



Painted and Engraved Vedute

Jörg Garms
j_und_egarms@hotmail.com

The aim of this paper is to elucidate the different functions and possibilities of painted and printed vedutas as well as their changing role, in the 18th Century, above all in the period between the journey of the Abbé de Saint-Non to Southern Italy (1759-1761) and the publication of the Voyage pittoresque (1781-1786). Special attention is given to the series of prints which illustrate places in a more comprehensive way, including life and natural ambiance, as opposed to attention concentrated on few monumental settings. Related to the Grand Tour, one observes the emergence of intermediate techniques, such as coloured line-engraving and water-colour contemporary to oil-paintings, as well as a return drawing. An interesting feature is that many travellers were accompanied by artists for their personal records or with the intention of a later publication.

Up to the mid-18th century, Naples and its environs had been generally the limit of the Grand Tour and also of the vedutas. At the origin of the Voyage pittoresque there is not only the enthusiasm for the Ancient World, but also a general interest in “difficult” regions in the periphery, like the Alps and the Near East. A parenthesis regards the significance of the term “pittoresque”, meandering on its migration through Europe.

VOYAGE PITTORESQUE

I. Explorations in Southern Italy on the Trail of the Saint-Non Expedition

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 3 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-03-6

DOI: 10.14633/AHR075



Vedute dipinte e incise

Jörg Garms

Questo saggio riguarda il binomio veduta dipinta e veduta incisa, così come si andò definendo nel quarto di secolo intercorso tra il viaggio in Italia effettuato personalmente dal Saint-Non (1759-1761) e la pubblicazione del suo *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786).

In questo decisivo periodo il rapporto tra gli strumenti classici della veduta, su tela e su carta stampata, diventa più complesso. Si oltrepassa il dualismo tra la veduta a stampa, intesa come strumento di documentazione e studio, da esibire al massimo in contesti domestici modesti, e la veduta dipinta potenzialmente destinata alle grandi collezioni, da esporre in gallerie e saloni (seppure solo come soprapporre, come quelle del Canaletto in casa del console Smith a Venezia). Si assiste a una rinascita del disegno come mezzo di espressione autonomo e alla fortuna di tecniche nuove: il disegno acquerellato, l'incisione a tratto colorata, l'acquerello vero e proprio, la tempera o il guazzo.

Vedute, dunque, dipinte, incise, disegnate, rispetto alle quali viene da chiedersi se alla varie tecniche corrispondessero modi diversi di percepire il soggetto, nel caso specifico l'Italia meridionale. Una domanda che non può prescindere da considerazioni allargate all'intera penisola.

Prima però conviene soffermarsi sulla domanda cosa è una veduta?

Nell'impossibilità di proporre una definizione o almeno una delimitazione rigorosa – anche in una accezione ampia del termine – si deve piuttosto accennare ai suoi confini: un paesaggio con qualche



Figura 1. Giovanni Battista Lusieri, veduta di Napoli dal casino Hamilton a Pizzofalcone verso Posillipo, 1791, penna e inchiostro nero, acquerello. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

edificio reale da una parte (Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael), il prospetto di un unico edificio (Giovanni Battista Falda) dall'altra; un frammento di realtà insignificante, scelto per vezzo capriccioso, come un cortiletto o uno angolo d'edificio (Hubert Robert) da una parte, un paese incluso in un panorama con fiumi e colline dall'altra.

Si riscontra un rinnovato gusto per il panorama – forse la tipologia di veduta più diffusa nel Cinquecento e primo Seicento – in concomitanza con la creazione di grandi piante urbane, affidabili e complete (la Roma di Giovanni Battista Nolli e la Napoli del duca di Noja). Nel caso di Roma, si passa dai panorami “tradizionali” di Giovanni Paolo Panini (1749), Giuseppe Vasi (1765), Philipp Hackert (1781) o Giovanni Battista Lusieri (1783), inquadrati dai colli del Gianicolo e di Monte Mario, a quello composito, in più fogli, di Louis Le Masson (1779), ripreso dalla terrazza di San Pietro in Montorio per decorare la Laiterie di Rambouillet (62 x 456 cm) per conto del re di Francia, e di Louis-François Cassas (1787-1791), artificioso assemblaggio di vedute riprese da più luoghi per il conte Choiseul-Gouffier. Siamo alle soglie del cambiamento tipologico del panorama da strumento di esplorazione del mondo a virtuosistico e meccanico spettacolo per le folle.

Rimarrà fuori da questa trattazione la veduta ideata o di capriccio, sia in pittura, come la nota rappresentazione del Canal Grande verso Rialto di Canaletto, con il ponte esistente sostituito da quello progettato da Palladio e con altri monumenti palladiani raggruppati (1743 c., Parma, Galleria Nazionale) o il compendio dell'architettura romana immaginato da Robert (1766, Paris, École des Beaux-Arts), sia nella grafica, come la meravigliosa serie a doppia faccia *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate* sempre di Canaletto.



Figura 2. Gabriele Ricciardelli, la baia di Napoli con il ponte nuovo e il Vesuvio sullo sfondo, olio su tela. Già Christie's London, vendita 5 dicembre 2012, lotto 253.

Nella veduta settecentesca prevale una certa ragionevolezza. Essa tende alla verità; anche grazie al largo uso di strumenti ottici, finge, o almeno suggerisce, di dare un'immagine oggettiva (e ciò vale anche riguardo all'apertura del campo visivo), malgrado le manipolazioni evidenti: l'«illusione di verosimiglianza» attribuita da Giuliano Briganti a Gaspar van Wittel.

Così la veduta viene considerata un genere caratteristico del secolo diciottesimo. Lo è inoltre in quanto prodotta, o almeno nutrita, dal Grand Tour e in quanto espressione di una cultura prevalentemente urbana.

Nella prima metà del Settecento, e poco oltre, tra le più eminenti personalità artistiche, al di là di diversità contingenti, c'è comunità d'intenti: da van Wittel a Panini, da Canaletto a Bernardo Bellotto. Invece nel periodo in questione si riscontrano differenze piuttosto marcate: da Lusieri a Francesco Guardi, da Hackert a Ducros.

