

LA VECCHIA CASCATA E LA RIVA SINISTRA DELL'ANIENE

La veduta, non dissimile dalla precedente, è presa dal vecchio ponte di San Martino, e precisamente dall'ultima arcata sulla congiunzione con la sponda destra del dirupo. Si vede, a sinistra, l'inizio della strada che portava alla Via Valeria e che costeggia la



158 MONACO. Già presso la ditta Böhrer.
Olio su tela. Cm. 48x96,5.

Pendant di un'altra veduta di Tivoli (N. 146) si trovava prima della guerra sul mercato antiquario tedesco e ne ignoro l'attuale ubicazione.
Bibl. Berni, 1962, vol. IV, N. 318.

L'ANIENE PRIMA DELLA VECCHIA CASCATA

Veduta presa dalla riva sinistra del fiume, in prossimità della Piazza Rivarola, lungo la strada che porta dal centro di Tivoli al vecchio ponte di San Martino e conduce quindi fuori della città sino alla Via Valeria. Al centro l'orlo della cascata oltre il quale si vede un arco del ponte e il Tempio di Vesta con il campanile



della chiesa di San Giorgio. A destra della cascata, una grande edicola, che si nota anche nelle vedute precedenti, dove era dipinta, sul lato opposto, una immagine della Vergine. Sulla riva destra, ove è oggi la Villa Gregoriana, un gruppo di case e, al limite della veduta, la porta S. Angelo.

159 ROMA. COLLEZIONE ROSPIGLIOSI (già).
Olio su tela. Ovale. Cm. 31x45.

Pendant di un'altra veduta di Tivoli (N. 149) datata del 1691. Apparvero tutte e due alla seconda vendita Rospigliosi nel 1932. Ne ignoro l'attuale ubicazione.

Bibl. Catalogo II^a vendita Rospigliosi, Roma, 1932, p. 50, N. 269.



160 ROMA. ACCADEMIA DI SAN LUCA. N. 313.
Olio su tela. Cm. 0,50x1,02.

È pendant della veduta di Ripa Grande (N. 119). Può darsi del tempo dell'ammissione del Van Wittel all'Accademia di S. Luca (1711).
È tra le opere di miglior qualità dell'artista.

Bibl. Lucarelli, 1954, p. 30.

NETTUNO

La veduta è presa da Sud, lungo la riva del mare, sulla strada che porta a Torre Astura. Al centro della composizione la città, come appariva allora, entro la cerchia delle antiche mura. Si vede il campanile del Duomo, dedicato ai SS. Giovanni Evangelista

e Giovanni Battista e la torre del castello eretto dai Colonna. A sinistra, oltre la rada, si vede Anzio e, a mezza via, la imponente costruzione della Villa Borghese.



161 ROMA. RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 54,5x44,5.

Segnato in basso a destra: G.V.F. Di bellissima qualità, databile del primo decennio del Settecento. Vedi quanto detto al numero seguente.

Bibl. Briganti, 1958, tav. XXVII.



Pendant della veduta di Tivoli N. 154. È replica senza varianti del dipinto precedente, anche nella disposizione delle figure. Può ascriversi al periodo più tardo dell'attività dell'artista. Poiché le due vedute della raccolta Ravaglioli sono identiche alle due vedute di Tivoli, e di Nettuno N. 153 e 161, dalle quali esattamente derivano, è probabile che anche le suddette due vedute, così simili per stile e pressoché uguali di dimensioni, fossero un tempo pendant.

La cronologia dei viaggi del Van Wittel non è del tutto chiara perché non è confortata da molti documenti e da date sicure: di tali date poi bisogna assumere a prova dell'anno della sua presenza nel luogo solo quelle apposte sui disegni perché, come si è visto, dipinse molte volte a Roma, basandosi sui disegni più antichi, vedute di diverse città. Non conosciamo quindi con esattezza l'anno del suo passaggio a Firenze che ci è testimoniato, per altro, dall'esistenza di dette vedute. Poiché possiamo dedurre con certezza che fece almeno due lunghi viaggi al Nord spingendosi una volta fino in Lombardia, dove era nel 1690, e un'altra volta sino a Bologna (1694) da dove, con ogni probabilità, proseguì per Venezia ove fu certamente prima del 1697, il suo passaggio per Firenze può collegarsi sia al primo che al secondo viaggio. È probabile tuttavia che il soggiorno fiorentino, sicuramente breve, abbia immediatamente preceduto, o seguito, quello bolognese e vada quindi posto nel 1694.

Esistono vari disegni del Van Wittel con vedute di Firenze (N. 119 d., 125 d. (R), d., 205 d., 209 d., 216 d., 305 d. R e V) a due soli dei quali (119 d. e 216 d.) corrispondono dipinti. Furono quindi probabilmente numerose le vedute che l'artista dipinse della città.

VEDUTA DI FIRENZE DALLE CASCINE

Questa prima veduta fiorentina è presa sulla riva destra dell'Arno, dalle Cascine, di fronte alla pescaia di Santa Rosa. Sulla destra, dietro gli alberi delle Cascine, appare in lontananza la cupola e il campanile del Duomo. Al centro, parte delle case sulla riva destra, fino al Ponte alla Carrara dietro il quale si intravede il Ponte Santa Trinita e il Ponte Vecchio. Più estesa la vista sulla riva sinistra con le antiche mura medioevali che chiudevano a ponente la città e

costeggiavano anche parte del corso del fiume. Si notano il campanile e la cupola di Santo Spirito e, in primo piano, la chiesa di Cestello. All'estrema destra la porta di S. Frediano. Sullo sfondo, il colle di S. Miniato con la chiesa e, più in alto, la fortezza di Belvedere.

Un disegno preparatorio frammentario è a Napoli al Museo di S. Martino (N. 119 d.).



163 FIRENZE. PALAZZO PITTI. N. 9292.
(in deposito al Museo di «Firenze com'era».)
Olio su rame. Cm. 45x74,5.

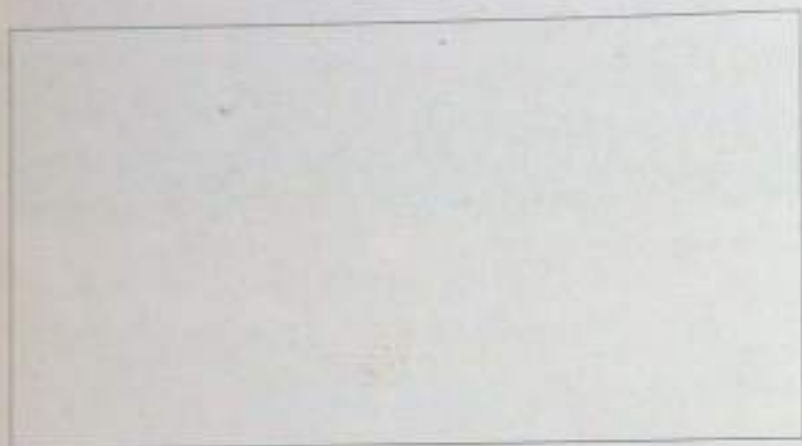
Firmato al centro: *Flor. Gaz. Van Wittel*. Eseguito quindi a Firenze e da datarsi con ogni probabilità del 1695.

Bibl. Chiarrelli, 1944.



164 FIRENZE, RACCOLTA BRUSCOLI.
Olio su tela. Cm. 50x99.

È pendant di un'altra veduta di Firenze (N. 166) della stessa raccolta. Pro-
vengono evidentemente da Casa Colonna, come testimonia lo stemma a
destra dei due dipinti. Va ricordato che due vedute di Firenze, delle quali
una delle Cascine, erano menzionate nella quadreria dei principi d'Avellino
(*Napoli nobilissima*, vol. XI, nov. 1902, p. 175, N. 73-76).
Sembra più tarda della veduta precedente ed è databile fra il primo ed il
secondo decennio del Settecento.



165 ROMA, COLLEZIONE COLONNA, N. 544.

L'ARNO ALLA PESCAIA DI PORTA SAN NICOLÒ

Questa veduta è nata evidentemente per accompagnare quella pre-
cedente raffigurante l'Arno dalla parte opposta della città. È pre-
sa dalla riva destra del fiume, un centinaio di passi oltre le mura
che chiudono Firenze verso levante e che si notano sulla destra.
Dietro le mura si vedono la torre di Palazzo Vecchio, l'abside di
Santa Croce, il campanile di Badia, la torre del Bargello, il cam-
panile e la cupola del Duomo. Sulla riva sinistra, le casette della stra-
da Valdarnese, le alte mura e la torre di Porta San Nicolò, il cam-

panile della chiesetta omorima, la mole del palazzo di Mozzi e il
Ponte alle Grazie con le sue caratteristiche casette destinate origi-
nariamente a ritiri di religiose.

Di questa veduta esiste il disegno preparatorio (N. 216 d.) nella
Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele a Roma, cartella vedute
di Città, n. 6, disegno mancante di tutta la metà di destra. Vedere
anche quanto menzionato in relazione al disegno N. 305 d.



166 FIRENZE, RACCOLTA BRUSCOLI.
Olio su tela. Cm. 50x99.

Come il suo pendant (N. 164) proviene da Casa Colonna, come testimonia lo
stemma a destra del dipinto.

PORTA GALLIERA

Il Van Wittel era a Bologna nel dicembre del 1694, come testimonia la scritta autografa sul disegno preparatorio per questa veduta « *porta Galera (sic) di Bologna 1694 X Xmbre* ». Annotazione questa importante ai fini di una ricostruzione della cronologia dei viaggi del Maestro nell'Italia del Nord.

La veduta è presa dalle pendici della Montagnola ove era un giardino pubblico sin dal 1683. Il luogo è completamente mutato e del tutto irriconoscibile se non fosse per la presenza della porta, unico edificio rimasto di quanto appare nella veduta. In primo piano si vede il rio del Navile con ponticelli e chiuse che limitava in

quel sito, entro le mura, la parte abitata della città. A destra, Porta Galliera, ricostruita sotto Alessandro VII Chigi dall'architetto Bartolomeo Provaglia nel 1661. A destra della porta si vedono i resti dell'antico castello di Galliera. La via omonima si intravede dietro gli alberi e ad alcune casupole di aspetto rustico accanto alle quali è un pagliaio: e si vede proseguire a sinistra, verso il centro della città, ove si nota una carrozza che la sta percorrendo. La chiesa che la fiancheggia agli inizi potrebbe essere San Benedetto. Il disegno preparatorio (N. 212 d.) per questa veduta è alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, cartella di vedute di Città, N. 9.



167 MARIANO COMENSE. RACCOLTA VITALI.
Olio su tela. Cm. 50x100.

È pendant della veduta di Tivoli N. 131. Databile del primo decennio del Settecento, è questa una delle vedute più limpide e luminose che si conoscono del Van Wittel ed è fedelissima al disegno preparatorio. Proviene dalla raccolta Lodi di Monaco di Baviera.



168 ROMA, RACCOLTA BARONESSA GIULIA LAZZARONI.
Olio su tela.

Replica più tarda, da ascrivere agli ultimi anni di attività dell'artista.

Non è possibile stabilire con esattezza l'anno in cui il Van Wittel giunse a Venezia né supporre, sia pure approssimativamente, quanto tempo vi rimase. Che vi sia stato ce lo assicura la testimonianza di varie vedute della città, una ventina circa fra disegni e dipinti, questi ultimi variamente datati. Del suo passaggio a Venezia parla anche il Milizia nelle sue « *Memorie degli architetti antichi e moderni* » del 1785. La più antica veduta veneziana datata del Van Wittel è del 1697, ma tale data non può assumersi quale documento *in se* del 1785. La più antica veduta veneziana datata del Van Wittel è del 1697, ma tale data non può assumersi quale documento sufficiente e fissate l'anno del suo soggiorno nella città lagunare perché, come si è visto, egli era solito dipingere in epoche differenti vedute di città appoggiandosi, talvolta anche molti anni dopo, a disegni presi sul posto. Esistono infatti vedute veneziane datate del 1706, del 1707 e del 1710; e quella del 1707, come indica la scritta prima della data, fu eseguita certamente a Roma. Il 1697 va quindi preso come sicuro termine *post quem*.

Dei suoi viaggi al Nord sappiamo con certezza che nel dicembre del 1694 (precisamente il 10) era a Bologna, come si può dedurre dal disegno fatto in quel giorno a Porta Galliera. Possiamo anche dedurre, con buon margine di sicurezza, che nel '96 era di nuovo a Roma avendo datato di quell'anno una delle sue vedute più impegnative, e di maggiori dimensioni, con la Piazza del Quirinale. Ma prima del suo passaggio per Bologna del '94 il Van Wittel era già stato nell'Italia del Nord e precisamente in Lombardia. Due vedute delle Isole Borromeo datate del 1690, ed una delle quali porta il nome del posto davanti alla data, ci indicano come in quello anno fosse sul Lago Maggiore, a meno di non supporre che anche quelle siano state dipinte più tardi ed assumere quindi quella data come termine *post quem*. Non è facile credere che sia rimasto in Alta Italia dal '90, o prima, sino al '94 e oltre, anche perché esiste un piccolo dipinto di Tivoli datato del 1691. È più lecito invece supporre che abbia compiuto due viaggi, uno nel '90 ed uno nel '94 e resta quindi da immaginare in quale dei due si sia spinto fino a Venezia. Propendo a ritenere la seconda data come la più probabile supponendo quindi che si sia recato a Venezia o subito dopo o subito prima del suo passaggio per Bologna: e ciò non solo perché si può stabilire, basandosi sulle sue vedute, un itinerario Roma - Montefiascone - Firenze - Bologna - Venezia, ma anche in considerazione del fatto che la prima veduta veneziana datata è soltanto del 1697 e non prima.

IL MOLO, LA PIAZZETTA E IL PALAZZO DUCALE

Questa veduta del Molo dal Bacino di San Marco è presa esattamente di fronte alla Piazzetta, che appare al centro della prospettiva, dalla distanza di un centinaio di passi dalla riva, evidentemente da bordo di un battello. Si nota, sull'estrema sinistra, la piccola e massiccia costruzione merlata dei Pubblici Granai, detti di Terra Nuova, fabbrica in mattoni che, insieme ad edifici contigui, fu demolita in epoca napoleonica per dar luogo all'attuale Giardino Reale, ora di proprietà dello Stato. Dietro i Granai si nota il lato posteriore delle Procuratie Nuove con gli ultimi due ordini di finestre e il tetto irto di camini. Segue poi l'antico Ponte della Pescheria, così detto dal mercato del pesce che qui si trovava originariamente e che si nota nella veduta vanvitelliana, con le tende che coprono la riva dopo il ponte, davanti ai Granai. Sotto il ponte si nota l'imbocco del Rio della Zecca dopo il quale s'innalza l'edificio sansoviniano della Zecca ed il fianco della Libreria sulla quale domina il Campanile. Dopo la Libreria, la Piazzetta, al cen-

tro della prospettiva, con le due colonne e, sul fondo, la Torre dell'Orologio, come era prima della sopraelevazione delle due ali laterali, costruite dal Massari nel 1755. Sulla destra il fianco Sud di San Marco, di cui si vedono le tre cupole e, quasi al centro della composizione, il Palazzo Ducale, cui segue il Ponte della Paglia all'imbocco di Rio del Palazzo e l'inizio della Riva degli Schiavoni con l'edificio delle Prigioni. Esiste un grande disegno preparatorio quadrettato (N. 207 d.) per questa veduta, a Roma nella Biblioteca Vittorio Emanuele, cartella vedute di Città, N. 4.

Per il suo taglio, per il punto di vista e per la scelta stessa del soggetto, questa veduta vanvitelliana è certo molto importante nella storia del vedutismo veneziano del Settecento. Sicuramente in anni posteriori Luca Carlevaris scelse un punto di vista non dissimile per raffigurare il Molo dal Bacino di San Marco e lo stesso Canaletto nelle molte raffigurazioni che ne trasse si ispirò a principi compositivi e prospettici non contrastanti.



169 MADRID, MUSEO DEL PRADO, N. 475.
Olio su tela, Cm. 98174.

Firmato sul fianco del veliero a destra; *Gas. V. B.* e datato 1697. Era nel 1746 nella collezione di Isabella Farnese a La Granja. È fra i dipinti di maggiori dimensioni ed anche di maggior impegno dell'artista e fu eseguito probabilmente a Roma sul disegno preparatorio (ora alla Biblioteca Vittorio Emanuele) fatto pochi anni prima a Venezia. Si deve supporre che il Van Wittel si servisse anche di altri disegni più particolareggiati: sul disegno citato, per esempio, non si legge, sul fondo della Piazzetta, la Torre dell'Orologio. Si può notare anche che, se nel disegno è visibile solo una delle cupole di San Marco, nel dipinto in questione se ne vedono tre (il che costituisce però una licenza prospettica).



170 NEW YORK, RACCOLTA HENRY WHITE (già).
Olio su tela.

Firmato e datato: *Roma* 1707. Era a New York presso Kleinberger nel 1947 e fu venduto da Parke-Bernet il 14 marzo 1951 (cat. n. 104) dalla raccolta di H. White. Ne ignoro l'attuale proprietario. Si appoggia allo stesso disegno preparatorio del dipinto di Madrid e ne ripete esattamente il taglio. Molto variato in primo piano nel movimento delle barche e delle gondole, ripete soltanto la galera attraccata al molo davanti al Palazzo Ducale e che è l'unico elemento, fra i nautici, esattamente derivato dal disegno nelle due vedute. *Bibl. Constable, 1962, p. 61 e tav. 5 A.*



171 DRESDA, PINACOTECA, N. 640.
Olio su tela, Cm. 65,5x98.

Il dipinto, attribuito a scuola veneziana del '700 nei vari cataloghi della Galleria, è ricordato in un inventario del 1722 come «Prospekt von S. Marcoplatz in Venedig, von Gaspar de Tors». Era quindi evidentemente in quell'epoca, in cui l'artista era ancora vivente, attribuito al Van Wittel che si chiamava appunto «De Tors» nella «*Schilderboeck* di Roma. È ricordato per la prima volta come opera del Van Wittel dal Constable. Si appoggia chiaramente allo stesso disegno preparatorio dei due precedenti dipinti e ne ripete anche la galera attraccata davanti al Palazzo Ducale. È probabile che appartenga alla tarda attività dell'artista e che sia quindi databile poco prima del 1722, anno in cui il dipinto è già a Dresda.

Bibl. Catalogo Pinacoteca di Dresda 1908, p. 207; cat. 1929, p. 301 con ill. Constable, 1962, pp. 61-62.

Questa veduta della Piazzetta con a sinistra il Palazzo della Zecca e la Libreria, al centro il Campanile, la Loggetta costruita dal Sansovino tra il 1537 e il 1540 (che appare senza la cancellata di bronzo eseguita dal Gai nel 1733-37), parte delle Procuratie Vecchie, la Torre dell'Orologio, il fianco Sud della facciata di San Marco e a destra il Palazzo Ducale, può considerarsi quasi un particolare della veduta precedente. Ma sebbene molto spesso il Van Wittel usasse lo stesso dipinto preparatorio per trar-



re da una veduta più grande una veduta più piccola, questa non è ripresa dallo stesso punto di vista da cui fu preso il disegno che è servito di base per i tre dipinti precedenti. Come lo dimostra chiaramente la prospettiva, il punto di vista è qui effettivamente riavvicinato e il disegno preparatorio, non più esistente, deve essere stato preso da bordo di un battello distante meno di cento metri dalla riva.

172 ROMA. GALLERIA DORIA. N. 237.
Olio su tela. Cm. 27x42.

Firmato sul fianco della barca a destra in primo piano: *Gaspare Van Wittel Roma*. Il dipinto, che è pendant di un'altra veduta di Venezia nella stessa Galleria (N. 175), deve datarsi del primo decennio del Settecento.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 14.
Constable, 1962, p. 61.

IL BACINO DI SAN MARCO VERSO IL CANAL GRANDE

La veduta è presa da bordo di un battello, al centro del bacino di San Marco, fra l'isola di San Giorgio ed il molo davanti a Palazzo Ducale, guardando verso il Canal Grande. Sull'estrema sinistra si vede l'isola della Giudecca con la facciata della chiesa del Redentore, poi il canale della Giudecca, le Fondamenta delle Zattere, la Punta della Dogana e la chiesa della Salute. A destra della Salute si nota il fianco dell'Abbazia di San Gregorio. Al centro l'inizio del Canal Grande con, a destra, il Fonteghetto della Farina, il mercato del pesce, i Granai Pubblici ed il Ponte della Pescheria, nel luogo

dove è oggi il Giardino Reale. La veduta si chiude a destra con la facciata della Libreria sulla Piazzetta e le due colonne. Si può notare che il Canaletto dipinse più volte la medesima veduta, sia dalla riva degli Schiavoni che dal Bacino di San Marco.

Pressoché identica come taglio e punto di vista è una veduta attribuita al Canaletto con aiuti dal Constable nella raccolta *Embaricos* di Londra. Non esiste di questa veduta, della quale sussistono varie versioni, il disegno preparatorio.



173 FIRENZE. RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 55x108.

Firmato e datato sulla gondola al centro; *Gaspar Van Wittel* 1710. È pendente di una veduta di Napoli (N. 194). Proviene dall'antiquario R. Finck di Bruxelles. A Petworth House (Sussex) nella collezione Petworth sono citate due vedute del Van Wittel (Collins Baker, *Catalogue of the Petworth Collection*) raffiguranti il « Bacino di San Marco e Santa Maria della Salute » e una « Veduta del Molo di Napoli ». Poiché la descrizione corrisponde ai due singoli soggetti ritengo possa trattarsi dei medesimi dipinti.



174 HOLKHAM HALL. DUCA DI LEICESTER.
Olio su tela. Cm. 56x109.

Firmato sulla gondola; *Gaspar Van Wittel*. Fa parte di una serie di quattro vedute della medesima raccolta e di identiche dimensioni, una delle quali è datata del 1717 (Vedi N. 51, 59, 186).

Bibl. Matthew Betringham, *Plans etc. of Holkham, 1773*.
Constable, 1962, p. 62.

LA PUNTA DELLA DOGANA E SANTA MARIA DELLA SALUTE

Questa veduta della Punta della Dogana con la Giudecca a sinistra dove si nota la chiesa del Redentore, al centro l'inizio delle Fondamenta delle Zattere e l'edificio della Dogana da Mar, edificato poco dopo il 1677 da Giuseppe Benoni, e, sull'inizio del Canal Grande,

la facciata della Salute dietro la quale si nota il fianco dell'Abbazia di San Gregorio, può considerarsi un particolare tratto dalla veduta precedente e appoggiato, per la prospettiva, allo stesso disegno preparatorio.



175 ROMA. GALLERIA DORIA. N. 259.
Olio su tela. Cm. 27x42.

Firmato: *G. Van Wittel* sulla barca carica di botti in primo piano. È pendente di un'altra veduta di Venezia (N. 172). Databile del primo decennio del Settecento ed eseguito probabilmente a Roma.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 54.
Constable, 1962, p. 61.



