



PARTE II - CAMPANIA

PART II - CAMPANIA

VOYAGE PITTORESQUE

I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non



a cura di Tommaso Manfredi

ArchistoR EXTRA



The Campania of the *Voyage pittoresque*

Fabio Mangone
mangone@unina.it

Beyond its apparent compactness, the book authored by Saint-Non hides a complex plot: under the meticulous and tenacious direction of the French inventor and financier, it represents a collecting work, embodying multiple intellectual contributions, being generally non-homogeneous neither from a cultural nor from an artistic point of view. Also in relation to Campania, whose literature and iconography play a fundamental role in the book, it shows a decidedly ambiguous shape: while on the one hand it shows totally new “discoveries”, offering definitely and decidedly unpublished glimpses in literary and visual terms, at the same time it rehashes ideas, notes and even some ‘prejudices’ of others, retrieving second hand images and notations. While the text intends to assume the literary form of a travel diary in all its immediacy, or of an account “in direct contact” with the places travelled and narrated, at times it takes on the shape of a compendium of learned knowledge.

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/AHR077



La Campania del *Voyage pittoresque*

Fabio Mangone

«C'est un de plus superbe monuments que l'amour passionné du beau, le goût & la magnificence, surtout dans un simple Citoyen aient jamais consacrés à la gloire des Art»¹. Inteso già dai contemporanei come «superbo monumento», il poderoso *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* dell'Abbé de Saint-Non² resta un'opera multidimensionale che agevolmente si presta, come frequentemente si è prestata³, a prospettive di lettura molteplici nelle differenti parzialità degli sguardi. Una parzialità che deriva non soltanto dalla circostanza che non di rado gli studi su questa fondamentale opera sono stati sviluppati nell'orbita dell'interesse per la storia regionale di specifici ambiti meridionali, e quindi sono stati variamente limitati ai singoli tomi di cui si compone l'opera⁴.

Più in generale, l'unicità e l'importanza del *Voyage pittoresque* sono state affermate da differenti prospettive, considerandolo – a seconda degli approcci e dei punti di vista – alternativamente: un tassello imprescindibile nella genealogia delle “guide” e dei diari di viaggio settecenteschi, e al contempo

1. BRIZARD 1787.

2. SAINT-NON 1781-1786.

3. DE MAJO 1997.

4. Si vedano tra gli altri: FALZONE 1949; SILVESTRI 1972; VALENTE 1978; MOZZILLO, VALLET 1979.

un momento di sintesi della tradizione del Grand Tour e quella delle campagne archeologiche⁵; un'occasione essenziale di divulgazione delle scoperte archeologiche meridionali⁶, nonché un tramite di affermazione e di diffusione di una nuova cultura antiquaria; una importante fase di "scoperta" di luoghi ancora sconosciuti e incontaminati e di avvio della relativa fortuna turistica; un'essenziale testimonianza dell'Italia meridionale del secondo Settecento, in grado di documentare non soltanto luoghi e paesaggi oggi perduti o trasformati, ma anche tradizioni e consuetudini altrimenti poco note⁷; un apporto importante nelle linea evolutiva del vedutismo⁸, e al contempo un imprescindibile lavoro di messa punto di "luoghi comuni" paesaggistici destinati a generare una lunga di fortuna visiva⁹; una tappa significativa nella storia e nella fortuna dell'incisione e comunque una raccolta di primissimo piano per il valore storico e artistico delle stampe¹⁰; la testimonianza e l'esito di una prospettiva tipicamente enciclopedica, nonché specchio del gusto, delle convenzioni e della cultura di un intellettuale¹¹ – imprenditore culturale in senso moderno – pienamente inserito nella temperie Francia del secondo Settecento, e così via. Accanto a queste dimensioni, la sensibilità odierna ce ne fa scorgere una forse prevalente, quella di intelligente tentativo di costruire un complesso "viaggio virtuale" idealmente destinato a un lettore che forse visiterà quei luoghi soltanto con la mente: a questa finalità probabilmente tendono i ben noti sforzi dell'Abbé, la sua insistita ricerca di coerenza assoluta tra testo e immagini, affinché riconducano il lettore senza smarrimenti e senza duplicità di percorsi nello virtuale spazio odepórico. Non sembra un caso d'altronde la frequente presenza, nelle raffigurazioni, di figure di "viaggiatori" – il viandante, l'osservatore, il disegnatore – predilette dal curatore Saint-Non non soltanto per favorire la comprensione di situazioni o avvenimenti affrontati dalla spedizione, ma anche per meglio immergere il visitatore nell'atmosfera dei luoghi favorendone una sorta di identificazione. Petra Lamers ha efficacemente notato come Saint-Non allorché ha a disposizione del medesimo paesaggio con animazioni una variante con figure di indigeni (pastori o contadini o popolani) e un'altra con figure di "testimoni" esterni, predilige quest'ultima¹².

5. DE SETA 2001, p. 166.

6. GRELL 1982; VALLET 1986.

7. MANCINI 1981.

8. Si vedano le osservazioni in DE MAJO 1997, pp. 98, 105 n. 43.

9. FINO 1989.

10. SILVESTRI 1972.

11. ROSENBERG 1986.

12. LAMERS 1995, p. 97.

Oltre la sua apparente compattezza, ad ogni buon conto, il libro cela una trama complessa: sotto la meticolosa e tenace regia dell'ideatore e finanziatore, di fatto rappresenta un'opera collettiva che accoglie plurimi contributi intellettuali e non particolarmente omogenei, né dal punto di vista culturale né tanto meno da quello artistico¹³. La complessa impresa editoriale del *Voyage pittoresque* non può essere letta se non alla luce dei suoi infiniti dualismi. Non è rimarchevole soltanto quello tra i testi (singolare esito di un diario di viaggio ampiamente modificato da chi a quella spedizione non ha preso parte) e il vastissimo *corpus* di immagini, queste ultime destinate a principiare una autonoma, lunga e notevolissima fortuna, nell'ambito di una complessa tradizione iconografica. Di fatto, questa raffinata edizione mentre per un verso propone assolute "scoperte", offrendo in termini letterari e visivi sguardi assolutamente inediti, al contempo rimacina idee, notizie e anche un po' pregiudizi altrui, rimettendo in circolo immagini e notazioni di seconda mano. Mentre intende assumere in tutta la sua immediatezza la formula letteraria del diario di viaggio, del racconto "in presa diretta" dei luoghi attraversati e narrati, per altro verso a tratti si trasforma in una *summa* di plurimi saperi eruditi.

L'obiettivo di documentare attraverso testimonianze "dal vero" opere, situazioni e luoghi, non impedisce di ridefinire arbitrariamente l'immagine delle cose osservate e riprodotte, con interventi anche pesanti e talora persino dichiarati. Lo sguardo rivolto sulla immanenza del presente, con tutto quanto di "pittoresco" si può cogliere, non esclude tuttavia di assicurare a questa lunga escursione virtuale una dimensione temporale oltre che geografica, dal momento che non soltanto si vanno delineando suggestivi affreschi del passato (come le cerimonie isiache a Pompei: fig. 2) ma talora di prefigurare in termini visionari un futuro probabile (emblematica al proposito la tavola relativa al trasporto della antichità ercolanesi al Museo di Napoli: fig. 3).

La dimensione del pittoresco – così esplicitamente dichiarata nel titolo – costituisce certo una fondamentale chiave di lettura di questa impresa editoriale, a patto di non ridurre questa chiave, come talora si è fatto¹⁴, alla ricerca di facili omologie con la ristretta interpretazione di questo concetto estetico fornita da William Gilpin nel saggio *On pittoresque travel*, edito nel 1792 in ambito inglese. Sembra di poter dire che il concetto di "pittoresco" a cui si informa l'opera di Saint-Non sia quello originario anche in senso etimologico: non va individuato soltanto nell'interesse per i luoghi «ove il paesaggio e le emergenze monumentali sono ruvidamente irregolari»¹⁵, ma più in generale

13. CAUSA 1981.

14. DE SETA 2001, p. 167.

15. *Ibidem*.



Figura 1. Louis-Jean Desprez, veduta del tempio di Iside a Pompei, replica del disegno esecutivo, penna e inchiostro grigio, acquerello. London, British Museum, inv. 1864.1210.501.



Figura 2. Louis-Jean Desprez, ricostruzione ideale del tempio di Iside a Pompei, disegno esecutivo, penna e inchiostro, acquerello. Già Sotheby's London, vendita 6 luglio 2010, lotto 145.

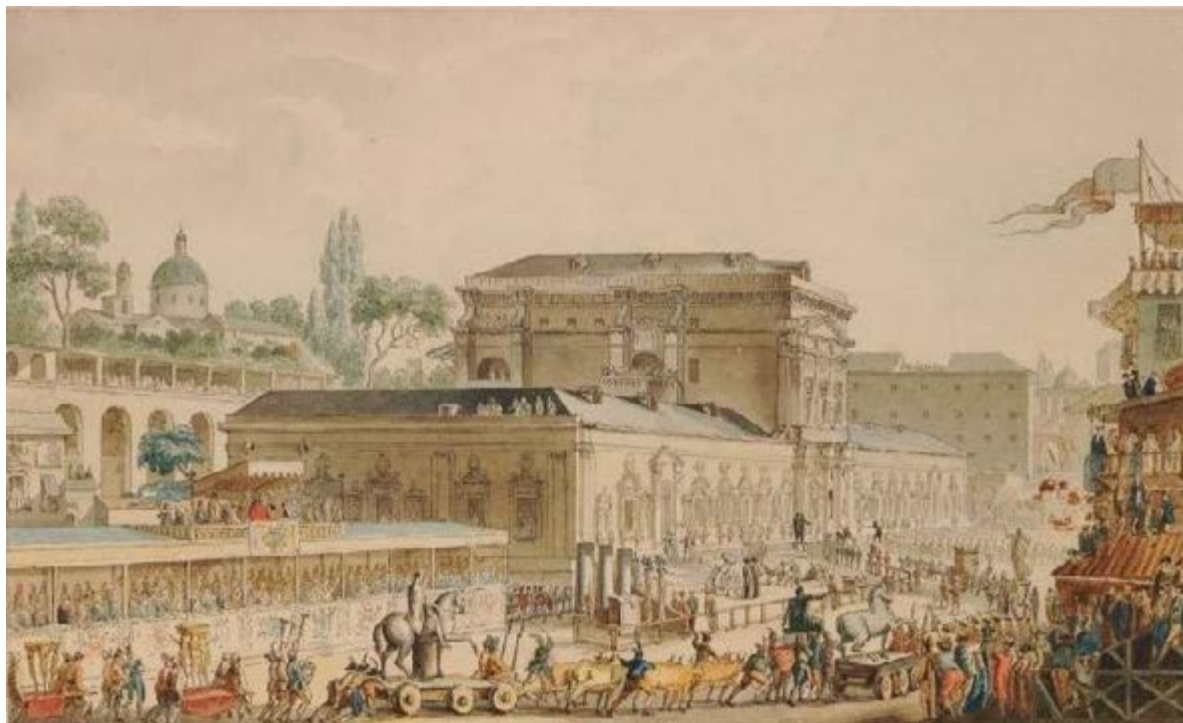


Figura 3. Louis-Jean Desprez, trasporto delle antichità di Ercolano dal Museo di Portici al Palazzo degli Studi a Napoli, replica del disegno esecutivo, penna e inchiostro grigio e nero, acquerello. London, British Museum, inv. 1864.1210.502.

nella volontà di cogliere tutta la possibile varietà di cose e situazioni che starebbero bene in una raffigurazione, in un quadro come in una descrizione letteraria. Risulti da una fatica umana o da una deliberata intenzionalità artistica, o viceversa sia l'esito dell'opera di natura o di una qualsivoglia casualità, "pittoresco" nella sua più antica accezione è quanto merita di esser narrato e/o riprodotto in termini tanto verbali quanto visivi. In questa chiave si comprende anche l'ampio spazio dedicato dal *Voyage pittoresque* alle descrizioni paesaggistiche, tratto che in qualche misura rappresenta un carattere specifico e aggiornato dell'opera rispetto a tanti testi di viaggio che lo avevano preceduto.

Nell'ambito del più generale *Voyage* attraverso il Regno di Napoli, la capitale e i suoi dintorni, illustrati nei primi due volumi, possedevano proprie peculiarità: ampiamente frequentati dai viaggiatori, oggetto di plurime descrizioni e di molteplici rappresentazioni non configuravano certo territori sconosciuti da scoprire, come per aspetti diversi risultavano la Calabria e la Puglia, ambiti nei quali non di rado il diario di viaggio poteva acquisire – e frequentemente acquisiva – la dimensione narrativa di romanzo d'avventura. Senza dubbio, la Campania rappresentava una «bellezza già codificata ed universalmente riconosciuta»¹⁶. Tuttavia, non mancavano nemmeno in Campania siti ancora da scoprire nella loro interezza e nel loro significato, sui quali si appuntava l'attenzione e la curiosità del pubblico europeo, come nei casi relativamente analoghi di Pompei ed Ercolano da un lato, e di Paestum dall'altro. Un'altra rilevante peculiarità sta nel fatto che tra i tanti siti percorsi e narrati dall'ambiziosa opera, Napoli e i suoi dintorni – tra cui i Campi Flegrei, Caserta, Paestum – erano i soli luoghi di cui Saint-Non aveva diretta conoscenza, avendoli visitati di persona nel 1759-1760. Leggendo le pur rapide note del suo diario, sembra di non poter escludere che tante delle scelte generali che avrebbero sostanziato il complessivo "taglio" del *Voyage* rimandino anche alle sue esperienze e alle sue sensazioni di vent'anni prima.

Resta da chiedersi quanto sulla scelta di raccontare il meridione d'Italia, in gran parte attraverso le immagini complessive dei suoi paesaggi, non abbiano inciso l'entusiastica contemplazione dell'ambiente di Napoli e dei dintorni «qui sont les plus beaux du monde»¹⁷, quell'ammirazione per i panorami che condusse l'abate a scegliere, nella seconda escursione, di soggiornare sulla riviera Chiaia dove Posillipo da un lato e il Vesuvio dall'altro «faisoient de mes fenêtres un des plus beaux Tableaus et des plus agréables qu'il soit possible d'avoir»¹⁸. Anche in altri luoghi dell'Italia, soprattutto centro-settentrionale, nelle note diaristiche dell'Abbé si rileva una certa curiosità "antropologica" per

16. CAUSA 1981, p. 17.

17. ROSENBERG 1986, p. 100.

18. *Ivi*, p. 122.

cerimonie religiose, ma è a Napoli più che altrove che questi riti sembravano delineare autentiche, interessantissime scene di folklore. Scene che il *Voyage* si impegnerà a raccontare e documentare, per il valore di rilevante esperienza odepórica, come confessava lo stesso Abate a proposito della sua seconda escursione: «Une des raisons qui m’avoit déterminé à faire un second voyage à Naples étoit la curiosité que j’avois de me trouver à la fameuse procession de St. Janvier et au miracle singulier»¹⁹ (fig. 4). La delusione a suo tempo provata da Saint-Non per le procedure archeologiche intraprese a Ercolano («Ces travaux n’ont rien de curieux en eux même, la nécessité de combler à mesure que que l’on fait de nouvelles fouilles empêche que l’on puisse avoir aucune idée de ce qu’étoit cette ancienne ville»²⁰ avrebbe poi trovato il suo correlato nell’ampio spazio, letterario e iconografico, assegnato nel *Voyage* a una Pompei che cominciava a presentarsi come un complessivo paesaggio urbano dell’antichità grazie alla scelta di lasciare a vista le rovine scavate. Proprio in merito all’approccio all’antico, i volumi le *Antichità di Ercolano*, che proprio durante il soggiorno napoletano l’abate ricevette in dono dal Re²¹, con la loro freddezza delle raffigurazioni a stampa, con la loro ossessiva insistenza su un’archeologia decontestualizzata, dovettero rappresentare un modello in negativo nella concezione della grande impresa editoriale, fatta salva la necessità di doverne saccheggiare un certo numero di immagini.

Di fatto, tanto il redattore dei testi del *Voyage*, Dominique Vivant Denon, quanto il curatore e revisore che vi interviene pesantemente, avevano entrambi – pur se in tempi diversi – maturato una conoscenza diretta di Napoli e dei suoi dintorni. Ciononostante, scorrendo le pagine a stampa ci si accorge come trattando di questi luoghi risulta più difficile essere sgombri da pregiudizi, o comunque restare scevri dall’influenza di idee, valutazioni e opinioni ampiamente consolidate, anche nella lunga sequenza di “guide” e “diari di viaggio” che precede l’edizione del Saint-Non. In questo senso, soprattutto nel primo volume, dedicato alla capitale, mentre si riusciva a dare un affresco in termini tanto topografici che problematici ben più ampio di quelli offerti sino a quel momento, non sempre si riusciva a esprimere punti di vista davvero nuovi sulla realtà descritta, ovvero a liberarsi nel bene e nel male da quel consolidato e condizionante «mito di Napoli»²². Così, trattando dell’architettura cittadina, ci si accodava a una secolare, sebbene non del tutto ingiustificata, tradizione di giudizi negativi: «la Histoire de l’architecture de Naples sera donc bien courte puisque tout que l’on peut

19. *Ivi*, p. 124

20. *Ivi*, p. 107.

21. *Ivi*, p. 23.

22. MOZZILLO 1986.



Figura 4. Louis-Jean Desprez, veduta del Duomo di Napoli durante la cerimonia dell'esposizione del sangue di San Gennaro, variante compositiva, penna e inchiostro nero e grigio, acquerello. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, inv. 1081 (da LAMERS 1995, p. 38).

dire de plus en sa faveur c'est qu'il n'y en a point»²³. Non di meno, è stato opportunamente notato, a proposito della pittura, come il volume sia improntato a una certa convenzionalità degli interessi e dei giudizi: «la scelta di Saint-Non si adegua decisamente al gusto dei contemporanei e cade quindi su opere già esaltate tanto dalle guide napoletane che dai viaggiatori francesi del settecento»²⁴. Né infine l'ampio spazio dedicato alla musica, la sottolineatura del ruolo da essa giocato nella vita napoletana, si andava ad allontanare dai pareri più consolidati. Tuttavia, ben differente è il discorso per quei momenti in cui lo sguardo del *Voyage* si faceva più profondamente antropologico, riservando una maggiore attenzione agli aspetti etnografici, meno considerati nella prima metà del secolo, ma in questa fase assolutamente stimolanti per la cultura europea. Allorché si interessa e documenta momenti tipici della vita associata, delle tradizioni religiose e dei costumi, è soprattutto allora che «nel contesto delle guide e dei viaggi fioriti in quegli anni di pacifica invasione, il *Voyage* del Saint-Non occupa un posto a se stante e ciò non solo per l'inusitata mole o per l'impegno richiesto quant'anche per l'*exprit nouveau* che muove il suo ideatore e realizzatore»²⁵. Infatti, mentre trattando di "fenomeni alti" il testo restava a volte invischiato in quel vasto patrimonio di erudizione che Saint-Non con orgoglio dichiarava di aver tenuto nella debita considerazione, nell'attenzione alla vita popolare, il resoconto conservava la freschezza delle osservazioni in presa diretta: «Ils y sont si multipliés, si caractéristiques, si consacrés à chaque mouvement de passions, qu'avec une parfaite connoissance de leur expressions, on pourrait de la simple vue & sans le secours de l'ouïe, suivre la conversation animée de deux Napolitains»²⁶.

Un altro importante tratto distintivo, e moderno, rispetto alle tradizionali "guide", sta – come si è detto poc'anzi – nella più profonda e consapevole attenzione alla dimensione paesaggistica, qui considerata non secondaria rispetto a quella, più consolidata, delle arti: questa consapevolezza guida tanto la redazione del testo, quanto la costruzione del corpus iconografico. Non per caso, l'abbondante e differenziato insieme delle raffigurazione proposte al lettore, mentre per un verso risentiva di scorci e "tagli" abbastanza consueti nella tradizione iconografica, non rinunciava affatto a proporre anche prospettive assolutamente nuove, come ad esempio nelle complessive vedute panoramiche della città ripresa dall'alto, rispettivamente da Capodimonte e da Castel Sant'Elmo²⁷ (fig. 5).

23. SAINT-NON 1781-86, I, 1781, p. 70.

24. LAMERS 1995, p. 65.

25. MANCINI 1981, p. 32

26. SAINT-NON 1781-86, I, 1781, p. 63.

27. FINO 1989, p. 58.



Figura 5. Claude-Louis Châtelet, veduta del golfo di Napoli da Castel Sant'Elmo, disegno esecutivo, penna e inchiostro bruno, acquerello. Birmingham Museum of Art, inv. 1991.263.3.

Più in generale, la capacità di tenere insieme, e con una certa coesione, e con ambizioni quasi enciclopediche, letteratura di viaggio e iconografia, paesaggio e folklore, archeologia e arte moderna, permisero al *Voyage* di Saint-Non comunque di guadagnare un posto importante nel pur amplissimo insieme di descrizioni letterarie e di immagini di Napoli e della Campania, di ottenere una notevolissima fortuna e di esercitare una vasta e duratura influenza non soltanto nei confronti dei lettori d'Oltralpe, ma anche – e forse soprattutto – nei riguardi della stessa cultura napoletana. Non è un caso che, nell'età della restaurazione, in una fase tutt'affatto nuova della apodemica, proprio da Napoli parte un'analoga impresa editoriale con cui si cerca di riviverne le glorie: al *Voyage* si ispira esplicitamente fin dal titolo il *Viaggio Pittorico nel Regno delle due Sicilie*²⁸, pubblicato in tre volumi tra il 1829 e il 1834 da Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi. L'impresa dei moderni litografi se poté avvantaggiarsi di una più matura sensibilità romantica per la dimensione paesistica, di una maggiore analiticità nello studio dei costumi, nonché di nuove e più raffinate tecniche di incisione, che grazie all'ausilio di eccellenti artisti a tratti raggiungono una dimensione lirica, non fu permeato dallo stesso spirito enciclopedico di pionieristica scoperta, lasciando che il Saint Non in questo restasse un *unicum*, e comunque il portato di un'età irripetibile in cui l'ambizione enciclopedica si faceva onnivora curiosità intellettuale.

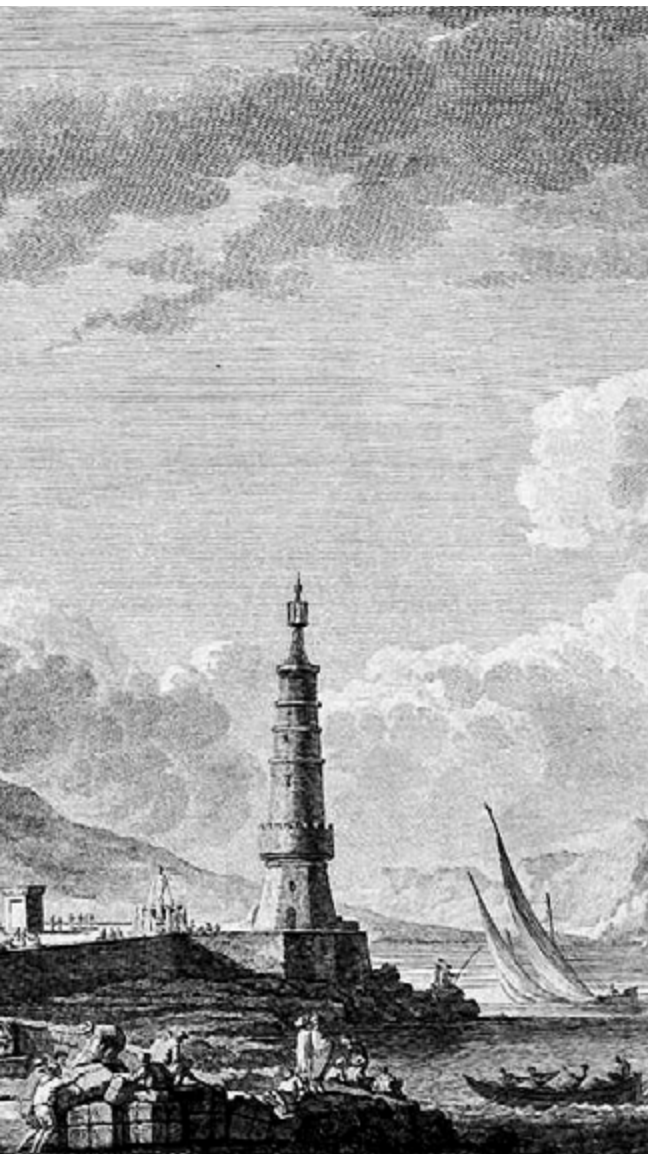
28. CUCINIELLO BIANCHI 1829-1834.



Figura 6. Claude-Louis Châtelet, prima veduta dell'isola di Capri, variante compositiva, penna e inchiostro nero, acquerello. New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 1994.2.

