

CHIARIMENTI SU VANVITELLI

(Tavv. 93-98)

Potrà sembrare occasione forse troppo lieve ad un articolo il pubblicare un gruppo di Vanvitelli inediti. A proposito di quest'artista qualcosa è già stato scritto; esiste anzi persino un'esile monografia¹⁾ che esaurisce diligentemente le non molte questioni di carattere biografico, filologico e documentario che lo riguardano; ma indulgiandosi in considerazioni vaghe, approssimative e dilettantesche, che trovano d'altronde facile terreno nella natura pittorica del Vanvitelli, e perdendosi in prolisse digressioni e descrizioni, non raggiunge una definizione aderente e, tanto meno, chiaramente impostata, della sua personalità artistica. Si è accennato inoltre più volte a lui, in argomento di pittura vedutistica, a proposito di Carlevarijs,²⁾ e anche della scuola di Posillipo,³⁾ insistendo in ambedue i casi, e correttamente, sul suo carattere di precursore del vedutismo italiano del '700 e dell'800. Per altro anche qui ci si mantiene in termini troppo generici ed esteriori; giacché, mentre la lista dei derivati potrebbe essere quasi indefinitamente accresciuta sino ad includervi, *exempli gratia*, anche un Migliara, tutto ciò non riguarda il Vanvitelli che in maniera unilaterale, dimenticando una più precisa definizione della sua individualità pittorica e soffermandosi invece sul suo solo attributo di «vedutista», con tutti i pericoli inerenti al considerare la *veduta* come genere a sé. La monografia poi, sebbene, come ho già accennato, meritoria per la diligente redazione di alcune parti e, quantitativamente, bene informata, mi par non sappia avvantaggiarsi di una tale generica silloge documentaria per organizzarla agli effetti di una chiara e logica motivazione dell'educazione pittorica e dello svolgimento del Vanvitelli in Italia.

Il valore del suo breve soggiorno olandese, il suo orientamento nell'ambiente pittorico romano dell'ultimo '600, i suoi rapporti con la colonia fiammingo-olandese, non sono affatto

o poco sufficientemente chiariti. Sulla determinazione poi dei giudizi sulle singole opere, considerate quasi sempre come «documento», come pezzo di vita del tempo, con interessi cioè del tutto estranei alla pittura, è inutile insistere. Si può soltanto osservare che tali giudizi mi pare inclinino ad una svalutazione del nostro, riducendo le sue pitture a semplici «documentari», e lui stesso quasi al ruolo di fotografo ambulante. E qui mi pare si ecceda. Perché mi sembrò di intravedere sempre nelle sue vedute (e più nelle grandi composizioni che nelle piccole tempere) al di là del puro interesse documentario, sotto certa apparenza di candida obbiettività e di docile asservimento al vero, celarsi, seppur discontinui, non pochi reali valori pittorici che, anche se espressi in tono somnesso, quasi appena sussurrati, non mi par giusto trascurare del tutto.

Non raramente, nei pressi di un'abside di S. Pietro o di un Castel S. Angelo «esatti», per dirla col Lanzi, «nelle misure e negli alzati», dove l'inanimata attenzione passivamente riproduce, quasi abilmente secondando una abitudinaria meccanicità, ecco che la fantasia si fa luogo, sia pur nel breve spazio di un quadratino di tela, ove assumono reale valore pittorico i due toni bianco e caffelatte della più modesta casupola nettamente bipartiti ed emergenti dalla solida custodia verdeoliva di una siepe, con un rapporto da far presentire un giovanile Corot. Più propizia materia a tali spunti pittorici offrono altri quadri, che il Vanvitelli dipinse in vista di luoghi meno convenzionali e adusati, ove non è più protagonista un monumento illustre che par costringere la veduta nell'imposizione di una determinata visione tradizionale, ma dove il pittore fissa la sua osservazione, con una quasi volontaria noncuranza dell'inquadramento della veduta, su di una parte qualsiasi di Roma che più interessi la sua fantasia. Certo, più che sulle sue qualità pittori-

¹⁾ C. LORENZETTI, *G. Vanvitelli*, Roma, Treves, 1934.

²⁾ H. VOSS, *Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrh.*, in *Repertorium f. Kunstw.*, 1926; G. FIOCCO, *La pittura veneziana del 600 e del 700*, 1929, p. 70; G. DELOGU, *Pittori veneti minori del 700*, 1930, p. 79; vedi

anche R. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, 1936, p. 392.

³⁾ M. BIANCALE, *La pittura napoletana del sec. XIX*, in *Catalogo della Mostra di pittura napoletana del 600, 700 e 800*, pp. 238-240.

che l'importanza di Vanvitelli è basata sul fatto, diremo così, annalistico di essere stato il primo a dipinger vedute in senso moderno, canalettoiano, in Italia. Ma per non scindere astrattamente i due fatti, e siccome, anche partendo da questo punto di vista, non è stato detto a questo proposito gran che di preciso, non sarà del tutto inutile rinfrescare la memoria su di lui, prendendo occasione da questi «inediti».

La sua educazione in patria, seppur fu necessariamente di limitata importanza poiché si svolse in un brevissimo giro di tempo, certo non più di un biennio, e, ciò che più conta, prima che compisse il suo diciannovesimo anno,⁴⁾ non va tuttavia così trascurata, come è stato fatto, per essere sostituita con quella dell'ambiente fiammingo-olandese romano. Non bisogna dimenticare che egli aveva su tali suoi compatrioti, quelli specie cui pare alludere la menzionata monografia, vedutisti e paesaggisti, già accademizzati, quando non ancora bambocciari, linghelbacchiani e swaneweltiani, l'imparggiabile vantaggio di avere assistito, nella sua adolescenza, magari soltanto attraverso una porta o una finestra socchiusa di un Pieter de Hooch, alla attuazione, anche nelle risoluzioni di rinnovate visioni vedutistiche, di quella realtà nuova creata da Vermeer e della quale le vedute di Delft costituivano un importantissimo capitolo. E senza voler andar troppo oltre il segno, senza perdere cioè di vista la relativa scarsità del suo temperamento e la giovanissima età, pur ammettendo che egli non fosse in grado di ascoltare direttamente la grande lezione di quest'ultimo, non si può sorvolare sul fatto che proprio negli anni della sua adolescenza i Berchkeyde e il Van der Heyden (Tavv. 93, 94 figg. 1, 3, 4) andavano dipingendo per l'Olanda quelle vedute che dovevano essergli ben più vivo ammaestramento dei modesti suggerimenti pittorico-architettonico-topografici del suo debole maestro Mattia Withoos. È la loro maniera luministica, naturalistica e «attuale» di concepir la veduta, nata dalla pittura di genere ma presto affrancatasene per serietà d'intenti e per ricchezza di problemi pittorici, che il Vanvitelli certamente seguì e portò in Italia; e sotto questo aspetto va tutt'altro che trascurata l'importanza del suo breve soggiorno olandese.

