

La fortuna di

PAESTUM

e la memoria moderna del dorico
1750-1830

I Volume

A cura di Joselita Raspi Serra



Centro Di
(1986)

Kate-PAD 8025-1986/1 (1)

Copyright 1986 Centro Di
della Edifimi srl, Firenze
ISBN 88 7038 124 2
Stampa: Officine Grafiche Stianti,
San Casciano (Firenze), maggio 1986

Pubblicazione in due volumi in
occasione della mostra 'La fortuna di
Paestum e la memoria moderna del
dorico' inaugurata alla Certosa di S.
Lorenzo a Padula, Salerno,
nel giugno 1986.

Redazione:
Joselita Raspi Serra, Adriano Caffaro,
Rosa Carafa, Paolo Mascilli Migliorini

Redazione presso l'Editore:
Matilde Contri, Manola Miniati,
Gerd Olsson, Maria Pia Toscano

Traduzioni:
Isabel Boucher, Françoise Chiarini,
Francesco Coiro, Anna Di Pillo,
Laurence Dujany, Michela Gagliardi,
Katerine Gaja, Heather Garder,
Fernanda Lepre, Maria Luisa Moretti,
Heather Roberts, Maria Raffaella
Vetrano.

Percorso espositivo:
Joselita Raspi Serra, Giorgio
Simoncini, Paolo Mascilli Migliorini

Audiovisivi:
Videa Associati, Salerno

Trasporto:
Ditta Rumbo, Roma

Assicurazioni:
Assitalia - Le Assicurazioni d'Italia

Ufficio stampa:
Bibisa Rossi Jost, Daniela Ruzzenenti

Controfrontespizio:
Giambattista Piranesi, Disegno
preparatorio per 'Differentes vues de
quelques restes...', 1777, tav. XI (part.).
Penna e acquerello grigio, mm.
479x659. London, Sir John Soane's
Museum.



1986. 16/11

Paestum e il vedutismo settecentesco

Giuliano Briganti

La veduta topografica cui Gaspar Van Wittel, a Roma, fin dagli ultimi due decenni del Seicento, aveva conferito un preciso carattere di esattezza documentaria stabilendo una consuetudine di tagli prospettici e di punti di vista che ebbero straordinaria fortuna e soprattutto individuando le istanze di una ben determinata clientela, si dimostrò nella seconda metà del Settecento un genere particolarmente adatto a secondare i nuovi interessi antiquari che accompagnavano la moda del 'Grand Tour'.

Sebbene venuto con un notevole anticipo a soddisfare quelle esigenze di speculare obbiettività che saranno enunciate pienamente solo verso il declinare del secolo, rivelando nella trasparenza cristallina delle sue vedute "le cose come sono", Van Wittel, che morì nel 1736, apparteneva ad una generazione di artisti e lavorava per una generazione di committenti che non era stata ancora visibilmente coinvolta, nel senso di un'attiva partecipazione, dalla moda antiquaria e quindi dalla volontà di documentare visivamente, in ogni particolare, luoghi archeologici, ruderi, reperti. Solo due anni dopo la morte del vedutista olandese, infatti, si cominciarono a scavare cunicoli sul luogo che copriva Ercolano chiusa nella morsa della lava, solo nel 1748 si intraprese il lento disseppellimento di Pompei, dando l'avvio a quell'ondata di nuovi interessi, a quella rinnovata passione per l'antico le cui conseguenze tutti conoscono e che coinvolse direttamente anche il vedutismo. Perché la natura erudita dei nuovi interessi antiquari, tutta intesa, illuministicamente, a documentarsi e a documentare, così come l'ampiezza dell'area culturale in cui si diffusero, comportavano la necessità di far conoscere ciò che era l'oggetto delle nuove ricerche, dando luogo, col procedere del tempo e l'accrescersi della passione antiquaria, ad una vera e propria specializzazione del vedutismo. È tutto ciò in concomitanza con il crescere, del tutto conseguente, della passione dei viaggi: viaggi di erudizione appunto, viaggi cioè di scoperta dello specifico non solo paesistico ma anche, anzi soprattutto, storico-antiquario, in sostanza classico, dei luoghi visitati.

Nascerà così una nuova carriera, quella del pittore-viaggiatore: una sorta di 'reporter' fotografico *ante litteram* che, se pur condizionato molto spesso dall'idea neoclassica della sacralità dell'antico e della sua ideale bellezza che egli vede, come in trasparenza, dietro ogni sito ricercato, può dimostrarsi talvolta anche un lucido e affascinante trascrittore della realtà. Viaggiando anche solo, ma più spesso in compagnia di 'granturisti'

e dei loro eruditi accompagnatori, oppure direttamente al servizio di un architetto, di un letterato o di un antiquario, con l'inseparabile taccuino, dai disegni del quale trarrà poi nello studio (che può essere anche improvvisato in una locanda) più accurati acquarelli e anche dipinti o che adopererà per trarne incisioni, il pittore-viaggiatore appartiene ad una categoria di artisti che si diffonderà soprattutto nell'ultimo quarto del Settecento. Nella sua particolare qualità di vedutista, si inserisce infatti in una fase della storia della veduta topografica che si afferma solo verso gli anni Settanta e si diffonde per tutto il periodo neoclassico precludendo ad alcune manifestazioni del vedutismo del primo Ottocento romantico. È una fase caratterizzata da un realismo certo più moderno e immediato di quello vanvitelliano sino allora dominante; da un realismo cioè che si affida a trascrizioni estremamente obbiettive ottenute ora per tratti essenziali, ora descrivendo minutamente i particolari di rilievo, ora con modi più liberamente pittorici, ma sempre evitando le inquadrature convenzionali, le quinte inventate, le artificiali visioni panoramiche o semipanoramiche per accentuare invece il carattere di spontaneità, di viva testimonianza del reale, talvolta il senso momentaneo di un turbamento atmosferico, di una luce particolare, anche la traccia di un ricordo personale, privato.

Ma tutto ciò comincia, come ho detto, verso la metà degli anni Settanta. Il codice iconografico della veduta così come l'aveva stabilito il Van Wittel durò infatti a lungo. Sebbene fosse nato trent'anni circa dopo il vedutista olandese, non se ne distaccò mai nemmeno Hendrick Van Lint che, a Roma, fu il suo fortunato successore e che gli rimase fedele sia nelle inquadrature che nel punto di vista e in parte anche nella scelta dei soggetti, soprattutto se romani. Ma devo segnalare qui una sua piccola tela che sembra invece seguire i suggerimenti dei nuovi interessi antiquari: è un veduta, ora al Museo di Roma, del Mausoleo dei Gordiani, di un monumento cioè non certo famoso né inserito nel complesso cittadino, che il Van Lint descrive con minuzia e fa campeggiare, unico protagonista, nella campagna deserta.

È tuttavia con Antonio Joli che si può dire inizi il rapporto diretto fra un vedutista e una committenza di precisi interessi eruditi-antiquari. Non è un caso, infatti, che la rassegna delle vedute di Paestum si apra con tre sue vedute dei templi (penso che in origine fossero più di tre) eseguite a Napoli nel 1759 e che, di Paestum, costituiscono, in pittura, la

prima esatta documentazione visiva. Furono dipinte nello studio napoletano dell'artista ma sulla base di accurati disegni presi indubbiamente sul posto e che furono incisi poi (in numero di cinque) da Filippo Morghen che li pubblicò nel 1766. Le intenzioni che avevano indotto lo Joli a compiere lo scomodo viaggio a Paestum e a rimanervi il tempo necessario per i suoi rilievi, la natura, cioè, della committenza di quei dipinti e di quelle incisioni, era certamente nuova e soprattutto diversa da quella che provocava le richieste delle ben note vedute cittadine di Napoli e di Roma. Eppure Joli, che contava gli anni col secolo e che operò a lungo nella seconda metà del Settecento, la sua carriera di vedutista l'aveva iniziata e portata avanti nella scia della veduta vanvitelliana attenendosi, sia pur con personali varianti in favore della veduta panoramica, sostanzialmente a quel metodo. Lo dimostra una delle sue poche vedute datate, la 'Piazza del Popolo' di raccolta privata (esposta alla mostra sul *Settecento a Roma* del 1959) di carattere evidentemente vanvitelliano e che è del 1759, cioè dello stesso anno delle tre vedute di Paestum. Ma nell'adeguarsi al preciso scopo di documentare che gli era imposto dalla particolare natura antiquaria della commissione, è chiaro che lo Joli modificò visibilmente il suo modo tradizionale di impostare la veduta, soprattutto nell'*Interno del tempio di Poseidon* dove adottò una visione più ravvicinata e insolitamente presa da un punto di vista basso, quasi al livello del suolo, la più adatta a mettere in luce la struttura della parte interna del tempio, la posizione delle colonne, la forma dei capitelli. Tutti quei particolari insomma atti a soddisfare più la curiosità archeologica che il gusto del rovinismo, che da anni era in voga. È probabile che dopo questa impresa lo Joli fosse considerato, negli anni Sessanta, l'artista più adatto a disegnare per poi dipingere o fare incidere antichi monumenti. Nel 1764, infatti, William Hamilton scriveva da Napoli a Lord Palmerston, che aveva ottenuto dallo Joli quei disegni del Mausoleo e dell'Arco Trionfale di St. Remy che lo stesso Palmerston gli aveva commissionato.

La voga di ordinare dipinti che raffigurassero, con intenzioni ben diverse da quelle del capriccio architettonico di rovine, monumenti dell'età classica coinvolse anche i paesaggisti. Francesco Zuccarelli, probabilmente nella seconda metà degli anni Sessanta, dipinse, durante il secondo soggiorno inglese, una serie di vedute di Palmira (andaronο in vendita a Londra molti anni fa e ne ignoro l'attuale ubicazione) tratte

evidentemente da *Les ruines de Palmyre* di H. Dawkins e R. Wood pubblicate nel 1753; molti anni più tardi, nel 1787, Hubert Robert dipinse per un salone del Castello di Fontainebleau le quattro grandi tele ora al Louvre con l'Arco di Trionfo e l'Anfiteatro d'Orange, La Maison Carrée e l'Arena di Nîmes, l'Interno del Tempio di Diana a Nîmes e il Pont du Gard: una sorta d'inventario delle "magnificenze" romane della Francia.

Hubert Robert, del resto, era stato anche a Paestum, e molto tempo prima: esattamente soltanto un anno dopo che vi era stato Joli. Era arrivato infatti a Napoli nell'aprile del 1760, accompagnando l'abate di Saint-Non che era ansioso di visitare il nuovo museo di Portici e gli scavi di Ercolano e di Pompei. Non era un fatto nuovo: fin dalla metà del secolo i francesi erano attratti dal fascino di quelle scoperte. È del 1750 il viaggio a Napoli del giovane Vandière, fratello della Pompadour, che era accompagnato da tre mentori, Cochin, Soufflot e l'abate Le Blanc con i quali si spinse fino a Paestum. Sebbene non programmata, dato che le rovine dell'antica città erano conosciute allora solo da pochissimi eruditi (ne parlò a Soufflot il conte Gazzola e la visita fu consigliata dal pittore piacentino G.B. Natali che illustrerà per il Paoli le antichità di Pozzuoli) quel viaggio fu di fondamentale importanza per la fortuna di Paestum a causa dei disegni dei templi "très curieux" eseguiti dal Soufflot e che ben presto circolarono fra gli antiquari e i viaggiatori. È per questo che Hubert Robert e Saint-Non, in quella primavera del 1760, non tralasciarono Paestum anche se fu molto breve il tempo che dedicarono ai loro percorsi nei dintorni di Napoli (forse meno di un mese). Ma, come scrisse Natoire a Marigny, "n'ont rien négligé pour mettre à profit leurs fatigues". A Paestum, Hubert Robert eseguì molti studi sui templi che utilizzò per una serie di incisioni e anche per un dipinto (composto come il frontespizio della serie) ora ad Amiens, un piccolo tondo dove è raffigurato l'artista che dipinge fra le rovine del tempio di Nettuno. Ma Hubert Robert, che pure aveva, in qualità di ex allievo del collegio di Navarra, una buona educazione classica e leggeva correntemente Virgilio, era più portato ad una visione 'pittorresca' e poeticamente enfatizzata delle rovine che non a quella più moderna, particolarmente adeguata alle richieste dell'erudizione classico-archeologica: vedeva le rovine in tutta la loro maestà e la loro suggestiva poesia e la sua pittura, libera, di tocco, tendeva più al 'capriccio' e al taglio drammaticamente scenografico che non all'esatta documentazione.

