la forma di due figure quasi consumate dal tempo scolpite in bassorilievo sopra due pietre dell'antichissimo muro Ciclopeo e siccome la costruzione di questo è la più antica del Lazio, si può dedurre essere tali figure la prima scultura dei nostri popoli più remoti.⁹

D'altro canto, attraverso alcuni puntuali riscontri di Luca Attenni siamo a conoscenza del fatto che Marianna aveva scavato in Roma (località Vigna Cesarini) già nel 1805.¹⁰ Così come abbiamo già osservato che la nostra autrice dovette scavare anche in Civita Lavinia,¹¹ presso il villino di sua proprietà, incrementando la ricca collezione di famiglia (acquisita con l'immobile ma certo costituita già a partire dal XVII secolo con gli scavi per le fondazioni del villino stesso).

In campo epigrafico, Lidio Gasperini segnala invece come, al di là di alcune inevitabili ingenuità, Marianna mostri «di quando in quando, intuito epigrafico e accuratezza di copista: due qualità che di certo oggi noi riconosciamo come indispensabili ad un buon epigrafista».¹² Gasperini definisce anche «degne di apprezzamento»¹³ alcune letture autoptiche effettuate

⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 31r.

⁸ I *Viaggi*, andrà ricordato, escono in fascicoli tra 1809 e 1812: così che il tempo scelto da Marianna per il verbo, il presente, potrebbe contribuire anche a una ricostruzione della cronologia delle fasi di stesura dell'opera. Informazioni utili in tal senso possono ricavarsi anche dalla già citata lettera inviata da Marianna al Polsinelli di Arpino (G. TUTINELLI, *Una lettera di Marianna Dionigi sulla "Casa di Cicerone"*, op. cit., p. 49): cfr. *supra*, capitolo secondo, n. 61.

⁹ M. DIONIGI, *Lettera autografa all'abate Luigi Lanzi*, Roma 20 settembre 1809, Macerata, Biblioteca «Mozzi-Borghetti», Ms. 770-II (491).

¹⁰ L. ATTENNI, *Marianna Candidi Dionigi e i suoi scavi romani*, «Forma Urbis» 3, anno XIV, marzo 2009, pp. 34-36.

¹¹ Cfr. *supra*, capitolo primo, n. 140.

¹² L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., p. 45.

¹³ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., p. 47.

dall'autrice e certe integrazioni adottate nel caso di testi lacunosi. Rimarca inoltre come Marianna rinvenga varie iscrizioni inedite, mentre confronta con scrupolo le varianti di quelle edite. Tra l'altro, nel caso della controversa iscrizione dell'acropoli di Ferentino Marianna offre al lettore anche una lezione di prudenza metodologica: ella antepone infatti «energicamente la realtà epigrafica alle elucubrazioni degli eruditi che vorrebbero eluderla» ostinandosi a leggere «COS» (*Consules*) in luogo di «CES» (*Censores*),¹⁴ laddove invece è fin troppo evidente il contrario. Gasperini conclude constatando che Marianna «ha – oggi possiamo dirlo con la massima tranquillità – ragione da vendere».¹⁵ Di tale lapide, assai nota nell'ambito degli studi di settore per le questioni di datazione delle mura poligonali che a essa si collegano, torneremo a parlare, a proposito della priorità attribuita all'esperienza diretta nel metodo rivendicato da Marianna.

Trattando di trascrizioni e rese grafiche infine, Gasperini riconosce quale «grande benemerenza» di Marianna la «stupenda veduta prospettica» del sepolcro rupestre di Aulo Quintilio Prisco a Ferentino.¹⁶

Il più bel disegno che a tutt'oggi sia stato fatto del singolare monumento e che supera di gran lunga in bellezza e in efficacia anche il rilevamento scientifico [...] fatto eseguire ultimamente con i più moderni mezzi della tecnica disegnativa epigrafica. Altrettanto lodevole è il disegno schematico del monumento iscritto e della lunga e complessa epigrafe.¹⁷

Degna di nota, sempre secondo l'epigrafista, è anche la cura con cui Marianna mostra di aver preparato i suoi *Viaggi*, portando con sé le «grandi sillogi epigrafiche allora disponibili e circolanti»,¹⁸ quelle dello Smezio, del Grutero e del Muratori, ma anche il *Saggio di lingua etrusca e di altre lingue d'Italia* di Luigi Lanzi e l'*Orthographiae ratio* di Aldo Manuzio il Giovane. Nelle città che si trova a visitare, supplisce poi alla eventuale mancanza di evidenze in opera poligonale o a quella di tempo per la visita, saccheggiando con perizia e avidità le storie locali disponibili: ad Anagni è in compagnia del De Magistris, ad Atina del Tauleri. S'inerpica per «balze» e «polverose vallate» del monte Radicino,¹⁹ presso Ferentino, alla ricerca degli *Avanzi del Tempio della Fortuna*, in compagnia di «un vecchio scritto pervenuto a caso» nelle

¹⁴ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., *ivi*.

¹⁵ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., *ivi*.

¹⁶ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., *ivi*.

¹⁷ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., pp. 45-47.

¹⁸ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., p. 45.

¹⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi nelle città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 20r.

sue mani,²⁰ specie di vero e proprio manoscritto ritrovato: dove l'auspicio «che non mentisse il vecchio scritto»²¹ ne svela la funzione di espediente romanzesco, destinato ad accogliere il lettore in una digressione bucolica che è anche implicito omaggio alla *Saturnia tellus* di virgiliana memoria. In una breve sosta a Rocca d'Arce Marianna mostra invece di conoscere nel dettaglio «la questione» che divide da tempo «due letterati il Sig. Pistilli ed il Sig. Cayro»²² intorno alla vera ubicazione della perduta villa di Quinto, fratello di Cicerone. All'apparenza marginale nell'economia narrativa dei *Viaggi*, l'episodio si rivela invece piuttosto interessante. Da una parte Marianna chiosa la faccenda con un certo umorismo, spingendo il lettore alla consapevolezza del conto in cui vanno tenute certe dispute erudite: «Voglio sperare che in breve il termine difinitivo dell'accennata questione, giunga ad appagare la letteraria curiosità».²³ Dall'altra è interessante notare come l'episodio preceda l'arrivo di Marianna in Arpino, luogo della presunta casa natale di Cicerone (motivo ultimo, a detta dell'autrice stessa, dell'inserimento della città nell'itinerario dei *Viaggi* al di là di ogni pur documentata presenza di avanzi in opera ciclopea). Esso sembra insomma voler preparare in modo adeguato il lettore all'incontro con il clamoroso anacronismo dell'edificio consacrato dalla memoria locale, lenire in anticipo la delusione che ne potrebbe seguire e spianare il terreno per la suggestiva strategia letteraria incaricata di trasformare tale delusione e redimerla: la digressione di sapore gnomico su come fosse proprio Cicerone a rinvenire la perduta «tomba di Archimede in Siracusa».²⁴ Comunque Marianna non esita a procrastinare a «doman l'altro» la propria visita al monumento in questione, «per attendere l'utile compagnia di alcune persone erudite»²⁵ che si sono offerte di accompagnarla. Così come nelle varie tappe dei *Viaggi* l'autrice non tralascia di evocare, vere e proprie «macchiette» narrative, gli eruditi del posto: li interpella per ottenerne notizie storiche o chiarimenti su manufatti scomparsi o alterati dal tempo (o dall'azione dell'uomo) e quant'altro possa risultare utile ai fini della sua ricerca. E ne tiene sempre i giudizi in buona considerazione. Per esempio, di ritorno dal terzo mancato viaggio ad Aquino,²⁶ Marianna lamenta al tempo stesso di non aver potuto «osservare ocularmente» una certa «colonna migliaria, né richiedere a qualche erudito Aquinate opportune notizie intorno ad essa»,²⁷ non essendole stato possibile appressarsi alla città. Appena giunta in Ferentino invece, dopo essersi meravigliata alla vista delle sue «mura

²⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 18r bis.

²¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 20r.

²² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 45r.

²³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

²⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 51r.

²⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 47v.

²⁶ Si tratta di impedimenti burocratici: c'è di mezzo un passaggio di confine di stato.

²⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 43r.

antichissime», Marianna interroga sulla questione «alcune persone erudite» del posto: si sente rispondere «che in molte Città di questi contorni ve ne *esistono* di altre consimili», per cui concepisce «tosto il pensiero» di portarsi a vederle.²⁸ Marianna trasforma così in anticipazione narrativa qualcosa che nella realtà di fatto conosceva già, cogliendo occasione per sciorinare in forma di catalogo ragionato l'itinerario dell'intero viaggio e le sue motivazioni.

In Alatri infine, la nostra autrice cerca di attribuire un nome alla divinità pagana raffigurata in un bassorilievo visibile fuori porta San Pietro. Tale bassorilievo è tanto rovinato quanto importante proprio per la sua antichità: sono «i più colti alatrini» a garantirla «che venticinque o trent'anni indietro, si vedevano» ancora «confusamente nella detta figura, alcuni segni in favore» dell'interpretazione formulata dall'autrice.²⁹ La sua interpretazione è poi ulteriormente avvalorata dal

costume che vi è fra gli Alatrini (costume che si dice abbia avuto origine dal tempo che la Religione Cristiana s'introdusse in Alatri) di portarsi in folla il secondo giorno di Pasqua ad offendere con ischerni, e colpi di sassi questi bassirilievi, che asseriscono fossero alquanto indecenti; avendo forse voluto il popolo dimostrare di aver abbandonato l'idolatria, con prendere in dispregio l'immagine di un falso Nume.³⁰

Così ci rendiamo conto che Marianna, mentre rivendica per i *Viaggi* un approccio squisitamente antiquario, fa anche ampio uso delle tradizioni popolari locali. A volte con esiti di notevole acribia: laddove per esempio, a Ferentino, riconosce in una filastrocca di questua infantile una possibile sopravvivenza dell'evergetismo di Aulo Quintilio testimoniato nell'epigrafe dalla «simpatica e umanissima *sparsio nucum pueris plebeis sine distinctione libertatis*»,³¹ o quando, nella stessa occasione, intuisce in certi toponimi moderni una persistenza di quelli latini.³² In quest'ultimo caso è però importante ricordare anche come, in una delle prime lettere dei *Viaggi*, per dimostrare/inverare *à rebours* la ignota etimologia di porta «Sanguinaria», Marianna si affatichi a scovare negli autori classici testimonianza storica di qualche evento cruento svoltosi a Ferentino.³³ L'autrice finisce così per schierarsi involontariamente sotto le fantasiose insegne di quella storiografia anti-greca, anti-classica e anti-filologica della quale sul

²⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r [*nostro il corsivo*].

²⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 31r.

³⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

³¹ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., p. 47.

³² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., 18r bis.

³³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 6r/v.

tramonto del XV secolo il frate domenicano Annio da Viterbo fu campione incontrastato, ma il cui visionario metodo paraetimologico serpeggia ancora oggi nelle narrazioni della folta schiera di localisti eruditi fioriti all'ombra degli infiniti campanili d'Italia.³⁴

D'altro canto, dopo aver notato che sotto il profilo dell'antiquaria intesa in senso varroniano (cioè come storia delle istituzioni civili e religiose) Marianna incorre nei suoi *Viaggi* in vari errori, confusioni e sviste (nonché, almeno in un caso, «certamente» in «una sciocchezza»), Anna Pasqualini si affretta a ridimensionarne gravità e portata. Come nel caso della «confusione tra Ferentino, città degli Ernici, e il *caput aquae Ferentinae*, sede delle riunioni politiche dei Latini all'epoca di Tarquinio il Superbo»: poiché «è anche vero che ancora nel pieno XIX secolo molti eruditi caddero nel medesimo errore».³⁵ Pasqualini insiste soprattutto sulla conoscenza di prima mano che Marianna dimostra delle fonti letterarie classiche e sulla sua vasta erudizione intorno «a dettagli antiquari» anche assai minuti, come «nel caso, ad esempio, delle considerazioni svolte a proposito della dea Lua, una divinità poco o nulla diffusa».³⁶ In altri casi l'autrice sa integrare con perspicacia un'iscrizione o interpretare correttamente un rilievo.

Con i riferimenti letterari a proposito della latitanza di Saturno nel Lazio (esule dall'Attica e ospite di Giano, egli vi diverrà civilizzatore e fondatore di città) e della somiglianza tra le mura delle città che visita e quelle dell'arce eretta da Saturno stesso in Campidoglio, Marianna si dimostra invece consapevole della complessa tematica virgiliana dei *Saturnia regna* e della *Saturnia tellus*.³⁷ Mentre con la chiamata in causa di Petit Radel, l'entrata in scena di Edward Dodwell (protagonista insieme con Marianna di una deliziosa scenetta-duetto di fronte alla *Porta di sortita dalla Cittadella di Ferentino*) e le contestuali evocazioni delle rovine di Micene e Tirinto, la nostra autrice si conferma ben dentro il dibattito che si andava svolgendo sulla questione delle mura ciclopee: discussione incentrata in quel momento sull'antichità di fondazione di tali opere e sul perduto popolo che ne era stato il demiurgo. Ma proprio su questo aspetto tornerò a breve, cercando di collocare in modo critico la posizione di Marianna nel quadro di quel movimentato dibattito: poiché mi sembra che né Pasqualini né altri vadano al di là di una generica constatazione di fatto.

³⁴ Torneremo a parlare a breve di un sorprendente caso che riguarda proprio Alatri e le sue mura poligonali. Su Annio da Viterbo e sul metodo delle sue fantasie onomastiche e toponomastiche cfr. senz'altro V. DE CAPRIO, *La tradizione e il trauma. Idee del Rinascimento romano*, Manziana, Vecchiarelli 1992, pp. 189-258.

³⁵ A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria*, op. cit., p. 33.

³⁶ A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria*, op. cit., ivi.

³⁷ Su questo tema cfr. G. D'ANNA, *Il Lazio e la concezione virgiliana dei Saturnia regna* in AA.VV., *Il Lazio nell'antichità romana*, a cura di R. Lefèvre, «Lunario Romano» XII, 1983, pp. 21-34 e E. MONTANARI, *Saturno* in AA.VV., *Enciclopedia virgiliana* IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1988, pp. 685-688.

Infine, Pasqualini sottolinea che nella valigia di Marianna non mancano alcune raffinate sorprese: per esempio, le opere dei grandi viaggiatori settecenteschi in Egitto, da Norden a Pockocke a Denon, sulle cui tavole e descrizioni la nostra autrice ricerca con puntiglio, ma anche con prudenza critica, riscontri credibili alla particolare tecnica costruttiva ad architravi a «scala rovescia» con cui è realizzato l'interno della *Porta minore della Cittadella di Alatri*.

Conclude Pasqualini:

Per tutto ciò – ma altro si potrebbe aggiungere – non sembra si debba accogliere quel giudizio, troppo severo e troppo sbrigativo, formulato da Borghesi e recepito da Mommsen, per i quali Marianna Dionigi avrebbe posseduto una cultura frivola e salottiera. Sebbene ella non possa essere considerata per statura scientifica al livello dei dotti più insigni dell'epoca [...] non ne vanno sottovalutati né la partecipazione al dibattito erudito, né la militanza archeologica, né la cultura antiquaria, un campo sterminato per la mole degli scritti in circolazione e per la varietà dei rispettivi contenuti.³⁸

Un giudizio complessivamente lusinghiero insomma, da tenere senz'altro in considerazione. Almeno per ciò che riguarda la militanza archeologica e la cultura antiquaria di Marianna. Con i dovuti distinguo invece, come vedremo, per la qualità del suo contributo di idee al dibattito erudito intorno alle mura ciclopee. Quanto al giudizio di Borghesi e del Mommsen infine, esso appare certamente «troppo severo e troppo sbrigativo», quindi ingeneroso:

«Alcune epigrafi le copiò dal Grutero senza indicarne la fonte, altre le riprese direttamente dalle lapidi copiandole con scarsa perizia, e, ciò che è peggio, facendosele subito dopo correggere, nel corso di conversazioni serali, dagli eruditi con cui era in amicizia.»³⁹

A proposito di quest'ultimo accenno però (che sembrerebbe sconfinare nella maldicenza), se ripensiamo a quanto emerso a proposito del salotto di casa Dionigi, dei suoi abituali frequentatori e del tenore delle conversazioni che vi si svolgevano: sarà pure un pettegolezzo, ma tutt'altro che privo di fondamento. Crediamo che Marianna stessa non se ne sarebbe troppo scandalizzata.

³⁸ A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria*, op. cit., pp. 33-34.

³⁹ La citazione è ripresa in L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., p. 45.

2.

Marianna archeologa e i rigori del metodo:

osservare dal vero, misurare e illustrare con «ispeciale» esattezza e accuratezza

Dove il lettore troverà l'idea di archeologia (e di metodo) che Marianna affida al lettore dei Viaggi; ma anche (e forse soprattutto) l'incapacità di una reductio sub specie archeologica a restituire con adeguata complessità il fascino dei Viaggi, nonché un ritratto culturale e creativo organico e attendibile di Marianna. Contestualmente (e in qualità di tornasole), vi si rivendica migliore pertinenza e maggior fecondità di un approccio odeporico-letterario che sappia piuttosto assumere e riscattare lo specifico dei contenuti archeologici dei Viaggi nel paradigma esperienziale e artistico-letterario del libro.

Al di là di una corretta collocazione di Marianna come archeologa e antiquaria secondo i crismi di scientificità in vigore al suo tempo, resta dubbio se l'ottica stessa adottata da archeologi e antiquari, sostanzialmente una *reductio ad unum sub specie scientifica*, possa davvero rendere conto della ricchezza e della complessità dei *Viaggi* e del multiforme genio della loro autrice. O piuttosto non rischi di restituirci un'immagine di Marianna ridotta a un puzzle di tessere sparse e incoerenti, non componibili in ritratto unitario. Nonché di ridurre l'attenzione per la sua opera a una episodica e quindi nozionistica esercitazione su singoli aspetti, valutabili o meno scientificamente corretti e certificabili secondo i criteri di una archeologia intesa in senso contemporaneo (anacronistici quindi rispetto all'epoca in cui Marianna dispiegò la propria attività).

Poiché se da un lato infatti, almeno nelle dichiarazioni d'intenti e comunque con toni vagamente riduttivi, Gasperini sembra voler riconoscere e tener ferme sia le dominanti del poliedrico profilo intellettuale di Marianna che il campo da lei rivendicato per la propria azione (e con esso le valenze del genere letterario scelto, quello odeporico):

Ma soprattutto dobbiamo ricordare che la nostra interessante scrittrice e disegnatrice non ebbe mai vere e proprie velleità archeologiche; ebbe fortissima la curiosità intelligente di una signora di buona cultura letteraria, amante principalmente del disegno e della pittura. Le altre curiosità, che emergono dalla sua opera, come quelle per le mura

ciclopiche e per le lapidi, erano quelle comuni ai tanti dotti viaggiatori dell'epoca: sicché risulta tutt'altro che casuale il fatto che il suo scritto sia stato da lei intitolato «*Viaggi*» [...] i disegni, infatti, sono l'obiettivo principe perseguito dalla Nostra;⁴⁰

d'altro canto, pur riconoscendo l'importanza dell'itinerario scelto dall'autrice per i suoi *Viaggi*, Pasqualini riduce ai soli contenuti (particolarmente alle peculiarità dell'oggetto di studio scelto: le cinque città saturnie) novità e originalità del contributo di Marianna alla cultura archeologico-antiquaria del suo tempo:

L'opera [...] dico subito, costituisce un *unicum* nel panorama letterario dell'epoca, non tanto per il genere, che anzi è diffusissimo, ma per i suoi contenuti [...] Eppure, Dionigi presenta in questo *milieu* culturale caratteristiche assolutamente originali, non solo per i suoi interessi archeologici, ma soprattutto per il suo specifico oggetto di studio. La sua attenzione si appunta su una parte del Lazio poco o nulla battuta dai viaggiatori, nemmeno quelli più avventurosi ed eccentrici.⁴¹

Considerate in parallelo, le affermazioni dei due studiosi profilano una curiosa aporia argomentativa. Viaggio e peculiarità di itinerario a parte insomma, chi esalta le novità di contenuto dell'oggetto di studio di Marianna pensa bene di ridimensionare il genere letterario scelto (l'epistolare). Mentre chi ammette la priorità della scrittura e (soprattutto) del disegno finisce invece per declassare a curiosità comune proprio l'oggetto di studio.

Resta poi da chiarire perché nessuno degli esperti che si sono occupati di Marianna secondo un'ottica univocamente disciplinare si sia avventurato in una riflessione/valutazione nel merito delle posizioni espresse dall'autrice e di un suo eventuale contributo di contenuti al dibattito dell'epoca intorno al tema centrale dei *Viaggi*: mura pelasgiche, loro costruttori e ipotesi di datazione.

A ogni buon conto, appare certo che, se si assume una prospettiva esclusivamente archeologica, si fa fatica a tenere insieme un ritratto integro e al tempo stesso polivoco di Marianna: di una pittrice-disegnatrice cioè, che delimita un campo d'indagine archeologico-antiquario e compie un viaggio tematico a scopo documentario per poi elaborarne l'esperienza in forma artistico-letteraria.

In tale direzione, ci sembra che proprio l'approccio interdisciplinare caratteristico dell'odeporica possa invece aiutarci a meglio mettere a fuoco pertinenza e profondità delle

⁴⁰ L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti*, op. cit., p. 43.

⁴¹ A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria*, op. cit., pp. 25-26.

intenzioni/ambizioni archeologico-antiquarie di Marianna e del quadro di conoscenze elaborato nei *Viaggi*. Per esempio, affrontando certe questioni secondo il paradigma di «instabilità di genere» formulato nel 1996 da Vincenzo De Caprio (e acquisito ormai negli studi sul viaggio e sulle forme di scrittura a esso peculiari),⁴² si potrebbe evitare di ridurre ogni proclamato riconoscimento del profilo artistico di Marianna a sterile riscontro di contenuti sparsi, sostanzialmente aneddotici, estemporanei, agiografici. Abbiamo già considerato che, solo tenendo costantemente in primo piano le specifiche scelte di narrazione adottate da Marianna e le valenze culturali complessive della sua esperienza odeporea, si vengono a manifestare con evidenza di senso increspature stilistico-formali quali faglie in frizione tra istanze culturali e conoscitive difformi, magari in aperta contraddizione, da cui la superficie del testo risulta agitata. Si profila in tal modo un crocevia peculiare e fecondo.