Le vedute dipinte nascono come opere singole, non considerando repliche e varianti, più diffuse nel vedutismo che in nessun altro genere pittorico: si pensi ai numerosi interni del Pantheon e di San



Figura 3. Jacob Philipp Hackert, scavi a Ercolano, acquerello su carta. Düsseldorf, Goethe Museum.



Figura 4. Louis Ducros, tempio di Giove Serapide a Pozzuoli, penna e inchiostro nero, acquerello. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts.

Pietro di Panini, o agli almeno dieci esemplari dell'emblematica veduta romana del Joli: quella del Tevere da Nord verso Castel Sant'Angelo con San Pietro sullo sfondo.

Alla pittura rimane estranea l'aspirazione di comporre l'idea di un insieme urbano come addizione di immagini di luoghi non contigui. Solo come parziali eccezioni si possono addurre il Canal Grande figurato in più settori e il Bacino di San Marco con Piazza e Piazzetta, popolato di sola edilizia pubblica e monumentale, rappresentati, rispettivamente, da Canaletto e Michele Marieschi, e le strade e piazze di Napoli dipinte da Antonio Joli per Lord Brudenell, committente assai speciale, al quale si tornerà a breve.

In questo contesto riveste un certo interesse la scomposizione della consolidata veduta panoramica frontale di Napoli dal mare – reiterata tanto in pittura che in incisione – in due vedute tangenti in direzione opposta, e di conseguenza complementari, operata da Joseph Vernet e Joli, seguendo l'esempio romano di van Wittel con la duplice veduta del Pincio verso il Quirinale e verso piazza del Popolo.

Nella stampa, invece, non mancano esempi di questa aspirazione alla completezza. Il più compiuto l'offre Giuseppe Vasi con i dieci libri *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* (1747–1761) articolati in porte e mura, piazze principali, basiliche e chiese antiche, palazzi e vie, ponti e Tevere, chiese parrocchiali, conventi e case di chierici regolari, monasteri e conservatori di donne, collegi, ospedali e luoghi pii, ville e giardini. Opera fortemente innovativa rispetto al *Nuovo Teatro delle fabbriche, et edifici in prospettiva di Roma moderna* pubblicato un secolo prima in quattro libri da Giovanni Battista Falda (1665-1670), con l'intento di celebrare l'attività edilizia dei papi contemporanei piuttosto che di restituire una immagine tanto sistematica quanto complessiva della città. Questa differenza si manifesta già nelle rispettive presentazioni: mentre Falda mette ancora in risalto l'edificio principale isolandolo dal suo contesto, in continuità con la tradizione fissata dallo *Speculum Romanae Magnificentiae* di Antonio Salamanca e Antoine Lafréry, Vasi lo fonde nel continuo urbano.

Non a caso, è nel secondo centro italiano del Grand Tour, Venezia, che si produsse una paragonabile sequenza di stampe, in gran parte anonime e di minore qualità, ma consistenti ed espressive: il tomo secondo de *Il Gran Teatro delle Pitture e Prospettive di Venezia*, composto da sessantasette fogli curati nel 1720 dall'editore Domenico Lovisa. A Parigi, terzo epicentro del Grand Tour internazionale, mancò una simile impresa editoriale, malgrado le molte stampe incise nel Seicento da valenti artisti quali Israel Silvestre, Gabriel Perelle e Pierre Aveline.

Veduta e viaggio

Diversi ancora dalle raccolte d'immagini di una città sono i cicli illustrativi di una relazione di viaggio che concedono ampio spazio all'esperienza personale. Ed il più celebrato di essi è certamente il *Voyage pittoresque* dell'abbé de Saint-Non.

Solo eccezionalmente tali cicli sono costituiti da tele dipinte, poco adatte allo scopo, come confermano due esempi. Il primo riguarda il citato John Montagu, Lord Brudenell, che durante sei anni di presenza a Roma, dal 1754 al 1760, soggiorna per dieci mesi complessivi a Napoli, dove incarica Joli di documentare il suo Grand Tour in Francia e in Italia. Joli dipinge per Montagu almeno trentotto quadri (di cui se ne conservano ventiquattro). Il nucleo iniziale, e più importante, è costituito da tredici vedute napoletane eseguite durante il suo soggiorno tra il 1756 e il 1758, ma esistono altre vedute del Mezzogiorno d'Italia e della Sicilia. Joli non accompagnò Lord Brudenell oltre Napoli, e per raffigurare le altre località dovette servirsi di fonti indirette, ovvero stampe, conseguendo per lo più panorami inevitabilmente generici.

Il secondo esempio è costituito dai *Porti di Francia* di Joseph Vernet: il pittore riceve l'incarico nel 1753 al suo ritorno in patria dopo diciannove anni passati in Italia. La committenza è statale e lo scopo propagandistico. Sebbene l'itinerario, dal sud al nord del paese, gli venga prescritto non si può parlare di viaggio poiché Vernet fu impegnato per dodici anni nell'impresa, peraltro rimasta incompiuta, testimoniata da quindici tele di grande formato (165 x 263 cm), su ventiquattro eseguite. A tale esempio si ricollega direttamente il ciclo dei *Porti del Regno di Napoli* commissionato ad Hackert da Ferdinando IV, non casualmente subito dopo l'uscita del *Voyage pittoresque* (ma già nel 1778 Hackert aveva dipinto *Lipari e Stromboli* e *Catania e l'Etna* per il futuro zar Paolo I impegnato nel proprio Grand Tour).

Il *Voyage pittoresque* del Saint-Non rimane la testimonianza più attraente della grande stagione delle relazioni di viaggi illustrate. Ma, non bisogna dimenticare che il Meridione d'Italia è solo una delle regioni del mondo esplorate dai viaggiatori del Nord d'Europa. In questo contesto Roma funge da punto d'incontro di persone e idee: qui i progetti si precisano e si organizzano.