Certo se ne dipartì troppo giovane, e il suo bagaglio di esperienze doveva essere molto lieve

al suo arrivo a Roma, e non tale da permettergli un'intera indipendenza nell'ambiente pittorico locale; anzi le sue pitture giovanili attestano che più che di precise derivazioni è esatto parlare di un vago quasi inelaborato ricordo, o meglio di una generica attitudine di gusto, sufficiente però a porlo in posizione di superiorità su quanti pittori di veduta fiamminghi o olandesi erano in Italia, nonché sullo stesso mediocre anversese Genoels che lo accolse nel suo studio a Roma, dove era giunto negli stessi anni da Anversa dopo un lungo soggiorno in Francia, con ben altri e diversi interessi e cultura. Quanto e come avesse dipinto in Olanda, non lo sappiamo. Ma non sarà difficile intuire quale fosse il suo primitivo indirizzo, se nei suoi più giovanili dipinti italiani libereremo alcune figurine dall'agitato e corsivo paludamento accademico, e se ci soffermeremo invece su altre che nella semplice, allungata costruzione, e nei preziosi accordi tonali, con maggior facilità si riveleranno legate da stretti vincoli formali con quante altre popolano le piazze o i canali nelle vedute olandesi dal Sanredam al Van der Heyden (Tavv. 93, 94, figg. 1, 2, 4).

A Roma, ove giunse men che ventenne nel 1674, ben distinta, anzi distanziata dalla pittura aulica, ufficiale (marattesco-barocca) che, è superfluo il dirlo, restò sempre per lui lettera morta, il Vanvitelli trovò, più bonaria e accogliente, una pittura paesistica che viveva ai margini dell'Accademia, ripetendo all'infinito, con scorante ottimismo, le concezioni della tradizione carraccesco-poussiniana nelle meccaniche traduzioni d'inesauribile esuberanza vegetale di un Dughet, o improvvisando con rapida facilità i *pasticci* cortonesco-rosiani di un Montanini; o, per non citarne altri, smantellando i ruderi scenografici e uggiosi di un Ghisolfi, alla cui ombra riposano soldati fannulloni e acchiappanuvole o pescatori da pozzanghera, veri precursori degli sfaccendati e disutili personaggi del Pannini. Il prontuario rosiano, rigidamente accademico sotto la falsa apparenza di una pseudo-romantica scapigliatura contenutistica, non poteva non aver fatto fortuna in un ambiente aulico e convenzionale come quello romano: aveva anzi segnato una vasta orma nella pittura paesistica. Tale pittura ottimistica e facilona che, talora con soverchiante prepotenza, quasi ad affrancarsi della sua posizione d'inferiorità, faceva capolino dagli sfondi di quadro a soggetto sacro da un Geminiani a un Chiari o a un Trevisani; che sdipanava con intrepida teatralità per chilometri quadrati di tela templi boschetti ed antri, fissando già il paesaggio su

⁴⁾ Cfr. MILAZIA, *Vite degli architetti antichi e moderni*, Tomo II, p. 363.

un tema d'obbligo d'un eroico retorico, divulgato poco dopo più che dal pennello direi quasi dalla rotativa instancabile dell'Orizzonte, e si preparava così a giungere alle arcadiche pastorelle ed agli idilli mitologici del Locatelli, dove ogni sopravvissuto sentore di originaria rusticità antica e di pastorizia esiodea alla Poussin andava definitivamente perduto tra gli scenografici fondali di un melodrammatico Eliso; tale pittura non doveva forse andar troppo a genio alla natura assorta e coscienziosa, al sentimento minutamente realistico del Vanvitelli. Non si può negare però che qualche vago elemento di tale apparato schivo di ogni realtà, insieme a quel che di piacevole e di allettante, di genericamente decorativo che non avrebbe troppo contrastato col suo realismo di proposti un po' nebulosi, favorendo il suo innegabile desiderio di incontrare i gusti del pubblico, affiorò spesso nella sua vasta produzione, come in seguito accenneremo.

La monografia anzidetta, a proposito della sua educazione e del suo orientamento a Roma, accenna di sfuggita e senza meglio specificare, ma come al fatto più determinante, che il fondamento della sua arte « fu la pittura paesistica olandese-italiana prosperante a Roma ». Accenno invero vago e impreciso. Quando il nostro vi giunse, l'ambiente fiammingo-olandese romano era in decadenza, e non vi si notava più nessuna personalità di qualche rilievo, dopo tanto andirivieni nella prima metà del '600, se si eccettua lo squisito Dujardin il quale si era più degli altri indugiato in Italia, e che del resto all'arrivo del Vanvitelli doveva essere a Venezia, dove poco dopo morì.⁵⁾

Tra gli ultimi a partire era stato il Lingelbach, una ventina d'anni prima, e si esauriva ora, nella nuova generazione, quel processo di accademizzazione già da osservare nel Lingelbach stesso che, nei confronti per esempio del Van Laer, il quale accampava pur qualche pretesa, almeno programmatica, di camuffato naturalismo caravaggesco, si era impaniato nei lacci di una mimica convenzionale che mal dissimulava lo scheletro di un acquisito disegno classico. Interessante sintomo a questo proposito è il cessare, verso la metà del secolo, del lungo contrasto fra i fiamminghi e la romana Accademia di S. Luca. Ai vari Romejin, Mom-