Bibliografia

- CAUSA 1981 - R. CAUSA, *Genesi del "Voyage": le circostanze e i modi dell'opera*, in CAUSA ET ALII 1981, pp. 9-19.
- CAUSA ET ALII 1981 - R. CAUSA, C. DE SETA, F. MANCINI, G. VALLET, *Sul Voyage Pittoresque dell'Abate di Saint-Non*, De Dominicis, Napoli 1981.
- CUCINIELLO, BIANCHI 1829-1834 - D. CUCINIELLO, L. BIANCHI, *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie, dedicato a Sua Maestà il Re Francesco Primo*, 3 voll., Cuciniello & Bianchi, Napoli 1829-34.
- DE MAJO 1997 - G. DE MAJO, *Viaggio intorno all'Abate di Saint-Non ovvero della fortuna critica del 'Voyage Pittoresque'*, in C. CASERTA (a cura di), *Paestum negli anni del Grand Tour*, Catalogo della mostra (Paestum, 13 settembre – 11 ottobre 1997), Ripostes, Roma 1997, pp. 95-108.
- DE SETA 2001 - C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa-Napoli, Napoli 2001.
- FALZONE 1949 - G. FALZONE, *La Sicilia in una grande opera francese del Settecento: il «Voyage pittoresque en Sicile» di Richard de Saint-Non*, in «Le Vie d'Italia», aprile 1949, pp. 408-414.
- FINO 1989 - L. FINO, *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVII al XIX secolo*, Grimaldi & C., Napoli 1989.
- FINO 2011 - L. FINO, *Vedutisti e viaggiatori a Pozzuoli Baia Cuma e dintorni dal XVI al XIX secolo*, Grimaldi & C., Napoli 2011.
- GILPIN 1792 - W. GILPIN, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on lanscape painting*, R. Blamire, London 1792.
- GRELL 1982 - C. GRELL, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 1792.
- LAMERS 1995 - P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicile": la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Electa-Napoli, Napoli 1995.
- MANCINI 1981 - F. MANCINI, *Con l'Abbé de Saint-Non alla riscoperta del popolare*, in CAUSA ET ALII 1981, pp. 31-37.
- MOZZILLO 1986 - A. MOZZILLO, *L'immagine del Mezzogiorno tra mito e realtà*, in AA.VV., *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Edizioni Abete, Roma 1986.
- MOZZILLO, VALLET 1979 - A. MOZZILLO, G. VALLET, *Settecento siciliano. I viaggi di Dominique Vivant Denon*, 2 voll., Società editrice di Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1979.
- ROSENBERG 1986 - P. ROSENBERG (a cura di), *Panopticon Italiano. Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1986.
- SAINT-NON 1781-1786 - J.C. RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll., Clousier, Paris 1781-1786.
- SILVESTRI 1972 - F. SILVESTRI, *Viaggio pittoresco nella Puglia del Settecento. Dal 'Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples e del Sicile'*, Bestetti, Roma 1972.
- VALENTE 1978 - G. VALENTE, *La Calabria dell'abate Saint-Non*, Edizioni Emme Effe, Chiaravalle Centrale 1978.
- VALLET 1984 - G. VALLET, *Les antiquités des Champs Flégréens dans le récits des voyageurs du XVIII^e siècle. Influences des critères d'appréciations en vigueur à l'époque*, in R. e E. CHAVALLIER (a cura di), *Iter Italicum. Les voyageurs français à la decouverte de l'Italie ancienne*, Slatkine, Geneve 1984 (*Biblioteca del viaggio in Italia*), pp. 40-60.



Topics of the Urban Landscape of Naples in Saint-Non's Work. The City - Myth and Nature

Alfredo Buccaro
buccaro@unina.it

At the beginning of the 18th century, there was a new interest in the knowledge and representation of the territory of Southern Italy, with many iconographies of some previously unknown urban centers being produced, where local contexts and landscapes were very much emphasized. In the second half of the century, on the one hand, with significant progress in the fields of surveying and mapping, only the description of urban details remained as a role for the traditional "views"; on the other hand, there was an increasing focus on anthropological and social aspects, on natural phenomena and on archaeological findings. This was also recorded in the iconography of Southern Italy with the first representations of many undeveloped parts of the Neapolitan Kingdom. In this way, a largely unexplored horizon had just opened for the abbot Saint-Non.

Yet it was in the capital of that Kingdom that the French traveler, impressed by the charm of a city suspended between myth and nature, best approached the theme of urban landscape, interpreting it for the first time according to the idea of "picturesque", that is of a primordial synthesis between man and natural environment. Indeed, while Saint-Non did not fail to consider the pristine nature of the southern landscapes compared to the advances of industrial civilization, in the Bourbon capital he grasped, more than anywhere else, several "mythical" signs throughout the urban territory and its suburbs.

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/AHR078



Temi del paesaggio urbano di Napoli nell'opera di Saint-Non. La città tra mito e natura

Alfredo Buccaro

Parlare del modello iconografico che Napoli rappresentava all'epoca di Saint-Non, dopo tre secoli di vedutismo urbano e almeno due di apodemica legata al viaggio d'istruzione¹ e di guide storico-artistiche e letterarie, richiederebbe una trattazione che esula dall'economia del presente contributo, potendosi rimandare per l'argomento agli studi condotti nell'ultimo ventennio dal *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea* dell'Università di Napoli Federico II, segnatamente sul tema dell'evoluzione dell'immagine urbana in età moderna e contemporanea². Se, dunque, i riferimenti iconografici del nostro autore sul tema della capitale del Mezzogiorno d'Italia non possono certo definirsi una novità, lo è sicuramente l'approccio al paesaggio della città, inteso qui per la prima volta secondo l'idea del "pittoresco", ossia di sintesi primordiale – in un certo senso "esotica" e russoviana – tra uomo e natura. Se, infatti, non sfugge a Saint-Non il carattere incontaminato dei paesaggi e delle società meridionali rispetto all'incedere della civiltà industriale, a Napoli, più che in qualunque altro luogo, si aggiungono a tale valore i tanti segni "mitici" sparsi nel territorio urbano e nel suburbio.

1. Si veda in particolare GAIGA 2014.

2. Vedi tra gli altri studi: DE SETA, STROFFOLINO 2002; DE SETA 2004; DE SETA, BUCCARO 2006; DE SETA, BUCCARO 2007; DE SETA, MARIN 2008; BUCCARO, DE SETA 2014.

È noto come, dopo le prime rappresentazioni quattrocentesche, essenzialmente finalizzate alla diffusione dell'immagine dei domini feudali o all'esaltazione politica dei governanti, dalla metà del Cinquecento i "ritratti di città"³ fungano da corredo della letteratura destinata a un pubblico sempre più ampio, grazie allo sviluppo della tecnica editoriale e all'inserimento nei grandi atlanti europei, specie olandesi e tedeschi, fino a entrare nelle principali guide seicentesche. Per Napoli ricordiamo soprattutto quelle di Giulio Cesare Capaccio, Pompeo Sarnelli e Carlo Celano, nelle quali si segnalano più che altro i monumenti cittadini, in particolare quelli religiosi, attraverso immagini non ancora collocate in un contesto, in uno scorcio o in un paesaggio. Per un'idea generale della città si rimanda solitamente a una mappa o una veduta allegata, tratta dal modello di Antoine Lafréry o di Alessandro Baratta, onde offrire al viaggiatore un riferimento globale quanto, a dire il vero, stereotipato e spesso neppure aggiornato.

All'inizio del Settecento le cose cambiano. A partire dal *Regno di Napoli in prospettiva* di Giovanni Battista Pacichelli (1703) e dalle coeve vedute dei centri meridionali di Francesco Cassiano de Silva⁴ nasce un interesse per il territorio del Mezzogiorno che va al di là della sola capitale, offrendosi in molti casi per la prima volta la rappresentazione di città sino ad allora sconosciute, con la messa in evidenza, oltre che dei monumenti antichi e moderni, della conformazione urbana e del contesto territoriale e paesaggistico. Ma già intorno alla metà del secolo alla pittura "di veduta" non resta che la rappresentazione del dettaglio urbano – si pensi all'opera di van Wittel – giustificata dal progresso nel campo della topografia e della cartografia, con imprese come quella di Nolli per Roma e del duca di Noja per Napoli, che offrono strumenti di conoscenza del tessuto della città ben più precisi delle precedenti raffigurazioni "a volo d'uccello".

Infine, nell'ultimo quarto del Settecento si registra un'ulteriore svolta, che non può non avvertirsi anche nell'iconografia del Mezzogiorno: la tendenza al pittoresco di matrice inglese e l'attenzione sempre maggiore per la storia dei popoli, per gli aspetti antropologici e sociologici, per i fenomeni naturali – si pensi solo alle eruzioni – e per le testimonianze archeologiche favoriscono l'interesse per la rappresentazione del territorio non urbanizzato, che nel Regno di Napoli apre a Saint-Non un orizzonte in molti casi ancora sconosciuto, segnato dal fascino del fantastico, dell'avventuroso e del mitico.

3. DE SETA 2011.

4. AMIRANTE, PESSOLANO 2005.

Verso una “nuova” rappresentazione del paesaggio meridionale

Dopo la particolare attenzione per i dati storici, letterari, sociali dei principali centri urbani rinvenibile nell’Italia illustrata di Flavio Biondo (1448-1458), così come nella *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti (1550) o nella *Descrizione del Regno di Napoli* di Scipione Mazzella (1601), anche per le città del Mezzogiorno si insisterà fino a tutto il Settecento – da Pacichelli fino all’opera di Cesare Orlandi (1770-1778)⁵ – sui modelli ormai triti dei ritratti urbani legati al tipo della veduta a volo d’uccello: solo con Saint-Non il nuovo interesse paesaggistico per i luoghi di Napoli e del Regno appare in tutta la sua evidenza. Fondamentali risultano, in tal senso, gli studi di Pierre Rosenberg⁶ e, più recentemente, di Petra Lamers⁷ per comprendere la svolta segnata dal *Voyage pittoresque* nella diffusione dell’immagine del territorio campano e meridionale.

Come sottolinea Cesare De Seta⁸, quest’opera rappresenta il momento migliore di sintesi della tradizione del Grand Tour e di quella delle campagne archeologiche, testimoniata dalla compresenza di paesaggi e di monumenti. Il tema è, come abbiamo anticipato, quello del pittoresco, del paesaggio naturale con le sue architetture segnate dal tempo, mitiche ed evocatrici di antichi fasti. Denis Diderot esalta in un celebre passo la capacità del pittore Hubert Robert, uno dei protagonisti del *Voyage*, di commuovere attraverso la resa del paesaggio: il sud della penisola, in cui non si è ancora attuata la frattura tra la storia dell’uomo e la natura (ossia l’imbarbarimento dovuto alla “civilizzazione” denunciato da Rousseau), rappresenta una vera e propria utopia, in cui è possibile sperimentare la permanenza di quel rapporto “mitico” attraverso le tracce dell’antichità come dei fenomeni naturali: in un periodo segnato dalle idealizzazioni di Anne-Claude de Caylus e di Winckelmann, in Saint-Non il sublime cede in tutto al pittoresco, e anche quando la rappresentazione si rivolge alle forze avverse della natura, come nel caso delle eruzioni vulcaniche, il mitico non sconfinerà mai nel “terribile” sublime⁹.

Attraverso le illustrazioni realizzate dal paesaggista Claude-Louis Châtelet in occasione della seconda spedizione promossa da Saint-Non e guidata da Dominique Vivant Denon¹⁰ a partire dal 1777, si fa

5. BUCCARO 2007.

6. ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNEÉ 1986.

7. Si veda LAMERS 1995 e relativi riferimenti bibliografici.

8. DE SETA 2001, DE SETA 2014.

9. LAMERS 1995, p. 41.

10. Dominique Vivant, barone di Denon, condurrà poi il viaggio in Egitto al seguito di Napoleone e al ritorno dirigerà i primi allestimenti per il Museo centrale delle Arti, poi Museo Napoleone, al Louvre.

strada per la prima volta l'idea di un paesaggio urbano non più legato alle emergenze monumentali o ai luoghi letterari indicati nelle guide come imperdibili oggetti d'interesse per i viaggiatori, ma assai più attuale, perché inteso quale contesto di città e di natura, quindi di spazio antropizzato e di ambiente circostante, proprio alla maniera di Rousseau. Insomma si constata un'adesione al concetto più genuino di *paysage*, dotato sin dalla prima età moderna di una precisa connotazione estetica, quale scenario globale del territorio *pagense*, o del paese, ossia di ciò che attiene al *pagus*, fatto di natura e di case: viene allora da pensare al comune suffisso *-aggio* che si ritrova in *viaggio* e in *paesaggio*, che allude nel primo caso all'insieme delle esperienze legate alla *via*, all'itinerario (si veda il titolo dell'opera di Saint-Non), nel secondo al carattere "globale", e conseguente percezione, del *paese*¹¹.

Gli artisti del gruppo di Denon sono colpiti dalla vivacità, dalla luce e dal colore dei paesaggi meridionali, innescandosi immediatamente il confronto con quelli olandesi, francesi e svizzeri, illustrati da Lorrain, Poussin o Salvator Rosa. Saint-Non, che descrive dettagliatamente le immagini fornitegli dai membri della spedizione – ben al di là dello stesso *Journal* stilato da Denon – mostra di interpretare appieno le sensazioni visive dei suoi "corrispondenti", introducendo per la prima volta uno stretto rapporto tra testo e immagine nella letteratura illustrata del viaggio.

Pur nello sfondo ininterrotto di questa narrazione pittoresca e "sensista", non mancano nell'opera ampie riflessioni e aggiornamenti di carattere scientifico, con riferimento agli aspetti fisici e geologici dei luoghi visitati. Le opere pubblicate in quegli stessi anni da Lord Hamilton sui vulcani dei Campi Flegrei¹² e da Jean-Pierre-Laurent Houel sull'archeologia e le curiosità della Sicilia¹³ fungono da veri e propri "documentari" sulle ultime scoperte della scienza, che bilanciano la deriva "mitica" delle coeve pitture di genere: Houel contribuirà personalmente all'impresa dell'abate con la veduta del Vesuvio dal Ponte della Maddalena, di cui diremo, e con qualche tavola siciliana.

Come sottolinea Lamers¹⁴, Saint-Non e Denon hanno a disposizione utili fonti francesi, come il *Voyage d'Italie* di Charles-Nicolas Cochin (1758), che si era spinto con Soufflot fino a Paestum nel 1749-1751¹⁵, e il *Voyage d'un Français en Italie* (1769) di Joseph-Jérôme de Lalande, oltre alle citate guide di Celano, Sarnelli e Parrino per Napoli. Ma essi non conoscono, a quanto pare, né l'opera di

11. BUCCARO 2015, p. 80.

12. HAMILTON 1776-1779.

13. HOUËL 1782-1787.

14. LAMERS 1995, p. 48.

15. ERIKSEN 1974, p. 321.

Pacichelli, né il diario di viaggio di George Berkeley – il filosofo che per primo viaggia oltre Napoli nel 1713, in Campania e in Puglia, ma non dà alle stampe i propri appunti, pieni di osservazioni e curiosità antropologiche su quel mondo “non civilizzato” –, né infine l’*Istoria Civile del regno di Napoli* di Pietro Giannone del 1723. Saint-Non deve quindi integrare il testo di Denon ricorrendo a Nicolas de Chamfort per i capitoli introduttivi alla storia di Napoli e di Sicilia, e a Georges de Cabanis per quello sulla Magna Grecia, oltre che alle opere di Capaccio e di Camillo Pellegrino per la storia della Campania. Infine aggiunge altre citazioni a quelle che Denon trae da Tito Livio, Tacito e Virgilio, nonché la storia delle eruzioni del Vesuvio dal 79 d.C. al 1780, come narrata da Vitruvio, Strabone, Plinio il Giovane e dagli studi più recenti di Lord Hamilton, di Francesco Serao, del principe Caracciolo e dello scienziato Giovanni Maria della Torre, tutti membri del colto cenacolo illuminista del duca di Belforte¹⁶. Insomma un vero e proprio compendio illustrato della storia della capitale e del regno, delle opere e dei costumi della civiltà napoletana, all’insegna dell’*Encyclopédie* che solo un decennio prima aveva visto in Italia la nuova edizione livornese¹⁷.

Maturata da Saint-Non nel 1775 – nello stesso anno, cioè, del completamento e pubblicazione della pianta del duca di Noja – l’idea dell’impresa editoriale del *Voyage pittoresque* si poneva in continuità con il viaggio a Roma e Napoli da lui compiuto quasi vent’anni prima. La stessa sorprendente continuità riscontrabile tra i disegni di Robert e Jean-Honoré Fragonard realizzati nel primo viaggio e quelli eseguiti da Châtelet, Jean-Augustin Renard e Louis-Jean Desprez nel secondo. Napoli viene così a rappresentare per i francesi un autentico modello per la bellezza e per il passato mitico e archeologico, come lo era l’Inghilterra per il progresso e il fervore intellettuale degli scienziati. La capitale borbonica, ove i viaggiatori scoprono la bellezza e la raffinatezza artistica e paesaggistica, esprime un passato e una civiltà che non è possibile trovare in nessun’altra città. Se, dunque, l’opera di Saint-Non si colloca per lo studio della conoscenza fisica, storica e sociale tra le citate *Città d’Italia* di Orlandi, la *Descrizione delle Due Sicilie* di Giuseppe Maria Galanti (1793) e il *Dizionario geografico-ragionato* del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani (1801), essa introduce però rispetto a tali studi un uso “mirato” dell’immagine dagli inediti aspetti emotivi ed evocativi, del tutto assenti nella coeva pittura “scientifica” di Claude-Joseph Vernet, di Giovanni Battista Lusieri, di Jakob Philipp Hackert o di Antonio Joli¹⁸.

16. BUCCARO 2011, I, p. 116.

17. ZOLLO 2012, pp. 17-18.

18. DE SETA, BUCCARO 2006, *passim*.

L'immagine della capitale borbonica e dei suoi luoghi

Nel 1760 Saint-Non percorre l'itinerario classico da Roma a Napoli ai Campi Flegrei, fino alle città vesuviane e a Paestum, insieme con Fragonard – che ritrae, in due o tre settimane, dipinti e cicli di affreschi siti in chiese di particolare interesse per l'abate – e con Robert, pensionato dell'Accademia di Francia a Roma dal 1759: questi produce disegni di soggetti napoletani e pestani facilmente collocabili tra il pubblico dei “granturisti” francesi, inglesi e tedeschi, che li useranno come *souvenir*. Quando, quindici anni dopo, sarà intrapreso il viaggio da Denon, Robert resterà a Parigi, ma continuerà a collaborare all'impresa: nel 1779 egli rappresenterà l'eruzione del Vesuvio, traendola da quadri di Volaire.

Dal diario di Saint-Non relativo al primo viaggio, intitolato *Panopticon* e pubblicato solo nel 1986¹⁹, sappiamo che nel dicembre 1759 egli è a Napoli per due settimane in compagnia del pittore Hugues Taraval: qui conosce gli intellettuali più illustri, come il duca di Noja, che gli offre il proprio sostegno, e il duca della Torre (di cui Fragonard copia alcuni dipinti), trattenendosi a Napoli per un mese e visitando la collezione di Capodimonte, il museo di Portici, gli scavi di Ercolano e infine i Campi Flegrei, mentre non sappiamo nulla delle sue impressioni su Pompei. Egli descrive via Toledo definendola una delle strade più eleganti da lui percorse, luogo di ritrovo per tutte le classi sociali, proprio come il Pont Neuf a Parigi, ma animata da gente che urla e gesticola fino all'eccesso.

Le vedute napoletane di Robert, tutte databili ai primi mesi del 1760 e destinate al primo volume dell'opera, riguardano Palazzo Donn'Anna, l'ingresso alla *Crypta Neapolitana*, la Tomba di Virgilio, il Tempio di Venere a Baia, la costa di Marechiaro e, tra le opere artistiche, il dipinto di Luca Giordano nella chiesa dei Gerolamini raffigurante *Cristo che caccia i mercanti dal tempio*. Ma Robert viene arrestato per aver disegnato senza autorizzazione la cittadella fortificata di Castenuovo e rilasciato solo per l'intervento dell'ambasciatore francese: egli tornerà a Roma con Saint-Non nel giugno dello stesso anno e di qui in Francia nella primavera del 1761.

All'opera di Saint-Non mancava ancora quella parte del territorio meridionale che, con la Campania, veniva definita Magna Grecia, ossia le province di Puglia, Basilicata, Calabria e Sicilia. A ciò pone appunto rimedio la nuova spedizione di Denon: come si è detto, i testi descrittivi di quest'ultimo verranno rivisti e integrati dal curatore, per accordarli poi con le stupende immagini degli artisti del *Voyage*; questi produrranno il meglio di sé a partire da quando, nel giungere a Napoli da Roma alla fine del 1777, resteranno colpiti dall'*effet magique* dei colori e della luce di quei luoghi.

19. ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNÉ 1986.

È probabile che sin dal 1778, essendosi ritirato dall'impresa il primo editore Jean-Benjamin de Laborde, l'opera abbia acquisito l'inedito carattere di una disamina "limitata" al Regno di Napoli, già così importante sotto il profilo culturale e politico, ma ancora tanto lontano e misterioso.

Prima di iniziare il viaggio vero e proprio nel territorio meridionale, nel novembre 1777 Denon si ferma a disegnare i monumenti più noti di Napoli e di Pompei, inviando sin da allora gli elaborati a Parigi per la redazione delle tavole definitive, affidate a ben sessantuno incisori. Nel frattempo, nella capitale francese l'architetto Pierre-Adrien Pâris esegue i disegni delle pitture di Ercolano, mentre Saint-Non contatta altri artisti per disegni e dipinti da utilizzare per le tavole del *Voyage*, tra cui Louis-François Cassas, Jean-Pierre Houël, Pierre-Jacques Volaire e il citato Vernet.

Napoli, Ercolano, Pompei e la Campania trovano posto nei primi due volumi dell'opera. Il primo, in particolare, è tutto dedicato a Napoli e dintorni, con attenzione ai particolari caratteri del paesaggio urbano partenopeo e dei suoi monumenti, tra cui la Cappella del Tesoro di San Gennaro, il Palazzo Reale, la Reggia di Capodimonte, il Palazzo degli Studi, il Palazzo Donn'Anna, il Palazzo Roccella e tante chiese e opere d'arte al loro interno. Ma il giudizio di Saint-Non sull'architettura napoletana è nel complesso negativo, specie per l'eccessiva decorazione presente nelle chiese, sebbene a suo parere proprio la ricchezza dei dipinti e degli affreschi non abbia uguali in Italia: per questo, pur preferendo i pittori di scuola romana o bolognese, avrebbe voluto dedicare un tomo specifico alla pittura napoletana²⁰.

Sono però gli aspetti naturalistici del territorio della capitale quelli maggiormente evidenziati dai due francesi nei loro diari: si tratta dei fenomeni fisici e vulcanici che spingono i viaggiatori del Grand Tour a partire per toccare con mano quegli eventi; interesse del resto iniziato sin dalla seconda metà del Cinquecento con gli apodemici olandesi e tedeschi, e poi proseguito nei due secoli successivi. Tra il 1772 e il 1776 i citati studi sui vulcani dei Campi Flegrei curati da Lord Hamilton e corredati dalle splendide tavole di Pietro Fabris diedero un'ulteriore spinta: prima di allora erano state illustrate soprattutto le eruzioni vesuviane, sovente con finalità religiose²¹. Saint-Non offre di questi fenomeni una descrizione dettagliata, basata tra l'altro sulle osservazioni del duca della Torre, che nel 1755 aveva pubblicato *Storia e fenomeni del Vesuvio*, poi edito anche a Parigi. Ed egli si sofferma anche su aspetti antropologici, come i riti, le feste e le processioni che si svolgono nella capitale, i modi di vivere e la gestualità dei cittadini, i loro costumi e persino l'abbigliamento, illustrati negli stessi anni da Fabris nella *Raccolta di vari vestimenti ed arti del Regno di Napoli*.

20. Nel trarre dalle guide della città e dai diari dai viaggiatori del Settecento le indicazioni circa le principali emergenze artistiche, Saint-Non si sofferma in particolare sui pittori Lanfranco, Domenichino, Ribera, Poussin.

21. DE SETA, BUCCARO 2006, pp. 243 sgg.

L'analisi delle vedute

Le immagini riferibili alla città di Napoli si devono quasi tutte alla mano di Châtelet e di Desprez. Châtelet, il cui contributo all'opera consiste in ben 132 vedute, riguardo alla capitale è autore di diciotto disegni inseriti nel primo volume. A differenza di Vernet, che preferisce le vedute del porto e del litorale, egli esalta soprattutto il paesaggio collinare da Capodimonte e da Sant'Elmo. Ma nel suo repertorio non mancano il Molo con la Lanterna e la costa vesuviana, le rampe di Sant'Antonio e la Grotta di Posillipo, l'ambiente di Mergellina con Santa Maria del Parto e il sepolcro di Sannazaro, fino al casale di Fuorigrotta.

Desprez²², il più prolifico del gruppo con 136 disegni, di Napoli raffigura, tra gli altri temi, interni di chiese animati dai fedeli e dai tanti riti che vi si svolgono – si veda la rappresentazione del miracolo di San Gennaro nel Duomo (fig. 1) e la descrizione che ne dà Denon –, le catacombe affollate, le scene di vita popolare e gli usi tipici (come la famosa tarantella, da lui ambientata a Posillipo²³), ma anche i monumenti dell'antichità, con molte ricostruzioni fantastiche. Egli riproduce con grande precisione dipinti presenti nelle chiese dei Gerolamini (fig. 2) e del Gesù Nuovo, ritrae il chiostro di San Martino e la facciata dei Gerolamini, e poi i larghi del Castello e del Mercato, il borgo di Marechiaro, il Palazzo Reale di Napoli e il largo di Palazzo; in una tavola raffigura il Palazzo degli Studi (fig. 3) con una processione di carri recanti i reperti archeologici da Pompei e da Ercolano, e una folla variopinta di curiosi, anticipando così, in maniera fantasiosa, il trasferimento di quei tesori che avverrà tra il 1812 e il 1827, a seguito dell'ampliamento del palazzo per essere destinato a museo.

Le vedute più celebri di Desprez verranno incise per la pubblicazione da Francesco Piranesi e colorate dallo stesso autore: questo accostamento con Piranesi non è casuale, poiché i soggetti rappresentati dal francese ripropongono, come già quelli di Robert, l'atmosfera pittoresca cara al grande Giovanni Battista, padre di Francesco, con un simile ambiente fatto di natura e di ruderi, di vegetazione caotica e di architetture antiche.