176 ROMA. COLLEZIONE COLONNA.
Olio su tela. Cm. 26x47.

Si appoggia allo stesso disegno preparatorio dei precedenti dipinti.
Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 13.



177 FIRENZE. RACCOLTA BRUSCOLI.
Olio su tela. Cm. 26x48.

Si appoggia allo stesso disegno preparatorio che ha servito al precedente dipinto, ma l'inquadratura è leggermente spostata verso destra, così che la veduta non include la chiesa del Redentore. Si accompagna ad un'altra veduta di Venezia della stessa raccolta leggermente inferiore di dimensioni ma nata certamente insieme (N. 182). È databile del secondo decennio del Settecento.

SANTA MARIA DELLA SALUTE E L'ENTRATA DEL CANAL GRANDE

Alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, nella cartella con vedute di Città, N. 1, 5 e 7, esistono tre disegni, due dei quali di notevoli dimensioni, per questa veduta (vedi i N. 204 d. - 208 d. - 210 d.). Sono presi esattamente dallo stesso punto di vista e sono quindi, in quanto a prospettiva, pressoché identici. Sebbene siano tutti e tre quadrettati, uno (N. 208 d. - vedi anche a pag. 148-149) per l'esattezza dei rilievi e la minuta descrizione dei particolari architettonici deve considerarsi un vero e proprio disegno preparatorio eseguito pazientemente per servire di base ad un dipinto. Il secondo (N. 204 d.), leggermente acquarellato, è assai più sommario e libero nel tratto e mette in rilievo soprattutto, con una tecnica leggera e trasparente, il fattore luce. Per il formato e le dimensioni deve considerarsi anche questo un disegno preparatorio fatto, in un certo senso, per integrare il primo fornendo indispensabili osservazioni di carattere pittorico e luministico. Il terzo (N. 210 d.) non è finito e deve essere servito soprattutto per le annotazioni prospettiche. La esistenza di tre disegni per una medesima veduta dimostra con evidenza l'impegno del Van Wittel nel fissare un aspetto dei più belli di Venezia. È un procedimento che possiamo controllare solo in questo caso ma che non doveva necessariamente essere raro per il Maestro.

Abbiamo visto per esempio come, nel caso della prima veduta con il Molo di San Marco, per il quale possediamo solo un disegno preparatorio di carattere « pittorico », come alcuni particolari che in tale disegno sono omessi ci hanno fatto supporre l'esistenza di un altro disegno più preciso, oggi perduto. Il disegno « pittorico » della Salute e dell'entrata del Canal Grande può considerarsi tra i disegni più belli del Van Wittel che in essi si dimostra vero precorritore del grande vedutismo veneziano del Settecento.

Una veduta del Canaletto presa dallo stesso punto di vista è nel Museo di Huston nel Texas.

La veduta è presa dal centro dell'entrata del Canal Grande, all'altezza circa della Punta della Dogana, evidentemente da bordo di una barca. Si vede a sinistra la facciata e la cupola della Salute dietro la quale si affaccia il fianco e il fastigio gotico dell'Abbazia di San Gregorio. Accanto all'Abbazia, a destra, si nota la torre del Palazzo Venier delle Torreselle, costruzione del XV secolo distrutta nell'800, vicino al Palazzo Venier dei Leoni. Sullo sfondo, alla curva del Canale, il campanile della Chiesa della Carità ora non più esistente. Sulla riva opposta del Canale, si vede Palazzo Corner, oggi sede della Prefettura, e, sull'estrema destra, Palazzo Tiepolo, oggi Hotel Britannia.

178 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 491.
Olio su tela. Cm. 124 x 216.

È il dipinto di maggiori dimensioni che si conosca del Van Wittel (più alto di 30 centimetri e della stessa lunghezza della veduta di Montecavallo del 1696, N. 16).

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

179 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 492.
Olio su tela. Cm. 75 x 124.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

L'ISOLA DI SAN GIORGIO

Per questa veduta dell'Isola di San Giorgio, presa dal Bacino di San Marco di fronte alla Punta della Dogana, esiste del Van Wittel un disegno (N. 142 d.) a Caserta nel Palazzo Reale, nelle sale dedicate al figlio, Luigi Varvitelli. Non si tratta di un vero e pro-

prio disegno preparatorio ma di un rapido appunto a penna e acquarello su carta azzurrina.

Sulla destra si vede l'inizio dell'Isola della Giudecca con il campanile della chiesa di San Giovanni Battista ora demolita.



180 ROMA. RACCOLTA THEODOLI.
Olio su tela. Cm. 24x44.

È pendant di una veduta di Castel Sant'Angelo (N. 17) nella stessa raccolta. Ambedue provengono dalla collezione Rospigliosi. Si possono datare del secondo decennio del Settecento e forse anche oltre.

Bibl. Car. I^a Vendita Rospigliosi, 1931, p. 30 (nn. 193-194).

181 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 541.
Olio su tela. Cm. 26x47.

Deriva dallo stesso disegno preparatorio.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 53.

L'ISOLA DI SAN MICHELE E MURANO, NELLA LAGUNA

Questa veduta della chiesa di San Michele, sull'isola omonima, con l'Isola di Murano sul fondo, è presa al largo della estrema punta

delle Fondamenta Nuove. Non si conosce di questa veduta il disegno preparatorio.



182 FIRENZE. RACCOLTA BRUSCOLI.
Olio su tela. Cm. 24x44.

Nonostante le lievi differenze nelle misure è da considerarsi pendant dell'altra veduta di Venezia (N. 177), nella stessa raccolta fiorentina. È databile del secondo decennio del Settecento.

Bibl. Lorenzetti, 1954, p. 51.

Una veduta del Canal Grande da Palazzo Foscari al Rialto è ricordata come opera del Van Wittel dal Constable (1962, p. 62) ed appartenente alla Collezione del Duca di Radnor a Radnor Castle. Un'altra veduta del Canal Grande, datata del 1706, su rame, è ricordata in raccolta privata dal Thieme - Becker.

VERONA

L'ADIGE A S. GIORGIO IN BRAIDA

Il Van Wittel si può essere recato a Verona sia in occasione del suo viaggio sul Lago Maggiore, che ci è testimoniato dalle vedute delle Isole Borromee datate del 1690, sia da Venezia dove, con qualche probabilità, soggiornò verso il 1694. Un preciso disegno preparatorio (N. 211 d.) per questa veduta, conservato alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, cartella con vedute di Città N. 8, con la scritta autografa: *Verona*, ci testimonia con sicurezza del suo passaggio per la città scaligera. La veduta deve considerarsi un documento fondamentale per una ideale ricostruzione dell'aspetto originario della cinta delle mura di Verona costruite da Can Grande della Scala, e precisamente per quel tratto che va dal Bastione delle Boccare al Bastione di San Giorgio, tratto demolito dagli Austriaci nel secolo scorso. La veduta è presa da un punto poco più a monte dell'attuale Ponte Garibaldi, sulla riva sinistra dell'Adige, guardando verso oriente. Si nota, sulla sinistra, l'ultimo tratto delle mura scaligere e le due torri della Porta San Giorgio che è nascosta dietro gli alberi che ombreggiavano lo spiazzo

subito fuori delle mura della città. Dietro i Bastioni la parte superiore della facciata di San Giorgio in Braida con la cupola del Sammicheli. Al centro si vede il proseguimento delle mura, dopo il Bastione delle Boccare, che s'inerpicano su per il colle e limitano quella parte della città sulla riva sinistra del fiume. Sul colle, a destra, le torri e le mura del castello visconteo, demolito dai Francesi nel 1801 e, sull'estrema destra, sulla riva opposta del fiume, la parte superiore della fabbrica del Duomo, esatta per le proporzioni ma non del tutto esatta nella facciata.

Il mulino galleggiante sull'Adige, al centro del dipinto, è preso evidentemente dal vero e appartiene a quel gruppo di mulini che caratterizzavano, fino ai primi anni di questo secolo, il paesaggio fluviale veronese. È forse arbitraria la quinta di casette ed il muro con un portale che funge da quinta in primo piano a sinistra. Il disegno preparatorio è mancante della parte sinistra ed è leggermente tagliato anche a destra.

184 FIRENZE, PALAZZO PITTI, N. 9290. (Attualmente in deposito a Verona al Museo di Castelvecchio).
Olio su tela. Cm. 49x97,7.

Firmato: *Gaspar Van Wittel* sul muro a sinistra. Il dipinto fa parte di una serie di quattro vedute acquistate dalla Soprintendenza di Firenze nel 1954 sul mercato antiquario (N. 130, 201, 202). L'emblema con la colonna a destra indica chiaramente la provenienza da Casa Colonna, cui si riferisce anche il nr. 38 scritto accanto allo stemma.

Il dipinto è stato eseguito probabilmente a Roma, sul disegno preparatorio ora alla Biblioteca Vittorio Emanuele. I quattro dipinti della serie ex Colonna ora a Pitti, pressoché uguali di dimensioni, non sono stati tuttavia eseguiti insieme poiché uno (Albano, N. 130) è datato del 1710 ed un altro (Napoli, N. 201) è datato del 1719.

Bibl. Chiatelli, 1954, p. 109.





185 ROMA. RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cml. 50x40 ca.

Firmato su di un sasso: *Gas. Van Wittel*. Era a Roma presso l'antiquario Sestieri. Deriva dallo stesso disegno che è servito per il dipinto precedente ed è databile del primo o del secondo decennio del Settecento.

VAPRIO D'ADDA

Il disegno per questa veduta, oggi disperso, deve certamente risalire al tempo del soggiorno del Van Wittel in Lombardia, quando dipinse le vedute delle Isole Borromeo sul Lago Maggiore della collezione Colonna, del 1690. Una veduta non dissimile di Vaprio la dipinse anche Bernardo Bellotto, cinquant'anni dopo, nel 1744 (New York, Metropolitan Museum); un'altra veduta, identica a questa del Van Wittel e attribuita a P. Brancalione dal Morassi (*Arte Veneta*, XVII, 1963, p. 155), è in una raccolta privata.

Alla confluenza del Brembo con l'Adda, Vaprio è nota soprattutto per la Villa Melzi che ospitò Leonardo quando questi, per ordine di Ludovico il Moro, progettò il Naviglio di Paderno. Nella veduta si nota il pittoresco canale laterale che fiancheggia l'Adda ad un livello superiore e che risale appunto al progetto leonardesco. Il punto di vista è preso dalla riva destra del fiume: si nota a destra la Canonica di Vaprio con il campanile romanico e a sinistra Villa Melzi.



186 HOLKHAM HALL. DUCA DI LEICESTER.
Olio su tela. Cml. 56x109.

Si accompagna ad altri tre dipinti delle stesse dimensioni con vedute di Roma e di Venezia (N. 31, 59, 174) uno dei quali datato del 1717, data che conviene anche a questa veduta.

Bibl. Matthew Brettingham, *Plans, etc. of Holkham*, 1773.



187 ROMA, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela.

Il dipinto, siglato e datato a destra su di una roccia: *G. V. M. Roma 1779*, è ripreso dopo molti anni, come il precedente, da un disegno preparatorio che risaliva al tempo del soggiorno dell'artista in Lombardia.



188 ROMA, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 62x123.

Similissimo al dipinto di Holkham Hall, deve come questo datarsi del secondo decennio del Settecento.

LE ISOLE BORROMEE SUL LAGO MAGGIORE

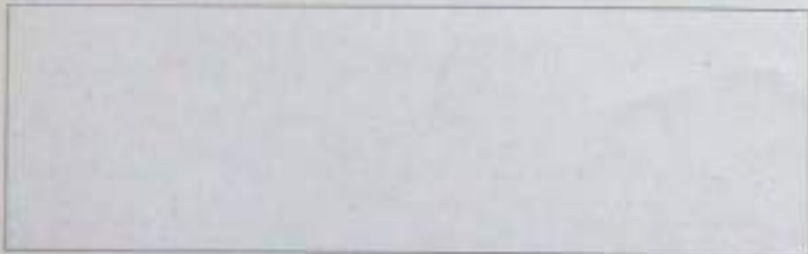
Un disegno del Lago Maggiore a Pallanza ed alcuni disegni delle Isole Borromea, ora in diverse raccolte ma tutti provenienti dalla Collezione Pacetti e passati quindi nella Collezione Fatio di Gi-

nevra (N. 50. d., 51 d. [R e V], 56 d. [R e V]), unitamente alle due vedute della Collezione Colonna, datate del 1690, testimoniano del soggiorno del Van Wittel sul Lago Maggiore.



189 ROMA, COLLEZIONE COLONNA, N. 536.
Olio su tela. Cm. 47x67.

Posta sul verso la nota autografa: « *Parte dell'Isola Borromea, Gaup. Van Wittel, 1690* ». Pendant del numero seguente.
Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 52.



190 ROMA, COLLEZIONE COLONNA, N. 535.
Olio su tela. Cm. 47x67.

Pendant del precedente.
Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 52.

È tradizione che il Van Wittel si recasse la prima volta a Napoli nell'anno 1700 su invito del vicerè Don Luis de la Cerda Duca di Medina Coeli noto, tra l'altro, per le sue inclinazioni al mecenatismo artistico. Il Duca, che era stato nominato Vicerè nel 1695, si ricordò certamente del Van Wittel per averlo conosciuto qualche anno prima a Roma, quando soggiornò nella città in qualità di ambasciatore del Re di Spagna, presso Innocenzo XII. In quegli anni il Van Wittel era già famoso per le sue vedute ed il Vicerè pensò di affidargli l'incarico di fissare gli aspetti più belli di una città per il rinnovamento edilizio della quale nutriva ambiziosi propositi che il suo breve governo non gli consentì di realizzare. Se per l'anno dell'arrivo del Van Wittel a Napoli dobbiamo affidarci ai pochi cenani trasmessici dai biografi, è certo comunque che nel 1700 vi si era già stabilito perché in quell'anno vi nacque suo figlio Luigi che fu tenuto a battesimo dallo stesso Vicerè. Alla fine del 1701 o ai primi del 1702 il Van Wittel era di nuovo a Roma (i biografi di Luigi dicono infatti che fu portato dai genitori a Roma quando aveva solo pochi mesi) dopo aver soggiornato a Napoli più di un anno e non è improbabile attribuire il suo abbandono di una città nella quale aveva goduto di una così promettente situazione grazie alla protezione del Vicerè, ai noti casi della congiura del Principe di Macchia, intervenuti nell'ottobre, ed il conseguente cambiamento della situazione politica.

Nessun documento ci prova con sicurezza che, dopo di allora, a Napoli ci ritornasse, così come non possono provarcelo, per le ragioni più volte esposte, le sue varie vedute napoletane datate del primo e del secondo decennio del secolo e che possono essere state dipinte a Roma (alcune infatti sono segnate « Roma » prima della data) sulla scorta di disegni presi precedentemente sul luogo. Ma vari indizi fanno pensare che vi tornasse, e più di una volta.

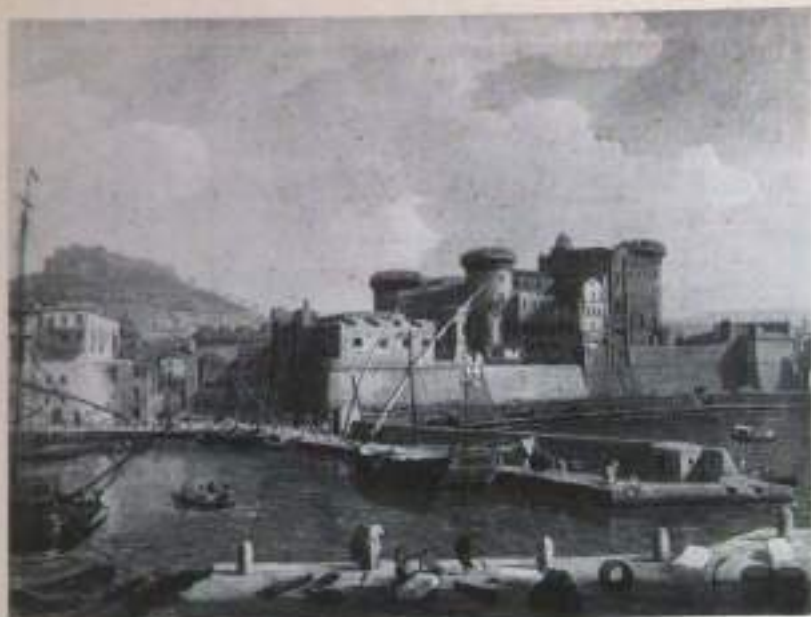
C'è la testimonianza di Sebastiano Resta che, nel 1704, scrivendo al Gaburri che gli chiedeva opere di « Gaspare dagli Occhiali », si dichiara suo amico e dice di non sapere « se sia a Roma o in Napoli » dal che si potrebbe dedurre che, almeno sino a quella data, il Van Wittel alternasse i soggiorni nelle due città. Va bene che il Resta, nella stessa lettera, confessa di « praticare poco i pittori da qualche tempo in qua » e potrebbe quindi aver perso le tracce dell'artista sin dal tempo del primo soggiorno napoletano che risaliva a quattro anni prima, ma è più che probabile che il Van Wittel tornasse a Napoli e non solo prima del 1704, ma anche tra il '10 e l'11, anni in cui le vedute napoletane sono particolarmente frequenti nella sua opera e alcune delle quali, assai probabilmente eseguite a Napoli.

LA DARSENA

Fra le varie vedute di Napoli dipinte dal Van Wittel, questa della « Darsena delle galere », fu senza dubbio la sua preferita: ne conosco ben otto versioni, alcune leggermente variate per l'inquadratura, e tutte di bellissima qualità. Un disegno preparatorio quadrato (N. 106 d.), che assai probabilmente non fu il solo, è conservato a Napoli al Museo di San Martino.

La Darsena fu costruita, vicino all'Arsenale, nel 1668 dal Vicerè Don Pietro d'Aragona che affidò i lavori prima ad un tal Bonaventura Presti, poi ai « Regi ingegneri » Cafaro e Picchiatti. Vi fece edificare, tutto intorno, i magazzini per gli arredi concernenti i bisogni delle galere ed un ospedale per i galeotti infermi. La veduta è presa dall'antico molo preesistente, volgendo le spalle al mare, sotto il Fortino della Torre, detta di San Vincenzo, costruzione antichissima adibita, verso la fine del Seicento, a prigione per « i figliuoli disobbedienti ». Si vedono, sulla sinistra, i sopradetti magazzini che, da quella parte, costeggiavano la Darsena e formavano poi un angolo retto occupando parte del molo esterno, sino alla Torre di San Vincenzo, con l'ala adibita ad ospedale per

i forzati. Tale parte della Darsena si può ricostruire idealmente sulla base di un particolareggiato disegno di Livien Cruyl del 1673 conservato a Poggio Imperiale a Firenze. Sempre a sinistra, sopra i tetti dei magazzini, s'alza la mole del Palazzo Reale, visto di fianco, con la terrazza (o giardino pensile) prospiciente il mare, chiusa sul lato destro da un'alta edicola (ancora inesistente nel 1673 al tempo del disegno del Cruyl) che terminava con quella specie di bianco campanile del quale qui si nota, di scorcio, la parte più alta. Segue l'edificio annesso al Palazzo, chiamato Casina Spagnuola o Palazzo del Maggiordomo o dell'Arsenale che si affaccia sulla Darsena, quasi al centro della veduta; si vedono poi gli archi che collegavano tale edificio, e quindi il Palazzo Reale al Castello, archi tuttora esistenti. A destra Castel Nuovo, con le fortificazioni aggiunte e, sotto i suoi bastioni, lungo il mare, la strada che portava alla Darsena e all'Arsenale, passando attraverso la Porta dell'Arsenale che si nota a destra accanto alla chiesetta dei forzati. Subito dopo, l'inizio del Molo Angioino. Al centro della veduta, sul fondo, il forte di Sant'Elmo e la Certosa di San Martino.



191 NAPOLI, MUSEO DI SAN MARTINO.
Olio su tela. Cm. 48x62.

Segnato: G.V.W., e datato 1702 su di una balla a destra. È la più antica delle vedute datate della Darsena, ma non necessariamente la prima. È molto ridotta, nell'inquadratura, rispetto al disegno preparatorio e ad altre vedute tratte dallo stesso disegno. Acquisito presso l'antiquario Simonetti nel 1915. *Bibl.* Lorenzetti, 1934, p. 49.



192 GREENWICH, NATIONAL MARITIME MUSEUM.
Olio su tela. Cm. 60x120 circa.

Firmato e datato 1703. Sebbene esistano vedute di Roma firmate e datate « Roma » del 1703, è anche probabile che questa veduta sia stata dipinta a Napoli se interpretiamo il passo del Resta nella lettera al Gaburri del 1704 come una prova che, in quegli anni, il Van Wittel alternava i soggiorni nelle due città. Si vedono, attraccate sotto la Casina Spagnuola, le due galere vicereali. Un veliero è sollevato su di un pontone accanto al molo per riparazioni al fasciame.



193 ROMA, RACCOLTA CARLIZZI
Olio su tela.

In questo dipinto, come in quello di Greenwich, si vede la fregata « Parthenope » alzata su di un pontone appoggiata al molo per riparazioni. Si può datare del 1703 approssimativamente. Leggermente più estesa sia a destra che a sinistra della veduta del Museo di S. Martino offre tuttavia una visuale più limitata di quella di Greenwich.



194 ROMA, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 55x108.

Firmato sulla fontana al centro: *Gas Van Wittel* e datato su di un sacco: 1710. Su di un sacco, accanto, è scritto: *Napoli*, il che fa supporre che la veduta sia stata dipinta a Napoli e che quindi il Van Wittel fosse nuovamente in quell'anno nella città partenopea. Il dipinto è pendant di una veduta di Venezia (N. 173) e provengono tutte e due dall'antiquario R. Finck di Bruxelles. A Petworth House (Sussex) sono citate da Collins Baker due vedute del Van Wittel con il Bacino di S. Marco e il Molo di Napoli. La descrizione corrisponde ai due singoli soggetti e potrebbe trattarsi forse dei medesimi dipinti. (cfr. con il N. 173).



195 TORINO, GALLERIA SABAUDA. N. 143.
Olio su tela. Cm. 58x119.

Firmato sulla fontana al centro: *Gasp. Van Wittel* e datato sulla balla accanto: *Partenope*, 1711. Ciò fa supporre che la veduta sia stata eseguita a Napoli. Il dipinto è di grande qualità pittorica ed è tra i più belli di questa serie della « Darsena ». Nell'ottobre del 1711 il Van Wittel fu confermato Accademico di S. Luca dopo aver presentato una veduta di Napoli. È probabile, per la coincidenza delle date, che si tratti proprio di questo dipinto. *Bibl.* G. M. Callery, *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, Havre, 1845, p. 21. Catalogo Pinacoteca di Torino, 1899, p. 117. Lorenzetti, 1934, p. 31.