⁵⁾ Karel Dujardin (1622-1678) venne per la prima volta in Italia intorno al 1650 per non lungo tempo; vi ritornò nel 1674 e si stabilì a Roma; morì a Venezia mentre era per tornare in patria. Scolaro del Berchem, e forse influenzato dal più giovane Potter (Hoogewerff),

Thomas Wyck ed altri, che conciliavano la veduta con la bambocciata o la scena di genere, oscillando tra la maniera chiara, di diffusa e fredda luminosità, del Berchem, e quella più livida e notturna del Lingelbach, trapianando sulle rive del Tevere, tra ruderi muschiosi e crepuscolari, una vita freddolosa e aduggiata, o un'astratta, fantoccesca allegria da Kermesse, a paesisti struggentisi da nordico amore per una convenzionale e frondosa campagna romana quali l'Hackaert, Jan Both, Swanewelt, era successa una generazione intinta di internazionalismo, strettamente accademica, della quale tipico rappresentante era il Genoels, che aveva passata la sua giovinezza in Francia, dove aveva avuto intimi contatti col Lebrun che l'aveva accolto nell'Accademia.

Dello stesso indirizzo eran seguaci i fratelli Van Bloemen, lo Stendardo e l'Orizzonte, giunti a Roma poco più tardi, che maggiormente, il primo meno e l'altro più, si fusero con l'ambiente locale romano. Se seguitava ad esistere una confraternita pittorica fiammingo-olandese con continuità esterna di tradizione e di costumi, i legami culturali con la patria non erano più quelli di un tempo. Giudicandola nelle sue principali manifestazioni, si può dire che non esistesse più a Roma una pittura fiamminga ben determinata e isolata; l'Accademia aveva assorbito e livellato; la bambocciata, la scenetta di genere erano definitivamente in discredito, non solo presso il pubblico ufficiale che non aveva, del resto, mai concesso a tale pittura « inferiore » e popolare ma maggior credito che a un divertimento o a una distrazione visiva, ma presso gli stessi nuovi pittori che tendevano a confondersi, in una parità di intenti, come fecero i fratelli Van Bloemen, con l'ambiente artistico locale, accostandosi, dopo aver ripudiato tutto il bagaglio popolare, platealmente e aneddoticamente grottesco, a quella consacrata vena di classicismo post-cinquecentesco che va dai Carracci al Maratta per poi sboccare direttamente nel Mengs e nel Batoni.

In tale ambiente pittorico trascorse il Vanvitelli i primi anni romani. E va subito notato però che, se ben presto si assuefece ad un gusto così orientato, e senza drammatici contrasti, mai venne meno alla sua natura nordica, vivacemente e aneddoticamente fantastica, rifacen-

sebbene si attardasse in Italia anche più a lungo di altri pittori olandesi e fiamminghi della sua generazione, non risentì di tendenze accademizzanti, e la sua opera si affianca a quella del Berchem, del Van de Velde e simili (con qualche ricordo di Claudio, forse).

dosi per di più alla tenace tradizione brilliana sui quadretti, per esempio, del Breemberg, che numerosi dovettero capitargli tra le mani, e donde trasse quella maniera sua propria di popolare antiatmosferiche lontananze di un impensato e autonomo mondo miniaturistico visto con tagliente precisione come attraverso il tubo rovesciato di un telescopio. Il Genoels, d'altra parte, o meglio l'estetica diffusa del tempo, dovettero indirizzarlo ad uno studio diretto dei modi del Poussin ed anche di Claudio; e di questo ce ne danno fede i suoi disegni. Ma è un poussinismo garbato, a volte intelligente, quello del nostro, e tale che non riuscì mai a indurlo ad arbitrarie corsività, a manierate facilonerie grafiche, sebbene possa talvolta sembrare, così congiunto ai suoi intenti di riproduzione veristica, ridotto al ruolo di povero, quasi puerile appunto. È poi interessante osservare a questo proposito come nei primissimi documenti della sua attività, nelle cinquanta e più vedutine che illustrano il manoscritto corsiniano,⁶⁾ tali accenni paesistici, già certamente poussiniani, e un macchiare approssimativamente claudesco, corroborino l'esigenza di un'attenta e felice notazione del vero, cui non è da attribuirsi un valore del tutto casuale ed esterno, riferendola cioè solo allo scopo per cui tali vedutine servivano; giacché si arriva anzi a risultati di una natura narrativa fresca e vivace.

Oscillando così fra queste due dissimili tendenze, un'osservazione puntualizzata e cristallina, affettuosamente attenta, descrittiva e oculare, tutta fiamminga, e una retorica letterariamente accademica, di schematiche impaginature e di svagata ascendenza poussiniana, il Vanvitelli si orientò nel suo cammino pittorico concedendo sempre più all'una che all'altra, e non senza essersi soffermato dinanzi ad opere ben diverse e più antiche, che dovevano suggerirgli però non pochi modi di espressione, indicargli quasi la strada ove conciliare quegli opposti elementi della sua educazione. Intendo, a mo' di esempio, le *Cavalcate barberiniane al Corso* e a *Porta del Popolo* di Agostino Tassi, o la *Visita di Urbano VIII al Gesù del Sacchi*.

Riepilogando: il Vanvitelli, giunto giovanis-

simo dall'Olanda, dove aveva tuttavia avuto agio di osservare vedutisti come i Berckheyden o Van der Heyden, era piovuto a Roma nel bel mezzo di un ambiente ove la rigida poetica dell'Accademia orientava la pittura paesistica verso un generico arbitrarismo già tutto arcaico. Sopravvivevano però numerosi gli esemplari lasciati dalle precedenti generazioni fiamminghe e olandesi. Da tutto questo Gaspare trasse elementi per il suo stile, e creò quel tipo di « veduta » che, nel suo modo di essere concepita, doveva far tanto cammino in Italia.⁷⁾

* * *

Procedendo in ordine cronologico, il primo degli inediti che qui presento (Tavv. 95, 96, figg. 5, 7) è una grande (m. 2,15 x 0,95) *Veduta della Piazza del Quirinale*, con l'uscita dal palazzo di papa Innocenzo XII in portantina accompagnato dalla corte papale. La base di uno dei Dioscuri reca la data: 1696.