Proprio al centro di tale crocevia ci conduce lo stesso De Caprio nel suo recente *Viaggiatori nel Lazio*,⁴³ inquadrando in chiave interdisciplinare l'ardente interesse di Marianna per le tematiche archeologiche affrontate nei *Viaggi*. Anzitutto, in un paragrafo dedicato ai *Viaggiatori "di scoperta"*, lo studioso rubrica l'autrice fra coloro che

rompono gli schemi dei tragitti obbligati e degli itinerari prefissati e si avventurano alla ricerca di un Lazio nuovo e non consueto. Dedicandosi alla visita a luoghi che non sono solo quelli segnalati dalle guide, e che perciò stesso, perché poco praticati dai forestieri, in genere non sono dotati di strutture dell'accoglienza per i viaggiatori, essi devono affrontare disagi notevoli [...] E a questa novità degli itinerari e del modo di viaggiare il più delle volte corrisponde anche l'adozione di punti di vista originali o almeno non troppo triti nei diari e nei racconti che vengono scritti.⁴⁴

Dove è anzitutto significativo il nesso suggerito tra viaggio di scoperta e adozione di un punto di vista originale nel testo che a esso si ispira. In un secondo momento, delineando i modelli compositivi adottati da Marianna nella stesura dei *Viaggi* e dopo averne mostrato il

carattere a metà strada fra la narrazione di viaggio in forma epistolare e il *voyage pittoresque* (di cui esisteva qualche pregevole esempio settecentesco relativo proprio all'area geografica visitata da Dionigi)⁴⁵

⁴² Si tratta di V. DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzi 1996.

⁴³ ID., *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit. (cfr. *supra*, capitolo primo, n. 17).

⁴⁴ V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., pp. 50-51.

⁴⁵ V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., pp. 135-136.

De Caprio profila un terzo modello narrativo di riferimento:

vale a dire la raccolta di tavole antiquarie e paesaggistiche dei dintorni di Roma accompagnate da delucidazioni, che però in questo caso, diversamente da quanto avviene nel testo della Dionigi, sono estremamente sintetiche e stese in forma assolutamente impersonale e non soggettiva.⁴⁶

Non a caso, nella lettera seconda indirizzata all'*Amico pregiatissimo* (di capitale importanza per ciò che concerne il contenuto dei *Viaggi*), Marianna anticipa:

Avendo così arricchita la mia cartella di alquanti disegni, e di oggetti tutti inediti, ho formato il progetto di trasmetterveli corredati dalle poche, ma necessarie notizie, relative a queste città del Lazio, dette per tradizione Città di Saturno.⁴⁷

Solo che poi, sempre secondo lo studioso

il modello è completamente contraddetto nella pratica della scrittura. Nel testo si nota piuttosto una perfetta complementarità fra disegno e narrazione verbale, che giocano ruoli di volta in volta mutevoli secondo le diverse circostanze.⁴⁸

Di certe conseguenze ai fini dell'analisi letteraria del testo ci occuperemo più in dettaglio nel prossimo capitolo. Ma va fin d'ora ribadito il fatto che nella pratica dell'autrice, a dispetto delle intenzioni dichiarate, il rapporto tra immagini e narrazione epistolare tende spesso a rovesciarsi proprio a vantaggio di quest'ultima. Si rilegga in proposito il passo della lettera terza, in cui Marianna conclude una breve digressione affollata di riferimenti alla storia romana con la preghiera che l'*Amico pregiatissimo* soffra

questa pompa di erudizione come necessaria a giustificare la mia compiacenza di scrivervi intorno alla capitale delle adunanze di trenta città, quali formavano la lega dei Latini.⁴⁹

⁴⁶ V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., p. 136.

⁴⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r.

⁴⁸ V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., p. 137.

⁴⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

Marianna stessa sembra esprimervi consapevolezza di un nesso intimo (e consequenziale) tra adozione del tema archeologico e scelta del “*ductus*” di scrittura. Ci rendiamo conto, tra l’altro, dell’importanza di rileggere i contenuti specifici per assumerli a pieno titolo nel paradigma compositivo dell’opera.

Per ora basterà rilevare come proprio tale approccio, attento sia agli aspetti strettamente odeporeici del viaggio di Marianna che alla loro elaborazione narrativa (nello sforzo di considerare insieme caratteristiche del viaggio e specificità del modello di scrittura), ci incoraggi a valorizzare appieno l’originalità dello sguardo archeologico-antiquario-documentario dei *Viaggi*: la centralità dell’istanza del disegno.

A questo punto, restituito il metodo di approccio all’oggetto d’indagine di Marianna alla sua naturale complessità, possiamo tentare alcuni approfondimenti.

Nella prima delle due lettere indirizzate a Luigi Lanzi, quella datata 24 luglio 1808, dove Marianna chiede lumi all’insigne studioso su alcune questioni determinanti per il contenuto del libro, si legge: «Com’Ella ben vede essendo questi disegni molto esatti meritano altrettanta accuratezza nell’illustrarli».⁵⁰ Ecco, esattezza del disegno e accuratezza della sua illustrazione attraverso il testo letterario sono i valori prioritariamente dichiarati e perseguiti dall’autrice. E non solo nella epistola “reale”, dato che certe espressioni ricorrono più volte anche nelle lettere “inventate” dei *Viaggi*:

Gia il circuito delle mura di Ferentino mi reca tale maraviglia che bramo di *osservarle con speciale accuratezza*, e m’invita insieme a dimorarvi alcun tempo l’amenità del luogo.⁵¹

Tornerò nuovamente in ciascuna delle suddette città per confrontare i disegni già fatti, e per *osservare con accuratezza maggiore* ogni cosa notevole che vi sia relativa al mio assunto.⁵²

Ho preferito di attenermi alle sole cinque Città Saturnie, ed a quelle rivolgere ogni mia cura, stimando più utile dare una giusta contezza di poche cose, ma *esattamente osservate*, che un’idea troppo vasta, e generica di tutte le antichità del Lazio.⁵³

⁵⁰ M. DIONIGI, *Lettera autografa all’abate Luigi Lanzi*, Roma 24 luglio 1808, op. cit..

⁵¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 1r [*nostro il corsivo*].

⁵² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3v [*nostro il corsivo*].

⁵³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r [*nostro il corsivo*]. Di questo passo andrà rimarcata anche la scelta di restringere il campo d’indagine per una più rigorosa messa a fuoco: «più utile dare una giusta contezza di poche cose».

Dallo stesso disegno, coll'ajuto della sottoposta scala de' palmi, potrete avere una giusta idea della forma, e della estensione di tutte le pietre che compongono questo picciolo tratto di mura, avendole fatte io *misurare esattamente*.⁵⁴

Laddove poi l'osservazione ravvicinata di un rudere e il suo auspicato rilievo sono resi impossibili da cause di forza maggiore, come accade dinanzi agli *Avanzi del Tempio della Fortuna* sul monte Radicino, Marianna riesce comunque a celebrare il valore perseguito per negazione, innalzando retoricamente l'episodio con accenti rovinistici di stampo neoclassicista/preromantico:

Il picciolo quadrato interno può essere stato una cella o un'edicola, ma nulla ardisco di assicurare, per mancanza delle *necessarie osservazioni* inesequibili in quel luogo tutto ingombro dalla ruina, e divenuto albergo de' serpi.⁵⁵

Osservare-misurare esattamente e con accuratezza sempre maggiore («ispeciale»). Si profila in sostanza una «teorica» dell'indagine al cui centro l'autrice pone la scrupolosa osservazione dell'oggetto sul campo. Osservazione dal vero che deve sapersi confermare osservanza del vero a ogni successivo passaggio della ricerca stessa, anche nelle fasi più evolute (e quindi astratte) della elaborazione dei contenuti acquisiti. Nei *Viaggi* ricorrono spesso riferimenti a un vero direttamente esperito e istanze per la esatta osservazione sul campo quali fondamenti “deontologici” su cui ancorare ipotesi e teorie. L'imperativo è quello di contrapporre solidità di argomenti alle chimere partorite dai «sistemi ideali»⁵⁶ e alle ricostruzioni arbitrarie dettate dalle tentazioni della fantasia. Prudenza e sobrietà di giudizio caratterizzano insomma l'approccio archeologico di Marianna. L'autrice sembra inoltre rivendicare, per sé e per la propria attività, un orizzonte di «placida mediocrità»⁵⁷ (purché maturata *en plein air*) piuttosto che certi vischiosi labirinti congetturali alambiccati dagli eruditi nel chiuso dei loro gabinetti, in mezzo a polverose carte. Come succede in Alatri, per esempio, quando Marianna si avventura in sotterranei di cui sarà difficile poter decifrare l'originaria funzione.⁵⁸

⁵⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4v [*nostro il corsivo*].

⁵⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 20r.

⁵⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

⁵⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., *ivi*.

⁵⁸ Si noti, nel brano, la gustosa allusione teatrale, probabilmente a *La famiglia dell'antiquario* di Goldoni.

Potrei avventurare qualche supposizione, della quale io stessa non sarei ben paga. Quando considero, come le congetture degli antiquarj sono state perfino oggetto di scene, temo questi pericoli della professione, non meno che della mia insufficienza. Ma se non ho forza da penetrare nel vero, ho però quella di resistere all'illusione.⁵⁹

O come quando, dopo aver contrastato con argomenti di solido buon senso l'opinione di coloro che interpretano certe pietre grezze poste all'interno dell'*Ingresso della Cittadella di Alatri* quali sostegni a un'antica scala, l'autrice commenta: «Ma chi ardirà decidere sopra cose di un'epoca sì lontana senza argomenti bastevoli, a cui appoggiare le plausibili congetture?»⁶⁰

In genere la prudenza di giudizio si accompagna in Marianna a perizia e acume. Come nel caso della riflessione sulla singolare scelta operata dai costruttori della «porta *acuminata*» della Civita-Vecchia di Arpino,⁶¹ che vi preferirono l'arco ogivale a scapito del partito architravato (modello dominante in ambiente italico): particolarità finemente ragionata da Marianna e messa in relazione con la materia prima disponibile, il fragile calcare della zona. In questo frangente, per allontanare da sé la tentazione di un suggestivo parallelo con la porta ciclopica di Tirinto mostratagli da Dodwell in disegno, «pur molto consimile nella forma»,⁶² Marianna rivolge a sé stessa un icastico richiamo alla prudenza:

Ma non vorrei che questa illusione mi facesse allontanare alcun poco dal mio consueto sistema di verità, il quale sempre mi ha persuasa a non far piegare le cose al mio volere, ma piuttosto il mio volere alle cose.⁶³

A voler essere sinceri però, in questo sistema di fedeltà «alle cose» tracciato da Marianna nel corso dei *Viaggi* si apre qualche falla. E di non poco conto.

Anzitutto proprio per ciò che riguarda la coerenza dell'autrice stessa nella pratica dell'osservazione dal vero. Infatti, mentre sappiamo che sulle pendici di monte Radicino Marianna s'inerpica tenace e infaticabile fra pungenti e abbaglianti rocce; o che in Alatri discende, con non poco incomodo, per maleodoranti sotterranei; sappiamo anche come, una volta giunta in Atina, ultima tappa dei *Viaggi*, ella non suffraghi tutte le informazioni somministrate al lettore con riscontri rigorosamente raccolti *de visu*. L'intera epistola ventiseiesima, per esempio,

⁵⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 34r.

⁶⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 38r.

⁶¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 53r [il corsivo è nel testo].

⁶² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

⁶³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

dedicata ad Atina, «nobilissima» e «potente» città dei Sanniti,⁶⁴ è basata pressoché esclusivamente su aneddotica e riferimenti eruditi saccheggianti dal testo di uno storico locale, il Tauleri. Si tratta in realtà di un caso unico nei *Viaggi* e Marianna riesce comunque a trasvalutare la imbarazzante deroga al principio metodologico in bozzetto meta-narrativo:

Stanca di dovermi per questa volta riferire ad ogni tratto alle assertive altrui, avrei sommamente bramato di osservare almeno questo considerabile oggetto [*si tratta degli avanzi di un acquedotto situati nei contorni della città, a.r.*], e giudicare dalla sua costruzione in qual epoca fosse fabbricato; ma ciò mi si è reso impossibile, non potendo allontanarmi dalla Città per le stesse ragioni, che mi hanno impedito di portarmi in Aquino.⁶⁵

Infine, c'è anche il fondato dubbio che Marianna possa non aver visitato affatto l'acropoli locale: a inchiodarla, a parte la quasi totale assenza di riferimenti alle opere poligonali presenti in città, la testimonianza riportata da chi non molti anni più tardi avrebbe inteso emularla. A proposito di certi disegni tratti in Atina dalla contessa Augusta di Coventry, più volte ascesa all'acropoli, scriverà infatti William Gell nel 1831:

I lettori degli Annali archeologici saranno, secondo ch'io credo, ben contenti di trovar qui disegnata una parte de' muri dell'antichissima fortezza d'Atina, i quali apparentemente assai più mostran d'età di quelli dati nel saggio della signora Dionigi, che al dire di questi montanari non giunse fin sulla acropoli di quell'antica città...⁶⁶

Forse Marianna fu scoraggiata dalla fatica costatale l'impervia ascesa alla città («disastroso viaggio»),⁶⁷ forse fu per l'impossibilità di prolungarvi il soggiorno quanto desiderato (complici le difficoltà burocratiche e l'avanzare della stagione). Difficile dire. Certamente a una signora del suo rango e sulla soglia dei cinquanta d'età perdoneremmo ben altre *défaillance*. Ma la verità è che il tradimento della nostra autrice al modello proclamato si pone a un livello ben più profondo.

Ciò è più chiaro se rileggiamo quanto Marianna stessa scrive al suo *Amico pregiatissimo* in un'altra lettera di centrale importanza per l'assunto principale del libro (attribuzione pelagica delle mura poligonali e remotissima loro cronologia): quella dedicata alla lapide dell'acropoli di

⁶⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 55r/v.

⁶⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 55r.

⁶⁶ La citazione è ripresa in D. BALDASSARRE, *Mura, città e territorio*, op. cit., pp. 82-83.

⁶⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 55r.

Ferentino, testo ancora oggi di controversa interpretazione, impugnata (a quei tempi, ma anche oggi)⁶⁸ dagli studiosi contrari a ogni ipotesi di fondazione pelasgica, che vi traggono argomento per una datazione “bassa” dell’opera ciclopea, da ricondurre senz’altro a epoca romana. Dopo aver trascritto la lapide, Marianna afferma:

Pur mio malgrado questa volta ancora conviemmi abbandonare le idee piacevoli che la campagna mi desta. L’importanza della lapide di cui debbo parlarvi, le diverse questioni che sono state intorno ad essa agitate, il vostro genio che non sa occuparsi superficialmente di tali oggetti, tutto mi costringe a trattarne con uno stile che non parrà forse analogo a quella vaghezza d’immagini di che vorrei fossero sparse queste mie lettere.⁶⁹

Riconosciamo a volo alcune caratteristiche delle immancabili schermaglie intentate da Marianna all’indirizzo dell’*Amico pregiatissimo*:⁷⁰ le idee piacevoli destate in Marianna dalla natura (il pittoresco ecc.) vi vengono contrapposte alla profondità e all’importanza che la questione toccata e il genio dell’interlocutore impongono. Che la piacevolezza naturale abbia poi direttamente a che fare con l’amenità della pittura (e a volte, attraverso e oltre questa, come già dimostrato, con la scrittura stessa) e che la serietà del caso e la profondità del genio siano invece da ricollegare a questioni di precipua pertinenza erudita, tutto ciò viene esplicitato nel finale della lettera:

Ma non più per ora di queste intralciate questioni antiquarie; sia a voi gradita questa mia lettera più confacente alle vostre profonde cognizioni, che all’amenità de’ miei pittorici studi.⁷¹

C’è di più, però. La divertita querimonia inscenata da Marianna sulla convenienza dell’abbandonare le «idee piacevoli» in ossequio alle urgenze della visione scientifico-antiquaria programmaticamente abbracciata, è qui anche desiderio apertamente confessato di una «vaghezza d’immagini» di cui ella vorrebbe, a dispetto di ogni pretesa scientificità, che «fossero sparse queste *sue* lettere». ⁷² In altre parole, affiora qui a consapevolezza e a grado di ufficialità la nostalgia per un secondo canone di scrittura, contrassegnato da soggettività e partecipazione

⁶⁸ Ci torniamo a breve.

⁶⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 14r.

⁷⁰ Nel quadro di una più generale ambiguità nei confronti degli assunti generali presi a fondamento del libro stesso: eletti per via di ragione e certo con sincerità, ma fin troppo spesso smentiti nella concreta pratica di scrittura.

⁷¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 14v.

⁷² Nostro il corsivo.

emotiva, evidentemente in aperta contraddizione con l'altro, causa di tensioni percettive e di "sguardo" culturale tali da far smottare più volte la superficie stessa del testo.

In questa direzione sono significativi anche certi giudizi non troppo lusinghieri formulati sui disegni di Marianna e su certe loro imprecisioni documentarie da un altro viaggiatore «di scoperta» appassionato di mura pelasgiche (citato da De Caprio in un intrigante parallelo proprio con Marianna):⁷³ il geologo-viaggiatore di Bassano del Grappa Giambattista Brocchi.⁷⁴ Qualche anno dopo l'uscita dei *Viaggi*, siamo nel 1815-16, Brocchi annota nel suo inedito *Giornale del viaggio a Roma*⁷⁵ ricche informazioni sui numerosi monumenti in opera poligonale da lui visitati: egli osserva e registra dettagliatamente un po' tutte le mura ciclopiche del Lazio meridionale note a quel tempo. Il suo sguardo è sistemico e selettivo, oggettivo e impersonale, tipico del viaggiatore-scienziato del XVIII secolo: agli antipodi cioè dalle «erudite commozioni» che movimentano invece in chiave sentimentale, pittoresca e preromantica l'approccio di Marianna. Brocchi sfoglia attentamente i *Viaggi*, li evoca nel suo *Giornale* con abbondanza di riferimenti e riscontri, ma anche critica con severità Marianna in più di un caso. Soprattutto a proposito della incompletezza e della accuratezza dei rilievi, nonché della scarsa fedeltà con cui alcuni manufatti sono stati ritratti. Tali critiche insomma vertono proprio sui valori rivendicati con fierezza dalla nostra autrice. Ma questa è già un'altra faccenda.

Certo restano acquisite la serietà d'intenti con cui Marianna reclama più volte priorità per le «cose» e per il «vero», nonché la necessità di una osservazione diretta contro le erudizioni alla Don Ferrante, idee e sistemi formulati a tavolino, partoriti nel «santuario» appartato dei gabinetti di studio,⁷⁶ sui cui frutti astrusi Marianna non esita a ironizzare:

Mi conforta di più il considerare come talora gli stessi antiquarj più dotti formino sistemi ideali, trasportati dal soverchio sapere in un laberinto di congetture. Nella mia placida mediocrità avrò almeno il vantaggio di non incorrere in tale difetto.⁷⁷

⁷³ V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., pp. 50-61.

⁷⁴ Sul viaggio di Brocchi a Roma e nel Lazio cfr. V. DE CAPRIO, *Scrivere viaggiando nella Tuscia. Lo sguardo selettivo di G.B. Brocchi, scienziato dell'Ottocento* in AA.VV., *Viaggiatori da e per la Tuscia*, a cura di G. Platania, atti del I° seminario interdisciplinare sul «Viaggio» – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Viterbo, Sette Città 2003, pp. 113-147; ID., *Un viaggio a Roma non per vedere Roma. Sul Giornale (1815-1816) di Giovanni Battista Brocchi* in AA.VV., *Satvra. Studi in onore di Franco Lanza*, a cura di R. Badali, Università degli Studi della Tuscia – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne – Istituto di Studi Romanzi, Viterbo, Sette Città 2003, pp. 81-106; G. BROCCHI, *Viaggio nel Lazio: la Tuscia e l'Agro Pontino*, a cura di C. Capitoni, Viterbo, Sette Città 2004.

⁷⁵ G. BROCCHI, *Giornale del viaggio a Roma nell'anno 1815-1816*, Bassano del Grappa, Biblioteca Comunale, Ms. 31.A.20.2.

⁷⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 45r.

⁷⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

Mi giova il credere che l'esatta narrazione di tutte le cose osservate, per ciò che spetta alla ben conservata porta della cittadella di Alatri, possa soddisfare alla vostra mente indagatrice, ed avida sempre di acquistare nuove notizie.⁷⁸

Qui colpiscono, al tempo stesso, l'umiltà di quella «placida mediocrità» contrapposta al «labyrintho di congetture», nonché il malcelato orgoglio di un ostinarsi in mezzo alle cose da indagare: insomma in trincea, sul campo.

Solo che, più volte nel corso dei *Viaggi*, questa stessa rivendicazione finisce per connotarsi di ulteriori e più fecondi elementi di ambiguità. Laddove per esempio, come nell'*incipit* della lettera spedita da Arce, Marianna vira in chiave estetica piuttosto che antiquaria, con raffinata eleganza (e una certa malizia nei confronti dell'*Amico pregiatissimo*), la polemica contro la sterilità del sapere erudito:

Sebbene coloro, che soltanto sono dediti allo studio delle lettere, e racchiusi vivono mai sempre fra le polverose carte e fra i libri, non possano concepire l'idea delle bellezze in grande della natura nella sua maestosa rozzezza; contuttociò mi lusingo, che voi nel santuario (per così dire) del vostro gabinetto, possiate godere talvolta di sì fatte immagini, mediante le mie descrizioni.⁷⁹

In questo passo, ironia e consapevolezza della Marianna scrittrice si rivelano in una specie di sviluppo al quadrato proprio dell'istanza estetica: a un primo livello notiamo infatti che le «polverose carte» e i «libri» di «coloro, che soltanto sono dediti allo studio delle lettere» rappresentano idoli polemici contro cui Marianna celebra le bellezze «della natura nella sua maestosa rozzezza» (il pittoresco della pittura insomma, piuttosto che i rigori dell'obiettività). Solo che, a ben guardare, quelle stesse bellezze vengono poi riproposte non in forma di disegno o di pittura, bensì di «veduta» letteraria. Ricordiamo al lettore che si tratta della preziosa pagina di paesaggio su cui ci siamo già soffermati nel capitolo precedente. Ma non finisce qui (ed è l'aspetto più intrigante del brano): la lettera è ovviamente indirizzata all'*Amico pregiatissimo*. Egli viene colto nel chiuso «santuario» del suo «gabinetto». Marianna sembra cioè iscrivere anche lui all'anagrafe degli eruditi da tavolino. A meno che, attraverso l'arte del sorriso, attraverso e oltre il proprio interlocutore, Marianna non stia in realtà rivendicando qualcos'altro. Qualcosa di assai più radicale e contraddittorio rispetto all'impianto stesso del libro, e quindi ammissibile a stento: il primato dello sguardo artistico-letterario, soggettivo ed emozionale, su

⁷⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 38v.

⁷⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 45r.

quello scientifico, oggettivo e impersonale. Della pittura (e della scrittura) sull'archeologia. Felice contraddizione squisitamente femminile...

3.

Chi e quando ha fabbricato le mura poligonali?

