

INTRODUZIONE

I disegni di Van Wittel conservati nelle collezioni campane (a Caserta al Palazzo Reale e a Napoli al Museo San Martino, alla Società Napoletana di Storia Patria e al Museo Capodimonte) costituiscono uno dei gruppi più considerevoli di opere grafiche dell'artista olandese, d'importanza pari, se non superiore, alle collezioni di Monaco, di Roma e all'antico gruppo Fatjo un tempo a Ginevra, ora sparso in numerosi musei e collezioni private.

Prima di essere studiati dal compianto amico Walter Vitzthum i disegni napoletani erano quasi sconosciuti. A tal punto che il loro esame ha permesso, tra l'altro, di mettere in evidenza alcuni aspetti inediti, e non certo marginali, della personalità di Van Wittel come, ad esempio, la prova inconfutabile di un suo rapporto con l'architetto Filippo Juvarra.

Il gruppo comprende disegni di periodi e generi diversi: studi preparatori, semplici appunti dal vero e disegni acquarellati condotti con molta cura evidentemente intesi come opere finite. Grande è anche la varietà dei soggetti: ora si tratta di copie dall'antico; ora di vedute di città e di campagne; ora di singoli aspetti della natura — un albero, un cespuglio, una roccia — ora di veri e propri paesaggi o del profilo di un villaggio adagiato su una collina; ora, caso insolito nell'opera di Van Wittel, di studi per singole figure, spesso pastori o contadini o animali, anche di grandi dimensioni. Si può affermare, insomma, che tutti gli aspetti della produzione grafica del Van Wittel sono presenti nelle raccolte napoletane.

Nel complesso dell'opera del Van Wittel l'attività grafica occupa una parte notevole. Nel corso di una mia prima indagine ho ritrovato circa trecento disegni che a lui possono sicuramente attribuirsi e altri, non pochi, se ne sono aggiunti in questi ultimi anni che non figurano nel catalogo da me steso in appendice alla monografia dell'artista.

Il Van Wittel fu certo un disegnatore di qualità e l'assidua pratica del disegnare non si limitò per lui ad essere un semplice sussidio alla sua univoca attività di vedutista, a fungere cioè da strumento mnemonico o da freddo schema prospettico quale preparazione ai suoi dipinti, ma costituì anche un modo di esprimersi autonomo affidato ad una sensibilità non comune e ad una felice at-

titudine per la grafica. Per rendersi conto, del resto, come la sua forte inclinazione al disegnare si inserisse anche in una precisa tradizione, si deve tener presente che il «genere» stesso di cui egli può considerarsi l'iniziatore, quello della veduta topografica, trovò le ragioni del suo affermarsi nell'ambito di una più vasta tendenza alla «veduta» che, fin dalla prima metà del Seicento, si sviluppò soprattutto per merito degli artisti olandesi italianizzati operosi a Roma i quali, per i loro presupposti realistici, ricorrevano sempre, come primo atto creativo, al disegno, inteso come appunto preso dal vero, ricordo di viaggio colto sul luogo, precisa descrizione di siti memorabili o pittoreschi. È necessario ricordare, cioè, come le «vedute ideate» di ambiente italiano degli artisti nordici, che costituiscono il naturale preludio del vedutismo vanvitelliano, presupponevano una continua e attenta esplorazione della realtà, un diuturno esercizio di rilevamento dal vero affidato soprattutto al disegno.

Sotto questo aspetto molti dei fogli del Van Wittel, che ci testimoniano del suo attento girovagare per Roma e per la campagna o per Napoli e le strade del golfo abbandonandosi all'ispirazione che potevano fornirgli l'aspetto di alcuni angoli delle due città o degli antichi borghi medievali inerpicati sulle alture del Lazio o lungo le coste partenopee si riallacciano, senza soluzione di continuità, allo spirito di ricerca e di scelta che animava gli artisti nordici in Italia delle generazioni precedenti, cui lo accomuna anche il tipico repertorio da «taccuino» di tanti suoi appunti che tratteggiano ruderi, villaggi diruti, alberi, cespugli, capre, pastori, grotte ed ovili. La tecnica stessa con cui si realizza sulla carta questa sua diuturna e infaticabile impresa di raccolta e di notazione dal vero non è molto dissimile da quella dei suoi predecessori italianizzati: una tecnica che si affida alla calligrafia sottile, rapida e vibrante del tratto a penna che molto spesso si sovrappone ad una prima leggerissima stesura a matita e ricorre sapientemente, per dare atmosfera, a lievi acquarellature, ora seppia, ora grigio azzurrine, che si rapprendono talvolta in macchie più scure. Alcuni suoi disegni, infatti, dove l'elemento naturale e paesistico o la pittoresca presenza di un rudere prevalgono sul rilievo architettonico, sulla vera e propria veduta topografica, non si discostano molto da quelli del Breenbergh, dell'Asselijn, del Romeyn oppure di Jacob de Heusch e degli ultimi adepti della Schildersbent, a lui più vicini nel tempo.