La folla variamente aggruppata nella piazza è, senza dubbio, la parte più notevole del quadro, offrendo elementi d'indagine stilistica con maggiore abbondanza che non le minute figure, che popolano di solito le sue piccole vedute, animate da ostentata mimica in evidenti, sottolineate indicazioni episodiche, per maggiormente divertire un pubblico borghese ed attento più ad aneddotiche narrazioni figurate, che non ad autentici valori stilistici. Senza insistere sulla curiosa congiunzione di modi olandesi con primi timidi accenni ad arricciature di barocco romano, che si notano nei vari personaggi che popolano questa piazza del Quirinale, alcuni ammantati con drappi di smorto violetto e di chieastico giallo dorato di ascendenza marattesca, gioverà soffermarsi, per esempio, su quelle donne in costume o su altri vestimenti colorati, isolati con un gusto quanto mai affine al Carlevarijs, e che ricordano tanto da vicino la serie di figure di questo pittore recentemente entrate al South Kensington Museum di Londra.⁸⁾ Tale rapporto Vanvitelli-Carlevarijs era già stato notato, ma qui mi pare si possa affer-

⁶⁾ Cfr. C. LORENZETTI, *La navigazione del Tevere da Roma a Perugia ecc.*, in *Bollettino d'Arte*, 1927, I, p. 337.

⁷⁾ Certamente influenzato dal V. fu l'anversese Hendrik van Lint, più giovane di lui di quasi 30 anni, e che passò gran parte della sua vita a Roma. Ebbe uno svolgimento analogo a quello del Vanvitelli, ed in alcune sue opere è quasi confondibile con quest'ultimo. I numeri 259 e 262 della Galleria Doria-Pamphily a Roma, per esempio, furono tradizionalmente attribuiti al Vanvitelli, finché non apparve la firma del Van Lint.

⁸⁾ Cfr. POPE HENNESSY, *A Group of Studies by Luca Carlevarijs*, in *Burlington Magazine*, settembre 1938, dove non sono riprodotte che tre figure della interessantissima serie, e non fra le più significative. È sufficiente però confrontare la dama in costume veneziano di Londra con le damine egualmente vestite che si trovano in basso a sinistra nel quadro da me descritto (ve ne sono due molto piccole anche nel fondo) per concludere in modo recisamente affermativo sull'importanza del rapporto fra i due pittori.

mare che il ruolo del primo in rapporto al secondo non fu semplicemente quello di iniziatore alla « veduta », ma anche di trasmettitore di non pochi suggerimenti stilistici. E mi pare evidente a questo proposito la necessità di istituire anche un rapporto Vanvitelli-Pannini. Non solo il gusto di illustrare una veduta con un qualsiasi avvenimento di gala, o, comunque, di animarla pittoricamente con una folla varia e policroma, ma anche non pochi elementi più direttamente pittorici di composizione, pennellata, distribuzione delle masse, mi par che qui precludano chiaramente al Pannini.

Non sarà, d'altra parte, difficile scorgere nel Pannini stesso qualche derivazione vanvitelliana nelle sue opere più giovanili: per fare un esempio, nella stampa delle feste a piazza Navona in onore del cardinale di Polignac, del 1729, o meglio ancora nel quadro stesso al museo di Dublino, dove è chiaro un ricorso a Vanvitelli nell'animazione episodica della folla vista in maniera puntuale ed aneddotica, se pur con maggiori insaporimenti pittorici.

Il secondo degli inediti, che come data non dovrebbe discostarsi molto dal primo, rimanendo nell'ambito degli ultimi anni del '600, è una *Vedutina di Tivoli* (Tav. 97, fig. 8) dove l'impostatura, d'una attualità di visione già tutta settecentesca, è animata qua e là, con pungente contrasto, di preziosità episodiche. Si avvicina molto, per il fare disegnativo declinato su un tema vagamente claudesco e poussiniano, ad alcuni suoi disegni, e specialmente ad un'altra *Veduta di Tivoli*, certamente dello stesso periodo, del Museo di S. Martino a Napoli.

Si può collocare sempre in questi anni un *Paesaggio di fantasia* (Tav. 97, fig. 10) che nella composizione, evidentemente messa insieme con appunti presi dal vero, dimostra la professione di fede rigoristicamente nordica del Vanvitelli rispetto alla generica e meccanica arbitrarietà dei paesaggisti suoi contemporanei. Non sembrerà esagerata l'affermazione che una tenace tradizione brillante sopravvive in Vanvitelli, se si osserveranno i toni smeraldini, freddi e metallici, da pittore invernale, il contrasto tra quinte successive di chiari e di scuri, il lontanare dei monti in freddissimo azzurro. Tutte risorse tipiche del dizionario brillante, e che qui tornano

⁹⁾ È da notare che la settecentesca chiesa dei SS. Pietro e Marcellino è attribuita da A. Venturi nel suo recentissimo volume sull'*Architettura del Cinquecento* (Storia, vol. IX, p. 2, 1939, p. 939, fig. 863) al tardo cinquecentista Carlo Lambardo. A scanso di equivoco vi è anche la fotografia, e nel testo si nota che l'architettura, ascritta al Sansovino (?), va attribuita al Lambardo per gli stretti rapporti stilistici con la chiesa di S. Francesca Romana,

con un'intierezza cui poco contrasta il continuo ricorso ad appunti dal vero.