Oggetto d'indagine e assunto teorico nei *Viaggi*: Marianna e il “canone pelasgico”

Dove il lettore trova una sistemazione del contributo di Marianna nell'ambito dei contenuti specifici del dibattito archeologico del suo tempo. Elemento, quest'ultimo, curiosamente rimosso dagli studiosi di parte archeologica. Il lettore vi troverà evidenziati finalmente, al di là di stereotipi e tentazioni agiografiche, alcuni limiti culturali di Marianna: senza che però il valore della sua opera precorritrice ne risulti sminuito.

Alcuni elementi impliciti e vari significativi passaggi del testo ci convincono che l'autrice dei *Viaggi* ha saputo determinare con chiarezza sia il proprio oggetto d'indagine che l'assunto centrale del libro.

Se per esempio osserviamo il diverso spazio concesso alla trattazione e la peculiare attenzione riservata a ciascuna delle cinque città visitate (in ordine d'importanza: Alatri, Ferentino, Arpino, Anagni e Atina), possiamo riscontrare come l'oggetto della ricerca definito da Marianna corrisponda effettivamente a quello dichiarato in vari passi della narrazione: gli antichissimi monumenti in opera ciclopea presenti nelle città saturnie del Lazio meridionale.

In tal senso risulta magari generico il delizioso “rubato” adoperato da Marianna in chiusura del bozzetto/apologo sull'incontro a sorpresa con Dodwell, comparso dal nulla mentre l'autrice è intenta a ritrarre la *Porta di sortita dalla Cittadella di Ferentino*:

Quanto è rapida l'associazione delle nostre idee! dall'architettura siamo passati insensibilmente all'arte della guerra, e da questa alla storia naturale. Chi sa l'opportunità

dei soggetti ove potrebbe trasportarmi, facendomi così deviare dal fissato argomento?
Onde varrà meglio il porre fine alla presente col dirmi Vostra Serva ed Amica M.D.⁸⁰

Al di là della indeterminatezza della espressione «deviare dal fissato argomento», è però interessante notare che poche righe sopra Marianna ha usato la descrizione di alcuni «accrescimenti in figura detta dai fisici mammellare», «prodotti dagli stillicidj sulla pietra calcarea» della parete interna della posterula, per insinuare una «antichissima data» di «costruzione del muro».⁸¹

Nella lettera quarta invece, l'autrice esordisce chiedendo scusa all'*Amico pregiatissimo* per il proprio prolungato silenzio (assai “sospetto”, poiché solo presunto: insomma, un altro espediente narrativo). Con singolare *incipit* a forme ironiche, Marianna scrive:

Suppongo che non avrete risparmiato al mio sesso la gratuita taccia d'incostanza, perché dopo avervi dimostrato tanto impegno per mettervi a parte delle mie riflessioni relative a queste antichità, un non breve silenzio è succeduto alle mie anticipate promesse. Nel tempo in cui forse rivolgevate per la mente idee a me poco favorevoli, io era occupata ad esaminare il circuito di queste antiche mura per essere coerente al mio progetto.⁸²

All'arrivo in Alatri infine, in un passo in cui riscontriamo l'ennesimo caso di conflitto tra istanze archeologiche ed estetiche (con rivincita di queste ultime), Marianna racconta:

Risvegliatosi il mio genio pittorico all'aspetto di così bella veduta, mi piacque ritrarla, quantunque fossi eccitata dal desiderio di giungere ad osservare novamente le mura antichissime di Alatri, principale oggetto delle mie ricerche.⁸³

Dove è da rimarcare come, a testo inoltrato, l'assunto centrale del libro (la tesi sostenuta da Marianna: una datazione remotissima dell'opera ciclopea, che si suppone fabbricata dal mitico popolo dei Pelasgi) venga ormai postulato, dato cioè per acquisito.

D'altro canto, il paradigma odeporico della «instabilità di genere» torna in nostro aiuto per decifrare il significato del palese squilibrio strutturale progressivo del libro. Man mano infatti che ci si allontana dal baricentro geometrico e contenutistico dell'opera (il soggiorno in Alatri),

⁸⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 10v.

⁸¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., *ivi*.

⁸² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 6r.

⁸³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 25r.

aumentano digressioni e divagazioni dall'oggetto principale della ricerca: subentrano narrazioni sommarie di visite mancate (quella ad Aquino) o dettagliate descrizioni di passaggi frettolosi (quello per Arce); insistite attenzioni antiquario-erudite, le più varie, per manufatti di età romana, come nei casi dell'enfatica attesa per la visita alla presunta casa di Cicerone in Arpino o della curiosità per il cosiddetto «monumento» in Atina (arco trionfale o sepolcro?);⁸⁴ nonché abbondanza di trascrizioni di epigrafi allegate alle missive. Converrà d'altronde ricordare che tale disposizione tende in realtà a manifestarsi costantemente lungo l'itinerario dei *Viaggi*. Certamente essa risulta meno evidente laddove si bilancia, come in Ferentino o in Arpino, con visite a cospicui avanzi in opera ciclopea.

C'è poi l'*incipit* paesistico erudito-effusivo della lettera prima, che si chiude con l'avvistamento di Ferentino: anche se qui la divagazione è solo apparente, poiché finalizzata a preparare il terreno per le due lettere successive, dove il lettore si troverà di fronte un'ampia accurata raffinata disquisizione predisposta dall'autrice per ostendere integralmente il proprio oggetto d'indagine e l'assunto del libro: dalla disamina della tradizione di ascendenza virgiliana che accomuna le città le quali «vogliono credere fondate dal Re Saturno profugo»,⁸⁵ alla questione su chi siano stati i fabbricatori dell'antichissima opera ciclopea, a quella (strettamente collegata) su chi siano stati i popoli primigeni del Lazio.

Ripartita per Anagni però, dopo l'intenso soggiorno in Ferentino, Marianna devia immediatamente per un'avventurosa esplorazione sul monte Radicino, alla ricerca dei ruderi di un tempio classico. E quando arriva in Anagni, dove riscontra l'assenza di ogni pur minima traccia di opera poligonale,⁸⁶ la nostra autrice si dedica a trascrivere alcune epigrafi e a ritrarre gli imponenti archi del cosiddetto «teatro» (o «piscina?»), rudere anch'esso di epoca romana.⁸⁷

Queste ipertrofie, per così dire, digressivo-progressive – poiché, come già notato, vanno intensificandosi con il progredire del libro – giungono nel finale a squilibrare la struttura stessa dell'opera. Fino a mostrarci da un lato una Marianna molto più incline di quanto ci si aspetterebbe a quel curiosare erudito fine a sé stesso più volte stigmatizzato; dall'altro una messa a fuoco dell'oggetto d'indagine più problematica e sfuggente di quanto la colta trattazione, infarcita di «esatte, e precise notizie»,⁸⁸ avrebbe desiderato lasciar intendere. Per cui il fatto che, nella già citata seconda lettera inviata al Lanzi, Marianna indugi su una precisazione superflua

⁸⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 57r.

⁸⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

⁸⁶ Fatto per cui, *in absentia* di riscontri oggettivi, con lucida requisitoria Marianna si spinge a revocare in dubbio l'ipotesi stessa di una fondazione pelasgica della città.

⁸⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 23r/v.

⁸⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 1v.

(laddove afferma: «per conservare la coerenza») andrà interpretato come segnacolo di un certo disagio:

Ecco pervenuta a compimento l'opera di cui ebbi l'onore di scriverle nello scorso anno, e di cui ora le trasmetto il Manifesto. Mi è convenuto intitolarla «Viaggio in alcune Città del Lazio che diconsi fondate dal Re Saturno» per conservare la coerenza con tutte le parti dell'opera, come vedrà in appresso.⁸⁹

Diventa a questo punto determinante riflettere su un aspetto dei *Viaggi* che gli addetti ai lavori del versante archeologico-antiquario hanno finora inspiegabilmente tralasciato:⁹⁰ la specifica collocazione del contributo offerto dai *Viaggi* nell'ambito del dibattito archeologico dell'epoca. Dibattito su contenuti ancora oggi problematici, vale la pena notare. Costituito da eccentriche convivenze e approcci sghembi, nonché costellato da persistenti lacune su vari interrogativi di fondo. Tutto ciò nonostante il cospicuo sedime di dati attendibili ormai a disposizione e una riformulazione del dibattito stesso su presupposti più affidabili rispetto al quadro delle conoscenze e delle «teoriche» ottocentesche (senza più troppe inclinazioni cioè per fantasie epocali e per una certa metafisica delle origini).⁹¹

Da sempre, in verità, con puntuali citazioni in suo onore nei loro *excursus* storici sulla *querelle* intorno alla mura poligonali, archeologi e antiquari vidimano la orgogliosa rivendicazione con cui Marianna apriva l'ultimo capitolo dei *Viaggi*:

È questa l'ultima lettera, che vi dirigo dalle Città, che diconsi fondate dal Re Saturno, le quali hanno formato per tanto tempo il soggetto della nostra epistolare corrispondenza. Qualunque sia di esse l'origine, incerta anche a' tempi di Dionisio d'Alicarnasso, sempre è indubitato ch'è involta nelle tenebre inaccessibili della primitiva antichità; ed io mi compiaccio di aver fissata la vostra attenzione sopra oggetti, ch'erano quasi abbandonati all'oblio, e che pur sono di alquanta importanza per il mondo erudito.⁹²

Già nel 1829 infatti, sul primo numero degli *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* si poteva leggere:

⁸⁹ M. DIONIGI, *Lettera autografa all'abate Luigi Lanzi*, Roma 20 settembre 1809, op. cit..

⁹⁰ Qualcuno, tra l'altro, non ha mancato di rimproverare, seppur bonariamente, a Marianna una «eccessiva fantasia, tipica del suo tempo» (A. MOSCA, *Marianna Candidi Dionigi di fronte ai monumenti megalitici*, op. cit., p. 65).

⁹¹ Per una in quadratura complessiva del tema cfr. AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit. ma anche il meno recente AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, op. cit..

⁹² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 57r.

Le assidue cure del signor MICALI che diede occasione ad altri disegni degli antichissimi avanzi d'architettura sparsi per l'Etruria; e l'opera utilissima di Marianna DIONIGI che ne' suoi viaggi ritrasse le mura di Ferentino, Alatri, Alba [sic, **a.r.**] ed Arpino, promossero nello spazio di pochi anni una generale conoscenza, or più or meno accuratamente, de' colossali avanzi di primitiva antichità, che fino a quell'epoca giacevano inondati nel paese istesso dove di continuo si attende agli studj archeologici.⁹³

Dove colpiscono sia la pertinenza del verbo «ritrasse», speso in relazione al complemento “odeporico” («ne' suoi viaggi»), sia il superlativo «utilissima» a epiteto dell'opera. Omaggio tanto più significativo se si tiene conto del fatto che gli *Annali* avrebbero ospitato, a più riprese e per vari anni, le tesi dei partiti contrapposti sulla questione della datazione delle mura ciclopee: cioè, accanto ai contributi dettati su “canone pelasgico” dai vari Petit Radel e Dodwell (canone cui, l'abbiamo già detto, Marianna aderisce quale adepta di rigida osservanza), anche quelli assai critici di Gerhard e Bunsen, gli archeologi tedeschi dell'*Istituto*. Importante insomma questo riconoscimento del lavoro di Marianna da parte della comunità archeologica, proprio nel momento in cui gli sparsi contributi dei singoli eruditi che si erano finora occupati del fenomeno venivano sollevati al rango di un vero e proprio dibattito accademico. Perciò non sorprenderà scoprire che in Alatri, nel 1839,⁹⁴ in una tortuosa pratica avviata per il restauro delle mura (evidentemente percepite ormai dalla comunità locale come patrimonio identitario) si trovi scritto:

Dallo stipite destro della porta, cosidetta Portatile che immette in Alatri, si estendono gli avanzi delle mura Ciclopee, illustrati di recente e resi noti agli amatori dell'Archeologia, coll'opuscolo dell'eruditissima Dionigi.⁹⁵

Dove, accanto all'appellativo encomiastico che accompagna il nome di Marianna, sono da notare espressioni come «ciclopee» e «amatori dell'archeologia», che puntualmente ritroviamo nei *Viaggi*.

⁹³ *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1829*, fascicoli I-II, Roma a spese dell'Istituto, Tipografia Salviucci 1829, p. 38.

⁹⁴ Proprio negli anni in cui l'acceso confronto stava per conoscere una di quelle periodiche battute d'arresto che lo caratterizzeranno fino ai giorni nostri.

⁹⁵ La citazione è ripresa in E. DE MINICIS – C. ZANNELLA, *L'acropoli e le mura di Alatri: archeologia e urbanistica nell'Ottocento*, «Storia dell'urbanistica» 6, anno IV, luglio-dicembre 1984, Roma, Edizioni Kappa 1984, p. 49.

Veniamo ora all'adesione di Marianna al "canone pelasgico" teorizzato da Petit Radel sullo scorcio del XVIII secolo. Esso è presto riassunto, in sostanza, nella convinzione che, giunto in Italia dalla Grecia, il mitico popolo dei Pelasgi vi abbia portato la civiltà, fondandovi città ed erigendovi mura poligonali. Il fatto che secondo alcuni autori latini la migrazione risalisse a numerose generazioni prima della guerra di Troia convinceva i vari Petit Radel e Dodwell, nonché la nostra Marianna (ma anche, in decenni successivi, un George Dennis) a datare le fondazioni di mura ciclopee secondo una cronologia remotissima (secondo millennio A.C.). Nel contesto culturale di quegli anni, la tentazione di scrivere la storia di un popolo perduto attraverso lo studio dei suoi presunti monumenti era troppo invitante. Piuttosto chiari i meccanismi: anzitutto la diffusa tendenza a interpretare certe differenze di tipologia costruttiva come una seriazione cronologica relativa; di lì poi, breve era il passo per giungere a riquadrare il tutto (in genere sulla scorta di una rilettura partigiana e anti-filologica degli autori classici) entro una ipotesi di cronologia assoluta. Ma c'era anche l'aspetto dei manufatti: per quanto in seguito l'opera poligonale si sarebbe rivelata basata su raffinati espedienti tecnici, in quel momento essa appariva ai più indubitabilmente arcaica (incommensurabilmente arcaica rispetto all'*opus quadratum* dei romani). Questi fattori spinsero molti studiosi a considerare antichissimi a priori quegli imponenti quanto enigmatici avanzi, appartenenti a un'età «involta nelle tenebre inaccessibili della primitiva antichità».⁹⁶ Anche Marianna sembra cadere in tale circolo vizioso, laddove, in due passaggi significativi della sua trattazione, si esprime in questi termini:

Non vi deve recar meraviglia, amico pregiatissimo, se mi sono indotta a ricercare negli autori queste notizie, avendomi a ciò invitato la remotissima antichità degli oggetti veduti.⁹⁷

Mi vedete adunque disposta a penetrare nella più remota antichità all'aspetto di questi avanzi di essa.⁹⁸

La fede in una cronologia "alta" era poi rafforzata da un noto passo di Pausania, secondo il quale le mura poligonali della Grecia (di cui proprio in quell'inizio di secolo Dodwell e altri andavano diffondendo in Europa i primi disegni, e che tanto somigliavano, almeno a un primo impatto, ai misteriosi ruderi del Lazio meridionale) erano state edificate dal mitico popolo dei Ciclopi. D'altra parte si diffondeva ormai notizia di ritrovamenti consimili in Sicilia, Sardegna e

⁹⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 57r.

⁹⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3v.

⁹⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

perfino in Asia Minore, tali da rafforzare la convinzione in una monogenesi delle mura ciclopee. E con essa l'idea che, inseguendo i percorsi di tale diffusione fino a redigerne una cartografia completa, si potesse stabilire una volta per tutte la cronistoria delle migrazioni pelasgiche.⁹⁹

Si tratta ora di definire più da vicino la collocazione di Marianna nell'ambito del "canone pelasgico".

A questo proposito sono opportune alcune precisazioni terminologiche preliminari. Precisazioni semplici per un contesto terminologico complesso, se non proprio complicato.

⁹⁹ Abbandonata la prospettiva diffusionista, oggi gli archeologi lavorano piuttosto a una concezione di poligenesi spontanea dell'opera poligonale, secondo un paradigma «tridimensionale» di concreti e documentabili rapporti tra tecnica adottata, specificità del contesto territoriale ed epoca di costruzione (su questi temi cfr. senz'altro gli interventi di G.M. DE ROSSI, *Il "divenire" dell'opera poligonale, Il cantiere e la tecnica e Alcune tappe del "percorso"* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., rispettivamente alle pp. 41-53, 55-73 e 233-237). Si propende poi per una datazione "bassa", con forbice massima tra VI e II secolo A.C.. Così le questioni centrali che agitarono il dibattito scientifico del primo Ottocento (quale popolo costruì le mura ciclopee e quando?) sembrano ormai definitivamente declassate a pseudo-domande, veri e propri anacronismi antiscientifici. Dei quali siamo comunque tenuti a non sorridere. Specie se vogliamo fare storia della cultura e della scienza. Poiché la *forma mentis* sottesa al "canone pelasgico" non è in fondo così distante da quella che impronta il modello delle quattro maniere formalizzato nella prima metà del XX secolo da Giuseppe Lugli: schema unanimemente accreditato sotto il profilo scientifico-archeologico negli studi del secolo scorso, che ancora spadroneggia, nonostante critiche e revisioni, nella bibliografia specializzata sull'opera poligonale (sulle mura megalitiche nel lavoro di Lugli sono interessanti le perplessità di G. MAGLI, *I segreti delle antiche città megalitiche. Il tempo dei Ciclopi in Italia e nel Mediterraneo*, Roma, Newton Compton 2007, pp. 84-90; di proficua lettura anche il capitolo «Un enigma da Ferentino», pp. 96-100). Ma anche perché, dopo i deliri romanzeschi del Mazzoldi sugli italoelasgi a proposito di primato della nazione italica (siamo all'altezza del 1840: cfr. P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, op. cit., pp. 269-272) e a dispetto dello smacco provocato dalle risultanze degli scavi a Norba nel 1901 (che spinsero i più ad abbassare la datazione delle opere poligonali tra IV e II secolo A.C.), il "canone pelasgico" ha comunque conosciuto una nuova primavera nell'ultimo decennio del XIX secolo, con la versione aggiornata di De Cara e Giovenale: una teoria nuova di zecca sugli Hetei-Pelasgi. Anche oltre però, fino ai giorni nostri. Per esempio, nelle commosse pagine del localista alatrino Giuseppe Capone. Capone dispiega nei suoi lavori tutto l'armamentario anti-filologico cui abbiamo precedentemente accennato (false analogie tra usi e costumi di popoli distanti nel tempo e nello spazio; meccanismi paraetimologici applicati alla toponomastica: ne abbiamo constatato un esempio anche in Marianna). La sua rilettura dell'opera poligonale, dettata da nostalgia per la Grande Madre Monogenesi, è svolta in una suggestiva chiave archeo-astronomica con larga profusione, al contempo, di scrupolosi calcoli e di parole alate: Capone interpreta l'acropoli di Alatri in chiave sacrale piuttosto che militare e ne collega la forma con quella della costellazione dei gemelli, riportando così (sulla base del calendario astronomico) la datazione dell'opera poligonale ben al di sopra del IV secolo A.C.. La singolarità degli argomenti sostenuti e i modi stessi dell'argomentare di Capone, sostanzialmente antiscientifici, non impediscono allo studioso alatrino di essere invitato come relatore a convegni sul tema né di ritrovarsi citato nella pubblicistica specializzata (di lui si veda: G. CAPONE, *Alatri. Breve excursus su Mito e Storia di una città*, Alatri, Antica Stamperia Tofani 2006 ma anche il meno recente *L'orientazione dell'acropoli e delle mura di Alatri argomento di una cultura...?* in AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, op. cit., pp. 199-207).

Discorso analogo, sebbene assai più complesso per implicazioni di rigore metodologico e di scrittura, meriterebbe il contributo di Giulio Magli. Quest'ultimo riprende infatti l'intuizione archeo-astronomica di Capone per inserirla in una più vasta indagine comparata estesa ben oltre il contesto mediterraneo. Magli però, a differenza di Capone, non indulge a voli pindarici né a meccanismi paraetimologici o *similia*, anzi sottopone a critica serrata sia le fonti a disposizione che i contributi e le posizioni degli studiosi: tutto ciò senza troppe diplomazie accademiche e con uno stile nitido e di gradevole effervescenza polemica. Si veda, per esempio, nella sua attenta analisi dell'iscrizione dell'acropoli di Ferentino, la demistificazione dei falsi concetti acriticamente tramandati, di *default*, nella bibliografia scientifica, nonché la sua interessante proposta di doppia interpretazione del testo formulata, per così dire, a cerchi concentrici. Proprio come per Marianna, in sostanza, anche per Magli quella epigrafe non dimostra affatto che l'opera poligonale sia da datare a epoca romana. Sulla base della propria ipotesi archeo-astronomica, Magli sostiene invece l'attendibilità di una cronologia più "alta" del V secolo A.C. (di Magli si veda il libro citato *supra*, in questa stessa nota, ma anche ID., *Le acropoli megalitiche in Italia* in AA.VV., *Le mura*

Anzitutto notiamo che più volte nel corso dei *Viaggi*, facendo riferimento alla presunta fondazione delle cinque città da parte di Saturno, Marianna tende a riproporre la perifrasi del titolo: in questo modo l'autrice si mostra pienamente consapevole – come già accennato – della genealogia letteraria di tale tradizione e delle sue ascendenze virgiliane (*Saturnia regna* e *Saturnia tellus*): tanto che, se da una parte va a coglierne il seme in un passo dei *Saturnali* di Macrobio, dall'altra sembra riconoscerne l'anacronismo laddove il tema sia stato assunto dalle comunità locali a fondamento identitario (attraverso affermazioni di storici del campanile, lapidi rinvenute e poi scomparse, stemmi tardivamente modificati: accade per Anagni, Arpino, Atina). D'altro canto, proprio attraverso il ricorrente uso di espressioni, per così dire, distanzianti (come appunto «dette per tradizione» o «diconsi fondate»),¹⁰⁰ Marianna sembra voler rassicurare il suo lettore: tale tradizione viene assunta nel libro con valore prettamente formulaico, alla stregua cioè di una favola lessicale.