Se nel 1721 Fischer von Erlach nella *Historische Architektur* aveva pubblicato le sue ricostruzioni degli antichi siti del Mediterraneo basandosi su poche e inesatte stampe, dopo trent'anni tutto era cambiato. Nel 1753 e 1757, Robert Wood pubblicò due volumi sulle rovine di Palmyra e Baalbek (*The ruins of Palmyra; otherwise Tedmor in the desert, The ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*), in doppia edizione inglese e francese, frutto di una spedizione durata poche settimane nella primavera del 1751, ma meticolosamente preparata nei mesi precedenti prima a Londra, poi a Roma. Ma riguardo ai nostri interessi solo all'inizio di ciascun volume si trova una veduta d'insieme, il resto



In alto, figura 5. Joseph Vernet, veduta del Golfo di Napoli con il Vesuvio, 1748 c., olio su tela. Paris, Musée du Louvre; in basso, figura 6. Joseph Vernet, veduta del Golfo di Napoli, pendant della figura 5, 1748 c., olio su tela. Paris, Musée du Louvre.



In alto, figura 7. Antonio Joli, Napoli, Piazza di San Gaetano con la basilica di San Paolo Maggiore e il monumento a san Gaetano, olio su tela. Beaulieu, Palace House, Hampshire, Collezione Lord Montagu of Beaulieu; a sinistra, figura 8. Antonio Joli, Napoli, *Porta dello Spirito Santo a Napoli*, olio su tela. Beaulieu, Palace House, Hampshire, Collezione Lord Montagu of Beaulieu.

sono rilievi architettonici. *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro*, uscito nel 1764 ad opera di Robert Adam. che aveva intrapreso il viaggio a Spalato sette anni prima in compagnia di Charles-Louis Clérissseau, incontrato a Firenze nel 1755, già da più spazio alle vedute. Sono quattordici a cominciare da quelle della città vista da mare nelle due direzioni opposte, e si devono con tutta probabilità a Clérissseau, personaggio chiave per il vedutismo di indirizzo archeologico: dedicherà gran parte della sua vita a fronte della relativamente modesta attività di architetto, improntata dalla vittoria del Grand Prix all'Académie Royale d'architecture di Parigi nel 1746, e coltivata a Roma presso l'Académie de France nel gruppo dei cosiddetti "Piranésiens" francesi, ispirati dalla grandiosa visione dell'antichità romana alimentata dalle incisioni di Giovanni Battista Piranesi.

Al medesimo ambiente appartiene Jules-David Le Roy, che nel 1758 pubblica *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Opera divisa in due tomi, contenenti il primo descrizioni storiche illustrate da 28 vedute di Atene e di altre città toccate da Le Roy nel suo itinerario da Pola a Sparta, il secondo unicamente rilievi architettonici, compresi i principali monumenti di Atene che l'autore era riuscito a eseguire tra il 1754 e il 1755. Tempi ristrettissimi che gli consentirono di anticipare i due colleghi inglesi James Stuart e Nicholas Revett, che nel 1753 avevano concluso una analoga spedizione a distanza di quattro anni dalla richiesta di adesioni, ma che solo nel 1763 riuscirono far uscire il primo dei quattro volumi del *The Antiquities of Athens*, anch'essi caratterizzati da poche belle vedute dei monumenti prescelti, come parti del contesto ambientale.

Segue, infine, nel 1782 – un anno dopo la prima uscita dell'opera di Saint-Non e col medesimo titolo – il primo volume del *Voyage pittoresque de la Grèce*. L'autore, il conte Marie-Gabriel Choiseul Gouffier, spiega, come le aspettative suscitate dalla sua cultura classica, non abbiano retto alla prova del viaggio effettuato nel 1776 e le vedute dei luoghi, in gran parte di sua mano siano state prese dalla nave, per quanto in prossimità della costa per evitare una resa troppo approssimativa. Anche per questo in un successivo viaggio compiuto nel 1784 il conte si sarebbe fatto accompagnare da Louis-François Cassas, che dopo essersi separato dal deludente mecenate, si sarebbe spinto fino in Egitto disegnando svariate vedute confluite nel *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, edito solo nel 1799.

L'apertura dell'orizzonte si fa grandiosa e prima di tornare in Italia e al Saint-Non è da ricordare che perfino il Capitano Cook nei suoi viaggi nei mari del Sud – svolti negli stessi anni settanta del Settecento – aveva a bordo un pittore, William Hodges, che ancora molti anni dopo trarrà da questa esperienza vedute e fantasie dipinte (Greenwich, Maritime Museum).

Vedute del Sud Italia

Qual è il posto che in questa panoramica di viaggi di scoperta illustrati spetta all'Italia meridionale?

Già nel terzo decennio del Settecento John Dunant Breval, militare e viaggiatore, arricchisce il testo dei *Remarks on Several Parts of Europe* (2 volumi editi nel 1723-1726 e nel 1738), con incisioni, probabilmente da disegni di mano propria. Le immagini sono poche e non all'altezza di quelle raccolte dal Saint-Non, ma già l'autore qualifica le rovine di Selinunte – che riproduce – con gli aggettivi «sublime or picturesque».

Nello stesso tempo, nel 1727, il professore di Amsterdam Jacques Philippe D'Orville, compiva il suo viaggio in Sicilia, da cui avrebbe tratto il ponderoso volume in latino *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis illustrantur...*, pubblicato postumo nel 1764. Dei monumenti siciliani oltre alle piante offre delle "Ichnographiae", quali gli ammassi caotici delle *Trium Templorum Selinuntiorum vastae ruinae* o la *Delineatio saxorum ingentium candidissimi marmoris ad Agrigento* che avranno valore di *topoi* dell'esperienza siciliana.

Rispetto a queste opere, con il *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* del Saint-Non e il contemporaneo *Voyage pittoresque dans les îles de Sicile, de Lipari e de Malte* di Jean Houël assistiamo a un vero salto di qualità e di quantità, nonché a un deciso cambio d'indirizzo estetico.