22. Desprez è a Napoli nel 1777-1778, borsista dell'Accademia di Francia (Grand Prix del 1776), e partecipa al viaggio al seguito di Denon: è il più maturo del gruppo, mentre Châtelet ha solo vent'anni. Dal 1784 sarà alla corte di Gustavo III di Svezia e poi, nei primi anni novanta del Settecento, in Russia alla corte di Caterina II, infine di nuovo a Stoccolma, ove morirà nel 1804, venendo conservati nel Museo Nazionale svedese i taccuini di schizzi di viaggio da Napoli a Reggio Calabria, poi utilizzati a Parigi per le incisioni. LAMERS 1995, pp. 80-84.

23. Desprez raffigura i riti pagani ambientati nelle città antiche di Pompei e di Ercolano, e dell'area flegrea il tempio di Serapide a Pozzuoli e il golfo di Baia. Quando i viaggiatori passeranno in Puglia e Calabria, l'assenza di edifici greci, dopo quelli di Paestum, indurrà Desprez a specializzarsi nel disegno di paesaggio più che in quello architettonico, avvicinandosi a Châtelet.



Figura 1. Louis-Jean Desprez, *Vue de l'intérieur de l'Eglise Cathedrale de S.t Janvier à Naples prise dans le moment du Miracle de la Liquefation du Sang*, incisione di Pietro-Antonio Martini, Louis Germain, Bénédict-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 33).



Figura 2. Louis-Jean Desprez, *Vue de l'Entrée et du Portail de l'Eglise de S. t Philippe de Neri à Naples* (chiesa e largo dei Gerolamini), incisione di Jean Duplessis-Bertaux, Robert Daudet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 41).

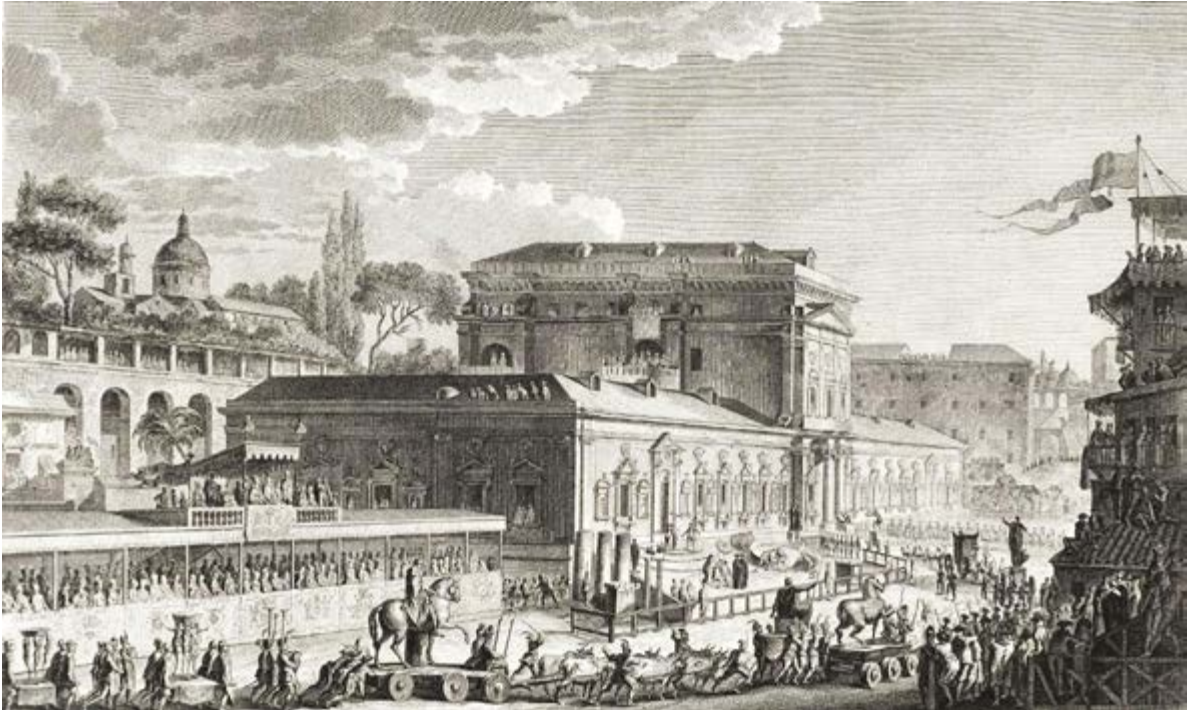


Figura 3. Louis-Jean Desprez, *Transport de Antiquités d'Herculanum, du Museum de Portici au Palais des Etudes à Naples*, incisione di Jean Duplessis Bertaux, Robert Daudet (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 95).

Veniamo allora a un esame delle vedute napoletane più significative poste a corredo della minuziosa descrizione dell'ambiente della capitale.

Il largo di Palazzo, dopo la splendida immagine ripresa dalla salita del Gigante nel dipinto di van Wittel degli inizi del secolo²⁴ (fig. 4), con la Reggia sulla destra, i conventi di San Luigi e Santo Spirito sul lato opposto e la collina di San Martino sullo sfondo, era stato raffigurato da Antonio Joli intorno al 1760 da un punto di vista esattamente opposto²⁵ (fig. 5): il Palazzo a sinistra, la chiesa di Santo Spirito in primo piano sulla destra e nel largo quella di San Luigi, in parte coperta dalla "gran macchina" della Cuccagna. Desprez (fig. 6) riprende lo stesso taglio adottato da Joli, ma da una quota leggermente più bassa sul piano stradale, raffigurando il convento e la chiesa della Croce di Palazzo nella loro integrità. Si tratta comunque dell'ultima veduta del largo prima degli sconvolgimenti verificatisi in età murattiana con l'abbattimento dei tre complessi religiosi e terminati dopo la Restaurazione con la costruzione dell'emiciclo e della chiesa di San Francesco di Paola²⁶.

Desprez, con maggior fortuna rispetto a Robert vent'anni prima, riesce a raffigurare il largo del Castello anch'egli in occasione della Cuccagna (fig. 7), con la folla delle truppe in parata e il popolo che assiste, le mura della cittadella con la Fontana degli Specchi e, sullo sfondo, la chiesetta di Santa Maria del Pilar, la strada del Molo alberata e il Vesuvio. Ma l'immagine è palesemente specchiata rispetto a quella reale, forse perché incisa a Parigi da chi non aveva visitato quei luoghi²⁷.

Un caso analogo riguarda il largo del Mercato, raffigurato dall'artista sullo sfondo dell'animata scena della rivolta di Masaniello del 1647: l'incisione tratta in controparte dal disegno esecutivo recentemente venuto alla luce (figg. 8-9) risulta anche questa volta ribaltata rispetto alla scena reale, ben rappresentata in un altro dipinto di Joli di un decennio prima (fig. 10), in cui gli edifici del tessuto medievale circondano il largo, insieme con la Fontana Maggiore di Fanzago, la Porta del Carmine, la chiesa del Carmine Maggiore con il campanile disegnato da Fra Nuvolo e la cappella di Corradino di Svevia. Solo pochi anni dopo l'invaso verrà riconfigurato per volontà di Ferdinando IV secondo il progetto di Francesco Sicuro (1781)²⁸.

Dal canto suo Vernet, già incaricato nel 1753 da Luigi XV di ritrarre i porti di Francia – proprio come farà Hackert per Ferdinando IV – offre all'opera le due immagini delle marine di Napoli tratte

24. DE SETA 1997, pp. 192 sgg.

25. *All'ombra del Vesuvio* 1990, p. 196.

26. BUCCARO 2004.

27. Si tratta degli incisori Jean Duplessi-Bertaux e Bénédicte Alphonse Nicolet. Vedi LAMERS 1995, p. 196.

28. BUCCARO 2000, pp. 915-918.



Figura 4. Gaspar van Wittel, il Largo di Palazzo, 1706. Già Roma, Collezione privata (da DE SETA 1997).



Figura 5. Antonio Joli, la Cuccagna nel Largo di Palazzo, 1768. Beaulieu, Coll. Lord Montagu of Beaulieu (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).



Figura 6. Louis-Jean Desprez [nell'incisione come autore è erroneamente indicato Jean-Augustin Renard], *Vue de la Place et du Palais du Roi à Naples*, incisione di François-Nôel Sellier (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 94).

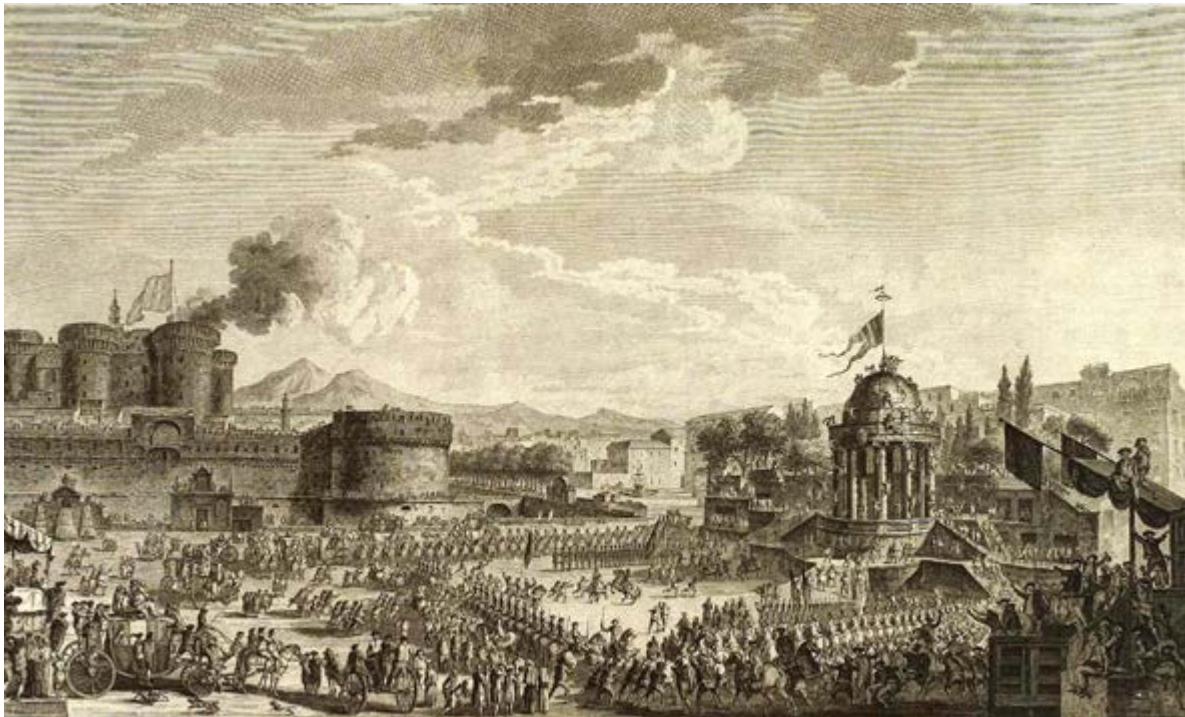


Figura 7. Louis-Jean Desprez, *Vue du Pillage de la Cocagne, à Naples dans la Place appellée il Largo del Castello*, incisione di Jean Duplessis Bertaux, Bénédic-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 102).

dai suoi identici dipinti esposti al Salon de Paris nel 1746: Saint-Non le colloca all’inizio dell’opera, subito dopo la carta geografica di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni e la topografia di Napoli di Jean Perrier. Maestro incontrastato dei paesaggisti francesi, il pittore ispira certamente gli artisti in viaggio con Denon: il “vernettismo”, fondato sulla tradizione colta della pittura francese di inizio secolo, si manterrà impenetrabile anche rispetto alle nuove istanze espresse proprio a Napoli, nel 1782-1783, dal paesaggismo “tattile” di Thomas Jones²⁹.

Vernet raffigura Napoli da oriente e da occidente con estrema precisione, adottando anche in questo caso, come spesso si verifica nelle sue raffigurazioni, punti di vista e angoli prospettici perfettamente speculari; ma la sua attenzione non è rivolta solo al paesaggio urbano, bensì a tutti i tipi sociali inseriti nella scena. Autore a Napoli e nell’area flegrea di schizzi e acquerelli di ogni sorta, ad ogni ora e in tutte le condizioni meteorologiche, dà vita a uno stereotipo di scenario urbano napoletano che verrà adottato da molti altri e servirà anche da base per gli incisori nella grande stagione delle guide di fine Settecento e inizio Ottocento³⁰.

L’estremità orientale del litorale, che segna il limite della città nei pressi del Castello del Carmine, viene rappresentato dall’artista nel dipinto tuttora presente nella collezione del duca di Northumberland (fig. 11): sebbene la tavola incisa per l’opera di Saint-Non risulti certamente meno accattivante dell’originale a colori, la scena, compresa tra un albero in primo piano sulla spiaggia e il possente bastione, appare assai animata per la presenza di dame, nobiluomini e “mangiatori di maccheroni” tra le barche. Sullo sfondo è il paesaggio urbano con Castel dell’Ovo, Pizzofalcone, il nucleo cittadino e la collina di San Martino con Sant’Elmo. Niente, però, della precisione quasi fotografica rinvenibile in un dipinto del solito Joli di qualche anno dopo³¹ (fig. 12), in cui il lungomare della Marinella – con il Molo Piccolo, il bacino portuale, il Molo Grande e la Lanterna – viene ripreso da una quota ben più alta rispetto a quella del piano stradale adottata da Vernet e da questi confermata in un altro dipinto dall’identico taglio conservato oggi al Louvre.

Egli raffigura poi il litorale occidentale della città dal verso opposto, ossia da Mergellina verso Castel dell’Ovo e il Vesuvio (fig. 13); sicché anche questa veduta verrà puntualmente incisa e inserita nell’opera di Saint-Non. Vi ritroviamo in primo piano personaggi di varia estrazione a formare scene di genere e, sul fondo, la nitida descrizione del costruito e del paesaggio: grazie al punto di vista fissato ai piedi delle rampe di Sant’Antonio, riconosciamo tutti i palazzi della Riviera di Chiaia posti in diretto affaccio sulla

29. DE SETA 1997, pp. 244-245.

30. *Ivi*, pp. 196-197.

31. *All’ombra del Vesuvio* 1990, pp. 128, 401-402.

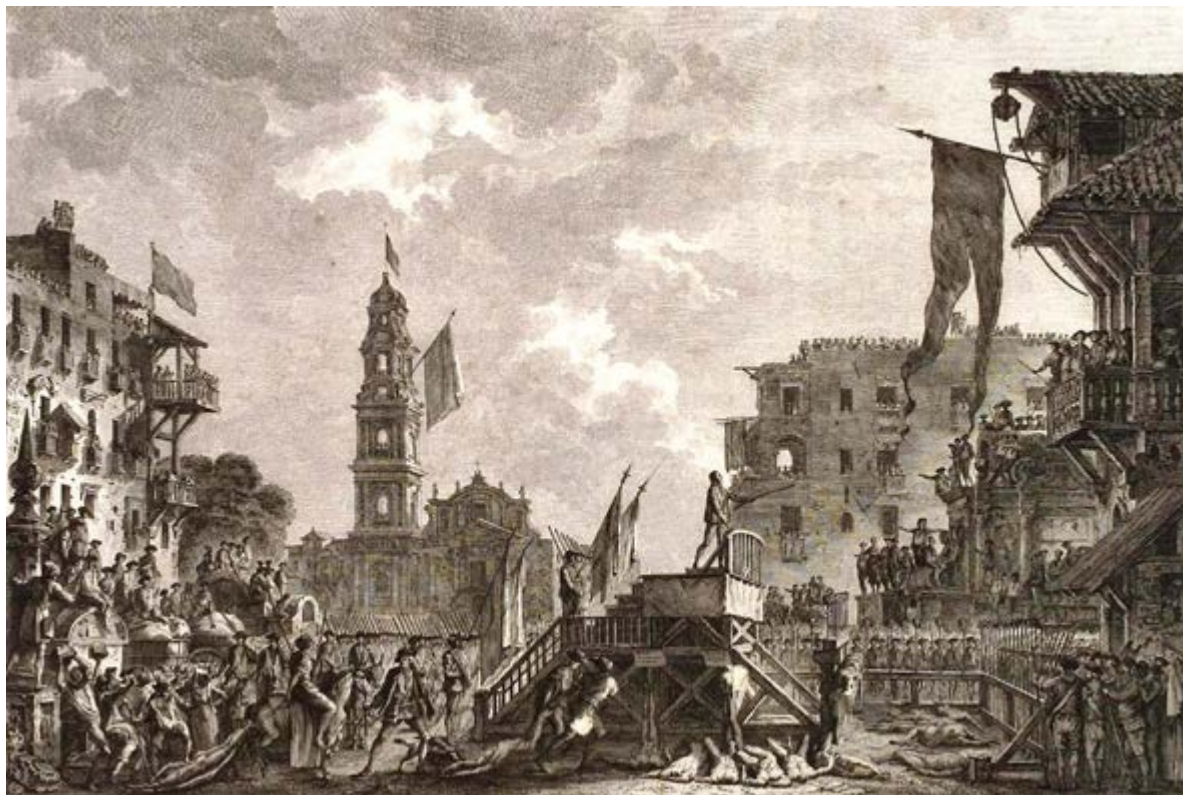


Figura 8. Louis-Jean Desprez, *Mazanielle haraguant le Peuple de Naples dans la Place du marché des Carmes pendant la fameuse Sedition de 1674*, incisione di Jean Duplessis Bertaux, Jacques Aliamet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 103).



Figura 9. Louis-Jean Desprez, la rivolta di Masaniello in piazza Mercato a Napoli, disegno preparatorio per l'incisione, penna e inchiostro nero, acquerello. Già Sotheby's, Paris, vendita 30 marzo 2017, lotto 130.



Figura 10. Antonio Joli, *il Largo del Mercato*, 1760-65 ca., olio su tela. Beaulieu, Coll. Lord Montagu of Beaulieu (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).

Nella pagina successiva, figura 11. Claude-Joseph Vernet, *Napoli dalla Marinella presso il Castello del Carmine*, 1746, olio su tela. Alhwick, Coll. Duca di Northumberland (da DE SETA 1997); figura 12. Antonio Joli, *Napoli dalla Marinella*, 1760-1765 ca., olio su tela. London, già Christie's (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).





Figura 13. Claude-Joseph Vernet, Napoli da Mergellina, 1746, olio su tela. Alhwick, Coll. Duca di Northumberland (da DE SETA 1997).

spiaggia, abbellita alla fine del Seicento per volontà del viceré duca di Medinaceli con la sistemazione di tredici fontane. Anche questa volta è possibile fare riferimento a una veduta di Joli dallo stesso versante³² (fig. 14), nonché ad una di Lusieri degli anni Ottanta³³, entrambe concepite all'insegna di una sempre maggiore attenzione al dettaglio e sulla strada di una definitiva rinuncia alla scena di genere.

Si deve invece a Châtelet la veduta del Molo con la Lanterna e, sullo sfondo, il vulcano con la costa vesuviana e sorrentina (fig. 15): Saint-Non sottolinea come sempre la vivacità della folla, trattandosi di uno dei luoghi più frequentati della città. Il tema verrà riproposto, come quelli di molte altre vedute del *Voyage*, nel famoso Servizio Farnesiano in porcellana, detto "dell'Oca", conservato a Capodimonte e realizzato tra il 1784 e il 1788 dalla Real Fabbrica Ferdinanda di Napoli³⁴.

32. *Ibidem*.

33. Riguardo all'opera di Giovanni Battista Lusieri si veda *ivi*, pp. 406-408 e SPIRITO 2003.

34. *All'ombra del Vesuvio* 1990, pp. 320-322.



Figura 14. Antonio Joli, Napoli da occidente, 1760-1765 ca., olio su tela. Roma, Galleria Gasparri (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).

Châtelet raffigura quindi Mergellina popolata di pescatori, scugnizzi, dame e calessi, con Capri sullo sfondo e le case dei pescatori situate ai piedi della collina di Posillipo, fino all'antica casa di Sannazaro con la chiesa di Santa Maria del Parto (fig. 16): rispetto alla precedente veduta di van Wittel (fig. 17), ripresa dalla Torretta con la spiaggia in primo piano e l'intero promontorio sullo sfondo, dalle rampe di Sant'Antonio fino alla stessa chiesa, egli focalizza maggiormente l'attenzione sul piccolo borgo. Un simile "taglio" tornerà, nel clima della Restaurazione, in una veduta del russo Ščedrin del 1820 circa³⁵.

Mergellina viene descritta da Saint-Non, come il resto della costa di Posillipo, quale sito di delizie, con ville e giardini che ornano il litorale. Di questi luoghi Châtelet disegna anche, in dettaglio, il

35. *Ivi*, p. 209. Il dipinto è conservato a New York in collezione privata.

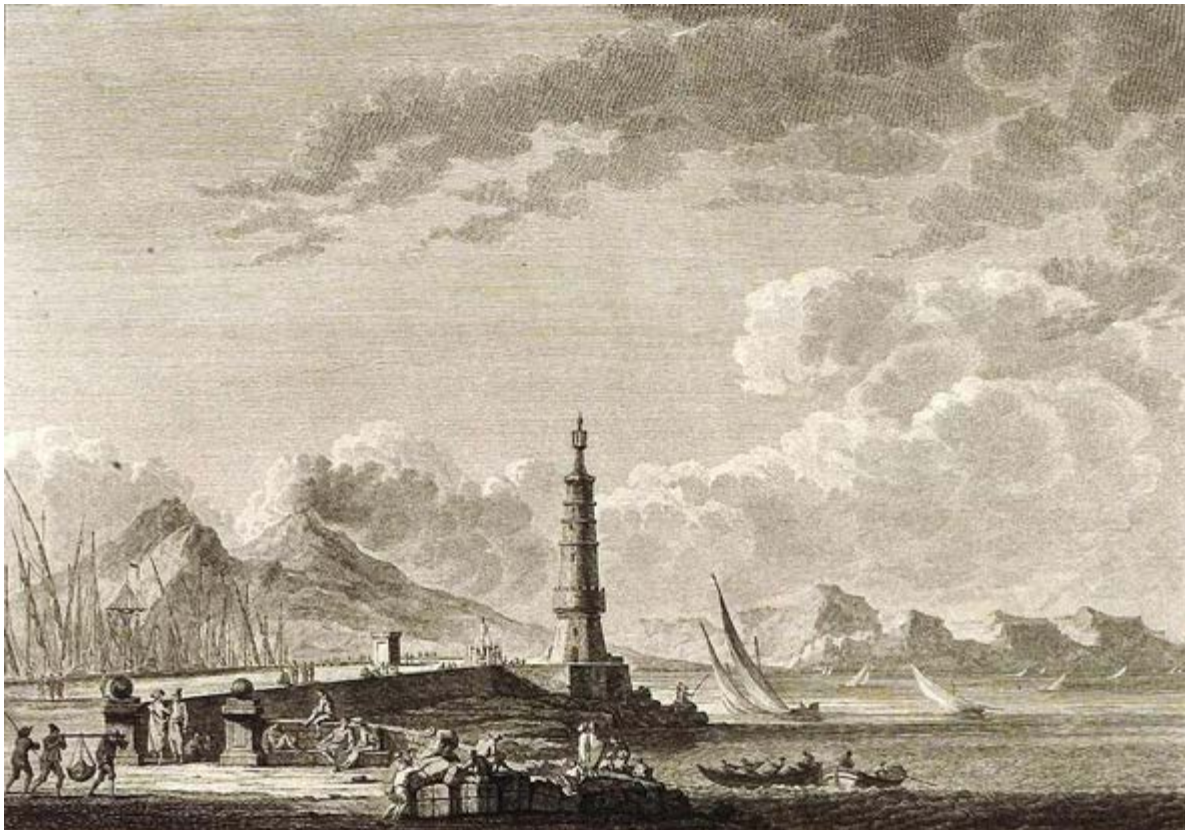


Figura 15. Claude-Louis Châtelet, *Vue du Mosle de Naples ou Fort de la Lanterne*, incisione di Bénédicte-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 57a).



Figura 16. Claude-Louis Châtelet, *Vue de l'Extrèmité du Quai et du fauxbourg de Chiaia à Naples prise de l'endroit appelé Capo di Margellina* (il litorale di Mergellina), incisione di François M.I. Queverdo, Jean Dambrun (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 20).



Figura 17. Gaspar van Wittel, il litorale di Chiaia verso Mergellina, 1700 ca., olio su tela. Firenze, Palazzo Pitti (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).

sepolcro di Sannazaro e alcuni scorci dell'imbocco della *Crypta Neapolitana*, delle rampe e degli altri paesaggi posillipini³⁶. Dall'altro lato della grotta romana egli avrà cura di rappresentare il casale di Fuorigrotta e la chiesa di San Vitale, sino ad allora mai entrati nel repertorio iconografico della città.

Esistono infine alcune tavole preparatorie della veduta di Châtelet da Castel Sant'Elmo (fig. 18), con i bastioni del Forte in primo piano, la chiesetta delle Donne presso l'ingresso alla Certosa, sulla sinistra l'inizio della Pedamentina e sullo sfondo il golfo con il Vesuvio³⁷: sin da principio l'autore mostra – come del resto lo stesso Saint-Non nelle didascalie – di voler porre l'accento sui caratteri orografici e bucolici di un ambiente naturale ancora incontaminato e destinato a trasformarsi solo a partire dallo sviluppo del nuovo insediamento del Vomero tra la fine dell'Ottocento e l'età fascista. Ciò è confermato dalla veduta di Capodimonte dello stesso Châtelet (fig. 19), con cui si inaugura la lunga serie di iconografie che, fino a tutto l'Ottocento, proporranno la raffigurazione del golfo e della città in affaccio sul mare attraverso il filtro di un paesaggio rappresentato nella sua condizione naturale, con dovizia di dettagli dell'essenze botaniche e ricco di scene agresti³⁸. Solo qualche anno dopo, nel 1782, sarà ancora Lusieri a proseguire su questa linea: nel noto dipinto che guarda la città da una quota di poco più bassa della Reggia di Capodimonte (fig. 20) egli mostra di aver acquisito tutta la luce e la lezione tecnica di Canaletto per la resa atmosferica e climatica, da cui emergono lucenti architetture immerse nel verde paesaggio collinare, riconoscibili fin nella diversità degli intonaci e dei colori.