Per ciò che riguarda invece l'aggettivo «ciclopee», che ricorre con notevole frequenza a epiteto dei sostantivi «opera» e «mura», c'è anzitutto da notare il suo affacciarsi proprio nel riferimento al citato passo di Pausania, suggestivamente evocato da Marianna ai piedi della cittadella di Alatri in una densa riflessione a proposito della «maggior grandezza delle pietre, e la perfetta connessione di esse».¹⁰¹ In genere però l'autrice sembra adoperare il termine con valenza puramente tecnica. A questo proposito gioverà ricordare un fatto: in un primo momento lo stesso Petit Radel, che pure avrebbe in seguito rivendicato la primogenitura dell'espressione «ciclopeo», era intenzionato a sostituirla con «poligonio».¹⁰² Fu convinto a ricredersi da Ennio Quirino Visconti, che gli fece notare quanto sarebbe stato difficile soppiantare un termine già documentato negli autori classici. In ogni caso Marianna usa «ciclopeo» con notevole sensibilità, in passaggi complessi e raffinati del testo, come quando si avventura in ipotesi sulle conoscenze tecniche e costruttive dei Pelasgi. Per esempio in Ferentino:

La descritta maniera di costruire viene distinta da taluni col nome di opera Ciclopea, quasi che soltanto uomini di corporatura, e di forza straordinaria avessero potuto comporre mura di sì enormi pietre; e pure non sarebbe un assurdo il concedere ai nostri antichi i talenti meccanici abili ad inventare macchine di tal costruzione, onde condurre, e sollevare sì gravi massi; giacché la grossezza dei medesimi, e l'esatta loro connessione

megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito, op. cit., pp. 241-249).

¹⁰⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., rispettivamente ff. 3r e 4r.

¹⁰¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 41r.

¹⁰² Cfr. G. GUADAGNO, 1809-2009. *Una tradizione di due secoli di studi e ricerche sugli insediamenti megalitici*, op. cit., p. 20.

nel luogo montuoso denota, che le loro macchine agevolassero il modo di trasportarli nei luoghi più erti, e di adattarli fra loro con mirabile artificio.¹⁰³

Il fatto che ormai sappiamo con certezza come la costruzione procedesse esattamente all'inverso (i blocchi cioè venivano per lo più cavati in alto e fatti scivolare dabbasso tramite complessi e ingegnosi accorgimenti: terrapieni come piani di appoggio, rulli e cordami)¹⁰⁴ non sottrae acume o rigore critico alle considerazioni di Marianna, né tanto meno ne sminuisce l'efficacia letteraria.

Siamo quindi consapevoli che nel lessico di Marianna i riferimenti a Saturno e quelli ai Ciclopi non vanno a interferire con il "canone pelasgico".

Notiamo d'altro canto quanto minore e periferico risulti invece il ricorso all'unico aggettivo etnico-storico verosimilmente documentabile di questa rosa semantica, cioè «ernico» (oltretutto raramente impiegato dall'autrice per qualificare le mura poligonali).

Ecco che possiamo valutare a questo punto peso specifico e connotazioni attribuite da Marianna al termine «pelasgico» e definire una volta per tutte implicazioni e conseguenze dell'assunzione del relativo canone a fondamento ermeneutico dei *Viaggi*.

Presto detto: abbiamo già accennato al fatto che la nostra autrice aderisce in pieno alle posizioni di Petit Radel per una datazione "alta" delle mura poligonali. Lo studioso francese viene evocato nella lettera terza, alla stregua di una musa ispiratrice, dinanzi alla difficoltà di scovare paralleli architettonici su cui riscontrare la tessitura delle mura di Ferentino, e con l'auspicio che egli si renda presto protagonista di nuove determinanti scoperte, magari «in qualche parte della Grecia».¹⁰⁵ Non soddisfatta, come sappiamo, poche pagine dopo Marianna fa entrare in scena anche il sodale Dodwell per rincarare la dose. Fin qui tutto lineare.

Ciò che invece lascia perplessi è il salto repentino e immotivato attraverso cui Marianna si schiera per il partito pelasgico. Dopo aver sostenuto infatti, all'inizio della lettera seconda, che «secondo le *sue* osservazioni storiche fatte sugli autori» le mura devono essere state «costruite dai Pelasgi», l'autrice fonda la propria posizione «attenendosi» a un passo di Dionigi di Alicarnasso.¹⁰⁶

¹⁰³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r bis.

¹⁰⁴ Su questo tema cfr. i contributi di Giovanni Maria de Rossi citati *supra*, n. 99.

¹⁰⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

¹⁰⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r/v [nostri i corsivi].

Terminerò volentieri tali questioni attenendomi al parere del gran Dionisio, che con tanta critica ne ha parlato nelle sue antichità romane, dicendo «I Siculi barbari popoli occuparono primi il Lazio. Se poi nel tempo precedente l'abitassero altri coloni, o fosse incolto, niuno lo può assicurare. Alquanto dopo, cacciati con lunga guerra gli antichi possessori, l'abitarono gli Aborigeni, i quali vissero da principio ne' monti senza recinti di mura; ma poichè i Pelasgi, e alquanti Greci ad essi uniti, soggiogati i circonvicini, fortificarono molti castelli, e s'impadronirono di tutto quello spazio di terra...»¹⁰⁷

Marianna cioè, tanto puntigliosa nel rivendicare la priorità dell'osservazione sul campo dei manufatti, di fronte alle fonti letterarie sembra comportarsi, né più né meno, come uno di quegli eruditi che pure va ritraendo in caricatura. Abbandona ogni spirito critico per rifugiarsi sotto il principio di autorità. Tra l'altro, la credibilità di questo brano del «gran Dionisio» viene rinforzata ad arte dall'autrice in successive pagine dei *Viaggi*, attraverso una sottile strategia di progressivo accreditamento dell'autore greco. Tale atteggiamento è sostanzialmente riproposto per buona parte delle fonti classiche chiamate in causa.

Teniamo presente che in quegli stessi anni proprio il lavoro di Dionigi di Alicarnasso (ma non solo) viene sottoposto a una rilettura critica in chiave politico-ideologico-antropologica da Giuseppe Micali nel suo magistrale e radicalmente innovativo *L'Italia avanti il dominio dei Romani*: tornano i tempi della *Graecia mendax* e l'attendibilità dello storico del I secolo A.C. ne esce drasticamente ridimensionata.¹⁰⁸ Particolarmente a proposito dei mitici Pelasgi: Micali, attento alla questione delle culture italiche preromane e partecipe in modo attivo e originale del complesso e attualissimo dibattito sulla *Prisca Sapientia italica* (rilanciato nel 1804 dal *Platone in Italia* di Cuoco), letteralmente li demolisce. Quasi con necessità di corollario poi, lo studioso livornese avanza motivate riserve anche sulla pretesa di una datazione “alta” dell'opera poligonale fondata sul “canone pelasgico”. Egli che pure, in quelle stesse pagine, cita il lavoro di Marianna accompagnandone il nome con l'elegante e lusinghiero epiteto di «ornatissima».¹⁰⁹ Ma di tale problematica filosofico-culturale connessa a questioni politiche di stringente attualità (come identità e primato nazionale), di tutta la densità critica che vortica attorno al mito pelasgico, Marianna non mostra la minima consapevolezza: nel suo testo non un cenno in tal senso, non una smagliatura, non un *lapsus*. Rimozione o ignoranza.

¹⁰⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r.

¹⁰⁸ Sul rigore metodologico introdotto dal Micali cfr. ancora P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, op. cit., pp. 262-267.

¹⁰⁹ G. MICALI, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, op. cit., [ristampa anastatica in 2 voll., Milano, Messaggerie Pontremolesi 1989], volume primo, p. 164, n..

E dire che in quegli anni Micali non è certo il solo a sostenere la necessità di una datazione “bassa” per le opere poligonali. Qui mi limito a evocare un valido erudito ciociaro residente in Roma: Giuseppe De Matthaeis autore di un *Saggio storico sull’antichissima città di Frosinone* (1816). Basta scorrere l’*incipit* del libro per rendersi conto di qual pasta sia lo studioso:

Poche, ed incerte sono le notizie, che l’istoria ci somministra intorno a Frosinone prima della sua espugnazione operata dai Romani, e del dominio a cui fu sottoposto. Esse non possono rintracciarsi, che per via d’induzione, e di congetture, alle quali però non debbono mancare appoggi sufficienti, e plausibili ragioni.¹¹⁰

Segue la citazione di un passo di Tito Livio, proposto e sviluppato piuttosto come invito alla prudenza metodologica. Conosciamo nel dettaglio le idee di De Matthaeis sul “canone pelasgico” (idee assai critiche, per altro) e sui connessi problemi per una datazione dell’opera poligonale, grazie al puntiglioso resoconto di una conversazione avuta con lui e riportata da Giambattista Brocchi nel suo *Giornale del viaggio a Roma*. De Matthaeis prende in realtà un abbaglio: crede infatti di dover abbassare la datazione dell’opera poligonale addirittura al medioevo. Ma la sua *pars destruens*, annotata nel dettaglio da Brocchi soprattutto per ciò che concerne le critiche a Dionigi di Alicarnasso e ad altre fonti di età romana, ricorda assai da vicino gli argomenti sostenuti dal Micali. E qui si rivela interessante lo scrupolo scientifico con cui il viaggiatore veneto registra i dati della *querelle*: poiché Brocchi è invece «attentissimo a confermare la cronologia remota delle mura ciclopiche».¹¹¹ Anche se a Tivoli, verso la fine del suo soggiorno romano, di fronte a dati palesemente incongrui se forzati secondo il “canone pelasgico”, egli sentirà il bisogno di introdurre espressioni distanzianti del tipo «in alcune città che si dicono fabbricate dai Pelasghi» o «in alcune mura di città supposte ciclopiche»,¹¹² trovando infine giusta lucidità e coraggio intellettuale per ammettere:

Comunque ciò sia le mura ciclopiche di Tivoli sono per me una pietra d’inciampo, e di molto scemata è la prevenzione che aveva pel sistema Pelasgico.¹¹³

¹¹⁰ G. DE MATTHAEIS, *Saggio storico sull’antichissima città di Frosinone* (1816), in M. CANDIDI DIONIGI – G. DE MATTHAEIS, *Viaggio nelle città di Saturno e Storia di Frosinone 1809-1816*, op. cit., p. 97.

¹¹¹ Fa bene a sottolinearlo V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., p. 59.

¹¹² G. BROCCHI, *Giornale del viaggio a Roma nell’anno 1815-1816*, op. cit., f. 85r.

¹¹³ G. BROCCHI, *Giornale del viaggio a Roma nell’anno 1815-1816*, op. cit., *ivi*.

In tal senso Marianna (che sull'acropoli di Ferentino si è già espressa a chiare note contro ogni idea di datazione romana per l'opera poligonale) sembra eguagliare il viaggiatore-geologo in un solo caso:

La bella coltivazione del territorio di Anagni, mi ha agevolato alquanto le faticose ricerche che mi sono state necessarie, per rintracciare, se pur vi fosse, qualche avanzo di mura Ciclopee. Se bene non le avessi trovate dello stile della più remota antichità, ma di un tempo alquanto posteriore [...] ciò mi sarebbe stato sufficiente a giustificare l'inveterata tradizione che Anagni fosse una delle cinque Città fabbricate dal re Saturno [...] ma il non aver trovata una sola pietra sciolta tagliata in poligoni irregolari, mi fa essere discorde dalla comune opinione riguardo all'origine di questa Città. Non cesso però di ricercare negli autori qualche saldo argomento, al quale possa essere appoggiata la comune tradizione.¹¹⁴

Si tratta però di un passo che mette in crisi una «prevenzione» specifica, non l'intero sistema. E comunque con la nota finale stonata di una rinnovata fiducia a priori negli autori classici, ai quali evidentemente la nostra autrice finisce per riconoscere l'autorità di generare i fatti.

Ne ricaviamo infine la convinzione che Marianna faceva il suo ingresso sotto l'ala ispiratrice del "canone pelasgico" completamente orfana del ramificato, controverso, fondamentale retroterra filosofico-culturale connesso al tema e senza il minimo spirito critico verso le proprie fonti (brandite, queste ultime, secondo il principio dell'*ipse dixit* e usate con largo arbitrio interpretativo, secondo una prassi erudita tutt'altro che illuminata). Purtroppo, anche senza voler sottovalutare i numerosi e significativi riscontri di segno opposto, è proprio sul tema centrale dei *Viaggi* che la posizione di Marianna finisce per rivelarsi sostanzialmente stereotipata e salottiera.

4.

Un curioso thriller archeologico-narrativo: chi si nasconde sotto la maschera dell'*Amico pregiatissimo*?

¹¹⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 23r.

Dove il lettore troverà un tentativo di smascherare l'anonimo destinatario delle lettere dei Viaggi. Non per scoprire che l'assassino è il maggiordomo, quanto per... Ma il resto, lettore, potrai leggerlo da te!

Fin qui, in questo *excursus* su Marianna Dionigi considerata specificamente sotto il profilo archeologico-antiquario, abbiamo registrato la consapevole rivendicazione da parte dell'autrice di un proprio originale contributo documentario dispiegato nell'ambito del disegno. Ma anche la profonda contraddizione tra il rigore perseguito nell'osservazione e nel rilievo dal vero dei monumenti e un difetto di critica nella assunzione delle fonti letterarie. Abbiamo infine riscontrato la intensa quanto, a tratti, esplicita nostalgia di Marianna per un sistema espressivo "altro" (estetico, soggettivo e sentimentale, pittoresco e letterario) in continuo e fecondo attrito con il modello di resoconto scientifico a tema archeologico-erudito assunto come centrale nel progetto dell'opera: assunzione certo dettata da sincera e appassionata volontà della ragione (da ricollegare anche a quegli obiettivi di auto-legittimazione culturale che abbiamo già scandagliato nel primo capitolo), ma puntualmente contraddetta da pulsioni e inquietudini più profonde relative al proprio autoritratto intellettuale e creativo.

Proprio nel segno di questa ultima acquisizione, anche per preparare il terreno all'ultima parte del lavoro, dedicata all'analisi dei *Viaggi* sotto il profilo più strettamente letterario, ci piace chiudere il presente capitolo su un curioso thriller archeologico-narrativo che caratterizza il testo di Marianna: l'anonimato dell'*Amico pregiatissimo*.

Eh sì, perché in un libro in cui tutti i personaggi sono evocati o portati in scena per nome e cognome, colpisce che proprio l'onnipresente destinatario delle lettere di Marianna sia condannato al limbo di una identità indefinita. Tutti tra l'altro, ma proprio tutti, nel racconto dei *Viaggi*, sia i personaggi principali che le comparse, vengono puntualmente convocati secondo una precisa strategia di contenuto: se Petit Radel è musa del "canone pelasgico", Charles Erskine è mentore del viaggio di Marianna; Dodwell invece, tornato dalla Grecia con la preziosa prova dei disegni, irrompe in scena come vero e proprio *ànghelos*; il nome del «dottissimo» d'Agincourt infine, «che ha trascorsa la miglior parte della vita sua in rintracciare i differenti stati delle belle arti»,¹¹⁵ nonostante il rifiuto di accompagnare l'autrice nella sua impresa, risuona a garanzia del valore storico-artistico dell'indagine intrapresa.

¹¹⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 12r.

Certo è evidente un fatto: se considerato insieme con l'assenza di ogni riferimento cronologico nell'intestazione delle lettere, l'anonimato del personaggio chiamato *Amico pregiatissimo* si svela espediente squisitamente retorico, confermando anche a livello delle scelte strutturali la natura di costruzione narrativa e una certa ambizione letteraria che caratterizzano il libro. Forse anche per questo nessuno degli studiosi che fin qui si sono occupati di Marianna sembra aver dato particolare peso alla questione.¹¹⁶ Per cui sembrerebbe opportuno non disturbare il saggio che riposa sotto la maschera. Ma viene il sospetto che proprio a frugare in questa direzione, soprattutto dopo aver ripetutamente constatato il gusto della provocazione amabile, la malizia e la curiosità intellettuale della nostra autrice, si possano acquisire elementi significativi per una interpretazione più penetrante del libro, nonché per un ritratto più completo di Marianna stessa quale autrice e soprattutto personaggio narrante. Insomma non resistiamo. Chiediamo al nostro lettore: chi è in realtà l'*Amico pregiatissimo*?

Anzitutto va chiarito che attraverso continui epiteti, appellativi, allocuzioni, invocazioni e deittici, Marianna traccia un ritratto intellettuale ben riconoscibile del destinatario delle proprie lettere: la sua mente profonda e indagatrice e il suo genio nelle cose di antiquaria sono alimentati da severi studi e caratterizzati da dottrina distintiva. In sostanza, cerimonie salottiere a parte, il lettore è posto di fronte a una figura di altissimo profilo. L'*Amico pregiatissimo* è un interlocutore prezioso proprio sugli argomenti in questione nel libro. E al suo magistero e al suo esempio Marianna non a caso sembra risolutamente e costantemente indirizzarsi. Per esempio, anche se escludiamo i numerosi riferimenti ai complimenti e agli incoraggiamenti che egli le indirizza,¹¹⁷ significativa è la formula con cui l'autrice inaugura la diciassettesima lettera (sulla faticosa quanto gratificante discesa nei sotterranei di Alatri, ne ho già parlato):

Mi avveggo, che incomincio a emularvi nell'amore dell'antiquaria, giacché ad onta di non lieve incomodo, ho trascorsa con molta soddisfazione una intera giornata, in alcuni sotterranei che trovansi in Alatri, tagliati in piano orizzontale a diverse altezze, secondo il declivio del monte.¹¹⁸

Dove il verbo «emularvi» segnala senza equivoci l'assunzione di un modello culturale evidentemente mutuato dall'*Amico pregiatissimo*.

¹¹⁶ Eccezion fatta per E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, op. cit., p. 363 (ma si tratta di affermazione non argomentata).

¹¹⁷ Basti qui ricordare quello su cui i *Viaggi* si chiudono: «ed intanto come avete incoraggiata dappprincipio la mia difficile impresa, graditene l'esito qualunque siasi.» (f. 57v).

¹¹⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 33r.

Ma ricordiamo anche altri passi. Magari quello in cui, nel congedo della già citata lettera diciannovesima (aperta da una dichiarazione di fedeltà «al soggetto proposto»¹¹⁹ e consacrata al minuzioso rilievo e all'attenta descrizione dell'*Ingresso della Cittadella di Alatri*), Marianna scrive:

Mi giova credere che l'esatta narrazione di tutte le cose osservate, per ciò che spetta alla ben conservata porta della cittadella di Alatri, possa soddisfare alla vostra mente indagatrice, ed avida sempre di acquistare nuove notizie.¹²⁰

O l'altro, già citato anch'esso, dove la nostra autrice si lusinga immaginando la «riconoscenza» dell'amico mentre riceve il disegno tratto dall'*Informe bassorilievo* scolpito sulla porta di San Pietro (sempre in Alatri), del quale Marianna si vanta contestualmente di avere «eziandio trattone il gesso».¹²¹

Abbiamo già considerato quanto Marianna sembri voler estremizzare l'altezza del sapere incarnato dall'*Amico pregiatissimo*: anche per rafforzare a contrasto, nel campo della disciplina archeologico-erudita, un proprio ambito di autonomia e originalità (il disegno). Così come abbiamo constatato che il rispetto e la venerazione esibiti a ogni passo dalla nostra autrice nei confronti dell'anonimo destinatario delle lettere non vanno esenti da approcci di sapore umoristico, quando non ironici *tout court*: per esempio, nel caso della «taccia d'incostanza»¹²² che viene scherzosamente rimproverata all'interlocutore nella missiva da Ferentino, o nella *reductio sub specie erudita* che Marianna gli indirizza da Arce. Ancor più degno di nota mi sembra il sapido guanto di sfida con cui l'autrice provoca l'anonimo maestro quando, visitata in Arpino la casa di Cicerone, al termine di una narrazione ove la poesia della storia e dell'erudizione ma soprattutto gli accenti di una sincera commozione hanno conquistato l'intero campo della comunicazione, Marianna conclude:

Vi reco più sentimenti che erudizioni; a voi non mancano al certo né gli uni, né le altre; ma nell'attuale effusione del mio cuore, sento necessità di farvi parte de' miei pensieri. Mi confermo vostra Serva ed Amica M.D.¹²³

¹¹⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 38r.

¹²⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 38v.

¹²¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 31r.

¹²² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 6r.

¹²³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 51r.

Comunque sia, oltre a un articolato identikit intellettuale del suo misterioso interlocutore, Marianna sembra disseminare nel corso del libro anche alcuni indizi anagrafici concreti. Pochi forse, ma proprio per questo particolarmente significativi.

Nella seconda lettera, per esempio, Marianna fornisce al lettore una prima traccia quando, riferendosi a Erskine, afferma: «gli eruditi colloquj fra noi tenuti col nostro comune amico».¹²⁴ La qual cosa ci fa subito certi che l'*Amico pregiatissimo* è conosciuto di persona da Marianna: non è quindi un interlocutore lontano, magari frequentato solo epistolarmente (come accade invece nel caso del Lanzi, che risiede a Firenze). Quasi sicuramente inoltre, l'anonimo amico frequenta o ha frequentato il salotto di casa Dionigi (o altro salotto romano). Non è acquisizione da poco. Soprattutto se incrociata con un'altra tessera del puzzle che Marianna sistema in più luoghi del libro: un certo uso del «noi», anche nella forma del possessivo «nostra», in concomitanza con riferimenti a Roma. Fatto che ci indirizza a considerare l'*Amico pregiatissimo* come romano. Tale evidenza può sembrare generica nel finale della lettera quindicesima (da Alatri), dove si legge:

Voi mi direte, come si possa giudicare di un oggetto che mal si distingue; ma ben sapete che *noi Romani* abbiamo l'occhio assuefatto a quanto appartiene alle belle arti.¹²⁵

Lo stesso accade con la formula di congedo della lettera ventesima (Marianna sta lasciando Alatri nel tentativo di raggiungere Aquino, con uno sconfinamento quindi nella Terra di Lavoro): «Prima di allontanarmi ancor più dalla nostra Roma, ed escire da' suoi confini, mi piace ripetervi la mia costante amicizia».¹²⁶ Ma ci facciamo certi che le cose stanno altrimenti nel momento in cui, congedandosi dal suo interlocutore (e dal libro stesso), l'autrice promette di raggiungerlo «in breve» proprio a Roma, loro comune patria: «Nella gran Roma, che può dirsi patria del Mondo non che di noi, terremo in breve sulle cose vedute più lunghi ragionamenti».¹²⁷

A questo punto tutto sembrerebbe spingerci a scommettere sul nome di Ennio Quirino Visconti. Ed è certo che, se così fosse, il puzzle andrebbe a comporsi con assoluta naturalezza. Se l'*Amico pregiatissimo* fosse davvero lui infatti, gli elementi fin qui raccolti s'impaginerebbero con coerenza in un quadro teorico riferibile al rigoroso metodo di conoscenza dell'antico propugnato dal Visconti: gli imperativi sostenuti da Marianna per l'attenta osservazione e l'esattezza descrittiva nei confronti dei monumenti antichi; ma anche, in relazione a questi

¹²⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r.

¹²⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., 27r.

¹²⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 20v.