Negli anni Settanta invece, soprattutto verso la fine di quel decennio, si afferma una nuova generazione di vedutisti i cui interessi visivi, caratterizzati da una sorta di antiretorica e quindi da un'obiettività senza enfasi, da un'osservazione del reale senza deformazioni fantastiche o deviazioni rococò, si adattavano particolarmente al nuovo tipo di 'reportage' paesistico e topografico richiesto dai viaggiatori colti, dalle 'menti filosofiche' e dagli antiquari. Sono quei pittori-viaggiatori di cui all'inizio ho parlato. Philipp Hackert, che può considerarsi il più antico (era nato nel 1737, era quindi solo di 5 anni più giovane di Hubert Robert) è già a Napoli nel 1770, ma vi si trasferirà per un più lungo soggiorno solo nell'86; nel '76 arrivano a Roma Thomas Jones; John Robert Cozens, Richard Cooper e Louis Ducros, nel '77 Pierre Henry de Valenciennes e Desprez. Molti di questi artisti che, anche se diversi, erano uniti fra loro da comuni interessi visivi e da una illuministica ricerca di obiettività che li allontanava dal metodo vedutistico più convenzionale che aveva dominato la prima metà del secolo, andarono quasi subito o pochissimo dopo a Napoli dove Desprez, insieme a Chatelet, comincerà a lavorare per la grande impresa editoriale dell'abate di Saint-Non, il *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, affidato dall'abate alle capacità organizzative di Vivant Denon e che sarà pubblicato in cinque volumi dal 1881 al 1885. Sia Hackert che Ducros, sia Cozens che Chatelet e Desprez dipinsero o disegnarono vedute di Paestum.

Ma a cominciare proprio dagli anni Settanta il disagevole viaggio sino alle rovine dell'antica città nella piana del Sele non costituiva più un fatto eccezionale: la fisionomia dei tre templi dorici, che non apparivano più "très curieux", cominciava a divenire familiare, così come altre immagini che accompagnavano il crescere delle nozioni sull'antica Grecia (il *Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman et en Grèce* di Auguste Comte de Choiseul è pressoché contemporaneo all'opera del Saint-Non). Gli anni Settanta, infatti, sono importanti non solo per l'affermarsi di quella nuova visione vedutistica di cui ho detto, ma anche per un sostanziale cambiamento negli itinerari tradizionali del 'Grand Tour' perché proprio in quegli anni viene sancita definitivamente l'importanza del viaggio non solo a Napoli e nei suoi dintorni ma in tutta l'Italia meridionale e nella Sicilia. In questo contesto Paestum viene ad essere come una prima tappa in un itinerario ideale della Magna Grecia. Il *Voyage Pittoresque* per il quale,

nel 1778, Dominique-Vivant Denon guidò per il regno delle due Sicilie un'equipe di disegnatori (fra i quali, come ho detto, Chatelet e Desprez), nel suo tentativo di fornire un'ampia e completa illustrazione del regno resta la maggiore espressione di questo nuovo interesse.

Ma verso la fine degli anni Settanta i tre colossi di Paestum furono oggetto di una serie di disegni e di studi da parte di un artista che fu certo fra i maggiori del secolo sia per la luce dell'intelletto che per la forza dell'immaginazione e che non può in alcun modo essere inserito nel mondo visivo dei vedutisti e dei disegnatori viaggiatori che in quel decennio e nei due decenni successivi visitarono Paestum. È negli ultimi mesi del 1777 che Giambattista Piranesi, cinquantasettenne ma ormai da tempo malato (morirà nell'anno successivo) affrontò il faticoso viaggio verso i templi in compagnia del figlio Francesco e dell'architetto Mori. Come racconta un suo biografo, J.G. Legrand, aveva visto a Roma alcuni disegni dei tre grandiosi monumenti e non aveva resistito alla tentazione di andarli ad osservare e a rilevarli personalmente. Giunto ai piedi dei templi, Piranesi ritrovò certo, se pur in una versione a lui ancora sconosciuta, quella grandiosità primigenia, quel carattere 'sublime' di severa e incombenza struttura che egli sempre aveva cercato appassionatamente nelle vestigia della passata grandezza, una sorta di segno morale che egli celebrava ricorrendo alla funzione rivelatrice della fantasia. Una grandiosità, certo, meno vertiginosa e immaginaria, meno 'terrifica' e oscura di tante sue immagini della 'magnificenza' di Roma; è la monumentale geometria, l'ordine e la misura di quelle sequenze di colonne doriche, la forza della loro logica struttura che, pur sempre nel senso del 'Sublime', provocò allora la sua intensa emozione. Non si stancava di ammirarli e di ritrarli quei templi, da ogni punto di vista, "avrebbe voluto poterli disegnare grandi quanto il vero" racconta Legrand. I quindici disegni acquarellati del museo Soane di Londra e gli altri due di Amsterdam e di Parigi, ma soprattutto la serie delle ventuno incisioni (diciotto sono firmate da Giambattista le ultime due dal figlio) sono senza dubbio le immagini di Paestum che più indelebilmente si sono impresse nella memoria di quanti, dopo di allora, furono attratti dalle immagini dell'Italia.

È sufficiente paragonare i due disegni acquarellati per le tavole IV e X della serie di incisioni del Piranesi alla veduta di egual soggetto (il tempio di Poseidon e la basilica) di Philipp Hackert che è

dello stesso anno 1777, per valutare, a prescindere da ogni considerazione sulla qualità e sui contenuti intellettuali e poetici, quanto fossero aliene dalla tensione emotiva e dal tentativo di immedesimazione del Piranesi (quell'utopico desiderio di voler disegnare i templi grandi al vero) le intenzioni illustrative e descrittive dell'artista tedesco e di quei vedutisti che, sull'onda della moda, ne seguirono più o meno direttamente l'esempio, nel corso degli ultimi tre decenni del Settecento. Negli acquarelli e nei disegni di artisti come Kniep, che accompagnò Goethe a Paestum nel 1787, o come Titta Lusieri, che trascorse l'estate del 1793 intorno all'area dei tre templi per incarico di Sir Richard 'Colt' Hoare e di Lord Bruce, o come Kaisermann, i tre templi sono visti con obiettivo distacco e sempre 'panoramicamente' cioè in mezzo all'ambiente che li circonda. L'intento è illustrativo: come sono e dove sono. Freddezza neoclassica nel disegno delle architetture e un indubbio adattamento arcadico e classicheggiante del paesaggio sono le caratteristiche comuni. È un tipo di veduta cui può conferire un particolare rilievo positivo l'attenzione pressoché maniacale al particolare, con esiti talvolta quasi da 'peintre naïf' dello Hackert ma anche il suo ordinato comporre, la sua chiara luce; oppure la lucida, quasi fotografica obiettività del Lusieri. Per internderne gli scopi e i meriti è sufficiente leggere quanto scrive Goethe in più punti della *italienische Reise* a proposito dei suoi sforzi di raggiungere un metodo nel disegnare o acquarellare quei luoghi che lo riempivano di classica commozione, oppure le lodi che tributa ai modi e alla tecnica dello Hackert e dell'amatissimo Kniep.

Numerosi furono i vedutisti di quella tendenza, più noti, meno noti o addirittura sconosciuti, come quell'Antonio Del Drago che presentava "à Messieurs les étrangers les monuments antiques de Rome et de ses environs, tous peints d'après nature" nella sua bottega romana vicino alla dogana di Ripetta e che dipinse anche il tempio di Poseidon a Paestum con lodevole accuratezza. Perché quel metodo, che pur aveva alla sua origine un pittore come Hackert, artista di grande fama, pittore di corte a Napoli e del quale lo stesso Goethe non esitò a riscrivere l'autobiografia, si diffuse largamente e durò molti decenni assumendo un vero e proprio carattere commerciale che divenne presto di piccolo commercio.

È così che, a cominciare dagli ultimi anni del Settecento, l'immagine di Paestum divenne un'immagine familiare e i tre templi, al pari della tomba di Virgi-

lio, del tempio di Serapide a Pozzuoli, delle rovine di Baia o dei templi di Agrigento, divennero un tema obbligato che doveva comparire in ogni illustrazione anche sommaria delle bellezze del Regno di Napoli. Fino a giungere all'ultima tappa: l'allegro reame popolare delle gouaches ottocentesche e al loro umile anonimato.

Ma i tre templi che per lunghissimo tempo restarono ancora isolati e lontani nella piana semideserta dove pascolavano i bufali, poterono dar luogo ancora, dopo l'inizio del nuovo secolo, a nuove e diverse emozioni e suggerire nuove immagini. Come imponenti rovine, come testimonianze misteriose di una antica città scomparsa, circondate dalla desolazione e dall'abbandono, fornivano un tema particolarmente adatto alla sensibilità romantica. Già nel dipinto di Pitloo a Capodimonte, databile verso il 1818, l'acquitrino che occupa tutto il primo piano e la campagna deserta con i templi lontani, sembra affacciarsi quel sentimento di solitudine e di rovina, sovrappreso tuttavia dal prevalere di un certo naturalismo paesistico. È solo il senso del 'sublime naturale' di Turner che potrà consegnarci, di quei luoghi, un'immagine pienamente romantica.

Nel suo viaggio italiano del 1819-20, Turner si spinse, partendo da Napoli e prima di tornare a Roma, fino a Paestum raccogliendo in uno dei suoi taccuini una serie di appunti su quell'escursione. A Paestum sono dedicati nove disegni, particolarmente rapidi e sommari, ma non per questo meno suggestivi, che non avevano evidentemente altro scopo che fissare l'essenziale delle sue impressioni per servirsene nel futuro. L'acquarello del British Museum con il Tempio di Paestum nella tempesta, eseguito circa nel 1825 per essere tradotto in un'acquatinta, è un documento di quale fu, filtrata dal ricordo, l'impressione e l'emozione che gli procurò quella visita. Come sui misteriosi monoliti di Stonehenge, che nel '29 raffigurerà colpiti da un fulmine, anche contro il tempio di Poseidon si scatenano le forze della natura. Mentre sull'orizzonte permane una striscia di luce contro la quale si stagliano le colonne del tempio, dal turbine delle nuvole nere si sprigiona un fulmine che lo colpisce. Visione naturale e simbolo si confondono unite in un nuovo sentimento del Sublime.

Antonio Joli

1a. Veduta dei templi, 1759

Olio su tela, cm. 76,8x121.
Pasadena, The Norton Simon Museum.
Bibl.: London, Sotheby, 10 dicembre 1975, n.61.

1b. Veduta laterale dei templi

Sul retro della tela: 'Veduta delli tre Tempi che susitano nella destrata Città di Pesto. Ant. Jolli 1759 Napoli'.
Olio su tela, cm. 74x100.
Già London, Colnaghi.
Bibl.: *Pictures...*, 1978, n.33.

1c. Il tempio di Nettuno

Sul retro della tela: 'Interno del Tempio Grande nella diruta città di Pesto / Ant. Jolli / 1759 a Napoli'.
Olio su tela, cm. 76,5x103.
Caserta, Palazzo Reale, inv. 386.
Bibl.: *Civiltà del '700...*, 1979, p.288.

Queste vedute di Antonio Joli si collocano all'origine della fortuna settecentesca di Paestum: esse costituiscono, per quanto si conosce, la più antica documentazione in pittura della riscoperta clamorosa dei templi, imponendone un'immagine razionalistica e 'dal vero', di grande peso nello sviluppo dell'iconografia pestana.

Eseguite nel 1759, come conferma una scritta sul retro della tela oggi a Caserta (1c) e di quella già Colnaghi (1b), furono realizzate dal pittore a Napoli, sulla base di studi e disegni condotti quasi certamente dal vero, al contrario di quanto riteneva Susan Lang (1950, pp.56-57), la quale conosceva allora solo la serie di incisioni che ne aveva tratto Filippo Morghen (1766).

Nel 1759 Antonio Joli è documentato una prima volta a Napoli (vi tornerà poi stabilmente dal '62), dopo un'attività svolta soprattutto a Roma, Venezia, Inghilterra e Spagna, dove aveva lavorato in qualità di scenografo e 'cronista' di avvenimenti spettacolari e memorabili. In questa veste appunto viene sollecitato a riprendere le fasi della partenza di Carlo di Borbone per la Spagna (1759), realizzando una serie di dipinti più volte replicati, destinati alle corti d'Europa. È molto probabile che anche le vedute di Paestum rientrassero nell'ambito delle commissioni reali o facessero fronte alle richieste di viaggiatori particolarmente aggiornati, della cerchia del conte Gazzola.

Le immagini fissate da Antonio Joli dovettero fondarsi su un referto diretto, in quanto grandissimo è lo scarto fra la sua visione dei templi e la prima illustrazione degli stessi edifici pubblicata appena un anno prima (1758) dal marchese Bernardo Galiano (sez. A, n.20; sez. L, n.88). Nei confronti di quella incisione (una contaminazione dei templi di Nettuno e di Cerere), le immagini di Antonio Joli presentano soluzioni quali solo il rilevamento diretto avrebbe potuto consentire. Del resto, il topos del pittore che, seduto su un masso in primo piano, disegna l'architettura dal vero, va letto come indizio inequivocabile e autobiografico (si vedano le vedute nn.1a. e 1c.).

Il recupero della tela di Caserta (1c.), inedita fino alla mostra napoletana del 1979 (che la espose con il titolo erroneo di 'Basilica') e quindi sconosciuta alla letteratura, insieme alla comparsa sul mercato delle altre due ve-

1a/1b



1c



dute pestane (nel 1975 e nel 1978, nn. 1a. e 1b.) pongono un interrogativo molto appassionante nei confronti delle incisioni di Filippo Morghen (*Sei vedute delle rovine di Paesto*, Napoli 1766), tratte esplicitamente dai disegni di Joli.

Vale la pena di sciogliere questo nodo cruciale. Cinque su sei delle incisioni *in folio* pubblicate da Filippo Morghen portano in calce a sinistra la scritta 'Ant. Jolli dis.'. La prima soltanto (due vedute in una sola tavola con *L'esteriore della Porta di Levante* e *L'interiore della medesima*) non è firmata da Joli.

La II tavola (*Veduta Generale degl'Avanzi di Paesto dalla Parte di Ponente*) corrisponde alla veduta oggi al Norton Simon Museum di Pasadena (n. 1a.), la III (*Veduta Laterale de' Tre Tempi dalla Parte di Mezzo Giorno*) a quella già Colnaghi (n. 1b.), la V (*Altra Veduta interiore del Tempio Esastilo Ipetro dalla Parte di Levante*) a quella attualmente a Caserta (n. 1c.).

Della IV (*Veduta Interiore del Tempio Esastilo Ipetro dalla Parte di Levante*) e della VI (*Veduta del Tempio Esastilo Peritetro dalla Parte di Ponente*) non conosciamo i prototipi.

Sulla base di questo rapporto si possono trarre alcune conclusioni. In primo luogo la serie dei dipinti di Joli, realizzati come egli stesso confessa nell'atelier di Napoli, deriva dagli

stessi disegni dettagliati e precisi che, eseguiti a Paestum, servirono per le incisioni (la tavola V mostra in primo piano, come nella tela corrispondente di Caserta, il pittore intento a disegnare sul motivo). È quindi probabile che la serie dei dipinti con le vedute di Paestum fosse all'origine completa, e più ricca dei tre soli numeri che oggi conosciamo.

Queste tre tele inoltre presentano sensibili differenze di formato (la 1a ha uno sviluppo orizzontale molto maggiore), come se appartenessero a *suites* differenti. Come se, in altre parole, Antonio Joli avesse più volte replicato, variandone destinazione e misure, la sua fortunatissima serie.

In attesa che altri ritrovamenti appoggino queste conclusioni, altre conferme vengono dalle incisioni di Thomas Major (*The Ruins of Paestum, otherwise Posidonia in Magna Graecia*, London 1768), due delle quali (la II e la III) portano in calce la scritta *Jolli pinxit* e derivano nel primo caso dalla tela di Caserta (ci sono varianti nelle figure, a riprova dell'esistenza di più prototipi) e nel secondo da un modello in verticale perduto (*North View of the City of Paestum taken from under the Gate*) con un grande arco, oltre il quale si stagliano i templi di Paestum: in primo piano, al solito, il pittore al lavoro.

Del resto, a leggere il testo che accompagna le tavole di Thomas Major, ci si accorge che

vedute di Joli, sul tema di Paestum, dovevano essere facilmente accessibili a Napoli se Sir Thomas Gray, Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica e poi ambasciatore alla corte di Spagna dal 1767, aveva consentito a Major di trarre le incisioni da due dipinti di sua proprietà, eseguiti da Joli "sotto la sua personale supervisione" (erano repliche su tela da disegni eseguiti sul posto?).

È significativo comunque che alla data 1759, con questa serie di dipinti che fu in origine come si diceva più ampia, Joli restituisca un'immagine di Paestum la quale sfata ogni leggenda di isolamento e totale abbandono: trulli, capanne, pastori e soprattutto la piccola chiesa e le costruzioni intonacate sul fondo (dove, si apprende dai *Journaux*, era possibile trovare alloggio) parlano piuttosto di un luogo accessibile e abitato, sulla rotta ormai dei viaggiatori nel Sud. Ponendosi inoltre all'origine di una serie di incisioni che da Filippo Morghen (1766) a Berkenhout (1767), a Major (1768), a Dumont (1769), a Hubert Robert (1783) privilegiano tutte le impaginazioni che Joli per primo aveva proposto (si veda il caso del tempio di Nettuno, la cui veduta molto più scenografica dall'interno diventa, dopo Antonio Joli, addirittura canonica). [A.O.C.]

2a/2b

Hubert Robert

2a. Interno del tempio di Nettuno

'H. Robert-Pestum'.

Olio su tavola, diam. cm. 42.

Amiens, Musée de Picardie.

Prov.: coll. O. e E. Lavalard, donato al Museo nel 1894.

Bibl.: *Le paysage français...*, 1925, n.297;Réau 1926; *L'Italia vista dai pittori...*,1961; Vergnet Ruiz, Laclotte 1962; *De**Watteau à David...*, 1975, n.112.**2b. Veduta del tempio di Nettuno**

Sanguigna, mm. 340x457.

Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv.

964.4.10.

Prov.: coll. Fleury; coll. Chédanne, donato al Museo nel 1964.

Bibl.: *Les dessins de la collection**Chédanne...*, 1954, n.18B; Popovitch 1964,p.272, fig.2; *De Watteau à David...*, 1975,

n.114, fig.159; Harmonie des Rencontres,

1980; *French Master Drawings...*, U.S.A.

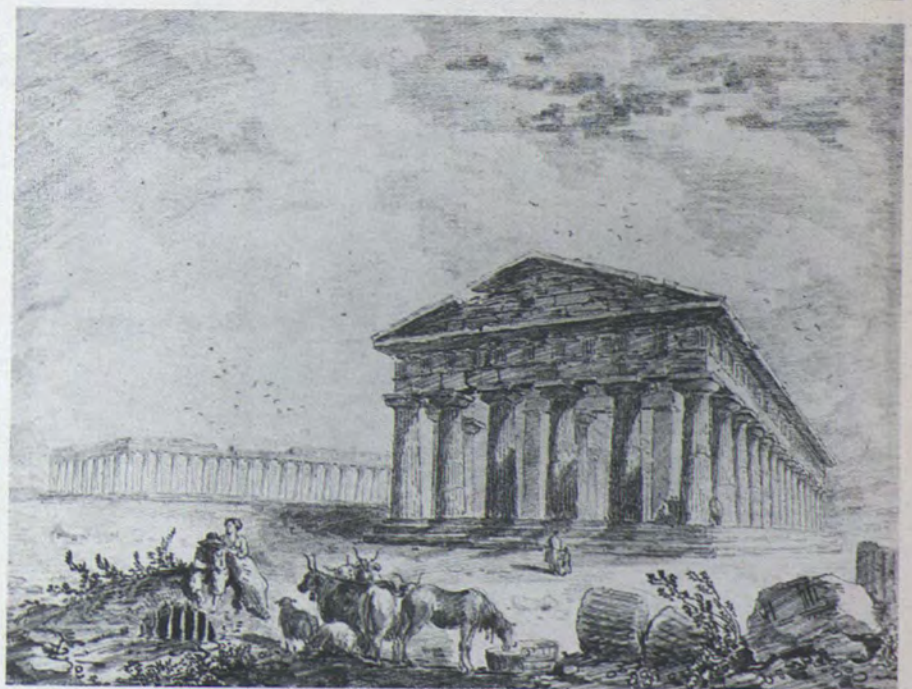
(Int. Exhib. Found.) 1981, p.106, fig.70.

Hubert Robert, giunto a Roma nel 1754 al seguito del conte di Stainville, futuro duca di Choiseul e ambasciatore di Francia, entra all'Accadémie di palazzo Mancini nel 1759. Molto stimato da Natoire che lo definisce "dans le genre de Jean Paul Panini", ottiene da Richard de Saint-Non cui era stato segnalato da Natoire stesso l'invito a partecipare alla spedizione di Napoli, ciò che gli consentirà di visitare Pozzuoli, Ercolano, Pompei, Paestum.

È la primavera del 1760: il 19 marzo Natoire è informato da una lettera di Cochin che Marigny ha autorizzato Hubert Robert ad accompagnare l'abate di Saint-Non a Napoli (*Correspondance des Directeurs...* XI, 333-334); la partenza avviene il 17 aprile (*ibidem* XI, 337) ed il rientro a Roma il 4 giugno, come conferma puntuale la relazione di Natoire a Marigny: "M. l'abbé de Saint-Non vient d'arriver de Naples avec le Sr. Robert. Le coup d'oeil que je viens de donner sur les études qu'il a faites dans ce pays-là me fait grand plaisir. Ils ont parcouru tous les environs et n'ont rien négligé pour mettre à profit leurs fatigues; ce pensionnaire ne peut que tirer très grand fruit de cette promenade" (*ibidem*, XI, 343).

Molti studi di Paestum, eseguiti in quella occasione ed utilizzati per le incisioni, comparvero alla vendita parigina del 22 giugno 1933 (*Collection M.lle de L.*; cfr. *French Master Drawings from the Rouen Museum...*, 1981-82, n.106) e sono attualmente irrimediabili. Tra questi, il frontespizio della raccolta (sanguigna, cm. 33,4x45,4; Hubert Robert disegna all'interno del tempio mentre, alle sue spalle, l'abbé de Saint-Non lo segue attentissimo) dovette costituire lo studio preliminare per questa variazione realizzata ad olio, in formato circolare, dove è scomparsa la scritta tracciata sul disegno in primo piano: RACOLTA/ DI VARIE VEDUTE DEI TEMPI / DI PESTUM DISEGNATI DAL VERO 1760 / H. ROBERT.

Alla stessa serie appartiene il disegno entrato nel 1964 al Museo di Rouen (inv. 964.4.10), utilizzato per una incisione iniziata da L. Germain, completata da G. Dupin e inserita nel *Voyage pittoresque... de Naples et de Sicile* dell'abbé de Saint-Non (vol. III, a fronte della p.158; cfr. *French... Drawings from Ro-*



uen. cit., p.84). Una controprova dello stesso disegno è in collezione privata a Parigi (foto 74E4.1379 dei servizi di documentazione del Louvre).

Pierre Rosenberg segnala il passaggio sul mercato parigino (vendita 29 novembre 1982) di un'altra sanguigna di Paestum (cm.

34x48,2), appartenente al medesimo album, con l'esterno del tempio di Nettuno e un primo piano di capanne e pastori; in basso si legge la scritta autografa: 'Vue d'un des temples de pestum'.

Infine sarà ancora la mole suggestiva del tempio di Nettuno a Paestum, inquadrato dal

lato est, a suggerire alla fantasia di Hubert Robert, in anni decisamente più tardi, l'immagine visionaria delle rovine sorgenti dall'acqua che si vedono nella sua tela del Museo Puskin di Mosca. [A.O.C.]

Claude-Louis Chatelet

3. Veduta dei templi di Paestum, 1771

Penna e inchiostro nero con tracce di acquarello, mm. 215x349.

'Paestum 1771 Chatelet'.

London, British Museum, inv. 1918-5-9-1.
Bibl.: Vergnet-Ruiz 1932, pp.19-20; *France in the eighteenth Century*, 1968, fig. 263; *Piranese et les français 1740-1790*, 1976, n.31; *Civiltà del '700 a Napoli 1754-1799*, 1979, n.253.

Con qualche abbreviazione e variante il disegno corrisponde alla tavola 380 incisa da Desquauvilliers (vol. III, a fronte della p.156) del *Voyage pittoresque* dell'Abbé di Saint-Non. Fa parte di una serie di sei fogli conservati al British Museum (Vergnet-Ruiz 1932, pp.19-20), a documentazione dei molti studi che l'artista eseguì nell'ambito di quell'impresa.

Ghigliottinato (1794) per aver fatto parte del tribunale rivoluzionario al tempo del Terrore, Chatelet è oggi scarsamente documentato, ma era ben noto allora come pittore di paesaggio. Piuttosto che alla magnificenza delle rovine ed alla loro restituzione archeologica, egli dà risalto infatti, anche in questo foglio, al pittoresco dell'ambientazione ed alla luminosa distesa della piana di Paestum. [A.O.C.]

Giambattista Piranesi

4a. Veduta laterale del tempio di Cerere, 1777

Penna e acquarello bruno su traccia di sanguigna e matita; mm. 465x675.

Amsterdam, Rijkmuseum, inv. 1960:205; I 9972.

4b. Veduta delle rovine e dei templi, 1777

Penna e acquarello su traccia di matita,

mm. 480x693.
Paris, Bibliothèque Nationale, B 11, rés. fol. 9.

4c. Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia qui est située dans la Lucanie, 1778

21 acqueforti, 18 firmate da Giambattista Piranesi, due dal figlio Francesco, autore anche del frontespizio, misure diverse.

Bibl.: *Disegni di G. Piranesi*, 1978;

Piranesi. Incisioni-Rami-Legature-Architetture, 1978; Pane 1980;

Cavicchi-Zamboni 1983, pp.177-216.

Su questo tema di Piranesi e Paestum, la recentissima individuazione di due taccuini di disegni inediti (cfr. Cavicchi-Zamboni, 1983), conservati presso la Biblioteca Estense di Modena nel fondo dei manoscritti Campori, ha portato molta luce e chiarito definitivamente il rapporto di collaborazione che legava Giambattista al figlio Francesco, allora appena ventenne. Prima di questo recupero, i soli disegni in relazione con la serie delle acqueforti pestane erano i quindici fogli del Sir John Soane's Museum di Londra (provenienti



dalla collezione di Robert Adam) e i due fogli qui esposti di Amsterdam e di Parigi, da riferirsi tutti a Giambattista.

È verso la fine del 1777 che Giambattista Piranesi, già malato da tempo (morirà nell'anno successivo, a soli 58 anni), decide di affrontare il viaggio a Paestum: lo accompagnano il figlio Francesco e l'architetto Mori. Stralciamo dalla attendibilissima *Notice historique* di J.G. Legrand, genero di Clérissieu: "Avendo alcuni artisti mostrato a Roma disegni dei tre grandiosi monumenti di Pesto... Piranesi non poté resistere alla tentazione di andare ad osservare personalmente quei resti superbi... visitò e rilevò le rovine di Ercolano e di Pompei, dalle quali non riusciva a distaccarsi e, giunto ai piedi dei templi di Pesto, fu colpito dal carattere di quella architettura e non si stancava di ammirarla e disegnarla da ogni punto di vista; avrebbe voluto, per non lasciarsi sfuggire alcun particolare, poterli rendere grandi quanto il vero".

Dagli appunti e disegni rilevati sul posto è tratta la serie delle acqueforti, il cui imprimitur papale porta la data del 15 settembre 1778, pochi giorni appena prima della morte dell'artista.

L'intelligente lettura dei taccuini estensi da poco ritrovati consente a questo punto conclusioni definitive. La serie di studi di figura a matita nera per le *Vedute di Paestum* (nelle carte del *Taccuino B*, non più utilizzato da Giambattista a partire da una certa data) appartiene al figlio Francesco, il cui stile "pacato e analitico si differenzia sostanzialmente da quello di Giambattista: esso è più moderno, da un lato, e rivela, dall'altro, una radice culturale diversa, una evidente filiazione da esempi francesi (da Fragonard a Hubert Robert)... (op. cit., p.214). Gli studi di Francesco a matita "appaiono quasi sempre inseriti con diligenza entro una griglia quadrettata: altro elemento differenziante rispetto alla fulminea capacità di sintesi del padre". Essi fissano dal vero le figure di pastori, di contadini, di cavalieri che animano le rovine dei templi pestani.

Le acquisizioni di Silla Zamboni (1983), che sbrigliano una questione ancora molto intricata nello scritto di Roberto Pane (1980),

provano (attraverso il confronto fra i disegni Campori, i disegni del Sir John Soane's Museum, le tavole incise) che "a Paestum dovette prodursi una ripartizione di compiti sin dall'inizio: Piranesi *sur le motif* dovette tracciare a matita su un grande album (che nulla vieta di pensare sia esattamente quello da cui provengono i fogli di Londra, Amsterdam, Parigi) l'intavolazione delle architetture... Francesco - come testimonia il taccuino Campori - dovette dedicarsi a disegnare dal vero le figure dei pastori, dei contadini, degli acquaioli. Più tardi a Roma, in studio, le grandi vedute architettoniche dovettero essere riprese a penna e all'acquerello... L'aspetto inedito della vicenda sta nel fatto che ora sappiamo che Francesco non si limita a tradurre in incisione i disegni del padre, ma progetta egli stesso brani di figura..." (p.215). Tenuto conto della compresenza di due ricerche disegnative parallele, il risultato più alto sarà allora nella maggior parte delle acqueforti "dove il segno di Piranesi - nonostante una morsura non sempre perfetta - regna sovrano".

È infatti con questa superba sequenza delle 21 tavole di Piranesi che l'immagine di Paestum, la geometria monumentale dei suoi templi dorici, la suggestione di quelle rovine inquadrate forzando a volte i limiti reali del campo visivo, entra trionfalmente, e per sempre, nella memoria collettiva degli uomini del Settecento. [A.O.C.]

Jacob Philipp Hackert

5. La 'Basilica' e il tempio di Nettuno, 1777

Penna, seppia, acquarello, mm. 405x515.

'A Paestum dans le Royaume de Naples 1777 Ph. Hackert f.'.

Braunschweig, collezione privata.

Bibl.: Krönig 1971, p.181, fig. 130; Krönig 1979, p.275, fig. 16; Krönig 1980, p.104, fig. 5; *Heroismus und Idylle. Landschaft um 1800*, 1984, pp.111-112, n.44.

Il giornale di viaggio di Richard Payne Knight (tradotto da Goethe e inserito nella biografia di Hackert) consente di datare al 13 aprile 1777 questo disegno eseguito dal vivo: un altro foglio di Hackert, relativo a Pae-

4a/4b



4c



Frontespizio, mm. 445×670; tav. I, mm. 445×670;
tav. III, mm. 495×652.

Tav. IV, mm. 470×665; tav. V, mm. 490×670; tav.
VI, mm. 470×705.

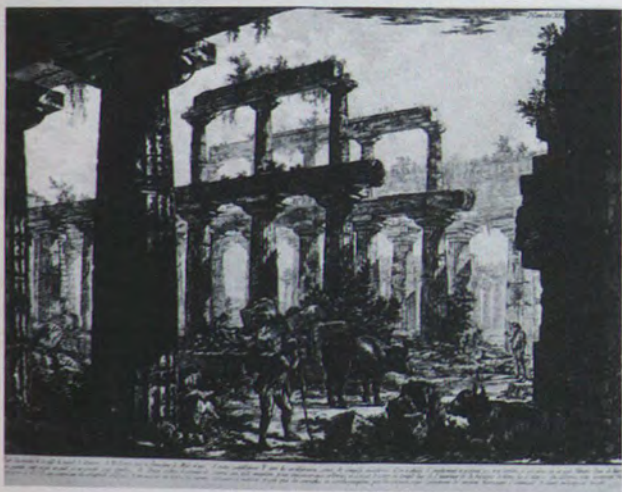
4c



Tav. VIII, mm. 488×660; tav. IX, mm. 470×670;
tav. X, mm. 480×707.

Tav. XI, mm. 453×678; tav. XII, mm. 455×678;
tav. XIII, mm. 4950×675.

4c



Tav. XIV, mm. 470×663; tav. XVI, mm. 495×673;
tav. XVII, mm. 452×670.

Tav. XVIII, mm. 452×670; tav. XIX, mm.
452×670; tav. XX, mm. 452×670.

stum, si conserva all'Ermitage di Leningrado, mentre un'incisione firmata, dal titolo *Veduta de' tempj di Pesto* (cm. 36,2x54,4), è datata 1789.

Seguendo un itinerario verso la Sicilia, Hackert viaggiava con due amici inglesi, Payne appunto e Charles Gore, con i quali aveva raggiunto in feluca Paestum e le isole Lipari. Come era prevedibile, non è l'imminenza delle architetture doriche, che alla stessa data colpivano l'immaginazione di Piranesi (nn. 4a, 4b, 4c), ad eccitare la fantasia di Hackert, ma piuttosto la loro collocazione solitaria, fra bufali e pastori, contro la linea bassa dell'orizzonte. In altre parole prevale, come sempre in Philipp Hackert, il nuovo principio della fedeltà documentaria nella resa del paesaggio. È questo il dato significativo da lui introdotto, con nordico rigore, nella temperie napoletana, dove Hackert era approdato la prima volta nel 1770 su invito di Lord Hamilton. Un dato che non mancherà di agire, liberando anche il genere della 'veduta archeologica', dalle secche del rovinismo più convenzionale. [A.O.C.]

Abraham-Louis-Rodolphe Ducros

6a. I tre templi

Acquarello su carta incollata su tela, mm. 765x1120.

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts, inv. D 796.

Bibl.: *Acquarelles de Abraham - Louis - Rodolphe Ducros...*, 1953, n.39; *Acquarelli di A.L.R. Ducros...*, 1954, n.31; *Images of the Grand Tour...*, 1985, n.40.

6b. Interno del tempio di Poseidon

Penna e acquarello su carta, mm. 378x502. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts, inv. D 777.

6c. La Basilica

Penna e acquarello, mm. 353x481.

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, inv. D 778.

6d. I tre templi

Penna, mm. 340x502.

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, inv. D 782.

6e. Interno del tempio di Poseidon

Penna, mm. 420x587.

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, inv. D 75-95.

6f. Interno del tempio della Concordia

Penna su carta; mm. 760x1090.

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts, inv. D 75-173.

Bibl.: Chessex 1982; Chessex 1984.

Non abbiamo alcuna notizia che Ducros abbia visitato Paestum nonostante l'esistenza di suoi acquarelli e disegni con vedute dei templi. Scarse e frammentarie, infatti, sono le notizie sul soggiorno italiano dell'artista svizzero. La sua vita e la sua attività di quegli anni si possono solo parzialmente ricostruire da quanto si legge di lui nelle lettere dei Grands Touristes che aveva accompagnato per l'Italia o che erano venuti in contatto con lui per acquistare le sue opere (molto diffuse erano le sue incisioni acquarellate), da quanto annotato negli Stati d'Anime della parrocchia di San Lorenzo in Lucina (dai quali è possibile farsi un'idea dell'ambiente nel quale viveva), da qualche scritto contemporaneo sugli



artisti stranieri a Roma, da qualche sua lettera e da pochi documenti ufficiali.

Per quel che riguarda le vedute di Paestum di Ducros possiamo stabilire un termine *post quem*, il 1778, perché in quell'anno l'artista fece sì un viaggio al Sud, accompagnando l'olandese Nicolas Ten Hove e due gentiluomini di L'Aja nel Regno delle Due Sicilie, ma, dal puntuale diario manoscritto di uno dei suoi compagni di viaggio, W.H. Nieuwerkerke, sappiamo che, lasciando Napoli, scelsero la via interna (Avellino, Paterno, Canosa, Barletta, Trani) e non passarono quindi certamente per Paestum. Come termine *ante quem*, per lo meno per una delle vedute, si deve prendere il 1789, anno in cui Ducros espose a Ginevra (al primo Salon de la Société des Artistes) una veduta di Paestum (ora in collezione privata) simile in tutto a quella del Museo di Losanna, insieme ad una veduta del *Tempio della Concordia* di Agrigento e una *Cascata a Terni*.

Non abbiamo alcuna notizia documentata di un viaggio a Paestum compiuto dall'artista svizzero fra queste due date. Tuttavia da alcuni scritti del Bridel (J.L.P. Bridel, *Lettres sur les artistes suisses maintenant à Rome*, in 'E-trennes Helvétiques et Patriotiques pour l'An de Grace 1790', n. VIII, Losanna) si potrebbe ipotizzare un tale viaggio negli anni '88-'89, per il fatto che proprio nell'89 Ducros iniziò per l'editore romano Pier Paolo Montagnani, una serie di ventiquattro vedute della Sicilia e di Malta; bisogna tenere presente, però, che in quei luoghi era stato già nel suo viaggio del '78.

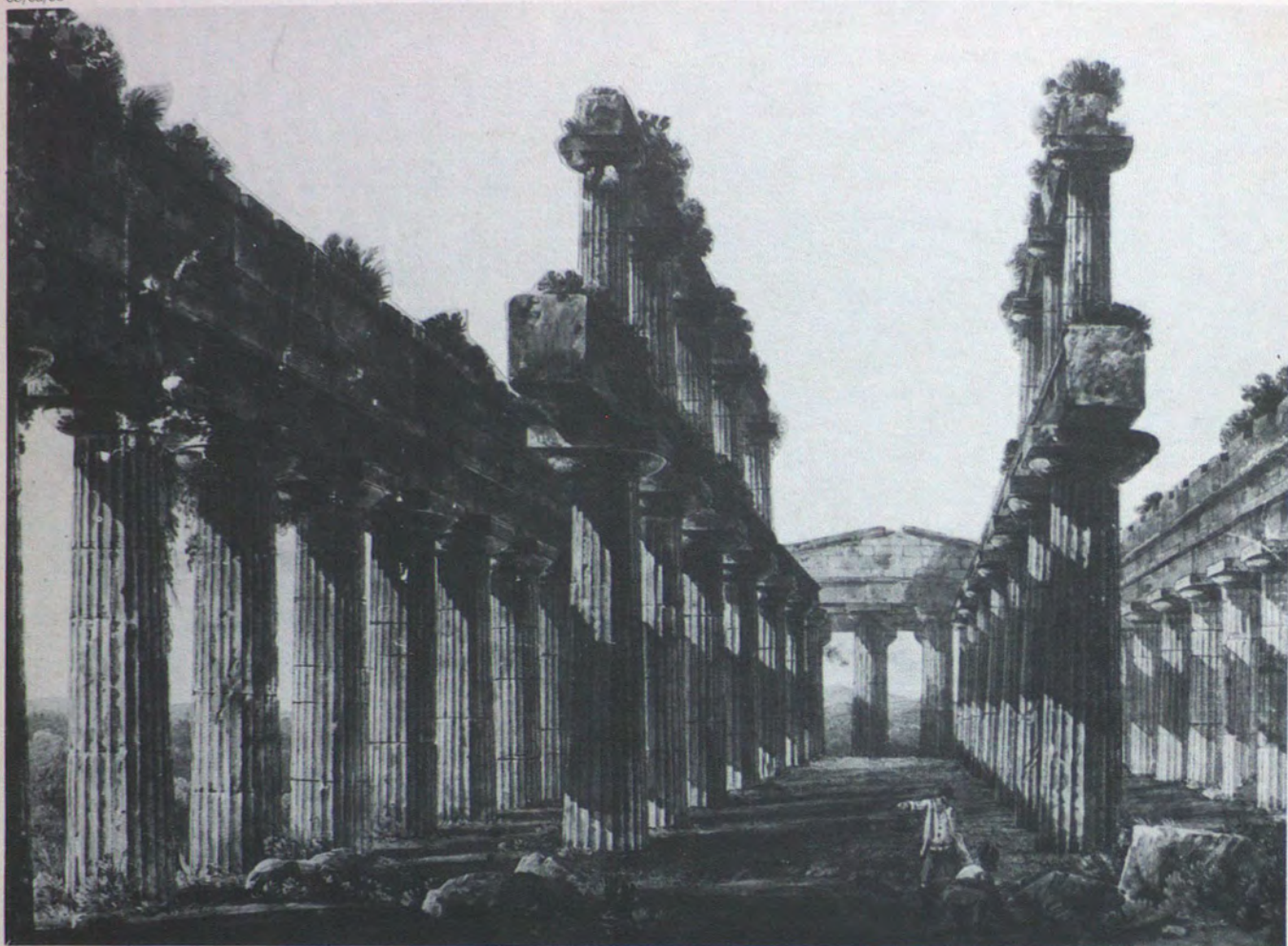
Bisogna considerare anche che, in quegli anni, erano uscite due importanti opere su Paestum corredate da incisioni. La prima, nel 1778, ad opera di G.B. Piranesi in collaborazione col figlio Francesco e l'altra nel 1784 con testi del Paoli e le incisioni del Volpato. Ducros aveva rapporti diretti sia con Francesco Piranesi che con Volpato. Con quest'ultimo collaborava a partire dal 1779 (è da que-

sta collaborazione che nacque la grande idea commerciale del Ducros delle incisioni acquarellate), mentre opere di Francesco Piranesi, allievo per un periodo del Volpato, erano in vendita, nel 1778, nello studio-galleria dell'artista svizzero in via della Croce.

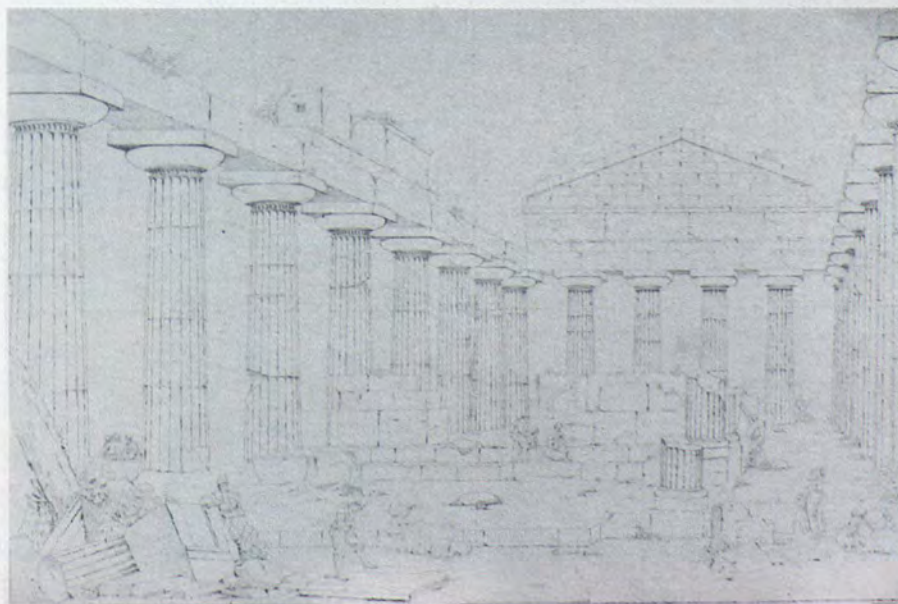
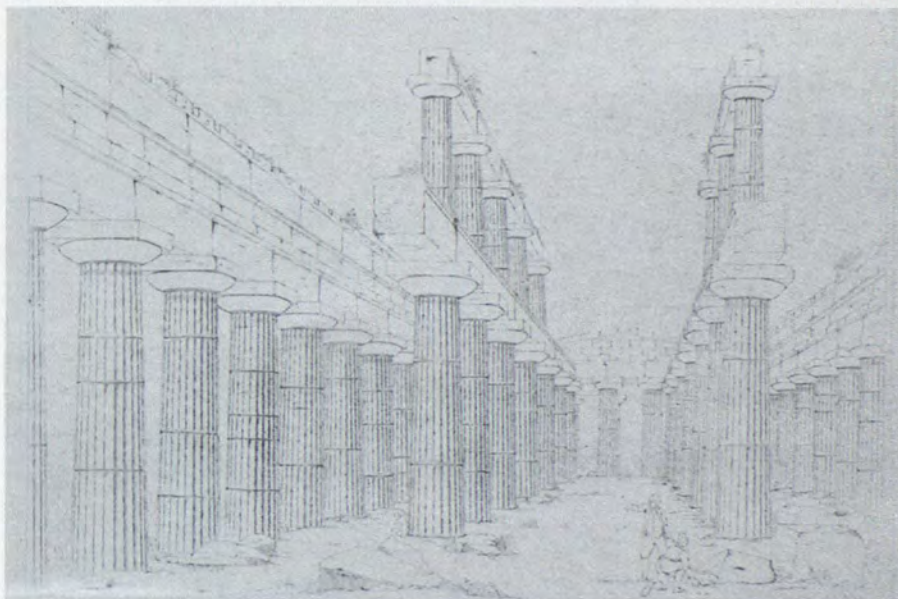
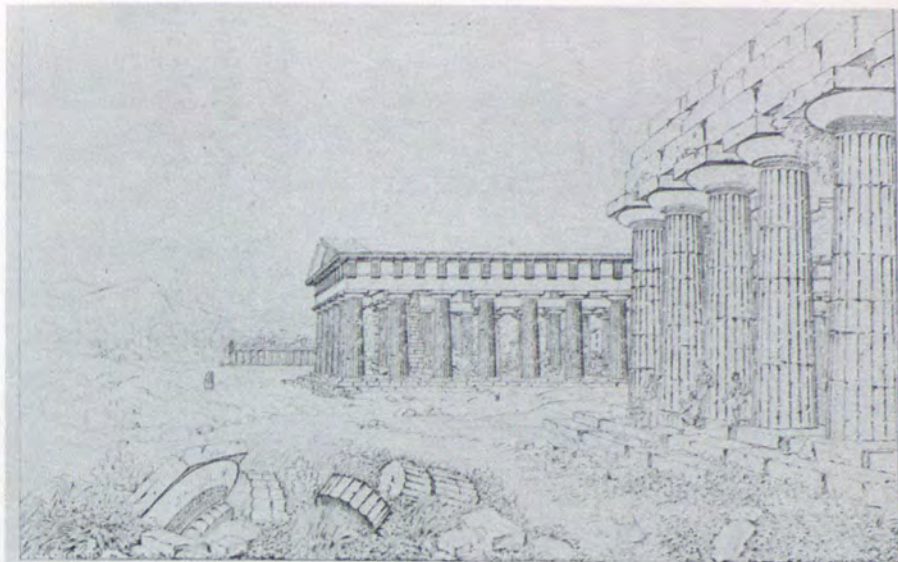
Esiste quindi la possibilità che le vedute di Paestum del Ducros siano derivate, più o meno fedelmente, da disegni o incisioni altrui. A questo proposito è interessante osservare come il suo *Interno del tempio di Poseidon* derivi quasi letteralmente, in controparte, dall'incisione e dal relativo disegno di G.B. Piranesi (il disegno è al Sir John Soane's Museum di Londra; l'incisione è la XVI della nota serie) e come la veduta dei *Tre templi* del Museo di Losanna, come osserva Pierre Chessex nella scheda relativa a tale dipinto nel catalogo della mostra di Kenwood, si avvicini molto nello schema compositivo a quella incisa dal Volpato per il volume del Paoli del 1784 (fatto che non contraddice il termine *ante quem* del 1789 stabilito dall'identica veduta esposta a Ginevra).

Oltre all'acquarello, nel Museo di Losanna è conservato anche un disegno al tratto dell'*Interno del tempio di Poseidon* evidentemente preparatorio per un'incisione (è anch'esso in controparte) del tipo di quelle che il Ducros era solito eseguire al fine di acquarellarle poi a mano secondo un procedimento da lui ampiamente usato. L'acquarello è stato probabilmente tratto in un secondo tempo da tale disegno. Il lungo soggiorno a Napoli del Ducros, dal 1794 al 1806, impedisce di escludere con sicurezza che alcune delle sue vedute pestane, esclusa quella dei *Tre templi*, siano state eseguite dal vero, ma a sostegno di quest'ultima ipotesi, non abbiamo alcun documento a provare che in quegli anni l'artista svizzero si recasse a Paestum, mentre sappiamo con certezza (da lettere dello stesso Ducros) che in tale periodo nuovamente viaggiò in Sicilia e a Malta. Non è possibile, quindi, uscire dal campo delle ipotesi. [G.B.]

Eb/6a/6c



6d/6e/6f



John Robert Cozens

7a. I tre templi a Paestum

Acquarello su tela, mm. 255x365.

7b. I due templi a Paestum

Acquarello su tela, mm. 250x360.

Oldham, Municipal Art Gallery.

Prov.: collezione William Beckford fino al 1805 (venduti alla vendita Beckford del 10/4/1805 nn.78 e 44) acquistati dalla Oldham Municipal Art Gallery nel 1881 (vendita C.S. Bale nn.27 e 28).

Bibl.: Burlington Fine Arts Club Exhibitions, 1923, nn.23 e 24; Whitworth and V & A, 1971, nn.64 e 65; Blunt 1973*; Blunt 1975; Hawcroft 1978; Wilton 1980; Rosenblum 1984, ill. 167.

7c. Paestum

Acquarello, cm. 245x368.

London, Victoria and Albert Museum.

Dopo un primo viaggio nel continente (1776-79) in cui accompagnò Richard Payne Knight, collezionista e teorico del pittoresco, Robert Cozens ne compì un secondo dal 1780 al 1783, che fu per lui più importante e artisticamente fecondo, insieme ad un allievo di suo padre William Beckford, figlio del Lord Mayor di Londra. La via che l'artista inglese seguì dal Tirolo a Napoli e, al ritorno, da Napoli attraverso la Francia, si può in parte ripercorrere attraverso i 193 disegni raccolti in sette 'sketch books'. Questi disegni, per lo più a matita e in molti casi acquarellati con inchiostro grigio chiaro, quasi sempre datati e annotati con particolari dei luoghi che raffigurano, erano eseguiti evidentemente per essere sviluppati in dipinti e acquarelli, come ci dimostra la loro quadrettatura, in alcuni solo suggerita dalle misure sul margine superiore.

Beckford, assiduo a Napoli dell'inviato speciale William Hamilton e legato soprattutto alla sua prima moglie lady Catherine, dopo la morte di quest'ultima, nell'agosto dell'82, parte, agli inizi di settembre, per fare ritorno in patria e lascia Cozens ancora per qualche mese in Italia. Inizia così per l'artista un periodo in cui è particolarmente libero dei suoi movimenti che sembrano seguire più degli intimi moti che un preciso itinerario. A partire dal settembre del 1782, avendo per base Napoli dove si suppone, da alcuni disegni, che abitasse con Thomas Jones, Cozens visita Salerno e l'Abbazia di Vietri, si reca a Paestum per disegnare i templi e dei disegni che ci illustrano questo viaggio è interessante anche quello che mostra il traghetto sul fiume Sele a La Scafa, località della quale ci restano anche numerose testimonianze scritte di viaggiatori (ricorda il Delagardette nel suo *Les ruines de Paestum ou Poseidonia...* (Parigi 1799): "On arrive à la Scafa, petite maison située sur le bord du Sélé. Là s'est établie une famille hospitalière... qui, en accueillant les voyageurs, leur fait passer le fleuve dans un bac qu'elle y a établi") ma poche altre testimonianze visive oltre a questa.

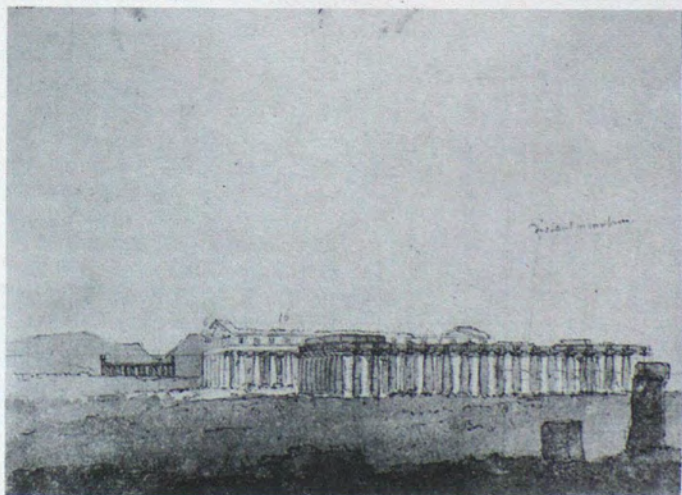
Nel novembre John Robert Cozens muove verso Nord, va a Roma, Terni, Firenze, Bologna, visita il lago Maggiore, attraversa il Piemonte (i nove disegni della Grande Chartreuse concludono le testimonianze artistiche del suo viaggio) e fa ritorno in patria.

I sette 'sketch books' che raccolgono i disegni del secondo viaggio nel continente di Cozens

7a/7b



7c



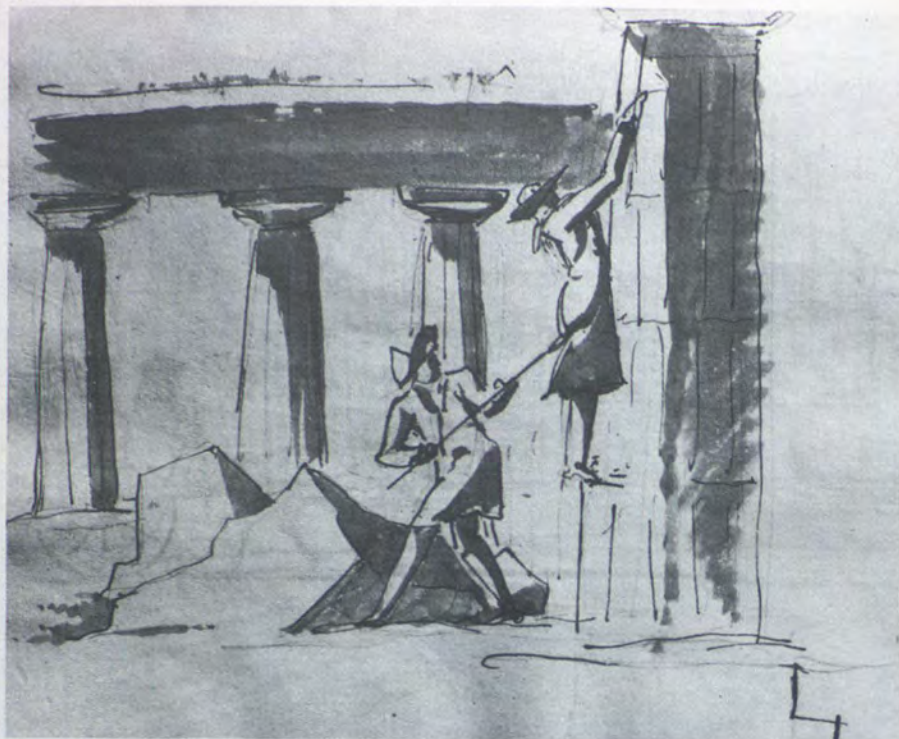
John Robert Cozens, *I tre templi di Paestum*,
Sketchbook vol. IV, f. 11. Disegno acquerellato.
Manchester, Whitworth Art Gallery.



John Robert Cozens, *Il tempio piccolo di Paestum*,
Sketchbook vol. IV, f. 14. Disegno acquerellato.
Manchester, Whitworth Art Gallery.

8/9

passarono dal Duca di Beckford, per via ereditaria, agli Hamilton e sono stati messi in vendita dal Duca di Hamilton e Brandon da Sotheby's a Londra (29 novembre 1973) e acquistati nel 1975 dalla Whitworth Gallery di Manchester. Cozens trasse degli acquarelli da alcuni di questi disegni. Sappiamo che molti ne fece a Roma, molti dopo il suo ritorno in patria e che essi presentano notevoli varianti rispetto ai disegni. In gran parte erano destinati a Beckford. Antony Blunt, nella sua introduzione al catalogo della vendita degli 'sketch books' da Sotheby's, nota come nel più dei casi gli acquarelli destinati a Beckford siano quelli che maggiormente si attengono ai disegni; nota inoltre che, per contro, gli acquarelli tratti dai disegni 11 e 13 del IV 'sketch book' (cioè i *Tre templi* e i *Due templi* di Oldham) pur essendo eseguiti per Beckford (compaiono infatti alla vendita della collezione Beckford dell'aprile del 1805) mostrano notevoli varianti rispetto ai disegni: negli acquarelli l'atmosfera intorno ai templi è quella di una violenta tempesta descritta con toni fortemente drammatici che si potrebbero definire pre-romantici. Viene immediato l'accostamento con un'altra veduta di Paestum, quella di Turner di alcuni decenni più tarda, nella quale i templi si stagliano su un cielo tempestoso con intento ormai pienamente romantico. [G.B.]



Carl August Ehrensvärd

8. L'architetto Neufville e Ehrensvärd misurano un tempio a Paestum, 1782

Taccuino di viaggio, cc. 50 non numerate, penna, bistro, mm. 271x198.

Stockholm, Nationalmuseum, Gabinetto dei disegni.

Bibl.: Nilsson 1964, p.12; *På Klassisk Mark*, 1982, n.132, p.95.

Nel 1780, all'età di 35 anni, dopo un primo viaggio di studio in Olanda e in Francia (1766-67), il nobile Carl August Ehrensvärd, colonnello della marina militare svedese, intraprende il viaggio in Italia, spintovi dall'amico scultore Tobias Sergel.

Su questa esperienza, che si concluderà nel 1782, Ehrensvärd pubblicherà più tardi (1786) uno sconcertante resoconto (*Resa till Italien 1780, 1781, 1782*) corredato da 38 incisioni, tratte da disegni eseguiti sul posto. Lo stile taciturno, provocatorio, molto elaborato, di un testo che gli ha meritato un posto nella letteratura svedese voleva essere intenzionalmente polemico nei confronti degli inflazionatissimi reportages di viaggio contemporanei. La prefazione, di sole tre righe, è infatti perentoria e inequivocabile: "Questa descrizione di viaggio è della massima brevità possibile. E veramente sarebbe troppo breve se le altre descrizioni di viaggi non fossero troppo lunghe".

Accanto a questa rievocazione a posteriori, il viaggio di Ehrensvärd si ricompone nei dettagli attraverso i disegni e le molte lettere: Louis Masreliez (1748-1810), intellettuale e pittore, è il mentore che lo introduce a Roma e lo orienta verso l'itinerario Napoli-Agrigento (1871)-Paestum (1782). È appunto in una lettera a Masreliez, non datata ma scritta a Napoli fra il febbraio e il marzo 1782, che Ehrensvärd racconta la propria esperienza, vissuta insieme al vecchio architetto Neufville, il quale, al ritorno, conquistato dall'ordine



dorico "voleva tagliare via tutti i basamenti dalle colonne romane".

Altre righe della stessa lettera documentano l'effetto-Paestum: "Ho tanto da raccontare. Sono stato a Paestum. Avevamo bel tempo e molta strada da fare e sul posto poco tempo, perché per misurare i templi ci vollero molti giorni e dura fatica; per rilevarli si debbono prendere misure dappertutto e dappertutto c'è bisogno di impalcature... Il frutto del nostro viaggio è inestimabile...".

Il taccuino si apre con alcuni studi dagli affreschi di Ercolano, poi raccoglie disegni eseguiti a Napoli, scene di genere e altri appunti tracciati a Paestum: in chiusura, si vede

Ehrensvärd che con due grandi pennelli esegue una 'veduta' di Paestum; segue un *Addio a Paestum*, con la visione dei templi sullo sfondo. [A.O.C.]

Christoph Heinrich Kniep

9. La 'Basilica' e il tempio di Nettuno, 1787

Penna e acquarello, mm. 500x730. Düsseldorf, Goethe Museum, Anton und Katharina Kippenberg-Stiftung.

Bibl.: Krufft 1982, p.284, fig. 3.

"Siamo andati insieme a Paestum dove Kniep si è mostrato un disegnatore attivissimo. Ab-

biamo riportato splendidi schizzi... il suo tocco è netto e preciso. Egli non manca mai di circondare di un quadrilatero rettangolare la carta su cui deve disegnare; i suoi contorni sono perfetti".

Così Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, alla data 23 marzo 1787. Egli aveva ormai definito il suo rapporto con Kniep, pittore della cerchia di Lord Hamilton, ingaggiato quale disegnatore nel viaggio verso l'Italia del Sud: Kniep avrebbe ceduto i fogli eseguiti in cammino, mentre Goethe gli garantiva un compenso e appoggi per la carriera al ritorno. Il racconto di Goethe, metafora romantica del viaggio verso "l'inferno" della piana di Paestum, insiste sulla scarsa accessibilità dei luoghi ("Passammo per ruscelli e paludi ove dei bufali, che avevano l'aspetto di ippopotami, ci guardavano fissamente con i loro occhi selvaggi e rossi come sangue") e sullo sconcerto, significativo ad una data ormai avanzata, davanti all'arcaismo dei templi: "La prima impressione non poteva essere che di stupore. Mi trovo in un mondo assolutamente nuovo e strano... Ora, i nostri occhi e tutto il nostro essere sono portati verso un'architettura più svelta e vi si sono decisamente accomodati, in modo che quelle colonne massicce, mozzate, coniche e serrate l'una contro l'altra ci riescono pesanti e finanche odiose... Ma... ricordai la storia dell'arte, pensai all'epoca in cui lo spirito trovava conveniente tale architettura, mi rappresentai lo stile severo della plastica e, in meno di un'ora, mi sentii familiarizzato".

Nei confronti della *Veduta* di Hackert (1777, n.5), che precede questa di dieci anni, Kniep inquadra i templi dall'ovest (dunque da un'angolazione opposta), mantenendo però la stessa "gehörige Entfernung", vale a dire un analogo effetto di lontananza e un'ottica altrettanto distaccata, imparziale. Manca del tutto quell'eccitazione sentimentale che l'imponenza delle architetture e la suggestione letteraria del luogo avevano invece prodotto nella prosa 'visionaria' di Goethe, alle origini di quella drammatizzazione romantica che sfocerà nel mito di una quasi inaccessibile Paestum. [A.O.C.]

Giovan Battista Lusieri

10a. I templi di Paestum, 1793

Acquarello, mm. 560x900.

Napoli, collezione privata.
Inedito.

10b. Il tempio di Nettuno a Paestum

Acquarello, mm. 620x970.

Broomhall, collezione The Earl of Elgin.

Bibl.: Williams 1982, p.496, fig. 19.

Poiché conosciamo, dalla corrispondenza che intercorse più tardi con W.R. Hamilton, che Titta Lusieri (così egli firmava abitualmente i dipinti) "detestava" l'abbozzo sommario all'acquarello, come era praticato dai contemporanei (da Turner a Girtin), e preferiva piuttosto procedure lentissime, eseguite rigorosamente dal vero, dobbiamo datare questi acquarelli di Paestum al 1793.

Per conto di Sir Richard 'Colt' Hoare e di Lord Bruce, Lusieri infatti aveva trascorso quell'estate nell'area di Paestum, disegnando analiticamente i contorni di alcune vedute dei templi e colorandole ad acquarello sul

10a/10b



luogo, con precisione e nitidezza hackertiana.

Le sue prime opere datate risalgono al 1781 e fino al 1799 la sua attività si svolse fra Napoli e la Sicilia, rispondendo alle richieste dei viaggiatori britannici che, come ricorda Thomas Jones nei suoi *Memoirs* (alla data 1782), gli decretarono un successo indiscusso. Dal 1799 alla morte, Lusieri visse prevalentemente ad Atene, dipingendo pochissimo (di quegli anni rimane un solo acquarello) ed impegnando le forze ed il tempo al servizio di Lord Elgin, per acquistare, rimuovere e spedire in Inghilterra i marmi fidiaci del Partenone. [A.O.C.]

Franz Kaisermann

11. I templi di Paestum

Penna, acquarello, mm. 650x1025.

Genève, collezione privata.

Bibl.: *Collecting in the 18th Century*, 1981, n.61.

Di origine svizzera (era nato a Yverdon, nel cantone di Vaud), Franz Kaisermann era ve-

nuto a Roma nel 1789, entrando a lavorare nello studio del compatriota Louis Ducros (1748-1810). Dopo una permanenza di sei anni a Napoli, conclusasi nel 1797, Kaisermann era di nuovo a Roma, ricercatissimo pittore di vedute che celebravano il pittoresco italiano (paesi, rovine, le cascate di Tivoli e Terni, le ville patrizie dei colli Albani...), vedute destinate ai viaggiatori stranieri.

Con lui collaborarono, quali esecutori delle figure entro i suoi grandi fondali di rovine e paesi, diversi pittori stranieri e italiani (Salvagnini 1937, p.242): il sodalizio più significativo (1800-1806) fu forse quello con Bartolomeo Pinelli, appena rientrato dall'alunnato all'Accademia di Bologna.

Quanto a Paestum, le immagini di Kaisermann, eseguite negli anni napoletani e poi più volte replicate (due vedute pestane compaiono anche nel catalogo di Kaisermann, stilato nel 1930 da D. Agassiz), seguono da vicino l'iconografia tradizionale, impostasi da Antonio Joli in avanti; mentre la tecnica dell'acquarello, realizzato su grande scala (rarisimi sono i suoi dipinti ad olio), riflette incli-

11/12

nazioni tipiche di quegli anni e l'esigenza commerciale di una maggiore rapidità esecutiva. [A.O.C.]

Antonio Del Drago

12. Il tempio di Nettuno, 1799

Penna, acquarello su carta trasportata su tela, mm. 625x887.

'Del Drago fecit 1799'.

London, Chaucer Fine Arts inc.

Bibl.: *Collecting in the 18th Century*, 1981, n.60.

Non si hanno notizie di questo artista, mai ricordato dalle fonti, il quale doveva svolgere un'attività di paesaggista, nell'ambito di un mercato fiorente nella Roma di allora, destinato agli stranieri di passaggio. Il retro di questa veduta porta infatti un'iscrizione dell'epoca di notevole interesse, perché documenta il procedimento di lavoro di pittori come Antonio Del Drago, i quali eseguivano repliche di diversa grandezza, sulla base di studi condotti dal vero, selezionando fra gli antichi monumenti.

Fra i temi più richiesti, dopo la celebrazione fattane da Piranesi, c'erano appunto i templi di Paestum e l'edificio più illustre fra quelle rovine, vale a dire il tempio di Nettuno. È proprio il contenuto della scritta a tergo, in cui la veduta di Paestum viene inserita fra le tematiche correnti ("AVIS AUX AMATEURS DES BEAUX-ARTS... ANTOINE DEL DRAGO Paysagiste a l'acquarelle presente à Messieurs les Etrangers les Monuments antiques de Rome et ses environs, tous peints d'après nature: Tous les ans il en renouvellera les études, et en fera des paysages de toutes grandeurs. Il donne aussi des leçons pour peindre à l'acquarelle. On trouve chez lui toutes sortes de Couleurs de même que celles d'Angleterre... Le dit del DRAGO demeure vis-à-vis le Mausolée d'Auguste au dessus de la Douane de Ripette à Rome") a rendere improbabile quella data precocissima del 1749, letta a suo tempo in calce al dipinto (cfr. *Collecting...*, 1981, n.60). [A.O.C.]

Anton Sminck van Pitloo

13. I templi di Paestum

Olio su tela, cm. 60x86.

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Bibl.: Causa 1956, p.64, fig. 6; Pane 1980, p.121, fig. 45.

Giunto a Napoli nel 1815, dopo essere stato accolto come *pensionnaire* a Parigi (1808-11) ed a Roma (dal 1812), Pitloo si era formato negli ateliers classicisti di Jean-Victor Bertin e di Jean-Joseph Xavier Bidault. Olandese di nascita, egli aveva infatti fruito del nuovo premio istituito da Luigi Bonaparte, salito sul trono d'Olanda (1806), premio che consentiva un allunato nelle due capitali della cultura di allora.

A Roma, accanto a Voogd, Verstappen, Teerlink, Chauvin e all'italiano G.B. Bassi, Pitloo si orientò verso un paesismo naturalistico, molto lucidamente indagato. Passato a Napoli al seguito del diplomatico Gregorio Vladimiro Orloff, ottenne nel '24 la cattedra di paesaggio in Accademia e svolse un'attività molto intensa quale pittore ricercato dai viaggiatori stranieri per le sue vedute della città e dei dintorni. Un'inclinazione verso il pittoresco e verso i luoghi comuni dell'icone-

grafia pestana è leggibile in questa veduta d'insieme dei templi, dove il primo piano convenzionale dell'acqua stagnante, dei bufali e dei pastori diventa pretesto narrativo dominante contro un fondale di rovine indeterminate. Ciò che suggerisce una datazione al primo tempo del soggiorno napoletano di Pitloo (Causa 1956, p.64), prima della serie di vedute più obiettive e naturalistiche. Un'altra *Veduta dei templi di Paestum*, pubblicata da Causa nel 1972 (fig. 275), appartiene alla collezione olandese Vroom V. Open, a Zwolle. [A.O.C.]

Joseph Mallord William Turner

14. Nove vedute di Paestum

Taccuino, matita, mm. 110x180 ciascuno. London, British Museum, Turner Bequest, CLXXXVI.

Bibl.: *Turner*, 1974-75, n.232 (fogli 30a e 31); Wilton 1979, p.140.



Dei diciannove 'sketch books' che Turner riportò dal suo primo viaggio italiano e che sono conservati al British Museum, uno contiene appunti presi durante il soggiorno napoletano e l'escursione a Paestum. Sull'etichetta scritta dallo stesso Turner sul retro del piccolo album si legge "12, Vesuvius. Napoli V. tomb. (tomba di Virgilio) Rt. (Route) to Salerno. Paestum and Return from Naples to Rome". I disegni, tutti a lapis, sono per lo più su i due lati del foglio. I fogli sono 89.

I disegni con vedute di Paestum, che non sono disposti cronologicamente nell'album e quindi non seguono l'ordine della numerazione dei fogli, sono i seguenti: f. 19a Veduta dell'interno della 'Basilica'; f. 19b Veduta dei tre templi da S.O.; f. 29 Veduta del Tempio di Nettuno e della 'Basilica'; f. 29a Veduta dei tre templi da E.; f. 30 Un tempio (quello di Cerere o Atena?) e la porta (una scritta di Turner non decifrabile: Porta della Lavinda?); f. 30a Appunti di paesaggio con i tem-

13/14/14

pli; f. 31 Tre rapidissimi schizzi con i templi (scritta di Turner: '2 steep's'); f. 31a Interno del Tempio di Nettuno; f. 35 Ampia veduta dall'alto della baia di Paestum dalle colline sulla via del ritorno.

Se l'interesse di Turner per la 'scena italiana' risale ai suoi primi disegni da quando, a dodici anni, copiava una veduta di Napoli del Fabris, se lo studio delle opere di Claude Lorrain e di Wilson e la precisa conoscenza dei disegni italiani di Robert Cozens, che aveva copiato nel 1795 per il Dr. Monro, avevano indirizzato il suo interesse verso il paesaggio italiano, il suo primo viaggio in Italia poté compierlo soltanto a quarantaquattro anni, dall'agosto del 1819 al febbraio del 1820. Visitò Torino, Venezia, Roma, Napoli, e sulla via del ritorno, Firenze e di nuovo Torino.

Il taccuino napoletano di Turner, che ha la stessa dimensione tascabile degli altri 'sketch books' del primo viaggio italiano, contiene sommari appunti a matita presi sui luoghi, con lo stesso tratto rapido che distingue molti altri dei suoi taccuini di viaggio, quattro dei quali soltanto contengono acquarelli, mentre uno (che si suppone eseguito in Italia) è dedicato ai 'cieli'.

I nove disegni eseguiti a Paestum e sulla via del ritorno verso Salerno sono particolarmente rapidi e sommari: appena pochi segni di lapis tracciati leggermente, con grande sicurezza, senza soffermarsi sui particolari. Non avevano forse per Turner altro senso che quello di fermare l'essenziale di quelle immagini di ruderi e di paesaggio per aiutare la memoria, in vista di eventuali vedute future. Non mancano tuttavia di una loro 'moderna' bellezza che li distingue dai disegni presi sul luogo dei molti vedutisti stranieri contemporanei che visitavano l'Italia. [G.B.]

Joseph Mallord William Turner

15. Il Tempio di Paestum nella tempesta

Acquarello e matita, mm. 213x305.

London, British Museum, Turner Bequest, CCCLXVI-224.

Bibl.: Turner, 1974-75, n.252; Wilton 1979, p.396 n.769; Wilton 1980, p.159 n.75.

L'acquarello, che non si appoggia ad alcun disegno dello 'sketch book' CLXXXVI, è stato eseguito con tutta probabilità a memoria dopo il ritorno a Londra. È datato generalmente verso la metà degli anni Venti ed è stato evidentemente eseguito con l'intenzione di tradurlo in mezzotinta; è infatti in stretta relazione con un gruppo di disegni eseguiti in quel periodo che trovano riscontro nel 'Little Liber'. Il risultato è la mezzotinta del numero seguente.

Secondo Ruskin, Turner usava associare la tempesta e il fulmine con "i monumenti delle religioni morte" (è famosa l'incisione con Stonehenge colpita dal fulmine). Anche nella 'vignetta' ad acquarello con i templi di Paestum per il poema 'Italy' di Rogers (1830) incisa da J. Pye, il cielo dietro i templi è solcato da un fulmine. [G.B.]

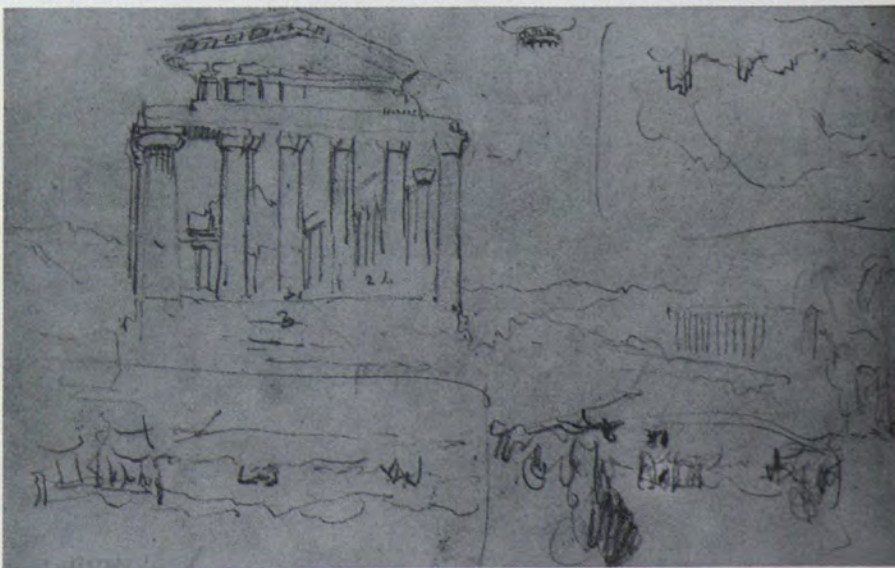
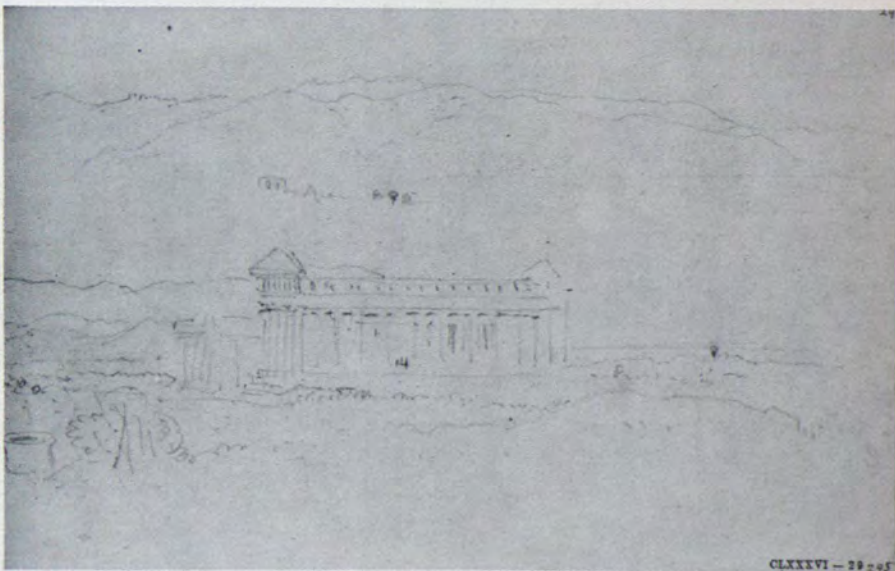
Joseph Mallord William Turner

16. Il tempio di Paestum nella tempesta

Mezzotinta, mm. 152x216.

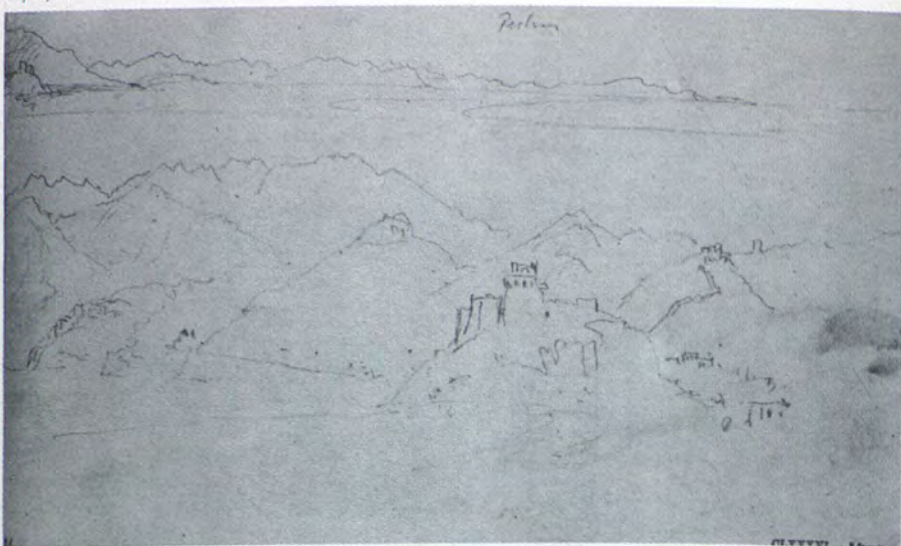
New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1977.14.8348.

Bibl.: Wilton 1980, p.158, n.74.



Fa parte di una serie di dodici mezzotinte ('Little Liber') incise da Turner stesso ed eseguite dopo la conclusione del Liber Studiorum del 1818. Ragioni tecniche – alcune sono su lastre di acciaio introdotte solo a partire dal 1820 – e ragioni stilistiche – analogie con i disegni per i Fiumi e Porti d'Inghilterra eseguiti fra il 1823 e il 1828 – inducono a datare queste mezzotinte alla metà degli anni Venti. Formano comunque un gruppo ben distinto ma non furono pubblicate e non si sa a quale scopo fossero state eseguite. Rawlinson ha cercato di spiegarle come studi di luce lunare in varie condizioni, ma ha in seguito abbandonato questa ipotesi. Sono comunque legate e caratterizzate da una comune preoccupazione di esperire le possibilità drammatiche della mezzotinta; da qui la preferenza per le scene notturne e fortemente contrastate. I successivi stati di questa mezzotinta, che deriva da un acquarello (Londra, British Museum, Turner Bequest n.224), mostrano un secondo tempio sulla destra e la sagoma di un bufalo sullo sfondo. [G.B.]

14/15/16



Eugène Viollet-le-Duc

17. Interno del tempio di Nettuno, 1836

'24 juillet 1836 E V Leduc'

Acquarello, tracce di matita, biacca, mm.

292x476.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. RF 3906.

Bibl.: *L'Oeuvre de Viollet-le-Duc*, 1880, n.10; *Eugène Viollet-le-Duc*, 1965, n.67; *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, 1980, n.100, pp.124-125.

Nel 1836, all'età di 22 anni, Eugène Viollet-le-Duc riesce finalmente a realizzare quel viaggio in Italia che da tempo desiderava e che vale più come verifica di scelte culturali già definite che come generica rivelazione. Niente infatti è convenzionale, a cominciare dall'itinerario che punta subito alla Sicilia e poi, risalendo, a Napoli, Pompei, Paestum, Roma ed il Nord. Rientrerà nell'agosto del 1837.

Di questo viaggio, insieme a molti acquarelli, rimane un *Journal* affascinante, dove più volte si avverte l'esigenza di rendere singolare e personalissima un'esperienza che rischiava di divenire semplicemente rituale.

Da Palermo, sbarcato a Napoli il 18 luglio 1836, Viollet-le-Duc raggiunge Pompei. Il 24 luglio annota sul *Journal*: "Ce matin à 5 heures nous partons pour Paestum... heureuse proportion du temple de Cérès; celui de Neptune est un peu lourd, colonnes trop recherchées dans la basilique. Je dessine le temple de Neptune; air pesant, soleil. Je ne suis pas à mon aise".

Come sempre, il suo 'occhio architettonico' esalta, anche in questo acquarello, la maestosa evidenza delle strutture, liberando l'interno del tempio di Nettuno dalle scorie di un repertorio aneddotico e pittoresco. [A.O.C.]



Constantin Hansen

18a. Il tempio di Cerere, 1838

Olio su carta su tela, cm. 29x30.

Copenaghen, Statens Museum for Kunst,

inv. n.1124.

Bibl.: *Old Danish Paintings...*, 1970, n.1124.**18b. Il tempio di Nettuno**

Olio su tela, cm. 30.1x34.

17/18a/18b



Copenaghen, Thorvaldsen Museum, inv. B 220.
Bibl.: Helsted 1972, p.206-13; *L'Age d'Or de la Peinture Danoise...*, 1984, p.177-78, n.78.

Figlio del ritrattista Hans Hansen, Constantin nacque a Roma durante un soggiorno (1803-04) del padre. Educatosi all'Accademia Reale di Copenaghen, dapprima come architetto e poi (1825) come pittore, fu in Italia dal 1835 al 1844, visitando Napoli, Pompei e Paestum fra il 1838 e il 1839.

Se il *Tempio di Cerere* fu eseguito durante il viaggio a Paestum nell'estate del '38, il *Tempio di Nettuno* del Museo Thorvaldsen è una replica, eseguita l'anno successivo, di un piccolo dipinto di uguale soggetto, ora in collezione privata (le due versioni si distinguono solo per la presenza, nel dipinto di Thorvaldsen, di un pastorello che suona il flauto con un cane accucciato ai piedi, al posto di una semplice figura di pastore in quello di collezione privata). Sappiamo infatti che lo scultore e collezionista Thorvaldsen, in quegli anni a Roma, per aiutare l'artista in precarie condizioni economiche, gli commissionò, per la propria collezione, una replica del *Tempio di Nettuno*.

L'estrema precisione con cui Hansen ritrae l'interno del tempio di Cerere nella chiara luce meridionale ci riporta ai valori luministici del grande paesismo danese del primo Ottocento, cui in qualche modo l'artista si collega.

Sia questa veduta che la successiva con il pastorello che suona appoggiato alla colonna dichiarano, nonostante l'esatta restituzione dei particolari architettonici, un indubbio sentimento romantico che pone l'accento sulla solitudine e sull'abbandono dei templi, mentre il pastorello sembra rievocare, nella citazione della posa classica, lo spirito di un mondo antico e irrecuperabile. [A.O.C.]

Jorgen Roed

19. Il tempio di Nettuno, 1838

'J.R. 1838'

Olio su carta su tela, cm. 26x24.

Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. n.1332.

Prov.: proprietà della vedova del pittore; acquistato dal Museo nel 1888.

Bibl.: *L'Age d'Or de la Peinture Danoise*, 1984, n.173.

Allievo del ritrattista Hans Hansen e, dal 1828, di C.W. Eckersberg, Jorgen Roed si dedicò, nei primi anni della sua attività, soprattutto alla pittura di architetture, dopo un periodo dedicato alla copia e al ritratto.

Legato da profonda amicizia e comuni esperienze a Costantin Hansen, figlio del suo primo maestro, durante un soggiorno in Italia (1837-1841) si recò con lui a Paestum nell'estate del '38. In questa occasione Roed eseguì molti studi degli antichi templi e, fra gli altri, questo *Tempio di Nettuno*. Da tali studi traspare una notevole influenza dell'Eckersberg, influenza che del resto caratterizza tutte le opere del Roed di quegli anni (nel '37 a Roma, ad esempio, dipinse delle vedute di San Lorenzo fuori Le Mura che non sono altro che copie di dipinti del suo maestro).

Questo *Tempio di Nettuno*, poco più di uno schizzo, è interessante per il suo punto di vista molto ravvicinato che, pur facendo perde-



re una visione d'insieme, dà risalto alla descrizione delle colonne erose dal tempo e delle piante proliferate sulle antiche pietre. I precisi effetti di luce e il volo degli uccelli nel cielo sembrano voler sovrapporre ad un tempo storico l'immediata istantaneità del tempo reale. [G.B.]

David Roberts

20. Il tempio di Nettuno, 1856

'David Roberts, R.A. 1856'.

Olio su tela, cm. 90x127.

Dublin, National Gallery of Ireland, inv. n.220.

Prov.: acquistato dalla National Gallery of Ireland nel 1877 (H. Graves & Co., Londra).

Bibl.: *National Gallery of Ireland*, 1981, n.220.

Lo scozzese David Roberts è famoso soprattutto come orientalista sebbene avesse iniziato la sua carriera come scenografo prima in Scozia e poi a Londra, dove ottenne notevoli successi nei teatri più famosi come il Drury Lane e il Covent Garden. Dopo il 1830, spinto dal successo ottenuto esponendo alla Royal Academy, decise di abbandonare la sua attività di scenografo e di dedicarsi completamente alla pittura, soprattutto alla veduta, intendendo così fare dell'attività artistica l'espressione imprescindibile e il complemento di una sua grande passione: viaggiare per conoscere culture e civiltà diverse. Nasceva infatti in quegli anni un nuovo tipo di viaggiatore, differente dall'osservatore distaccato e 'curioso' settecentesco che, fedele ai principi dell'Illuminismo, analizzava e giudicava il "diverso". Il nuovo viaggiatore, cioè il viaggiatore romantico, cercava invece un rapporto diretto, di immedesimazione, con le realtà culturali e ambientali con cui veniva a contatto: un'adesione emozionale che riusciva ad estraniarlo dalla sua stessa cultura. Ed ecco che viaggiatori e artisti-viaggiatori si vestono con i costumi dei paesi che visitano, ne adottano le usanze, ne vivono la vita, ne ritraggono spesso gli aspetti quotidiani. E questa sarà anche l'attitudine mentale di David Roberts nel viaggio che compirà in Egitto e in Medio Oriente nel 1838-39. La sua esperienza di scenografo lo rende particolarmente adatto a cogliere la grandiosità e la 'teatralità' delle imponenti rovine egiziane e del Vicino Oriente all'ombra delle quali vive, immemore della grandezza del passato, un'umanità che, come Roberts scrive nelle sue lettere, "è incapace di apprezzare il valore di queste vestigia ed è quindi incurante della loro progressiva distruzione". Dai disegni e dai piccoli dipinti eseguiti dal vero che l'artista scozzese riportò da questo viaggio nacquero le note opere *Egypt and Nubia...* (Londra 1846-49) e *The Holy Land, Syria, Idumena, Arabia...* (Londra 1842-49) che lo resero giustamente famoso.

Roberts viaggiò ancora, gli anni successivi, in Belgio, in Francia e in Italia, ma l'esperienza del '38-'39 restò per lui fondamentale e irripetibile.

La *Veduta del tempio di Nettuno a Paestum*, infatti, non raggiunse quel senso di evocazione poetica che è propria delle sue vedute orientali. Il tempio, visto frontalmente, nel tentativo di trasmettere un senso di grandiosità e imponenza, incombe sulla composizione,

e le piccole figure in primo piano, un motivo ricorrente nelle vedute di rovine di Roberts, non raggiungono pienamente, in questo caso, la duplice funzione di sottolineare la grandiosità del tempio e di testimoniare una decadenza del presente rispetto ad un possente passato.

È comunque un interessante documento del nuovo rapporto stabilito dagli artisti romantici con l'antico. [G.B.]