Quest'attenzione posta verso il paesaggio suburbano e il suo rapporto con la metropoli rappresenta, dal nostro sguardo, l'autentico punto di forza dell'opera di Saint-Non, interessato alla diffusione dell'immagine, sino ad allora inedita, del ricco contesto agrario della città, adagiata tra le verdi colline e l'arco litoraneo che va verso la costa vesuviana.

Concludiamo con l'indicazione del corredo cartografico su Napoli e sul suo territorio rinvenibile nel *Voyage*. Si tratta di un repertorio che evidenzia uno scarso grado di aggiornamento nel campo della topografia urbana, solo un decennio prima della produzione del grande cartografo Giovanni Antonio Rizzi Zannoni³⁹. Troviamo in particolare, a firma dell'incisore Perrier, il *Plan de la Ville de Naples* del 1781 (con un rilievo mancante delle principali opere borboniche in atto sul volgere degli anni Settanta) e la *Carte des Environs de la Ville et du Golfe de Naples* (datata 1778 e tratta in toto da quella dell'ingegnere svizzero Karl Weber, tra i primi a operare nel territorio vesuviano per Carlo

36. Si veda *infra* il contributo di Andrea Maglio su questo tema.

37. LAMERS 1995, pp. 112-113.

38. DE SETA, BUCCARO 2006.

39. VALERIO 1993, pp. 73-98.



Figura 18. Claude-Louis Châtelet, *Vue d'une partie de la Ville et du Golfe de Naples, prise du Château S.t Elme*, incisione di J.B.S.F. Desmoulin, Jean-Baptiste Racine (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 48).



Figura 19. Claude-Louis Châtelet, *Vue de la Ville de Naples Prise du Palais de Capo di Monte*, incisione di Louis Germain, Martial Deny (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 47).



Figura 20. Giovanni Battista Lusieri, Napoli da Capodimonte, particolare, 1782, olio su tela. London, già Sotheby's (da DE SETA 1997).

di Borbone) (fig. 21), poi la *Carte de l'Ancienne Campania Felice* (fig. 22), già presente nell'*Apparato delle Antichità di Capua di Camillo Pellegrino (1651)*⁴⁰ e di un certo interesse per l'indicazione della morfologia del territorio antico; infine la *Carte du golfe de Pouzsoles avec une partie des Champs Phlégréens dans la Terre de Labour* (1778-1780) (fig. 23) tratta dall'originale di Francesco La Vega, anch'egli ingegnere attivo in ambito archeologico, segnatamente a Pompei e qui scopritore del Tempio di Iside⁴¹.

40. PELLEGRINO 1651.

41. LAMERS 1995, pp. 201-203.



Figura 23. *Carte du golfe de Pouzzoles avec une partie des Champs Phlégréens dans la Terre de Labour* (dall'originale di Francesco La Vega, 1775), 1780, incisione di J. Perrier, P.T. Drouët (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 96).



Figura 22. *Carte de l'Ancienne Campania Felice* (da Camillo Pellegrino, *Apparato delle Antichità di Capua*, 1651), 1778, incisione di J. Perrier, P.T. Drouët (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n.n.).

Bibliografia

All'ombra del Vesuvio 1990 - All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, Catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio - 29 luglio 1990), Electa Napoli, Napoli 1990.

AMIRANTE, PESSOLANO 2005 - G. AMIRANTE, M.R. PESSOLANO, *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005.

BUCCARO 2000 - A. BUCCARO, *Sicurezza e assistenza pubblica, utilità e decoro urbano nell'architettura napoletana del secondo Settecento*, in G. SIMONCINI (a cura di), *L'uso dello spazio pubblico nell'età dell'Illuminismo*, Olschki Editore, Firenze 2000, vol. III, pp. 897-942.

BUCCARO 2004 - A. BUCCARO, *Nuove acquisizioni sulla chiesa di San Francesco di Paola: Pietro Bianchi e gli architetti napoletani della Restaurazione*, in A. BUCCARO, M.R. PESSOLANO (a cura di), *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo*, Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 165-176.

BUCCARO 2007 - A. BUCCARO, *Immagini di centri campani e del Mezzogiorno nelle incompiute Città d'Italia di Cesare Orlandi (1770-1778)*, in DE SETA, BUCCARO 2007, pp. 63-70.

BUCCARO 2011 - A. BUCCARO, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., CB Edizioni-Edizioni Scientifiche Italiane, Poggio a Caiano-Napoli 2011.

BUCCARO 2015 - A. BUCCARO, *L'immagine storica del paesaggio della città mediterranea e il ruolo dell'iconografia urbana*, in «Città e Storia», X (2015), 1, pp. 71-88.

BUCCARO, DE SETA, 2014 - A. BUCCARO, C. DE SETA (a cura di), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014.

DE SETA 1997 - C. DE SETA, *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Electa Napoli, Napoli 1997.

DE SETA 2001 - C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli 2001.

DE SETA 2004 - C. DE SETA (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Electa Napoli, Napoli 2004.

DE SETA 2011 - C. DE SETA, *Ritratti di città europee. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Einaudi, Torino 2011.

DE SETA 2014 - C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014.

DE SETA, BUCCARO 2006 - C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, Electa Napoli, Napoli 2006.

DE SETA, BUCCARO 2007 - C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Electa Napoli, Napoli 2007.

DE SETA, MARIN 2008 - C. DE SETA, B. MARIN (a cura di), *La città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana*, Electa Napoli, Napoli 2008.

DE SETA, STROFFOLINO 2002 - C. DE SETA, D. STROFFOLINO (a cura di), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Electa Napoli, Napoli 2002.

ERIKSEN 1974 - S. ERIKSEN, *Early Neo-Classicism in France*, Faber and Faber, London 1974.

GAIGA 2014 - S. GAIGA, *L'Italia e il Regno di Napoli nei testi dell'atlante di Abramo Ortelio*, in S. ADORNO, G. CRISTINA, A. ROTONDO (a cura di), *Visibile Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, III. *Città d'inchostro*, Atti del VI Congresso AISU (Catania, 12-14 settembre 2013), Scrimm Edizioni, Catania 2014, pp. 819-825.

HAMILTON 1776-1779 - W. HAMILTON, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies*, 2 voll., Pietro Fabris, Naples 1776-1779.

HOUËL 1782-1787 - J. HOUËL, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phénomènes que la nature y offre; du costume des habitans, & de quelques usages*, de l'Imprimerie de Monsieur, Paris 1782-1787.

LAMERS 1995 - P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile»: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Electa Napoli, Napoli 1995.

PELLEGRINO 1651 - C. PELLEGRINO, *Apparato delle Antichità di Capua, ovvero discorsi della Campania felice*, Savio, Napoli 1651.

ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNEÉ 1986 - P. ROSENBERG, B. BREJON DE LAVERGNEÉ (a cura di), *Panopticon italiano. Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761. Saint-Non, Fragonard*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1986 (ried. 2000).

SAINT NON 1781-1786 - J.-C.-RICHARD DE SAINT NON, *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 voll., Clousier, Paris 1781-1786.

SPIRITO 2003 - F. SPIRITO, *Giovan Battista Lusieri. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 2003.

VALERIO 1993 - V. VALERIO, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel mezzogiorno d'Italia*, Istituto Geografico Militare, Firenze 1993.

ZOLLO 2012 - G. ZOLLO, *Il patrimonio dell'Enciclopedia*, in A. BUCCARO, A. MAGLIO (a cura di), *I Libri Antichi della Facoltà di Ingegneria di Napoli nel Bicentenario della Scuola di Applicazione (1811-2011)*, Cuzzolin Editore, Napoli 2012, pp. 17-18.



The Coast of Posillipo in the *Voyage pittoresque*

Andrea Maglio
andrea.maglio@unina.it

In the 18th century, the Posillipo coast seemed far from the splendor of the previous century, when it had been livened up by the Spanish Viceroy court and especially by the presence of Donna Anna Carafa. There still was not a road, many places were accessible only from the sea, and the Golden Mile (Miglio d'oro) near Vesuvius attracted the best financial and artistic resources. Nevertheless, the work of the Saint-Non artists shows that they found it extremely interesting thanks to the beautiful landscape, classical memories, and ancient Roman ruins. Starting from the Mergellina area, where the famous Crypta Neapolitana can be found, some palaces of the first coastal tract – among them Palazzo Donn'Anna itself – and then some “archaeological sites”, such as the Vergil School (Scuola di Virgilio) and the Villa di Lucullo, were drawn. In the engravings published by Saint-Non, there are also scenes of everyday life that, together with the attention for the physical morphology and local history, can form what we could call today a “cultural landscape”. Even though it is separated from the rest of the city, Posillipo possesses a clear identity that, also thanks to the work of artists, writers and travelers, from many points of view, displays the typical traits of the entire city.



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/AHR079



La costa di Posillipo nelle incisioni del *Voyage pittoresque*

Andrea Maglio

Posillipo nel Settecento

Pur essendo parte integrante dell'immagine e dell'identità napoletane, Posillipo rimane tuttavia, fino a tempi relativamente recenti, un luogo difficilmente accessibile, poco abitato e sostanzialmente "altro" dal nucleo storico della città. Luogo di delizie in epoca romana, fino all'Ottocento la collina di Posillipo costituisce, da occidente, un confine urbano naturale insieme alla corona di alture che circondano Napoli. La cartografia e l'iconografia napoletane riflettono questa "distanza" di Posillipo dalla città escludendola dalle rappresentazioni – tranne poche eccezioni – fino alla seconda metà del Settecento. Ancora nel 1842, pubblicando una delle prime carte della collina, Luigi Lancellotti rimarca la penuria di fonti riguardanti Posillipo nonostante la gran quantità di letteratura esistente sulla città di Napoli¹. Non a caso, se il primo dei quattro volumi del *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, pubblicati tra il 1781 e il 1786², è dedicato alla città e il secondo riguarda invece i dintorni, ossia i Campi Flegrei, Pozzuoli, l'area di Capua, nonché Pompei ed Ercolano, le vedute dell'area tra Mergellina e Posillipo sono generalmente incluse nel primo volume, ma alcune

1. LANCELLOTTI 1842, p. 33.

2. SAINT-NON 1781-1786.

incisioni, relative per esempio a Marechiaro e alla Gaiola – quindi a luoghi più lontani dal centro – figurano invece nel secondo volume.

Nel primo volume la *Carte des Environs de la Ville et du Golfe de Naples*, datata 1778 ma ricalcante interamente quella redatta da Karl Weber, raffigurava l'area di Posillipo (fig. 1), compresa anche nella Mappa del Duca di Noja del 1775, estesa anche ai “contorni” della città e all'intera collina fino alla piana di Bagnoli. Solo nel 1830, dopo la costruzione dell'attuale via Posillipo, il Reale Ufficio Topografico realizza la prima carta dettagliata di “Posillipo e dintorni” con indicazioni relative alla complessa e accidentata orografia, al sistema viario e all'edificato³.

Tale distanza dell'area di *Pausilypon* dalla convulsa e affollata metropoli non esclude che essa avesse potuto avere momenti di fortuna anche dopo l'epoca romana. Con il vicereame spagnolo, e in particolare nel Seicento, Posillipo acquisisce una nuova centralità in ambito urbano: vi sorgono diverse dimore, raggiungibili per lo più dal mare, sulla cui superficie si svolgono feste popolari come le celebri “posilicheate” con luminarie e teatri sull'acqua⁴. Accanto alle ville permangono frequenti tracce dell'epoca romana, immerse in un paesaggio vario e articolato: le grotte di tufo, ad esempio, talvolta utilizzate come taverne, incuriosiscono i viaggiatori e alimentano fantasie che legano gli antichi miti con le memorie di riti magici. Nel Settecento gli “svaghi marittimi”⁵ si interrompono a partire dalla fine del vicereame spagnolo e con l'austerità del governo austriaco. Il problema principale è rappresentato dalla mancanza di strade: un sentiero conduce attraverso le rampe del monastero di Sant'Antonio fino alla quota più alta, per proseguire pressappoco lungo l'attuale via Manzoni, e altri percorsi accidentati e scoscesi collegano la sommità della collina con il mare. Lungo la costa, presso il Capo di Mergellina esiste un tratto di strada realizzato nel 1629 dal viceré spagnolo Antonio Alvarez de Toledo, duca d'Alba, che il suo successore, il duca di Medina, prolunga in modo da poter raggiungere la spiaggia conclusa dal palazzo della consorte Anna Carafa di Stigliano, noto come palazzo Donn'Anna⁶. I palazzi lungo la costa di Posillipo vivono una fase di minor splendore allorché Carlo di Borbone, costruendo la reggia di Portici, spostata verso est il centro della vita di corte. Anche se era stata già auspicata alla fine del Settecento

3. IACCARINO 2006; IULIANO 2006. Nel secolo successivo Posillipo sarà anche oggetto di numerosi e significativi progetti di trasformazione urbana, anche per integrarla al resto della città: MANGONE, BELLÌ 2011.

4. Per le feste d'epoca vicereale vedi MAURO 2013.

5. L'espressione è di Domenico Viggiani: VIGGIANI 1989, p. 8. Un'eco di tali fasti si ritrova nelle parole di Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande, che a distanza di un secolo ricorda la celebre “posilicheata” del 1684: LALANDE 1769, VI, pp. 303-304. Vedi anche TERZI 2010.

6. DIANA 2008, p. 9.

da personaggi come Vincenzo Ruffo⁷, solo durante il decennio francese, a partire dal 1812, si avvia la costruzione di via Posillipo, poi terminata dai Borbone, con cui da un lato si agevola l'urbanizzazione dell'area, dall'altro si permette a ogni viaggiatore di accedervi con facilità per ammirarne le bellezze⁸.

Da quanto premesso si evince che, nonostante la mancanza di adeguati collegamenti stradali ed il suo isolamento, all'arrivo di Saint-Non Posillipo è già un luogo avvolto da una singolare aura che affascina stranieri e napoletani. Da Roma, dove si trova nel 1759, l'abate giunge a Napoli il 25 novembre⁹, rimanendovi tre settimane, per tornare di nuovo a Roma il 19 dicembre. In questo primo soggiorno napoletano è accompagnato dal giovane pittore *pensionnaire* Hugues Taraval¹⁰. Pochi mesi dopo, nell'aprile del 1760, egli ritorna a Napoli con Hubert Robert, in seguito coinvolto nell'impresa editoriale del *Voyage pittoresque*, per rimanervi fino al primo giugno. Oltre quindici anni dopo, nell'inverno tra il dicembre 1777 e l'aprile 1778, Dominique Vivant Denon e il gruppo di disegnatori al servizio di Saint-Non soggiornano a Napoli per ritrarre i luoghi da includere nella pubblicazione curata dall'abate. A questa data non molto è cambiato, ma almeno essi possono raggiungere Posillipo avendo presumibilmente potuto visionare il lavoro del Duca di Noja.

Rispetto ad altre mete del *Voyage*, nel caso di Napoli è dedicato spazio minore all'architettura, con l'eccezione degli edifici più noti, sebbene, come si vedrà, non manchino osservazioni sulle tecniche costruttive locali. Ampia attenzione è dedicata alle arti, specificamente la pittura, la letteratura e la musica, così come figurano sovente notazioni di carattere etno-antropologico.

Un altro aspetto che viene adeguatamente trattato nel testo riguarda la storia naturale, ambito disciplinare in voga dalla metà del Settecento¹¹, per il quale Posillipo offre particolari ragioni di interesse. Tra i principali motivi di richiamo dell'area napoletana v'è infatti la presenza di aree vulcaniche quali i Campi Flegrei e il Vesuvio, con il promontorio di Posillipo, di natura vulcanica, al centro della baia. Proprio tale sistema vulcanico è al centro degli studi di illustri personaggi, tra cui Sir William Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, come dimostrano le sue celebri lettere alla Royal Society di Londra, pubblicate per la prima volta nel 1772¹².

7. RUFFO 1789, pp. 34-36.

8. BUCCARO 1992; BUCCARO, LENZA, MASCILLI MIGLIORINI 2012.

9. ROSENBERG 2000, p. 99.

10. *Ivi*, p. 23.

11. LAMERS 1995, p. 37.

12. HAMILTON 1772. Le lettere di Hamilton, illustrate da Pietro Fabris e con l'aggiunta di numerose note, saranno ripubblicate quattro anni dopo ponendo l'attenzione sin dal titolo anche sui campi Flegrei: HAMILTON 1776-1779.

L'interesse di Saint-Non e dei suoi sodali per la storia naturale è fortemente legato a quello per gli aspetti paesaggistici. Senz'altro è precoce l'intento programmatico di guardare al contesto naturale nella sua complessità e di includere nel gruppo di lavoro guidato da Vivant Denon un pittore paesaggista come Claude-Louis Châtelet. Il lavoro riguardante la collina di Posillipo, spesso col Vesuvio sullo sfondo, così come altre vedute della città dall'alto, quali quelle da Sant'Elmo o da Capodimonte, sottolineano proprio tale aspetto. In linea con le scelte ed il gusto con una certa pittura di paesaggio in voga fino all'ultimo quarto del Settecento, le raffigurazioni del *Voyage pittoresque* privilegiano l'aspetto archeologico per sottolineare non tanto le qualità estetiche del paesaggio in sé, ma piuttosto il valore arcadico o le memorie storiche di quel contesto. Un caso esemplare, che rientra nell'itinerario di Vivant Denon, è quello del luogo della battaglia di Canne, in Puglia, oggetto di un corposo lavoro d'integrazione da parte di Saint-Non, sulla base della lettura di testi classici come quelli di Tito Livio¹³. La tradizione dei pittori di paesaggio, quali Nicolas Poussin o Claude Lorrain, sembra recepita nella sovrapposizione dello scenario naturale con la memoria arcadica, sebbene in riferimento a vedute di luoghi esistenti e, nel caso di Posillipo, anche di un paesaggio semi-urbano, ma ugualmente pregno di riferimenti storici e letterari.

Ai piedi della collina: l'area di Mergellina

L'attività di Hubert Robert, come avverrà per quella di Jean-Honoré Fragonard durante il soggiorno romano, fornisce indicazioni specifiche circa gli interessi che possono aver caratterizzato la visita di Saint-Non a Napoli. Formatosi all'accademia parigina in un momento di ripresa della pittura paesaggistica, Robert coniuga il gusto del pittoresco con la passione antiquaria tipica del tempo; progettista di giardini, egli condivide con l'Abbé la convinzione che i resti dell'antichità offrano testimonianza della grandezza della storia e della forza della natura¹⁴. Nel *Voyage pittoresque*, incisioni come quelle della Grotta di Posillipo, o *Crypta Neapolitana*, lo testimoniano in maniera inequivocabile. Rimarchevole appare infatti che l'abate non menzioni nei diari la collina di Posillipo, limitandosi a descrivere proprio la Grotta di Posillipo, situata lungo il suo percorso verso Pozzuoli e i Campi Flegrei:

13. LAMERS 1995, pp. 50-51.

14. DUBIN 2010, pp. 18-19.



Figura 1. *Carte des Environs de la Ville et du Golfe de Naples* (dall'originale di Karl Weber), particolare con l'area di Posillipo, 1778, incisione di Jean-François Perrier, Claude Niquet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 110)

«una lunga, immensa caverna scavata dai Romani nella roccia, dalla lunghezza di quasi un miglio; riceve luce soltanto dalle due estremità, tanto che bisogna accendere le fiaccole anche per percorrerla in pieno giorno. Questo è il cammino che si deve fare per andare a Pozzuoli da Napoli. Spesso d'estate si è costretti ad avvolgersi la testa in un fazzoletto per non essere soffocati dalla polvere finissima che si alza a ogni passo. Due carrozze possono passarci facilmente»¹⁵.

Molta più attenzione è dedicata ai Campi Flegrei, ricchi di rovine d'epoca romana e di luoghi celebrati dai poeti dell'antichità. Non mancano anche visite a luoghi noti non tanto per le vestigia del passato, quanto per riuscire a stupire i viaggiatori, come quella alla cosiddetta Grotta del Cane, dove le esalazioni di zolfo erano capaci di uccidere un cagnolino.

Accanto all'ingresso alla *Crypta Neapolitana*, dal lato di Mergellina, si trova anche la cosiddetta Tomba di Virgilio, in grado di aggiungere al fascino del lungo percorso scavato nella roccia quello dei miti classici. La Grotta di Posillipo con il suo intorno costituisce in effetti uno dei luoghi più rappresentati da disegnatori, pittori e incisori, unendo all'interesse archeologico la suggestione per un percorso oscuro e "avventuroso". Tale è il fascino esercitato da questo stretto passaggio, che intorno ad esso nei secoli sono sorte leggende di ogni tipo: Virgilio avrebbe, ad esempio, costruito la grotta in una sola notte "per via d'incantesimi", una credenza assai diffusa anche per spiegare la "magia" di essere arrivati indenni dall'altro lato, ma smentita – secondo altra leggenda – da Petrarca, che nella grotta vedeva «segni di ferri e non orme di diavoli»¹⁶.

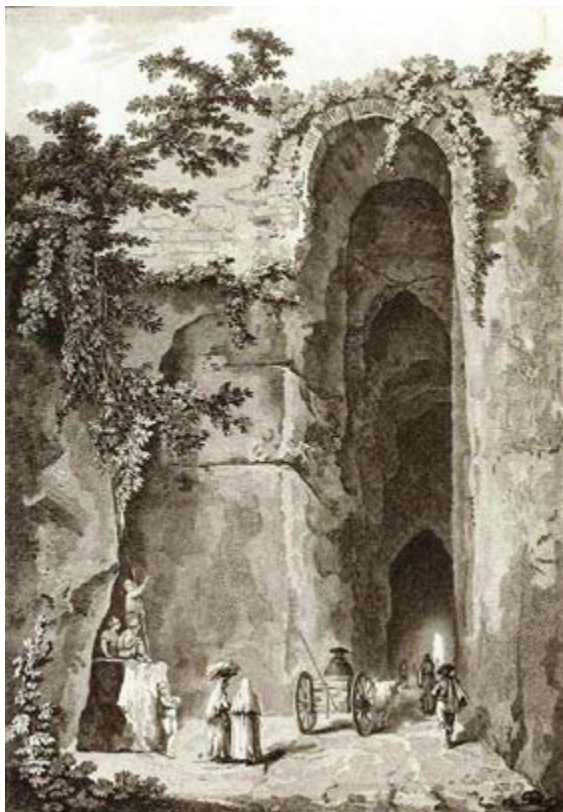
Anche il *Voyage pittoresque* dedica notevole attenzione a questo «chemin extraordinaire»¹⁷, includendo ben due incisioni dell'ingresso della grotta dal lato di Napoli: una tratta da un disegno di Robert coevo al viaggio di Saint-Non (figg. 2-3), l'altra da un disegno di Châtelet (fig. 4), confrontabili con simili vedute di Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (fig. 5) e Anton Sminck van Pitloo (fig. 6), ed altrettante ricavate da disegni di Châtelet, relative a una vista della città da tale ingresso e al percorso di accesso venendo da Pozzuoli (figg. 7-8).

Con l'apertura nel 1884 della Grotta Nuova, o Galleria 1884, poi denominata Galleria IX Maggio, dal 1936, e infine Galleria Quattro Giornate, dal 1945, viene stabilito un nuovo collegamento tra l'area di Fuorigrotta e gli altri quartieri di Napoli. La nuova ampia galleria, concepita per il passaggio della tramvia, rende obsoleta l'antica *Crypta Neapolitana*, che perde la propria funzione di passaggio

15. ROSENBERG 2000, p. 101. Il curatore del volume sui diari di Saint-Non specifica che il manoscritto in gran parte non è autografo ed è stato notevolmente rimaneggiato. Tuttavia, esso contiene molte informazioni utili circa il soggiorno italiano dell'abate.

16. ALVINO 1845, pp. 14-17. Altre tradizioni, basate anche sul *Satyricon* di Petronio, vogliono che nella Grotta si svolgessero in tempi antichi riti orgiastici e che fosse praticato il culto di Priapo: *ivi*, p. 28.

17. SAINT-NON 1781-86, vol. I, 1781, p. 82.



Da sinistra, figura 2. Hubert Robert, *Vue de l'entrée de la Grotte du Pausilipe près de Naples* (la Grotta di Posillipo, ingresso da Mergellina), incisione di Clément-Pierre Marillier, Emmanuel-Jean-Nepomucène de Ghendt (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 37a); figura 3. Hubert Robert, veduta dell'entrata della Grotta di Posillipo, disegno esecutivo, penna e inchiostro nero, acquerello. Collezione privata, Stati Uniti (da LAMERS 1995, p. 78).