¹²⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 57v.

ultimi, gli auspici per una approfondita conoscenza delle fonti classiche. Per rendercene conto, basterà leggere un breve giudizio critico formulato da Silvio Ferri nel suo attento *Elogio degli aspetti positivi di E.Q. Visconti*:

Il Visconti è, nelle sue intenzioni, un archeologo compiuto e completo. La sua descrizione deve essere assoluta e definitiva. Sa che deve descrivere, determinare lo stile, stabilire il concetto dell'artista; applicare infine al monumento il commentario delle sue immense cognizioni letterarie, religiose antiquarie, onde completare la valutazione anche dal lato esegetico.¹²⁸

Se l'anonimo amico fosse proprio Visconti inoltre, l'impeto irrefrenabile con cui a tratti Marianna sciorina la sua «pompa di erudizione»¹²⁹ si spiegherebbe nei termini più semplici: desiderio di stupire il maestro, di emularlo. Quel maestro che (poco più vecchio di lei, in realtà), come ricordavamo in apertura di capitolo, l'aveva voluta accanto in un giorno memorabile per l'archeologia.

Il fatto getterebbe anche ulteriore luce sul significato da attribuire alle ampie e continue digressioni da parte dell'autrice dal soggetto principale del libro, nonché sul puntiglio con cui si dedica alla trascrizione di numerosi lapidi, anche laddove si trova in presenza di monumenti in opera ciclopea.¹³⁰

Ma proprio a questo punto (appena prima del finale, come in ogni giallo che si rispetti), arriva il colpo di scena: l'*Amico pregiatissimo* non può essere Ennio Quirino Visconti, poiché negli anni dei *Viaggi* egli non si trova più a Roma. Già dal 1799 infatti, il grande antiquario romano vive e lavora a Parigi, sotto l'ala protettrice di Napoleone. A meno che la scelta dell'anonimato per il destinatario delle lettere non sia un ulteriore stratagemma narrativo escogitato da Marianna per conservare l'amico e maestro nel ruolo di interlocutore privilegiato. Così che proprio tale scelta (aggirare in modo creativo l'impronunciabilità di quel nome) e l'effetto che ne discende (una sublimazione del caro e illustre amico da persona della realtà in personaggio a tutti gli effetti), lungi dal rafforzare una sistemazione critica dei *Viaggi* sotto il rassicurante paradigma dell'indagine scientifico-antiquaria proclamata in intenti, sembrano sospingere il libro di Marianna ancor più verso il largo, fra i flutti incerti del mosso pelago della narrazione.

Ma di questo andrò a occuparmi tra breve.

¹²⁸ S. FERRI, *Elogio degli aspetti positivi di E.Q. Visconti*, op. cit., p. 227.

¹²⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

¹³⁰ In Alatri, lettera diciassettesima: «al quale aggiungo alcune altre iscrizioni, che esattamente ho copiate per aderire al vostro desiderio.» (f. 33v).

Capitolo IV
I VIAGGI IN ALCUNE CITTÀ DEL LAZIO
CHE DICONSI FONDATE DAL RE SATURNO

Considerati sotto il profilo odeporico-letterario

1.

Descrizione del manufatto, vicenda editoriale, struttura testuale.

Cenni a questioni di genetica del testo e alle ambiguità di status estetico dell'opera.

Strutture spazio/temporali della narrazione.

Struttura monodico-epistolare e funzione narrativa in absentia dell'anonimo corrispondente.

Utilità dei paradigmi del romanzo epistolare tout court e del diario di viaggio per una migliore messa a fuoco delle tensioni tra modello narrativo oggettivo della relazione di viaggio e istanze di effusione soggettiva che innervano e movimentano la narrazione.

Assunzione dei Viaggi in una concezione dell'odeporico come «sistema letterario» intrinsecamente «instabile».

Il libro dei *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal Re Saturno* di Marianna Dionigi esce in fascicoli per i tipi di Luigi Perego Salvioni stampatore in Roma, tra 1809 e 1812.¹ Si tratta di una elegante pubblicazione illustrata *in folio* (39x54 cm), composta da 64 carte numerate.² Le 30 tavole che arricchiscono il volume sono inserite nella numerazione. Si tratta di

¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit..

² La numerazione va in realtà da 1 a 62, con i ff. 4 e 18 che si ripetono 2 volte: sembra trattarsi di scelta editoriale più che di errore tipografico, poiché la ripetizione ricorre in occasione degli unici due capitoli eccedenti la misura r/v del foglio singolo.

stampe da incisioni in rame eseguite da Vincenzo Feoli (per i disegni geometrici: prospetti, piante, spaccati) e dal tedesco Wilhelm Friedrich Gmelin (per le vedute pittoresche) su disegni realizzati per lo più dall'autrice.³ Le piante sono tratte dai rilievi dell'architetto Luigi Campovecchio, che accompagnò la Dionigi nei suoi viaggi antiquari attraverso la Ciociaria. Egli è evocato più volte nel corso del libro, intento a disegnare, a prendere misure e presiedere scavi.⁴

Sotto il profilo letterario il testo è un resoconto odepotico steso in forma epistolare. Si compone di ventisette lettere non numerate, tutte indirizzate, come abbiamo visto, a un non meglio identificato «Amico pregiatissimo». Nel congedo di ogni missiva l'autrice si firma puntualmente «vostra Serva ed Amica M.D.». Nessuna lettera è datata.

Al di là del pregio del manufatto, che conquista immediatamente anche il lettore di oggi, i *Viaggi* riassumono e testimoniano una genetica complessa (quando non complicata) e intrigante, frutto di numerosi ripensamenti e assestamenti intervenuti *in itinere*. Segno di una costruzione/ricostruzione “postuma” del testo, per così dire, rispetto al viaggio (fatto consueto in ambito odepotico), ma anche di una gestazione più sofferta di quanto una ricognizione superficiale del testo stesso lascerebbe intendere: un esame ravvicinato porta infatti in luce numerose schegge mal digerite di stadi preesistenti, veri e propri fossili generati da processi di riassetto del sottosuolo testuale. In questa sede ci limitiamo ad accennare alcune questioni che meriterebbero approfondimento.

Anzitutto, c'è il dettagliato elenco per argomento delle prime nove lettere composte dall'autrice, già all'altezza del luglio 1808, per accompagnare i disegni realizzati in Ferentino e Anagni: è lei stessa a sciorinarlo nella missiva inviata a Luigi Lanzi in data 24 luglio.⁵ In più punti però tale elenco non corrisponde affatto alla successione dei capitoli-lettere così come essa risulterà dal libro. In almeno tre casi la struttura sembra essersi espansa per gemmazione ad accogliere approfondimenti epigrafici, suggeriti probabilmente dai responsi del Lanzi stesso: sarà pure un caso ma nella lettera ottava, a proposito della controversa interpretazione della lapide sull'acropoli di Ferentino, Lanzi viene esplicitamente citato con puntuale richiamo bibliografico al suo *Saggio di lingua Etrusca*. D'altro canto, in quell'elenco di monumenti non figura la *Porticella di sortita dalla Cittadella di Ferentino*, cui sarà dedicata la lettera sesta del volume con la gustosa invenzione dell'incontro a sorpresa con Dodwell reduce da un viaggio in Grecia: di tale episodio abbiamo già sottolineato la valenza strategica rispetto allo specifico del tema

³ Cfr. però a questo proposito le questioni connesse alla *Veduta di Atina* nella già citata lettera della Dionigi al Polsinelli (capitolo secondo, n. 61). Andrà notato, almeno di sfuggita, come anche le lapidi riportate ai ff. 49, 59 e 60 risultino trattate alla stregua di tavole illustrate (impegnano infatti il solo *recto* del foglio).

⁴ Cfr. lettere quinta, undicesima e diciottesima.

⁵ M. DIONIGI, *Lettera autografa all'abate Luigi Lanzi*, Roma 24 luglio 1808, op. cit..

antiquario. Torneremo a parlarne di nuovo, a proposito delle contrastanti spinte narrative che governano i *Viaggi*.

Dalla seconda lettera al Lanzi riscontriamo peraltro come in data 20 settembre 1809, cioè a pubblicazione ormai avviata, non fosse stato ancora rilevato il gesso di quell'«informe bassorilievo» scovato presso la *Porta di S. Pietro* in Alatri: nel libro invece (lettera sedicesima), l'autrice dichiara di essersi affrettata a prenderlo e di averlo fatto trasportare a Roma già nel corso del suo secondo viaggio.

Dalla lettera inviata dalla Dionigi al signor Polsinelli di Arpino in data 1 maggio 1810,⁶ apprendiamo infine che la *Veduta di Atina* che chiude il volume è in realtà opera di un architetto del luogo, Silvio Palombo. Dal documento apprendiamo le preoccupazioni dell'autrice per il ritardo con cui il disegno viene spedito da Atina, tanto da mettere a repentaglio la possibilità stessa di inserire la *Veduta* a sigillo dei *Viaggi*:

Io le ho scritto altre due volte se non erro, e nell'ultima la pregava di far sapere al Sig.r D. Silvio che se non mi mandava presto la Veduta di Atina avrei dovuto con mio rincrescimento far uscir l'opera senza questa Città.⁷

Questo aneddoto trova riscontro in un sintomatico lapsus dell'autrice: nel libro infatti, sebbene realizzata in forma di veduta pittoresca, l'illustrazione risulta genericamente qualificata come «prospetto». Evidentemente, secondo il calendario delle uscite previste dall'editore, i testi degli ultimi due fascicoli⁸ dovevano essere stati già composti e forse anche impaginati quando ancora il disegno in questione non risultava disponibile. Va precisato che nella lettera ventisettesima dei *Viaggi* Silvio Palombo risulta omaggiato dall'autrice in un garbato cameo,⁹ ma non per il suo disegno: solo in quanto «ottimo e colto amico» invece, nonché collezionista di monete romane.

Al di là di certe questioni di filologia del testo però, i *Viaggi* s'impongono come libro complesso e, forse proprio per questo, particolarmente affascinante. Tale natura "inquieta", per così dire, affonda radici nello sfuggente, anfibio *dna* dell'opera stessa. Ciò si riflette tanto nell'assenza di studi specifici sull'argomento, quanto in una difficoltà a rintracciare precedenti

⁶ Come già notato, si tratta di un documento ricco di informazioni preziose sul modo di lavorare della Dionigi disegnatrice, meriterebbe perciò maggiore attenzione da parte degli studiosi.

⁷ G. TUTINELLI, *Una lettera di Marianna Dionigi sulla "Casa di Cicerone"*, op. cit., p. 50.

⁸ Rispettivamente il decimo e l'undicesimo (ff. 51-55 e 56-62).

⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 57v. Qualche notizia sulla figura dell'atinate Palombo è in G. TUTINELLI, *Una lettera di Marianna Dionigi sulla "Casa di Cicerone"*, op. cit., pp. 49-50.

metodologici adattabili al caso. Di relativa utilità, per esempio, risulta la bibliografia sulla epistolografia moderna.¹⁰ Qualche spunto interessante invece, come vedremo a breve, può essere spigolato nella saggistica sul romanzo epistolare (purtroppo non particolarmente ricca, specie in ambito italiano).¹¹ A tutt'oggi, in sostanza, sull'argomento disponiamo solo di alcune sintetiche (peraltro illuminanti) considerazioni critiche dettate da Vincenzo De Caprio nel suo saggio sui *Viaggiatori nel Lazio*.¹²

De Caprio nota anzitutto come i *Viaggi* rendano in realtà conto di una pluralità di soggiorni rifusi in una narrazione odeporea continua. Da un lato, questo fatto determina frequenti spostamenti lungo l'asse temporale della narrazione stessa, arricchendone l'intreccio e movimentando la scrittura epistolare in direzione letteraria con effetti retorico-sentimentali su cui torneremo a riflettere. D'altro canto, le inevitabili difficoltà incontrate dall'autrice nell'organizzare tale materia cronologica entro una stratigrafia coerente e omogenea, portano in luce aporie in più punti della narrazione, smagliature che di nuovo rimandano il lettore a questioni di genetica del testo e ad aggiustamenti redazionali occorsi *in itinere*.

Nel caso sopra citato del bassorilievo di Alatri, per esempio, laddove la Dionigi scrive:

Prevedo che tal bassorilievo sarà del tutto cancellato di qui a pochi anni, giacché lo trovo ora molto più guasto, di quello che fosse, quando lo vidi la prima volta, allorché si distinguevano alcuni simboli rustici nella mano destra...¹³

il lettore non può non chiedersi quanto indietro nel tempo vada collocato il viaggio cui quell'espressione («prima volta») si riferisce, perché nel frattempo sul bassorilievo stesso possano essersi prodotti guasti tali da rendere irriconoscibili i «simboli rustici» ora scomparsi.

Altrettanto interessante, come una faglia trascurata al momento di chiudere la redazione del testo, potremmo considerare l'incongruenza che caratterizza il passaggio tra la lettera nona, dedicata alla faticosa quanto gratificante visita alla lapide-monumento di Aulo Quintilio negli immediati contorni di Ferentino, e la lettera decima, riservata alla trascrizione, traduzione e

¹⁰ Per ciò che concerne l'epistolografia moderna cfr. *Bibliografia*, sz. 4.2 (con particolare attenzione ai volumi collettanei a cura di A. Dolfi e G. Zarri e agli studi di M.L. Doglio e R. Morabito): vi si trovano utili indicazioni generali sui rapporti mittente/destinatario nonché sulle principali strutture epistolografiche (indicatori di tempo e luogo, per esempio, o formule di esordio e di congedo).

¹¹ Sul romanzo epistolare, ma con particolare rilievo per la tradizione francese: cfr. *Bibliografia*, sz. 4.3 (soprattutto i contributi di J. Rousset, L. Versini e J. Watt).

¹² V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., pp. 50-61 e 135-140.

¹³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 31r.

interpretazione dell'epigrafe in questione. L'autrice chiude la prima delle due missive invocando dall'*Amico pregiatissimo* una

risposta relativa all'illustrazione che vi trasmetto nel contiguo foglio, e spero che l'amicizia non vi renderà troppo indulgente nel giudicare di questa cosa, che per se stessa richiede ogni possibile precisione.¹⁴

Come nei *Viaggi* accade spesso, sembra che l'autrice stia interpellando l'anonimo corrispondente intorno all'aspetto testuale-epigrafico del monumento. Solo che dal «contiguo foglio» non si affaccia affatto una «illustrazione» della lapide, bensì la splendida veduta pittoresca richiamata a *incipit* della lettera successiva:

Allorché vi trasmisi la veduta pittoresca della lapide di Quintilio, vi partecipai che mi affaticava intorno alla precisa versione, ed illustrazione di essa; e vi pregai a darmene il sincero vostro sentimento, tosto che ve l'avessi spedita; eccola adunque.¹⁵

Finché, ma solo a chiusura di questo gioco delle tre carte, fa la sua apparizione anche l'illustrazione della lapide in disegno geometrico promessa con la missiva precedente.

Di rilievo infine, anche un anacronismo tra testo epistolare e illustrazione che rinveniamo all'altezza della lettera ventiduesima. Essa si chiude con l'arrivo in vista della città di Arpino (significativamente narrato al tempo presente) e l'intenzione espressa dalla viaggiatrice «a farne trarre la pianta tosto che sarò pervenuta colà»,¹⁶ mentre la pianta in realtà risulta contigua per impaginazione alla missiva e sembrerebbe quindi averne accompagnato la spedizione.

Ci sono libri che per loro stessa natura si configurano allo sguardo critico come terre di mezzo. Dispositivi ermeneutici prefigurati possono garantirne solo fino a un certo punto un'interpretazione sistemica convincente: oltre, l'applicazione non regge più, la bussola finisce per mentire. Come abbiamo già considerato nel precedente capitolo, De Caprio rimarca un certo imbarazzo a rubricare i *Viaggi* nell'ambito di un genere odeporico definito. Egli chiama all'appello ben tre diversi modelli di riferimento, nessuno dei quali sembra corrispondere appieno alla natura ibrida del libro. Il critico, anzitutto, ne parla come di una «sorta» o «specie» di *voyage pittoresque*.¹⁷ Mentre anche il riferimento alla tradizione editoriale di tavole paesistico-

¹⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 16r.

¹⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 18r.

¹⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 45v.

¹⁷ V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, op. cit., pp. 51 e 55.

antiquarie dei dintorni di Roma risulta difettoso, poiché nelle lettere dei *Viaggi* è impossibile riconoscere quella misura stringata all'essenziale, quel tono impersonale e quei materiali di risulta attraverso cui di solito venivano compilate le delucidazioni di corredo destinate ad accompagnare tali pubblicazioni. Sia per ampiezza dei testi che per qualità di scrittura, le lettere dei *Viaggi* esprimono piuttosto un'autonoma ragion d'essere, tanto da giocare alla pari, corpo a corpo, secondo strategie ed equilibri creativamente variabili a seconda dei casi, proprio con le illustrazioni che accompagnano e cadenzano.¹⁸ Fino a revocare in dubbio, come abbiamo già considerato, la supremazia stessa dei disegni, in qualche modo postulata attraverso la priorità cronologico-operativa delineata dall'autrice:

Avendo così arricchita la mia cartella di alquanti disegni, e di oggetti tutti inediti, ho formato il progetto di trasmetterveli corredati dalle poche, ma necessarie notizie, relative a queste Città del Lazio, dette per tradizione Città di Saturno.¹⁹

Sempre secondo De Caprio però, anche la terza possibilità contemplata, quella di una definizione dei *Viaggi* come narrazione odeporica epistolare, risulta soddisfacente solo in parte. Alcune anomalie sintomatiche rispetto agli standard suggeriti da tale rubricazione spingono infatti lo studioso a ricercare punti di riferimento nell'ambito del romanzo epistolare *tout court* piuttosto che nell'odeporica epistolare *stricto sensu*. Vale la pena ricordare come pubblicazione e successo immediato dell'*Ortis* foscoliano (1802) precedano di pochi anni la redazione dei *Viaggi*.

Si tratta anzitutto della presenza di un fitto, continuo, articolato dialogo mimato in presa diretta tra la narratrice e l'*Amico pregiatissimo* destinatario delle lettere. Dialogo assente invece nell'odeporica epistolare propriamente detta, poiché in quel caso le missive, che di consueto si fingono scritte *in itinere*, attesi tempi e difficoltà postali dell'epoca, si fingono altrettanto non spedite o spedite senza possibilità di una risposta da parte di un interlocutore lontano. In questo senso, per quanto il dialogo tra l'*Amico pregiatissimo* e la nostra *Serva e Amica* viaggiatrice-narratrice si svolga sotto il segno di una assenza al quadrato (visto che il testo raccoglie le sole

¹⁸ È interessante notare che le lettere seconda e dodicesima non accompagnano illustrazioni. Discorso a parte invece, meriterebbe il fatto che da un certo punto in poi il lettore incontra lettere accompagnate da più di un disegno: quindicesima, diciottesima e diciannovesima da Alatri; ventitreesima da Arpino; ventisettesima da Atina. Nelle missive da Alatri si nota come l'autrice rincalzi la maggiore complessità descrittiva che i monumenti ciclopei impongono con una moltiplicazione dei punti di vista didascalici (ottenuta attraverso più disegni relativi a uno stesso oggetto). A una logica meramente sommativa sembrano invece dover essere ascritti gli altri due casi.

¹⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 3r.

missive della Dionigi) è significativo che i *Viaggi* si aprano con il riferimento a una corrispondenza già avviata:

Mi sono grati i vostri caratteri, ed ancor più l'amicizia che vi consiglia a richiedermi notizie del mio viaggio, e de' miei consueti studj.²⁰

Sempre a dar retta a questo *incipit*, giova anche considerare che la prima mossa viene attribuita proprio all'anonimo corrispondente, il cui personaggio abbiamo investigato nel finale del capitolo precedente. Poiché è proprio «prendendo lena dalla compiacenza» dell'*Amico pregiatissimo* che la narratrice sembra maturare l'idea di una corrispondenza sistematica, in un secondo momento destinata, guarda caso, a comporre il testo dei *Viaggi*:

Penso di sottoporre all'erudito vostro discernimento le riflessioni che in seguito mi accaderà di fare nel mio viaggio per queste contrade del Lazio.²¹

Da subito²² insomma, la trama della narrazione epistolare viene tessuta attraverso un rimbalzare continuo di quesiti, promesse e allocuzioni (non di rado umoristiche) da una parte; responsi critiche e suggerimenti dall'altra. Proprio dall'*Ortis*, tra l'altro,²³ con l'elezione di un corrispondente unico che, pur fissato *in absentia*, è destinato a imporsi quale personaggio partecipe (vero e proprio co-protagonista) a tutti gli effetti della narrazione, i *Viaggi* sembrano aver mutuato la peculiare struttura monodico-epistolare che stiamo descrivendo e che proveremo tra breve a raccordare con l'ultimo significativo elemento dell'ambiguità di *status* che caratterizza il libro: le spinte di una scrittura dell'io che, mentre attraversa luoghi, registra visioni sensazioni emozioni per ricondurle, secondo ricorrenze solo all'apparenza *random*, a istanze formali soggettive ricche di pathos romantico. E questo fino a scuotere le fondamenta dell'opera, la sua stessa identità strutturale.

Un'altra particolarità che, sempre secondo De Caprio, esula dal tradizionale modello di narrazione odepórica epistolare è la totale assenza di riferimenti cronologici esterni, sia

²⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 1r.

²¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., *ivi*.

²² Sebbene ciò si realizzi attraverso un singhiozzo del flusso testuale all'apparenza repentino e immotivato: quello cioè dai languori dell'effusione soggettiva sotto il cui segno la lettera prima si inaugura e svolge, alle esplicitate buone intenzioni per un approccio oggettivo su cui essa va a chiudersi.

²³ Sulla struttura epistolare dell'*Ortis* foscoliano cfr. *Bibliografia*, sz. 4.3 (soprattutto i contributi di G. Nicoletti, ma senza tralasciare alcune questioni di teoria e storia del romanzo nei lavori di A. Cadioli e G. Tellini). Utili indicazioni soprattutto sugli effetti della scelta monodico-epistolare (assunzione a centralità narrativa della figura di Lorenzo Alderani, personaggio-destinatario delle lettere inviate da Iacopo).

nell'intestazione delle singole missive che nello sviluppo delle stesse. Tale assenza colpisce in modo particolare se messa a contrasto con la ricchezza e l'assiduità di riferimenti a una cronologia interna che scandisce il complesso della narrazione: ricordi di viaggi precedenti, come abbiamo già notato, ma anche anticipazioni su progetti per imminenti o future escursioni. Per il fatto stesso di imporre la sequenza delle ventisette lettere sia come itinerario marcato dagli spostamenti di luogo in luogo che come susseguirsi/dipanarsi/ritornare di esperienze vissute e narrate in un mosso contrappunto di anticipazioni, flashback, divagazioni, questo fatto finisce per rassomigliare la struttura del libro a quella di un vero e proprio diario di viaggio.