Evidentemente i quattro tomi *in folio* che compongono entrambe queste opere le distinguono da quelle tratte dai viaggi finora menzionati. Il *Voyage* di Saint-Non con 411 acqueforti distribuite su 284 tavole e quello di Houël con 264 tavole per la sola Sicilia non si limitano ai luoghi comuni. Gli artisti coinvolti sono di primo livello, sia lo stesso Houël, sia quelli al seguito di Dominique Vivant Denon, incaricato da Saint-Non di guidarli in sua vece, soprattutto il paesaggista Claude-Louis Châtelet e l'architetto-scenografo Louis-Jean Desprez, sia i collaboratori esterni come l'architetto Pierre-Adrien Pâris. Lo stesso vale per gli autori dei testi. Denon occuperà un posto di spicco nella vita culturale della Francia, sarà il primo direttore del museo del Louvre. Houël non è soltanto pittore e architetto, ma ha forti interessi da naturalista, soprattutto per la geologia (la vulcanologia sarà il secondo motivo di interesse per l'Italia del Sud nell'Europa del Settecento), e nella prefazione, si dice insoddisfatto delle relazioni finora pubblicate della Sicilia, una terra di fonte alla quale la sua «immaginazione si accende» e cresce la «passione di fare delle scoperte».

Si instaura un nuovo rapporto soggettivo con la materia osservata; c'è spazio per il vissuto, le esperienze quotidiane, le sorprese e gli incontri, conta il gusto per la natura, per come centri abitati e monumenti sono relazionati al paesaggio. Charles Dupaty nelle *Lettres sur l'Italie* (1785), asserisce



Figura 9. Claude-Louis Châtelet, seconda veduta dell'isola di Capri, variante compositiva del disegno esecutivo dell'incisione, penna e inchiostro nero, acquerello. Christie's, Paris, vendita 26 marzo 2014, lotto 97 (inedito).



Figura 10. Claude-Louis Châtelet, veduta della costiera di Sorrento presa dai dintorni di Massa Lubrense (firma e iscrizione: «Châtelet del.», «Vue de la Côte de Sorente, à Massa près de Naples», disegno esecutivo per l'incisione, penna e inchiostro marrone, acquerello. Christie's, Paris, vendita 22 giugno 2005, lotto 6 (inedito).



Figura 11. Claude-Louis Châtelet, veduta dell'Etna presa dal giardino del principe Biscari, replica del disegno esecutivo per l'incisione, penna e inchiostro nero, acquerello. Thierry de Maigret, Paris, vendita 9 aprile 2008, lotto 57 (inedito).



Figura 12. Claude-Louis Châtelet, veduta delle rovine del Tempio di Castore e Polluce ad Agrigento, disegno esecutivo per l'incisione (con cambiamenti nella disposizione delle figure), matita, penna e inchiostro marrone, acquerello. Christies, London, vendita 10 luglio 2001, lotto 131 (inedito).



Figura 13, Claude-Louis Châtelet, terza veduta delle rovine dei templi di Agrigento presa dal tempio di Giunone, disegno esecutivo per l'incisione (con cambiamenti nella disposizione delle figure), penna e inchiostro nero, acquerello. Aguttes, Neuilly sur Seine, vendita 16 maggio 2017, lotto 6.

che non vuol scrivere che delle sue “sensations”, richiamando Denon quando scrive «je ne parlerai que de la sensation que m’auront faite les choses que j’aurai vues».

Di tutto ciò l’acquaforte risulta un mezzo di espressione agile ed efficace, assai più della pittura a olio (almeno nella pratica del Settecento). È il mezzo del pittoresco, ma non solo. Certo, le antichità tengono ancora il primo posto tra i soggetti prediletti, ma questo primato e via via insidiato dalla moderna attrazione per il rapporto organico tra insediamenti e paesaggio, come pure per la narrazione visiva delle attività umane, dei costumi e delle cerimonie, ovvero la cultura materiale, il tutto nel contesto dell’ambiente, della geologia e della botanica e di tutta la sfera di interesse delle scienze naturali.

Pittoresque

La tipologia del *voyage pittoresque* nell’editoria francese ha goduto di una fortuna straordinaria fino a metà Ottocento. Il termine “pittoresco”, italiano in origine, nel Seicento significa “ciò che si riferisce alla pittura” o “ciò che si presta ad essere dipinto”, ma presto caratterizza una certa pittura assumendo il significato di focoso, espressivo, originale. Dall’Italia il termine passa in Francia, e da qui in Inghilterra, dove assume l’accezione poi generalmente diffusa propria delle arti del paesaggio: giardinaggio e pittura. Nella letteratura artistica francese del Settecento prima della reinterpretazione inglese prevale il senso dell’effetto, del piccante. A questo proposito si può citare un passo di Denon riferito alla Sicilia orientale: «tout le paysage, jusqu’au Cap Sant’Alessio, est triste, sec et pauvre, mais au Château de Sant’Alessio, à devenir infiniment pittoresque».

In questo contesto, tanto più sorprende il fatto che i primi libri dal titolo *voyage pittoresque* siano delle guide tradizionali. Nel 1749 Antoine Joseph Dézallier d’Argenville pubblica il *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu’il-y-a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, che diventerà la guida più diffusa della città, seguita, nel 1762, dal *Voyage pittoresque des environs de Paris ou Description des maisons royales* dello stesso autore. Nel 1756 l’incisore e eminenza grigia delle arti Charles-Nicolas Cochin, che cinque anni prima era stato tra gli organizzatori del Grand Tour italiano voluto da Madame Pompadour per preparare suo fratello al posto di *Directeur et Ordonnateur général des Batiments du Roi*, pubblica il *Voyage pittoresque d’Italie ou recueil sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu’on voit*, una guida alle opere d’arte italiane, a sua volta seguita, nel 1769, dal *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, nient’altro che un elenco di opere d’arte redatto da Jean-Baptiste Descamps.