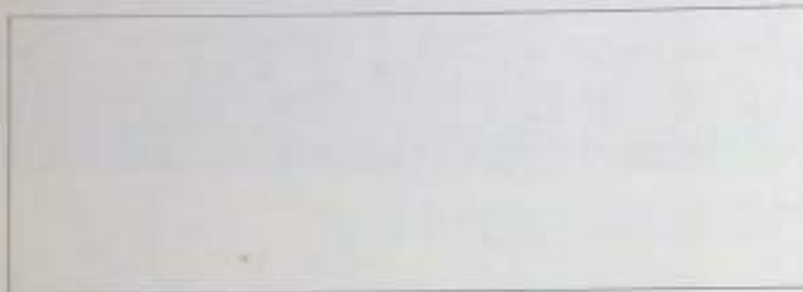
196 HOLKHAM HALL, DUCA DI LEICESTER.
Olio su tela. Cm. 55,5x84,5.

Siglato: *G.V.W.* sulla fontana al centro e datato 1711. Pendant di un'altra veduta con una isola (veduta fantastica - N. 217) nella stessa collezione. Simile nel taglio alla veduta del Museo di San Martino.



197 ROMA. RACCOLTA MELMELUZZI.
Olio su tela.

Anche questa bella veduta può datarsi del 1710-11. Appoggiato al molo e alzato su di un pontone c'è lo stesso piccolo vascello che si nota nella veduta della Galleria Sabauda di Torino.



198 ROMA. COLLEZIONE COLONNA, N. 57.
Tempera su pergamena. Cim. 26x35.

Firmato. Replica tarda.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 52.

IL LARGO DI PALAZZO

Questa veduta del Palazzo Reale e della piazza prospiciente, detta « Largo di Palazzo », mostra, con ricchezza e precisione di particolari, un aspetto oggi profondamente mutato della topografia napoletana. La veduta è presa dall'inizio della rampa del Convento di Santa Croce, della quale si scorge, in primo piano, il muricciolo, e, sulla sinistra, parte di quella edicola che dava sulla piazza e la cui struttura architettonica si può ricostruire da una stampa settecentesca di A. Cardon e da un quadro dello Joli del 1747: due vedute del Largo di Palazzo prese dalla parte opposta. A destra, alla fine della rampa, inizia la strada in discesa, aperta nel 1668, che portava alla Darsena. Sull'estrema destra, vista dal di dietro, la fontana dell'Immacolatella, costruita da Michelangelo Naccherino e Pietro Bernini nel 1607 e sistemata, nel 1906, in Via Nazario Sauro, di fronte all'Hotel Excelsior, dove ancora oggi si trova. Accanto alla fontana, fin dal 1668, proprio all'inizio della rampa della Darsena, era la colossale statua mutila di Giove, rinvenuta a Cuma e chiamata « il gigante di Palazzo », e che rimase in quel luogo sino al 1807, quando fu rimossa per ampliare la strada, sotto Giuseppe Bonaparte. G. Doria, nella sua analisi topografica di questa veduta vanvitelliana si domanda perché la statua non figuri nel dipinto e nota che, anche in una stampa contemporanea, il posto del « gigante » è vuoto.

La piazza, vasta e irregolare, si vede in tutta la sua estensione, fino all'imbocco di Toledo. Sulla sinistra si vedono le varie costruzioni di quell'isola monastica che era di fronte al Palazzo Reale e che era costituita dalle propaggini dei Conventi della Croce e della Trinità, dalla Chiesa di Santo Spirito, dalla chiesetta di S. Marco della comunità dei tessitori. Isola interrotta, al centro, dal co-

sidetto « grottone di Palazzo » e che arrivava sino all'imbocco della Strada di Chiaia. A destra di detto imbocco si vede l'inizio di Toledo (oggi Via Roma) con a destra la chiesa gesuitica di San Francesco Saverio, oggi meglio nota come San Ferdinando.

Davanti alla chiesa, a fianco del Palazzo Reale, si notano gli avanzi del palazzo vecchio, il primo palazzo reale costruito dal Viceré Don Pietro di Toledo, che vennero distrutti da un incendio nel 1837. Sullo sfondo si vede il forte di Sant'Elmo e la Certosa di San Martino, ai piedi della quale scende la « passeggiata dei monaci » tuttora esistente. A mezza costa si vede la chiesa di Santa Maria Apparente, poi il grande fabbricato del monastero delle « sepolte vive », eretto dopo la peste del 1656, ed infine il Convento di Santa Lucia al Monte, volgarmente detto di San Pasquale.

Il complesso di chiese e di conventi che si affacciano sulla piazza di fronte al Palazzo Reale ebbe una prima trasformazione alla fine del Settecento quando sull'area di Santa Croce sorse l'Accademia Reale dei battaglioni dei Cadetti (1775), ma l'insieme fu definitivamente sconvolto e distrutto con la costruzione dell'attuale tempio di San Francesco di Paola, iniziato nel 1817 dall'architetto luganese Pietro Bianchi. Anche il Palazzo Reale ha subito, dall'epoca in cui il Van Wittel lo rappresentò, qualche modifica. Sono stati chiusi alternativamente, su consiglio di Luigi Vanvitelli, gli archi della facciata che prima erano tutti aperti. In quelli chiusi erano state praticate nicchie dove, in epoca umbertina, vennero collocate le otto statue dei Re di Napoli.

Un disegno preparatorio quadrettato (N. 104 d.) per questa veduta è a Napoli al Museo di San Martino.



199 ROMA. RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 72x124.

Sigilato a sinistra sulla base dell'edicola: G.V.W. e datato 1701. È pendant di una veduta del Colosseo (N. 35) nella stessa raccolta. Il dipinto è la prima veduta datata di Napoli che - insieme al disegno N. 131 d. del Museo di S. Martino di Napoli, sigilato e datato dello stesso anno - si conosce del Van Wittel, e fu eseguito, probabilmente con il suo pendant, certamente durante il suo primo soggiorno nella città partenopea. I due dipinti, che erano originariamente a Madrid, provengono dall'antiquario Heim di Parigi.



200 ROMA. BANCA COMMERCIALE ITALIANA.
Olio su tela. Cm. 75x125.

Di grande qualità, il dipinto è stato eseguito probabilmente, come il precedente, al tempo del primo soggiorno napoletano dell'artista, tra il 1700 e il 1702.

Bibl. Doria, 1944.

NAPOLI DAL MARE CON CASTEL DELL'OVO

Questa bellissima veduta panoramica di Napoli è presa dal mare, di fronte a Chiaia, guardando verso il Castel dell'Ovo e il porto. A sinistra si vede la Riviera di Chiaia, con le case che si inerpicano sulla collina sino alla chiesa di Santa Teresa. Dopo la chiesetta di Santa Maria della Vittoria alla curva di Santa Lucia si vede il baluardo nuovo delle Crocelle e poi la massiccia costruzione di Castel dell'Ovo con la lunga gattata sul mare.

Sopra Castel dell'Ovo il grande edificio di Pizzofalcone che era adibito fin dal 1631 a presidio dei soldati spagnoli. A destra del Ca-

stello si vede l'edicola che chiudeva il giardino pensile di Palazzo Reale, la Casina Spagnola, i magazzini della Darsena, l'ospedale dei galeotti, la Torre di San Vincenzo ed il Molo Angioino con il faro. Dietro, Castel Nuovo e, sulla destra, il Vesuvio. A sinistra, in alto, il forte di Sant'Elmo e la Certosa di San Martino.

Al Museo di San Martino di Napoli si conserva il disegno preparatorio (N. 102 d.) per questa veduta della quale conosco una sola versione.



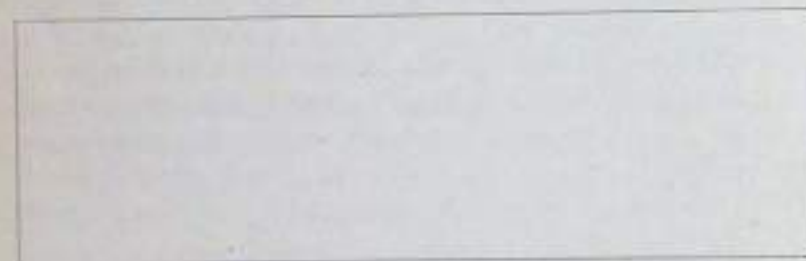
201 FIRENZE. PALAZZO PITTI (Appartamenti Monumentali). N. 9298.
Olio su tela. Cm. 48,2x102,7.

Sigilato sulla vela al centro: G.V.W. e datato 1719. Il dipinto fa parte di una serie di quattro vedute, un'altra di Napoli, una di Albano ed una di Verona (rispettivamente N. 202, 130, 184), acquistate dalla Soprintendenza di Firenze nel 1954. Tutti e quattro i dipinti, che non furono però eseguiti insieme dato che la veduta di Albano è datata del 1710, recano in basso a destra lo stemma dei Colonna che ne attesta l'originaria provenienza. Il disegno preparatorio per questa veduta non è datato, ma è probabile che nel 1719 il Van Wittel fosse nuovamente a Napoli.

Bibl. Chiarelli, Emporium, 1954, p. 109.

CHIAIA CON LO SFONDO DI MERGELLINA

La veduta è presa lungo la Riviera di Chiaia, poco dopo la chiesa di San Leonardo, nel punto dove la Riviera si divide dalla Strada di Pozzuoli. Al centro del bivio si nota un'antica torre con un balcone e costruzioni aggiunte; si tratta della Torretta di Chiaia o di Piedigrotta, costruita nel 1564 per difesa di quel luogo dalle incursioni turchesche e ridotta poi a « casa di delizie » (cfr. Celano, VII, 279). In primo piano, a sinistra, una fontana barocca: era una delle fontane, oggi scomparse, fatte erigere nell'ultimo decennio del Seicento da Don Luis de la Cerda, Duca di Medina Coeli, Viceré sotto Carlo II di Spagna, sulla passeggiata lungo il mare da Castel dell'Ovo a Posillipo da lui fatta raggiustare e lastricare. Sul-



LA GROTTA DI POZZUOLI

La veduta mostra l'ingresso della celebre Grotta di Sciano, costruita da Cocchio Nerva nel 37 d. C. e successivamente ampliata da Alfonso d'Aragona e dal Viceré Don Pietro di Toledo, che serviva di passaggio da Chiaia a Pozzuoli, e la

fontana, in una lapide sagomata, si legge l'inizio di una descrizione: « Carolus II Dei Gratia Rex ». Oltre la rada si vedono, sul mare, le case dei pescatori di Mergellina e, sopra, Posillipo con la Strada di Sant'Antonio che s'inerpica sulla collina. A destra della Torretta di Chiaia, lungo la strada di Pozzuoli, la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta più volte modificata e definitivamente ricostruita nel 1850. A sinistra della chiesa si nota l'imboccò della Grotta di Pozzuoli. Il palazzo d'angolo sull'estrema destra è forse il famoso palazzo costruito da Bartolomeo d'Aquino nel 1640 e noto per la ricchezza dei suoi interni e che fu rovinato a furor di popolo alla fine del Settecento durante i moti rivoluzionari.

202 FIRENZE, PALAZZO PITTI (Appartamenti Monumentali), N. 9289.
Olio su tela. Cm. 50,2x104.

Firmato a destra su di una colonna: *Gas. Van Wittel*. Per la provenienza e le vedute d'accompagnio vedere il N. 201. È molto probabile che questa veduta sia stata dipinta, come la precedente nel 1719.

Bibl. Chiarelli, *Emporium*, 1934, p. 109.

203 ROMA, COLLEZIONE COLONNA, N. 137.
Olio su tela. Cm. 68x102.

Descritto dalla Lorenzetti come veduta di Santa Lucia.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 52.

204 ROMA, COLLEZIONE COLONNA, N. 308.
Tempera su pergamena. Cm. 27x55.

Pagato 35 scudi.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 52.

Tomba di Virgilio, i cui ruderi si notano in alto a sinistra. Conosco tre redazioni di questa veduta di cui non esiste a tutt'oggi traccia del disegno preparatorio che l'artista deve però aver fatto durante uno dei suoi primi soggiorni napoletani.



Firmata sul sasso a sinistra: *Gasparo Van Witt*, Roma 1710. Il dipinto è stato eseguito quindi a Roma sulla scorta di un disegno, ora non più esistente, preso durante il soggiorno napoletano.



Senza firma e senza data. Proviene dalla raccolta Muñoz. Anche questa veduta, di bellissima qualità, si può datare intorno al 1710.



207 MADRID, MUSEO DEL PRADO. Legato Xavier Lafitte, 1930.
Olio su tela. Cm. 32x57.

È pendant di un'altra veduta di Napoli da Posillipo (N. 209) dello stesso Mosso. Appartiene alla tarda operosità dell'artista.

NAPOLI DA POSILLIPO

Esiste una veduta di Napoli da Posillipo che deve ascriversi al periodo più tardo dell'artista, probabilmente dopo il 1725, che sembra piuttosto fatta a memoria sulla scorta approssimativa di vari disegni presi durante i soggiorni napoletani, che non tratta fedelmente da un disegno preparatorio. La veduta mostra le ultime case di Mergellina, sulla sinistra, Posillipo e parte della Riviera di

Chiaia, al centro il Castel dell'Ovo e il porto e a destra il Vesuvio in eruzione. L'esistenza di un disegno preparatorio più preciso di questa parte di Napoli, forse non così esteso come visuale, ci è però testimoniata da una realizzazione parziale, sempre tarda, della parte di mezzo della stessa veduta in cui si nota un identico punto di vista prospettico. (Vedi il N. 209).



208 ROMA, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 111x165.

Senza firma e senza data. Pendant di un'altra veduta dei pressi di Napoli (N. 210). Appartiene senza dubbio al momento più tardo del Van Wittel ed è databile fra il 1725 e il 1730. Si appoggia certamente ad un disegno eseguito durante il soggiorno napoletano ma forse non ne segue fedelmente l'inquadratura prospettica.



209 MADRID. MUSEO DEL PRADO. N. 2462. LEGATO NAVIER LAFITTE, 1930.
Olio su tela. Cm. 32x27.

Riproduce la parte centrale della stessa veduta ed è tratto probabilmente da uno stesso disegno, come rivela l'identità del punto di vista prospettico e delle architetture. Anche questo dipinto appartiene alla tarda attività dell'artista. È pendant di una veduta della Grotta di Pozzuoli (N. 207).



210 ROMA. RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 111x165.

Pendant del N. 208. Si tratta di una veduta dei dintorni di Napoli ove sono evidentemente frammisti elementi di fantasia.

Nessun documento o cenno biografico ci prova che il Van Wittel si sia mai spinto, nei suoi viaggi, più a Sud di Napoli (o della Campania). Questa veduta di Messina, della quale non conosco il disegno preparatorio, sarebbe quindi l'unica testimonianza di un suo viaggio in Sicilia. È una veduta che si dimostra sufficientemente esatta e ricca di particolari da far supporre che sia stata dipinta sulla scorta di un disegno preso dal vero e mi sembra tale da escludere la ipotesi che sia stata tratta da una stampa che, del resto, mi è sconosciuta.

È un'ampia veduta panoramica della città, presa dalla collina soprastante, guardando verso il mare e ce la mostra quale era prima del terremoto del 1783 che ne modificò in parte l'aspetto. Si vedono in lontananza, al di là dello Stretto, i monti della Calabria e, sull'estrema destra, a specchio del mare si scorge la città di Reggio. Al centro è il porto, delimitato dalla stretta penisola di San Ranieri, già chiamata Isola di San Giacinto, che ci appare nel

tratto dominato dalla massiccia torre quadrata della Lanterna, eretta nel 1555 su disegno del Montorsoli. All'estremità del braccio di San Ranieri, proprio all'imbocco del porto, si nota il Castello del SS. Salvatore con il suo basso bastione rotondo, costruito nel 1546 e ampliato nel 1614. A destra, verso terra, si nota la cittadella edificata dagli spagnoli dal 1679 al 1681. Al centro della città si vede la Cattedrale e il suo campanile, così come era prima del terremoto del 1783 che parzialmente la distrusse. La veduta è preziosa anche per una ideale ricostruzione di Messina e dei suoi monumenti distrutti dal terremoto del 1908 e in particolare per documentarci sull'aspetto originario del tratto delle mura che guardavano verso occidente dal bastione di Santo Stefano al forte di Torre Vittoria e di Santa Maria dell'Alto, che appare sulla estrema destra, in primo piano. La porta che si nota al centro deve identificarsi con Porta Boccetta (nella pianta del Bleau del 1704 detta Porta delle Gavittelle).



211. ROMA, RACCOLTA GIORGIO BALELLA.
Olio su tela. Cm. 70x140

Senza firma e senza data. Non so a quale dei soggiorni napoletani si può ascrivere il viaggio del Van Wittel in Sicilia. Certo è che questo dipinto, per caratteri di stile, deve datarsi tra il primo e il secondo decennio del Settecento.

VEDUTE IDEALI E VEDUTE NON IDENTIFICATE

Esistono numerose vedute di fantasia, vere e proprie « vedute ideate », del Van Wittel, per lo più marine, talvolta paesaggi ove è sempre presente qualche elemento architettonico. Si tratta di ville, chiese, castelli, conventi, talvolta di antichi templi. Sono raffigurati con precisione di particolari e intento realistico, quasi ad illudere che la veduta sia stata tratta dal vero. Per lo più di piccole dimensioni, queste « vedute ideate » si ispirano, quasi sempre, ad appunti e ricordi che risalgono al tempo del soggiorno napoletano e si possono datare, quindi, nella maggior parte dei casi, degli anni posteriori al 1700. Vagamente ispirati ai modi di Claude Lorraine, questi piccoli dipinti si accompagnano ad una numerosissima serie di disegni acquarellati, conservati in varie collezioni, assai diversi per tecnica e proposito dai suoi disegni tratti dal vero: disegni fine a se stessi e con i quali forse l'artista s'aiutava a soddisfare le sempre crescenti richieste della clientela cui non poteva fornire, con il ritmo necessario, le sue vedute dipinte che richiedevano gran tempo per l'esecuzione. Si può dire che con questo genere di paesaggi realistici o vedute di fantasia che dir si voglia il Van Wittel aprisse nuove strade espressive alla pittura di paesaggio in Italia, agli inizi del Settecento. È difficile infatti collegarli a manifestazioni artistiche precedenti e si collocano senza dubbio su di una via originale ed autonoma nello svolgersi del genere paesistico italiano contemporaneo in quanto nascono dalla sua esperienza di vedutista, che era esperienza di realtà, e si attengono validamente ai metodi visivi da essa suscitati.



212 ARSINO, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela.

Veduta di una cascata, forse la cascata delle Marmore presso Terni (vedi il disegno di Leida, N. 55 d. « cascata di Terni »).



Firmata a tergo: *Gaspare Van Wittel* e datata *Roma 1713*. Veduta ideata di un fiume con un ponte difeso da una torre presso un antico mausoleo. Proviene, con il suo pendant al numero seguente, da Casa Pucci dove ambedue figuravano negli antichi inventari.



Firmata a tergo: *Gaspare Van Wittel* e datata *Roma 1713*. Veduta ideata di un golfo con una chiesa. Pendant del precedente.



217 HOLKHAM HALL, DUCA DI LEICESTER.
Olio su tela. Cm. 55,5x45.

Veduta di un castello su di un promontorio che si affaccia sul mare con un piccolo porto. Nella rada una galca napoletana. Pendant di una veduta di Napoli con la Darsena (N. 196) datata del 1711. Dipinto probabilmente a Napoli.



218 MILANO, RACCOLTA CONTE ALDRIGHETTO DI CASTELBARCO ALBANI.
Olio su tavola. Cm. 16,5x22,5.

Stigato a sinistra in basso: G. V. B. Veduta ideata con un convento su di un colle in vista di un golfo. Pendant del numero seguente e databile tra il secondo ed il terzo decennio del Settecento.



219 MILANO, RACCOLTA CONTE ALDRIGHETTO DI CASTELBARCO ALBANI.
Olio su tavola. Cm. 16,5x22,5.

Veduta ideata di una marina, pendant del precedente. Evidenti in questa piccola veduta i ricordi del soggiorno napoletano dell'artista. Databile fra il secondo ed il terzo decennio del Settecento.



220 MILANO. RACCOLTA CONTI ALDRIGHETTO DI CASTELBARCO ALBANI.
Olio su tavola. Cm. 20,5x28,5.

Veduta ideata di paesaggio roccioso. Databile del terzo decennio del Settecento.



221 ROMA. GALLERIA NAZIONALE. N. 1427.
Tempera su tavola. Cm. 21x29,5.

Veduta di un fiume con un ponte, una chiesa con convento a sinistra e un paese al centro sotto un monte. Sulla destra una strada con due cavalieri e un viandante. Fa parte di una serie di piccole vedute ideate, qui di seguito elencate, conservate nella medesima Galleria, una delle quali è datata del 1758 (N. 126). Le dette vedute provengono dalla raccolta di Eugenio Künissel e passarono alla Galleria Nazionale nel 1896.



222 ROMA. GALLERIA NAZIONALE. N. 1428.
Tempera su tavola. Cm. 21,5x29.

Stigata sul parapetto a destra: G.V.F. Veduta di un paese su di un fiume. Sulla sinistra l'ingresso del paese con la porta fra due torri e sulla porta la scritta « S.P.Q.R. ». A destra, sul fiume, rovine di un antico ponte. La piccola veduta, fra le più belle del genere dipinte dal Van Wittel, è chiaramente ispirata al paesaggio laziale, particolarmente sabino.



223 ROMA, GALLERIA NAZIONALE, N. 1429.
Tempera su tavola. Cm. 21x29.

Veduta di un paesaggio fluviale con un tempio rotondo ed una esedra. A sinistra una casa su di una roccia, sul fondo, a specchio del fiume, un paese.



224 ROMA, GALLERIA NAZIONALE, N. 1430.
Tempera su carta. Cm. 21x29.

Veduta di una strada di campagna, con viandanti, incassata fra rocce. Sulla sinistra, dietro un prato, una chiesa con convento. Anche questa veduta è ispirata al paesaggio laziale. Un disegno, simile per soggetto, si trova elencato al N. 66 d.



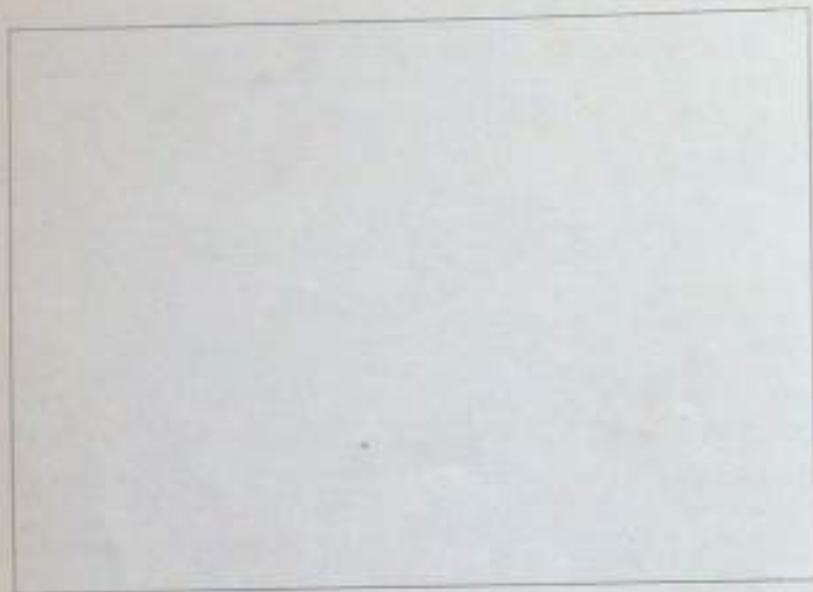
225 ROMA, GALLERIA NAZIONALE, N. 1431.
Tempera su carta. Cm. 21,5x29.