Quindi, se da una parte ci vengono in soccorso la forma del romanzo monodico-epistolare e la finzione di un interlocutore privilegiato con cui si mimeranno toni e modi di un'amichevole conversazione;²⁴ dall'altra riscontriamo il modello diaristico, che predispone la scrittura a una dimensione d'intimità, di effusione sentimentale, di centralità dell'io narrante.²⁵ Questi i canali principali per cui la soggettività della viaggiatrice-narratrice si fa largo attraverso le maglie di un testo che intende restare comunque, a tutti gli effetti, il resoconto oggettivo di un viaggio d'investigazione scientifico-antiquaria.

Ecco pertanto inquadrate le frequenti, improvvisate impennate formali che caratterizzano i *Viaggi*: da una prosa puntualmente, finemente e accuratamente descrittiva, verso uno stile letterariamente più impegnato, improntato su registri emozionati. Come nel caso della lettera prima, che narra il viaggio di partenza per Ferentino, luogo di soggiorno della viaggiatrice, collocandolo sotto l'intrigante quasi-ossimoro delle «erudite commozioni»; o in quello dell'undicesima, dedicata a un tutt'altro che innocente elogio della vita bucolica, con l'ascesa su monte Radicino alla ricerca dei *Tempj della Fortuna e di Diana*; o ancora nella ventiquattresima, con la commossa visita alla cosiddetta *Casa di Cicerone*.

Ma ecco anche la possibilità di attribuire significato coerente al costante irrompere sulla pagina del pittoresco, con la varietà dei suoi umori lirici e dei suoi umorismi (fino a punte di sottile, scanzonata ironia, come abbiamo più volte considerato nei capitoli precedenti): registri che caratterizzano, per esempio, la lettera sesta con la scena dell'incontro con Dodwell presso la *Porta di sortita dalla Cittadella di Ferentino*; ma anche, e vorremmo dire soprattutto, l'incessante tessitura del dialogo a distanza con l'anonimo corrispondente.

²⁴ Di sapore extra-accademico, sostanzialmente privata per quanto incentrata su tematiche erudite.

²⁵ Sulle scritture dell'io (autobiografia, diario, lettera ecc.) cfr. F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna storia forme problemi*, Roma, Bulzoni 1998, con particolare attenzione alle pp. 134-140, 152-156 e 258-266. Sul versante della letteratura di *fiction*, d'altro canto, risultano utili i già citati J. ROUSSET, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, [trad. ital.] Torino, Einaudi 1976, pp. 82-92 e I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, [trad. ital.] Milano, Bompiani 1994, pp. 180-188.

Su alcuni di questi brani torneremo per un'analisi più dettagliata.

Per ora basterà annotare che De Caprio considera tale prepotente fuoriuscita di magma soggettivo da un libro di pur saldo impianto scientifico-antiquario, come un vero e proprio *unicum* nel contesto dell'odeporica italiana, almeno a quell'altezza cronologica. Per tale precocità si potrebbero rintracciare adeguati riscontri solo nelle letterature di viaggio d'oltralpe: il che ci porterebbe a considerare con ulteriore attenzione gli ospiti del salotto di casa Dionigi, nonché la confidenza con la lingua e la letteratura inglese e (specialmente) francese, che caratterizzarono il *milieu* culturale dell'autrice delineato nel primo capitolo.

Ma soprattutto ci rendiamo conto che, una volta considerate sotto il profilo letterario, tutte quelle “frizioni” tra modi sghembi dello “sguardo” (oggettivo/soggettivo, antiquario/pittorico, scientifico/lirico ecc.), su cui ci siamo ripetutamente interrogati nel corso dei capitoli precedenti, appaiono finalmente sotto una luce di senso più definita e coerente. Si tratta di quelle stesse faglie che corrono sulla superficie del testo a divaricare i contrapposti dell'amenità invocata dall'occhio pittorico e della severità richiesta agli studi antiquari (capitolo secondo); o di una giurata fedeltà all'oggetto archeologico-antiquario del viaggio (da cui non divagare) e della sospirata vaghezza d'immagini della quale la narratrice vorrebbe sempre cospargere le proprie lettere (capitolo terzo).

Senza dimenticare che, nel suo stretto e fecondo rapporto con le splendide illustrazioni, la scrittura stessa nei *Viaggi* sembra assolvere funzioni di temperamento e mediazione, confermandosi vera e propria camera iperbarica del libro, luogo deputato alla ricomposizione tra istanze conoscitivo-testuali all'apparenza inconciliabili: quella di un dover essere in chiave documentario-scientifico-antiquaria, in virtù del quale la narrazione insiste a richiamare un modello settecentesco e illuministico di relazione odeporica contraddistinto da impersonalità e imperturbabilità dell'io narrante; e quella di un voler essere declinabile invece *sub specie pittorico-sentimentale-lirica*, che destabilizza il modello ufficiale con l'introduzione di una intensità stilistica ambigua e sostanzialmente irriconoscibile. Per quanto, come abbiamo già considerato, proprio la scrittura²⁶ sembra aver stornato l'attenzione della viaggiatrice da una classicità intesa secondo stereotipie accademico-artistiche (strettamente riconducibile al canone del sublime ideale), per indirizzarla ai rigori propri di un vero concepito in senso rigorosamente documentario e storico-archeologico.

²⁶ Almeno per quanto riguarda l'idea stessa del libro e quindi l'intrapresa di un progetto editoriale.

Ci sembra dunque importante ribadire la validità del paradigma di un'odeporica intesa quale «sistema letterario instabile» in quanto tale. Quel che De Caprio²⁷ teorizzava indagando la relazione di viaggio al Capo Nord di Giuseppe Acerbi, attraverso le sue significative metamorfosi di redazione in redazione, ci sembra contribuisca per estensione metonimica a porre basi corrette per una interpretazione della realtà testuale dei *Viaggi* come stato di permanente «instabilità» nella geologia di un'opera chiusa.

Infine, prima di passare all'analisi ravvicinata di alcuni esempi tolti dal testo, non ci stancheremo di ripetere che proprio in questo complesso intreccio, in questo strabico convivere di “sguardi” odeporici diversi, in questa «instabilità» costitutiva di approcci conoscitivi compresenti e inconciliabili, ci sembra risiedere il fascino particolare e forse anche il perdurante plusvalore letterario che i *Viaggi* ancora oggi irradiano.

2.

Analisi di esempi tratti dal testo.

Il dovere del resoconto, il piacere del racconto.

Il paesaggio come anticamera dell'effusione interiore: autoritratti mise en abîme
sub specie letteraria.

Tra rigori della oggettività e urgenze soggettive: il paradigma di una indecidibilità
dello sguardo e la scrittura come camera di compensazione.

Episodi di esondazione del magma lirico-soggettivo: dalla lettera della partenza
per Ferentino alla visita presso la Casa di Cicerone e ritorno.

Il viaggio attraverso i luoghi come viaggio nel tempo: le «erudite commozioni».

Ancora secondo De Caprio, i *Viaggi* si presentano come testo compatto sotto vari punti di vista. Le illustrazioni, anzitutto: quell'alternanza tra disegno geometrico e veduta pittoresca che le caratterizza sembra riproporre in chiave visiva la puntuale oscillazione tra ragioni oggettive della ricerca e istanze soggettive dell'effusione che innerva la narrazione. Compatta poi è proprio la tessitura del testo letterario, contraddistinta da frequenti rimandi infratestuali. Ma fitto è anche

²⁷ V. DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, op. cit..

il dialogo tra testo letterario e immagini, con una rete di richiami incrociati nell'una e nell'altra direzione. Sia nell'ambito di una stessa lettera che tra una lettera e l'altra, anche a notevole distanza. Nell'uno e nell'altro caso, a un primo e più elementare livello, si tratta di richiami infratestuali di natura didascalica. Nel caso di richiami testo/testo, si tratta non di rado di riprese e approfondimenti a livello dei contenuti. Nella lettera terza per esempio, accingendosi a definire il modo della «costruzione delle mura antichissime di Ferentino»,²⁸ la narratrice annota:

È sperabile, che il Signor Ab. Petit-Radel per mezzo delle sue indefesse ricerche giunga a rinvenire in qualche parte della Grecia alcun avanzo di Monumenti di opera Ciclopea; sebbene leggiamo in Dionisio che fin dal suo tempo non rimanevano più in Grecia edificj fabbricati secondo l'Italiana maniera. Vi è luogo a supporre, che il perfetto modo di costruire allora in Italia fosse l'Etrusco, giacché meritò d'essere prescelto da Temistocle, onde innalzare a quella foggia il Pirèo; ma, come riflette lo stesso Dionisio, ne imitarono gli Ateniesi la solidità, ma non l'eguagliarono; ond'è che non esistevano al suo tempo, come già dissi, avanzi dello stesso Pirèo, benché fabbricato posteriormente.²⁹

Come abbiamo considerato nel precedente capitolo, è un aspetto essenziale per l'argomentazione antiquaria sostenuta nel libro: siamo infatti di fronte al primo passo per dimostrare la validità del "canone pelasgico". Esso è introdotto con una certa discrezione nello sviluppo di un diverticolo all'apparenza secondario, speso per chiarire dubbi e scansare equivoci sulla «Italiana maniera» di costruire edifici secondo Dionigi di Alicarnasso: non a caso il concetto compare nelle forme di una semplice ipotesi («vi è luogo a supporre») lasciata cadere lungo il discorso con una certa *nonchalance*, quasi destinata a passare inosservata. Si tratta invece di una freccia maliziosa scagliata verso gli orizzonti più remoti del libro, di un'anticipazione feconda di conseguenze, incaricata di raccordare parti distanti del testo e di preparare il terreno per un rafforzamento del canone stesso. La ritroviamo non a caso confitta in mezzo alla lettera sesta, nel cuore dell'incontro con Dodwell, laddove la narratrice, riferendosi ai disegni realizzati dall'inglese a Tirinto ne ravvisa la somiglianza con i modi della «opera Ciclopea» delle città laziali. Questo il commento della viaggiatrice-narratrice:

Ma intanto non posso non palesare la mia parzial compiacenza di avervi indicato nella seconda lettera che le nostre mura dovevano essere state erette dai Pelasgi, non

²⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r.

²⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4r/v.

meno che di avervi fatto riflettere che Dionisio dicendo non esistere più al suo tempo in Grecia edifizii costrutti secondo l'Italiana maniera, voleva intendere della grandiosa costruzione Etrusca.³⁰

Ritroviamo questo richiamo anche nel finale della penultima lettera, la ventiseiesima, quella che precede e prepara il finale dell'intero libro.³¹ Al congedo di tale missiva, tra l'altro, sembra affidato il delicato compito di lenire una certa delusione.³² Poiché Atina si è rivelata molto al di sotto delle attese della viaggiatrice:

Io riguardo con ammirazione, e rispetto questi monumenti della veneranda antichità, rammentando che Atina era già potente sin dall'arrivo di Enea in Italia, e che perciò tali mura debbono essere quelle stesse, di cui cinsero i proprj castelli gli antichi abitatori di quelle contrade alla venuta de' Greci e de' Pelasgi, come asserisce Dionisio già da me in pari circostanza citato nella seconda mia lettera.³³

«Disastroso» oltretutto viene definito in *incipit* il viaggio per raggiungere la città. Mentre la curiosità che aveva spinto la viaggiatrice a partire viene giustificata attraverso un gustoso bozzetto descrittivo *sub specie popolaris*:

Il concorso delle giovani donne di Atina, che elegantemente vestite di scarlatto con nastri e coturni, vidi recarsi ne' giorni di mercato in Arpino, portando in testa il peso delle loro mercanzie, mi avea fatto lusingare, che ad onta della contraria prevenzione, fosse sufficientemente agiata la strada, che dalla parte di Casalvieri conduce a quella Città. Ma pur troppo sono rimasta delusa dal mio pensiero nel disastroso viaggio...³⁴

³⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 10r.

³¹ È opportuno precisare come le due lettere inviate da Atina, rispettivamente la ventiseiesima e la ventisettesima, poste dall'autrice a sigillo del libro, traducano nel complesso una certa indecisione di impostazione che contrasta con il saldo, per quanto problematico, impianto dei *Viaggi*. Vi convivono infatti, privi di vera sintesi narrativa, spunti e registri disomogenei (pittoreschi ma anche lirici, localistici e antiquari). Ciò sembrerebbe derivare soprattutto da difficoltà materiali di natura contingente. Non è questa però la sede adatta per approfondimenti in tal senso. Per cui, pur riconoscendo a queste due lettere quella malinconia "discendente" tipica di certi finali smagliati, strutturalmente inconcludenti, anticipiamo fin da ora l'idea per cui vero finale del libro (oltreché suo *climax*) debbano essere considerate le tre missive precedenti: quelle inviate da Arpino e incentrate sulla visita alla *Casa di Cicerone*.

³² Si tratta della delusione per un viaggio che l'autrice stessa sembra considerare "sbagliato". E proprio tale delusione ha infine funzionato da collante retorico, tenendo insieme per via non meramente accumulativa (seppure senza redimerla in valore letterario) la disomogenea giustapposizione di spunti e registri di cui alla nota precedente.

³³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 55v.

³⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 55r.

Registriamo di sfuggita come la narratrice accenni al lettore, in più di un caso, anche deliziosi quadretti di un pittoresco aneddótico di ascendenze storico-erudite. Vere e proprie incursioni quindi, fin nel cuore del discorso antiquario. È il caso di un breve passaggio incastonato nella lettera quinta, dedicata alla descrizione della *Cittadella antichissima di Ferentino*:

Veggiamo le vie, che alla Cittadella conducono, essere anguste e tortuose, ristrette da forti mura che sostengono dei terrapieni, ove giuocare potessero il dardo, e la fionda; e ciò fa comprendere, che se il nemico avesse guadagnato le porte, gli restava ancora a conquistarsi palmo a palmo il terreno dentro la Città sino all'alto della rocca.³⁵

O di quello, appena poche pagine dopo (lettera sesta), a proposito della *Porta di sortita dalla Cittadella*:

Seppure non fissiamo l'ipotesi che costretti i Ferentinesi a ritirarsi nella fortezza, e lasciate dagli aggressori poche guardie alle porte della città mentre si sforzavano a superare il castello, una parte della guarnigione sostenesse l'assalto, ed il resto scendesse non preveduta per quella via sotterranea, onde sorprendere alle spalle il nemico, e stringerlo tra due forze.³⁶

Torniamo ai rimandi infratestuali. Per quelli che collegano testo e disegni basterà citare i casi in cui nel testo stesso si richiamano lettere dell'alfabeto con valenza deittico-esplicativa piazzate in corrispondenti punti delle illustrazioni. Accade sia a Ferentino che ad Anagni.

Ai piedi delle *Mura antichissime di Ferentino*, dove un omino suggestivamente avvolto in un mantello addita uno dei tasselli sistemati ad arte dagli antichi artefici delle mura per riempire i vuoti lasciati dai poligoni più grandi non combacianti:

Quando le dette pietre non combinavano in tutti i lati, vi ponevano un tassello, onde chiudere il vano che rimaneva fra esse, come lettera A nel qui annesso disegno.³⁷

³⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 8r.

³⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 10v. Il discorso meriterebbe approfondimenti, poiché l'autrice dimostra una certa costante inclinazione a colorire di pittoresco anche le descrizioni delle tecniche di costruzione adoperate dai presunti Pelasgi. A puro titolo di esempio, cfr. laddove la Dionigi conclude una riflessione ricca di implicazioni sulla sensibilità estetica di quel popolo: «L'aspetto di queste mura, composte di massi grandiosi, informi, di pietre fosche di maestosa rozzezza, sembra il ritratto degli antichi suoi fabbricatori» (lettera terza, f. 4r).

³⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 4v.

Ad Anagni d'altro canto, la narratrice descrive alcuni *Avanzi di un Edificio Romano detto il Teatro* i quali, a un attento esame i ruderi stessi rivelano di non poter essere stati affatto un teatro:

Benché si volesse credere che il muro A. circondasse la supposta arena, vi si opporrebbe la soverchia altezza di esso non usata dai Romani. I tre pilastri in linea retta che vedete B. B. B. sono del tempo degli Imperatori, simili per la costruzione agli archi del bagno, come vi dissi.³⁸

A volte, innalzandosi dal piano puramente didascalico, tali deittici testo/disegno vanno a innervarsi con effetti assai più articolati e complessi nel dialogo della narratrice con l'*Amico pregiatissimo* corrispondente: lo movimentano, lo teatralizzano veicolandovi buona dose di umorismo e una certa propensione ad arricchire l'intreccio, per rendere più coinvolgente l'economia della macchina narrativa. Accade di fronte alla *Pianta della Cittadella di Alatri*, per esempio. Dopo averla minuziosamente e nitidamente descritta infatti, la viaggiatrice-narratrice si rivolge con scherzosa iattanza al suo interlocutore, quasi come per sminuirlo:

Parmi difficile che i letterati concepiscano con chiarezza le cose che si descrivono relative alle belle arti, perché assuefatti alle idee astratte non agevolmente rappresentano all'immaginazione oggetti sensibili e materiali, nei quali la meccanica ha pur gran parte. Per risparmiarvi adunque la necessaria fatica di trovare la corrispondenza delle cose che vi ho descritte, colle linee, ed i numeri segnati nella pianta, che avrete tostoché sia compita, ho disegnato intanto le qui annesse vedutine del circuito della cittadella...³⁹

Ma già nel congedo della lettera quattordicesima, quella dell'arrivo ad Alatri, la narratrice aveva proposto all'anonimo corrispondente, nei modi di una presunta giustificazione, un baratto all'apparenza compensatorio: la piacevolezza della veduta pittoresca della città in cambio della brevità della missiva. Nel complesso si tratta di una lettera tutt'altro che di disimpegno sul fronte retorico-emozionale e del pittoresco. Scrive infine la Dionigi:

Avrete quanto prima la descrizione dell'ingresso principale di questa Città, che ora richiama tutta la mia attenzione. Non posso dilungarmi di più per questa volta, ma spero

³⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 23r.

³⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 35r/v.

che la brevità della presente venga compensata dalla piacevole veduta che l'accompagna.⁴⁰

Quasi lo stesso accade ad Aquino dove, nel congedo di un'altra missiva svolta sotto i segni di una certa contrarietà e frustrazione, la protagonista rimarca in questi termini l'invio di alcune iscrizioni raccolte per compiacere l'*Amico pregiatissimo* (arricchendo e complicando al tempo stesso, sotto il profilo narrativo, il proprio dialogo con lui):

Se il desiderio di comunicarvi immediatamente le raccolte iscrizioni, non mi avesse determinata a scrivervi, non avreste riveduti sì tosto i miei caratteri; perciò senza accusarmi di brevità, gradite queste poche righe, colle quali ho il piacere di ripetermi vostra Serva ed Amica M. D.⁴¹

Nel corso del precedente capitolo abbiamo più volte ribadito la salda dottrina antiquaria che irradia attraverso l'intero testo e i modi per cui la narratrice, con fine istinto ritmico, sa accompagnare l'infittirsi o il diradarsi delle testimonianze di opera ciclopea, a seconda dei luoghi, compensando all'occorrenza la curiosità del lettore con l'analisi di epigrafi e descrizioni di ruderi di epoca romana. Ma è ora di soffermarci su quel certo gusto per il narrare in sé che traspare dagli ultimi esempi esaminati. Abbiamo già constatato come nella letteratura e nell'arte del tempo il paesaggio si ponga spesso quale anticamera per effusioni della soggettività. Non sarà un caso allora che tale piacere del raccontare affiori spesso in relazione alle impressioni suggerite da un paesaggio che "accende" l'occhio pittorico: laddove la centralità dell'io come sorgente di sensazioni/emozioni rompe la superficie del testo-resoconto in direzione soggettiva e romantica per convergere dalla periferia-cornice verso il centro del quadro descritto e imporsi come aspetto principale della scena stessa. In tal senso sono interessanti i vari autoritratti che la viaggiatrice dissemina in più punti dei *Viaggi*, tutti significativi sotto il profilo dell'equilibrio complessivo della narrazione. Proposti sempre nella presa diretta dell'*en plein air* e dunque secondo il classico espediente della *mise en abîme*, essi risultano però puntualmente e sintomaticamente affidati con efficace straniamento retorico alla parola scritta piuttosto che al disegno.⁴²

Accade proprio nella sopracitata lettera dell'arrivo in vista di Alatri:

⁴⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 25r.

⁴¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 43v.

⁴² Giova ricordare che sull'uso della parola quale vicaria della pittura da parte della Dionigi ci siamo soffermati nel corso del capitolo secondo, al paragrafo sui *Precetti*.

Secondata jer l'altro da una di quelle giornate amenissime che formano la delizia del nostro clima, dopo alcune ore di viaggio fra ridenti colline e verdeggianti prati, scopersi da lungi il monte di Alatri. Fui sorpresa ancor più che nel mio primo viaggio dalla felice disposizione delle parti circostanti, che lo facevano risaltare fra il monte di Vico e quello di Colleparado. Risvegliatosi il mio genio pittorico all'aspetto di così bella veduta, mi piacque ritrarla, quantunque fossi eccitata dal desiderio di giungere ad osservare nuovamente le mura antichissime di Alatri, principale oggetto delle mie ricerche.⁴³

Dove l'effetto di straniamento sembra rafforzato da un distanziamento cronologico pure all'apparenza insignificante («jer l'altro»), mentre il complesso delle scelte grammaticali e lessicali testimonia un'impennata dello stile alla ricerca di effetti di più intenso pathos: l'abbandono della morbidezza del passato prossimo caratteristico della narrazione odeporico-antiquaria a vantaggio di una più intensa aulicità offerta dal passato remoto; l'adozione di un'aggettivazione accuratamente pittoresca, potenziata dall'enfasi del superlativo in *incipit* («amenissime»). Da ribadire, per il significato dell'intero passo, la consueta «frizione» tra la decisione di una sosta decisa estemporaneamente per assecondare il piacere del «genio pittorico» di fronte a «così bella veduta» e il contrastante «desiderio» di raggiungere al più presto la città e le sue «mura antichissime», «principale oggetto» del viaggio di ricerca.

Ma già altri due autoritratti, prima di questo, erano stati affidati alla parola scritta in concomitanza con episodi di una certa pregnanza narrativa (aneddotico-bozzettistica in un caso, lirico-effusiva nell'altro). Il primo presso la *Porta di sortita dalla Cittadella di Ferentino*:

Mi stava tutta raccolta fra le mie idee a ritrarre la porta segreta della cittadella, quando mi riscosse dall'attenzione la voce di questo erudito Inglese che mi chiamò a nome...⁴⁴

Si tratta del già più volte citato episodio dell'incontro con Dodwell. Qui la viaggiatrice-disegnatrice si ritrae al lavoro, «tutta raccolta» nelle proprie idee, in un felice binomio di concentrazione artistica e di divagazione soggettiva. Svolta la conversazione, di cui ben conosciamo ormai la valenza ai fini del procedere della tesi archeologica sostenuta nel libro, la narratrice torna a chinarsi sul foglio:

⁴³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 25r.