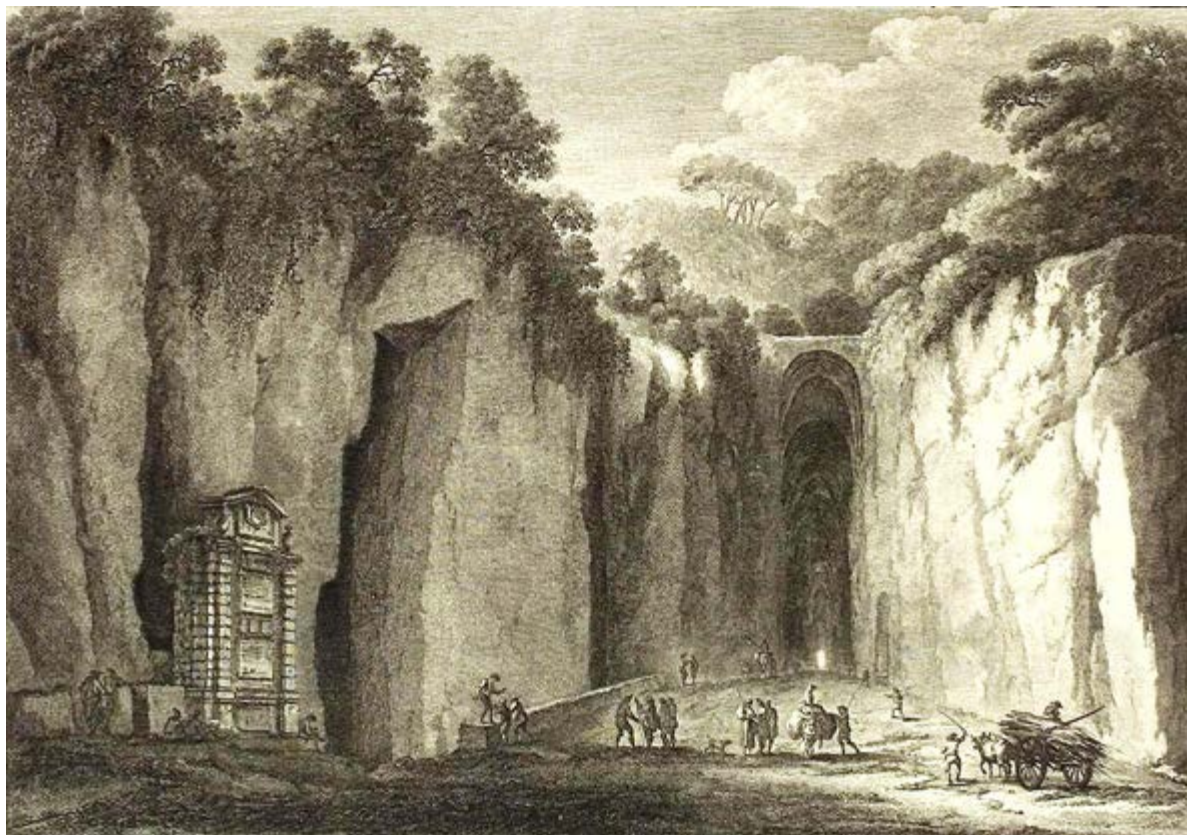


Figura 4. Claude-Louis Châtelet, *Vue de l'Entrée de la Grotte de Paesillo pris en y arrivans du côté de Naples* (la Grotta di Posillipo, ingresso da Mergellina), 1777, incisione di J.B.S.F. Desmoulins, Carl Gottlieb Guttenberg (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 57).



Figura 5. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, la Grotta di Posillipo, 1778, acquerello su carta. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts (da SPINOSA, DI MAURO 1996).



Figura 6. Anton Sminck van Pitloo, la Grotta di Posillipo, 1826, olio su tela. Amsterdam, Rijksmuseum (da FINO 2007).



Figura 7. Claude-Louis Châtelet, *Vue prise au dedus de la Grotte de Pausilippe, en allant au Tombeau de Virgile*, incisione di Pierre-Laurent Auvray (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 92).

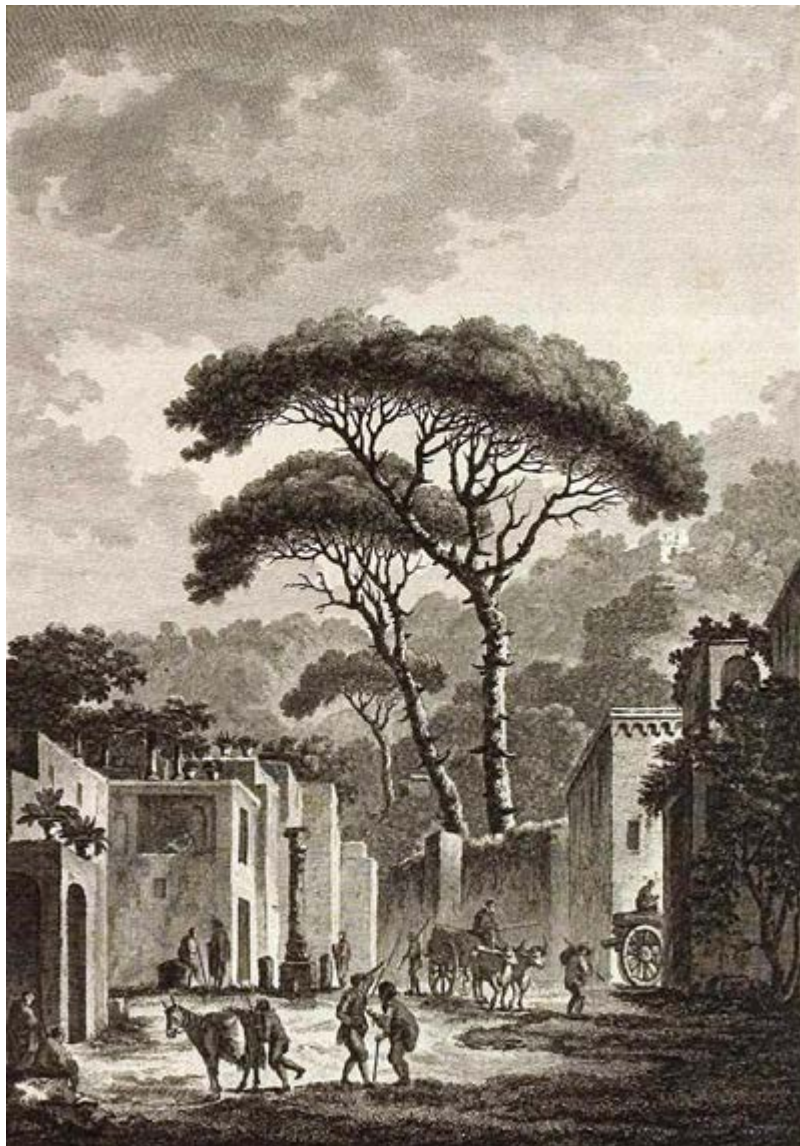


Figura 8. Claude-Louis Châtelet, *Vue d'un Chemin Creux qui conduit à la Grotte du Pausilipe* (dal lato di Pozzuoli), incisione di J.B.S.F. Desmoulins, François Dequauviller (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 37b).

obbligato tra Napoli e Pozzuoli e diviene un elemento di puro interesse archeologico. La vicinanza della Tomba di Virgilio, disegnata da Robert (fig. 9), ha da sempre conferito all'area un estremo interesse di carattere letterario, accentuato dalla presenza della tomba del poeta Jacopo Sannazaro nella vicina chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina, anch'essa illustrata nel *Voyage* (fig. 10) e più recentemente del monumento funerario di Giacomo Leopardi, innalzato in epoca fascista accanto a quello di Virgilio¹⁸. Oggi l'area adiacente alla Grotta di Posillipo, con i monumenti a Virgilio e a Leopardi, costituisce il Parco della Tomba di Virgilio, distante dai principali itinerari turistici della città e incapace di ricevere la stessa entusiastica ammirazione del passato.

Poco oltre si trova la zona di Mergellina, ai piedi della collina di Posillipo. È possibile che nel corso del secondo soggiorno, durato circa un mese e mezzo, accompagnato da Robert, Saint-Non visiti luoghi trascurati in precedenza, come le zone relative proprio a Mergellina e a Posillipo; peraltro, tale eventualità sembra ancor più probabile in ragione della maggiore vicinanza a tali luoghi del nuovo alloggio, sulla Riviera di Chiaia, con vista proprio sulla costa posillipina, come scrive l'Abbé nel proprio diario¹⁹.

Tra le incisioni pubblicate, ve n'è infatti una raffigurante Mergellina dal lato della Riviera di Chiaia (fig. 11): la veduta, realizzata su disegno di Châtelet, inquadra l'area di Mergellina subito prima dell'inizio di Posillipo, con la chiesa di Santa Maria del Parto, voluta proprio dal poeta Jacopo Sannazaro, e la torre dove agli aveva abitato, sopravvissuta alla distruzione della villa da parte degli spagnoli avvenuta nel 1528²⁰. Nella veduta di Charles Joseph Hullmandel, del 1818 (fig. 12), presa da un punto di vista quasi identico, si nota l'ampia strada costruita da Carlo III nel 1745 con la curva che aggira la chiesa, nonché un edificio posto lateralmente alla terrazza di accesso che non compare nell'incisione pubblicata da Saint-Non. Secondo l'abate, «la quantità di casini di delizia, di vigne e pergolati e di giardini sempre verdi che ornano tutta questa costa la rendono il luogo più delizioso che si possa immaginare»²¹. Se con l'apertura di via Posillipo l'area di Mergellina ha perso l'atmosfera

18. Per lungo tempo si è creduto che le spoglie del poeta, morto a Napoli nel 1837, si trovassero nella chiesa di San Vitale a Fuorigrotta, a poca distanza dalla Crypta Neapolitana, prima che nel 1939 fossero traslate nel parco Vergiliano; nel 1900 alcune indagini avevano tuttavia già confermato che quei resti non potevano essere di Leopardi: MARCON 2012.

19. ROSENBERG 2000, p. 122.

20. Una volta che il poeta era fuggito da Napoli al seguito di Federico d'Aragona, il viceré Filiberto di Châlons, principe d'Orange, ordina di distruggere la villa del poeta, dedicata alle muse. Quando da Roma Sannazaro apprende della morte del principe, se ne rallegra sostenendo che «Marte aveva voluto già far vendetta delle Muse, da costui oltraggiate»: Giannone [1723] 1840, II, p. 374. La vicenda è riportata in seguito anche da LALANDE 1769, VI, pp. 301-302.

21. SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, p. 93. La traduzione dal francese è a cura dell'Autore.

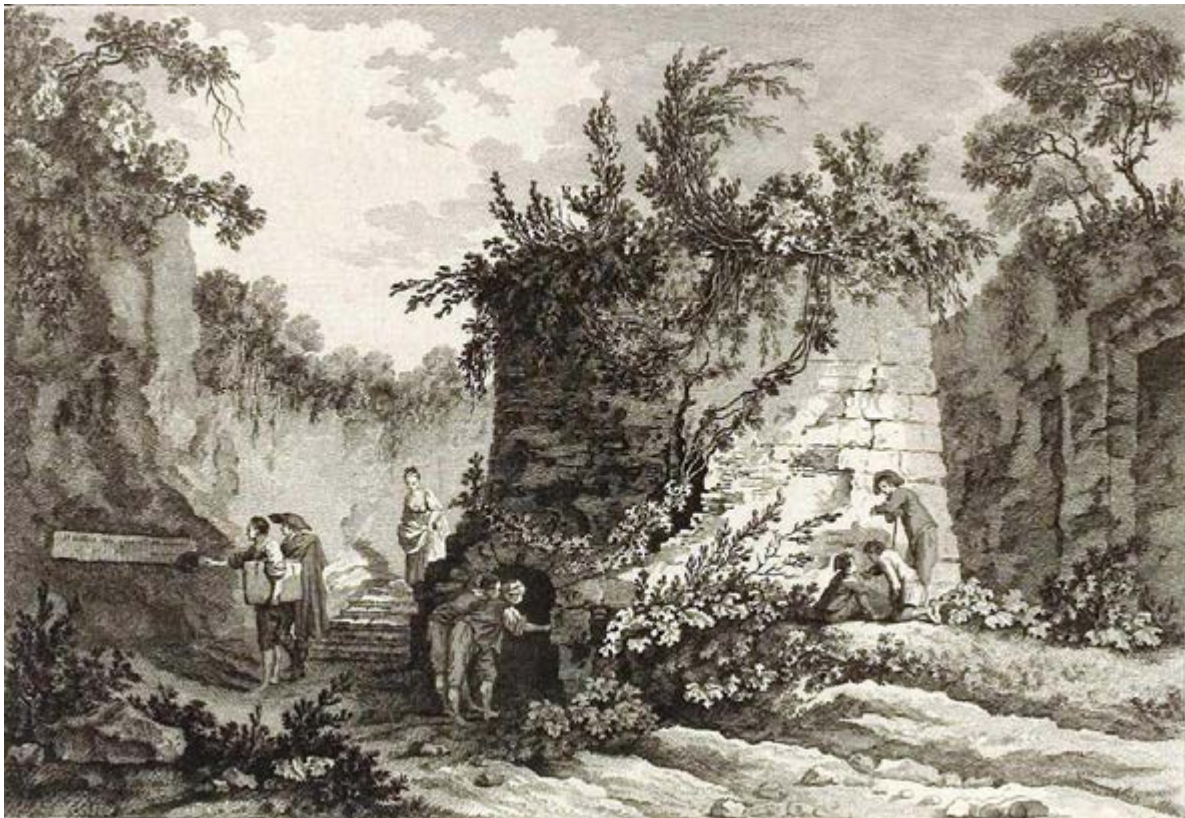


Figura 9. Hubert Robert, *Vue du Tombeau de Virgile, près de Naples*, incisione di Karl Wilhelm Weisbrod, Emmanuel-Jean-Nepomucène de Ghendt (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 15b).



Figura 10. Claude-Louis Châtelet, *Tombeau de Sannazaro dans l'Eglise de S.ta Maria del Parto près de l'entrée de la Grotte de Pausillipe à Naples*, incisione di Charles-François Le Tellier (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 52a).



Figura 11. Claude-Louis Châtelet, *Vue de l'Extrémité du Quay et du fauxbourg de Chiaia à Naples prise de l'endroit appelé Capo di Mergellina*, incisione di François M.I. Queverdo, Jean Dambrun (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 20).



Figura 12. Charles Joseph Hullmandel, *Sannazar's Tower, on the New Road of Posillipo near Naples*, 1818, litografia (da LANCELLOTTI 1842)

dell'antico borgo di pescatori, trovandosi su un asse di collegamento di notevole importanza, oggi fa pienamente parte del tessuto urbano: la chiesa e la torre, circondate da nuove abitazioni sorte nei secoli successivi, sopravvivono in un contesto alquanto mutato.

Dalla spiaggia di Palazzo Donn'Anna alla Gaiola

Superato il Capo di Mergellina, l'antica strada conduce verso la spiaggia di Donn'Anna attraverso uno stretto passaggio pedonale al di sotto delle arcate di un edificio affacciato sul mare. Si tratta del casino di Cantalupo, di cui nel *Voyage* appare una veduta dalla spiaggia con il consueto paesaggio posillipino sullo sfondo di Castel dell'Ovo e del Vesuvio (fig. 13). Già indicato nella veduta della città di Alessandro Baratta (1629), il casino nel Settecento ospita cenacoli intellettuali fino alla costruzione della strada di Posillipo che ne provoca la parziale demolizione e l'inglobamento delle strutture superstiti nell'attuale palazzo Imbert²². Lo stretto rapporto tra l'elemento architettonico e quello paesaggistico esaltato dalla veduta di Châtelet, induce Saint-Non a considerazioni sul valore tipologico della veduta: «interessante perché rende l'idea della forma e della costruzione delle case napoletane più comuni. Queste sono costruite, come si vede, senza tetto, coperte solamente da terrazze realizzate con un composto cementizio di pozzolana, la cui caratteristica è di indurirsi con l'acqua»²³. E, in effetti, la netta prevalenza di coperture piane a terrazzo rispetto a quelle a falda inclinata, era una peculiarità dell'edilizia napoletana rispetto a quella delle città settentrionali; così come lo era l'uso della locale pozzolana. Tale interesse denota da parte di Saint-Non una capacità analitica, inconsueta nella letteratura paesaggistica, che troverà riscontro solo nelle descrizioni di pochi viaggiatori-architetti, come il prussiano Karl Friedrich Schinkel che nel 1804 si soffermerà nel suo diario sulle tecniche costruttive napoletane, connesso ai contingenti problemi dei terremoti e della sovrappopolazione²⁴ (fig. 14).

22. *Vue dessinée d'après nature le long de la côte de Pausilippe à Naples*: SAINT-NON 1781-86, I, n. 71. A identificare per primo l'edificio dell'incisione di Saint-Non è stato Carlo Knight, che ne ha anche rintracciato gli attuali resti: KNIGHT 1988, pp. 31-33.

23. SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, p. 92.

24. SCENZA 2007; MAGLIO 2009, p. 34. Le notazioni di Schinkel, come quelle di molti altri dopo di lui, si fondano però soprattutto sulle architetture di altri luoghi della regione, come il centro di Napoli, Capri e la costiera amalfitana. Sulla fortuna delle principali mete campane tra gli architetti d'epoca contemporanea, vedi MANGONE 2009.



Figura 13. Claude-Louis Châtelet, *Vue dessinée d'après Nature le long de la Côte de Pausilippe à Naples* (vista della spiaggia di Donn'Anna verso Napoli con il casino di Cantalupo), incisione di Pierre Duflos (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 71a).



Figura 14. Karl Friedrich Schinkel, *Construction der Wohngebäude Neapels* (edificio a Napoli: pagina del taccuino con il manoscritto sulle tecniche costruttive napoletane), 1804, penna e inchiostro su carta. Berlin, Kupferstichkabinett (da SCHINKEL 2006).

Complementare alla rappresentazione dell'architettura "ordinaria" della città è quella delle ville e dei palazzi nobiliari sparsi lungo la collina di Posillipo e affacciati verso il mare. In tal senso assai significativa è la veduta della collina dalla Grotta di Posillipo, disegnata da Robert, con un complesso sistema di rampe che conducono verso un palazzo monumentale (fig. 15). Come emerge da un confronto con la cartografia dell'epoca, in particolare del duca di Noja (fig. 16), e le vedute settecentesche, tra cui quella del 1719 di Gaspar van Wittel (fig. 17), tale edificio non esisteva, dovendosi trovare in prossimità del convento di Sant'Antonio, a cui si accedeva proprio mediante le storiche rampe. Un dipinto di Franz Ludwig Catel, databile agli anni 1818-1819 (fig. 18), presenta uno scorcio della città e del Vesuvio dalle rampe, mostrando sulla destra un edificio compatibile, per forma e posizione, con una costruzione segnata sulla mappa del duca di Noja, poco più a valle del convento di Sant'Antonio e raggiungibile attraverso un'altra rampa. Quella eseguita da Robert è evidentemente una veduta in cui, nonostante la precisazione nella didascalia d'essere «dessinée d'après nature», il modesto edificio esistente è sostituito con un palazzo maestoso e solenne, forse anche poco adatto al contesto semirurale. Il disegno mette però in evidenza quell'insieme di elementi di un paesaggio

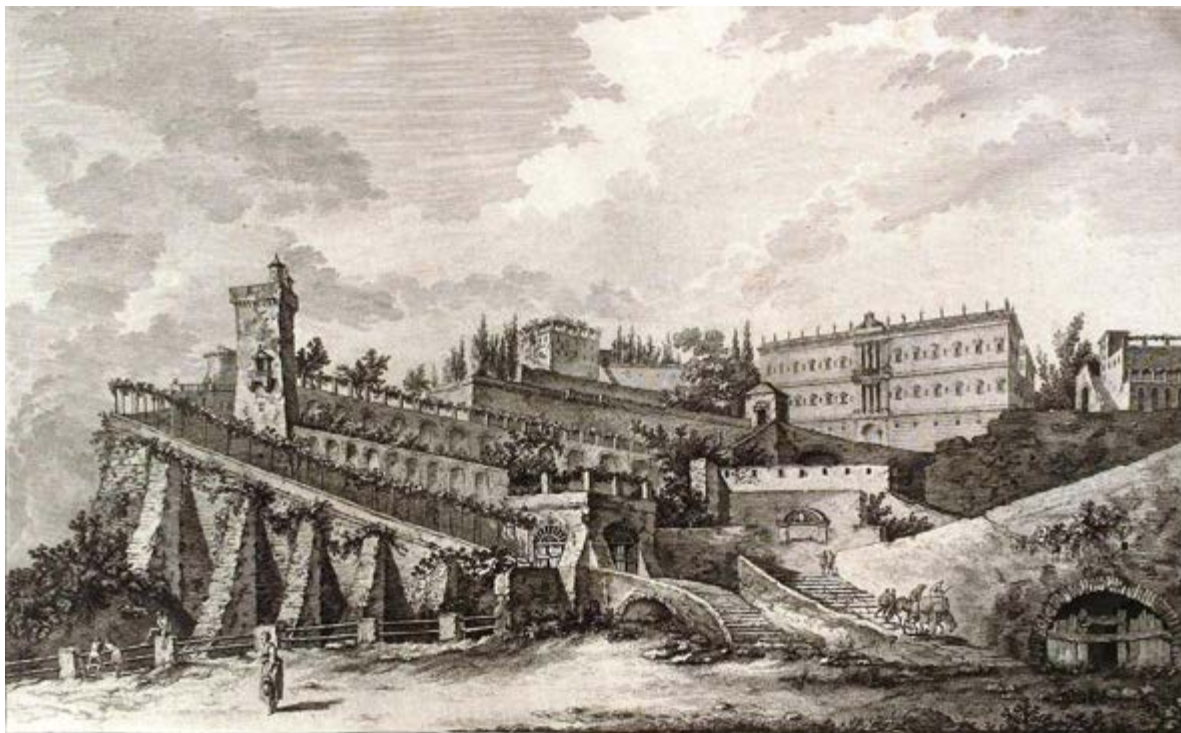


Figura 15. Hubert Robert, *Vue d'une partie de la coste de Pausilipe, prise du dessus de la Grotte de Pozzuoles, en allant de Tombeau de Virgile*, incisione di Karl Wilhelm Weisbrod, Jean-Auguste Roy (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 8).



Figura 16. Giovanni Carafa, duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1775, incisione. Particolare relativo all'area della Grotta di Posillipo e delle rampe di Sant'Antonio.

mediterraneo ameno ed accogliente, articolato in rampe, scalinate, pergolati, terrazze e comode residenze, che definisce perfettamente il carattere del luogo.

Proseguendo verso Posillipo e lasciandosi alle spalle Mergellina, il gruppo di Vivant Denon incontra le prime ville affacciate sul mare, tra piccole insenature e baie più grandi, incastonate tra scoscesi costoni tufacei. A colpire la loro attenzione è un edificio non più esistente, ossia Palazzo Roccella di Carafa Branciforte²⁵. Isolato su quattro lati, di fronte al cosiddetto "fortino di Posillipo", come scrive Lancellotti, il palazzo appare «con l'aspetto di un castello», con quattro vaste terrazze, «ampie come strade cittadine»²⁶, e statue poi distrutte nel corso di rivolte popolari. Ad eseguire la veduta è ancora

25. *Vue d'un ancien Palais du Prince della Roccella situé sur le bord de la Mer à Naples près du Palais de la Reine Jeanne*. Erroneamente palazzo Donn'Anna veniva spesso indicato come residenza della Regina Giovanna.

26. LANCELLOTTI 1842, p. 39.



Figura 17. Gaspar van Wittel, veduta del borgo di Chiaja verso Mergellina, 1719, olio su tela. Firenze, Palazzo Pitti (da SPINOSA, DI MAURO 1996).



Figura 18. Franz Ludwig Catel, il golfo di Napoli con Castel Dell'Ovo e il Vesuvio dalla salita di Sant'Antonio, 1818-1819, olio su tela. Collezione privata (da STOLZENBURG 2007).

Châtelet (fig. 19), e ancora una volta in maniera non del tutto fedele allo stato dei luoghi, accentuando il carattere selvaggio e aumentando le dimensioni del costone di tufo per ottenere un effetto più “pittresco”; giacché, come recita il testo del *Voyage*, l’edificio, abbandonato e in riva al mare come palazzo Donn’Anna, «non offre motivo di interesse se non per la sua forma pittoresca»²⁷. Si tratta di un luogo ritratto sovente dagli artisti italiani e stranieri, come Étienne Giraud nel 1771, Pietro Fabris negli anni settanta del Settecento (fig. 20) o William Turner nel 1819 (fig. 21). Nell’acquaforte di Giraud, come anche nel dipinto di Fabris, l’edificio già appare abbandonato, sebbene in primo piano si svolga una scena di balli popolari, mentre nella veduta di Châtelet il palazzo si avvicina ancor più allo stato di rudere, accentuando l’effetto pittoresco della composizione²⁸. Nella veduta di Turner, invece, il gusto per la rovina non guida la mano dell’artista, e i contrafforti angolari sul mare appaiono intatti, svelando l’artificio adottato da molte vedute settecentesche per sottolineare l’aspetto romantico dell’insieme. Turner privilegerà il punto di vista opposto, dal lato di Mergellina, con lo sfondo della collina di Posillipo, evitando la tipica scena di genere in favore del rapporto tra l’edificio e il contesto naturale. Al tempo in cui Turner esegue la sua veduta, è già stato realizzato il tratto di strada a monte dell’edificio, iniziato in epoca napoleonica, che modifica l’assetto urbano della zona. La facile accessibilità determina anche un radicale cambiamento di destinazione d’uso, registrato negli anni quaranta dell’Ottocento, poiché il palazzo diverrà la pensione De Bernardo, «che d’estate fa costruire a sue spese uno stabilimento balneare molto comodo»²⁹. Oggi l’edificio non esiste più e sul luogo ove sorgeva, oltre il margine orientale della spiaggia, si trovano il Circolo Posillipo e villa Chierchia, quest’ultima attribuita ai fratelli Stefano e Luigi Gasse³⁰. Il lato occidentale della spiaggia è invece concluso dalla mole inconfondibile di Palazzo Donn’Anna. Il monumentale palazzo affacciato sul mare, realizzato nel Seicento da Cosimo Fanzago per volontà di Anna Carafa di Stigliano³¹, sposata al viceré Ramiro Felipe Nuñez di Guzmán, duca di Medina de las Torres, rappresenta uno dei *topoi*

27. SAINT-NON 1781-86, vol. I, 1781, p. 92.

28. DE SETA 1977; VALERIO 2003.

29. LANCELLOTTI 1842, p. 39.

30. VENDITTI 1961, p. 194.

31. Anna Carafa della Stadera (1607-1644), principessa di Stigliano, era figlia di Antonio Carafa della Stadera, duca di Mondragone, e della principessa Elena Aldobrandini, nipote di papa Clemente VII. Essendo figlia unica, aveva ereditato un patrimonio immenso, che ne faceva una delle donne più facoltose dell’intero viceregno. Tra i suoi possedimenti, v’erano il ducato di Sabbioneta, quello di Traetto e la contea di Fondi. Saint-Non non attribuisce ancora il palazzo al Fanzago, come è avvenuto ben più di recente, ma all’architetto Cosme, citato anche autore del palazzo dei Carafa di Roccella: SAINT-NON 1781-86, I, 1781, pp. 79, 92.