Paesaggio roccioso con una porta sulla strada che costeggia alcune grotte. Sulla strada due coppie di frati. A sinistra una pianura con in fondo un paese.



226 ROMA, GALLERIA NAZIONALE. N. 1432.
Tempera su carta. Cm. 21,5x28,5.

Siglata su di una roccia al centro: *G. V. B.*, e datata 1718. Veduta di un golfo con a sinistra un ponte e a destra un tempio dorico. L'elemento paesistico è chiaramente ispirato a ricordi del soggiorno napoletano. Il disegno preparatorio è a Monaco di Baviera (N. 62 d.).



227 ROMA, GALLERIA NAZIONALE. N. 1433.
Tempera su pergamena. Cm. 21,5x29.

Veduta di un lago con un tempietto rotondo. In cattivo stato di conservazione. In rapporto con i disegni di Monaco di Baviera (N. 93 d. e 98 d.).



228 ROMA, GALLERIA PALLAVICINI.
Tempera su pergamena applicata su rame. Cm. 14x18,5.

N. 336

Firmata sulla roccia a destra: *Gas. Van Wittel*. Veduta di un golfo con un piccolo promontorio a destra con un tempietto poligonale. In lontananza un promontorio con un castello. Su di una tavoletta lignea del retro è scritto: «*Sig. Gasparo degli occhiali in Roma 1712*». Sia questo, che il piccolo paesaggio pendant al numero seguente, sono chiaramente ispirati a motivi tratti

Bibl. Zeri, 1959, p. 283.



229 ROMA, GALLERIA PALLAVICINI,
Tempera su pergamena applicata su rame. Cm. 14x18,5.

N. 537

Veduta di un castello su di un promontorio in riva al mare. Su di una tavoletta lignea applicata sul retro si legge: « *Vig. Gaspari degli occhiali, Roma, 1711* ». Pendant del numero precedente. I due dipinti provengono probabilmente da Casa Colonna.

Bibl. Zeri, 1959, p. 283.



230 ROMA, GALLERIA PALLAVICINI,
Olio su pergamena. Cm. 15x25.

N. 538

Veduta di un paese con un castello sulla riva di un fiume. Molto probabilmente non si tratta di una « veduta ideata » ma di una veduta vera e propria di un paesaggio laziale non identificato. Fa parte infatti di una serie di quattro dipinti uno dei quali raffigura una veduta del Colosseo verso l'Arco di Costantino (N. 38) e gli altri due dei paesi nelle vicinanze di Roma (N. 231 e 232). È probabile quindi che anche questi due ultimi paesaggi siano tratti da disegni presi dal vero. Pendant dal numero seguente.

Bibl. Zeri, 1959, p. 284.



231 ROMA, GALLERIA PALLAVICINI,
Olio su pergamena. Cm. 15x25.

N. 141

Paesaggio laziale con borgata. Pendant del numero precedente.
Bibl. Zeri, 1959, p. 284.



232 ROMA. GALLERIA FALLAICINI.
Olio su pergamena. Cm. 15,7x23,2.

Paesaggio laziale. Si tratta evidentemente di una vedutina reale di un piccolo paese del dintorni di Roma. I quattro dipinti (tra cui il N. 38) sono databili fra il secondo e il terzo decennio del Settecento. Provergono da Casa Colonna per l'acquisto dei quadri Lante del 1841.

Bibl. Zeri, 1959, p. 284.

233 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 467.
Olio su tela. Cm. 40x48.

Paesaggio lacustre con un villaggio su di un colle. Pendant del numero seguente. Pagato scudi 80.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

234 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 468.
Olio su tela. Cm. 40x48.

Paesaggio. Pendant del numero precedente.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

235 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 479.
Olio su tela. Cm. 57x48.

Paesaggio fluviale con al centro un ponte e gruppi di case ai lati. Pendant del numero seguente.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

236 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 480.

Paesaggio fluviale con un ponte romano. Pendant del precedente.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

237 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 488.
Tempera su tavola. Cm. 17x27.

Veduta di un golfo. Pendant del numero seguente.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

238 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 489.
Tempera su tavola. Cm. 17x27.

Segnato e datato: G.V.W. MDCCXXII. Veduta di paese con un castello al centro e sul fondo una catena di monti.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 51.

239 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 546.
Olio su tela. Cm. 48x63.

Veduta di un castello turrito circondato da case. Una pianura sul fondo. Pendant del numero seguente.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 53.

240 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 547.
Olio su tela. Cm. 48x63.

Villaggio su di un colle su fondo montagnoso. Pendant del precedente.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 53.

241 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 549.
Olio su tela. Cm. 50x98.

Paesaggio fluviale. Pendant della veduta con Ponte Rotto, N. 107, nella stessa collezione.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 53.

242 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 552.
Olio su tela. Cm. 40x60.

Veduta di città con ponte romano.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 53.

243 ROMA. COLLEZIONE COLONNA. N. 554.
Olio su tela. Cm. 38x48.

Veduta di un villaggio su di un colle nei pressi di un fiume. Pendant della veduta di Marino, N. 134, nella stessa collezione. Pagato scudi 30.

Bibl. Lorenzetti, 1934, p. 53.



244 ROMA, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 35x44.

Veduta di una villa sull'ansa di un fiume con un paese su di un colle a destra. Si tratta probabilmente di una « veduta ideata » fatta con l'ausilio di disegni presi dal vero. Della villa a destra, infatti, esiste un disegno preparatorio (già del gruppo Pacetti-Fatio di Ginevra - N. 29 d) cui il dipinto strettamente si attiene e che è certamente un disegno tratto dal vero. Anche il paese sul colle non sembra dovuto alla fantasia dell'artista. Immaginata è invece, probabilmente, la visione fluviale a destra.

Bibl. Briganti, 1958, Tav. XXVIII.



245 ROMA, RACCOLTA SCIORTINO. (già).
Olio su tela. Cm. 62,5x178.

Firmato: *Gar. Van Wittel*. Veduta di un fiume con avanzi di un antico ponte e una città sullo sfondo. Non si tratta probabilmente di un paesaggio di fantasia ma di una vera e propria veduta. Un disegno (N. 35 d) conservato al Museo di Melbourne, se proprio non si può considerare un disegno preparatorio per questo dipinto, riproduce certamente lo stesso luogo, ed anche un altro disegno (Monaco, N. 87 d) sembra riprodurre un paesaggio del tutto simile, sia pure da un altro punto di vista.

Esp. Roma, 1928.

Bibl. Cat. Mostra Olandese, Roma, 1928, n. 134.
Lorenzetti, 1954, p. 55.



246 ROMA, RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 78x148,5.

Proviene dalle collezioni del duca di Hamilton e del duca di Abecorn. Venduto da Christie nell'agosto del 1965.

Veduta ideata di eccezionali dimensioni. A sinistra un tempio simile a quello del disegno N. 7 d, di Berlino. L'artista si è avvicinato al tipo paesistico dell'ideale classico, ma nell'ampia valle in cui scorre un fiume, che ricorda la valle del Tevere, la sua attitudine di vedutista si rivela nei particolari realistici.



247 ROMA, RACCOLTA ROMANO.
Olio su tela. Cm. 47,5x133.

Siglato: *G.V.W.* e datato 1725. Si ispira evidentemente all'isola di Nisida e alla strada di Pozzuoli. Tra le poche opere tarde datate del Van Wittel è di notevole importanza per farci conoscere la sua ultima maniera, più libera e corsiva.

ROMA

L'ISOLA TIBERINA



102 bis ROMA. RACCOLTA PRIVATA.
Olio su tela. Cm. 60,5x101

(Erroneamente è stato attribuito questo numero di catalogo alla didascalia della tavola alle pagine 30-31. Vedere invece, per l'esatta collocazione, sotto al N. 101).

Si appoggia allo stesso disegno preparatorio, eseguito certamente nel penultimo decennio del Seicento ed ora disperso, che il Van Wittel adoperò per la tempera della Pinacoteca Capitolina (N. 101) databile dell'82, e per il dipinto di Vienna (N. 102). Si differenzia da queste per una maggiore estensione in larghezza dell'inquadratura: appare infatti a sinistra tutta l'arcata del Ponte Rotto e il gruppo di case medioevali all'inizio del ponte, sulla Via dei Vascellari. Deve considerarsi, per la sua alta qualità, fra le opere di maggior impegno dell'artista. Può datarsi con esattezza fra il 1691 e il 1700 dato che sulla poppa del vascello, al centro della composizione, è raffigurato lo stemma del papa Innocenzo XII Pignatelli. Ho aggiunto questa veduta in appendice al catalogo ragionato dei dipinti poiché ne sono venuto a conoscenza solamente quando il volume era già in corso di stampa.

Ca-VAN 575-5660

In sovracoperta: G. V. Wittel, *L'Isola Tiberina* - part. cat. N. 101.
I risguardi riproducono il disegno preparatorio, sempre del Van Wittel,
per la veduta del *Campidoglio e l'Araostile*, cat. N. 171 d.

Sovracoperta di DIEGO BIRELLI



Inv. Nr. 1466.2397

Premessa	IX	<i>Nettuno</i>	231
GASPAR VAN WITTEL E L'ORIGINE DELLA VEDUTA SETTECENTESCA	1	<i>Firenze</i>	233
Note	144	<i>Bologna</i>	235
Bibliografia	150	<i>Venezia</i>	236
CRONOLOGIA E CATALOGO CRITICO DELLE OPERE	153	<i>Verona</i>	242
Cronologia	154	<i>Vaprio d'Adda</i>	243
I Dipinti	161	<i>Le Isole Borromee</i>	244
<i>Roma</i>	164	<i>Napoli</i>	245
<i>Frascati</i>	215	<i>Messina</i>	254
<i>Albano</i>	219	<i>Vedute ideate</i>	255
<i>L' Ariccia</i>	219	<i>Appendice ai dipinti</i>	264
<i>Marino</i>	220	I Disegni	265
<i>Grottaferrata</i>	221	Il Codice Meyer	345
<i>Genazzano</i>	222	Elenco dei dipinti in ordine di luogo	365
<i>Ronciiglione</i>	223	Indice delle illustrazioni nel testo	373
<i>Caprarola</i>	223	Referenze fotografiche	375
<i>Tivoli</i>	225	Indice dei nomi, dei luoghi e dei monumenti	377
		Errata Corrige	385



G. V. WITTEL
Veduta di Tivoli (part.)
Roma - Accademia di S. Luca
(cat. N. 160)

Nella storia dei rapporti che intercorsero fra la cultura artistica olandese e l'Italia nel Seicento e che, in particolare, riguardano le suggestioni dell'ambiente italiano, il caso di Gaspar Van Wittel può considerarsi forse l'ultimo episodio di qualche rilievo. L'epilogo di una lunga stagione che volgeva ormai al tramonto e che ebbe certo momenti felici. Quasi allo scadere del secolo, quando già gli adepti della « Schildersbent » avevano perduto molto dell'antico mordente, quando cioè il progressivo diffondersi di tendenze accademiche e di convenzioni esteriormente classicheggianti aveva coinvolto fatalmente anche le ultime leve dei paesisti nordici italianizzanti, non v'è dubbio che l'artista di Amersfoort riuscì ancora a far scaturire dal rapporto fra due culture una piccola scintilla che diede vita ad una nuova possibilità di visione; seppe servirsi della vecchia antinomia come d'uno strumento non ancora del tutto smussato dall'uso ormai secolare ma adatto a creare qualcosa che si differenziasse dalle passate esperienze. Non è giusto, quindi, accomunare, senza una discriminazione, il Van Wittel alla schiera, in vero modesta, degli ultimi « italianizzanti », che erano soltanto epigoni assorbiti quasi senza contrasti da un ambiente al quale non avevano più nè argomenti nè nuove convinzioni da opporre. Il suo inserirsi nella cultura figurativa italiana a cavallo fra i due secoli avvenne sotto una congiunzione assai più favorevole: una congiunzione di eventi di vario genere tanto fortunata, direi, da conferire alla sua presenza a Roma nel penultimo decennio del Seicento e alle sue prime prove di vedutista un rilievo che supera, in un certo senso, la portata stessa delle sue doti espressive. Le quali possono trovare anche un limite non indifferente in quella onesta e paziente applicazione che, nel corso di un'operosità assidua, lunga e non troppo varia, conferiva talvolta aspetti quasi artigianali all'immutato esercizio del « genere ». Ma se un metodo che sembrava organizzarsi soprattutto in vista di accrescere e di facilitare la produzione non mancò di attenuare, soprattutto negli anni più tardi, la freschezza, la novità e le indubbie doti pittoriche delle prime invenzioni, non si può negare che il Van Wittel, proprio nell'ambito del « genere » che s'era scelto e che aveva radicalmente rinnovato, quello della veduta topografica, portò nuovi e fondamentali elementi alla cultura italiana dell'ultimo Seicento, elementi che si diffusero, con ampi sviluppi, nel secolo successivo. « Il pittore di Roma Moderna », come lo chiamò il Lanzi, fu certo la figura di maggior rilievo e conseguenze alle origini del vedutismo settecentesco in Italia, un « genere », se così vogliamo chiamarlo, che annoverò gli altissimi episodi che tutti sanno e che non tardò a diffondersi, con notevole fortuna, in Europa. Non è fuor di misura quindi considerare il Van Wittel, sia pure in un ambito limitato, come un iniziatore ed è per questo che ho ritenuto opportuno inserire la sua vicenda in un contesto più generale che riguarda la storia della « veduta » risalendo a quelle che, più legittimamente, possono ritenersi le sue origini e seguendone, per linee essenziali, i differenti motivi.

Ringrazio quanti mi hanno aiutato con suggerimenti, indicazioni, notizie e fotografie e in particolare: la Dott.ssa Evelina Borea, l'Arch. Andrea Busiri Vici, il Prof. Raffaello Causa, W. G. Constable, il Prof. Italo Faldi, L. Freriks, la Dott.ssa Elisabeth Hontzager, Direttore del Museo Centrale di Utrecht, D. Kingzett, il Duca di Leicester, il Prof. Carlo Pietrangeli, il Dott. Alberto Ravaglioli, I. Q. Van Regteren-Altena, L. Ruck Keens, il Prof. Marcel Roethlisberger, H. e S. Röttgen, Carlo Sestieri, F. Simpson, W. Vitzthum, e la Dott.ssa Ann Zwollo.

Roma, 16 Maggio 1966.

G.B.

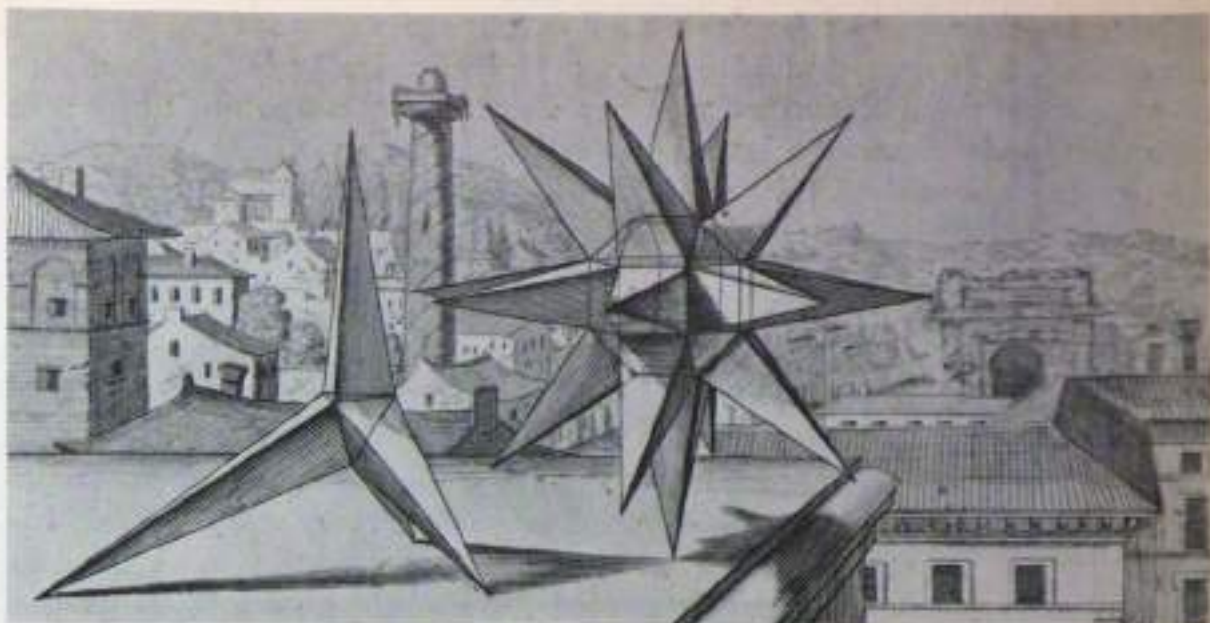


G. V. WITTEL, *Il Tevere a Ripa Grande (part.)*: Roma - *Raccolta privata* - (cat. N. 111).

L'Editore ringrazia la Principessa Pallavicini, il Dr. Leonardo Albertini, l'Ambasciatore Luca Pietromarchi, il Marchese Sacchetti, ed inoltre tutti coloro, direttori di Pinacoteche e di Biblioteche, studiosi e collezionisti privati, che hanno contribuito affinché la parte iconografica di questa opera risultasse la più completa possibile. In modo particolare: il Dr. Walter Bernt di Monaco di Baviera, il Prof. Bertelli, Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma, i direttori del British Museum e del Courtauld Institute of Art di Londra, del Fitzwilliam Museum di Cambridge, dei Gabinetti dei disegni dei Musei di Berlino, degli Uffizi di Firenze, del Louvre e di Roma, della Gemäldesammlung di Braunschweig, del Groninger Museum di Groningen, del Mauritshuis dell'Aja, della National Gallery di Londra, del Prentenkabinet della Università di Leida, del Rijksmuseum di Amsterdam e dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, la Prof.ssa Noemi Gabrielli, Soprintendente alle Gallerie del Piemonte, il Dr. Peter Krenn della Alte Gallerie am Landesmuseum Johanneum di Graz, il Prof. Licisco Magagnato, Direttore del Museo di Castelvecchio di Verona, il Dr. M. Poch-Kalous, Direttore della Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste di Vienna, e la Sig.na Gemma Simonato per la cura con cui ha redatto gli indici. Un particolare ringraziamento ad Alberto Gidoni per la appassionata collaborazione data all'Editore nella realizzazione grafica di questo volume.

GASPAR VAN WITTEL E L'ORIGINE DELLA VEDUTA SETTECENTESCA

*Veduta architettonica, prospettiva e quadraturismo - Cosa s'intende per « Veduta » - I nessi con la prospettiva - La veduta di città e la suggestione dell'ambiente - La città da eternare - Il sentimento delle rovine e l'atteggiamento degli artisti nordici a Roma nel corso del Cinquecento - La veduta descrittiva e panoramica - Gli interessi « antiquari » e i primi obbiettivi della « veduta » - Rapporti con la particolare atmosfera romana della fine del secolo - Le vedute celebrative del tempo di Sisto V - « Maestà scenica » e « prospetto di paese » - Il progresso di Paolo Bril - La veduta composita o ideata - Veduta e paesaggio nell'ambito dei « generi » nel Seicento - Willem Van Nienlandt il Giovane - La « Roma Moderna » di Gerard Ter Borch il Vecchio e il rigore prospettivo - Jan Van de Velde - Vedute elzeimeriane - Il proromanticismo delle rovine - Cornelis Van Poelenburg e Bartolomeo Breenbergh - I disegni con vedute realistiche - L'immagine ideale del paesaggio italiano - I paesisti olandesi italianizzanti - Loro importanza e rapporti con il vedutismo - I disegni dal vero - Realtà e immaginazione; le « vedute » di Claude Lorrain - Le vedute di Agostino Tassi - Il « Campovaccino » di Herman Van Swanvelt e altre vedute - La « finestra aperta » dei Bamboccianti - Johannes Willhelm Baur e il nuovo indirizzo della veduta - Il crescere della richiesta - « Le vedute secondo verità » e il rapporto con le esperienze realistiche del Seicento - Nascita ritardata della veduta come « genere » autonomo - Il quadraturismo - Elementi fantastici e manieristici nel quadraturismo nella prima metà del Seicento - Scenografi, incisori e cartografi - La veduta come frammento di evidenza; episodi del terzo decennio: Sinibaldo Scorza, Peter Van Laer e il Velazquez - Gli inizi romani di Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica - Percorso del Codazzi - L'assetto prospettico della realtà - Il seguito del Codazzi e il « rovinismo » scenografico - Attenuarsi della tendenza realistica sulle vedute della seconda metà del secolo - I Bamboccianti della seconda generazione e la veduta come fondale - Gli olandesi italianizzanti a Roma nel sesto decennio del Seicento - Vedute di Albert Meyeringh, Jakob de Heusch e Isaak de Moucheron - L'opera degli incisori: Giovan Battista Falda, Gommaro Wouters e Lieven Cruyl - Importanza di Gaspar Van Wittel - La sua educazione in patria - Mathias Witboos - La veduta di città in Olanda nella seconda metà del Seicento: i Berckheyde e Jan Van der Heyden - L'ambiente frequentato dal Van Wittel a Roma - L'ingegnere Cornelis Meyer - Il progetto per riattivare la navigazione del Tevere e il viaggio del Van Wittel con il Meyer da Perugia a Roma lungo il corso del fiume - Il manoscritto corintiano n. 1227 - Altri episodi della collaborazione con il Meyer - Le prime vedute romane per le incisioni - I rapporti con la « Schildersbent » - Abramo Genoels * L'inizio dell'attività indipendente del Van Wittel - Suo metodo: i disegni e le repliche - la prospettiva - Roma 1880 - L'aspetto della città e il carattere delle vedute vanwitelliane - Le vedute del Tevere - Percorso della Roma fluviale - I viaggi nell'Italia del Nord - Importanza del soggiorno a Venezia - Van Wittel e la veduta veneziana del Settecento - Rapporto con il Carlevarijs e il Canaletto - Fortuna del Van Wittel - Il soggiorno a Napoli - Riflessi ritardati sulla veduta napoletana del Settecento - Gli ultimi anni - Importanza del Van Wittel nel configurarsi della veduta topografica settecentesca.*