⁴⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 10r.

Ho intrapreso di nuovo il mio interrotto lavoro, ed ho compiuto il disegno della
picciola porta sopra nominata...⁴⁵

Ritroviamo un cenno al tema del silenzio-*rêverie* interrotto da voce umana al termine della
divagazione a tema erudito-sentimentale intorno alle «delizie della vita pastorale» su monte
Radicino:

Girando poscia gli occhi a contemplare il Lazio, mi percoteva la mente l'idea
dell'antica sua potenza, del valore nelle armi, delle popolose città, degli edificj illustri, e
d'ogni altra cosa di cui non rimane che la memoria. Mentre la mia immaginazione era
trasportata da questi oggetti, venni distratta da uno di quei pastori che mi richiese quale
avventura colà mi adducesse.⁴⁶

Sul rapporto tra suono-silenzio e risonanze interiori del paesaggio, nonché sui luoghi come
condensati di tempo che proprio il silenzio del paesaggio sa spalancare alla contemplazione,
avremo modo di tornare a breve.

Anche di questo delicato bozzetto bucolico abbiamo comunque già sottolineato la valenza ai
fini dello sviluppo argomentativo della tesi scientifica del libro, quale malizioso rinforzo in
forma di divagazione bucolica alla tematica virgiliana della *Saturnia tellus*. E vediamo come
anche in questo caso la fantasticheria venga alimentata con un salto nell'impegnativo passato
remoto quale tempo-guida dell'intero episodio. Oltretutto la narratrice non sa rinunciare
all'effetto evocativo offerto dalla figura dell'ineffabilità:

Accettai di buon grado l'opportuno invito, e non so spiegarvi qual misto di
sentimenti soavi e melanconici insieme si producesse nel mio animo, in quella
situazione.⁴⁷

Si tratta di una lettera costruita sull'inatteso e ripetuto imbattersi della viaggiatrice in un *locus*
amoenus, con effetti di nostalgia per una età dell'oro riconducibile proprio all'azione di Saturno
nel Lazio preromano. E non a caso, nei pensieri della protagonista, in viaggio una volta tanto
attraverso una natura-natura (lontano cioè da centri cittadini), la meditazione si fa largo

⁴⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., *ivi*.

⁴⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 20r.

⁴⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., *ivi*.

attraverso la contemplazione di uno slargo paesistico contrapposto con decisione alla «trista» vita urbana:

L'aere puro, l'ampia veduta di lontani villaggi e castella, il silenzio pensieroso, la placida semplicità di quella gente, molcevano lo spirito mio colle delizie della vita pastorale, ed al paragone di quella mi sembrava più che mai trista l'urbana.⁴⁸

La suggestione si era in realtà già timidamente affacciata, poche pagine prima, nel corso del sopralluogo suburbano a Ferentino presso la lapide onoraria di Aulo Quintilio:

Nell'ozio felice della campagna, ove il tempo non interrotto da molteplici occupazioni suol consacrarsi piacevolmente agli studj, mi sono posta ad interpretarla...⁴⁹

Dove quelle «moltiplici occupazioni» sono nient'altro che una riproposizione del classico stereotipo di una vita cittadina avvertita come insieme di frastuoni e affari, affanni e distrazioni che impediscono ogni vera concentrazione interiore.

Oltretutto, l'episodio di monte Radicino è cosparso di dettagli descrittivi di sapore rovinistico, tempestivamente spesi negli attimi del rinvenimento e del tentativo di esplorazione dei ruderi dei templi sepolti dalla vegetazione: «in quel luogo tutto ingombro dalla ruina, e divenuto albergo de' serpi».⁵⁰ In questo contesto l'autoritratto narrativo della disegnatrice all'opera trova posto con assoluta naturalezza:

Mi guidò egli non lungi, continuando la via nel vertice del monte, in un luogo chiamato il Tannaro, o il tempio della Fortuna. Pregai il Sig. Campovecchio mio compagno di viaggio di trarre la pianta di quella ruina, mentre io ne disegnava l'elevazione presa diagonalmente.⁵¹

Per completare questa indagine sulle risonanze emotive del paesaggio come soglia di una scrittura impegnata in senso soggettivo-sentimentale e mimetica di un dipingere *sub specie pittoresca*, è necessario tornare ai due casi di autoritratto *mise en abîme* mancato con veduta-pittura negata (e affidata a un sapiente reimpiego visivo della parola) già trattati nel capitolo secondo. Ci riferiamo alle splendide vedute letterarie indirizzate all'*Amico pregiatissimo* a

⁴⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

⁴⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 16r.

⁵⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 20r.

⁵¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

seguito del fugace passaggio per Arce e del successivo insediamento della viaggiatrice in Arpino. Esse si trovano rispettivamente nelle contigue lettere ventiduesima e ventitreesima:

Ho veduta con istupore la rocca d'Arce; e siccome non ho voluto eseguirne il disegno, per non perdere di soverchio in questi luoghi il tempo e l'attenzione, che tutta consacro alle ricerche antiquarie, vi giovi intendere almeno qual sia la strana forma di essa. Immaginatevi un altissimo e nudo scoglio...⁵²

Mi trovo alloggiata presso il coltissimo Marchese Battiloro, dal cui palazzo si scorge una parte della Città, che per le sue irregolari colline, si rende molto piacevole all'occhio pittorico [...] Ma non potendosi prendere da questo luogo la veduta della Città in un punto, che comprenda la maggior parte del fabbricato, mi porterò ad eseguirla altrove.⁵³

Nel primo caso, come sappiamo, la veduta letteraria segue e rinforza un *incipit* volto a intensificare il dialogo della narratrice con l'anonimo destinatario delle lettere. Tale dialogo risulta amplificato attraverso un indugio ironico su coloro «che soltanto sono dediti allo studio delle lettere» e che quindi nel chiuso del proprio «gabinetto» stentano a «concepire l'idea delle bellezze in grande della natura nella sua maestosa rozzezza».⁵⁴ Si tratta in effetti di uno di quei rari passi dei *Viaggi* in cui l'innalzamento retorico-emotivo e il prezioso reimpiego pittorico della scrittura, attraverso un misurato e consapevole uso dell'alfabeto visivo del pittoresco (il termine «capriccio» vi ricorre ben due volte), sembrano sospingere il sublime ideale classicamente inteso dell'autrice verso inediti paesaggi di un sublime romanticamente acceso. Tale concomitanza ci sembra di notevole significato ai fini di una migliore comprensione dell'economia complessiva del libro.

Nel caso della missiva da Arpino invece, è degno di nota il fatto che la veduta letteraria colta dal palazzo del Battiloro prolunghi un *incipit* emozionante, segnato dalla fervida attesa per la visita alla *Casa di Cicerone*, più volte esplicitata dalla viaggiatrice stessa (già dalla lettera seconda) come motivo ultimo della sosta arpinate. Si tratta di una esperienza dal sapore eruditissimo, che smuove però nella protagonista emozioni tali da trascendere le ragioni antiquarie del viaggio. Così da non sembrare un caso il fatto che la visita stessa venga procrastinata «a doman l'altro» per un imprevisto all'apparenza del tutto contingente. Il lettore ha

⁵² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 45r.

⁵³ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 47r.

⁵⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 45v.

insomma l'impressione di trovarsi di fronte nient'altro che uno stratagemma narrativo volto a prolungare il gusto e le emozioni proprie di quell'attesa:

Ma per attendere l'utile compagnia di alcune persone erudite, che mi aveano proposto di condurmi seco loro, ho dovuto raffrenare la mia impazienza, e differire sino a doman l'altro questo piacere.⁵⁵

A posticipazioni frementi corrispondono affrettati recuperi. Al passo citato infatti, fa eco l'avvio della lettera venticinquesima. Laddove la viaggiatrice, dopo avere assaporato il piacere della visita, torna sui suoi passi con vago senso di colpa, nei pressi di quella *Porta acuminata* in opera ciclopea scartata poco prima a piè pari nella fretta di raggiungere la *Casa di Cicerone*:

Si scorge a man destra una porta *acuminata*, che eccita dell'ammirazione negli animi di tutti i forestieri. Essendo anch'io pervenuta colà, non volli trattenere lo sguardo sopra questo benché importante oggetto, per non contraddire l'intenso desiderio, con che mi portava a visitare le ruine della casa di Tullio.⁵⁶

Un'altra di quelle faglie che, come abbiamo constatato spesso, divaricano nei *Viaggi* le urgenze della soggettività dai rigori dell'oggettività, in genere a scapito di questi ultimi. Comunque sia, il differimento temporale della visita alla *Casa di Cicerone* ricorda, seppur per opposto verso, lo "jer l'altro" posto a *incipit* della prima lettera inviata da Alatri, dove pure la viaggiatrice, scalando dal passato remoto dell'autoritratto pittorico al tempo presente, raffigura sé stessa nell'atto di scrivere in viaggio e dove pure s'invocano generici motivi contingenti alla interruzione del flusso della scrittura in presa diretta. La Dionigi sembra voler separare l'atto della scrittura dalle emozioni dell'arrivo, come per dar modo a queste ultime di raffreddarsi e decantare un poco prima di assegnare loro una forma permanente.

Ecco allora che diventa interessante notare come, nella breve quanto intensa lettera ventiquattresima, quella della visita alla *Casa di Cicerone*, la narrazione si svolga al tempo presente piuttosto che al passato.⁵⁷ Un presente non riconducibile a quello impegnato altrove dalla narratrice stessa in funzione prettamente descrittivo-antiquaria. Diverso anche, sebbene forse più omogeneo, rispetto a quello speso in chiave di conversazione amichevole nel dialogo

⁵⁵ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 47v.

⁵⁶ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 53r (il corsivo è nel testo).

⁵⁷ Sulle "affinità elettive" tra forme discorsive dell'io e uso del verbo al tempo presente cfr. il lavoro di D'Intino citato *supra*, n. 25; ma anche i contributi sul romanzo epistolare di Rousset e Watt.

con l'*Amico pregiatissimo* per diminuirne la distanza e alimentarne la complicità.⁵⁸ In questa missiva, composta all'apparenza per davvero in mezzo a «ciò che rimane delle venerande pareti, ove sortì i natali il Romano oratore»,⁵⁹ l'uso emozionato del presente è sostenuto dal deittico iniziale («vi scrivo dalla casa»), da una architettura sovrabbondante di eruditi riferimenti alla storia romana, da una lunga e articolata interrogativa retorica, da numerose figure ritmico-sintattiche binarie e ternarie, da un'impegnativa similitudine e da un periodare che, con il suo sapore attico, sembra voler evocare per imitazione le qualità e i meriti dell'eloquenza stessa di Cicerone. Proprio questo, guarda caso, l'argomento affrontato in un esordio di insolita lunghezza, quasi metà dell'intera lettera:

Vi scrivo dalla casa, che pur anco si crede di Tullio in Arpino sua patria, e bramo infondere nel gentile animo vostro le presenti commozioni del mio. Saranno queste le pareti ove si udirono i primi vagiti di quelle labbra, la cui sublime eloquenza agitava le turbe del foro, come il suono prodigioso degli antichi maestri di lira movea lo sdegno, la meraviglia, il pianto, il diletto negli uditori? Quindi si dolse il Greco Molone, che il Romano oratore avrebbe tolto alla Grecia il solo vanto che le rimanea, quello della eloquenza. Avea Roma rapito colle armi alla Grecia statue, e dipinture, trofei della vittoria, o prede fastose, ma non ne avea trapiantate in se le arti divine. Tullio invece trasferì nella sua lingua le bellezze dell'Ateniese, manifestò ai suoi guerrieri concittadini gl'ingegnosi conflitti del Portico e dell'Accademia, ed alla robusta semplicità di Demostene aggiunse la sublime declamazione delle perorazioni. Con tali pensieri contemplo sì venerando luogo.⁶⁰

Nelle righe del congedo poi, al termine di una raffinata e arguta proporzione storico-erudita tra la *Casa di Cicerone* e la tomba di Archimede in Siracusa, svolta nel segno di un compiaciuto rovinismo («le ruine del suo monumento giaceano sconosciute tra bronchi e spine»)⁶¹ fino a occupare gran parte della seconda metà della missiva, trova sviluppo la formula con cui la

⁵⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 53r. Per quanto indiretto, un interessante riscontro da citare a conferma di una sensibilità estetica della Dionigi per i tempi verbali (tra l'altro in collegamento esplicito con il processo del fare artistico) si trova in chiusura della lettera ventiduesima. Laddove l'autrice commenta due iscrizioni in greco trascritte, insieme con altre, nel breve passaggio ad Arce: «Non è cosa nuova il trovare scritto sotto le opere de' Greci artisti l'espressione *faceva*, e non già *fece*, con che volevano esprimere che non giudicavano mai compito il proprio lavoro, ma pur sempre eccita nuovo rispetto verso que' chiari maestri dell'arte, per la loro moderazione, e per la vera conoscenza, che avevano della perfezione dell'arte medesima, a cui non credevano di esser mai giunti.» (f. 45v).

⁵⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 47r.

⁶⁰ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 51r.

⁶¹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., *ivi*.

narratrice si era rivolta in avvio all'*Amico pregiatissimo* («bramo infondere nel gentile animo vostro le presenti commozioni del mio»):

Vi reco più sentimenti che erudizioni; a voi non mancano al certo né gli uni, né le altre; ma nell'attuale effusione del mio cuore, sento necessità di farvi parte de' miei pensieri. Mi confermo vostra Serva ed Amica M. D.⁶²

Il passo è ricco di implicazioni. Da un lato sembra che l'emozione provata sia così intensa da spazzare via gli immancabili siparietti di cerimonie, *professio modestiae* e salamelecchi vari con cui nel corso della sua amabile guerra-corrispondenza con l'*Amico pregiatissimo* (ammirato quanto ingombrante campione dei rigori della scienza) la viaggiatrice aveva finora puntualmente giustificato le proprie insopprimibili tendenze alla divagazione. Così che quel riecheggiare da una sponda all'altra della missiva di una commozione/effusione rilasciate senza più indugi sembrerebbe esprimere il desiderio di un abbraccio "vero". Al di là di ogni differenza di genere, di ruolo e di *status* culturale, in nome di un sentimento e di un'umanità non più schermati da compiaciute declinazioni erudite, sembra insomma che la Dionigi voglia per davvero stringere a sé l'anonimo corrispondente, fino a portarlo *in praesentia*, qui e ora.

D'altro lato, collocate così alla periferia del testo, a un tiro di sasso dal finale dell'intero libro, queste ultime righe, le ultime davvero intense e compatte sotto il profilo del pathos letterario, del piacere del racconto *tout court*, rappresentano l'estremo episodio dei *Viaggi* in cui si testimoni senza mediazioni un io narrante in grado di auscultare la propria interiorità e di restituirla attraverso una scrittura odeporica pienamente cosciente. Con orgogliosa rivendicazione. Ebbene proprio queste righe, restituendo al lettore la carambola mossa dalla narratrice con la lettera prima, gettano nuova luce sul presunto clamoroso lapsus con cui i *Viaggi* si erano aperti. Come chiudendone il cerchio secondo nuova consapevolezza.

Anzitutto, dopo l'allocuzione rivolta all'*Amico pregiatissimo*, svolta al tempo presente e alludendo al *topos* della lettrice che stringe ancora in mano la preziosa lettera del suo corrispondente, la missiva salta immediatamente al passato remoto:⁶³

Mi diressi da Roma alla volta del Lazio quando sorgeva il sole dal Tuscolo di fronte al mio cammino, e spandea i suoi raggi sulla vasta campagna. Lunghe strisce di aquidotti arcuati si distendono nella pianura sparsa di ruine di templi, di tombe, di edifizj. Vi

⁶² M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

⁶³ Piuttosto che al passato prossimo, che nei *Viaggi* scandisce puntualmente i ritorni della scrittura alla sobrietà del resoconto antiquario vero e proprio.

pascono d'intorno gregge, ed armenti numerosi; il belato, e il muggito rompono quell'antico silenzio, e rare volte vi s'ode il suono della voce umana. Sono i confini della vista il mare a destra, di fronte Alba, ed il Tuscolo: poscia piegando a manca il colle Tiburtino delizia di Adriano, e quindi il Soratte sacro ad Apollo; ciascuno de' quali oggetti desta nell'animo erudite commozioni.⁶⁴

Siamo di fronte a un bozzetto esemplare che, se per un verso sembra desunto da qualche paragrafo o tavola illustrata dei *Precetti*, per l'altro ricorda da vicino i paesaggi improntati alla genericità di quel bello sublime caro alle tempere della Dionigi pittrice. Mentre delicatissimi e densi di pathos ulteriore risultano i riferimenti quasi sinestesici al silenzio della campagna, rotto di rado da lontani versi di animali e di voci umane. Versi e voci che lacerano la pellicola superficiale della realtà presente, convocando alla presenza un "altrove". Non è un caso allora se la scrittura s'impenna da subito in direzione lirico-retorica; così che, sotto gli occhi del lettore, insieme con il paesaggio, si dipana il dettagliato catalogo dei luoghi che la viaggiatrice attraversa e contempla, dall'aurora al tramonto: il Tuscolo e Alba, il colle Tiburtino, il Soratte quindi, ma anche Ariccia e Labico-Valmontone.⁶⁵ Eccone altri ancora però, chiamati a raccolta dalla sola forza di un'immaginazione-commozione che si nutre di letture erudite e corre già a briglia sciolta per la Campagna, di suggestione in suggestione, quando per analogia quando per contrasto: la via Appia, porta Capena, la fossa Cliulia, la ritrovata Gabj.⁶⁶ Così, a ogni passo, la pur rigorosa descrizione topografica si arrende alla energia della evocazione sentimentale. Per cui, con certissima sovrabbondanza di riferimenti alla storia classica, subitaneamente l'itinerario si trasforma da viaggio attraverso gli spazi del presente in viaggio a ritroso nel tempo: «Proseguendo il cammino io meditava l'impero del tempo nella vastità del Lazio».⁶⁷ E i

⁶⁴ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 1r.

⁶⁵ Molti di questi, come sappiamo, sono luoghi cari nel ricordo della viaggiatrice anche per ragioni strettamente biografiche.

⁶⁶ Nel libro troviamo altri esempi significativi di questo convocare luoghi per nuda forza d'immaginazione divagante. Interessante, per esempio, quel che accade a cavallo tra le lettere diciottesima e diciannovesima, nel corso di due successive visite in cima alla *Cittadella di Alatri*. Il vasto, solenne e mosso paesaggio che circonda la città accende nella mente della viaggiatrice due diverse fantasticherie cariche di umori pittoreschi e romantici. La prima: «Intanto colà ritorno per godere dell'ampia veduta della sottoposta campagna, e del gran monte di Trisulti, ove esiste in un'orrida balza, fra selve e torrenti, la gran Certosa a tutti notissima.» (f. 35r). La seconda: «Mentre mi conduco sull'apice del monte Alatrino per rivedere la porta della cittadella, onde farvene la descrizione, mi si apre una scena immensa, ove la natura non alterata dall'arte, ma favorita dall'agricoltura, e dall'amenità del clima, fa pompa delle sue variate bellezze. Alla ridente campagna offre un grandioso contrapposto l'alpestre monte di Colleparado, la cui vista mi richiama alla memoria l'ampia grotta, che vi si ammira, recettacolo d'innnumerabili, e variati stallattiti, di conserve d'acqua, e di stillicidj, ove a grande stento mi condussi nel mio primo viaggio, per contemplare uno de' più magnifici spettacoli della natura.» (f. 38v). In questo secondo caso è interessante notare come i temi della divagazione emozionata e della evocazione paesistica vengano suggeriti dal *flashback* narrativo di un precedente viaggio e a esso siano esplicitamente ricollegati.

⁶⁷ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., f. 1r.

pittoreschi luoghi dell'oggi, immersi nella solitudine silenziosa che li caratterizza, finiscono inanellati uno dopo l'altro per le memorie che in essi si rapprendono, veri e propri conglomerati geologici di storie da sottrarre al lavorio del tempo edace e restituire al lettore attraverso il frugatoio sensibile del pathos estetico.

Ma il quasi-ossimoro di quelle «erudite commozioni» non è apparso invano. Quasi a ricordare alla distratta narratrice, già fuggita per la tangente della fantasticheria, che ben altro (e più severo) dovrà essere lo scopo del suo viaggio:

Con queste dolci perturbazioni sono giunta in Ferentino al declinare del giorno, ed a voi amico degnissimo ho avuto il coraggio di descrivere me stessa più che i luoghi veduti.⁶⁸

Mentre ci rendiamo conto solo ora, ora che la carambola di quella «effusione del cuore» ci rimbalza indietro dal versante opposto del libro, solo ora ci rendiamo conto che la viaggiatrice in partenza tutto poteva essere fuorché distratta:

Anzi prendendo lena dalla vostra compiacenza, penso di sottoporre all'erudito vostro discernimento le riflessioni che in seguito mi accaderà di fare nel mio viaggio per queste contrade del Lazio.⁶⁹

Un po' ci sarà pure stata, Marianna Dionigi, ma un poco ci avrà fatto.

⁶⁸ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

⁶⁹ M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, op. cit., ivi.

BIBLIOGRAFIA

Testi di Marianna Dionigi

M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, impressa in Roma nella stamperia di Luigi Perego Salvioni, negli anni 1809, 1810, 1811 e 1812

M. CANDIDI DIONIGI – G. DE MATTHAEIS, *Viaggio nelle città di Saturno e Storia di Frosinone 1809-1816*, a cura di A. Brilli, Città di Castello, Edimond 1992

M. DIONIGI, *Due lettere autografe all'abbate Luigi Lanzi*, Roma 24 luglio 1808 e 20 settembre 1809, Macerata, Biblioteca «Mozzi-Borghetti», Ms. 770-II (490-491)

EAD., *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, Roma, nella stamperia De Romanis 1816

1.