Figura 14. Claude-Louis Châtelet, veduta di una parte delle grotte nella Val d'Ispica (cava d'Ispica) nella Val di Noto, disegno esecutivo per l'incisione, matita, penna e inchiostro grigio, acquerello, Kâ-Mondo, Paris, vendita 17 giugno 2009, lotto 6 (inedito).

Nel 1773 esce il *Voyage pittoresque aux, glaciers de Savoye*, attribuito a André-César Bordier, e tra il 1781 e il 1788 Jean-Benjamin de Laborde pubblica i cinque volumi del *Tableaux topographiques, historiques, physiques, politiques, littéraires de la Suisse. Tableaux de la Suisse ou voyage pittoresque fait dans les XIII Cantons*. Evidentemente il termine “pittoresque” comincia ad alludere alla natura e a regioni poco conosciute, ma non per questo poco interessanti – come si legge nell’introduzione dell’opera sulla Svizzera, che nonostante l’alta qualità riscosse poco successo.

Il *Voyage pittoresque* della Svizzera originariamente doveva far parte di un unico progetto editoriale esteso all’Italia, co-curato e finanziato da Laborde e Saint-Non, da cui il primo si ritirò per dedicarsi alla missione patriottica di un *voyage pittoresque* o *Description générale et particulière de la France*, uscito in quattro volumi nel 1781-1788, lasciando al secondo l’onere di proseguirlo seppure limitatamente all’Italia meridionale, che si presentava effettivamente come un soggetto nuovo e accattivante.

Così negli anni ottanta si sovrappongono le uscite dei resoconti dei viaggi pittoreschi della Svizzera e della Francia a cura di Laborde, quello del Saint-Non e l’altro della Sicilia di Hoüel, della Grecia di Choiseul, senza considerare il *Voyage pittoresque aux Alpes Pennines* con la Contea di Nizza pubblicato da Jean-François Albanis Beaumont nel 1787.

Il disegno e il viaggio

Le dinamiche narrative dei “viaggi” di Saint-Non/Denon e di Hoüel, danno ampio spazio all’imprevisto e a situazioni contingenti, così come a puntualizzazioni e precisazioni («le 12 mai a 6 heures de soir nous sortimes du port de Naples...»). Al tempo stesso esse riflettono la cultura enciclopedica: a Parigi Saint-Non integra il testo originario di Denon con una miriade di notizie riprese da altri autori, soprattutto storici e antiquari. Nel campo specifico della letteratura di viaggio non mancano importanti termini di paragone pubblicati prima e durante la redazione della sua opera: *Description historique et critique de l’Italie...* dell’abbé Jérôme Richard (1766), il *Voyage d’un François en Italie* di Joseph-Jérôme de Lalande (1769); *Reise durch Sizilien und Grossgriechenland* di Johann Hermann von Riedesel (1771, 1773 in traduzione francese e inglese), *A Tour through Sicily and Malta* di Patrick Brydone (1773) e *Travels in the two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780* di Henry Swinburne (1783-1785, 1785-1787 in traduzione francese).

Né Richard né Lalande si avventurano oltre Napoli e la letteratura di viaggio nel Sud rimane una nicchia specialistica (Hélène Tuzet ha catalogati quindici libri di viaggiatori stranieri negli anni settanta e ottanta del Settecento, alcuni dei quali – come quello di Goethe – pubblicati a notevole distanza di tempo dal viaggio). Si tratta di libri di testo, non di immagini.



Figura 15. Chevalier de Bosredon Vatange, *Vuë du château de Sperlinga en Sicile*, incisione di G. Paris (SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, IV.1, 1785, n. 45).

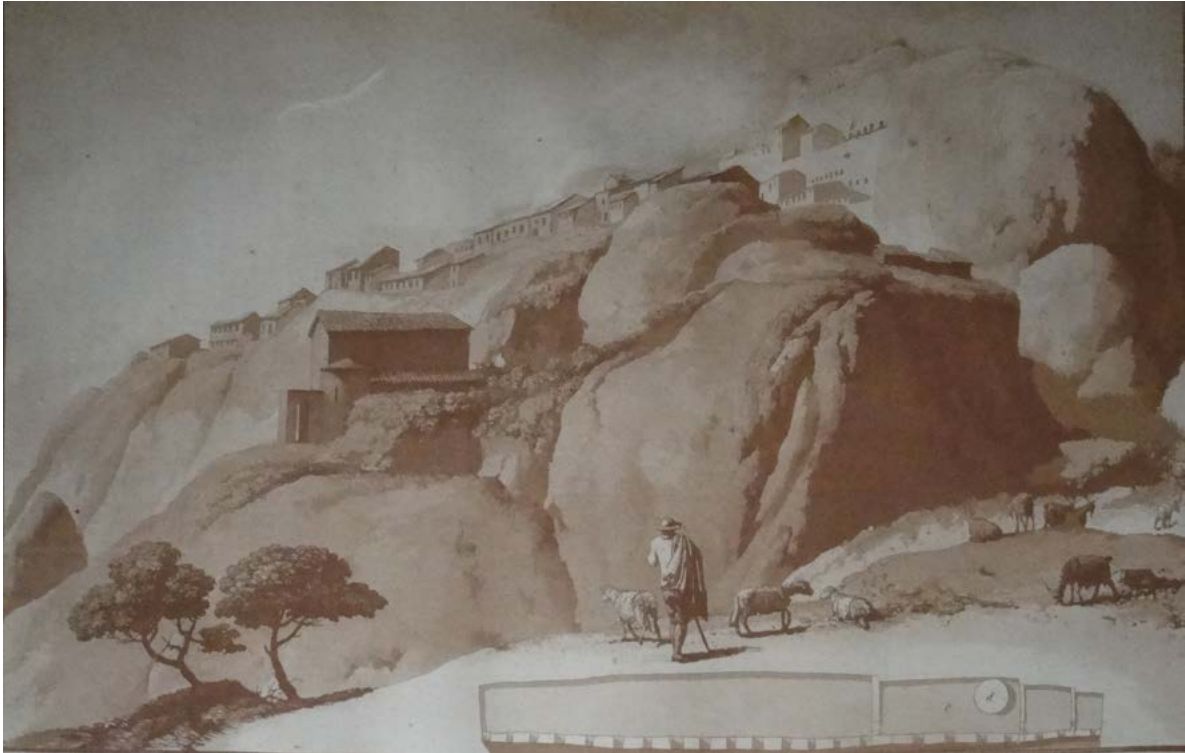


Figura 16. Jean Houël, *Vue de Sperlinga du côté du Midi*, incisione (HOUEËL, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, 4 voll., Impr. De Monsier, Paris 1782-1787, III, 1785, tav. CLXIII).