Il quarto inedito è di un raro interesse topografico (Tav. 98, fig. 12), poiché rappresenta una *Veduta di Roma* in prossimità di S. Giovanni in Laterano, lungo il vecchio stradone che reca a S. Maria Maggiore, l'odierna Via Merulana, all'incrocio con la strada che già allora si diceva essere l'antico vico Succusano il quale, alla Porta Maggiore, si riuniva alla via Labicana (presso a poco l'odierno Viale Manzoni). In primo piano vi è la chiesa dei SS. Pietro e Marcellino così com'era avanti la riedificazione ordinata nel 1752 da Benedetto XIV all'architetto Gerolamo Theodoli,⁹⁾ diversissima cioè, escluse le proporzioni: senza la cupola, e con un campanile, poi distrutto, in apparenza romanico, appartenente certo alla più antica fase di costruzione della chiesa. A sinistra, verso il palazzo Lateranense, si affacciano gli alberi dell'allora villa Giustiniani col recinto e il portone di Carlo Lambardo, trasportato, in tempi recenti, a fungere da ingresso a Villa Mattei sul monte Celio. Sopra il timpano della chiesa sono, ben visibili, i tre monti di papa Albani (Clemente XI). Dato che la chiesa dei SS. Pietro e Marcellino fu donata da questo pontefice nel 1707 ai religiosi della regola di S. Antonio Abate di nazione siriana, la nostra veduta va datata con sicurezza dal 1707 al 1711, anni in cui il Vanvitelli è costantemente documentato a Roma. Il punto di imposto da cui la veduta è presa, indicato come un giardino di convento (o di Accademia?) fu forse mera invenzione del Vanvitelli. Infatti in una stampa del Vasi¹⁰⁾ di non molto posteriore, riprodotte la chiesa e i dintorni (1753), in quel sito non vi è nulla che indichi una terrazza di giardino. E l'arbitrio adiunctorio l'ha indotto in qualche facile corsività, sì che l'albero è già frasceggiato con l'eleganza convenzionale di un Locatelli, seppur con qualche residuo di meccanicità preziosa e calligrafica. I monaci poi sono largamente ammantati come in un Ghisolfi, e due degli altri personaggi hanno già la spigliatezza esotica di quei cicisbei o milordi in cerca di ruderi, che avvivan gli scenari di Giovanni Paolo Pannini, e dei cui epigoni ottocenteschi così graziosamente toccò Leopardi:¹¹⁾ « Di Roma là sotto

e che « l'avvento del barocco » si sente già nella « personalissima concezione » della cupola [che è postborrominiana] ecc. ecc.

¹⁰⁾ Cfr. VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma, 1753, Libro III.

¹¹⁾ *Paralipomeni della Batracomiomachia*, Canto I, Stanza 31.

l'eccelse moli — Pigmeo, la fronte spensierata alzando — Percòte i monumenti al mondo soli — Con sua verghetta, il corpo dondolando....».

Il quinto «inedito», che anche si può porre nel primo decennio del '700, è meno interessante topograficamente, rappresentando una parte di Roma largamente riprodotta: Castel S. Angelo e il ponte omonimo, visti dalla parte di S. Giovanni de' Fiorentini (Tav. 98, fig. 13). In primo piano i vestigi dell'antico ponte romano, e accanto le moli de' Fiorentini. Quest'ultime veramente dovevano essere sull'altra riva, sotto la chiesa di S. Giovanni, ove è tuttora, o dove era almeno fino a pochi giorni fa, un vicolo intitolato appunto ad esse. In tal luogo le ritroviamo infatti in altri quadri del Vanvitelli stesso e in stampe del tempo.

Il sesto inedito che non riproduco (coll. privata), è una vedutina (su rame) di Castel S. Angelo, di una luminosità viva e preziosa, tutta olandese. Il castello è visto da tergo, dai «Prati», con i bastioni e i muri di cinta come sono di nuovo visibili oggi dopo le recenti demolizioni. La stessa veduta, più in grande, esiste alla Galleria Corsini.

Ed ecco infine due *Vedutine* (una è datata 1723) delle quali non saprei ora indicare con precisione il soggetto, ma che sembrano rappresentare due paesi, forse del Lazio, fra Roma e Napoli (tipo Cori o Valmontone; Tav. 97, figg. 9 e 11).

Appartengono al periodo più tardo di Vanvitelli, e non conosco suoi dipinti ulteriormente datati. Alcuni elementi pittorici inequivocabilmente veneti ci inducono qui a porre con sicurezza prima del 1723 quel viaggio del Vanvitelli a Venezia, di cui ci parlano i biografì, offrendoci un'altra decisiva prova accanto a quel-

la, del resto già sufficiente, delle sue molte vedute di soggetto veneziano. È chiaro che quella ricchezza di motivi di intensificato valore tonale, quella pittoricità calda e diffusa, che pone queste due *vedutine*, ed altre contemporanee, in pieno contrasto con la stesura disegnativa, di intonazione fredda su toni verdini e violacei, animata qua e là da vivissime, isolate puntualità cromatiche, propria della sua precedente operosità, non possono essergli derivate che da un diretto contatto con la pittura veneta e coi paesaggisti del primo '700; specialmente con Marco Ricci. Molte cose ci riportano qui a Marco Ricci; mi limiterò ad indicare le figurine dal tocco rapido e strapazzato, così diverse dalle precedenti del nostro, e, con chiaro precorrimiento dello Zuccarelli, accordate in rosso e blu. Il Lanzi non potrebbe, a proposito di queste due *vedute*, ripetere la sua acutissima osservazione: «Né lascia [il V.] a desiderare se non qualche spirito e varietà maggiore nei campi ossia nell'aria temperata quasi sempre ad un azzurro pallido, o rotto da qualche nuvoletta poco studiata», ché qui anche il cielo è reso più nervosamente, e non come la solita zona un po' smorta e inanimata delle sue più giovanili *vedute*. Concludo notando che, se è stata avvertita più volte, per non dire esagerata, l'importanza del coefficiente vanvitelliano per la formazione del Carlevarijs, e, di qui, di tutti i vedutisti veneti del '700, non è stato ugualmente notato un fatto di ordine più direttamente pittorico: l'influenza cioè che esercitarono sulla sua visione la scapigliatura dei paesaggisti veneti del primo '700, ed in ispecie di Marco Ricci. Penso che a tale apporto debbasi l'aspetto ultimo, l'espressione stilisticamente più scaltrita e pittoresca del Vanvitelli.

GIULIANO BRIGANTI.