Figura 19. Claude-Louis Châtelet, *Vue d'un ancien Palais du Prince della Roccella situé sur le bord de la Mer à Naples près du Palais de la Reine Jeanne* (veduta del palazzo del principe di Roccella da palazzo Donn'Anna), incisione di Vincenzo Vangelisti (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 70).



Figura 20. Pietro Fabris, tarantella sullo sfondo del golfo di Napoli, 1770-1780, olio su tela. Napoli, Collezione Alisio (da ALISIO, SPINOSA 2001).

dell'iconografia posillipina. Raffigurato innumerevoli volte nelle *gouaches* e nei disegni dei pittori stranieri e della "scuola di Posillipo", ha ispirato leggende, racconti e romanzi. Nonostante il deciso cambio di gusto rispetto all'epoca di costruzione del palazzo, la sua posizione, l'imponenza grandiosa e la ricchezza degli interni lo avrebbero reso oggetto di ammirazione anche nei secoli successivi. Saint-Non scrive che «la sua importanza è dovuta alla sua massa e alla sua estensione»³², e ancora nel 1842 è definito «la villa più ridente di Posillipo, chiamata Sirena per la sua bellezza»³³. L'edificio

32. *Ivi*, p. 78.

33. LANCELLOTTI 1842, p. 40. In realtà la "Serena" è la denominazione iniziale del casino costruito nel XV secolo e in seguito acquistato da Luigi Carafa di Stigliano: DORIA 1986, p. 162. Sul palazzo, dotato di un ingresso coperto dal mare, di una corte superiore con cui accedere al salone principale in carrozza e di un teatro, vedi SCHIPA 1892; CANTONE 1984; CIAPPARELLI 1987; CANTONE 1992b, pp. 60-61; ATTANASIO 1999.



Figura 21. William Turner, palazzo Rocella a Posillipo, 1819, olio su tela. London, Tate Gallery.

testimonia una stagione di centralità della collina di Posillipo rispetto alle altre zone della città, come già accennato, in parte sulle orme dei fasti di epoca romana e in parte per la presenza di un palazzo di ambito vicereale.

Nel Seicento la costa è teatro di cerimonie, feste e “balli di musica” organizzati soprattutto in relazione agli accessi dal mare alle diverse residenze³⁴. Anche in tal caso, la veduta pubblicata da Saint-Non e realizzata su disegno di Robert (fig. 22), apporta modifiche al dato reale, prolungando la spiaggia nella parte antistante l’edificio e sul lato occidentale. In tal modo, curiosamente e diversamente da quanto persegue Châtelet, l’edificio perde il proprio carattere di “rovina sul mare” tanto caro alla vedutistica contemporanea e dei decenni successivi, che peraltro è l’aspetto sottolineato nel testo del volume, in cui l’interesse maggiore sembra risiedere proprio nella rappresentazione di una

34. CAFIERO, TURANO 1992.

immensa rovina disabitata «sur le bord de la mer»³⁵. Inoltre, tra le peculiarità del palazzo v'è sempre stata quella di potervi accedere direttamente dal mare in barca, sul lato orientale, una eventualità impossibile, anche dagli altri lati, nella situazione delineata da Robert. Per quanto riguarda gli aspetti propriamente stilistici, Saint-Non esprime tutta la perplessità della propria epoca nei confronti del barocco: «pur senza essere un'architettura sufficientemente pura, possiede della maestosità; la sua forma complessiva e la posizione felice gli donano comunque un aspetto nobile che farà dimenticare i dettagli; se fosse terminato come dovrebbe, sarebbe ancora il più bel palazzo di Napoli»³⁶.

Sullo sfondo della veduta, dall'altro lato rispetto alla spiaggia, sebbene non sia nominata nel testo, si nota una costruzione oggi radicalmente modificata, corrispondente alla villa del duca di Vietri, che, come risulta da diverse fonti, in passato aveva ospitato diversi viceré, accanto al fortino sito sul luogo ove si trova oggi il Circolo Nautico Posillipo. Rispetto ad altre rappresentazioni dell'edificio, come quella di Giuseppe Bracci per Antoine Cardon, del 1764³⁷ (fig. 23), la sagoma di villa Vietri appare qui più massiccia e monumentale, come se dovesse fornire un contrappunto a palazzo Donn'Anna. La villa del duca di Vietri, già menzionata dal Celano con tal nome, è segnata sulla pianta del duca di Noja come “casino di Caserta”; l'edificio viene successivamente diviso nelle due proprietà di villa Mon Plaisir, oggi non più esistente, e di villa Quercia (o Guercia), oggetto negli anni sessanta del Novecento di un intervento dell'architetto Renato Avolio De Martino per trasformarla in condominio³⁸. Non è invece incluso nella rappresentazione, nascosto dietro la mole di palazzo Donn'Anna, il celebre casino di William Hamilton, che compare invece nelle rappresentazioni coeve di Cardon, già citata, e di Giraud (fig. 24), con punto di vista dal lato della spiaggia. In particolare, l'incisione di Cardon sembra fissare un *topos* di grande successo, che sarà riprodotto spesso, peraltro anche nel celebre servizio “dell'Oca” voluto da Ferdinando IV e realizzato dalla fabbrica di Capodimonte tra il 1792 e il 1795³⁹. Denominato villa Emma, in onore alla nota e discussa consorte, il piccolo edificio aveva affascinato tanti viaggiatori fino al punto da essere ricostruito a Wörlitz per volontà del principe Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. La strada voluta da Murat taglierà il casino Hamilton, di cui oggi rimangono

35. SAINT-NON 1781-86, I, p. 79. L'incisione è intitolata *Vue d'un ancien Palais bâti par la Reine Jeanne près de Naples sur le bord de la Mer du côté du Pausilippe*.

36. *Ibidem*.

37. CARDON 1764; NEGRO SPINA 1989; VIGGIANI 1989, p. 69, PANE 1998.

38. LANCELLOTTI 1842, p. 40; DE FUSCO 1988, p. 96; CASTAGNARO 1998, p. 212.

39. DI LERNIA 2008, p. 169. Sul servizio, vedi *Vedute di Napoli* 1995. Denominato nell'Ottocento “Servizio delle vedute napoletane” e composto di 347 pezzi, esso è oggi conservato al Museo di Capodimonte.

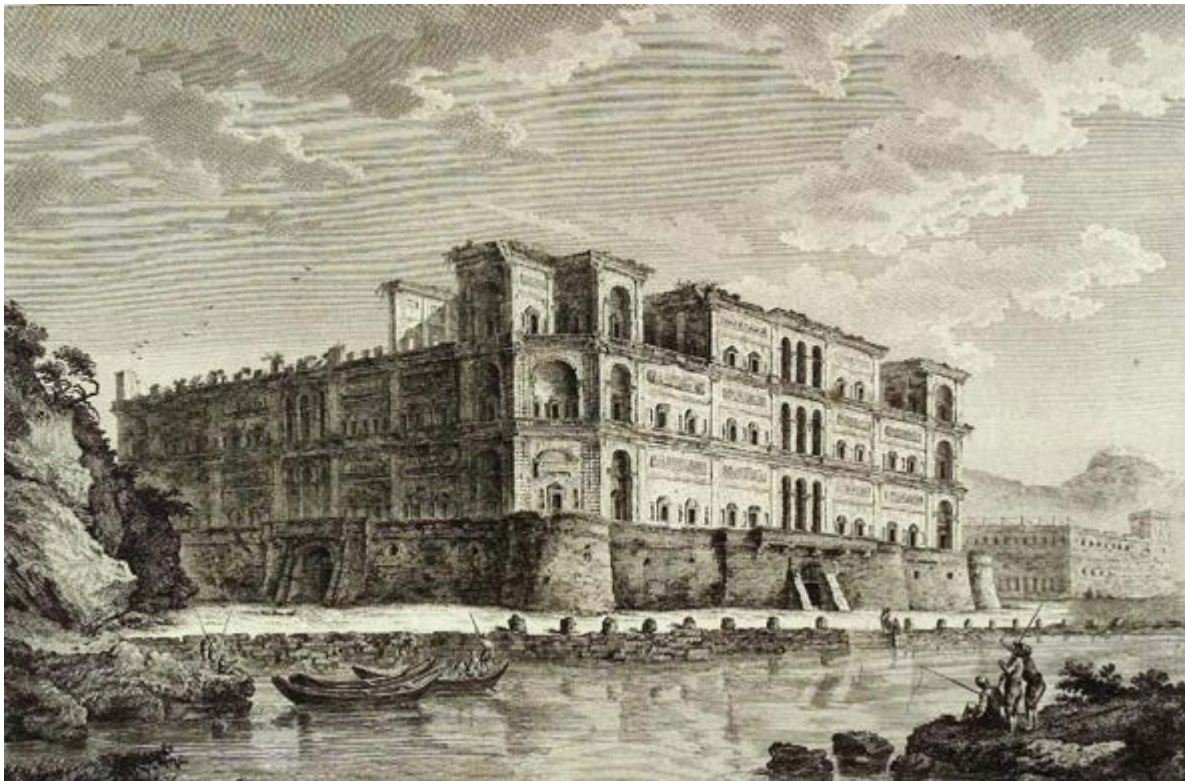


Figura 22. Hubert Robert, *Ruines d'un ancien Palais bâti par la Reine Jeanne près de Naples sur le bord de la Mer du côté du Pausilippe (vista di Palazzo Donn'Anna)*, incisione di Louis Germain, François Dequauviller (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 60).



Figura 23. Giuseppe Bracci, veduta di Chiaia da palazzo Donn'Anna, incisione di Antoine Cardon, 1764 (da VIGGIANI 1989). Alla fine della spiaggia, dopo il Casino Hamilton, si nota la villa del duca di Vietri.

minime tracce tra le verande dei locali affacciati sulla spiaggia⁴⁰.

Presso il Capo di Posillipo è invece ambientata una veduta, dove il *topos* del paesaggio costiero mediterraneo è accostato a quello del ballo popolare della tarantella⁴¹ (fig. 25), secondo un genere figurativo già sperimentato che incontrerà una fortuna solida e duratura per tutto l'Ottocento. In questo caso però, oltre alla scenografia naturalistica, arricchita dal Vesuvio sullo sfondo, e alla narrazione della scena popolare, gioca un ruolo decisivo anche la monumentale villa ritratta dalla spiaggia. Se la localizzazione a Capo Posillipo indicata dalla relativa didascalia di Saint-Non fosse esatta, l'insediamento coinciderebbe con quello della villa del principe di Ischitella, riportato sulla

40. A identificare il sito esatto di villa Emma è stato per primo Carlo Knight: KNIGHT 1981. Più di recente, vedi anche KNIGHT 2015; QUILTZSCH 2015.

41. *Danse de la Tarantele à Capo di Pausilipo près de Naples.*



Figura 24. Étienne Giraud, *Vue du Golphe de Naples prise du Palais de Don Anna a Posilip* (veduta di Palazzo Donn'Anna), 1771, incisione (da VALERIO 2003). In primo piano appare il Casino di William Hamilton.

pianta del duca di Noja, poi oggetto di radicali trasformazioni, corrispondente al sito dell'attuale Villa Volpicelli. Tuttavia, la presenza della terrazza semicircolare e delle particolari merlature, nonché la giacitura trasversale alla linea di costa richiamano fortemente proprio il Casino di William Hamilton. Questa veduta, tratta da un disegno di Jean-Baptiste Antoine Tierce, uno dei pochi acquistati da Saint-Non presso artisti estranei alla cerchia di Vivant-Denon, a testimonianza di un discreto successo, fu anch'essa riproposta nel Servizio dell'Oca come "Concerto musicale a Posillipo"⁴².

Tra i luoghi d'interesse lungo la costa posillipina v'è senz'altro il piccolo borgo di Marechiaro, o Mare Piano, come viene definito nell'opera di Saint-Non, capace di unire qualità paesaggistiche e memorie archeologiche. Nel *Voyage* sono presenti due differenti illustrazioni del borgo: la prima di Desprez (fig. 26) – pressoché identica a una precedente di Giraud (fig. 27) – fornisce una vista dal mare, animato di barche, sullo sfondo del villaggio dominato dal profilo della chiesa; la seconda di Châtelet (fig. 28) focalizza l'interesse sulla rovina e sulla vista verso il Castel dell'Ovo con il Vesuvio sullo sfondo⁴³. A tal proposito lo stesso Saint-Non sottolinea come l'aspetto più interessante sia in un caso la presenza di vestigia dell'antichità e nell'altro caso la vista del Vesuvio⁴⁴.

Poco oltre la baia di Marechiaro, il sito della Gaiola presenta significativi resti di epoca romana, quali le strutture denominate "scuola di Virgilio", legate secondo la leggenda alle attività magiche del poeta, ma anche i resti della villa di Lucullo, elogiato dall'abate per la scelta di un luogo con una duplice vista sulle baie di Napoli e di Pozzuoli. La veduta di Châtelet (fig. 29) inquadra proprio l'isola di Ischia tra uno degli isolotti e il tratto di costa con i resti romani⁴⁵. Anche in tal caso si tratta di un luogo raffigurato spesso anche prima dell'arrivo del gruppo dei francesi, come nel caso del dipinto eseguito nel 1755 da Carlo Bonavia, confluito nella collezione Harrach oggi esposta allo Schloß Rohrau (fig. 30). In altri casi, come nell'incisione acquistata da Leopold Mozart e citata insieme ad altre nella lettera alla moglie del 26 maggio 1770, il contesto paesaggistico scompare per lasciare spazio unicamente all'elemento archeologico⁴⁶.

42. Diverse sono le vedute del Servizio dell'Oca riprese da incisioni di Saint-Non, comprese quelle "posillipine": tra queste *Vue d'une partie de la coste de Pausilipe, prise du dessus de la Grotte de Pozzuoles, en allant de Tombeau de Virgile* e *Vue dessinée d'après nature le long de la côte de Pausilippe à Naples*, di cui si è già detto.

43. Le vedute sono intitolate rispettivamente *Vue du Golfe et du Village de Mare Piano près de Naples* e *Vue du Vesuve prise du côté de Mare Piano près de Pozzuole*.

44. SAINT-NON 1781-86, II, 1782, p. 162, I, 1781, p. 92.

45. *Vue de ruines et constructions antiques appelées vulgairement Les Ecoles de Virgile*.

46. EISEN 2011, lettera 186. Sulle incisioni, vedi ANGERMÜLLER, RAMSAUER 1994.



Figura 25. Jean-Baptiste Antoine Tierce, *Danse de la Tarantele à Capo di Pausilipo près de Naples*, incisione di Bénédict-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 111a).



Figura 26. Louis-Jean Desprez, *Vue du Golfe et du Village de Mare Piano près de Naples*, incisione di Charles Louis Lingée (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 72).



Figura 27. Étienne Giraud, *Vue de Posilipe commençant depuis Marochiano jusques a l'Ecole de Virgile*, 1771, incisione (da VALERIO 2003).



Figura 28. Claude-Louis Châtelet, *Vue du Vesuve prise du côté de Mare Piano près de Pozzuole*, incisione di Vincenzo Vangelisti (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 70a).



Figura 29. Claude-Louis Châtelet, *Vue de Ruines et Constructions antiques appellées vulgairement Les Ecoles de Virgile sur le bord de la Mer entre le Golphe de Naples et celui de Pouzzoles*, incisione di Pierre-Gabriel Berthault (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 63).

Nella pagina successiva, figura 30. Carlo Bonavia, Arco naturale sulla costa di Posillipo, 1755. Schloss Rohrau, Collezione Harrach (https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Bonavia#/media/File:Carlo_Bonavia_001.jpg).



Conclusioni

Luogo prescelto per gli *otia* romani, la costa di Posillipo vive una fase di declino allorché Saint-Non prima, e il gruppo di Vivant Denon poi, visitano Napoli e i suoi dintorni. Tuttavia, nonostante la minore capacità attrattiva, l'intera area rimane uno dei luoghi preferiti dai pittori paesaggisti ed è scelta quale scenario ideale per alcuni casini "di delizia", come nel caso della celebre Villa Emma di Hamilton. Per Saint-Non e i suoi collaboratori Posillipo rappresenta un luogo della memoria, un connubio perfetto tra scorci pittoreschi e rovine dell'antichità, laddove il valore dei resti archeologici è amplificato proprio dal contesto naturale. Con l'eccezione della *Crypta Neapolitana*, infatti, non

si tratta di manufatti di per sé significativi e, benché i resti vengano riferiti a figure celebri come Virgilio, le rovine alla Gaiola e a Marechiaro acquisiscono importanza soprattutto per il loro contesto. Le vedute sono sempre popolate di pescatori, adolescenti, donne al lavoro e signori in carrozza o a cavallo, a dimostrazione della vita pulsante che anima l'intera città, compresa la tranquilla Posillipo. La componente folcloristica non può mancare in questo genere di rappresentazioni, come dimostra la veduta incentrata sulla tarantella, artatamente ambientata su una spiaggia isolata, con il Vesuvio sullo sfondo e con la sagoma incombente del muro di sostegno di una terrazza signorile. Il lettore del *Voyage*, soprattutto quando non conosce i luoghi descritti, sarà attirato da vedute pittoresche e dalla rappresentazione della vita di contesti "esotici". Sebbene Saint-Non affermi il contrario, non sempre le vedute raffigurano edifici esistenti e non sempre i paesaggi sono restituiti in maniera fedele; le incisioni spesso sono ricalcate su modelli precedenti o coeve, come ad esempio su quelle di Giraud, e talvolta delineano contesti verosimili, ispirati a luoghi esistenti, resi però evidentemente più 'tipici' o più pittoreschi.

Evidentemente, Saint-Non e i suoi artisti si domandano quali possano costituire gli elementi di maggior richiamo per il pubblico europeo dell'epoca: oltre alle rovine e alle memorie classiche, lo sono anche gli echi letterari d'epoca moderna, come quelli legati a Sannazaro, nonché le reminiscenze di antichi riti magici e paganeggianti culti misterici, come nel caso della *Crypta Neapolitana*. La naturale vocazione dell'area di Posillipo soddisfa quella curiosità per gli aspetti etno-antropologici, che si somma al gusto per i paesaggi pittoreschi dell'ambiente mediterraneo. Grazie allo sguardo degli stranieri, che continueranno ad arrivare sempre più copiosi nei decenni successivi, Posillipo assume una valenza identitaria capace di racchiudere in sé lo spirito autentico dell'intera città e, pur restando periferica, diviene un *topos* ricorrente in pittura, nella musica, nella letteratura e quindi nell'immaginario comune. A buon diritto quindi la memoria virgiliana è così frequentemente sottolineata da Saint-Non, che avrebbe potuto dedicare alla sua trattazione su Posillipo – terra impervia, vulcanica e misteriosa ma anche terra di delizie, di svaghi e di feste – i versi con cui il poeta conclude le *Georgiche*: «Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis fiorente ignobilis oti»⁴⁷.

47. «A quel tempo me, Virgilio, nutriva la dolce Partenope, serenamente dedito alle opere di una vita appartata»: Virgilio, *Georgiche*, IV, 563-564. Il riferimento è al tempo in cui, nel corso dei soggiorni napoletani, il poeta componeva le *Bucoliche*. Pochi anni dopo, nel 1789, Vincenzo Ruffo ricorrerà proprio alle *Georgiche* per la citazione d'apertura del suo *Saggio*, benché modificandola: «salve magna parens frugum, saturnia tellus, magna virum» (Virgilio, *Georgiche*, II, 173-174): RUFFO 1789.

Bibliografia

- ALISIO, SPINOSA 2001 - G. ALISIO, N. SPINOSA, *Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio*, Electa Napoli, Napoli 2001.
- ALVINO 1845 - F. ALVINO, *La collina di Posillipo. Con 42 tavole disegnate dal vero ed incise da Achille Gigante*, Giuseppe Colavita, Napoli 1845 (ristampa a cura di F. TESSITORE, GRIMALDI, Napoli 2001).
- ANGERMÜLLER, RAMSAUER 1994 - R. ANGERMÜLLER, G. RAMSAUER, 'Du wirst, wenn uns Gott gesund zurückkommen last, schöne Sache sehen'. *Veduten aus dem Nachlaß Leopold Mozarts in der Graphiksammlung des Salzburger Museums Carolino Augusteum*, in «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum» 42 (1994), 1-2, pp. 1-48.
- ATTANASIO 1999 - S. ATTANASIO, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.
- BUCCARO 1992 - A. BUCCARO, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Electa Napoli, Napoli 1992.
- BUCCARO, LENZA, MASCILLI MIGLIORINI 2012 - A. BUCCARO, C. LENZA, P. MASCILLI MIGLIORINI (a cura di), *Il Mezzogiorno e il Decennio: architettura, città, territorio*, Giannini, Napoli 2012.
- CAFIERO, TURANO 1992 - R. CAFIERO, F. TURANO, *Ancora sugli "spassi" di Posillipo nella prima metà del Seicento*, in CANTONE 1992a, pp. 515-527.
- CANTONE 1984 - G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Edizione Banco di Napoli, Napoli 1984.
- CANTONE 1992a - G. CANTONE (a cura di), *Barocco napoletano*, Istituto Poligrafico e Libreria dello Stato, Roma 1992.
- CANTONE 1992b - G. CANTONE, *L'architettura tra necessità e invenzione*, in CANTONE 1992a, pp. 43-113.
- CARDON 1764 - A. CARDON, *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circostanti*, Luigi Lubrano, Napoli 1764.
- CASTAGNARO 1998 - A. CASTAGNARO, *Architettura del Novecento a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- CIAPPARELLI 1987 - P.L. CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro a Napoli nel Seicento. Le sale "private"*, in D.A. D'ALESSANDRO, A. ZIINO (a cura di), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 399-404.
- DE FUSCO 1988 - R. DE FUSCO, *Posillipo*, Electa Napoli, Napoli 1988.
- DE SETA 1977 - C. DE SETA (a cura di), *Napoli nel Settecento e le vedute di Étienne Giraud*, Il Polifilo, Milano 1977.
- DIANA 2008 - A. DIANA, *Presentazione a L. Lancillotti, Passeggiata da Mergellina a Posillipo ed agli scavi di Coroglio*, Vara, Napoli 1842 (riedizione Grimaldi, Napoli 2008).
- DI LERNIA 2008 - L. DI LERNIA, *Villa Doria D'Angri e la committenza dei Doria a Napoli e a Genova*, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2008.
- DORIA 1986 - G. DORIA, *I Palazzi di Napoli*, a cura di G. ALISIO, con un saggio di G. LABROT, Edizioni Banco di Napoli, Napoli 1986.
- DUBIN 2010 - N.L. DUBIN, *Futures and Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Getty Research Institute / Gregory M. Britton, Los Angeles 2010.
- EISEN 2011 - C. EISEN ET ALII, *In Mozart's Words, Mozart in Italy*, <<http://letters.mozartways.com>>. Version 1.0, published by HRI Online, 2011. ISBN 9780955787676.
- FINO 2007 - L. FINO, *Napoli e i suoi dintorni nelle opere dei vedutisti scandinavi tedeschi e russi del primo '800*, Grimaldi, Napoli 2007.

GIANNONE 1723 - P. GIANNONE, *Dell'istoria civile del Regno di Napoli*, Niccolò Naso, Napoli 1723 (edizione Storm e Armien, Lugano 1840).

HAMILTON 1772 - W. HAMILTON, *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna and Other Volcanos*, Cadell, London 1772.

HAMILTON 1776-1779 - W. HAMILTON, *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies*, 2 voll., Pietro Fabris, Naples 1776-1779.

IACCARINO 2006 - M. IACCARINO, *L'evoluzione dell'iconografia di Napoli dal XV al XIX secolo*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, Electa Napoli, Napoli 2006, pp. 99-112.

IULIANO 2006 - M. IULIANO, scheda *Posillipo e dintorni (1830)*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, Electa Napoli, Napoli 2006, p. 159.

KNIGHT 1981 - C. KNIGHT, *I luoghi di delizie di William Hamilton*, in «Napoli Nobilissima», XX (1981), 5-6, pp. 180-190.

KNIGHT 1988 - C. KNIGHT, *I palazzi di Mergellina*, in «Napoli Nobilissima», XXVII (1988), 1-2, pp. 29-40, 3-4, pp. 122-133.

KNIGHT 2015 - C. KNIGHT, *Sir William Hamilton a Napoli / Sir William Hamilton in Neapel*, in D. RICHTER, U. QUILTZSCH (a cura di), *Lady Hamilton. Eros e attitude. Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe / Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Imhof Verlag, Petersberg 2015, pp. 60-81.

LALANDE 1769 - J. J. L. DE LALANDE, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Desaint, Paris 1769.

LAMERS 1995 - P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicile": la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Electa Napoli, Napoli 1995.

LANCELLOTTI 1842 - L. LANCILLOTTI, *Passeggiata da Mergellina a Posillipo ed agli scavi di Coroglio*, Vara, Napoli 1842 (riedizione Grimaldi, Napoli 2008).

MAGLIO 2009 - A. MAGLIO, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli 2009.

MANGONE 2009 - F. MANGONE, *L'architetto come turista. Mete e miti della provincia napoletana nella formazione dei progettisti europei 1815-1914*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 61-89.