Figura 17. Jean Houël, veduta della costa della Calabria e del Faro presa dal Capo Peloro, disegno esecutivo per l'incisione, guazzo. Paris Musée du Louvre, inv. 27167r.

Tra i libri illustrati stranieri, i “viaggi” d’Italia con il maggior numero d’incisioni furono prodotti dall’incisore ed editore Matthäus Merian di Francoforte. *L’Itinerarium Italiae nov-antiquae oder Raiß-Beschreibung durch Italien* di Martin Zeiller (1640), con testi meramente compilativi, comprende quarantacinque stampe, in gran parte vedute panoramiche, piante a volo d’uccello, ma anche vere e proprie vedute, di cui ben otto riguardano Napoli e il suo Regno con otto stampe. Ma il viaggio stesso non va oltre Napoli e le notizie sui territori a sud di essa sono tratti da altri libri. Così Zeiller qualifica il Meridione come «cattivo e malsano per il viaggiatore», la Calabria popolata da «gente cattiva che – citando il *Mercurius Italicus* di Pflaumer del 1625 – non merita di essere vista».

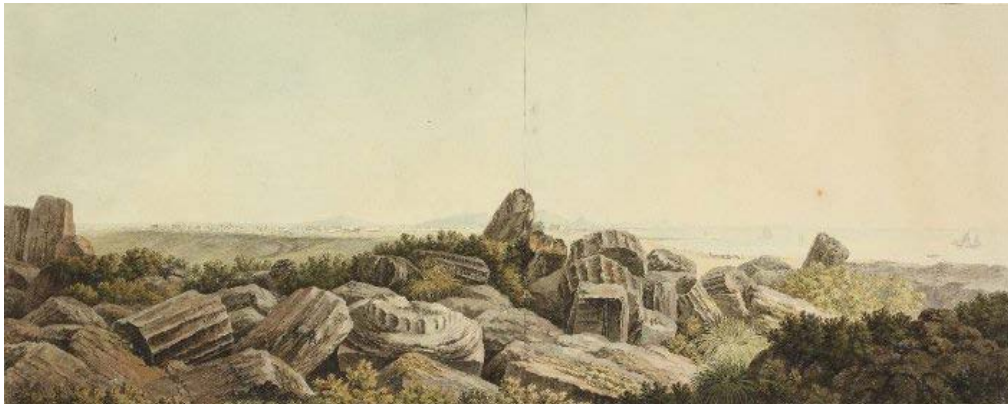
Libri come quello di Zeiller da una parte riflettono la definizione contemporanea di “pittoresco” come “degnò di essere visto”, dall’altra alimentano la percezione dell’Italia del Sud come una terra carica di misteri, che sarà ripresa anche in letteratura da Horace Walpole – anch’egli mai spintosi oltre Napoli – nel suo *Castle of Otranto* (1764) capostipite del genere della “gothic novel”, immaginato come la traduzione di una cronaca del 1529 di un fantomatico «Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto».

L’Itinerarium di Zeiller e Merian nel 1688 confluì nella *Topographia Italiae*, così come la *Topographia Helvetiae Rhaetiae et Valesiae* nella collana *Topographia Germaniae* dedicata a singole regioni politico-geografiche della Germania, illustrate con moltissime vedute di città, borghi, castelli e monasteri isolati. Seppure numericamente più limitate le vedute italiane comprendono soggetti



Figura 18. Jean Houël, scoglio di basalto del porto della Trezza, disegno esecutivo per l'incisione, guazzo, Paris Musée du Louvre, inv. 27188r.

suggestivi e attraenti come la Solfatarata di Pozzuoli, il Vesuvio e lo Stretto di Messina (denominato di “Scylla e Charybdis”) eseguite nel 1631 da Joachim von Sandrart. Tuttavia queste pubblicazioni non sono libri di viaggio ma repertori manualistici con le località disposte in ordine alfabetico, come lo erano la *Cosmographia* di Sebastian Münster (prima edizione del 1544), e il celeberrimo *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg (prima edizione del 1572), che documenta ben 546 località. Ed è significativo che tra le immagini, non limitate all'Italia, di queste opere se ne trovino di Messina e Palermo.



In alto, figura 19. Charles Gore, rovine della città di Selinunte, 1777, matita, acquerello. London British Museum; in basso, figura 20. Jakob Philipp Hackert, Selinunte, Rovine del Grande tempio di Selinunte, penna e acquerello su carta. London British Museum.



Figura 21. Louis-Jean Desprez, *Vuë générale des Ruines et des débris du Temple de Selinunte en Sicile*, incisione di Jean D'Ambun (J.C. Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, vol IV.1, 1785, n. 76).



In alto, figura 22. Charles Gore, Monte Etna, 1777, matita, acquerello. London, British Museum; a sinistra, figura 23. Charles Gore, Tomba di Theron ad Agrigento, 1777, matita, acquerello. London, British Museum.