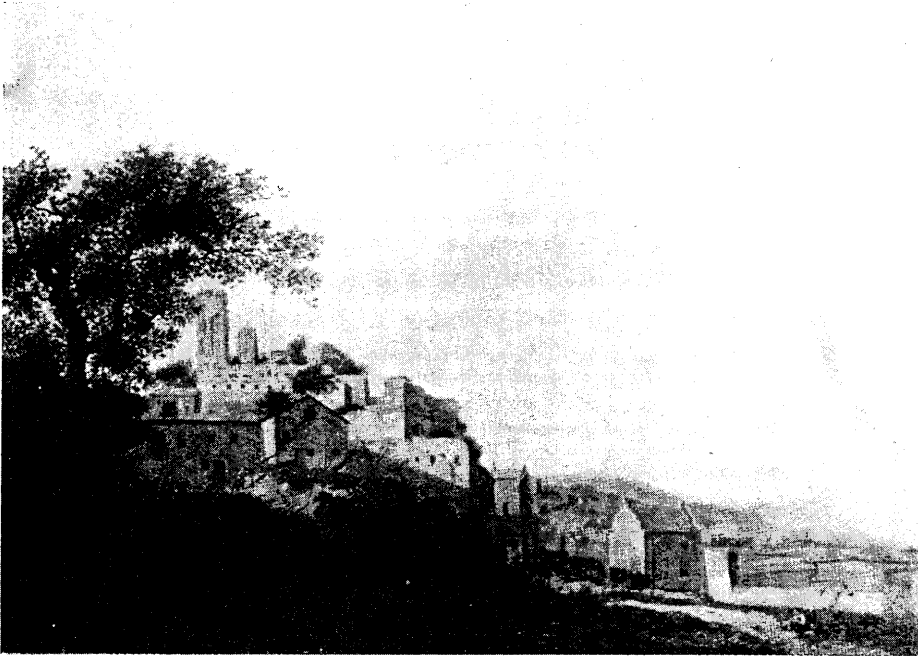


Fig. 1.

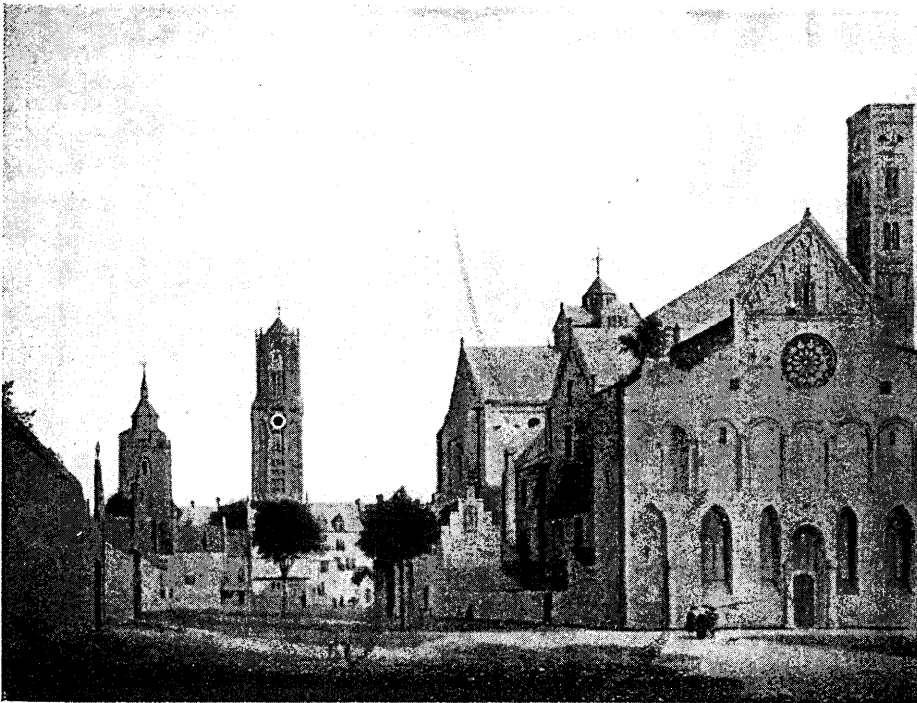


Fig. 2.

Fig. 1. VAN DER HEYDEN: Città su una collina. Londra, Coll. Simon Morrison, Esqu.
Fig. 2. PIETER SANREDAM: La chiesa di S. Maria a Utrecht. Rotterdam, Museo Boymans.



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 3. GERRIT BERCKHEYDE: Paesaggio di Haarlem. Stoccolma, già coll. B. Svenonius.
Fig. 4. JAN VAN DER HEYDEN: Veduta della città di Veene. Philadelphia, Raccolta J. G. Johnson.

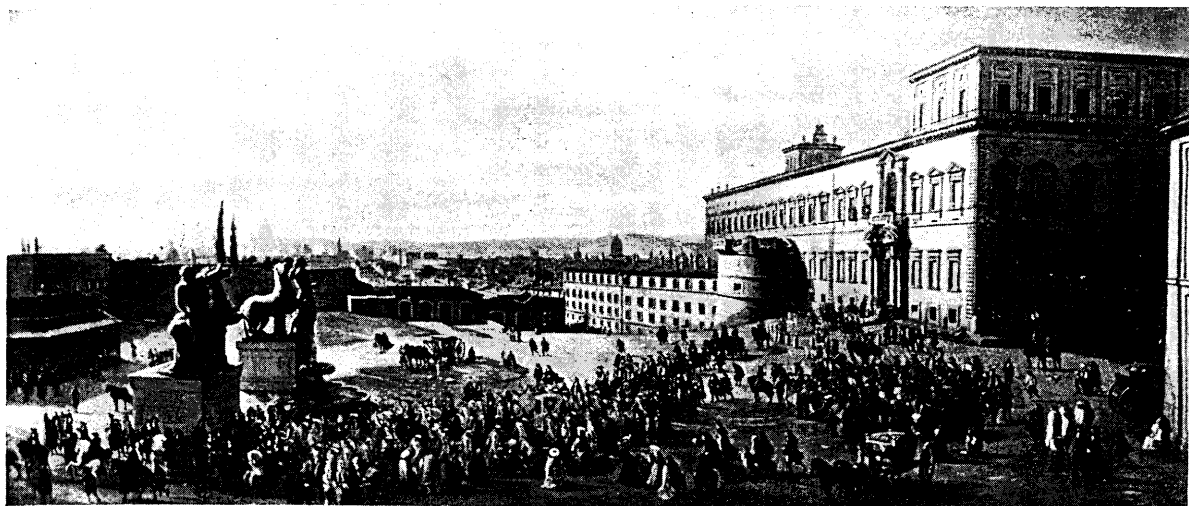


Fig. 5.