Ancor più notevole è l'affinità con i disegni dal vero dello Swanevelt mentre, in alcuni casi, consonanze di grafia, di «macchia» e di taglio compositivo fanno supporre che gli fossero ben noti gli studi ed anche i disegni più scenografici di Claudio Lorenese. Ma al di là di questi indubbi rapporti con una particolare tradizione grafica seicentesca da tempo diffusa a Roma c'è qualcosa che caratterizza i disegni più tipici del Van Wittel e li differenzia da quelli dei suoi connazionali più antichi o contemporanei; qualcosa che deve porsi in relazione con la sostanziale diversità degli obiettivi da lui prescelti, col precisarsi, cioè, delle sue intenzioni verso una concezione della veduta realistica e topografica ancora inedita che presupponeva un nuovo ed originale rapporto con la realtà visiva. È proprio il disegno, infatti, sia come insostituibile strumento di un primo e immediato contatto col vero preso direttamente sul luogo, sia come mezzo più notevole per fissare le coordinate prospettiche del settore prescelto, il fondamento necessario a quel tipo di veduta topografica che il Van Wittel aveva tempestivamente scelto come esclusiva specialità elevandola ad una dignità artistica che, nell'ambito ristretto del genere, poteva dirsi sino ad allora sconosciuta.

Il Van Wittel s'inserisce, dunque, nel preciso ambiente culturale della Schildersbent anche se i suoi esordi italiani sono come disegnatore topografico. Appena arrivato a Roma, infatti, il Van Wittel incontrò un singolare personaggio, Cornelis Meyer, ingegnere ed inventore di macchinari tanto complessi quanto inutili (ma anche del geniale progetto per la «palificata» sull'argine del Tevere lungo la Flaminia) che, incaricato da papa Clemente X di studiare la possibilità di rendere navigabile il Tevere da Perugia a Roma, chiese al suo giovane compatriota di accompagnarlo per esaminare i luoghi ed eseguire i rilevamenti grafici necessari.

Se non devono attribuirsi al Van Wittel tutti i disegni contenuti nel manoscritto di Meyer (Roma, Biblioteca Corsini, 1976), è certo, d'altro canto, che l'artista olandese si recò in Sabina con il Meyer e vi eseguì alcuni disegni dai quali furono poi tratte delle incisioni. Ed è certo altresì che uno dei temi prediletti dal Van Wittel, e, al quale continuamente ritorna, soprattutto nelle vedute ideate, cioè il ridente paesaggio collinoso del Lazio sulle sponde del fiume, nacque da questo suo primo viaggio in quei luoghi. In altre occasioni, del resto, tornò in Sabina e a Viterbo e sempre prese note dal vero. Uno dei suoi di-

segni napoletani (Società Napoletana di Storia Patria, cat. N. 48) datato 1714 riproduce una locanda situata vicino Viterbo; un altro disegno, al Louvre, mostra Poggio San Lorenzo in Sabina ed è datato 1715.

Così come il paesaggio dei luoghi a nord di Roma, anche la marina nei pressi di Napoli e la costa di Amalfi ispirano numerose «vedute ideate». La necessità di far uso, al seguito di un ingegnere, di una notazione rapida a penna o a lapis, ha definitivamente orientato il Van Wittel verso una trattazione realistica del paesaggio, fornendo un naturale sviluppo del suo temperamento nordico accentuato dal suo legame con la Bent. I suoi disegni sono caratterizzati dalla ricerca a focalizzare l'essenza del reale. Egli riporta un paesaggio così come appare ai suoi occhi; la realtà viene riprodotta così come egli la percepisce, con estrema precisione, ma senza statica freddezza.

