



A fianco: Gauguard van Wittel: "La collina di Pizzofalcone"

Dal catalogo - edito da Electa - della mostra sui vedutisti - curata da Nicola Spinosa - che si inaugura oggi a Castel Sant'Elmo, Napoli, anticipiamo una parte del saggio di Giuliano Briganti.

TRE città italiane sono legate, in misura maggiore di altre che pur furono famose per bellezza, alla storia del vedutismo: Roma, Venezia e Napoli. Si può affermare anzi che il vedutismo, nel momento della sua maggior fortuna che coincise con il secolo XVIII, il secolo dei viaggi, il vedutismo come «genere» insomma o se si vuole come un fenomeno legato al «Grand Tour», sia stato indubbiamente condizionato nella scelta delle sue varie impostazioni prospettive e panoramiche e nelle regole che possono rintracciarsi nella sua iconografia, così come nelle differenze che possono in essa rilevare, da alcuni dei temi più emblematici offerti dalle tre città e dalle necessità che la rappresentazione di quei temi comportava.

Per meglio intendere quello che voglio dire sono necessarie alcune osservazioni sullo sviluppo del genere «veduta» così come è necessario premettere che, al contrario di Roma e Napoli, a Venezia il vedutismo si attardò soprattutto nell'ambito della più elevata cultura artistica locale (che del resto già nel Quattrocento e nel Cinquecento aveva scelto più di una volta come soggetto a aspetti carismatici della città) e che, come tutti sanno, raggiunse nel quadro complessivo del «genere», una sua particolare espressione autonoma nel Settecento grazie soprattutto all'opera di un grande artista come Antonio Canal il quale conferì alla veduta un nuovo e più moderno orientamento, un ulteriore ritorno dal nipote Bellotto. A Roma invece, come anche a Napoli, il genere vedutistico settecentesco ha origine dall'apporto prevalente di una cultura nordica che aveva, all'inizio, stretti rapporti con la cartografia, e che vi fece confluire un tipo di vedutismo che era, appunto, nell'immagine prospettica e nell'attitudine descrittiva un tipo di visione nordica.

A volo di uccello

Veduta è quel che si vede. Così scriveva quarant'anni fa il fiorentino Longhi a proposito della singolarissima veduta romana di Piazza Pasquino che il genovese Sinibaldo Scorza dipinse nel 1627. Quel che si vede: quindi verità, verità nuova una strada può rivelarsi com'è un frammento d'evidenza... mentre l'ombra gira sui palazzoni e la gente si berretta e l'arrotino e il cartolaio attendono ai fatti loro: nulla di magico, casatale insomma... Ma se quell'aderenza alla verità poteva portare, di lì a non molti anni, al folgorante realismo della veduta di Napoli con Palazzo Gravina del Bergamasco e Vitiano Cocozzi, se raggiunse il punto più alto nelle due vedute di Villa Medici dipinte da Velle-

zquez nel suo secondo soggiorno romano, nelle quali la rivelazione del reale si sprigiona dall'incontro momentaneo della luce con le cose, in un lampo creativo dove la realtà, fissata in un attimo del suo divenire, si identifica con la vita stessa, non si può dire che quel tipo di visione sia all'origine della veduta topografica settecentesca, cioè alla veduta come «genere».

È piuttosto un tipo di visione panoramica, una visione a volo di uccello che, già a partire dal Quattrocento ma soprattutto nel Cinquecento e nel Seicento, fornisce prototipi iconografici al vedutismo; ed è un tipo di visione che, nel passaggio dalla cartografia alla pittura, si accompagna ad un interesse per la realtà che è soprattutto di natura descrittiva ed epica, dove cioè l'episodio (gruppi di figure, animali, vascelli) serve a conferire maggior verosimiglianza alla descrizione. La visione panoramica, che fu adottata da artisti nordici nel Cinquecento e nel Seicento particolarmente per cogliere la disposizione dei più famosi monumenti romani

entro il circuito delle mura della città, poteva trovare anche soluzioni scrupolosamente annotate sul vero, come nel caso del «panorama» di Roma disegnato da Maarten van Heemskerck dal Monte Caprino nel 1534, o quello ancora più esatto che Antonio van Wyngaerde rilevò dall'alto delle terme costantiniane verso il 1550. Ma questi disegni che riprendevano il profilo della città per tutti i 360 gradi aprivano non tanto la strada alla veduta quanto alla visione totale dei «Panorami circolari» tardi settecenteschi e soprattutto ottocenteschi e con punto di visione centrale.