Figura 24. Charles Gore, Il riposo dei viaggiatori presso la Grotta del Capro sull'Etna. Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

Il dipinto di viaggio

Rispetto ai predecessori gli artisti impegnati da Saint-Non e lo stesso Hoüel producono di buona lena con intraprendenza e senza riferimenti precostituiti una serie impressionante di nuove immagini sull'Italia a sud di Napoli, quasi ribaltando la tradizionale subordinazione iconografica a stampa rispetto al resto della Penisola. Subordinazione che invece persiste circa le vedute dipinte, che, a parte le moltissime di Napoli (per le quali si rimanda in particolare agli studi di Cesare De Seta e Nicola Spinosa), sono relativamente scarse. E perfino quelle molto note di Messina di Gaspar van Wittel sembrano essere state eccezionalmente eseguite a tavolino su disegni dell'amico Filippo Juvarra.

Tuttavia è da porre attenzione su una tipologia pittorica, meno nota e che riguarda particolarmente il Sud. Si tratta delle vedute a carattere descrittivo disegnate, e spesso acquerellate, da artisti assunti da più o meno facoltosi viaggiatori per documentare i loro viaggi, talvolta in vista di una futura pubblicazione, e rimasti di proprietà dei committenti. L'esempio più clamoroso è costituito dai quasi trecento disegni del giovane svizzero Louis Ducros conservati nel Rijksmuseum di Amsterdam, frutto del suo impiego al seguito dei tre olandesi Willem Corel Dierkens, Willem Hendrik van Nieuwerkerke, Nicolaas ten Hove e dell'inglese Nathaniel Thornbury.

È noto l'episodio di quando, la sera del 28 aprile 1778, questa comitiva incrociò appena fuori Brindisi quella di Saint-Non rimasta impelagata nel fango immortalato proprio da un acquerello di Ducros, rapido ma di grande efficacia, come tutti quelli eseguiti durante il viaggio con un senso dell'immediatezza non consentito agli artisti francesi vincolati dal progetto editoriale di Saint-Non e che nemmeno egli avrebbe più raggiunto nei termini di una tale limpidezza.

L'anno prima, nel 1777, lo studioso e futuro teorico del "pittoresco" Richard Payne Knight riunì una comitiva per esplorare la Sicilia; ne facevano parte Hackert e Charles Gore, un ricco dilettante che nel 1773 si era stabilito a Firenze. Il diario *Expedition into Sicily*, illustrato da Hackert e Gore, finì a Weimar, dove Gore visse gli ultimi anni della sua vita vicino a Goethe. Con Knight era venuto in Italia anche il grande acquerellista John Alexander Cozens che avrebbe dovuto trasportare in grande formato quei rapidi schizzi, il quale fu protagonista di un secondo viaggio in Italia nel 1782, al seguito del ricchissimo William Beckford.

Nel 1787 toccò a Christoph Heinrich Kniep accompagnare in Sicilia Goethe, eseguendo disegni oggi conservati a Weimar. Nello stesso anno il citato Clérissieu, forzato da difficili condizioni finanziarie, cedette a Caterina II di Russia circa mille disegni ad acquerello, tempere e guazzi di soggetto antiquario. Stessa sorte toccata a Hoüel che vendette i disegni e i guazzi siciliani per sopperire alle spese di stampa del suo *Voyage pittoresque*.



In alto, figura 25. Louis Ducros, veduta di Trani dal mare, 1778, acquerello su carta. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-T-00-492-54 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.458287>); in basso, figura 26. Louis Ducros, Palazzo Egmond Pignatelli a Cerignola, 1778, acquerello su carta. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-T-00-492-46a (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.458280>).



Figura 27. Joseph Robert Cozens, veduta dell'Etna dalla Grotta del Capro, acquerello su carta. London, British Museum.

Disegno e acquerello – e in misura minore il guazzo – sono mezzi “leggeri” a metà tra dipinto a olio e stampa: di rapida esecuzione, facili da trasportare, di prezzo conveniente e perciò alla portata di un crescente numero di turisti. Una leggerezza che si riverbera anche nei soggetti, spesso di tono minore e occasionale, cioè moderno, anche se si può riscontrare, all’opposto, la tendenza a “dilatare” l’acquerello sia nelle misure, sia nella densità della materia colorata, entrando in concorrenza diretta con la pittura a olio, come nel caso citato di Cozens sollecitato da Knight). Ciò vale in primo luogo per Ducros e in misura minore per Hackert.

In questo contesto si colloca l’enorme aumento della pratica manuale di colorare le stampe a posteriori, con la messa a punto di tecniche di incisione al tratto acquerellata dall’artista che conferivano una certa originalità al prodotto in serie. Una procedura quasi industriale di cui fecero largo uso Louis-François Cassas e soprattutto Ducros in associazione col celebre incisore Volpato.

D’altronde, soprattutto per i britannici l’acquerello era la tecnica prediletta per restituire le impressioni del viaggio. Artisti come John “Warwick” Smith e Francis Towne, durante il soggiorno in Italia durato rispettivamente cinque anni e nove mesi, eseguirono a Roma e Napoli una gran quantità di acquerelli per esercizio e documentazione. Un tesoro privato che in gran parte portarono con sé ritornando in patria insieme nel 1781, anche in vista di eventuali elaborazioni future su tela o a stampa. Dieci anni dopo Smith cominciò a trarre dai suoi disegni le settantadue incisioni dei *Select Views in Italy* (1792–1799). Mentre i disegni e gli acquerelli di Towne, finiti al British Museum dopo la sua morte, testimoniano l’affermazione di quella sensibilità per la naturalezza e l’anti-monumentalità preannunciante Corot, che oltre all’opera di Ducros e Pierre-Henry de Valenciennes, ebbe la maggiore espressione nei piccoli studi a olio eseguiti da Thomas Jones nei sette anni trascorsi tra Roma e Napoli sotto l’egida di Frederick Hervey, Lord-Bishop di Derry e di William Hamilton.

Negli ultimi decenni del Settecento quasi tutte le maggiori città italiane possono vantare un campione locale in campo vedutistico. Generalmente si tratta di artisti di seconda fila. A Roma dopo van Wittel e Panini, Andrea Locatelli, Paolo Anesi, Alessio De Marchis e Hendrik Frans van Lint detto “Studio”, è l’ora di Giovanni Battista Busiri e Sciarra Colonna. Da qui è solo un passo ai vedutisti in acquerello viaggiatori che nei loro giri tornano periodicamente sui luoghi oggetto di interesse, come Alexis-Nicolas Pérignon e Victor-Jean Nicolle, o, già nell’Ottocento, Jacob e Franz Alt.