Per meglio intendere, nel suo insieme, la portata dell'attività grafica del Van Wittel è necessario ricordare qui come i suoi numerosi disegni possano dividersi in tre gruppi distinti. Del primo fanno parte i disegni preparatori, diversi dei quali sono presenti nelle raccolte di Napoli e Caserta. Sono eseguiti per lo più su fogli bianchi o azzurrini di grandi dimensioni formati da diversi fogli aggiunti (superano spesso il metro di larghezza) e, quasi sempre, sviluppati in senso orizzontale. Eseguiti a penna su di una traccia a lapis o a sanguigna aggiungono molto spesso al tratto leggero pennellate di inchiostro nero o seppia per ottenere effetti di chiaroscuro o di ombre. Sono talvolta animati, ma molto sobriamente, da figure, carrozze, barche, ecc. Molto spesso sono quadrettati a lapis e le linee verticali sono numerate da sinistra a destra. Si può dedurre dalla precisione prospettica, in molti casi ancora controllabile ove non sia impedito da sostanziali modifiche del paesaggio, che tali disegni erano fatti sul posto e poi portati a compimento nello studio magari con l'aiuto del tiralinee. È probabile che la prima traccia, fatta in loco, fosse a matita e che l'esecuzione a penna fosse successiva. È lecito supporre che, in molti casi, i disegni preparatori fossero più d'uno: ciò si può dedurre da alcune vedute che sono tratte fedelmente da disegni che mancano di molti particolari. Anche in tal caso però resta il fatto che uno era il disegno preso sul posto e da questo l'artista, riproducendo esattamente la prospettiva delle architetture, traeva altri schizzi più sommari e pittorici che servivano per la determinazione luministica della

veduta. È un procedimento che si può seguire in una serie di disegni dell'imbocco del Canal Grande a Venezia conservati alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele a Roma. I disegni preparatori sono molto spesso in cattivo stato di conservazione o mancanti di intere parti a destra o a sinistra: fatto addebitabile all'usura cui essi erano sottoposti dall'artista che se ne serviva più volte, anche a distanza di molti anni, per trarne dei dipinti.

Lo scopo di questi disegni era, quindi, puramente utilitario e qualche volta un'annotazione scritta serve di base mnemonica. Di un palazzo, per esempio, è disegnata con cura solo una finestra o due e le altre sono omesse: il loro numero è indicato in cifre. Ciò non toglie che alcuni di questi disegni (certe vedute veneziane per esempio) abbiano un notevole valore artistico e non solo per la felice e sempre nuova impostazione della veduta stessa, ma per la sensibilità del tratto e per le lievi e trasparenti ombreggiature che aggiungono alla precisione della prospettiva lineare l'arieggiato e mobile digradare della prospettiva aerea. Alcuni di questi disegni preparatori sono datati, il che costituisce un prezioso elemento per rintracciare l'incerta cronologia dei viaggi del Van Wittel attraverso l'Italia.

I disegni preparatori di vedute erano in genere eseguiti da un punto di vista elevato, meno elevato, certo, di quello di alcuni disegni di Lieven Cruyl, ma molto di più, ad esempio, di quello degli appunti di Canaletto. Il Van Wittel voleva dare una rappresentazione più generale e panoramica della realtà; da questo la scelta di un punto di vista elevato, per tenere in qualche modo «distaccato» l'artista da quanto desiderava ritrarre e per fare del monumento, palazzo o rovina, il protagonista principale della composizione. Le vedute di Canaletto, al contrario, hanno spesso un punto di vista quasi al livello della strada così che all'aspetto strettamente architettonico e topografico si aggiunge l'obiettiva descrizione della vita della città.

Appartengono al secondo gruppo quei disegni ed appunti presi dal vero che non possono considerarsi disegni preparatori per un dipinto. Si tratta di piccole vedute talvolta allo stato di rapido appunto; spesso acquarellate e portate a compimento in ogni particolare, che possono considerarsi disegni fine a se stessi. Sono spesso tracciati a matita, evidentemente sul posto, poi in un secondo tempo ripresi a penna e arricchiti di pennellate di inchiostro

o di tempera diluita. Vanno uniti a questo gruppo anche quei numerosi appunti con figure di uomini e animali, con studi di alberi o di frammenti paesistici che devono considerarsi esercizi dal vero. Tali disegni del Van Wittel, eseguiti con grande immediatezza, siano essi finiti e colorati come piccole vedute o siano allo stato rapido di appunto, ci testimoniano della consuetudine dell'artista di girare per la campagna munito di un taccuino per fermarsi a disegnare ogni qualvolta il luogo gliene fornisce l'ispirazione. Tali disegni, ampiamente rappresentati nelle raccolte napoletane, rivelano più degli altri la straordinaria qualità grafica dell'artista olandese.