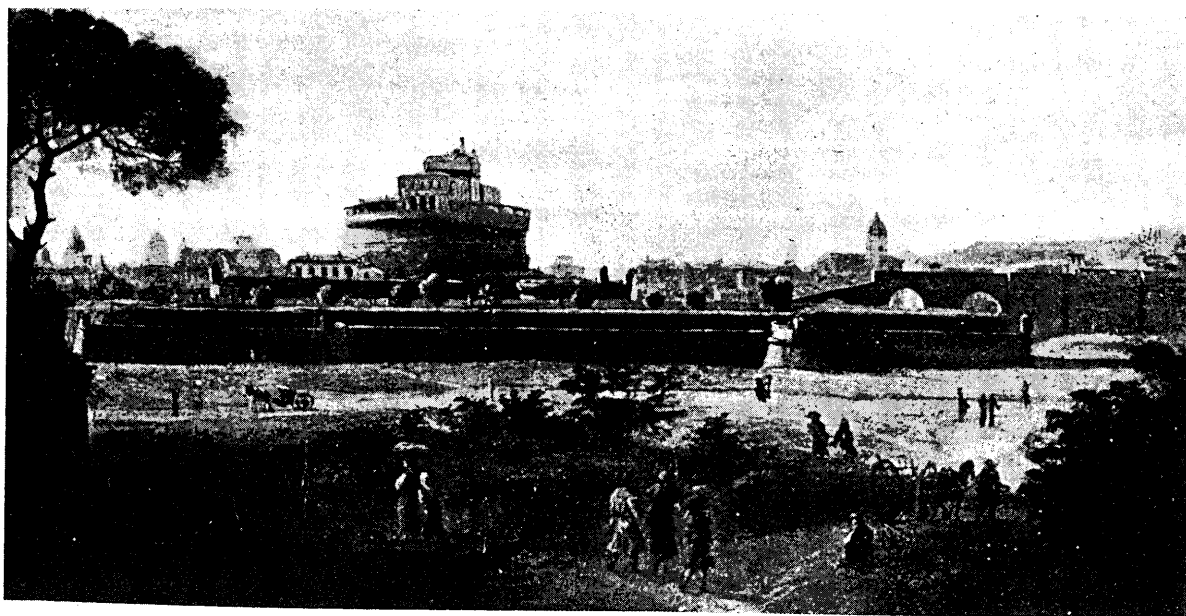


Fig. 6.

Fig. 5. VANVITELLI: Papa Innocenzo XII esce dal Quirinale. Londra, Raccolta privata.
Fig. 6. Id.: Veduta di Castel S. Angelo. Londra, Raccolta privata.

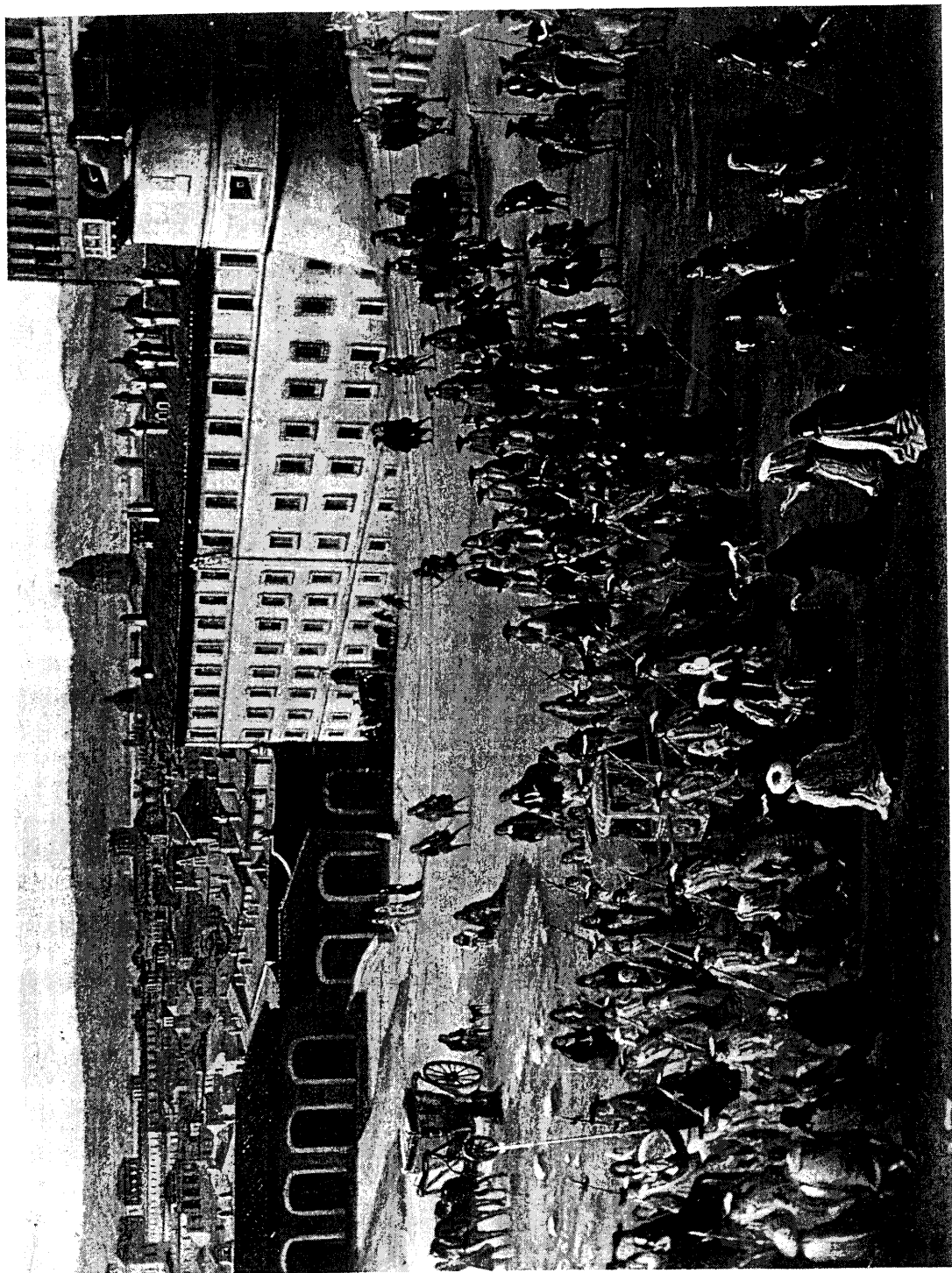


Fig. 7.