Figura 28. Christopher Heinrich Knip, veduta delle rovine del tempio di Proserpina sul lago di Averno, penna e inchiostro marrone. München, Robbig München.



In alto, figura 29. Thomas Jones, Tetti di Napoli, olio su carta. Oxford, Ashmolean Museum; in basso, figura 30. Thomas Jones, la cupola della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 1783, matita, acquerello su carta. New York, The Morgan Library and Museum.

Conclusioni

A questo punto è utile richiamare brevemente due questioni inerenti alle vedute. La prima rimanda agli inizi, se non all'origine, della pittura di vedute in Italia, la seconda riguarda il fatto che la veduta dipinta rimase un soggetto essenzialmente italiano con poco successo altrove.

La prima questione riguarda il fatto che, tralasciando gli antefatti dei due secoli precedenti, nel Cinquecento si possono distinguere due tipologie di vedute, in cui la funzione strumentale prevale su quella meramente rappresentativa: la veduta di possesso o di dominio e la veduta d'evento. La prima tipologia ha grande importanza per tutto il secolo e si pratica soprattutto in forma di affresco.

La incontriamo in molti palazzi nobiliari, nei fregi e nelle lunette sotto il soffitto, ma anche nei palazzi vaticani: nelle Terze Logge del Cortile San Damaso, nella Biblioteca, nella Galleria delle Carte Geografiche e nella Torre dei Venti. La veduta d'evento, invece, rimane d'attualità anche nei due secoli successivi: dalla Piazza della Signoria di Firenze, come teatro del supplizio di Savonarola o della visita di Leone X Medici nella sua città d'origine, alle molte entrate di ambasciatori a Venezia celebrate nelle tele di Luca Carlevarijs. Esempi di altissima qualità sono le opere di Panini raffiguranti la visita di Carlo di Borbone a papa Benedetto XIV al Caffè del Palazzo del Quirinale e a San Pietro e più tardi quella di ambasciatori francesi alla stessa basilica vaticana.

La seconda questione, più articolata, parte dalla considerazione che l'immagine di Roma del Cinquecento e del primo Seicento è stata diffusa quasi esclusivamente da disegnatori e incisori nordici tra gli altri Antoine Lafréry e Maarten van Heemskerck, Herman Postma e Anton van Wijngaerde, Étienne Dupérac e Jacob van der Uft) e ancora risale al 1643-1644 la prima serie di acqueforti delle *Vues d'Italie* del fertilissimo Israël Silvestre, laddove nei rispettivi paesi di origine la pittura vedutistica è quasi assente. Unica eccezione l'Olanda, dove nella seconda metà del Seicento nasce una scuola di vedutismo con Jan van der Heyden e Gerrit Berckheyde che dà l'avvio all'opera di Gaspar van Wittel, diventato capostipite del vedutismo italiano quando in patria il genere si era già esaurito.

A riguardo della situazione francese, si è già discusso dei *Porti di Francia* di Vernet come prosecuzione di un genere da lui coltivato a Roma. Intorno alla metà del secolo a Parigi è attivo Nicolas-Jean-Baptiste Ragueneau, un pittore piuttosto popolare, interessato quasi esclusivamente al paesaggio del tratto urbano della Senna. Ben maggior interesse meritano le opere di Pierre Antoine Demachy e di Hubert Robert, che rientrano piuttosto nella categoria delle vedute d'evento, di sapore pre-rivoluzionario: i loro soggetti sono distruzioni, demolizioni e incendi, come la distruzione di chiese e conventi soppressi o delle case che ostacolavano la vista del colonnato del Louvre, o di quelle sui ponti di Notre-Dame e du Change, gli incendi del Hôtel-Dieu e del Mercato di Saint-



Figura 31. Jakob Philipp Hackert, veduta del Monte Solaro a Capri con il villaggio di Anacapri e il palazzo Canale, Caserta, Palazzo Reale.

Germain. Comunque si tratta di esempi assai isolati. Nell'Europa centrale, invece l'immagine di città come Dresda, Monaco, Vienna e Varsavia è definita dall'italiano Bernardo Bellotto, nipote del grande Canaletto, e come tale chiamato in questi paesi.

In risposta al perché di tale situazione, è da rilevare che nei paesi nordici il vedutismo è espresso prevalentemente attraverso la grafica, al contrario dell'Italia, dove alla fortuna della veduta pittorica, certamente contribuì una cultura prevalentemente urbana e lo sviluppo delle scienze prospettiche nella quadratura e nella scenografia, a cui notoriamente hanno attinto soprattutto Canaletto, Panini e Joli.

Se ancora per tutto il Settecento nessun'altra parte d'Europa fu considerata degna d'essere dipinta, incisa e disegnata come l'Italia, in chiusura non si può non ritornare ai due massimi vedutisti della seconda metà del secolo, menzionati solo *en passant*: Hackert e Piranesi.

Hackert forse in misura maggiore dei disegnatori del *Voyage pittoresque* di Saint-Non ha determinato l'immagine del Mezzogiorno, sebbene in lui prevalga il lato paesistico.

Piranesi dalle vedutine nelle guide di Roma dei primi anni quaranta alla morte, nel 1778, si dedica alla celebrazione della capitale del Grand Tour: la serie delle quattordici *Vedute di Roma* del 1745-1748 arriva a contarne centotrentacinque.

Hackert e Piranesi con l'oggettività talvolta al limite del prosaico dell'uno e la passionalità visionaria dell'altro sono agli antipodi della veduta dipinta e della veduta incisa.



Figura 32. Jakob Philipp Hackert, veduta del Golfo di Salerno, acquerello su carta. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, inv. 2000/111 – SH.