Testi utili per una biografia ragionata di Marianna Dionigi

AA.VV., *Poesie in occasione del felice ritorno del signor cavaliere Antonio Canova da Vienna a Roma*, Roma, Luigi Perego Salvioni 1805

D. ANGELI, *Roma romantica*, Milano, Fratelli Treves Editori 1935

L. ATTENNI, *Introduzione* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, atti del Convegno di Studio, Lanuvio, 22 maggio 2005, a cura di L. Attenni e A. Pasqualini, «Quaderni del Museo Civico Lanuvino» 2, Comune di Lanuvio e Museo Civico Lanuvino, Velletri, Edizioni Blitri sas 2007, pp. XV-XXII

M. BANDINI-BUTI, *Poetesse e scrittrici* in AA.VV., *Enciclopedia bio-bibliografica italiana* 1, Roma, EBBI Istituto Editoriale Italiano 1941, p. 231

L. CARDINALI, *Biografia di Marianna Dionigi*, Roma 1835 [irreperibile, a.r.]

C. CLERMONT, *The Journals of Claire Clermont*, Cambridge, 1968

E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* V, Venezia, Tipografia Alvisopoli 1837, pp. 37-39

A. DI BIAGIO, *Una rosa per Marianna*, «Castelli Romani. Vicende uomini folklore» 1, XIV (gennaio 1969), pp. 2-3

D. DIONIGI, *Discorso pastorale sopra l'eco. Fatto in una generale Adunanza d'Arcadia li 26 luglio 1762* [Fascicolo a stampa, pp. 1-19, a.r.]

M. FREDIANI-DIONIGI, *Marianna Dionigi. La vita, la famiglia, le opere*, Manoscritto inedito, 1993, pp. 1-124

EAD., *Saluto* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. XI-XII

A. GALIETI, *Marianna Dionigi*, «Bollettino dell'Associazione Archeologica Romana», II (gennaio 1912), pp. 73-79

ID., *Episodi storici lanuvini-veliterni degli anni 1798-1799, con documenti*, Estratto dal «Bollettino dell'Associazione Veliterna di Archeologia, Storia ed Arte», Anno VI, I-II Trimestre 1931, Velletri, Tipografia G. Zampetti & Figlio 1931, pp. 3-14

L. GALIETI, *Villa Frediani Dionigi* in AA.VV., *Lunario Romano. Le ville del Lazio*, Roma, Anemone Purpuria Editrice 2006, pp. 261-266

S. GLIUBICH, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna, Lechner 1856, pp. 287-289

G. GROSSO-CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX, ornate di ritratti*, Messina, presso Giuseppe Pappalardo 1821

A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche sulle Antichità e Belle Arti di Roma per il 1816*, Roma, De Romanis 1817

L. JANNATTONI, *Deviando a favore del sesso. Marianna Dionigi «Romana qualunque», donna dalle «erudite commozioni»* in «La strenna dei romanisti», Roma, 1978, pp. 206-217

G. LA CORTE CAILLER, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, «Atti della R. Accademia Peloritana», XIV (1899-1900), pp. 315-338

G. LEOPARDI, *Tutte le opere* I, a cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni 1969

ID., *Zibaldone di pensieri*, scelta a cura di A.M. Moroni, 2 voll., Milano, Mondadori 1983

N. MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere*, Frosinone, Tipografia Claudio Stracca 1896

F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno, edizione corretta ed arricchita di moltissimi vocaboli*, tomo I, Bologna, dalla Stamperia Cardinali e Frulli 1827

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, nella Stamperia De Romanis 1823

ID., *Stella d'oro. Racconto di un avvenimento accaduto all'egregia Signora Marianna Dionigi ne' giorni delle sue nozze ed offerto alla medesima*, Roma, presso il Salviucci 1824

ID., [*Elogio funebre senza titolo*, **a.r.**], «Diario di Roma», IV (1826), n. 49

V. MONTI, *Epistolario raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, 6 voll., Firenze, Felice Le Monnier 1927-1930

F. PIERI, *Enrichetta Dionigi Orfei* in AA.VV., *Leopardi a Roma*, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano, Electa 1998, pp. 193-194

M. PLEY-GRENTE, *Les Voyages de Marianna Candidi Dionigi (1757-1826)* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 13-20

S. RINALDI TUFFI, *Marianna Candidi* in *Dizionario Biografico degli Italiani* XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1974, pp. 777-780

ID., *Marianna Candidi Dionigi: materiali per una biografia* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 3-11

Souvenirs de l'Italie, [Articolo non firmato, **a.r.**], «Revue Britannique ou choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne», collection décennale, tome septième, Paris 1838, pp. 233-246

M. TATTI, *Melchiorre Missirini* in AA.VV., *Leopardi a Roma*, op. cit., pp. 117-120

S. TICOZZI, *Notizia intorno alla vita di d'Agincourt* in J.B. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI I*, Prato, Fratelli Giachetti 1826 [in particolare alle pp. 13-14 e 29-30]

2.1

Studi sulla pittura di paesaggio, sulle rovine nella storia dell'arte e nella cultura del *Grand Tour*

AA.VV., *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand Tour ai Romantici*, a cura di A. D'Alessandro, Roma, Domograf 1984

AA.VV., *Il paesaggio secondo natura: J.P. Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. Chiarini, Roma, Artemide Edizioni 1994

AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra a cura di P.A. De Rosa e P.E. Trastulli, Roma, Studio Ottocento/ De Luca 2001

AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, Electa 2004

AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano, Electa 2005

G.C. ARGAN, *Pittoresco e sublime in L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni Editore 1989, pp. 8-12

E. CALBI, *Il gran teatro delle rovine* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 77-97

EAD., *Carlo Labruzzi* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 238-240

G. CAPITELLI, *Salvator Rosa* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, op. cit., pp. 339-342

F. CAPPELLETTI, *Claude Lorrain* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, op. cit., pp. 296-298

M.V. CARDI, *Le rovine abitate. Invenzione e morte in luoghi di memoria*, Firenze, Alinea 2000

F. CASTRIA MARCHETTI, *Dai Carracci agli olandesi e L'età romantica* in F. Castria Marchetti – G. Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Electa 2003 [rispettivamente alle pp. 46-51 e 75-86]

S. CAVIGLIA, *Pittori francesi e paesaggio italiano (1730-1760)* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 59-65

L. CELLERINO, «*Or tutto intorno una ruina involve*». *Rovina e sublime morale nel Settecento* in AA.VV., *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani 1987, 95-111

K. CLARK, *Paesaggio* in AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte XI*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale 1963 [in particolare alle pp. 350-355]

A. COTTINO, *Pittori in Arcadia* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 27-39

P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi* in AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., pp. 262-264

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Esotico e Pittoresco alle porte di casa. Ragioni di una mostra* in AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., pp. 13-22

S. GESSNER, *Lettera sulla pittura di paesaggio (1770)* in A. SBRILLI, *Paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina Edizioni 1985, pp. 107-117

S. GINZBURG, *Il paesaggio "ideale"* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, op. cit., pp. 183-197

J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane 1988

- E. GUIDORIZZI, *Prefazione* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., pp. 11-19
- J.P. HACKERT, *Sulla pittura di paesaggio. Frammenti teorici* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., pp. 177-193
- W. KRÖNIG, *Vedute di luoghi classici della Sicilia. Il viaggio di Philipp Hackert del 1777*, [trad. ital.] Palermo, Sellerio 1987
- B. KUHN, *Jakob Philipp Hackert e Goethe in Italia* in AA.VV., *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand Tour ai Romantici*, op. cit., pp. 25-37
- R. MAMMUCARI, *Campagna romana. Carte, vedute, piante, costumi*, Città di Castello, Edimond 2002
- R. MUZZI, *Jakob Philipp Hackert* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 219-222
- R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina 1965
- M. NOVELLI RADICE, *Introduzione* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, op. cit., pp. 21-25
- A. OTTANI CAVINA, *Pittura in luce. Paesaggi di fine secolo*, in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 11-25
- L. SALERNO, *Pittoresco* in AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte XI*, op. cit., pp. 616-621
- A. SBRILLI, *Paesaggio laziale e paesaggio ideale nei pittori tedeschi attivi a Roma nei primi anni dell'Ottocento* in AA.VV., *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand Tour ai Romantici*, op. cit., pp. 109-119
- EAD., *Paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina Edizioni 1985
- S. SETTIS, *Roma: eternità delle rovine*, «Eutropia» 3, 2003, pp. 133-143
- G. SIMMEL, *Le rovine* in *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, [trad. ital.] Milano, Longanesi 1985, pp. 108-114
- J. STAROBINSKI, *La melanconia fra le rovine* in *La scoperta della libertà*, [trad. ital.] Ginevra, Skira 1964, pp. 179-181
- C. STEFANI, *Di fronte al paesaggio classico: persistenze e alternative* in AA.VV., *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori-Electa 2003, pp. 345-348

G. VENTURI, *Appunti e riflessioni sul paesaggio romantico* in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta II*, a cura di V. Masiello, Roma, Salerno Editrice 2000, pp. 713-730

Via Appia, sulle ruine della magnificenza antica, Fondazione Memmo, catalogo della mostra, Milano, Leonardo Arte 1997

G.E. VIOLA, *Le rovine nel paesaggio del Grand Tour* in AA.VV., «*L'oggetto move il senso*». *Giornate di studio su arte e paesaggio*, a cura di G.E. Viola, Roma, Edizioni Studium 2003, pp. 29-51

2.2

Testi su Marianna Dionigi pittrice

AA.VV., *La pittura in Italia. L'Ottocento II*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa 1991, p. 731

L. BORTOLOTTI, *Marianna Dionigi* in AA.VV., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, op. cit., pp. 183-184

L. CÀLLARI, *Storia dell'arte contemporanea*, Roma, Ermanno Loescher 1909, pp. 223-224

E. DEBENEDETTI, *Marianna Candidi Dionigi paesaggista laziale*, «Lazio ieri e oggi» 12, XL (2004), pp. 361-365

M. DELLA GIOVAMPAOLA, *Marianna Dionigi e la pittura di paesaggio a Roma tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, tesi di laurea, II Università degli Studi Tor Vergata, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore S. Gallo, correlatori F. Negri Arnoldi e A. Valeriani, a.a. 1997-1998

L. FOIS, *Marianna Candidi Dionigi* in AA.VV., *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., pp. 242-245

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA, *Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. Di Majo e M. Lafranconi, Milano, Electa 2006, pp. 302 e 403

L. LANZETTA, *Un compagno di viaggio a Napoli, e non solo, di Marianna Candidi Dionigi* in AA.VV., *Compagni di viaggio*, a cura di V. De Caprio, Viterbo, Sette Città 2008, pp. 285-302

V. MARTINELLI, *Momenti e aspetti della pittura di paesaggio a Roma nella prima metà del XIX secolo*, «Rassegna del Lazio» 9-12, IX (1962), pp. 67-76

ID., *Paesisti romani dell'Ottocento*, Roma, Fratelli Palombi Editori 1963 [in particolare alle pp. 24-32]

Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona del marchese Amico Ricci di Macerata cavaliere dell'ordine de' ss. Maurizio e Lazzaro di Sardegna, Tomo Primo, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini 1834, p. 296

F. PIERI, *Marianna Candidi Dionigi* in AA.VV., *Leopardi a Roma*, op. cit., pp. 107-108

G. TUTINELLI, *Una lettera di Marianna Dionigi sulla "Casa di Cicerone"*, «Terra dei Volsci», Frosinone, 1992, pp. 49-50

3.1

Studi sulle mura poligonali e altre questioni di archeologia e antiquaria

AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, a cura di F. Fiorletta, E.M. Béranger, V. Evangelisti e C. Zannella, Palazzo Comunale – Sala Consiliare, 2 ottobre 1988, Alatri 1988

AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, a cura di A. Nicosia e M.C. Bettini, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, Salone Centrale, 4 giugno-8 luglio 2009, Roma, Gangemi 2009

Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1829, fascicoli I-II, Roma a spese dell'Istituto, Tipografia Salviucci 1829

D. BALDASSARRE, *I centri megalitici del Lazio meridionale nella cultura architettonica del XIX secolo. L'interesse ottocentesco e l'apporto degli architetti nello studio delle mura poligonali*, «Territori» 17, anno XV, maggio-agosto 2008, pp. 11-17

ID., *Aletrium. Le mura poligonali*, in collaborazione con L. Attenni, «Forma Urbis. Itinerari nascosti di Roma antica» 6, Roma, Editoria Service Sistem s.r.l. 2008

ID., *Mura, città e territorio* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., pp. 77-99

G. BROCCHI, *Giornale del viaggio a Roma nell'anno 1815-1816*, Bassano del Grappa, Biblioteca Comunale, Ms. 31.A.20.2

ID., *Viaggio nel Lazio: la Tuscia e l'Agro Pontino*, a cura di C. Capitoni, Viterbo, Sette Città 2004

G. CAPONE, *L'orientazione dell'acropoli e delle mura di Alatri argomento di una cultura...?* in AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, op. cit., pp. 199-207

ID., *Alatri. Breve excursus su Mito e Storia di una città*, Alatri, Antica Stamperia Tofani 2006

Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal 30 maggio 1781 al 25 settembre 1782, a cura di G. Seregni, Milano, Giuffrè Editore 1942

- P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il Mulino 1998
- R. CATALDI, *Per lo studio dell'opera poligonale di Ferentino. Il contributo degli eruditi locali dell'Ottocento* in AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, op. cit., pp. 133-143
- G. D'ANNA, *Il Lazio e la concezione virgiliana dei Saturnia regna* in AA.VV., *Il Lazio nell'antichità romana*, a cura di R. Lefevre, «Lunario Romano» XII, 1983, pp. 21-34
- G. DE MATTHAEIS, *Saggio storico sull'antichissima città di Frosinone (1816)*, in M. CANDIDI DIONIGI – G. DE MATTHAEIS, *Viaggio nelle città di Saturno e Storia di Frosinone 1809-1816*, op. cit., pp. 95-147
- E. DE MINICIS – C. ZANNELLA, *L'acropoli e le mura di Alatri: archeologia e urbanistica nell'Ottocento*, «Storia dell'urbanistica» 6, anno IV, luglio-dicembre 1984, Roma, Edizioni Kappa 1984
- G.M. DE ROSSI, *Il "divenire" dell'opera poligonale* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., pp. 41-53
- ID., *Il cantiere e la tecnica* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., pp. 55-73
- ID., *Alcune tappe del "percorso"* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., pp. 233-237
- E. DODWELL, *A Classical and Topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805, and 1806*, voll. I-II, London, Rodwell and Martin 1819
- S. FERRI, *Elogio degli aspetti positivi di E.Q. Visconti*, «La critica d'arte» 1, anno II, fasc. VII, febbraio 1937, pp. 226-235
- G. GUADAGNO, *Centosessanta anni di ricerche e studi sugli insediamenti megalitici: un tentativo di sintesi* in AA.VV., *Mura poligonali. 1° seminario nazionale di studi*, op. cit., pp. 13-21
- ID., *1809-2009. Una tradizione di due secoli di studi e ricerche sugli insediamenti megalitici* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., pp. 19-37
- S. LODOVICI, *Visconti Ennio Quirino* in AA.VV., *Enciclopedia bio-bibliografica italiana* 3, Roma, EBBI Istituto Editoriale Italiano 1942, p. 349
- G. LUGLI, *La tecnica edilizia romana*, Roma, Bardi 1957
- G. MAGLI, *I segreti delle antiche città megalitiche. Il tempo dei Ciclopi in Italia e nel Mediterraneo*, Roma, Newton Compton 2007
- ID., *Le acropoli megalitiche in Italia* in AA.VV., *Le mura megalitiche. Il Lazio meridionale tra storia e mito*, op. cit., pp. 241-249

G. MICALI, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Firenze, presso Guglielmo Piatti 1810 [ristampa anastatica in 2 voll., Milano, Messaggerie Pontremolesi 1989]

E. MONTANARI, *Saturno* in AA.VV., *Enciclopedia virgiliana* IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1988, pp. 685-688

G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento* I, Milano, Vallardi 1960 [in particolare alle pp. 412-415, per E.Q. Visconti, e 439-443, per L. Lanzi]

L.C.F. PETIT-RADEL, *Recherches sur le Monuments Cyclopéen et description de la Collection del Modèles en relief composant la Galerie Pélasgique de la Bibliothèque Mazarine*, Paris, impr. Royale 1841

3.2

Testi su Marianna Dionigi archeologa e antiquaria

AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, atti del Convegno di Studio, Lanuvio, 22 maggio 2005, a cura di L. Attenni e A. Pasqualini, «Quaderni del Museo Civico Lanuvino» 2, Comune di Lanuvio e Museo Civico Lanuvino, Velletri, Edizioni Blitri sas 2007

L. ATTENNI, *Marianna Dionigi e i suoi eredi: tra archeologia e collezionismo*, «Forma Urbis. Itinerari nascosti di Roma antica» 12, Roma, Editoria Service Sistem s.r.l. 2008

ID., *Marianna Candidi Dionigi e i suoi scavi romani*, «Forma Urbis» 3, anno XIV, marzo 2009, pp. 34-36

L. ATTENNI – D.F. MARAS, *Materiali arcaici dalla collezione Dionigi di Lanuvio ed il più antico alfabetario latino*, «Studi Etruschi» LXX, serie III (2004), pp. 61-78

D. BALDASSARRE, *Le Mura del Mito. Viaggio in alcune città del Lazio che si dicono fondate da Saturno. Omaggio a Marianna Candidi Dionigi nel 250° anniversario della nascita*, Alatri, Ars Graphica Tofani s.r.l. 2006

L. GASPERINI, *Marianna Dionigi di fronte ai monumenti iscritti* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 41-51

A. MOSCA, *Marianna Candidi Dionigi di fronte ai monumenti megalitici* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 53-69

A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria* in AA.VV., *Omaggio a Marianna Dionigi*, op. cit., pp. 23-39

4.1

Studi di odeporica (e altre questioni di teoria letteraria)

C. BÜRGER, *Il sistema dell'amore. Genesi e sviluppo della scrittura femminile*, in AA.VV., *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi 2001 [in particolare alle pp. 496-506]

V. DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzì 1996

ID., *Scrivere viaggiando nella Tuscia. Lo sguardo selettivo di G.B. Brocchi, scienziato dell'Ottocento* in AA.VV., *Viaggiatori da e per la Tuscia*, a cura di G. Platania, atti del I° seminario interdisciplinare sul «Viaggio» – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Viterbo, Sette Città 2003, pp. 113-147

ID., *Un viaggio a Roma non per vedere Roma. Sul Giornale (1815-1816) di Giovanni Battista Brocchi* in AA.VV., *Satvra. Studi in onore di Franco Lanza*, a cura di R. Badali, Università degli Studi della Tuscia – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne – Istituto di Studi Romani, Viterbo, Sette Città 2003, pp. 81-106

G. GENETTE, *Figure I. Retorica e strutturalismo*, [trad. ital.] Torino, Einaudi 1988 [in particolare il capitolo *L'utopia letteraria*, pp. 113-121]

M. ZANCAN, *La donna*, in AA.VV., *Letteratura italiana V, Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1986 [in particolare alle pp. 765-768 e 811-817]

4.2

Studi sull'epistolografia moderna e sull'autobiografia

AA.VV., *«Frammenti di un discorso amoroso» nella scrittura epistolare moderna*, a cura di A. Dolfi, atti del seminario di Trento (maggio 1991), Roma, Bulzoni 1992 [in particolare le relazioni di C. Varese e A.M. Mutterle su Foscolo, rispettivamente alle pp. 79-94 e 95-108, nonché l'intervento di E. Biagini, *Per Anna Dolfi: lettera sulla "lettera"*, pp. 611-616]

AA.VV., *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, a c. di G. Zarri, Roma, Viella 1999 [in particolare il saggio di A. Chemello, *Il codice epistolare femminile. Lettere, «Libri di lettere» e letterate nel Cinquecento*, pp. 3-42]

E. DE TROJA, *My dear Bob. Variazioni epistolari tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2007

F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna storia forme problemi*, Roma, Bulzoni 1998 [in particolare i paragrafi 3.4, *Passato e presente, storia e discorso* e 6.4, *Hume e il gatto del Cheshire: autobiografia e finzione romanzesca*, rispettivamente alle pp. 134-140 e 152-156, 258-266]

M.L. DOGLIO, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1993

EAD., *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, Il Mulino 2000 [in particolare i capitoli IV e X, rispettivamente su Machiavelli e Tesauro, pp. 75-103 e 217-223]

Le forme e la storia, n.s. II, 2009, 1, numero monografico dedicato a *La scrittura epistolare* [in particolare il saggio introduttivo di N. Mineo, *Appunti per uno studio degli epistolari*, pp. 17-22]

M. GUGLIELMINETTI, *Biografia ed autobiografia*, in AA.VV., *Letteratura italiana V, Le questioni*, op. cit. [in particolare alle pp. 872-879]

R. MORABITO, *Lettere e letteratura. Studi sull'epistolografia in volgare*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2001

4.3

Studi sul romanzo epistolare

A. CADIOLI, *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore 2001 [in particolare il capitolo «Adescati dal diletto». *Foscolo e la teoria del romanzo*, pp. 47-95]

U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, Firenze, Giunti 1997

G. NICOLETTI *Ultime lettere di Jacopo Ortis di Ugo Foscolo*, in AA.VV., *Letteratura italiana, Le Opere III, Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1995 [in particolare il paragrafo sulla *Struttura del romanzo epistolare*, pp. 37-44]

D.H. PAGEAUX, *Nascite del romanzo*, [trad. ital.] Palermo, Sellerio 2003 [in particolare il paragrafo 24, *Il romanzo epistolare: quale fortuna?*, pp. 81-84]

J. ROUSSET, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, [trad. ital.] Torino, Einaudi 1976 [in particolare il capitolo *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, pp. 81-120]

G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori 1998 [capitolo *La mitologia dell'io*, in particolare alle pp. 1-31]

L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France 1979 [in particolare i capitoli *Vers l'autonomie du genre*, *Le causes de succès d'une forme* e *De la monodie à la polyphonie*, pp. 28-83, nonché il capitolo *Travaux de dames*, pp. 182-208]

I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, [trad. ital.] Milano, Bompiani 1994 [in particolare il capitolo *L'esperienza privata e il romanzo*, pp. 180-188]

4.4

Testi su Marianna Dionigi viaggiatrice-scrittrice

S. CAMPANELLI, *Erudite commozioni: il viaggio di Marianna Dionigi nelle città di Saturno*, «Forma Urbis. Itinerari nascosti di Roma antica» 2, Roma, Editoria Service Sistem s.r.l. 2008

V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani 2007 [in particolare alle pp. 50-61 e 135-140]

R. RICORDA, «*Al bel sesso ancora/ piace la sempre varia errante vita*»: *viaggiatrici italiane in Italia tra Sette e Ottocento* in AA.VV., *Il viaggio in Italia. Modelli stili lingue*, a cura di I. Crotti, Napoli, ESI 1999, pp. 105-130

Per le biografie dei personaggi evocati nel corso del lavoro ci siamo serviti principalmente del Dizionario Biografico degli Italiani dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, integrato, laddove utile o necessario, con altre opere di taglio specialistico o di consultazione generale (per esempio, il Grande Dizionario Enciclopedico della UTET a cura di P. Fedele). Per i riferimenti specifici si rimanda alle singole note di corredo ai capitoli.