dal Santrari

La veduta architettonica è data come sesta, su dodici gradi ascendenti d'importanza, nella famosa lettera del marchese Vincenzo Giustiniani a Theodor Ameyden, scritta fra il 1620 e il 1630, e nella quale si tratta delle distinzioni fra i vari modi del dipingere: « Sesto, saper dipingere bene le prospettive ed architetture, al che si richiede l'aver pratica dell'architettura, ed aver letto libri che d'essa trattano, e così libri di prospettive, per aver cognizioni degli angoli regolari e visuali, e fare che tutto sia d'accordo e dipinto senza sproposito » (1). Insistendo così sulla necessità del possedere le nozioni della prospettiva il marchese, che da vero « conoscitore » era ben informato di quanto accadeva o si andava preparando negli studi dei pittori, aveva certo in mente, nello stretto ambito della specialità, quelle vedute architettoniche che, proprio per rigorosa impostazione prospettica, si distinguevano nettamente da quelle improntate alla visione panoramica e fantastica, soprattutto descrittiva, dei manieristi, per lo più nordici, e dalla loro ottica ir-reale, a volo d'uccello, così bene evocata, all'incirca negli stessi anni, da Giulio Mancini nella vita di Paolo Bril: « ...nè facendo l'horizonte così alto com'usano i fiammenghi, che poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paese » (2). Tali propositi non mancheranno di chiarirsi se si vorrà riflettere che gli anni in cui scrivevano il Giustiniani e il Mancini corrispondono proprio al decennio in cui comincia a farsi luce in Roma Viviano Codazzi che, soprattutto nel suo primo tempo, si appoggiava ad un'esperienza tipicamente da « quadraturista », affidando la sua espressione ad una formula, portata a regola, secondo la quale l'architettura, a guisa di gabbia prospettica, di elemento deter-

minante e includente, prevaleva su tutto il resto, sia che si ispirasse alla realtà sia che ricorresse alle risorse dell'invenzione, mentre gli episodi e le figure venivano ad aggiungersi poi, a cose fatte e per opera d'altri. Era questa la strada battuta da quegli artisti che il Lanzi chiama «prospettivi» e che servendosi delle nozioni della prospettiva pratica, cioè geometrica o grammica secondo la definizione diffusa dal Lomazzo che l'aveva tolta dal Gemino, e degli accorgimenti ad essa connessi «per fare maggior inganno a chi vede», si collegavano ad origini lontane ed antiche «quanto lo erano quelle oasi illusionistiche che da secoli l'arte italiana aveva usato alle giunture fra le figurazioni pittoriche murali e l'architettura che le accoglieva, in modo d'intensificare, per artificio, la realtà "esistenziale" di questa» (3); una strada che se, a ripercorrerla, ci conduce a fatti che possono in qualche modo iscriversi fra i precedenti della veduta architettonica o della veduta topografica perchè vengono senza dubbio, ad un certo punto, a confluire decisamente nella sua storia, si diramano poi più naturalmente, prendendo direzioni diverse, verso la grande scenografia prospettica del Sei e soprattutto del Settecento. «Veduta», nel suo significato oggi più diffuso di disegno, dipinto, incisione od altro che rappresenti un luogo, un edificio, un panorama cittadino e simili, deriva dal termine analogo che significa «punto dove va a battere la vista» e, secondariamente, aspetto e prospetto di un luogo («bella veduta», «amena veduta» che si può godere da un colle ecc.). Un termine che, nella sua sostanza, riguarda quindi l'ottica o, come si diceva, la «prospettiva naturale» ma che è anche connesso al linguaggio della prospettiva artificiale o geometrica, cioè della «prospettiva pingenti», con significati diversi che variano da quello di «punto di vista», cioè di vertice della piramide visiva, a quello di piano o quadro che intercede il cono delle proiettanti in detta piramide.

Nel Seicento il termine di «prospettiva naturale» perde il suo carattere di precisa identificazione con l'ottica, che aveva nel Quattrocento e ancora conservava nel Cinquecento, cioè con la visione diretta e con le leggi che la governano, e viene ad indentificarsi con il termine di «veduta». «Prospettiva naturale» e «veduta» intendono quindi una visione della realtà della natura circostante riprodotta secondo determinate regole prospettiche e possono associarsi al termine «prospetto di paese» citato dal Mancini. Si configura così l'equivalenza fra prospettiva, veduta e inquadratura. Tipico esempio il brano di Giulio Troili nel suo «*Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*» del 1683:

«Adunque simili vedute [paesi, monti, mare, isole, fortezze, città, valli, piazze, borghi, case, ecc.] sono prospettive naturali» (4). Ancora alla fine del Settecento, infatti, il Lanzi chiama «prospettive» non solo le opere dei quadraturisti e del Codazzi, ma anche le vedute del Carlevarijs, del Canaletto, del Bellotto e, in generale, dei vedutisti veneziani; ma nel linguaggio corrente, e nell'ambito della precisa indicazione di un «genere» il termine di «prospettiva» fin da allora tende insensibilmente a sparire, sostituito da quello di «veduta», che viene in tal caso ad identificarsi esclusivamente con il concetto di «veduta topografica», cioè ad intendere opere che siano fedeli rappresentazioni di luoghi reali e determinati. L'etimologia quindi di «veduta», nel suo significato derivato di veduta di un luogo, di una città o altro, è strettamente legata al mondo della prospettiva, connessi che chiariscono, nella prassi, i rapporti fra «prospettivi» e vedutisti, fra

veduta e « quadraturismo », e in fine, fra veduta e scenografia teatrale. Ma la « veduta » — e proprio in quanto « veduta » vuol dire anche, più direttamente, « quel che si vede » e quindi *come* si vede — e nel caso specifico la veduta architettonica non ideale ma realistica, cioè la veduta di città, ha fra l'altro una origine ben diversa che va ricercata là dove prevalevano intenzioni rappresentative e descrittive, in altre parole di contenuto, su intenzioni più rigorosamente formali e intese ad applicare, in primis, le regole della prospettiva. So che c'è il rischio di indulgere, così, a tracciare, inseguendo elementi esteriori e di soggetto, la storia di un « genere » che, in realtà, si adattò nel corso dei secoli a situazioni artistiche e culturali diverse e non sempre fra loro comunicanti nel senso di un ideale e coerente percorso cronologico. Ma ci sovviene, qui, una traccia unitaria, anche se non esclusiva, che può servire di guida attraverso lo svolgersi e il determinarsi di una « specializzazione » nata in un'epoca, il Manierismo, che più di altre s'era diletta a suddividere in classi il campo del rappresentabile. Una traccia che può riconoscersi in quell'atteggiamento visivo intento, più che agli illusivi esercizi di una prospettiva di natura ottica e spaziale, alle sottili suggestioni di una sorta di prospettiva interna, tutta mentale, che cercasse il suo punto di fuoco nel tempo, il suo orizzonte nel passato, e che potrebbe anche intendersi, perciò, come prospettiva storica se si vuol ritrovare la sua esatta situazione nell'ambito di una particolare coscienza della natura e dell'antico che, come ognuno sa, nel Cinquecento e nel Seicento rivela l'alternarsi e il coesistere delle più diverse tendenze. E' un tipo di visione che implica, intenzionalmente, un determinato soggetto, e lo circostanzia in un rapporto inscindibile fra paesaggio, inteso come ambiente naturale, e antiche memorie, intese come ammonitrice presenza archeologica, quindi fra presente e passato, fra attualità di natura e messaggio della storia; e si configura più decisamente nel corso del Cinquecento sino a coincidere con una vera e propria « maniera » di rappresentare che trova il suo avvio, quasi in sordina, soprattutto nel disegno e sui taccuini degli appunti, in una pratica cioè di silloge repertoriale, come se gli scopi, agli inizi almeno, fossero per così dire personali, antologici, preparatori. A suscitare questo tipo di visione fu, per naturali circostanze, Roma, che veniva così ad esercitare una sua nuova funzione, certo secondaria nei confronti di quella raggiunta, agli inizi del secolo, di centro artistico irradiante, ma più consona al determinarsi di nuove inclinazioni. Roma quale appariva cioè, nella sua rovinosa grandezza, agli occhi e alla mente degli artisti nordici che erano attratti numerosi dal richiamo del suo prestigio, per ragioni culturali e sentimentali che andavano insensibilmente variando e modificandosi con il trascorrere degli anni. E' indicativo che ciò avvenisse proprio quando la città, col crescere e tramontare del secolo, soprattutto dopo l'irreparabile disastro del 1527, andava fatalmente smarrendo le più sostanziali ragioni che erano atte a provocare un'attrazione viva ed attuale sulla cultura artistica europea, quando veniva meno cioè, sino al sorgere dei grandi fatti che si iniziarono alla fine del Cinquecento e diffusero nuova luce nel primo decennio del Seicento, la sua funzione egemonica, di « leadership » nel mondo delle arti visive. Tramontava insensibilmente il prestigio artistico attivo, suscitatore di realtà in atto, e si andava delineando, nel contempo, sull'onda di stimoli diversi fomentati dallo spirito inquieto del tempo e dalla crisi dei valori, un nuovo prestigio: quello di città custode delle vestigia di un

memorabile passato, il cui valore didascalico non riguardava soltanto le arti. La città da eternare in immagini, la città da far conoscere. Nuovi sentimenti, lontani dalla certezza del presente, estranei quindi, in un certo senso, anche alle vigenti tendenze formali che agitavano il campo del tardo Manierismo romano, affioravano alla coscienza di tutto un manipolo di artisti nordici, cresciuti nelle città di pianura all'ombra gotica delle grandi cattedrali, e li spingevano a ricercare nel panorama di un visibile tanto diverso qualcosa che trascendesse la semplice norma formale, l'eterna pietra filosofale del Rinascimento, e ad interrogare quasi a cavarne un senso nuovo e più profondo le mute vestigia di quell'antico entro il quale la norma formale stessa si riteneva fosse racchiusa, quasi per magia. Rovine viste in quanto rovine, e non più come modelli da cui trarre stimolo per la rinascita delle arti o per l'esemplificazione dei Cinque Ordini, ma come elementi di un paesaggio inconfondibilmente « romano » e significativo (5). Un sentimento, quindi, cui non era estranea in qualche misura la nostalgia per un passato mitico e irrecuperabile, per una tramontata e ormai sconosciuta grandezza e che esternava il desiderio latente di indagarne il senso come rapporto ammonitore e, in fondo, deficitario fra passato e presente, con il descriverne puntualmente gli aspetti più singolari e ricchi di risonanze interiori. Un sentimento che era soprattutto alle origini dello stimolo rappresentativo, e concerneva quindi la scelta del soggetto e l'obbiettivo della visione, in altre parole la prospettiva mentale dell'artista. Ma se all'origine di quel sentimento, tipico di un momento di crisi, può riconoscersi il concetto letterario « *Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet* » (e ci si avvia così per una strada che condurrà fatalmente all'assioma romantico: « *Plus belle que la beauté est la ruine de la beauté* ») non poteva d'altra parte mancare, a quel preciso intento iniziale di diffondere in immagini l'aspetto di frammenti di natura « antiquaria », un impulso realistico e descrittivo che era il più adatto a riprodurre quelle venerabili vestigia sia nel loro isolamento che nel loro ambiente: un'attitudine documentaria, quasi didattica e repertoriale, che veniva a coincidere appunto, anche se solo in parte, con le origini della « veduta » in senso moderno, con la sua natura e con i suoi scopi che erano poi, alla fine, quelli di far conoscere l'aspetto di una civiltà tanto diversa a quanti non erano in grado di compiere essi stessi il pellegrinaggio (6).

E' logico che un siffatto atteggiamento realistico, attento e curioso, nato da uno stimolo che portava come conseguenza immediata alla descrizione, sorgesse spontaneo in artisti che venivano da paesi dove la presenza fisica dell'antichità era pressochè inesistente e li spingesse quindi a cogliere la singolarità dell'aspetto del paesaggio romano, al di là delle comuni apparenze naturali, ad indugiare talvolta sui particolari e sugli episodi significativi e caratteristici come quelli che più evidentemente sottolineavano le differenze fra il passato e il presente, fra la grandezza e la desolazione, già sulla via di quel sentimento che si svilupperà più compiutamente, come vedremo, nel Seicento, ma che solo il Romanticismo farà suo e che può riassumersi nel detto « *Jam seges est ubi Troia fuit* ». Non è del resto senza concrete risposdenze che siffatti sentimenti potevano maturare in quella tetra atmosfera di malinconia e di assorta solitudine che gravava su Roma nella seconda metà del secolo; soprattutto durante i lugubri pontificati di Gregorio XIII e di Sisto V. Nell'ambiente della prima Controriforma, dove dominava un catto-

M. VAN HEEMSKERCK
L'Obelisco Capitolino
Berlino - Gabinetto dei disegni



FRANÇOIS I STELLA
Interno del Colosseo, 1586
Parigi - Louvre





licesimo spogliato delle energie della libertà e dell'arbitrio, il ricorso al passato non poteva esprimersi forse diversamente, e fra gli italiani Girolamo Muziano, uno degli artisti più significativi di quegli anni, aveva saputo riferire, in poesia, il monito solenne del Foro diruto dove pascolano indifferenti le greggi, nello sfondo della « Consegna delle chiavi a San Pietro » nella pala di Santa Maria degli Angeli (7).

Quando per inevitabile conseguenza di obbiettivi più direttamente vedutistico-didattici il descrivere si identificava quasi con il rilevare, ne nasceva la veduta intesa come panorama, ove i limiti della proiezione si estendevano al di là del normale angolo visivo, dilatandosi oltre misura orizzontalmente, sino a raggiungere in qualche caso il vero e proprio « panorama circolare » di 180 gradi, sul genere di quello che perfezionerà il Breysig a Danzica alla fine del Settecento, o piuttosto a guisa di quelle cartoline illustrate in voga molti anni fa, dette appunto panoramiche, e composte da varie fotografie congiunte. Non deviavano dopo tutto nel far ciò, quei primi vedutisti, dall'antica propensione nordica per la visione lontana, che spazia dall'alto come l'occhio d'un uccello, e ci consegna il senso geografico del paesaggio, talvolta addirittura una sorta di concentrato dell'universo nell'unione dei vari aspetti della natura: mari, montagne e cielo. Ma in questo caso si avvicinavano piuttosto ai metodi della cartografia e delle proiezioni assonometriche o oblique e figurate, a scopo topografico, di voga in quegli anni, nell'intento di riprodurre, di illustrare, o meglio di raccontare una realtà che trascendeva quella di « prospetto di paese », come diceva il Mancini, ma suggeriva piuttosto scopi ben diversi supponendo principi decisamente descrittivi,

Piazza Colonna
Affresco nella Biblioteca Vaticana



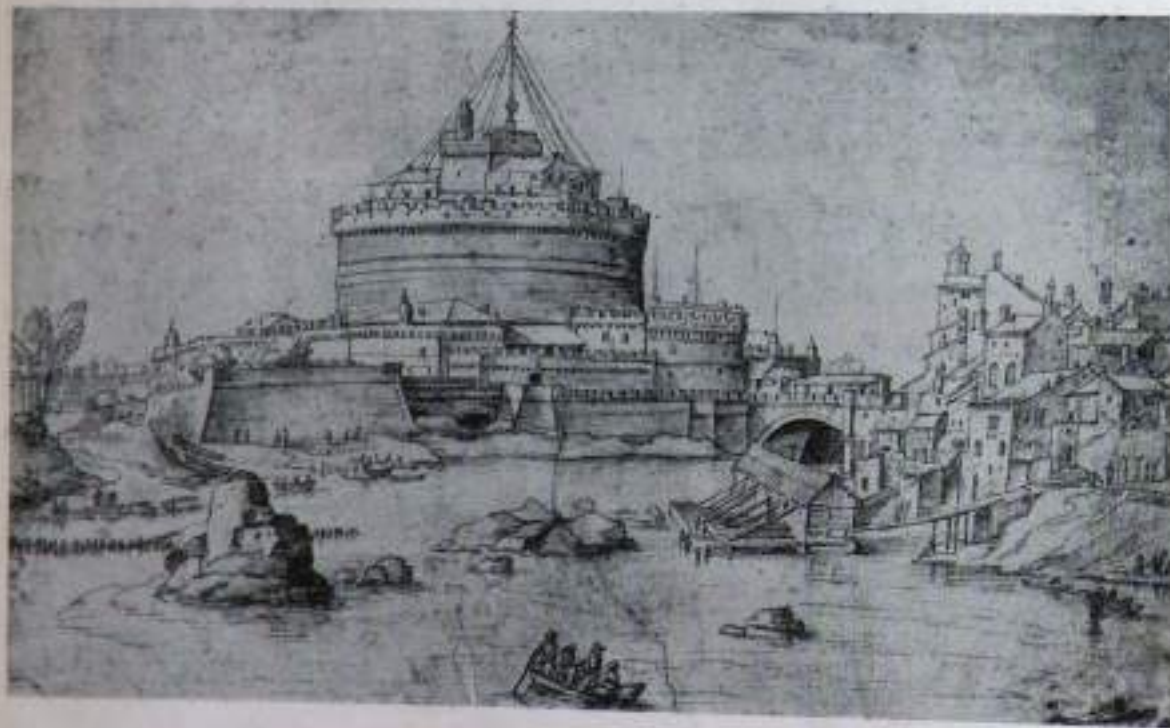
M. BRIL.
Piazza di Bocca della Verità
Vienna - Albertina



P. BRIL.
Veduta di Giove
Roma - Galleria Nazionale



W. VAN NIEULANDT IL GIOVANE
La strada di San Giovanni in
Laterano
Parigi - Louvre

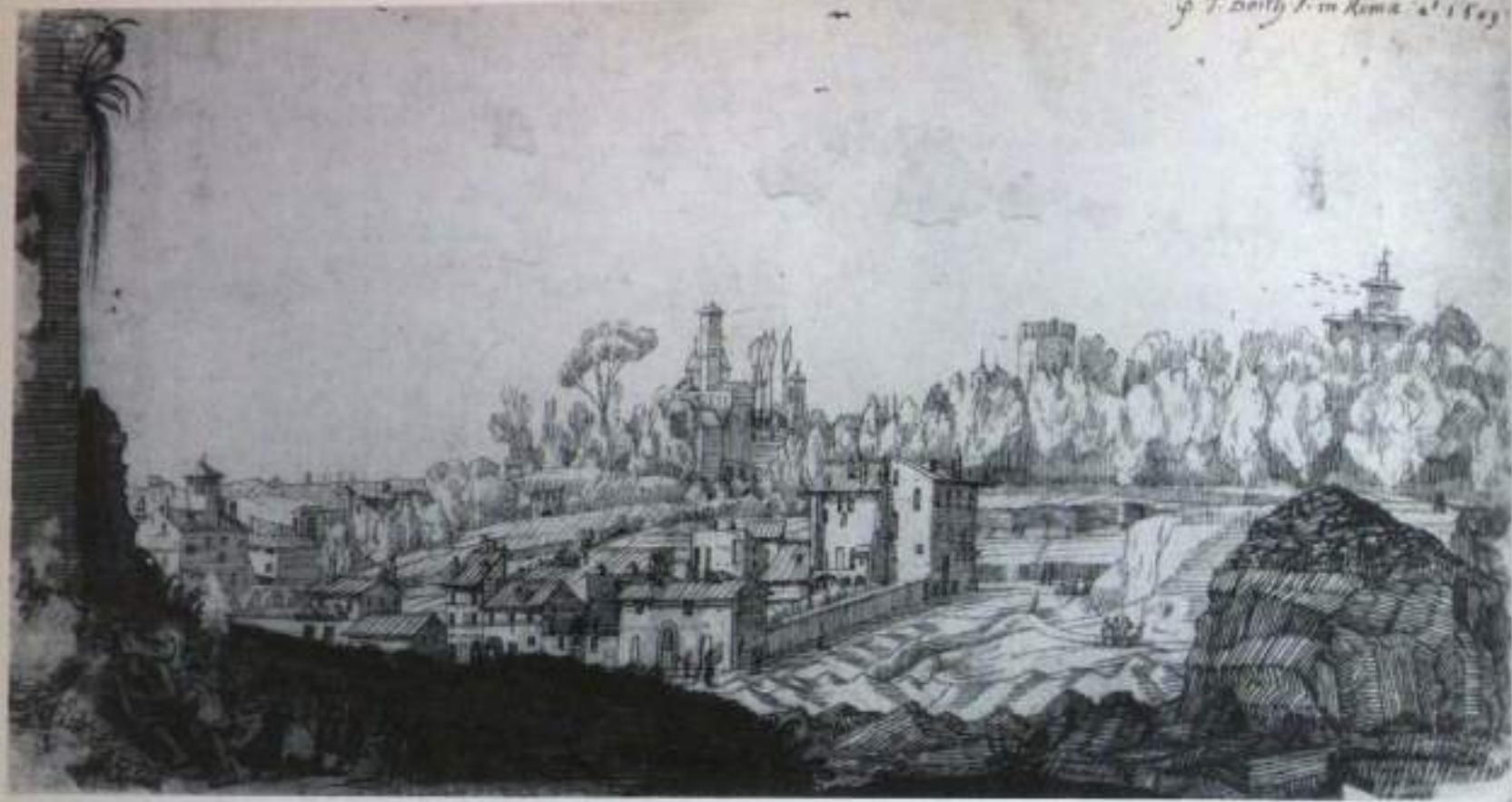


W. VAN NIEULANDT
Castel S. Angelo
*Rotterdam - Museo Beymans -
Van Bemmelen*



documentari e contenutistici. E' questo il caso delle vedute panoramiche come quella che Martino van Heemskerck disegnò nel 1534 dal Monte Caprino (« Ex Rupe Tarpeia pulcherrimus patet in Urbem prospectus », notava Giovanni Richard nel 1536) quella di Hendrik Van Cleef del 1550 presa dal colle Oppio o quelle di Antonio Van den Wynegaerde, sempre del 1550, prese dall'alto delle Terme di Costantino sul Quirinale e da Monte Mario (8).