MANGONE, BELLI 2011 - F. MANGONE, G. BELLI, *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli. Progetti urbanistici per la Napoli del mito 1860-1935*, Grimaldi, Napoli 2011.

MARCON 2012 - L. MARCON, *Un giallo a Napoli. La seconda morte di Giacomo Leopardi*, Guida, Napoli 2012.

MAURO 2013 - I. MAURO, *Cerimonie vicereali nei palazzi della nobiltà napoletana*, in A.E. DENUNZIO, L. DI MAURO, G. MUTO, S. SCHÜTZEN, A. ZEZZA (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del convegno (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, Palazzo Reale, 20-22 ottobre 2011), Intesa Sanpaolo e Arte'm, Napoli 2013, pp. 257-274.

NEGRO SPINA 1989 - A. NEGRO SPINA, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Giannini, Napoli 1989.

PANE 1998 - G. PANE, *Le grandi vedute di Napoli di Antoine Cardon (1739-1822)*, Grimaldi, Napoli 1998.

QUILTZSCH 2015 - U. QUILTZSCH, *Sir William Hamilton, Emma e il Regno giardino di Dessau-Wörlitz / Sir William Hamilton, Emma und das Gartenreich Dessau-Wörlitz*, in D. RICHTER, U. QUILTZSCH (a cura di), *Lady Hamilton. Eros e attitude. Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe / Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Imhof Verlag, Petersberg 2015, pp. 164-183.

ROSENBERG 2000 - P. ROSENBERG (a cura di), J.C. RICHARD DE SAINT-NON, J.H. FRAGONARD, *Panopticon italiano. Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761*, Edizioni dell'Elefante, Roma 2000 (II ed. riv. e ampl. della I ed., Roma 1986).

RUFFO 1789 - V. RUFFO, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Morelli, Napoli 1789.

- SAINT-NON 1781-86 - J.C. RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll., Clousier, Paris 1781-1786.
- SCELZA 2007 - H. SCELZA, *Karl Friedrich Schinkel. Pagine dal diario napoletano (1804)*, in «Napoli Nobilissima» IV serie, VIII (2007), 1-2, pp. 80-88.
- SCHINKEL 2006 - K.F. SCHINKEL, *Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, a cura di G.F. KOCH, commenti e note di H. Börsch-Supan, G. Riemann, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2006.
- SCHIPA 1992 - M. SCHIPA, *Il palazzo Donn'Anna a Posillipo*, in «Napoli Nobilissima», I (1892), 12, pp. 177-185.
- SPINOSA, DI MAURO 1996 - N. SPINOSA, L. DI MAURO, *Vedute napoletane del Settecento*, Electa Napoli, Napoli 1996.
- STOLZENBURG 2007 - A. STOLZENBURG (a cura di), *Franz Ludwig Catel (1778-1856), paesaggista e pittore di genere*, Artemide-Casa di Goethe, Roma 2007.
- TERZI 2010 - L. TERZI, *Joseph-Jérôme Le François de Lalande a Napoli*, in «ARPA Campania», 2010, 1.
- VALERIO 2003 - V. VALERIO, *Nel segno di Giraud. Amicizie e intrighi nella Napoli del XVIII secolo*, Voyage pittoresque, Napoli 2003.
- VEDUTE DI NAPOLI 1995 - *Vedute di Napoli e della Campania nel "Servizio dell'Oca" del Museo di Capodimonte*, fotografie di B. Jodice, Fiorentino, Napoli 1995.
- VENDITTI 1961 - A. VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1961.
- VIGGIANI 1989 - D. VIGGIANI, *I tempi di Posillipo dalle ville romane ai casini di delizia*, Electa Napoli, Napoli 1989.

Pompeii from “Discovery” to Common Place

Fabio Mangone
mangone@unina.it

The relationship between Pompeii and the Voyage Picturesque appears as something important and unique in many respects. As a matter of fact, the large space dedicated to Pompeii in the second volume of the book in terms of text and pictures, represents a very important stage in the dissemination of Pompeian archeology, and in the description of a site that had not yet acquired the same reputation as Herculaneum, filling a gap which had been noted by scholars. The book by Saint-Non, far in advance of the success of the site of Pompeii, suggests and certifies its relevance not only in documenting the excavations in their contemporary consistency, but ideally reconstructing the site in antiquity, greatly contributing to the construction of a powerful imagery.



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

ISSN 978-88-85479-03-6

DOI: 10.14633/AHR080



Pompei da “scoperta” a luogo comune

Fabio Mangone

Il rapporto tra Pompei e il *Voyage pittoresque* si configura come qualcosa di importante e per molti aspetti singolare. Nella tradizione odepórica settecentesca, nell’ambito del rituale Grand Tour il pur fondamentale soggiorno a Napoli e dintorni solo di rado contempla un’escursione a Pompei: di fatto sono gli straordinari reperti di Ercolano, esposti al Museo di Portici e in continua crescita (dai 31 pezzi nel 1738 ai 1200 nel 1762 all’epoca della visita di Johann Joachim Winckelmann)¹, a catalizzare l’attenzione dei viaggiatori. Invece, Pompei (dove gli scavi iniziano nel 1748, dunque dieci anni dopo Ercolano, e dove si alternano fasi di attività a fasi di stasi) resta una meta in certa misura secondaria, nonostante la scelta, dal 1763 in poi, di lasciare a vista i ruderi. A giudicare dalle annotazioni del suo diario, note attraverso una copia sopravvissuta all’originale², è presumibile che lo stesso Jean-Claude Richard, Abbé de Saint-Non, nel suo primo soggiorno napoletano del 1759 abbia visitato soltanto il Museo di Portici e gli scavi di Ercolano, e non già Pompei, che avrebbe visto nel viaggio successivo. Al di là di questo illustre e specifico caso, per molti viaggiatori in questa fase Pompei resta secondaria non soltanto rispetto al Museo Borbonico, ma anche rispetto a Paestum, che invece nella tradizionale prospettiva dell’archeologia settecentesca possiede tutti i crismi di un sito monumentale, e sembra

1. ZEVİ 1988, pp. 20-21

2. LAMERS 1995, p. 24.

spostare i termini della riflessione sulle origini dell'architettura. Lo stesso architetto-archeologo Pierre-Adrien Pâris, figura di punta dell'impresa editoriale di Saint-Non, nei suoi appunti manoscritti testimonia di questa diffusa posizione di soltanto tiepido interesse nei confronti di Pompei³.

Poco accessibile, privo di minime strutture per il comfort dei viaggiatori, visitabile solo previa autorizzazione, il sito di Pompei resta solo per pochissimi stranieri una fugace estensione del viaggio a Napoli: ancora nel 1792, il responsabile degli scavi, Francesco La Vega, suggerisce come intervento prioritario la costruzione di una locanda, per incrementare, rendere più agevole e meno frettolosa la visita dei forestieri⁴. All'epoca della gestazione del volume di Saint-Non, pochissimi eruditi ne hanno fornito un qualche resoconto, riuscendo a eludere lo stretto controllo del regime borbonico sulla circolazione di notizie e immagini relative alle nuove scoperte archeologiche. Davvero poche sono le rappresentazioni grafiche disponibili per il pubblico, tra cui quelle di Pietro Fabris che illustrano la rare descrizione di William Hamilton⁵, pubblicata nel 1777 e da considerarsi sicuramente una fonte iconografica e letteraria fondamentale per il *Voyage pittoresque*; invece i disegni fatti in loco da Giovanni Battista Piranesi non sono stati ancora diffusi come incisioni, come avverrà soltanto al principio del nuovo secolo, ma sono probabilmente noti ad alcuni componenti della spedizione.

In Europa, in questa fase, si conosce davvero poco di Pompei. Come è stato notato, «ciò che sorprende nella pur tormentata vicenda degli scavi vesuviani, è il ritardo nelle pubblicazioni – che anzi per lo più non videro mai la luce. Eppure l'ampio materiale tuttora presente negli archivi e nei musei napoletani, venuto alla luce solo più tardi, dimostra che in questa fase di secondo Settecento nulla mancava per una edizione rapida ed efficace degli scavi: relazioni periodiche, spesso ricche di note critiche; planimetrie degli edifici, ivi compresa la bella pianta generale di Pompei [...]; disegni e acquarelli numerosi, specialmente delle pitture, ma anche di edifici e partiti decorativi di altro genere»⁶.

In realtà, non vi è affatto un'impostazione politica che favorisca la circolazione di notizie e immagini. Come è stato più volte ribadito, «re Carlo rivendicava come esclusivo, sovrano privilegio non solo il

3. PINON 1998.

4. ZEVİ 1981, p. 13.

5. HAMILTON 1777.

6. ZEVİ 1981, p. 13.

possesso del minimo frammento di antichità, ma anche il diritto di trarne “figura”, cioè riproduzioni, disegni»⁷. In queste circostanze, l’ampio spazio dedicato a Pompei nel secondo tomo del *Voyage*, tra testo e immagini, nel colmare una lacuna avvertita dagli eruditi⁸, rappresenta un’importantissima tappa nella divulgazione dell’archeologia pompeiana, e nella notorietà di un sito che non ha ancora acquisito la medesima rinomanza di Ercolano⁹, alle cui imprese archeologiche invece si legano fortemente l’immagine e il prestigio della monarchia borbonica.

Nella stagione in cui il geloso riserbo monarchico sulle antichità vesuviane si riflette nella circoscritta diffusione europea delle relative scoperte, affidata alle rare pubblicazioni “ufficiali” delle *Antichità di Ercolano* – otto volumi effettivamente pubblicati tra il 1757 e il 1792 – e destinati a un ristrettissimo pubblico elitario, con ben 29 tavole il *Voyage* offre a una più vasta platea la possibilità di godere di notizie e immagini, di apprendere notizie di un luogo dell’antichità in certo modo appena “scoperto”. E se le *Antichità di Ercolano* si concentrano soprattutto su oggetti d’arte, ritenuti monumentali in sé e svincolati dal contesto cui appartenevano, il *Voyage* nella più ampia ricognizione dell’Italia meridionale e dei suoi luoghi, offre per la prima volta la suggestione del sito. Vale a dire che, in un momento in cui l’attenzione è prevalentemente concentrata su Ercolano, il volume del Saint-Non, in largo anticipo sulla fortuna del sito di Pompei, ne suggerisce e ne attesta la rilevanza. Tra considerazioni di carattere culturale e forse anche strategie editoriali, alle scelte riguardanti la sezione dedicata a Pompei nel secondo volume del *Voyage pittoresque* non è da ritenersi estraneo il dibattito sviluppatosi a Parigi attorno alle *Antichità di Ercolano*.

È ben noto come, nell’inoltrato 1767, l’ambasciatore napoletano a Parigi, l’abate Ferdinando Galiani, inutilmente insista con il reggente Bernardo Tanucci affinché appoggi il progetto di far tradurre in inglese e in francese le *Antichità di Ercolano*, trasformandole da monumentale strenna regale a volume in commercio, in ragione dell’ampiezza di domanda riscontrata a Parigi per questo tipo di opera¹⁰. Lo stesso Galiani d’altronde propone, ugualmente senza successo, anche un’altra pubblicazione, di minore ambizione, in grado di corrispondere alle esigenze dei sempre più numerosi forestieri in visita alle antichità vesuviane: vale a dire una «Guida dei forestieri» in dodicesimo, non concorrenziale ma complementare rispetto alla monumentale e dotta serie delle *Antichità*.

7. ZEVÌ 1988, p. 16.

8. Ad esempio nel 1776 François de Paule Latapie constata l’assenza di pubblicazioni sul sito: si veda GRELL 1982, p. 40.

9. MANGONE 2010, pp. 135-143.

10. BOLOGNA 1988, p. 84.

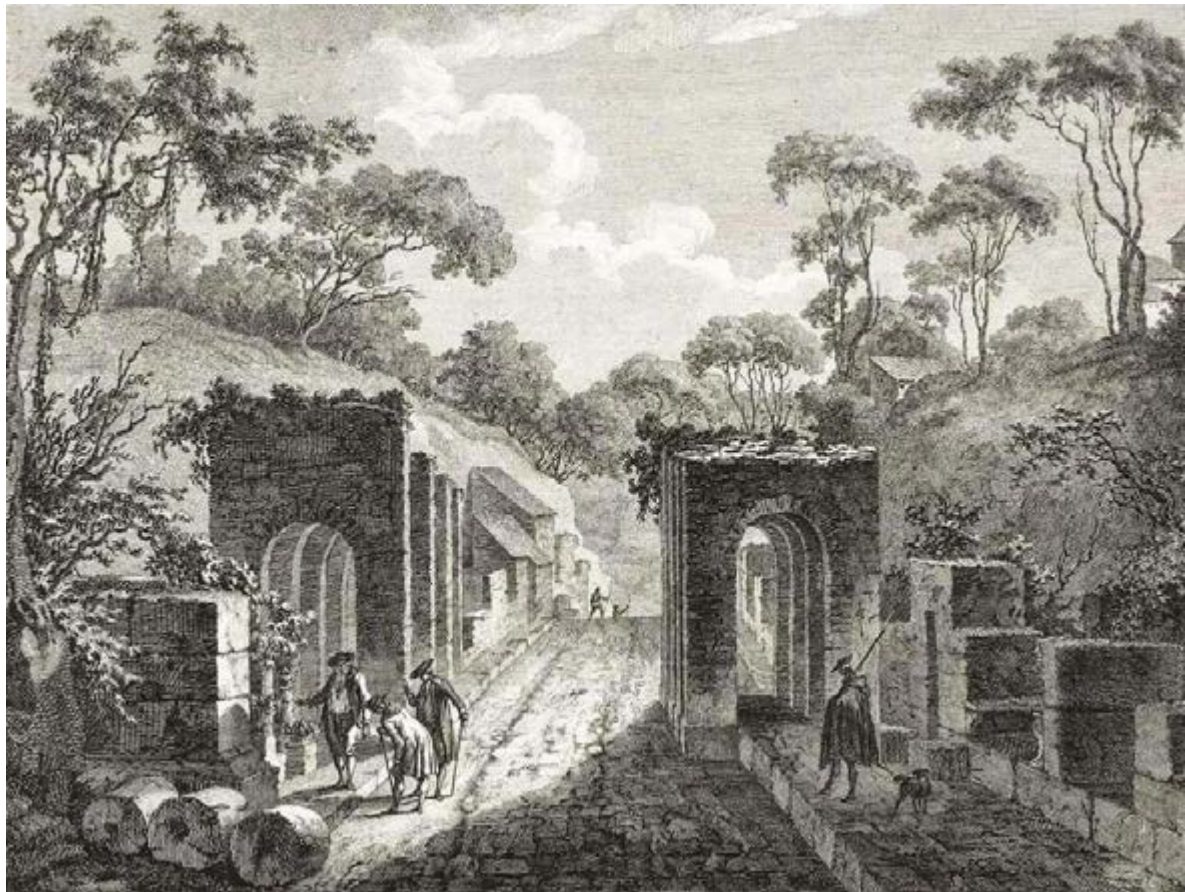


Figura 1. Louis-Jean Desprez, *Porte de Pompeii*, incisione di Carl (o Heinrich) Guttenberg (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n.n.).

Ad un Galiani che testimoniava l'interesse del pubblico parigino per l'archeologia vesuviana si oppone lo scetticismo di Tanucci per il taglio troppo monotono dell'opera: «L'Ercolano è un antiquaria gusto di pochi che comincia a nauseare»¹¹. E del resto sia ha notizia di critiche caustiche, proprio nell'ambiente francese, all'infinito e in certa misura ripetitivo catalogo delle pitture che uno dopo l'altro i volumi delle *Antichità* propongono¹².

Non sembra un caso che nella più generale ambizione strategica di attrarre non soltanto il mondo degli "antiquari" ma un più vasto pubblico interessato a plurimi aspetti culturali, il *Voyage* anche per quanto attiene le antichità vesuviane giunga programmaticamente ben oltre quella ostinata monotonia dei volumi borbonici. In coerenza con un approccio per così dire geografico ai luoghi, a seconda dei casi individuati come significativi per la storia, per il paesaggio e per le singolarità naturalistiche, per gli usi e per le tradizioni oltre che per la presenza dell'antico, Pompei è proposta innanzitutto come un sito piuttosto che come una "cava" di reperti. Il che non significa che nel *Voyage* non possano trovare posto i tanto famosi reperti del Museo di Portici, che anzi sono presentati attraverso illustrazioni in qualche caso direttamente, ma nascostamente, derivate proprio dalle tavole delle *Antichità di Ercolano*, come sembra evidente in alcune ascrivibili a Pierre-Adrien Pâris¹³.

Dunque, nella storia della fortuna di Pompei il valore topico acquisito dall'impresa editoriale del Saint-Non innanzitutto risiede nella circostanza che per la prima volta, e con tempestività rispetto alla recentissima campagna di ritrovamenti, vengono divulgate con ampiezza notizie e immagini emblematiche di quegli scavi condotti negli anni Sessanta, vale a dire eseguiti dopo il primo viaggio italiano di Saint-Non, e destinati a costituire i primi nuclei di rovine lasciate a cielo aperto: elementi ancora molto poco noti anche se avevano già attirato l'attenzione di alcuni viaggiatori eruditi francesi¹⁴. Eludendo i divieti e i controlli, disegnando a volte a memoria dopo che ci si è allontanati dal sito sorvegliato (come dichiara di aver fatto Pierre-Adrien Pâris), ovvero corrompendo le sentinelle (come racconta di aver dovuto fare Denon), ma anche in qualche misura prendendo spunto dalle non molte immagini già prodotte da altri artisti (fra cui probabilmente anche Giovanni Battista Piranesi), si costruisce un consistente *corpus* di disegni, sulla base del quale si seleziona per il volume un apparato iconografico assolutamente innovativo. Lo stesso testo di accompagnamento esprime grande fierezza per la capacità di non essersi fermati ai divieti: «Il est certain que, pour assurer et

11. *Ivi*, p. 85.

12. Zevi 1988, p. 34.

13. LAMERS 1995, p. 77.

14. GRELL 1982.

indiquer ainsi la forme et l'étendue des monumens, il falloit, dans l'artiste auquel nous devons les plans, un coup d'œil bien exercé et bien intelligent, pour avoir pu les saisir avec autant d'adresse, malgré toutes les difficultés, et la vigilance des gardes dont il étoit entouré»¹⁵.

È tutt'altro che scontata l'attenzione per gli scorci del sito, piuttosto che per i singoli elementi archeologici: in questi decenni i nuclei portati alla luce sono pochi e variamente dislocati più in ragione della concreta disponibilità dei proprietari ad avviare nei propri fondi attività di scavo, che non ad un programma archeologico coerente. La città vesuviana non si è ancora trasformata in ideale museo a cielo aperto, e non è ancora diventata quel luogo fortunato ampiamente percorso da vedutisti e "pittori di paese", cosa che avverrà solo nell'Ottocento inoltrato. Val la pena di ricordare che, «tra i circa quaranta tra pittori, disegnatori e incisori francesi presenti a Napoli nel XVIII secolo che praticavano il genere del paesaggio, solo quattro [...] hanno prodotto immagini di Pompei»¹⁶: due di questi appartengono all'impresa del Saint-Non, e sono appunto Desprez e Pâris. Ma vi è di più. Diversamente da quanto accade per altre località, ivi compresi alcuni siti archeologici, nel caso di Pompei il *Voyage Pittoresque* non si limita a documentare graficamente le rovine degli edifici, o i complessi urbani tornati alla luce, ovvero in altre parole a descrivere con attendibile accuratezza le antichità, ma vola alto con la fantasia, per ricostruirne idealmente l'aspetto che quei posti dovevano avere nell'antichità.

Come sembra evidente, il lussuoso libro di Saint-Non non si inserisce nella ormai ben consolidato filone letterario delle "guide"¹⁷, non avendo l'ambizione di fornire orientamento a futuri viaggiatori, ma si configura invece anche come un volume di geografia atto a condurre il lettore in "viaggi virtuali". Viaggi virtuali non solo nello spazio ma talora anche nel tempo: infatti, in alcuni casi, al lettore è offerto un rapido e suggestivo salto nel passato (come accade, per restare in ambito napoletano, per quanto attiene lo scorcio del Duomo con la Tomba di Andrea d'Ungheria nel momento del seppellimento), ovvero addirittura in un futuro probabile ma allo stato solo ipotetico (come succede allorché si prefigura la scena trionfale del trasferimento a Napoli del Museo di Antichità di Portici annunciato non ancora avvenuto).

Proprio quando si tratta di raccontare Pompei il viaggio temporale risulta più incisivo che altrove. Esula da queste raffigurazioni l'aspetto tradizionalmente paesistico, la sottolineatura dell'armonia pittoresca tra il creato e la mano dell'uomo, tra la presenza della natura e una sottesa azione del

15. SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, p. 141.

16. BECK SAIELLO 2015, p. 47.

17. AMIRANTE ET ALII 1995.

tempo: d'altronde – come è stato notato¹⁸ – non per caso di Pompei vanno a occuparsi altri disegnatori, anziché colui che – all'interno della spedizione di Denon – è l'autentico pittore paesista, Claude-Louis Châtelet.

Su scala europea, dunque, le pagine dedicate da Saint-Non a Pompei si pongono non solamente come essenziale tappa della documentazione della città vesuviana, e come prima organica serie di immagini dei siti archeologici, ma anche come fondamentale e precoce elemento di costruzione di un immaginario di Pompei come "antichità viva", come luogo in cui la quotidianità dell'antico può essere agevolmente immaginata, ricostruita mentalmente e rivissuta.

La più generale scelta del *Voyage Pittoresque* di catturare l'attenzione di plurime categorie di lettori trasformando i monumenti e le architetture in fondali scenografici di episodi di vita vissuta, banale o eccezionale, in questo caso assume una dimensione suggestiva. Sono in particolare le tavole incise ricavate dai disegni di Louis-Jean Desprez, a contenere le prime, incantevoli, ambientatissime e persuasive ricostruzioni fantastiche di quella vitalità corale dell'antico emblematicamente incarnata in Pompei, in anticipo su pratiche più diffuse e più tipiche dell'Ottocento: sulle riconfigurazioni originarie ideali dei monumenti e degli ambienti urbani che molti architetti, non soltanto francesi, delineeranno per tutto l'Ottocento e ancora nel primo Novecento¹⁹, a valle di studi analitici, rilievi minuziosi, e dotte dissertazioni; sulle seducenti scene di vita degli antichi, del quotidiano degli abitanti di Pompei (e non solo), che i pittori del secondo Ottocento si ingegnano a far rivivere, miscelando acribia filologica e sfrenata fantasia, e non solo quando – come nel noto dipinto di Louis-Hector Leroux²⁰ – riprendono il tema delle cerimonie isiache dinanzi al tempio pompeiano. Non per caso, il filone pittorico neopompeiano, come è stato notato, si sviluppa in Europa e in Italia a partire proprio dalla Francia, dove gli artisti muovono i primi importanti passi in questa direzione a oltre mezzo secolo di distanza dalla uscita del fatidico secondo tomo del volume di Saint-Non²¹.

Non credo sia stata finora sufficientemente messa in evidenza l'importanza del secondo tomo del Saint-Non quale imprescindibile prologo alla costruzione di un immaginario pompeiano²² tanto durevole e tanto articolato nei suoi plurimi aspetti che, come è noto, non riguarda solo i linguaggi visivi, ma investe ampiamente altri campi della cultura, tra cui letteratura e teatro. Seguita a una fase importante

18. BECK SAIELLO 2015, p. 52.

19. MANGONE 2015.

20. Il dipinto di Louis-Hector Leroux, di collocazione ignota, è pubblicato in CARACCILO 2015a, p. 102.

21. QUERCI 2007.

22. HALLES, PAUL 2011.

degli scavi di Pompei, con la ripresa negli anni sessanta del Settecento, la pubblicazione del *Voyage* va a situarsi tuttavia in una fase di stallo degli stessi. Ma in qualche misura, anticipa – e in certa misura forse contribuisce ad anticipare – quella speciale duplice connotazione che la città vesuviana acquisisce definitivamente con la rinascita degli interesse e la ripresa delle attività di scavo durante la dominazione napoleonica. Una connotazione duplice nella contrapposizione e nell’amalgama tra due ideali Pompei: quella attuale, documentata con gli strumenti analitici dell’archeologia, e quella antica facilmente ricostruibile nella mente e nell’immaginario attraverso la molteplicità dei reperti e dei frammenti di vita, mediante proporzioni variabili di cultura e fantasia.

Le suggestive ricostruzioni ideali pubblicate nel *Voyage pittoresque* – dove non di rado prevale il molteplice talento di Louis-Jean Desprez²³ nel coniugare l’esattezza del rilievo architettonico con la suggestione dell’*inventio* scenografica – si concentrano su siti che in larga misura hanno il sapore della novità ovvero una certa aura di mistero. Innanzitutto, il cosiddetto quartiere dei soldati, o Caserma dei gladiatori (figg. 2-4), scavato a partire dal 1766, che se pur giudicato dallo stesso Pâris un’opera dalle esecuzione assai mediocre²⁴, conserva un notevole fascino, conferito non soltanto dalla grande dimensione, ma anche dalle tracce rinvenute dell’attività che vi si svolgeva all’epoca dell’eruzione, consistenti in una notevole quantità di elmi, spade, e abiti da parata, oltre che di scheletri di soldati. Peraltro, proprio in un caso come questo, si può dare con immediatezza figurativa il senso di una scoperta archeologica ancora in corso, documentando visivamente – senza alcuna velleità di ricercare piacevolzze paesistiche – un’attività di disseppellimento non ancora conclusa: i bracci del quadriportico interamente o parzialmente riportati alla luce, e il cumulo di terreno che copre le residue parti ancora da scavare.