Fig. 7. VANITELLI: Papa Innocenzo XII esce dal Quirinale (particolare).



Fig. 8.

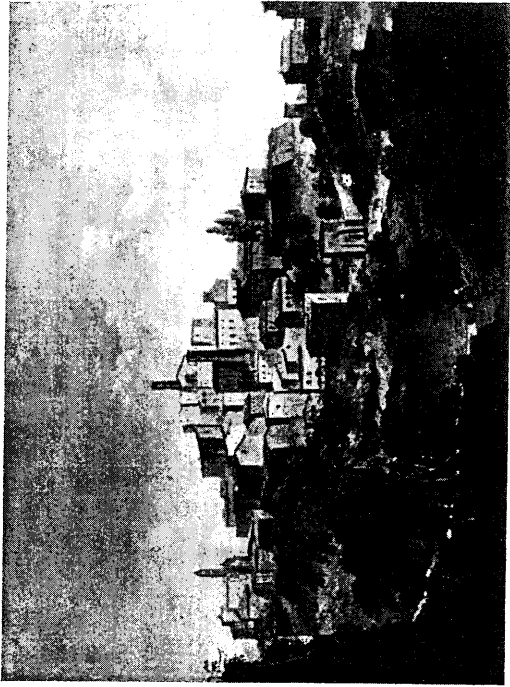


Fig. 9.

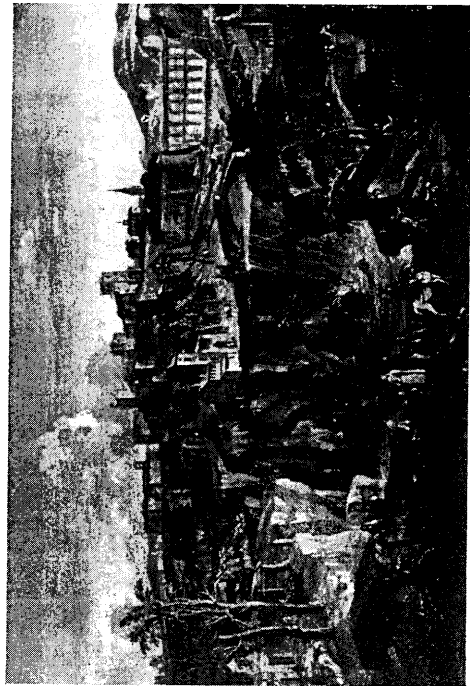


Fig. 10.



Fig. 11.

Figg. 8, 9, 10, 11. VANVITELLI: Vedute di paesi della campagna romana, e paesaggi di fantasia. Londra, Raccolta privata.



Fig. 12.

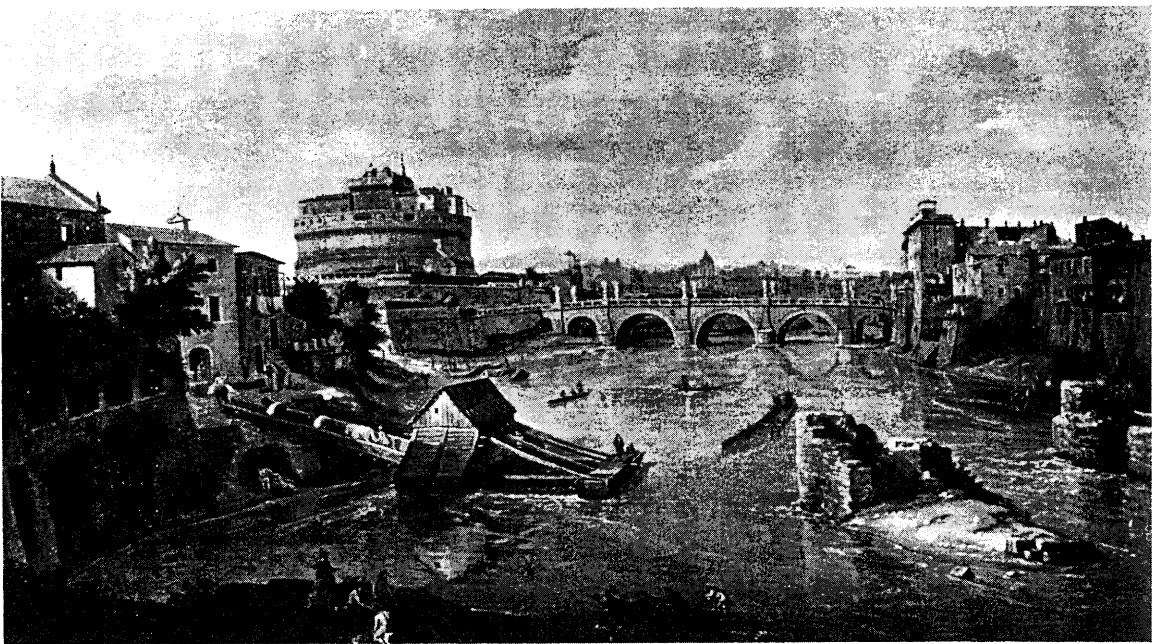


Fig. 13.

Fig. 12. VANVITELLI: Veduta di Roma dai pressi della Chiesa dei SS. Pietro e Marcellino. Londra, Raccolta privata. — Fig. 13. ID.: Veduta di Castel S. Angelo. Londra, presso il signor Agnew.