Se è difficile annettere a siffatte « panoramiche », ove era eluso ogni rapporto con la realtà spaziale, sia nelle distanze che nelle proporzioni o nella prospettiva, un valore che superi quello semplicemente topografico-descrittivo, non si può negare tuttavia ai propositi degli artisti olandesi e fiamminghi operosi in Roma nel Cinquecento che attesero ad eternare l'aspetto delle sue « mirabilia », vagando curiosi fra gli avanzi delle Quattordici Regioni dell'antica urbe, una particolare attitudine alla visione che viene ad iscriversi in qualche modo nella storia, o se



si vuole nella preistoria della veduta. Essi ne fissano, per così dire, gli obbiettivi primari suscettibili di ampi sviluppi, scoprono, e quindi stabiliscono, determinati « punti di vista » indubbiamente nuovi, dando l'avvio a tutta una serie di abitudini visive destinate a conoscere, in tempi successivi, grande fortuna. Come è il caso, per fare un esempio fra i più antichi, del Mabuse che nel 1508 si installò con il suo taccuino all'entrata dei Giardini Maffei, ai piedi del Palatino, angolo scelto poi da tanti artisti, per trarne quel suo « prezioso » e minuto disegno, quasi da orefice, del Colosseo che nell'analisi dei particolari e nella sintesi alquanto irrealista rivela ancora un'attitudine visiva tipicamente gotica. Ma ciò che più conta ai nostri fini è il rilevare come dai disegni con vedute romane del Heemskerck, da quei tratti brevi, tremuli e sottili, sempre eguali d'intensità, che corrono leggermente sul foglio, notando pazientemente e sinteticamente la morfologia delle antiche rovine, i contorni delle architetture, gli alberi, l'erba e le accidentate anfrattuosità del suolo, così come dai rapidi appunti di Gillis van Valkenborch, di Hendrik van Cleef, di Pieter Stevens II, di altri artisti rimasti anonimi, o dalle stesse incisioni di Hieronimus Cock, del Duperac e del Lafrery, sia giunta ai nostri occhi un'immagine della Roma di quegli anni non priva del fascino particolare che è affidato solo alle suggestioni della verità. E' l'immagine di una città pressochè deserta, con il profilo dei colli per così dire allo scoperto, ove ai diruti complessi del medioevo e alle mura dei conventi si alternano, dominando, le colossali e silenziose rovine, invase dalla vegetazione, contaminate dalla vicinanza di misere casupole, di capanne, di fienili, mentre sorgono qua e là fra le vigne, gli orti e le plaghe incolte, nuovi giardini appena tracciati,

G. TER BORCH IL VECCHIO
Veduta dal Pincio, 1609
Amsterdam - Rijksmuseum

G. Ter Borch. Fin. Roma. Anno 1609



G. TER BORCH IL VECCHIO
Via di S. Maria Maggiore
(1609)
Amsterdam - Rijksmuseum



fontane di travertino ancora senz'acqua, palazzi in costruzione (9). Se un'embrionale passione archeologica, o piuttosto una sorta di misteriosa attrazione verso l'antico era all'origine di quelle vedute, un principio del tutto opposto e addirittura contrastante, quello cioè di riprodurre nuove opere architettoniche o di illustrare luoghi mutati da una nuova sistemazione edilizia per celebrarne il promotore, poteva fornire un valido pretesto agli artisti creando nuovi sbocchi nell'ambito del « genere ». E' il caso dei singolari affreschi del tempo di Sisto V nella Biblioteca Vaticana, nella Sala del Concistoro al Palazzo Lateranense e nel Collegio Massimo (provenienti questi ultimi dalla distrutta Villa Montalto), affreschi che riguardano i principali aspetti del rinnovamento urbanistico impresso a Roma, per volere di Sisto, da Domenico Fontana. Un rinnovamento che insieme ai resti del medioevo « baronale » fece sparire anche non poche venerate « anticaglie », non senza suscitare proteste, e fra le altre quel Septizonio di Settimio Severo che l'Heemskerck aveva così amorosamente ritratto nei più minuti particolari e nella sua maestosa solitudine (10). Si tratta, alla fine, di vere e proprie vedute, che presuppongono un disegno o almeno appunti tratti dal vero, sul posto, anche se in esse si tiene ben poco conto delle dimensioni reali dello spazio, delle reali proporzioni fra gli edifici e delle relative distanze e vi si ignori, naturalmente, ogni principio rigorosamente prospettico. E' un tipo di veduta limitata negli scopi ad una approssimativa verisimiglianza, ma affidata alle risorse della ricchezza descrittiva dei particolari; e si ricollega ad una consuetudine iconografica propria della pratica ad affresco del tardo Manierismo e che si protrasse del resto nei secoli a venire: la consuetudine cioè di raffigurare luoghi, ville, pa-

G. VAN POELENBURGH
Le cascate di Tivoli
Monaco - Bayerische
Staatgemäldesammlungen



lazzi e feudi di proprietà di una determinata famiglia principesca in piccole o grandi vedute che trovano il loro posto in più complessi cicli decorativi. Basterà ricordare Caprarola e Bagnaia. Va sottolineato tuttavia il fatto che in queste vedute sistine dell'ultimo decennio del secolo, così organicamente inserite nella cultura declinata dell'ultimo Manierismo romano, si può recuperare, nonostante l'intento chiaramente celebrativo, per vie non dissimili da quelle seguite a proposito degli artisti nordici ora citati, un'indubbia realtà sentimentale e atmosferica della città: quella stessa aria crepuscolare di solitudine e di silenzio che grava sui vasti spazi «ruinosi» che un obelisco non basta a far diventare piazze, quei sentieri incolti percorsi dai greggi delle capre o dalle file nere delle processioni, quel rapporto pittoresco fra nuovo e antico, fra vegetazione e architettura, fra le ampie brune rovine e i chiari spigoli di travertino appena squadrato (11).

Osservate dall'angolo visuale del nuovo sentimento seicentesco della natura o da quello che attivava un più attuale e partecipe recupero della classicità, è chiaro che le opere sin qui citate venissero fatalmente ad includersi entro quel concetto di «maestà scenica» così ben escogitato da Giulio Mancini ed opposto a quello di «prospetto di paese». Il Mancini la sua empirica coscienza del nuovo corso avviato in Roma dalla pittura agli inizi del Seicento la applicava in questo caso, come si è detto, a Paolo Bril, non mancando d'includerlo in quella gerarchia dei «generi» che era tipica espressione del suo tempo, cioè in una delle «varie specie



della pittura, nate dalla differenza della cosa imitata», nella fattispecie il paesaggio. « In simil sorta di pittura » scriveva « par che abbia tenuto il primo luogo e in vero meritamente, poichè con la longhezza del stare in Italia, vedendo le cose del Carracci e del Cavalier Giuseppe, ha nelle figure fatto assai passaggio et nel paesaggio lasciato quello stento fiammengo, accostandosi più al vero... » (12). Il Brill in realtà con il suo « passaggio », cioè con il suo progressivo ma non definitivo allontanarsi dal clima culturale di Anversa e del gruppo Conixloo, viene a trovarsi ad una svolta fra le più determinanti della pittura di paesaggio che per le implicazioni visive, per gli stessi atteggiamenti mentali che essa postula, interessa da vicino anche la veduta. Ma se la conoscenza, non immeditata, della visione paesistica di Annibale Carracci e l'adesione alla sua prospettiva naturale fu determinante per aiutarlo a superare le abitudini più manieristiche di quella tradizione nordica che, di fatto, fra il penultimo e l'ultimo decennio del Cinquecento aveva introdotto con tanto successo a Roma insieme a Jan Brueghel I, quindici anni almeno prima che arrivasse l'Elsheimer, la circostanza che egli non usasse

B. BREENBERGH
 Il Castello di Bomarzo, 162(9)
 Amsterdam - Rijksmuseum



B. BRIENBERGH
Paesaggio con rovine (1631)
*Kettwig (Ruhr) - Raccolta
Girardet*

B. BRIENBERGH (ATT.)
Castel S. Angelo e S. Pietro
Londra - Raccolta Theiger





mai, come quest'ultimo, il paesaggio per esprimere un'inclinazione del sentimento libera d'ogni artificio culturale, cioè nella sua funzione più alta, ma si cimentasse piuttosto in compiti chiaramente decorativi, o se si vuole narrativi, destinandosi a fornire le varie « stanze delli Paesi » che si andavano allora nuovamente formando nei palazzi nobiliari, conferisce un particolare significato, e anche un limite, alla lenta e indubbia « naturalizzazione » classica del Bril. Piuttosto che insistere sul superamento di una tradizione, infatti, sarebbe forse più esatto considerare il suo « passaggio » in modo diverso, ricorrendo magari alle parole del Baglione che dice come egli « rimodernò la sua prima maniera fiamminga » (13) al lume di una più moderna e naturale visione mediata dai bolognesi, perchè egli non abbandonò mai del tutto un atteggiamento nordico, vorrei dire da straniero, nei riguardi del paesaggio italiano: un atteggiamento cioè non esente da fermenti preromantici, in certi casi addirittura simbolici, ma sempre, tuttavia, propensi alla descrizione.

B. BREENBERGH
Ruderi
Roma - Raccolta Gualino



E' coinvolto anche lui, e da nordico, in quella particolare coscienza della natura e della storia da cui emanava il culto delle rovine, e quindi una particolare visione di Roma e della Campagna, ma a differenza dei suoi predecessori non si limitò, delle rovine, a ritrarne fedelmente l'aspetto reale, affidandosi soltanto al fascino di quel misterioso racconto che sembrava affidato alla loro sola apparenza, ma si sforzò di comporre in un paesaggio fantastico e, a un tempo, illusivo di vero, riunendone le sparse membra, secondo un'esigenza antologica, in irreali vedute, quasi a fornire il sommario di quanto doveva essere visto e collaborando in tal modo alla visione di una Roma ideale piuttosto che attuale. Era questo, in fondo, il suo modo di aderire, e di contribuire, alle inclinazioni idealiste e sincretiste del secolo ed è un fatto incontestabile che nasca così, sul filo d'una tendenza figurativa e culturale che univa attitudini nordiche e italiane, quel tipo di « veduta ideata » e composita che, come suddivisione di un genere, incontrò poi sempre maggiore



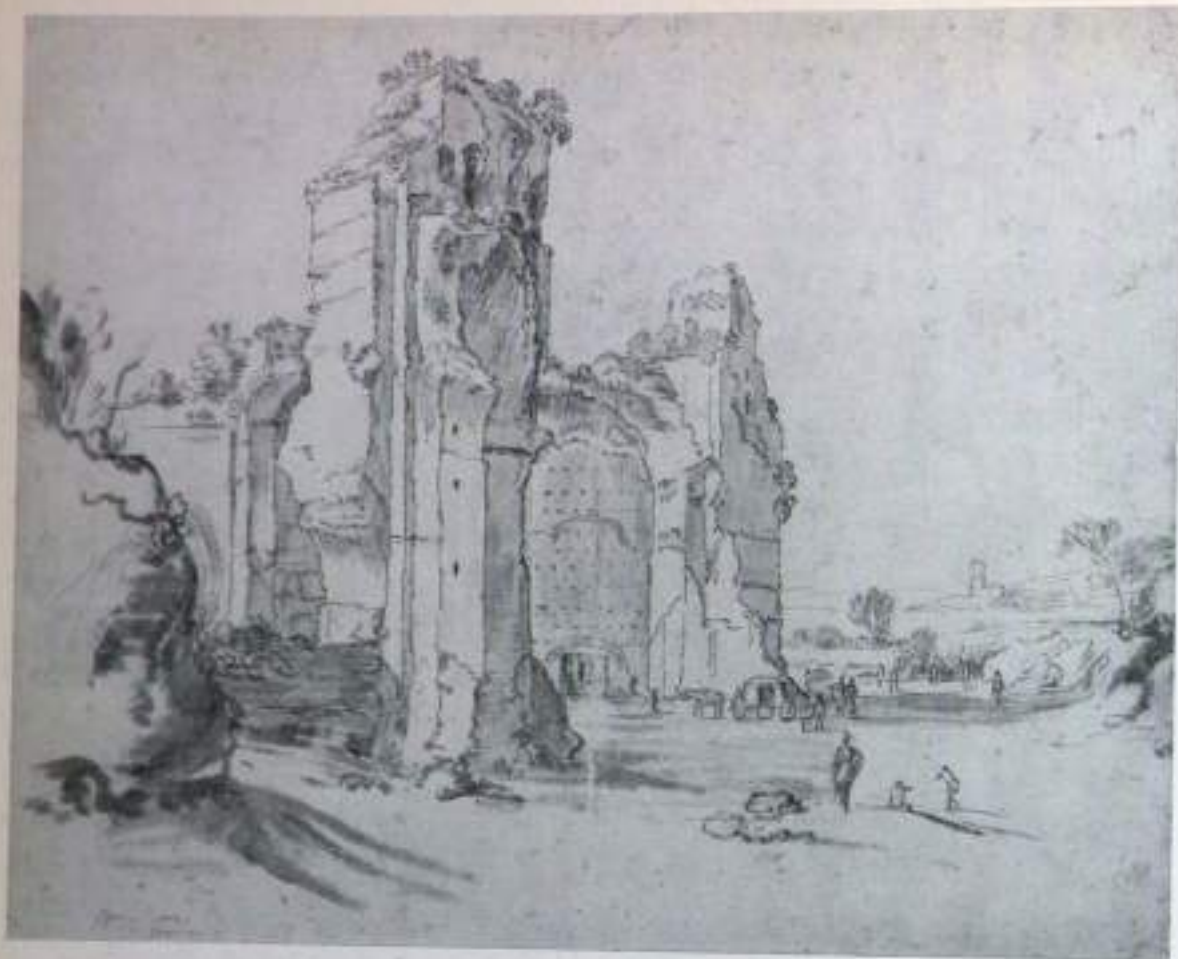
fortuna. Non sono molte, infatti, le vedute vere e proprie del Bril ed è sintomatico che esse risalgano soprattutto agli anni della sua giovinezza o, quanto meno, alla sua maniera più fiamminga. E' il caso di un gruppo di disegni, per lo più di rovine, assai vicini per stile e per inquadratura a quelli del suo fratello più anziano Matteo, che si accordano puntualmente allo spirito di quelli dei cinquecentisti nordici già citati. Se pure con qualche più attento accorgimento prospettico e maggiori concessioni all'ambiente circostante. Nelle stesse vedute dei feudi Mattei, dipinte per il Marchese Asdrubale probabilmente non molto prima del 1620 quel modo di comporre « cum prospectu in longiquum amoenissimo » (14) come diceva il Sandrart, risale ancora all'antica concezione dell'orizzonte alto, alla fiamminga, che saprà invece eludere nei paesaggi datati intorno al '20. Che il Bril poi, nei suoi anni più maturi, non esitasse a riesumere da vecchie cartelle certi disegni che aveva eseguiti dal vero quando vagava fra le rovine in compagnia del Rubens e

J. ASSELIJN
L'Arco di Costantino
Parigi - Louvre



dell'Elsheimer o, molto prima ancora, accanto al fratello Matteo, è un chiaro segno di quanto stentasse ad abbandonare la sua naturale inclinazione manieristica radicata ormai in solide esperienze (15).

Nel Seicento del resto, e in particolare nell'ambito degli artisti nordici italianizzanti, a partire dal Bril le sorti della veduta sono intimamente connesse a quelle del paesaggio. Infatti se, da una parte, è proprio allora che sull'avvio del preciso determinarsi dei « generi » pittorici, nasce, sia pure occasionalmente, la « veduta » come specialità distinta dal «prospetto di paese», con metodi e obbiettivi particolari che avremo più avanti occasione di individuare, non bisogna dimenticare, dall'altra, che quelle attitudini fondamentali della visione che sono connesse intimamente alla veduta stessa non si giustificano tanto con i suoi scopi diretti quanto con la nuova propensione verso la realtà, con i modi espressivi in cui si coordina un sentimento della natura diverso da quello del secolo precedente e che trovava



K. DUJARDIN
Le Terme di Caracalla
Amsterdam - Rijksmuseum

appunto nella pittura di paesaggio un immediato obiettivo. Alle origini della coscienza della natura che si aveva in quegli anni e dei riflessi che provocava negli animi il mutevole aspetto delle circostanze, troviamo è vero varie tendenze alcune fra loro connesse altre chiaramente distinte o addirittura opposte, ma tra i movimenti artistici che ne emersero non sarà difficile trovare un filo conduttore utile ai fini della nostra indagine. Un filo, naturalmente, non privo di deviazioni e, per così dire di conseguenze secondarie. In questo senso la situazione del Bril in quel complesso nodo della cultura romana del primo e del secondo decennio del secolo può considerarsi esemplare per il suo inserirsi nella dialettica fra sentimenti nordici e misura latina, fra micrografia fiamminga e libera visione naturale. E' infatti nell'ambito delle esperienze romane del Bril e in stretto rapporto con il suo metodo di costruire un paesaggio e con alcune sue propensioni selettive della realtà che, fra il primo e il secondo decennio del Seicento, prende occasionalmente l'avvio una precisa tendenza, certamente nuova, verso la veduta topografica. Una tendenza che si manifestava, fra l'altro, nell'interesse per i vari aspetti della « Roma moderna », e quindi non solo per le rovine, e sollecitò artisti di temperamento vario o addirittura contrastante, ma accomunabili in qualche modo nell'identità dei propositi, ben diversi da quelli, per così dire archeologici o « antiquari », che avevano ispirato i nordici di più antiche generazioni e che si erano protratti sino al decennio precedente. Alludo a quelle vedute di Roma, affidate per lo più, ancora una volta, alla pratica del disegno, tratte evidentemente dal vero da

W. ROMEYN
Interno del Colosseo
Amsterdam - Rijksmuseum





Willem van Neulandt II, da Gerard Ter Borch il Vecchio e da Jan van de Velde, tre artisti pressochè coetanei (il primo era nato ad Anversa nel 1584, il secondo a Zwolle nel '83 e il terzo a Delft nel '95) e tutti e tre presenti a Roma fra il 1600 e il 1615 all'incirca. Dei tre il Neulandt è certamente il più debole, sebbene sia il più noto, e anche il più vicino ai modi del Bril del quale era, del resto, concittadino e scolaro. E' comunque il più legato al passato. Si esercitò, alquanto meccanicamente, in una sorta di divulgazione della maniera briliana, ma insistendo più sulla veduta che sul paesaggio, e più sulla veduta ideata e composita che sulla veduta reale, sebbene non ci manchino alcuni suoi precisi tentativi in questo senso in pittura, come è il caso della vedutina di Santa Maria Maggiore del museo di Groningen, datata del 1610 e che almeno nel soggetto, dimostra un'attitudine più limitata e settoriale di quella del maestro. Nei suoi dipinti, per lo più di piccole dimensioni, quel modo particolare di rendere le lontananze accentuando il contrasto fra un primo piano a quinte accordato sui bruni e i pallidi sfondi verdazzurri si appoggia al metodo del Bril, ma sostituendo alla sostanza cristallina ed intensa dei preziosi verdi smeraldo e dei trasparenti bruni del maestro toni

H. VAN SWANEVELT
Veduta di Campovaccino
Cambridge - Fitzwilliam Museum



uniformi e poveri sempre invariati che contribuiscono a conferirgli un certo aspetto da « peintre naïf ». E' invece nei disegni che più decisamente affiorano le sue doti di vedutista, sia nell'originalità del taglio che indica una curiosità nuova, come nella « Strada di San Giovanni in Laterano » al Louvre, sia nella scelta fortunata dei punti di vista, destinati a stabilire l'aspetto di alcune vedute fra le più normative, come nel « Castel Sant'Angelo » di Rotterdam. E' indubbiamente l'atmosfera, così particolare, della vita di Roma che anima, sia pur timidamente, i disegni del Neulandt, al di là delle semplici notazioni topografiche, così lontane ancora, del resto, da ogni rapporto con la realtà spaziale e prospettica. La cogliamo nel brulichio della folla lontana che percorre lo stradone polveroso e assolato, negli alti monumenti, guglie o campanili, che appaiono inattesi dietro i terreni incolti o le rovine semisepolte, in quell'assieparsi delle povere casuccie umide e sbilenche sulla proda del fiume, a picco sulle baracche dei vecchi mulini sconnessi dalla corrente. Appena accenni, è vero, ma di un atteggiamento indirizzato a cogliere determinati aspetti della realtà che sarà suscettibile di ampi sviluppi (16). Di portata ben diversa è il caso di Gerard Ter Borch il Vecchio giunto a Roma



H. VAN SWANEVELT
Paesaggio Romano
Parigi - Louvre

H. VAN SWANEVELT
Porta Pinciana
Amsterdam - Rijksmuseum



J. LINGELBACH
Piazza Navona
Francoforte - Städtelchen
Kunstinstitut

men che ventenne nel 1604 un po' dopo il Van Neulandt che proprio in quell'anno se ne ripartiva, e ivi rimasto sino al 1610. L'isolata e inattesa testimonianza offerta da un gruppo di suoi disegni al Rijksprentenkabinet di Amsterdam, alcuni dei quali datati del 1609, conferisce all'artista olandese un posto di primissimo piano nella storia della veduta rivelando un rigore ed un'obiettività che non esiterei a definire canaletiana. Sebbene essi possano inserirsi, ma solo genericamente, nell'ambito della consuetudine vedutistica promossa dai disegni romani dei fratelli Bril e di Jan Brueghel I, c'è da chiedersi davvero donde egli derivasse, ad una data così antica, lo stimolo per una ricerca prospettica tanto rigorosa che gli fa scortare, infallibilmente, i tettucci sporgenti e le facciate delle case che fiancheggiano, sulla destra, la « Strada di Panisperna »; una veduta tutta in profondità, con la salita scoscesa tagliata da striscie d'ombra e da lame di luce e, sulla sinistra, quei gruppi isolati di edifici che il tratto sicuro e fermo, quasi come in un'acquaforte, determina entro uno spazio organizzato da un'« ottica » nuova. A quella data nessuno, io credo, in Roma o altrove sapeva applicare con tanta meditata certezza i principi della prospettiva e cogliere con occhio così speculare la realtà cittadina includendola in una visione organica e geometrica dello spazio; nessun altro era in grado, in siffatto genere di rappresentazioni, di far prevalere così agevolmente il chiaro ordine mentale sulla curiosità per l'episodio, l'arduo



concetto stilistico sulle seduzioni del racconto e le suggestioni dell'atmosfera. E senza eludere, per di più, i necessari richiami di questa (17). Non certo Agostino Tassi, altro creato dell'ambiente briliante, già smanioso in quegli anni di farsi avanti fra Roma e Firenze e affaccendato a procurarsi commissioni, che pur era assai versato nella prospettiva e si diletta va anzi di adoperarla per virtuosismo illusionistico ma che non si sognò mai di applicarla così a proposito là dove, più necessariamente, andava applicata. Lo stesso Bril, del resto, seppe avvantaggiarsene appieno, se pur mai così direttamente e consapevolmente, soltanto in opere che appartengono al decennio successivo e anche oltre. Forse solo l'Elsheimer, ancora operoso in quell'anno, nella lucidità espressiva con cui saldò acutezza nordica e misura italiana in una finale chiarezza che è segno d'arte piena e spiegata (18), avrebbe saputo far di meglio se l'amore per i boschi e i pleniluni non l'avesse attratto magicamente verso diversi obiettivi. Resta quindi, quello di Gerard Ter Borch il Vecchio, un episodio in qualche modo isolato, ma non per questo meno essenziale a rintracciare il percorso di una delle vie maestre della veduta. Se ne può ritrovare, tuttavia, un attivo riflesso qualche anno più tardi nei disegni con motivi romani di Jan van de Velde, probabilmente a Roma nel '17, o in quelli

W. BAUR
Villa Borghese
Roma - Galleria Borghese



W. BAUR
San Pietro
Roma - Raccolta Buziri Vici



da lui destinati alle incisioni dell'Amsterdamse Pegasus, che con un tratto non dissimile per decisione e rigore raggiunge talvolta accenti addirittura piranesiani (19). Il contributo degli artisti nordici in Italia, e in particolare degli olandesi, al configurarsi di un nuovo repertorio visivo in modi più moderni, cioè meno manieristici, di quelli del Bril, non si limita a tali dirette esperienze vedutistiche ma, come ho detto, investe tutto un aspetto della pittura di paesaggio, in un rapporto tuttavia con le suggestioni della realtà che coinvolge, come è naturale, anche la storia della veduta. Sia pure indirettamente.