Non meno significativa appare la via Consolare, primo importante esempio di recupero di un ambito urbano, dove – come si osserva nelle note didascaliche – si possono peraltro osservare i marciapiedi e gli attraversamenti pedonali non troppo dissimili da quelli ancora rintracciabili in qualche cittadina contemporanea dei dintorni. Significativa poi appare anche la cosiddetta Tomba della Sacerdotessa Mammia (Tomba di Istacide) (figg. 5-6), un luogo cupo e pienamente coerente con l’estetica del sublime. Altro elemento essenziale di cui si dà conto è il cosiddetto Tempio greco (figg. 7-8), idealmente restaurato nei termini ortodossi della pur discutibile archeologica settecentesca e senza fantasiose animazioni da Jean-Augustin Renard, per inserirlo idealmente nel coevo dibattito sul dorico e sui templi di Paestum²⁵.

23. LAMERS 1992.

24. MASCOLI *ET ALII* 1981, pp. 10, 14.

25. RASPI SERRA 1986.

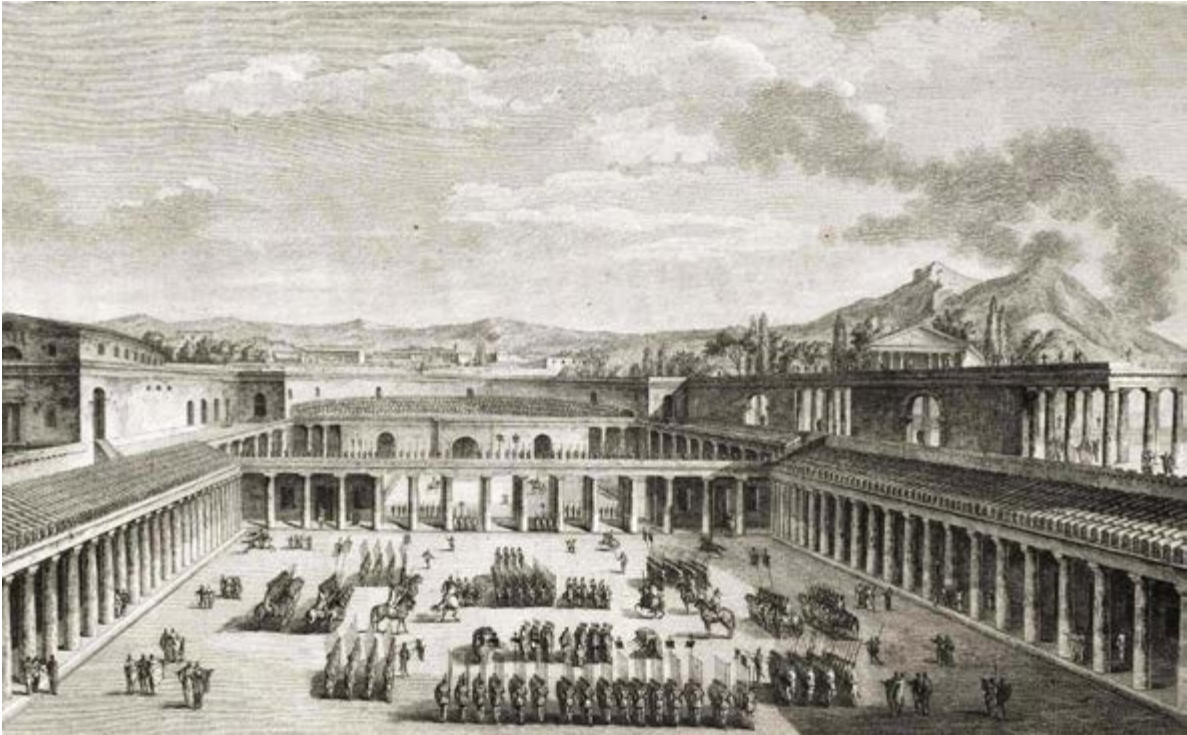


Figura 2. Louis-Jean Desprez, *Rétablissement du Quartier des Soldats à Pompeii, ainsi que du Théâtre qui le terminoit* (Quadriportico della Caserma dei Gladiatori), incisione di Nicolas e Pierre-Gabriel Berthault, Carl (o Heinrich) Guttenberg (Saint-Non 1781-1786, II, 1782, n. 88).

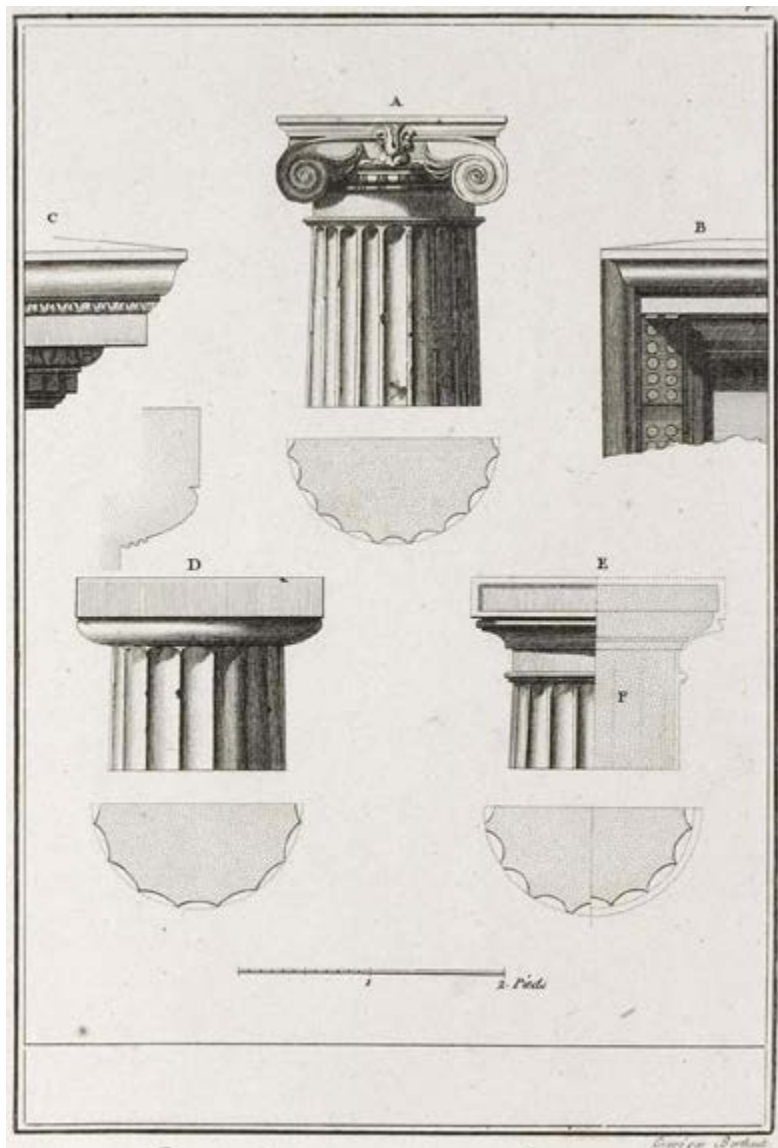


Figura 3. Jean-Augustin Renard, *Divers fragments et détails d'Architecture du Quartier des Soldats* [Quadriportico della Caserma dei Gladiatori] à *Pompeii*, incisione di Pierre-Gabriel Berthault (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 87).



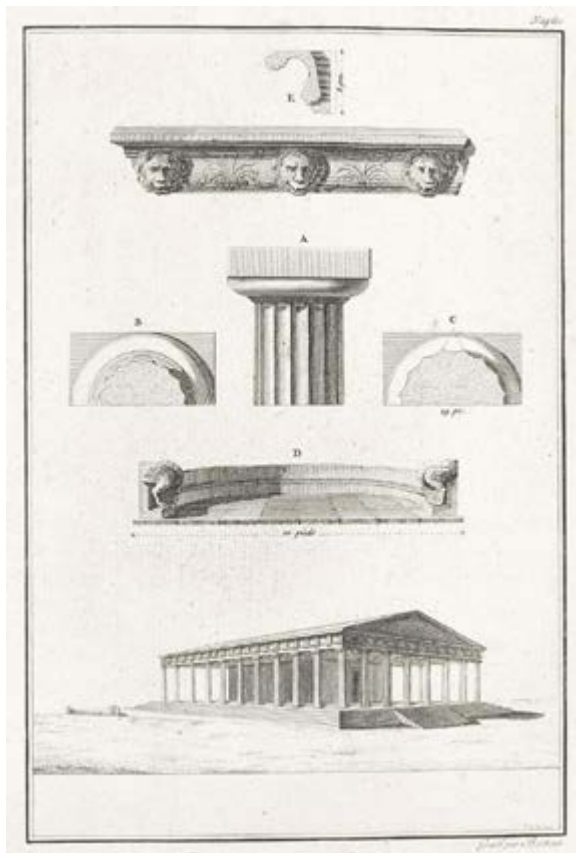
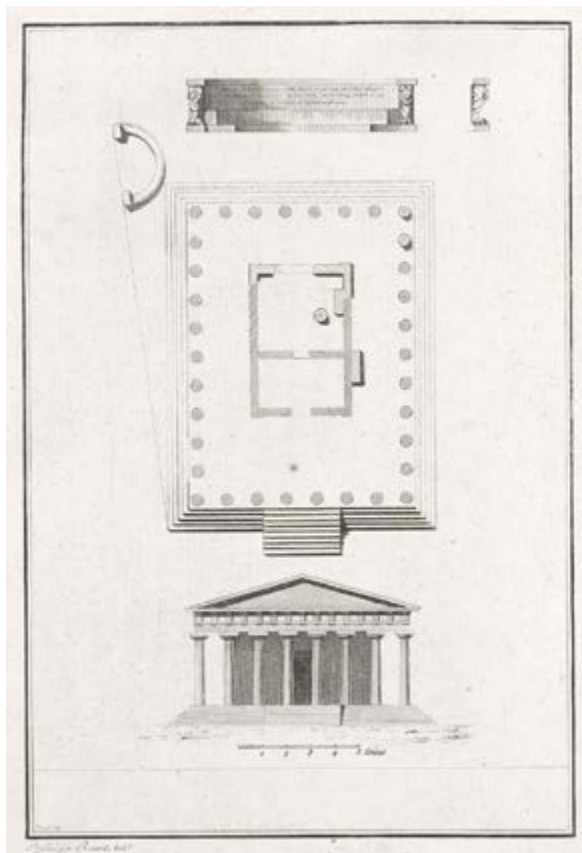
Figura 4. Louis-Jean Desprez, *Vue Perspective de la Colonnade du Quartier des Soldats à Pompeii prise dans l'intérieur des fouilles sur la partie latérale à droite* (Quadriportico della Caserma dei Gladiatori), incisione di Philippe Crière (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 86).



Figure 5. Louis-Jean Desprez, *Vue du Tombeau de la Pretresse Mammia situé a Pompeii* (Tomba di Istacide), incisione di G. Paris (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 81a).



Figure 6. Louis-Jean Desprez, *Vue prise dans l'enceinte du Tombeau de Mammia* [Tomba di Istacide] *situé a Pompeii*, incisione di Jacques Couché (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 81b).



Da sinistra, figura 7. Jean-Augustin Renard, *Plan et Elévation d'un Ancien Temple Grec situé à Pompei*, incisione di Pierre-Gabriel Berthault (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 82a); figura 8. Jean-Augustin Renard, *Vue Perspective et Rétablissement du même Temple Grec à Pompeii*, incisione di Pierre-Gabriel Berthault (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 82b).

Del massimo interesse appare poi la cosiddetta casa di campagna (Villa di Diomede) (figg. 9-10), liberata tra il 1771 e il 1774 e destinata a suscitare immediatamente una notevole eco tanto negli «antiquaires» quanto nei «lettrés»²⁶, anche perché con l'ottimo stato di conservazione si delinea una sorta di spaccato della vita domestica degli antichi. Documentata nel suo stato di rovina, la residenza viene anche raffigurata in una ricostruzione ideale, dove la dichiarata fedeltà ai resti accuratamente misurati si coniuga con una fantasiosa animazione: è ben noto come questa reintegrazione appaia ai contemporanei tanto credibile da influenzare la più generale interpretazione della villa romana²⁷.

Last but not least, il tempio di Iside (figg. 11-13) che, ancorché scavato sin dal 1764, continua ad essere un eccezionale e suggestivo catalizzatore di interesse, ammantato di una fascinosa aura di esotismo. Come annota lo stesso Pâris, «Ce temple plus singulier que beau ne laisse pas d'être interessant»²⁸. Il tempio di Iside e le tavolette dipinte da esso tratte e conservate nel museo di Portici fanno scaturire, nel testo del *Voyage*, importanti considerazioni tanto sul ruolo della immaginazione nel ricomporre idealmente quanto l'archeologia offre per frammenti, quanto sul maggiore significato che acquisiscono i reperti, anche non eccelsi, allorché vengono conservati in situ²⁹: gli affreschi staccati, esposti nel Museo di Portici in mezzo a un vastissimo campionario di curiosità archeologiche, perdono gran parte della loro eloquenza e tuttavia costringono il viaggiatore e il visitatore a ricostituire nella propria mente l'insieme³⁰.

Proprio a proposito del Tempio di Iside, confrontando le illustrazioni definitive scelte per essere incise e pubblicate con i disegni preliminari eseguiti durante la spedizione, entrambi opera di Desprez, si fa più evidente e netta la predilezione per l'immaginazione rispetto all'attualità: sul posto l'architetto rileva e disegna anche le strutture provvisorie contemporanee, le prosaiche "coperture di restauro" atte a proteggere il complesso sacro, le quali però al momento di comporre l'illustrazione definitiva da incidere vengono espunte per rappresentare solamente la rovina, come nella più classica tradizione delle vedute archeologiche. L'animazione viene riservata ad un passato remoto immaginato, ad uno status ante eruzione pliniana, con la notissima scena – composta da Desprez e scelta tra le illustrazioni del *Voyage* – di un suggestivo rito isiacco in atto, con i cortei di sacerdoti e con i fedeli, non meno emozionante e antropologicamente interessante dei riti religiosi

26. MASCOLI *ET ALII* 1981, p. 18.

27. LAMERS 1992, p. 93, n. 272; KRUFIT 1985, p. 140.

28. PINON 2007, p. 310.

29. BLIX 2009, p. 61.

30. SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, p. 112.



Figura 9. Louis-Jean Desprez, *Vue de la Partie inférieure ou du Rez de la Chaussée d'une maison de Campagne* [villa di Diomedei] découverte près de Pompeii, incision de Jean-Baptiste Racine (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 78).



Figura 10. Louis-Jean Desprez, *Vue d'une Maison de Campagne située près de l'ancienne Ville de Pompeii. Rétablie et dessinés d'après sa forme actuelle et une partie des Colonnes encore existantes, ainsi qu'on présume quelle pouvoit être lors de sa destruction par la fameuse eruption du Vesuve arrivée le 24 Août 79* (villa di Diomedei), incision de Pietro-Antonio Martini (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 80).



Figura 11. Louis-Jean Desprez, *Vue du Temple d'Isis à Pompeii, dans l'état où il est actuellement*, incisione di Pierre-Gabriel Bherault (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 74).



Figura 12. Louis-Jean Desprez, veduta del tempio di Iside a Pompei, disegno compositivo, penna e inchiostro, acquerello, 50,5 x 69,3 cm. Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1805/1875.



Figura 13. Louis-Jean Desprez, *Temple d'Isis à Pompeii tel qu'il devoit être en l'Année 79 lorsqu'il a été détruit par l'éruption du Vesuve, dans l'état où il est actuellement et rétabli d'après ce qui existe encore aujourd'hui*, incisione di Jean Duplessis Bherthault (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 74).

contemporanei, di cui pure l'opera a stampa dà conto: non meno inquietante delle liturgie nelle catacombe napoletane, non meno corale del miracolo di San Gennaro a Napoli o della processione di Santa Rosalia a Palermo, e ugualmente volto a dimostrare l'imprescindibile connessione tra i siti, le architetture o le città, e i costumi. Questa notissima e singolare illustrazione del rito isiacco rappresenta – in anticipo sul “Flauto magico” di Mozart³¹ – uno degli importanti tramiti attraverso cui «l'immaginario faceva [...] il suo ingresso nell'estetica e nelle arti europee»³², in un singolare dialogo con l'archeologia scientifica.

Per diversi decenni, il *Voyage pittoresque*, con le sue icastiche illustrazioni, resta un fondamentale tramite di divulgazione del sito pompeiano, la cui importanza non viene scalfita ma in qualche da altre importanti iniziative editoriali, tra cui le *Antiquités de la Grande Grèce*³³, edito nel 1807 da Francesco Piranesi che incide anche i vecchi disegni del padre Giovanni Battista già morto nel 1778. A partire dal decennio francese, e a maggior ragione durante la seconda restaurazione borbonica, si affievolisce notevolmente il suo ruolo nella diffusione della conoscenza delle antichità di Pompei: perché con la notevole svolta negli scavi impressa da Gioacchino Murat, il sito archeologico si fa mano a mano più esteso, più ricco di elementi e di “scoperte”, e perché una nuova epoca nella divulgazione si apre con l'avvio della grande opera scientifica di François Mazois, edita a partire dal 1815. Molte e di vario tipo – tra guide colte per i viaggiatori e dissertazioni archeologiche – sono nei primi decenni dell'Ottocento le pubblicazioni illustrate che si occuperanno di Pompei, spesso in più volumi, tutte dedicate alla città, e fondate su cognizioni scientifiche ben più salde e su contatti più duraturi con il sito e i monumenti³⁴. Non poche opere – e gli stessi volumi di François Mazois non fanno eccezione³⁵ – coglieranno certi spunti contenuti nelle celeberrime immagini del Saint-Non, e proseguiranno sulla strada di offrire al lettore una certa alternanza tra rilievi delle rovine e suggestive ricostruzioni ideali animate. Più di tutti può dirsi erede dell'impresa editoriale del Saint-Non, a cui peraltro si ispira, il *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie*³⁶, pubblicato dagli editori napoletani Cuciniello e Bianchi tra il 1829 e il 1834: se pure qualificato dal lavoro di artisti di primissimo piano e da incisioni raffinatissime, il *Viaggio Pittorico* per tanti versi appare meno coraggioso e innovativo

31. PAPPALARDO 2006, pp. 221-227.

32. CARACCILO 2015b, p.45.

33. PIRANESI 1807.

34. MANGONE 2015, pp. 90-91.

35. MAZOIS 1815-1838.

36. CUCINIELLO, BIANCHI 1829-1834.

nel documentare siti e luoghi meno battuti da viaggiatori, come apparve ai recensori dell'*Annuario delle Due Sicilie*:

«Oggi l'opera ben si può dir finita, ma non compiuta. Forse per la Sicilia e per Napoli poco o nulla rimaneva da esporre; ma per le nostre province, assai più del fatto è quel che rimarrebbe a fare. Pochissimo in effetto si è detto de' Principati e delle Calabrie, poco delle Puglie [...] Pompei meriterebbe ancor essa un'appendice»³⁷.

Ampia ma ben lontana dall'essere esaustiva, piuttosto aggiornata rispetto al progresso degli scavi degli ultimi decenni e ai nuovi edifici venuti alla luce, ma impossibilitata a trovare nell'ambito di un sito frequentatissimo da disegnatori, pittori e incisori elementi inediti da illustrare, raffinatamente romantica nell'individuare scorci suggestivi, questa edizione napoletana entra a pieno titolo nella storia dell'incisione come il volume del Saint-Non, ma a differenza di quello riveste un ruolo marginale nella documentazione del sito archeologico. Ancor più addentrandosi nel XIX secolo, l'enorme circolazione delle vedute della città vesuviana, favorita dal sempre più cospicuo mercato turistico, con plurime e aggiornate tecniche – ivi comprese le *gouaches* seriali, i callotipi e le fotografie – sempre in sospeso tra realismo e immaginazione, tra presente e ricostruzione ideale del passato, e con il proliferare di pubblicazioni anche divulgative, sempre più le immagini di Pompei, non di rado concentrate su alcuni scorci iconici, hanno il valore di riflesso di un “luogo comune turistico” piuttosto che di una “scoperta”.

Bibliografia

AMIRANTE *ET ALII* 1995 - F. AMIRANTE, F. ANGELILLO, P. D'ALCONZO, P. FARDELLA, O. SCOGNAMIGLIO, E. STENDARDO, *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

BECK SAIELLO 2015 - E. BECK SAIELLO, *Pittori viaggiatori a Pompei, dal reale all'immaginario*, in OSANNA, CARACCILO, GALLO 2015, pp. 47-53.

BLIX 2009 - G. BLIX, *From Paris to Pompeii. French Romanticism and the Cultural Politics of Archeology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2009.

BOLOGNA 1988 - F. BOLOGNA, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le Antichità di Ercolano*, edizioni Banco di Napoli, Napoli 1988, pp. 83-105.

CARACCILO 2015a - M.T. CARACCILO, *Pompei nel movimento romantico: poesia, teatro, musica e pittura*, in OSANNA, CARACCILO, GALLO 2015, pp. 106-115.

CARACCILO 2015b - M.T. CARACCILO, *Una svolta nel gusto e nell'arte europei: l'Antico nel secolo dei lumi*, in OSANNA, CARACCILO, GALLO 2015, pp. 36-45.

CUCINIELLO, BIANCHI 1829-1834 - D. CUCINIELLO, L. BIANCHI, *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie, dedicato a Sua Maestà il Re Francesco Primo*, 3 voll., Cuciniello & Bianchi, Napoli 1829-1834.

E. T. 1835 - E. T., Recensione del *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, in «Annali del Regno delle due Sicilie», vol. VII, 1835, gennaio-aprile, p. 76.

GRELL 1982 - C. GRELL, *Herculaneum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du xviiiè siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 1982.

HALLES, PAUL 2011 - S. HALLES, J. PAUL, *Pompeii in the Public Imagination. From its rediscovery to today*, Oxford University Press, Oxford 2011.

HAMILTON - W. HAMILTON, *Account of the Discoveries at Pompeii communicated by Sir William Hamilton*, W. Bowyer and J. Nichols, London 1777.

KRUF 1985 - H.-W. KRUF, *Geschichte der Architektur Theorie. Von Antike bis zur Gegenwart*, Beck, München 1985.

MANGONE 2010 - F. MANGONE, *Ercolano, Pompei, gli sviluppi del neoclassicismo e i percorsi dell'arte ottocentesca*, in *Vesuvio. Il Grand Tour dell'Accademia Ercolanese dal passato al futuro*, Atti del convegno internazionale, Napoli-Portici, 21-22 maggio 2010, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2010.

MANGONE 2015 - F. MANGONE, *Pompei, ginnasio dell'architettura europea, 1815-1914*, in OSANNA, CARACCILO, GALLO 2015, pp. 124-131.

MASCOLI *ET ALII* 1981 - L. MASCOLI, P. PINON, G. VALLET, F. ZEVI, *Pompei o "l'antiquité face à face"*, in *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Catalogo della Mostra (Parigi – Napoli – Pompei, gennaio-marzo 1981, aprile-luglio 1981), Macchiaroli, Napoli 1981, pp. 3-103.

MAZOIS 1815-1838 - F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompéi, dessinées et mesurées par François Mazois, architecte, pendant les années 1809, 1810, et 1811*, 4 voll., Didot, Paris 1815-1838.

LAMERS 1992 - P. LAMERS, *Desprez och abbé de Saint-Nons Voyage Pittoresque*, in U. CEDERLOF (a cura di), *Louis-Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Catalogo della mostra (Stockholm, Nationalmuseum, 6 marzo - 10 aprile 1992) Stockholm Nationalmuseum, Stockholm 1992, pp. 41-64.

- LAMERS 1995 - P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicilie": la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Electa Napoli, Napoli 1995.
- OSANNA, CARACCILO, GALLO 2015 - M. OSANNA, M.T. CARACCILO, L. GALLO (a cura di), *Pompei e l'Europa, 1748-1943*, Catalogo della Mostra (Napoli – Pompei, Museo Archeologico Nazionale – Anfiteatro, 27 maggio – 2 novembre 2015), Electa, Milano 2015
- PAPPALARDO 2006 - U. PAPPALARDO, *Mozart, Iside e Pompei*, in S. DE CARO (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico, 12 ottobre 2006 – 26 febbraio 2007), Electa, Milano 2006, pp. 221-229.
- PINON 1998 - P. PINON, *Pierre-Adrien Pâris e les cités vésuviennes*, in *Il Vesuvio e le città vesuviane. 1730-1860. In ricordo di Georges Vallet*, Atti del Convegno (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 28-30 marzo 1996), Cluen, Napoli 1998, pp. 275-302.
- PINON 2007 - P. PINON, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, école Française de Rome, Roma 2007.
- PIRANESI 1807 - F. PIRANESI, *Antiquités de la Grande Grèce, Aujourd'hui Royaume de Naples*, 3 voll., Etablissement des Beaux-Arts, Paris 1807.
- QUERCI 2007 - E. QUERCI, *Nostalgia dell'antico. Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, Catalogo della mostra, (Napoli, Museo Archeologico, 19 ottobre 2007- 31 marzo 2008), Electa, Milano 2007.
- SAINT-NON 1781-1786 - J.C. RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll., Clousier, Paris 1781-1786.
- RASPI SERRA 1986 - J. RASPI SERRA (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 7 ottobre -23 novembre 1986), Centro Di, Firenze 1986.
- ZEVI 1981 - F. ZEVI, *La storia degli scavi e la documentazione*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Catalogo della della mostra (Roma-Pompei, luglio-settembre, ottobre 1981), Multigrafica, Roma 1981, pp. 11-21.
- ZEVI 1988 - F. ZEVI, *Gli Scavi di Ercolano e le Antichità*, in R. AJELLO, F. BOLOGNA, M. GIGANTE, F. ZEVI (a cura di), *Le Antichità di Ercolano*, Edizioni Banco di Napoli, Napoli 1988, pp. 11-38.