Nel terzo gruppo vanno riuniti i disegni di fantasia o vedute immaginarie. Si tratta di numerosi disegni databili per lo più a partire dal primo decennio del Settecento, ma eseguiti soprattutto nel secondo decennio. Sono vere e proprie «vedute ideate», cioè paesaggi e marine, quasi mai prive di elementi architettonici, (villaggi, case, chiese, conventi, rovine, ponti, castelli, darsene) che si fingono vedute di luoghi reali. Per ottenere tali finzioni il Van Wittel si serviva, nella precisione e nella caratterizzazione dei particolari, della sua lunga esperienza di attento e realistico pittore di vedute e ricorreva al ricordo di luoghi visti. Nascono così numerosi disegni ispirati al paesaggio sabino e alla valle del Tevere, ai dintorni di Roma, ai luoghi più pittoreschi della costa di Pozzuoli o della costa amalfitana. Tali disegni sono talvolta allo stato di rapido appunto, ma sono altre volte portati a compimento, acquarellati con lievi colori di tempera diluita, e molto spesso firmati e datati. Doveva venderli come surrogato più economico delle sue ricercatissime vedute e si aiutava evidentemente con essi a soddisfare le sempre crescenti richieste del pubblico. Sappiamo, infatti, che ad un certo momento della sua fortunata carriera di vedutista la richiesta delle sue opere era tale che non si sentiva più in grado di contentare tutti quelli che si rivolgevano a lui. D'altra parte, come scriveva lui stesso nel 1707 ad un amatore che da lungo tempo attendeva di essere esaudito, non voleva e non poteva accelerare il ritmo del suo lavoro: «... mes tableaux demandants du tems et beaucoup de patience pour estre faits, principalement quant'on travaille avec amour et diligense, come requiest ce genre de peintures, c'est pour cela, monsieur, que je vous prie à m'escuser, en vous protestant, que j'ay rougis plusieurs fois pensant à vous».

Il mio volume su Van Wittel ha ormai più di dieci anni, per la precisione quattordici. Dopo la sua pubblicazione nuovi e notevoli contributi alla conoscenza dell'artista sono stati forniti da Walter Vitzthum e da An Zwollo. Il lavoro di Vitzthum, i cui frutti sono raccolti in questo catalogo, è rivolto soprattutto all'attività grafica dell'artista. Fra i risultati raggiunti la distinzione, nell'ambito delle raccolte napoletane, fra l'opera di Gaspare e quella del figlio Luigi non è certo secondario, ma vorrei insistere su quello che è, a mio vedere, il raggiungimento più interessante, cioè la nuova luce portata sui rapporti fra il Van Wittel e lo Juvarra.

Molti anni fa vidi presso un raccoglitore una veduta di Messina attribuita allo Joli, che mi parve del Van Wittel e che era la seconda veduta di tale città che sino ad allora conoscevo dell'artista olandese (altre ne ho ritrovate più tardi). Una volta pulita, infatti, la veduta rivelò la firma di Gaspare, ma mi restava da chiarire come mai il Van Wittel che, a quanto ne sapevo non si era mai spinto più a sud di Napoli e dintorni, avesse potuto eseguire con

tanta esattezza due vedute della città siciliana. Vitzthum ha risolto questo piccolo mistero scoprendo nel gruppo dei disegni del Van Wittel di Caserta un foglio firmato Juvarra che raffigurava delle barche alla pesca del pesce spada disposte esattamente come quelle che occupano la prima parte della veduta di Messina prima ricordata. Il fatto che questo disegno fosse raccolto insieme a quelli dell'artista olandese e, soprattutto, che fosse stato usato da quest'ultimo in un suo dipinto testimonia all'evidenza non solo che i due artisti si conoscevano, ma fa anche supporre che il Van Wittel si fosse rivolto allo Juvarra, nativo di Messina, per chiedergli dei disegni della sua città e delle sue attività caratteristiche, come appunto quella della pesca al pesce spada. Il rapporto Van Wittel-Juvarra, messo in luce da questa contingenza, è confermato dalle due biografie dell'olandese scritte da Lione Pascoli e conservate manoscritte alla Biblioteca Nazionale di Perugia. Lo studio di An Zwollo sui pittori olandesi attivi a Roma si è giovato di questi testi e non ha mancato di apportare nuovi contributi.

GIULIANO BRIGANTI