Fra il secondo e il terzo decennio, infatti, Cornelis Van Poelenburgh e Bartholomeus Breenbergh, nel corso del loro soggiorno romano (20) elaborarono ulteriormente i motivi della « veduta ideata » arricchendoli di nuove risonanze e allontanandosi alquanto dalla direzione che il Bril aveva indicato. Ciò che soprattutto li avvantaggiava è che, a dieci anni di distanza, seppero trarre partito, con ben maggiore avvedutezza del vecchio maestro d'Anversa, dalle esperienze di quel mirabile nodò di cultura romana del primo decennio che, accanto al Bril, aveva visto l'Elsheimer effettuare, su di un piano incomparabilmente più alto, la misteriosa congiunzione fra « spazio » italiano e « ambiente » fiammingo, filtrando la luce e il « vero » caravaggesco nei favolosi scenari evocati dall'ideale classico dei bolognesi. Si può dire, di fatto, che, ancora una volta, nel modo con cui i due artisti captavano certe particolari suggestioni del paesaggio romano, riconosciamo una situazione culturale e sentimentale che scaturisce da un contrasto. Ritroviamo cioè i motivi dell'antica antinomia fra l'urgere di contenuti fantastici e la seduzione della norma formale, ma composta in una chiarezza espressiva, in una lucidità, in una naturalezza che su-

W. BAUR
Piazza Colonna
Roma - Galleria Borghese

W. BAUR
La Colonna Traiana
Roma - Galleria Borghese



W. BAUR
Piazza di Montecavallo
Roma - Galleria Borghese



W. BAUR
Il Campidoglio
Roma - Galleria Borghese

perano quelle delle opere più tarde, e quindi più « italiane », del Bril, davvero non concepibili senza il precedente dell'Elsheimer, senza un preciso riferimento alla nuova lingua da lui foggiate e appena variata da altri artisti olandesi a Roma nello stesso decennio, come Lastman o i due Pynas (21). Nell'avvicinarci alle opere del Poelenburgh e del Breenbergh, così come a quelle di artisti più giovani ma a loro legati da intima congenialità, quali Groenewegen, de Hooch e van der Lisse (22), difficilmente potremmo eludere quella suggestiva traccia indicata dal Sutton che, anche per Bril ma ben più a proposito per Breenbergh, tenta di individuare una sorta di « proromanticismo delle rovine » cercandone le radici negli strati più profondi della coscienza del tempo (23). L'atteggiamento non era in sé del tutto nuovo, come si è visto: non c'è dubbio tuttavia che tra le complesse pieghe della psicologia seicentesca sia facile individuare elementi che lo determinano in modi più precisi portandolo a livelli più consci e trovare quindi lo spunto ideologico che legittimi anche una lettura in chiave simbolica di quei dipinti. Lo stesso Sutton però non ignora i rischi insiti nell'abbandonarsi troppo facilmente alle seduzioni di una simile lettura, edotto sui trabocchetti dell'argomento dalla brillante ricognizione della Macaulay nella sua « *Pleasure of ruins* » (24). A chiarire quella propensione d'animo tutta seicentesca che nelle « ruine herbose », come le chiamava il Cavalier Marino, nei marmi corrosi e scheggiati, nelle immense brune muraglie di mattoni diruti invase dalla vegetazione, leggeva il simbolo dell'indifferenza della natura, che è eterna energia sempre rinnovata, nei confronti della peribilità d'ogni sforzo umano, la Macaulay cita il passo di un viaggiatore di quei tempi, James Howell, che nelle « *Epistole Hoeliane* » scrive nel 1645 da Roma:



S. SCORZA
Roma, Piazza Pasquino
(part.)
Roma - Gall. Nazionale
(*Palazzo Venezia*)



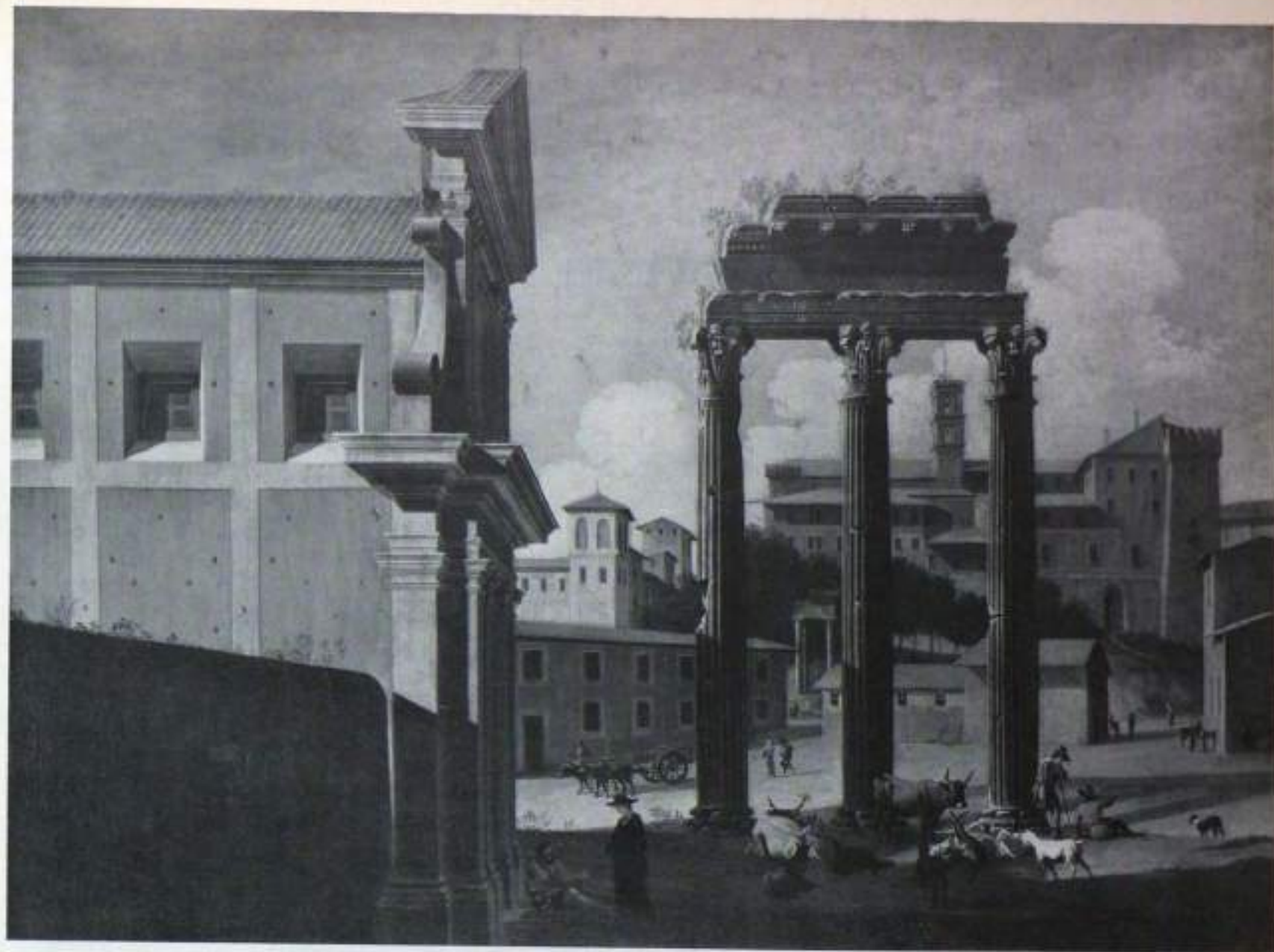
V. CODAZZI
Palazzo Gravina
a Napoli (part.)
Roma - Racc. privata



V. CODAZZI
Il Colosseo e l'Arco di Costantino
Graz - *Johanneum Landesmuseum*



V. CODAZZI
L'Arco di Tito
Graz - *Johanneum Landesmuseum*



P. GAGLIARDI (?)
Veduta di Campovaccino con
S. Maria Liberatrice
Roma - Accademia di S. Luca

« Davvero devo confessare che io mi sento migliorato in quei luoghi; perchè la vista di certe rovine mi riempie di sintomi di mortificazione e mi fa più sensibile alla fragilità di tutte le cose sublunari, in quanto tutti i corpi, sia animati che inanimati, sono soggetti alla dissoluzione e al cambiamento e così ogni altra cosa sotto la luna ».

Non so se tal genere di pensieri affiorassero mai alla mente di artisti come il Pölenburgh e il Breenbergh e se i presupposti letterari che essi implicavano varcassero mai la soglia degli studi della « Schildersbent » sparsi fra Via Margutta e Via di Babuino. Indagini siffatte sono sempre difficili. E' certo però che Roma offriva a quegli artisti nordici, venuti dalle pianure che confinavano con la vasta distesa del mare, abituati, se così può dirsi, ad una visione orizzontale e spoglia della natura e dello spazio, lo stimolo, che si può anche definire protoromantico, di nuove e affascinanti avventure visive, e precisava i motivi di un atteggiamento nei confronti della città che è intimamente legato alla storia della veduta, ad un suo



aspetto almeno, che si protrarrà, arricchendosi e variandosi ulteriormente (tanto da coincidere con il concetto di « pittoresco ») sino al diciottesimo secolo (25). Non va dimenticato, infatti, che accanto a quelle malinconiche emozioni, a quelle meditazioni, se proprio si vuole ammetterle, sulle forze della natura e sui destini dell'uomo che riflettono piuttosto uno stato mentale e l'adesione a tutta una famiglia di sentimenti nati nell'ambito della cultura seicentesca, si determinano, assai più direttamente, nel Poelenburgh e nel Breenbergh e nei loro seguaci, i circostanziati propositi di rendere, attraverso « vedute ideate », il senso e l'atmosfera della città e della campagna romana, con fini ed intenzioni non dissimili da quelle che saranno del vedutismo. Lì sovveniva in questo una straordinaria lucidità, una chiarezza di visione e un'intelligente sicurezza nella scelta, soprattutto la facoltà di individuare i particolari più significativi e rivelatori senza indulgere alla descrizione micrografica e digressiva, che ci fa risalire non solo all'Elsheimer ma anche

P. J. SAENREDAM
Il vecchio Municipio di
Amsterdam
Amsterdam - Rijksmuseum

G. BERCKHEYDE
Veduta di Haarlem con la
chiesa di S. Bavone
Cambridge - Fitzwilliam Museum





J. V. D. HEYDEN
Veduta di Düsseldorf
L'Aja - Mauritsbuut



G. BERCKHEYDE
La Chiesa di S. Bavone ad
Haarlem
Londra - National Gallery

a quel sentimento del paesaggio che matura negli anni più tardi del Bloemaert, che fu del resto loro maestro in Utrecht. Il Poelenburgh, principalmente, seppe cavarne l'indimenticabile visione di una Roma immaginata ma non immaginaria, dove mito e realtà s'incontrano all'ombra delle quercie sacre, fra le rovine del Palatino che sembrano naturali dirupi corrosi da innumeri caverne, di fronte a grotte leggendarie o a freschi recessi nati fra le volte crollate e invase dall'edera: una Roma immersa in una luce di perla, dove i ruderi, bianchi di un bianco lunare o rosa del tenero rosa dei mattoni millenari scaldati dal sole, si affacciano proiettando lunghe ombre sulla vasta distesa di terra battuta di un fantastico Campovaccino che giunge sino all'ultimo orizzonte.

E' necessario ricordare, ai nostri fini, che siffatte « vedute ideate » presupponevano una continua ed attenta esplorazione della realtà, un diuturno esercizio di rilevamento dal vero. E' in questa fase iniziale che gli interessi dei due artisti e dei loro compagni vengono a confluire fatalmente nei campi della « veduta secondo verità », e si può affermare in tal senso che salvo rare eccezioni (26) la loro più specifica attività di vedutisti fosse confinata nell'ambito del disegno. La prassi, in fondo, non era diversa da quella seguita, come si è visto, dai loro più vecchi connazionali, anche se gli scopi non erano più quelli di consegnare il ricordo di frammenti di natura « antiquaria » ma presupponevano un interesse ben più vivo per la realtà. Non si limitavano, cioè, nei loro disegni, a raccogliere materiale iconografico dalle antiche rovine, che avrebbero poi ricomposto in sintesi di arbitrari accostamenti nei dipinti, ma si abbandonavano più istintivamente all'ispirazione



J. DE MOUCHERON
Il Tevere a Santo Spirito
Roma - Raccolta Staderini



che poteva fornir loro l'aspetto di alcuni angoli della città, della Campagna e degli antichi borghi medievali in essa disseminati. E' così che, accanto al tipico repertorio da taccuino di artista nordico in Italia, cioè appunti di ruderi, alberi, ce-pugli, capre, pastori, rocce, caverne (un repertorio che durerà fino all'Ottocento), troviamo talvolta anche vere e proprie vedute, come, per fare un solo esempio, quella di Bomarzo del Breenbergh al Louvre (27).

E' conseguenza inevitabile, ripercorrendo così le strade della « veduta », che si costeggino a questo punto fatti artistici connessi ad una determinata attitudine del « vedere », che era attitudine nuova e concerneva, nel caso specifico, il « ve-dere » l'ambiente circostante, naturale o storicizzato che fosse, cioè il paesaggio nella sua realtà cittadina e campestre. Si è già costatato come nessun pittore italia-no, salvo le poche eccezioni su cui verremo, abbia saputo « vedere » in quegli anni a Roma ciò che ogni giorno era pur davanti ai suoi occhi, abbia saputo cioè individuare nella sua particolare emanazione quell'ambiente pur così intensamente caratterizzato isolandone mentalmente e approfondendone visivamente gli aspetti più suggestivi: abbia, in altre parole, saputo cogliere e trasmettere, come lo sep-pero alcuni pittori nordici, l'essenza del paesaggio di Roma e dei suoi dintorni, il senso antico e pastorale, talvolta desolato e selvaggio talvolta dolcemente vir-giliano della Campagna. Deve intendersi qui, naturalmente, vederne il lato più realistico, naturale e quotidiano, vorrei dire soprattutto attuale, quale poteva ap-parire cioè agli occhi del viaggiatore che attraversasse magari per la prima volta

J. DE HEUSCH
Il Ponte Rotto
Braunschweig - Anton Ulrich Museum



J. DE HEUSCH
Il Tevere sotto l'Aventino con
i resti del ponte Teodosio
(*Egger, I, 77*)

A. MEYERINGH
Santa Costanza
*Rotterdam - Museo Boymans -
Van Beuningen*





L. CRUYL
Il Campidoglio e Santa Maria
dell'Aracoeli
Cleveland - Museo



L. CRUYL
Il Tevere a Castel S. Angelo
Cleveland - Museo

quei luoghi: un aspetto esente, in questo caso, da sovrapposizioni mitologiche e culturali che erano accettate soltanto, eccezionalmente, forse per contentare le esigenze letterarie di committenti, o come « reveries » sulla realtà stessa. In chiave di « idilio » per intendersi. Vedere con occhi nuovi un paesaggio così strutturalmente « storico » e antico come quello della campagna romana, che Annibale Carracci e Domenichino avevano per primi definito nella sua scala « eroica », fu privilegio dunque di artisti stranieri ed è così che, sempre nella cerchia dei pittori olandesi italianizzanti, assistiamo, negli anni immediatamente successivi a quelli in cui soggiornarono in Roma il Poelenburgh e il Breenbergh, al crescere autonomo e al vigoroso sviluppo di quell'attitudine del « vedere » la realtà circostante e ri-immaginarla, di quella facoltà senza precedenti di cogliere l'essenziale dalla verità e ricreare quindi un'immagine ideale del paesaggio italiano, ideale ma vera come non mai. L'atteggiamento dei paesisti olandesi che si succedettero numerosi in Roma dal quarto al sesto decennio del Seicento, può in qualche modo paragonarsi a quello dei Bamboccianti che erano attratti, in maniera in fondo non diversa, da quello che era anche un aspetto tipico del « paesaggio » italiano, cioè dal vivo spettacolo popolare offerto dalle strade di Roma (28). La ondulata pianura laziale, i monti della Sabina a specchio delle ampie curve del Tevere, i passi dell'Appennino fra rocce muschiose e boschi di castagni, le umili capanne dei pastori, i folti canneti delle marrane, tutto l'aspetto insomma non « eroico », non mitologico, ma reale e quotidiano del nostro paesaggio trovò interpreti felici in pittori come Jan Asselijn, Andries e Jan Both, Thomas Wijk, Nicolas Berchem, Jan Baptiste Weenix, Karel Dujardin, Jan Worst, Jacob van der Does, Adam Pynacker, Willem Romeyn, Jan Hackaert e altri ancora. Tutti nati, gli iniziatori almeno, fra il '15 e il '20 e tutti artisti di notevole levatura. L'importanza degli « italianizzanti » nella storia generale del paesaggio seicentesco non ha più bisogno, da qualche anno ormai, di essere sottolineata e la recente mostra di Utrecht è una prova manifesta della considerazione che essi godono, giustamente, nel campo più avanzato degli studi. La preconcepita ostilità di origine settecentesca e romantica (il grande Constable consigliava un collezionista inglese di dar fuoco a tutti i suoi Berchem) è stata largamente superata. E' noto, ora, come molti fatti della grande pittura di paesaggio olandese non si spiegherebbero senza il loro apporto, che sarebbe impossibile, per esempio, renderci ragione del passaggio dalla prima fase alla Van Goyen del Cuyp al Cuyp più maturo senza la presenza ad Utrecht, nel '41, di Jan Both di ritorno dall'Italia. Gli stessi eroi del paesaggio nazionale olandese, Jacob van Ruysdael e Philip de Koninks, meditavano con ammirazione sulla cultura italianizzante del Both nato dieci anni prima del Ruysdael e così Salomon van Ruysdael che ne subì anche una certa influenza.

Ma l'originalità della loro visione incide anche sui fatti che interessano la nostra indagine sulla veduta e non solo perchè, talvolta, dipinsero anche vedute ma perchè quella loro attrazione verso il pittoresco e il caratteristico li metteva in grado di scegliere gli elementi essenziali dell'ambiente che li circondava e di ricrearne un'immagine ideale che poteva essere artisticamente fedele alla verità quanto la realtà stessa. Jan Both seppe cogliere la luce rosa dei tramonti che incendiano i vapori all'orizzonte mentre i raggi obliqui del sole filtrano fra i tronchi dei faggi e infiammano il pulviscolo dorato, a mezz'aria, che



I. SILVESTRE
Il Campidoglio da Campovaccino
(inc.)



I. SILVESTRE
Ponte Rotto (inc.)



G. WOUTERS
Piazza Montecavallo (inc.)



G. WOUTERS
Piazza del Popolo (inc.)



Prospettiva della rinominata piazza e Guglia del Popolo.

vela le lontananze, quando l'ombra cala improvvisa nei dirupi sul cui fondo scorrono i torrenti; Asselijn i drammi degli alti cieli nuvolosi che incombono sui ruderi bui sepolti nella campagna, lambiti dalle acque morte delle paludi che luccicano fra i canneti; Berchem le ariose pianure percorse da file di armenti e dominate dall'alto Soratte, i guadi del Tevere fra le rive spoglie e deserte o il degradare quasi insensibile delle colline fra il fumo che si leva, alla sera, dai poveri villaggi sparsi verso l'orizzonte arrossato dal tramonto; Pynacker la vegetazione densa e selvaggia intorno alla corteccia rugosa d'un antico albero sulla riva del fiume, illuminata da una vivida luce in abbacinanti contrasti fra luminosità lontana e ombra vicina; Dujardin il tenero aspetto dei prati primaverili e la semplice vita dei pastori con rustici accenti quasi virgiliani. Una « realtà immaginata » che condiziona ancora, durevolmente, la nostra esperienza visiva di fronte ad alcuni aspetti del paesaggio italiano (29).

Anche questi artisti, seguendo una consuetudine non dissimile da quella dei nordici romanizzati della generazione precedente, alimentarono sostanzialmente il loro intento, che era di rendere l'atmosfera e di suggerire il sentimento del luogo, con una intensa preparazione di disegni presi dal vero, che ci sono rimasti in gran numero. E' ancora una volta, quindi, nell'ambito di una attività che può dirsi, se riferita alle loro intenzioni, preliminare e preparatoria, che si manifesta la propensione verso la veduta e che affiorano, più liberamente, alcuni metodi della visione ad essa connessi, con il risultato di far inserire in qualche modo alcuni di quei loro disegni — e in verità anche qualche dipinto (30) — in una traccia della

G. VAN WITTEL
Piazza del Popolo
(incisione nelle opere del Meyer)



sua storia. Penso, per esempio, a quel disegno di Andries Both nel gabinetto delle stampe del Museo Centrale di Utrecht: una piazzetta e una strada, alla controra, in un cadente quartiere medievale di povere casucce sgretolate, forse Trastevere, con l'osteriola fra la tettoia di canne e l'insegna corrosa che cingola sotto la finestra, due uomini seduti sulle lunghe panche, curvi sul tavolo al quale si appoggia l'oste appena uscito dalla porticina minuscola, e la grande ombra proiettata dalla casa sull'angolo dove si accatastano le fascine di legna e trafficano pigramente i legnaioli. Un attimo della vita della città colto nella sua sospensione. Oppure a certi rapidi appunti dell'Asselijn che evocano angoli romani inattesi, in prossimità di ruderi non famosi, con le povere botteghe e le fucine degli artigiani, o alle sue piccole vedute di luoghi e monumenti più noti, come l'arco di Costantino (al Louvre), ma visti sotto l'aspetto meno tradizionale e diretto. Oppure ai molti disegni presi sulle affollate sponde del Tevere da Thomas Wijk, nei pressi di Ripa Grande, della Renella o della Lungara. Ma se si vuole restare ai loro dipinti, va qui osservato che mentre la « veduta ideata » così come si era determinata nella cerchia del Bril e successivamente precisata in artisti della generazione seguente, come il Poelenburgh e il Breenbergh, comportava molto spesso una determinata immaginazione

G. VAN WITTEL
 Veduta di Roma da Villa Medici
 Roma - Collezione Colonna
 (cat. N. 8)



prospettica che ben si adattava al suo carattere ideale, una composizione cioè simmetrica, con quinte laterali, decisamente scenografica e quindi più immaginata che vista, gli spunti vedutistici stimolati dal vero degli « italianizzanti » della generazione del Both portavano a tagli diversi, a scelte più circostanziate e nuove di punti di vista, vorrei dire a determinati obblighi verso la realtà, o verso quello almeno che si sentiva essere la realtà, momentanea e particolare, obblighi che avevano il loro peso sulla figurazione e ci fanno individuare alcuni sostanziali elementi che possono anche dirsi propri, strutturalmente parlando, al carattere autonomo della veduta stessa.