Ad aprire la strada al «genere» vedutistico erano piuttosto le vedute panoramiche sul genere di quella disegnata da Hendrick van Cleve nel 1550, presa dal colle Oppio come orientamento ma da un punto di vista altissimo, cioè con un'ottica ideale, o sul genere di quella di Napoli di Jan Van Sijmenolen del 1582, presa dai Camaldoli. Vedute «con l'orizzonte alto» come usano i fiamminghi, che poi loro paesaggi son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paes-

se, come scrisse con la consueta efficacia Giulio Mancini verso il 1625. Quel tipo di visione, presa da un punto di vista spesso impossibile a raggiungere (prima dell'invenzione della mongolfiera almeno) ma tale da mostrare molte più cose, cioè edifici, piazze, strade, giardini, antiche rovine, di quante da un punto di vista normale se ne possono vedere, e dove la realtà topografica era spesso, anzi quasi sempre forzata, manipolando empiricamente la prospettiva, era, all'origine, indubbiamente legata alla cartografia, cioè all'espressione di una realtà che certo «non è quel che si vede» una realtà anzi che, a quella maniera, non si può in alcun modo vedere, ma che si vuole rendere visibile definire e descrivere.

Immagini dall'alto

Il rapporto tra vedutismo e cartografia, del resto, è stato approfondito positivamente da Cesare de Seta e da Gianni Romano

che in uno dei suoi bellissimi saggi sul paesaggio ha indagato quel rapporto nel quadro della grande vicenda storica e culturale che ha definito il nostro modo di vedere i precisi aspetti del paesaggio reale e anche il modo di reagire al paesaggio dipinto.

Erano insomma le mappe cittadine e l'ausilio di appunti presi dal vero e non il diretto contatto con la realtà, con «quel che si vede», a costituire il fondamento alle composizioni di vedute dall'alto dove monumenti principali emergono con la loro reale fisionomia mentre il resto della città, cioè gli edifici senza storia sono genericamente descritti senza alcun rapporto con il loro reale aspetto. Le stesse mappe, del resto, quando ancora non erano legate a precise misurazioni riportate fedelmente in scala, non erano altro che descrizioni della città vista dallo Zenith dove i singoli edifici e monumenti erano riprodotti in prospettiva assonometrica.

Sembra di poter cogliere insomma qualcosa di molto simile ad uno sviluppo organico nella

storia del vedutismo cittadino: quasi una linea ininterrotta che parte dalle mappe e dalle carte topografiche con gli edifici riprodotti in proiezione prospettica, per passare alle vedute panoramiche prese a volo d'uccello, di qui alle vedute ravvicinate di un luogo particolare, visto sempre da un punto di vista più alto di quello normale, di quello cioè del riguardante che sta al livello del suolo, per giungere infine sempre più vicino ad una visione reale alla quale ci si avvicina anche con l'ausilio della camera ottica. (...)

In realtà tutta la storia del vedutismo subisce una notevole trasformazione nella seconda metà del Settecento con il mutare del tipo di curiosità e di interesse che si fissano ora su aspetti diversi del paesaggio. Ho già scritto altrove, a questo proposito come questa vera e propria «*irradiation au voyage*», quella ansia di viaggiare che stimolava le menti settecentesche e che dava vita ad un'istituzione come quella del «Grand Tour» era una delle manifestazioni più concrete del desiderio illuminista di e-

Si inaugura oggi a Castel Sant'Elmo una grande mostra sui vedutisti che ebbero il loro massimo splendore nel secolo XVIII

stendere i sentieri orizzontali, la conoscenza, del bisogno di uscire, e non solo con la fantasia e «su le carte» (come diceva Alfieri) dai confini del già noto, così come era uno dei modi in cui si coniugava, per via analogica, l'aspirazione alla libertà. I Viaggi erano una sorta di estroversione spaziale che si serviva anche del vedutismo non solo come oggetto ambito di possesso che ricordasse e simboleggiasse il viaggio ma anche come elemento di documentazione e di studio. E' così che nasce un genere tutto particolare di vedutismo che lascia tracce anche a Napoli: il vedutismo dei pittori viaggianti che percorrevano l'Europa e soprattutto l'Italia, ma anche il Vicino Oriente, lungo gli itinerari più battuti del «Grand Tour» e dagli «antiquari».

Spirito di osservazione

Con l'inseparabile taccuino o la cartella portafogli di pelle e il cilindro di inchiostro, era il notaio in compagnia di ricchi «gran turisti» e dei loro eruditi accompagnatori e ciceroni, oppure direttamente al seguito di architetti e letterati, disegnavano quanto sembrava loro singolare durante il viaggio, o quanto veniva loro indicato, per completare poi il disegno o trarne un'acquaforte (inoltre nella tradizione dello studio o addirittura, durante le ore di sosta, nella locanda.

L'attività dei pittori viaggianti, come Knier che fu al seguito di Goethe nel suo viaggio in Italia, come Giovanni Battista Lusieri che lavorò in Grecia per Lord Elgin ma che ci ha lasciato alcune stupende, luminosissime vedute napoletane, come l'altre degli artisti che illustrarono il «*Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*» di Saint-Non al seguito di Vivant-Dennon, è improntata ad uno spirito di osservazione che è indubbiamente affine a quello di pittori diciannovesimi più stanziali come Voltaire, come Pietro Fabris che illustrò i Campi Flegrici di Lord Hamilton, e soprattutto come il pittore Philipp Hackert, artista che collaborò più di altri contemporanei a mutare profondamente l'iconografia della veduta napoletana. Che rimase, però, fino all'espulsione di Napoleone, culturalmente fedele a quanto le era richiesto: sostanzialmente descrittiva, anche quando toccò i livelli più alti, come nel caso delle belle vedute di Napoli di Claudio Joseph Vernet.

Ci furono certo luminose eccezioni: la Napoli notturna, illuminata da fantastici bagliori di Wright o Derby o la Napoli invernale solitaria e adagiata di Robert Cozzari, visioni che ci portano lontano dall'ambito culturale nel quale si era sviluppata la veduta topografica settecentesca, ma che non si sottraggono ad un artista silenzioso e inverso come Thomas Jones e all'incantata obiettività delle sue vedute di terrazze napoletane inondate dal sole nell'immobilità azzurra del mezzogiorno, per poter affermare ancora che «veduta» vuol dire proprio «quel che si vede».

William Hamilton, grande promotore delle arti, era l'ambasciatore inglese nella città partenopea alla fine del '700

Un inglese alla corte dei Borboni

di STEFANO MALATESTA

come i libri più eleganti di tutto il secolo XVIII: la *Collezione di antichità etrusche greche e romane dallo studio dell'Onorevole William Hamilton*, che esercitarono un'influenza internazionale nel campo del disegno. Molto presto la fama di Hamilton come grande dilettante e mecenate, diventò un'letteratura del Regno di Napoli, si sparse da Parigi a Londra e non c'era artista, da Philipp Hackert e Thomas Jones, che accendesse a Napoli senza una lettera di raccomandazione per l'ambasciatore, uomo che riusciva a fare benissimo gli interessi dei suoi paesi nel più gradevole dei modi.

Come molti visitatori stranieri, anche Hamilton di sensiva irredolente estratto dal Vesuvio. Fece lunghe escursioni per arrivare il più possibile vicino alle eruzioni, in un periodo di notevole attività del vulcano e continuò a descri-

vere agli amici il fascino delle eruzioni. Questo suo entusiasmo, in parte accademico e illuministico, in parte protoromantico, lo portò a commissionare a Pietro Fabris le illustrazioni della celebre *Collezione di antichità etrusche greche e romane* di Hamilton nel 1776: un soggetto che era tappa ineludibile del Grand Tour, come esattamente riscontrò in loco delle descrizioni degli autori classici; Hamilton, per chi volesse riconoscerlo, è rappresentato più volte nelle incisioni mentre s'ispezia in giacca rossa per i terreni lavici.

La moglie di Hamilton era morta nel 1782. L'ambasciatore la sostituì con Emma Lyon, la giovanissima amante di uno nipote. Se non ci fossero i numerosi ritratti eseguiti da Romney, si potrebbe pensare che la bellezza della ragazza, decantata oltre misura e ricordata in qual-

che dozzina di biografie, sia stata parte del mito Nelson, «Britannia rules the waves» e amori incendiari tra fregate che sparavano a borbordo e tribordo in mari considerati incroci nel nord. Invece la Lyon doveva essere stupenda, con un bellissimo incarnato e forme adeguate, anche se dedita esclusivamente a pose neoclassiche nei saloni di Palazzo Stessa e nelle varie residenze della corte.

Goethe rimase colpito dal contrasto tra la maturità epurata di William, piena di saggezza, e l'irresistibile vivacità di Emma. «Il vecchio cavaliere le ha fatto fare un costume greco che le dona immensamente», scrisse. «Così vestita, essa assume un'infinita varietà di pose. In piedi, in ginocchio, seduta, giacente, seria o triste, allegra, esultante, pensiva, sfrontata, mischiata, ansiosa, ogni stato d'animo segue rapidamente l'altro; con gusto perfetto essa adotta le pieghe del suo velo ad ogni impressione e con lo stesso velo crea sulla sua testa ogni tipo di acconciatura». Quando c'era qualche ospite importante, la Lyon si metteva anche a ballare la tarantella, una danza che agli stranieri doveva fare l'effetto di una danza del terrore, sensuale e voluttuosa.

Nel settembre del 1793 arrivò nella rada di Napoli il vascello Agamemnon, comandato da Orazio Nelson, allora capitano, che portava dei disegni per Hamilton. Sembrò che Sir William, dopo essersi incontrato con lui, abbia detto a Lady Hamilton che stava per presentarle un ometto di cui non si poteva dire che fosse molto bello, ma che, egli credeva, avrebbe un giorno stampato il nome di pochi anni più tardi Nelson portava via da Napoli per mare, diretto a Palermo, la famiglia reale terrorizzata dal pericolo rivoluzionario e dai francesi, insieme con Sir William ed Emma, che da tempo era diventata l'amante quasi ufficiale di Orazio. Anche se Ferdinando IV riusciva a tornare, una certa Napoli dei Borboni era ormai finita.