Quel singolare rapporto fra realtà e immaginazione, risolto in immaginazione di una realtà, che, nato dalle suggestioni del paesaggio romano, ricco di tante profonde risonanze, aveva fornito una così concreta messe d'immagini ai paesisti olandesi « italianizzanti », quello stesso composito atteggiamento di meditate sintesi, lo ritroviamo anche all'origine dell'espressione di Claudio di Lorena dove

G. VAN WITTEL

Veduta di Roma dalla Trinità dei Monti

Roma - Collezione Colonna
(cat. N. 7)

realtà e immaginazione corrono parallele per fondersi in una finale visione idilliaca; e già nei suoi primi anni. Così come vi ritroviamo anche un'indubbia partenza da un clima elsheimeriano, che lo avvicinava ai suoi inizi al mondo ideale del Pölenburgh, e che si basava piuttosto su affinità che su dirette esperienze; e naturalmente una certa incidenza del mondo di Agostino Tassi. Ed è certamente significativo, per meglio comprendere le propensioni paesistiche tra il terzo e il quinto decennio in Roma nei rapporti con la veduta, che in Claudio il predominare dell'elemento ideale confinasse, una volta ancora, con la veduta nell'ambito del disegno e che le pochissime vedute che dipinse, nove in tutto, e tutte relativamente giovanili, quando non sono inserite in un'atmosfera ideale e con aggiunta di elementi estranei, quando cioè sono più dichiaratamente topografiche, come per esempio quelle di Susa, di La Rochelle e di Genova, o quella del Campovaccino, si appoggiano a fonti figurative precedenti denunciando così un carattere non di scelta ma di risposta ad una precisa ordinazione, un carattere cioè in certo qual modo atipico (31). In certi suoi rapidi disegni, tuttavia, e basterà ricordare quello della Piazza di Santa Maria Maggiore de l'Ecole de Beaux-Arts, la veduta trascende il significato di semplice notazione topografica per cogliere invece il senso momentaneo, fugace, rapido di un episodio cittadino fra tanti, dove l'ambiente è un dato che nasce dal rapporto fra luce, edifici e folla in movimento, sì che il risultato supera certo quello più pittoresco e ispirato al particolare « sentimento d'ambiente » degli artisti olandesi contemporanei. Un risultato non del tutto a torto definito impressionista.

Il vero è che se Claudio, nei suoi giovani anni, dopo il ritorno a Roma del '27, si aggirava disegnando dal vero per la Campagna, lungo le rive del Tevere o fra i luoghi più pittoreschi del paesaggio tiburtino, arrampicandosi per le roccie a picco sul fragore delle cascate sotto il tempio della Sibilla, in compagnia del Sandrart e del Van Laer, se più tardi, nell'assidua ricerca di ispirazione dagli aspetti naturali, si spingeva con le sue cartelle, e seguendo itinerari non diversi da quelli degli « italianizzanti », a Civitavecchia, a Subiaco, a Nemi, a Bracciano, a Palestrina, come ci testimoniano varie iscrizioni al margine dei suoi disegni, se, in fine, ebbe probabilmente cordiali rapporti di convivenza con artisti della « bent », resta il fatto che le sue « vedute » attingevano all'esperienza del vero su di un piano del tutto diverso, il suo sguardo cercava nel giro dell'orizzonte differenti rivelazioni, passavano per la sua mente altre immagini, altre visioni e altri sogni. Per citare il Baldinucci: « il forte di questo artefice fu una meravigliosa e mai così ben praticata imitazione del naturale ne' diversi accidenti che cagionano le vedute del sole, particolarmente nell'acqua del mare e dei fiumi, nella levata e nell'ocaso... ». Le vedute del sole: quelle furono le sue « vedute », e quello intorno a cui ridusse la sua intelligenza « furono le varie manifestazioni dello stesso colore, a seconda delle varie e bellissime osservazioni che egli aveva fatte nel vero, nel mutarsi l'aria e la luce... ». Partendo da queste osservazioni egli ricreava, nutrendo di verità le immagini crepuscolari della sua fantasia, i castelli incantati di una vagheggiata Età dell'Oro; separava sempre di più il mondo della sua pittura dal mondo dell'esperienza, seguendo un processo di idealizzazione che, col progredire degli anni, si fa in lui più evidente e lo allontana in misura sempre maggiore da quel genere di

G. VAN WITTEL
Castel Sant'Angelo (part.)
Roma - Pinacoteca Capitolina
(cat. N. 89)





G. VAN WITTEL - L'Isola Tiberina con i ponti Cestio e Quattro Capi
Roma - Raccolta privata - (cat. N. 102 bis)



G. VAN WITTEL
L'isola Tiberina (part.)
Roma - Pinacoteca Capitolina
(cat. N. 101)

ricerche ambientali che assorbivano invece gli artisti olandesi contemporanei. E' tuttavia nell'ambiente in cui trascorse la sua giovinezza Claudio Lorenese che ci imbattiamo in alcuni artisti che, per certi aspetti della loro attività, interessano più direttamente il nostro discorso. Primo fra questi il suo maestro e protettore, l'avventuroso ed instabile Agostino Tassi, sempre pronto a volgere in senso romanzesco quell'ideale classico che gli era, in fondo, così poco congeniale e che, dopo la sua prima disinvolta e approssimativa adesione al mondo dell'Elsheimer e alle divulgazioni del Bril, al tempo dei suoi coloriti racconti di navi, di porti, di tempeste e di piraterie, non desiste da atteggiamenti nordicheggianti accomodandoli con la solita furbesca tempestività, a fatti più recenti. Come nel caso delle due vedute della Galleria Pallavicini, la « Tomba di Cecilia Metella » e « Il Colosseo », restituitegli dal Waddingham, dove l'intento documentario sta a mezza via fra le ricerche ambientali e filoarcheologiche dei nordici, i modi dello Swanevelt cui del resto erano attribuite, e la scenografia dal vero del Codazzi già forse attivo negli anni in cui furono dipinte. Ma compiti più precisi in tal senso il Tassi li assolse nella « galleria piccola » del Palazzo di Montecavallo dove, sotto Urbano VIII, secondo un'antica consuetudine iconografica di cui s'è parlato, affrescò una serie di vedute con luoghi e fabbriche connesse in qualche modo al suo pontificato e datate del '31 e del '32. La serie costituisce il documento più notevole della sua attività di vedutista e dimostra, ancor più che nelle vedute Pallavicini, un indubbio rapporto con il Codazzi che era al suo primo soggiorno romano nel tempo in cui la galleria fu affrescata (32).

In considerazione del suo rapporto con l'ambiente di Claudio ho ommesso sin qui di ricordare Herman van Swanevelt fra i paesisti suoi connazionali, che egli precedette a Roma di quasi dieci anni. La veduta di Campovaccino del Lorenese eseguita nel '36 e ora al Louvre si appoggia, come è noto, per struttura a quella analoga dello Swanevelt ora a Cambridge dipinta cinque anni prima, nel 1631 (33). Le relazioni fra Claudio e lo Swanevelt non si può dire siano del tutto chiare, soprattutto agli inizi, perchè cadono in una fase dell'attività del Lorenese non ben conosciuta, così come non sono evidenti le ragioni che hanno indotto il primo a servirsi per modello dell'opera di un artista in fondo sostanzialmente diverso e che, per di più, la tradizione indica come suo scolaro. Non è certamente provato che i due artisti condividessero la casa, come di solito si afferma, e la circostanza della derivazione del « Campovaccino » può essere forse addebitata soltanto a ragioni di commissione. E' solo più tardi, dopo il '30, che lo Swanevelt dimostra nei suoi paesi l'influenza generica di Claudio. E' comunque, nel giro di quell'ambiente, proprio lo Swanevelt che presenta una giuntura molto interessante nei rapporti fra paesaggio e veduta. E non solo per il « Campovaccino » già ricordato, ma anche per « L'Arco di Costantino » ora a Dulwich, dipinto assai probabilmente più tardi, che non furono certo le sole vedute che egli dipinse. Nato a Woerden presso Utrecht, lo Swanevelt, che ebbe in patria un'educazione forse non dissimile da quella del Poelenburgh nella cerchia del Bloemaert, è a Roma nel '24, cioè sette anni dopo il Poelenburgh ma otto prima dell'Asselijn e dodici prima di Jan Both. Viene a trovarsi cioè in una situazione di transito fra il momento del « proromanticismo delle rovine » del Poelenburgh e del Breenbergh e quello, di interessi più realistici, degli « italianizzanti » intorno al Both e al Berchem. Le

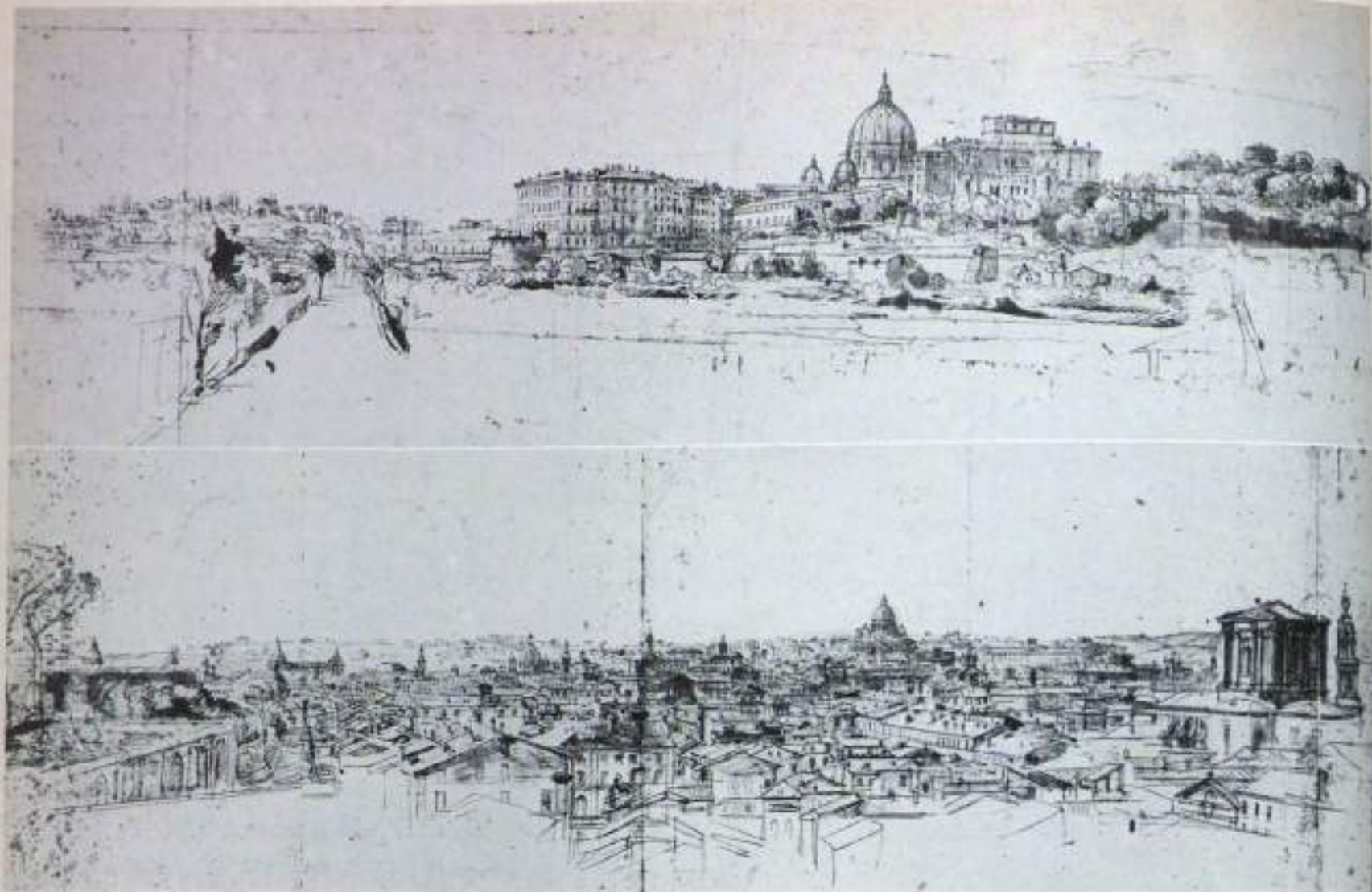


sue relazioni con Claudio, che fu del resto assente da Roma dal '25 alla fine del '27, devono intendersi piuttosto, nell'ambito delle tendenze paesistiche del quarto decennio, come un approssimativo parallelismo, ma è proprio il « Campovaccino », a paragonarlo con quello più tardo di Claudio, che denuncia nel campo più ristretto della veduta, differenze fondamentali. Il prevalere dell'elemento descrittivo e di una visione freddamente prospettica distingue infatti la veduta dello Swanevelt da quella del suo presunto maestro, dove lo spazio è determinato principalmente da quel tenero velo di atmosfera al crepuscolo in cui sono immerse architettura e folla; ma la distingue anche da quelle appoggiate ad una consimile centralità prospettica degli artisti della precedente generazione. Rivela un maggior intento documentario, un'attenzione appuntata più sulle cose che sull'atmosfera che esse evocano. Il carattere narrativo poi, degli innumerevoli episodi che animano il vasto spiazzo del Foro è estraneo agli intenti non solo di Claudio, evidentemente, ma a quelli degli stessi paesisti olandesi che lo avevano preceduto a Roma e che lo seguiranno; si avvicina piuttosto ai metodi dei Bamboccianti e non si può fare a meno di supporre anche una buona conoscenza delle incisioni del Callot. Si delinea così, in questi diversi elementi, il nascere di una fisionomia della veduta e di un repertorio a lei proprio; ed è indicativo, per registrare come il « genere » andasse differenziandosi da quello puramente paesistico, notare come lo Swanevelt quando dipingeva paesaggi, che sono poi la parte preponderante della sua opera, non esitasse ad abbandonare quel tipo di osservazioni e la tecnica adottata nelle poche vedute che di lui ci

G. VAN WITTEL
Il Tevere a Ponte Sisto
Roma - Pinacoteca Capitolina
(cat. N. 97)



restano, per seguire metodi pittorici diversi, indubbiamente claudieschi (34). E' noto come la nuova apertura realistica, a suo modo neo-caravaggesca, operata dal Van Laer in Roma a partire dal '25, quella « finestra aperta » sulla vita popolare e minuta di cui parla il Passeri e alla quale si affacciarono con la stessa curiosa attenzione i primi Bamboccianti, cioè il Miel e il giovane Cerquozzi, servisse da stimolo ad artisti differenti per trovare i mezzi d'espressione a ciascuno più adatti, aiutandoli nella generale propensione di commentare, non senza qualche accomodamento ad uso dei signori, l'aspetto quotidiano della realtà nel suo aspetto aneddótico, pittoresco, caratteristico, non certo aggressivo, ma non privo tuttavia di provvidi rapporti con la realtà. Ma se in quel nodo di cultura artistica romana degli anni trenta che si stringe intorno alla figura di Claudio di Lorena e si dirama in fatti secondari che coinvolgono artisti come lo Swanevelt e il Salucci (35), l'adesione al particolare realismo dei Bamboccianti deve considerarsi di qualche peso, non mancano altre componenti di origine diversa. Ho già detto come il brano di vita, evocato in molti episodi isolati, che anima il « Campovaccino » di Monsù Ermanno ci induca a citare un evidente rapporto con il mondo sostanzialmente narrativo degli incisori. Le eventuali influenze di Jacques Callot sul Lorenese sono già state indagate sebbene oggi suscitino legittimamente qualche sospetto (36), ma nel caso dello Swanevelt il richiamo è più pertinente e deve estendersi anche, in maniera ancor più diretta, ad un altro artista straniero attivo a Roma nel quarto decennio, lo strasburghese Johannes Wilhelm Baur. Costui era già a Roma, infatti, probabilmente prima del 1631, anno del « Campovac-



cino » dello Swanevelt, e s'era educato, in patria, nello studio di un incisore e miniaturista bavarese, Friedrich Brentel, ma al suo arrivo in Italia, forse in seguito ad una probabile sosta a Firenze, dimostra di conoscere assai bene le incisioni del Callot come rivelano evidentemente le sue opere a stampa del '36 e del '37 (37). Ma ai fini della nostra indagine la presenza a Roma del Baur nel quarto decennio del Seicento assume una particolare importanza per le vedute che egli dipinse della città: vedute che si iscrivono, e forse per la prima volta nella storia del « genere », in quel particolare tipo di « veduta » intesa come fedele rappresentazione di luoghi reali e determinati eseguita al preciso scopo di fornirne un ricordo. Di piccolissime dimensioni, il loro formato diminutivo non deve intendersi certo in senso elsheimeriano, ma piuttosto come riflesso di un'acquisita pratica miniaturistica che ben si rivela nella minuta esecuzione a tempera. Sono vedute, per lo più, concepite in serie, dove ogni piccolo dipinto è dedicato ad un luogo celebre e caratteristico, e sono certo assai differenti, a prescindere da ogni considerazione sulla qualità, dalle vedute che sin qui abbiamo incontrato. Originali nel taglio e sufficientemente esatte nella prospettiva, presa a livello più elevato del terreno, erano certamente precedute da un lavoro preparatorio di disegni che ci è testimoniato

G. VAN WITTEL

Il Vaticano dai Prati di Castello
Roma - Biblioteca Nazionale
(cat. N. 187 d.)

G. VAN WITTEL

Veduta panoramica di Roma dai
Giardini del Quirinale
Roma - Biblioteca Nazionale
(cat. N. 187 d.)



G. VAN WITTEL
 Campo Marzio dai Prati di
 Castello (part.)
 Roma - Pinacoteca Capitolina
 (cat. N. 49)

del resto dal suo album di appunti del Museo di Strasburgo dove fra porti di mare, composizioni mitologiche e religiose e scene di genere non mancano vedute di città italiane. La sua pratica di incisore così come il suo apprendistage presso un miniaturista sono sempre evidenti e tornano assai utili agli scopi che si era prefisso anche se possono talvolta, come per esempio nel « porto italiano » già nella collezione Schülenberger, deviarlo verso quelle fantastiche immaginazioni di maestose scenografie italiane, con palazzi, colonnati, giardini e ampie terrazze ornate di statue, gremite di un'elegante folla di gentiluomini che si sberrettano di fronte a dame irte di pizzi. « Vedute ideate » di gran moda ad Anversa nella prima metà del secolo e dovute alla fredda immaginazione e al dubbio gusto di artisti come il Van Bassen o il Van Deelen. Il lusso architettonico italiano immaginato dalla ricca borghesia mercantile fiamminga, magari sulla scorta delle incisioni dei « Palazzi moderni di Genova », raccolti e disegnati dal Rubens e pubblicati ad Anversa nel 1622.

Ma le sue piccole vedute di « Roma moderna », esatte nei rilievi e attente, nel medesimo tempo, alla pittoresca animazione della vita cittadina, con attenzione quasi esclusiva per le eleganti parate di carrozze e per il passeggio di personaggi



di qualità piuttosto che per gli episodi popolareschi o le « baronate », aprono una nuova strada alla « veduta » intesa questa volta, a stretto rigore di termini, come « genere » autonomo. La loro precisa qualificazione in questo senso deve considerarsi in dipendenza del perchè il Baur le dipingeva. In altre parole per chi le dipingeva. Esse rispondono, senza dubbio, alle precise esigenze di un mercato che può dirsi, per allora, nuovo. Vanno incontro alle richieste di una clientela interessata all'acquisto di « vedute » come ricordo della città. Se, in generale, non si può dire che tali scopi fossero del tutto nuovi era nuovo certamente il tipo della richiesta alimentata non tanto dalla nobiltà residente quanto da viaggiatori di passaggio e, in un certo senso, determinata dalla stessa qualità di questi ultimi.

G. VAN WITTEL
Campo Marzio dai Prati di
Castello
Roma - Raccolta Patrizi Montoro
(cat. N. 50)



G. VAN WITTEL
I Prati di Castello verso S. Pietro
Roma - *Raccolta Patrizi Montoro*
(cat. N. 52)

Per intenderci, quando Philippe de Bethune conte di Selles ordinò a Claudio Lorenese le due vedute del Campovaccino e del Campidoglio, intendeva certamente portare via con se un tangibile ricordo del luogo dove aveva speso, come ambasciatore, tanti anni della sua vita. E aveva scelto quindi due dei monumenti più significativi, per antiche memorie, di Roma. Ma voleva, è lecito supporlo, che più d'ogni altra cosa risultasse l'atmosfera, il sentimento, il riflesso letterario e culturale della città, per averlo sempre presente davanti ai suoi occhi. Ed è logico quindi che a una siffatta richiesta intesa ad un significato principalmente simbolico e traslato, potesse tornare benissimo il fatto che Claudio avesse inserito il « suo » Campidoglio in una « veduta ideata », addirittura con un porto di mare. Le esi-





G. VAN WITTEL
 Il Tevere a Ponte Sant'Angelo
 Roma - Galleria Nazionale
 (cat. N. 76)

genze si precisarono invece in direzione della veduta topograficamente esatta, documentaria, quando simili ordinazioni divennero più frequenti, specialmente con il crescere in Roma delle commissioni da parte di stranieri in quel quadro generale del commercio artistico in cui l'intervento dell'Europa si fa più massiccio e si sostituisce in parte al declinante mecenatismo italiano sul quale si modellava ancora il conte di Bethune. Era un tipo di ordinazione che aveva anche i suoi lati spiccioli, le sue pratiche di piccolo commercio, in un tempo in cui i viaggiatori stranieri divenivano a Roma ognor più numerosi. Ci si avvicina in altre parole ai tempi del « grand tour ». In tale ambito non si ricercavano tanto raffigurazioni ideali e simboliche per ovviare a richieste che presupponevano una cultura di tipo umanistico e una coscienza letteraria o sentimentale della passata grandezza di Roma, quanto vivi ricordi della realtà cittadina a beneficio di una curiosità non più associata alla cultura. Vedutine come quelle del Baur erano fatte evidentemente per sopperire a tali richieste e devono a questa contingenza il loro carattere di precorritamento di tendenze vedutistiche che si affermeranno, come vedremo, solo più tardi, verso la fine del secolo, per dilagare poi nel secolo seguente.

G. VAN WITTEL
 Il Tevere a Ponte Sant'Angelo
 (part.): la Basilica di San Pietro
 e il Borgo Nuovo
 Roma - Galleria Nazionale
 (cat. N. 76)

Abbiamo seguito sino ad ora, salvo forse l'eccezione del Baur, una traccia sufficientemente unitaria, non priva di nessi reali e verificabile sui concreti rapporti fra gli artisti, che c'è stata indicata dalla costante presenza di un preciso obiettivo:

