

Giuliano Briganti

Gaspar van Wittel

nuova edizione

a cura di

Laura Laureati e Ludovica Trezzani

Electa

Ca-VAN 575-5660/a



2003.782

Sommario

- 7 Premessa
Ludovica Trezzani
- 12 Note sul collezionismo varvitelliano
Laura Laureati
- 17 Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca
Giuliano Briganti
- 124 Cronologia
- Catalogo dei dipinti
- 131 Roma
- 203 I dintorni di Roma
- 231 Firenze
- 238 Bologna
- 240 Venezia
- 251 Verona
- 253 Vaprio d'Adda
- 256 Isole Borromee
- 260 Napoli
- 278 Messina
- 281 Urbino
- 283 Vedute ideate
- 299 Catalogo dei disegni
- Apparati
- 447 Bibliografia
- 455 Indice dei nomi

*Gaspar van Wittel, Trivoli. L'Aniene
prima della vecchia cascata,
particolare. Roma, Accademia
di San Luca (cat. 265).*



Nel dare alle stampe, trent'anni fa, il suo *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca* Giuliano Briganti non pretendeva certo di offrire ai suoi lettori il catalogo completo e, per così dire, definitivo delle opere dell'artista olandese. Era infatti ben consapevole di come, molto spesso, la pubblicazione di uno studio monografico sia solo il punto di partenza per il ritrovamento di nuovi dipinti, e tanto più nel caso di un artista che, come Gaspar van Wittel, avesse destinato la sua produzione al collezionismo privato. Briganti non immaginava tuttavia che la riscoperta di un artista fino a quel momento mal noto e, diciamo pure, la rinnovata fortuna commerciale delle sue vedute portassero alla scoperta di nuovi dipinti in un tempo così breve da indurlo, l'anno successivo all'uscita del volume, a progettare una nuova edizione che tenesse conto dei numerosi inediti ritrovati. Fin dal 1967 fece dunque rilegare a questo scopo la sua copia personale del volume inserendo tra le pagine dei fogli bianchi su cui apportare le aggiunte e le correzioni che via via si fossero rese necessarie.

Negli anni che seguirono quei fogli quadrettati andarono riempiendosi di annotazioni tracciate nella sua grafia regolare e minuta; di indicazioni per una nuova numerazione delle opere, continuamente aggiornata a seguito di nuovi ritrovamenti e infine abbandonata; talvolta anche di asterischi, frecce e rimandi di non sempre facile interpretazione. Anche le cartelle in cui aveva ordinato, divise per soggetto, le fotografie delle vedute vanvitelliane finirono per occupare spazi sempre più ampi nella sua fototeca.

Preso tuttavia da interessi nuovi e diversi, che negli ultimi anni lo spinsero a frequenti e brillanti incursioni nell'arte contemporanea, Briganti non si risolveva però a dar corso alla seconda edizione del «Vanvitelli», che rimase dunque allo stato di progetto. Dopo la sua scomparsa ci è parso doveroso portare a termine un'impresa a cui noi stesse, sia pure in modo discontinuo, avevamo collaborato.

Siamo certe di interpretare le intenzioni di Briganti nel riproporre integralmente il saggio, in qualche modo storico, con cui nel 1966 egli ricostruiva la nascita del vedutismo rintracciandone le origini nell'opera di alcuni paesisti nordici attivi a Roma nella prima metà del Seicento, e individuava in Viviano Codazzi le prime tracce di quel nuovo atteggiamento nei confronti della realtà urbana che sta alle radici di Van Wittel e della veduta settecentesca. Un saggio in cui la profonda e appassionata conoscenza che Briganti aveva della Roma seicentesca (una città che lo stesso Van Wittel stenterebbe oggi a riconoscere) si intreccia all'amore, certo di radice longhiana, per il realismo in pittura; un amore che nel corso dei suoi studi lo portò ad occuparsi di episodi diversi ma non marginali di quel percorso di accostamento al reale, attraverso i saggi dedicati al vedutismo e ai bamboccianti, e le brevi ma illuminanti notazioni su fenomeni apparentemente lontani da quella vicenda ma ad

essa in qualche misura riconducibili, quale ad esempio il paesismo di Claude Lorrain. Un saggio, infine, che benché superato in alcuni suoi aspetti da studi successivi può ritenersi ancor oggi attuale nelle sue linee fondamentali.

Il nostro intervento sul testo si è dunque limitato a brevi note che seguono quelle di Briganti aggiornandone le indicazioni bibliografiche, precisando la cronologia dei pittori citati nella prima parte del saggio o la vicenda attributiva delle loro opere, e intervenendo in alcuni casi sulla cronologia dello stesso Van Wittel.

Insieme alla mostra tenutasi a Utrecht nel 1965, il saggio di Briganti inaugura infatti una nuova stagione di studi sul paesaggio e sui pittori nordici italianizzanti che negli anni successivi ha prodotto alcune importanti monografie, oltre a saggi di carattere più generale: basti qui ricordare il libro di An Zwollo sui vedutisti olandesi attivi a Roma tra Sei e Settecento, quello di Luigi Salerno sui pittori di paesaggio e la monografia di Busiri Vici su Hendrik van Lint. Il vedutismo napoletano, quasi del tutto sconosciuto all'epoca in cui scriveva Briganti, è stato infine oggetto di studi diversi culminati nella bellissima mostra *All'ombra del Vesuvio* tenutasi a Napoli nel 1990.

Insieme ad altri contributi apparsi negli ultimi trent'anni e di cui si vuole qui, sia pure brevemente, dar conto, gli studi citati imponevano, se non una revisione, certo una più esatta messa a fuoco di alcuni aspetti dell'attività di Gaspar van Wittel.

Le sue vicende biografiche sono infatti meglio conosciute grazie alle ricerche del Morelli che hanno consentito, tra l'altro, di precisare i tempi del soggiorno napoletano e, soprattutto, alla «vita» di Leone Pascoli, più volte citata ma pubblicata integralmente solo nel 1981, con note dello stesso Briganti, nell'ambito dell'edizione dei manoscritti della Biblioteca di Perugia dedicati alle vite dei «pittori moderni».

Fonte di preziose indicazioni sui committenti dell'artista e sui primi collezionisti delle sue vedute, tema a cui Laura Laureati dedica alcune pagine in questa sede, il Pascoli ci dà notizia dei viaggi dell'artista confermando quanto Briganti aveva dedotto dall'esame delle sue vedute, o precisando le circostanze dell'esecuzione di dipinti di soggetto inedito in seguito rintracciati. È questo il caso, ad esempio, delle due vedute di Urbino pubblicate nel 1985 da Silvia Maddalo: sebbene datate del 1723 esse nascono probabilmente da un viaggio compiuto dall'artista al seguito del cardinale Albani nell'estate del 1717 o tutt'al più l'anno successivo, di cui appunto dà conto il biografo; un viaggio che segna, con ogni probabilità, l'inizio di un rapporto non occasionale né di breve durata tra Gaspar van Wittel e la famiglia Albani.

Si deve al Pascoli anche l'indicazione dei rapporti intercorsi tra il pittore olandese e Filippo Juvarra, un argomento su cui diversi studiosi, a partire da Walter Vitzthum, si sono soffermati senza rag-

*Filippo Juvarra, Campidoglio.
Roma, Museo di Roma.*

*Filippo Juvarra, Il Campidoglio
e l'Araceli. Roma, Museo di Roma.*



giungere tuttavia conclusioni inoppugnabili e a cui anche il nostro lavoro offre nuovi elementi critici. Se la veduta di Lisbona ricordata dal biografo come eseguita da Van Wittel sulla base di disegni dell'architetto siciliano non è stata per il momento rintracciata, esistono tuttavia alcune sue vedute di Roma e Messina in rapporto con disegni di Juvarrà: un rapporto inequivocabile benché, come si vedrà, non altrettanto certe siano le conclusioni da esso deducibili.

I viaggi di Van Wittel e le sue escursioni nei dintorni di Roma costituiscono l'aspetto più interessante del saggio dedicatogli da An Zwollo nel 1973, completato dalla pubblicazione di una versione ridotta della «vita» del Pascoli. Sulla base di vedute di soggetto inedito e di disegni sconosciuti a Briganti o comunque mai riprodotti, spesso corredati da iscrizioni che consentivano di identificarne il soggetto, come nel caso di Anguillara, Santa Marinella e Poggio San Lorenzo, la Zwollo ha potuto ricostruire gli itinerari dell'artista fra il Viterbese, la Sabina e i Castelli romani tra primo e secondo decennio del secolo, identificando altresì i soggetti di alcune vedute fino a quel momento ritenute di pura fantasia.

Si deve alla stessa studiosa anche la pubblicazione di due nuove vedute di Messina che ripropongono il problema dei rapporti tra Van Wittel e Juvarrà, e di alcune vedute di Napoli e Venezia dipinte da Hendrik van Lint sul modello di quelle di Van Wittel.

Il periodo napoletano dell'artista e la sua attività al servizio del duca di Medinaceli sono stati infine oggetto di indagine da parte di Nicola Spinosa, che ha potuto rintracciare numerose vedute di Napoli e dei dintorni ancor oggi conservate dai discendenti del protettore di Van Wittel.

È stata tuttavia la sua produzione grafica a riservare, negli anni successivi alla pubblicazione del libro di Briganti, le maggiori e più interessanti sorprese e a consentire la restituzione di una personalità artistica più varia ed articolata di quanto Briganti avesse supposto.

Oltre ai numerosi disegni pubblicati da An Zwollo, che ha ricostruito la provenienza del nucleo del Museo di Berlino, molti ne sono emersi o sono stati riprodotti per la prima volta grazie alle ricerche di Walter Vitzthum, inaugurate dalla recensione a Briganti nel 1967 e culminate nella mostra dedicata al fondo vanvitelliano diviso tra la Reggia di Caserta e il Museo di San Martino a Napoli; i soli disegni di Caserta sono stati infine l'oggetto della mostra curata nel 1991 da Claudio Marinelli.

Accanto a numerosi studi preparatori per vedute già note o qui pubblicate per la prima volta, il fondo diviso tra Napoli e Caserta, comprendente fogli riferibili all'intero arco di attività di Van Wittel, conserva numerosi disegni di paesaggio eseguiti nei dintorni di Roma tra il primo e il secondo decennio del secolo; paesaggi ideati con figure e animali nel gusto di Claudio di Lorena; studi dall'antico e dai pittori del Cinquecento che rivelano interessi insospettati,



sebbene circoscritti agli anni della sua prima formazione; numerosi studi di figura in cui emerge l'origine nordica del pittore e il suo ricollegarsi, a tanti anni di distanza, all'opera di Pieter van Laer e dei suoi primi seguaci. Né possiamo dimenticare, a questo proposito, come il Pascoli ricordasse tra le prime prove romane di Van Wittel il ritratto di un soldato posto in vendita da un mercante come opera del Bamboccio.

Degli studi citati e di altri ancora si darà conto in maniera più dettagliata nelle singole schede del catalogo che costituisce il motivo di questa nuova edizione e l'oggetto della nostra ricerca: una ricerca che, pur muovendo dagli appunti di Briganti e dallo spoglio della sua insostituibile fototeca (cui si è aggiunto, naturalmente, l'esame degli archivi fotografici del Courtauld Institute di Londra e del Service de Documentation del Louvre), si è rivelata assai più complessa di quanto Briganti avesse probabilmente supposto e in qualche modo sorprendente nei suoi risultati.

Il catalogo che qui presentiamo, preceduto da una cronologia aggiornata e in alcuni casi rivista, comprende infatti un numero di dipinti e disegni pressoché raddoppiato rispetto a quello della prima edizione, riunendo opere in parte già note ma pubblicate in studi isolati e, in alcuni casi, di limitata diffusione, e alcune vedute di soggetto inedito accompagnate dai relativi disegni preparatori.

Da questa nuova catalogazione scaturisce l'immagine di un pittore non solo assai più produttivo di quanto un tempo si fosse supposto, ma sotto certi aspetti diverso dall'artista descritto da Briganti.

L'esame diretto di alcune vedute databili tra il terzo e il quarto decennio del Settecento (tra cui una veduta della collezione Colonna datata del 1732, purtroppo non illustrata) e la constatazione della loro qualità assai alta smentiscono infatti l'ipotesi di Briganti che riferiva alla vecchiaia del pittore le vedute di minore qualità pittorica. Si apre invece, senza che per il momento sia possibile proporre la soluzione, il problema della possibile partecipazione di aiuti, respinta da Briganti, nella cui valutazione interferisce in maniera considerevole lo stato di conservazione dei dipinti. Un problema che, pur non trovando riscontro nei documenti, negli inventari o nelle fonti contemporanee, ci sembra suggerito dall'esistenza di repliche di una stessa veduta identiche anche nelle figure e, soprattutto, dall'intervento di una personalità artistica diversa, benché non identificabile, nelle figure di alcune vedute riferibili all'ultima attività di Van Wittel.

Che la sua fortuna gli procurasse ben presto non pochi imitatori è del resto confermato dall'esistenza di alcune vedute, in parte riprese da sue invenzioni e in altri casi originali, molto vicine a lui stilisticamente ma sicuramente non autografe. Alcune di esse sono conservate a Palazzo Colonna e non è quindi possibile documentare col supporto di immagini quanto andiamo affermando; si tratta di quattro piccoli dipinti circolari raffiguranti il Tempio di Vesta a

Tivoli, Castel dell'Ovo a Napoli e la cosiddetta Tomba di Nerone, quest'ultima in due redazioni. Un'altra veduta di soggetto napoletano molto vicina a Van Wittel ma non di sua mano, proveniente dalla collezione Rospigliosi, è stata da noi rintracciata in una raccolta privata (cfr. qui la figura a p. 277, cat. [s] Castel dell'Ovo).

L'esame diretto di dipinti conservati in una stessa raccolta e di uguali dimensioni, ma diversi tra loro nelle proporzioni e nello stile delle figure, ci ha reso infine assai caute nell'estendere a entrambi i membri della coppia la data che eventualmente comparisse su uno di essi. Contrariamente a Briganti riteniamo infatti che in alcuni casi due o più vedute possano considerarsi tra loro compagne solo per dimensioni e provenienza.

Altre ipotesi sostenute da Briganti trovano invece conferma nelle opere di nuova catalogazione. Innanzi tutto il soggiorno fiorentino, che Briganti riteneva coevo al passaggio a Bologna nel dicembre del 1694, è ora documentato, oltre che da un pagamento nell'autunno di quell'anno reso noto da Marco Chiarini, anche dalla veduta della Badia di Fiesole datata del 1695, e quindi probabilmente eseguita di ritorno a Roma sulla base di due disegni preparatori, uno dei quali qui pubblicato per la prima volta. A seguito di questo soggiorno fiorentino Van Wittel dipinse anche l'inedita veduta di Firenze dalla via Bolognese ora nella collezione del duca di Devonshire, il cui disegno preparatorio era già noto senza che se ne conoscesse il dipinto. L'ipotesi di un secondo viaggio a Firenze dopo il 1702 è stata suggerita da Vitzthum e da Marco Chiarini in base all'esame dei monumenti raffigurati in un disegno conservato a Caserta (cat. D90); a questo secondo soggiorno fiorentino, forse riferibile al 1717, spettano probabilmente le due vedute della Certosa di Galluzzo e della Villa di Montegufoni.

Anche il viaggio in Lombardia, probabilmente anteriore al 1690, è oggi meglio documentato grazie a vedute diverse delle isole Borromee, di cui Briganti conosceva solo gli esemplari in casa Colonna, peraltro non illustrati. I viaggi compiuti nel Viterbese intorno alla metà del secondo decennio e documentati da vari disegni sono all'origine della veduta di Viterbo pubblicata da Urréa Fernández, probabilmente databile del 1715; allo stesso periodo è riferibile la prima redazione dell'inedita veduta del Castello Odescalchi di Palo, di cui Briganti conosceva soltanto il disegno preparatorio conservato alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma.

Il ritrovamento di numerose vedute di Venezia, e in particolare quella della Piazzetta di cui era noto solo il disegno preparatorio, conferma, pur nella distinzione dei principi prospettici applicati, l'importanza di Van Wittel per le origini del vedutismo veneziano e per gli esordi del Carlevarijs e di Antonio Canal. La veduta della Piazzetta dipinta dal Canaletto nel 1744, ora a Windsor, ripete infatti esattamente quella di Van Wittel ora a Barcellona; ancora

all'artista olandese si ispirano alcune sue vedute di soggetto romano, come quelle del Colosseo e dell'Arco di Tito, anch'esse eseguite negli anni Quaranta.

L'inedita veduta della piazza Navona allagata, da noi rintracciata in collezione privata a Praga, costituisce infine il precedente dei numerosi dipinti di uguale soggetto dipinti dal Pannini.

Non è stato invece possibile pervenire a conclusioni certe circa il viaggio di Van Wittel a Messina, da porsi eventualmente prima del 1712, data che compare sulle sue più antiche vedute datate di quella città. Un problema che si intreccia a quello dei suoi rapporti con Filippo Juvarra, ricordati dal Pascoli e documentati dallo scambio di disegni avvenuto tra i due artisti, ma di cui ancor oggi non è possibile specificare le circostanze.

L'incontro tra Van Wittel e Juvarra, probabilmente avvenuto nel circolo del cardinal Ottoboni per il quale entrambi lavorarono, sebbene in diversa misura, è documentato da tre schizzi di Van Wittel conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino in un volume di disegni di Filippo Juvarra, e da un foglio di quest'ultimo conservato invece tra quelli di Van Wittel a Caserta (cfr. qui la figura a p. 9). Pubblicato per la prima volta da Walter Vitzthum, il foglio raffigura le imbarcazioni utilizzate in Sicilia per la pesca al pesce spada: le stesse barche compaiono, con identica disposizione, nella veduta dello stretto di Messina dipinta da Gaspar van Wittel.

Un altro disegno di Juvarra raffigurante la città dai monti circostanti è in stretto rapporto con la veduta di Messina da Borgo San Leo dipinta da Van Wittel; entrambi sono stati pubblicati da An Zwollo che ne ha dedotto la dipendenza delle vedute messinesi di Van Wittel dai disegni dell'architetto siciliano. Insieme a un gruppo di fogli raffiguranti luoghi diversi della città, il secondo disegno di Juvarra qui ricordato è tuttavia riferibile, con ogni probabilità, all'estate del 1714 durante la quale l'architetto si recò a Messina per ordine di Vittorio Amedeo II di Savoia, re di Sicilia: invece di costituirne il precedente, il foglio di Juvarra segue dunque di due anni la veduta di Van Wittel che, stando ai più recenti cataloghi del Museo di Tolone dove è conservata, è appunto datata del 1712 e non del 1717, come riteneva la Zwollo. Se per la veduta dello stretto di Messina e per quella che raffigura la città sullo sfondo della spiaggia di Santa Maria della Grotta si possono ricordare, come possibili precedenti, i disegni eseguiti da Willem Shellincks nel corso del suo viaggio in Sicilia nel 1664, non si conoscono disegni di altri pittori che Van Wittel possa aver utilizzato per la veduta di Messina dal colle del Tirone: una veduta troppo complessa e precisa nella descrizione di edifici e paesaggio per supporre che egli la dipingesse, per così dire, di seconda mano sulla base di schizzi e descrizioni di altri.

Se poi consideriamo che le vedute urbane di Van Wittel si caratterizzano, rispetto ai pur numerosi precedenti, per lo scrupolo

realistico che è all'origine della loro esecuzione, ci è difficile pensare che a un certo punto della sua carriera egli venisse meno ai principi che fino a quel momento l'avevano guidata e dipingesse cinque diverse vedute di una città che non aveva mai visitato. È più verosimile supporre che egli si recasse effettivamente a Messina, forse nel 1711, e che di ritorno a Roma chiedesse a Juvarra di precisare attraverso i suoi schizzi alcuni dettagli per cui non riteneva di avere un'adeguata documentazione grafica o ricordi sufficientemente precisi.

Esiste infine una veduta di Van Wittel raffigurante Campovaccino, nota in due esemplari uno dei quali datato del 1723, per la quale non si conoscono suoi disegni preparatori. Benché già pubblicata, non ne è stato osservato lo stretto rapporto con un disegno di Juvarra del 1709 che raffigura quel luogo dallo stesso punto di vista (cfr. qui la figura a p. 8). È certo impossibile supporre che nel dipingere una veduta di Roma, una città che egli conosceva come pochi altri, Van Wittel si appoggiasse a un disegno di Juvarra: ci piace invece pensare a una consonanza di interessi che inducesse se mai il vedutista e l'architetto a comuni esplorazioni della città.

Per concludere, una breve annotazione, poco più che una curiosità, su un certo numero di vedute di carattere vanwitelliano eseguite in questo secolo, e forse non più di trent'anni fa, da un pittore che ha riprodotto su rame (supporto peraltro poco usato da Van Wittel) alcune delle sue più famose vedute di Napoli e di Roma ispirandosi, per le figure di queste ultime, alle loro versioni a tempera. Poiché tali dipinti, che abbiamo avuto occasione di esaminare personalmente, ricompaiono periodicamente in cataloghi di vendite italiane e inglesi sotto il nome di Van Wittel, ci è parso opportuno darne notizia in questa sede, riproducendone alcuni in catalogo, nella speranza di non vederli mai più.

La letteratura artistica settecentesca ha dedicato al vedutismo spazi relativamente modesti, riportando qualche notizia sulla vita degli artisti che a tale genere si dedicarono ma omettendo generalmente di ricordarne le opere in maniera specifica o di dar conto della loro committenza.

Ben poco aiuto ci viene dagli inventari di antiche collezioni dove, come accade del resto per i dipinti di paesaggio o di natura morta, le vedute sono quasi sempre descritte in termini generici con l'indicazione, tutt'al più, delle località a cui si riferiscono. Se alla scarsità di notizie reperibili nelle fonti e negli inventari si aggiunge il fatto che i dipinti di veduta, da sempre molto richiesti, cambiarono proprietario ancora più facilmente di altri, si capisce la difficoltà, incontrata da chiunque si sia occupato di quest'argomento, di ripercorrere la storia di singole opere che non si trovassero più nella collezione d'origine o da lì fossero passate direttamente in una raccolta pubblica, se non nel caso di vedute dedicate a soggetti inusuali e quindi in qualche modo ricollegabili ad una precisa committenza.

Sebbene anche l'opera di Van Wittel non sfugga alla situazione qui delineata, abbiamo tentato nel corso di questa ricerca di ricostruire la provenienza di alcune sue vedute e di identificare alcuni dei suoi committenti attraverso l'esame delle fonti contemporanee; tra queste si è rivelata di particolare utilità la biografia scritta da Leone Pascoli.

Ad eccezione dell'importantissimo gruppo di vedute eseguite per i Colonna, di cui parleremo più avanti, siamo oggi in grado di ricostruire la storia di poche decine di dipinti tra quelli, circa quattrocento, qui pubblicati. Nessuno risulta provenire, ad esempio, dalla raccolta di monsignor Altoviti, cui fa cenno il biografo, e solo una dozzina da quella del marchese Sacchetti, sebbene Van Wittel fosse ospitato per almeno sei anni presso quella famiglia. Questo lasso di tempo può circoscriversi ai primi anni Ottanta, e comunque prima del 1689, anno in cui l'artista risulta abitare alla «discesa di Sant'Isidoro». La data del 1682 compare su una delle sette tempere, tra loro coeve, ora alla Pinacoteca Capitolina (cat. 27, 90, 124, 126, 151, 162, 167) dove entrarono dalla collezione Sacchetti nel 1748 insieme a due vedute di Roma più tarde, ad una di Grottaferrata (cat. 84, 177, 223) e ad una veduta ideata. Due dipinti, la veduta del *Tevere a San Giovanni dei Fiorentini e via Giulia* (cat. 153) e quella del *Casino Sacchetti del Pigneto* (cat. 195), si conservano oggi in Palazzo Sacchetti a via Giulia; il secondo dipinto proviene tuttavia da casa Rospigliosi e non conosciamo le circostanze della sua esecuzione.

Solo tre vedute tra quelle rintracciate sembrano provenire dall'importante raccolta del cardinal Silvio Valenti Gonzaga, il cui inventario ne ricordava, sebbene in maniera generica, almeno una decina.

Nulla sappiamo, infine, dei lavori eseguiti dall'artista ormai anziano nella «vigna» del marchese Cavaliere nei pressi di Santa Balbina dove, secondo il Pascoli, Van Wittel avrebbe decorato un'intera stanza con otto vedute ideate, lasciandole incompiute a seguito della perdita della vista.

Tra i maggiori estimatori dell'artista olandese occorre ricordare il cardinal Annibale Albani e suo fratello Alessandro, nipoti di Clemente XI (1700-1721). Il loro rapporto con Van Wittel è così descritto dal Pascoli: «il cardinal camerlengo» chiamò l'artista «per condur[lo] seco in Urbino, dove egli andava per istarci tutta la villeggiatura. [Van Wittel] allestitosi per partire il giorno stabilito disse a Luigi suo figlio che non aveva ancora compiuti i diciotto anni che s'allestisse, perché voleva condurvi anche lui [...]. Giunti in Urbino andarono a vedere il palazzo de' duchi e veduto tutto il rimanente, che merita d'esser considerato, s'impiegarono in varie cose. Disegnò il padre alcune belle vedute e fece il figlio vari disegni d'architettura...». Se prendiamo alla lettera il passo del biografo il soggiorno nella città marchigiana deve riferirsi al 1717 o tutt'al più all'anno successivo, quando appunto Luigi, nato nel 1700, stava per compiere i 18 anni. È probabile che la maggior parte delle opere di Gasparo per il cardinale risalga a quella data e agli anni che seguirono. Non è dunque un caso che il 18 gennaio del 1718 Alessandro Albani facesse completare a Van Wittel un paesaggio di Dughet raffigurante Castelgandolfo, rimasto incompiuto nel cielo e in una parte di architettura, e gliene ordinasse il compagno rappresentante «Nemi, e l'Orto di Napoli» (G. De Marchi, 1987, p. 429).

Una ventina di vedute di Van Wittel, alcune delle quali ancor oggi identificabili, sono ricordate nella collezione della famiglia Albani a partire dalla descrizione del loro palazzo di Urbino redatta nel 1775 da Michelangelo Dolci. Negli inventari ottocenteschi (1818 e 1852) lo stesso numero di opere risulta invece diviso tra il palazzo di Urbino e le residenze romane della famiglia, il palazzo alle Quattro Fontane e la villa sulla Salaria. Una guida del 1869 ricorda a Villa Albani tre dipinti di Van Wittel ancor oggi li conservati; tra questi, la veduta del *Palazzo Albani alle Quattro Fontane* (cat. 35) sicuramente posteriore al 1719, anno in cui l'edificio fu acquistato dalla famiglia, e quella di *Soriano nel Cimino*, databile fra il 1717 e il 1725 (cat. 239). Due vedute di Venezia, da noi ritrovate (cat. 294, 308), compaiono invece nella stessa guida sotto il nome di Francesco Guardi. La descrizione del palazzo di Urbino, pubblicata dal Nardini nel 1931, ma compilata all'inizio del secolo, ricorda venti dipinti di Van Wittel tra cui le due vedute di Urbino del 1723 (cat. 407, 408). Facevano parte di questo gruppo anche la veduta di *Castel Sant'Angelo dai Prati* (cat. 95), quella di *Piazza San Pietro* ora a Vienna (cat. 107) e tre vedute ideate (cat. 413-415). Delle restanti dodici opere descritte dal Nardini solo due piccoli

oli raffiguranti il porto di Napoli e un'altra veduta di Castel Sant'Angelo potrebbero eventualmente essere identificati.

Anche il cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), pronipote di Alessandro VIII, possedeva un certo numero di dipinti di Van Wittel. L'inventario redatto alla sua morte, tuttora inedito, ricorda quindici vedute, cinque delle quali descritte in maniera particolareggiata. La veduta del *Convento di San Paolo ad Albano*, di cui l'Ottoboni fu abate accomandatario, potrebbe identificarsi con il dipinto ora a Palazzo Pitti, proveniente dalla collezione Colonna (cat. 211); fu forse acquistato dal cardinal Marcantonio Colonna, accomandatario dell'abbazia dal 1746. Anche le due grandi vedute di Napoli e Venezia tra loro compagne possono forse riconoscersi in quelle ora a Palazzo Colonna (cat. 362, 301). Non compare invece nell'inventario la *Veduta ideata di Palazzo Pitti* (cat. 280) venduta a Roma nel 1941 come proveniente dalla collezione del principe Ottoboni.

Il punto di riferimento costante della lunga e fortunata attività di Van Wittel fu tuttavia la famiglia Colonna, tanto che il termine «committente» deve riferirsi soprattutto a loro. Così scrive il Pascoli a proposito della fama raggiunta dall'artista e in particolare della stima di cui egli godeva presso quella famiglia: «non arrivava personaggio in Roma... che non andasse a vederlo dipingere. Andovvi più e più volte D. Lorenzo Colonna e v'andò più di lui D. Filippo per i quali lavorò moltissimo, e n'aveva presa tal servitù che dir si poteva padrone di casa. Tutto ciò che chiedeva gli era concesso, e quel che non chiedeva gli si dava spontaneamente e per generosità e per genio, con continui regali di vini preziosi e delicati commestibili e carrozza giornalmente a sua disposizione».

Le notizie del Pascoli trovano conferma nell'inventario di Filippo II Colonna, compilato tra il 1714 e il 1716, in cui sono ricordate trenta vedute di Van Wittel; alcune di esse sono ulteriormente documentate da ricevute di pagamento negli anni che vanno dal 1698 al 1712. Altri cinquantasei dipinti, purtroppo non descritti in maniera dettagliata, sono ricordati nell'inventario del cardinal Girolamo Colonna del 1763, mentre il catalogo a stampa della raccolta, pubblicato nel 1783, ne elenca un centinaio. Nel primo quarto dell'Ottocento quest'importante gruppo di opere fu in parte disperso a seguito di divisioni ereditarie: solo cinquantacinque vedute di Van Wittel compaiono infatti nell'elenco fidecommissario compilato da Tommaso Minardi nel 1848.

Scorrendo le pagine del catalogo del 1783, che riflette la collezione nel momento di massimo splendore, possiamo dedurre che vi fossero presenti quasi tutti i soggetti delle vedute di Van Wittel, e alcuni di essi addirittura in più redazioni, a olio e a tempera e di diverse dimensioni. Vi erano poi, e sono tuttora lì conservate, le vedute di alcuni feudi dei Colonna, come i paesi di Marino e Genazzano, note in quegli unici esemplari. Le vedute ancor oggi

conservate a Palazzo Colonna, che abbiamo avuto la possibilità di esaminare personalmente, presentano date che vanno dal 1681 al 1732, coprendo dunque l'intero arco di attività di Van Wittel e confermando le notizie del Pascoli circa il suo rapporto ininterrotto con la famiglia.

Fu appunto Filippo Colonna a presentare il pittore al duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma della Corte spagnola e poi viceré di Napoli, un personaggio che ebbe un ruolo non secondario nelle vicende di Van Wittel. Nel 1699 o all'inizio dell'anno successivo si trasferì infatti a Napoli al servizio del duca ricevendone, secondo il Pascoli, un compenso di 120 scudi al mese. Nessuna fonte ricorda in maniera specifica le vedute eseguite da Van Wittel per il suo protettore; un gruppo di suoi dipinti raffiguranti Napoli e i suoi dintorni, provenienti dalla famiglia dei duchi di Medinaceli e ora divisi in varie collezioni spagnole, sono stati però rintracciati da Nicola Spinosa ed esposti a Napoli e a Londra in occasione della mostra dedicata al vedutismo napoletano nel 1990.

Nel corso della nostra ricerca abbiamo ricostruito quasi per intero il gruppo di vedute proveniente dalla raccolta napoletana dei principi Caracciolo d'Avellino. L'inventario di quella collezione, redatto nel 1844 e pubblicato nel 1902, ricorda dieci vedute di Van Wittel specificandone il soggetto e le dimensioni. Nove dipinti, sui dieci ricordati, risultano eseguiti su rame, supporto usato molto raramente da Van Wittel. Si trattava di tre coppie di vedute di uguali misure dedicate, rispettivamente, a Roma, Firenze e Venezia, e di una coppia di vedute di Napoli di maggiori dimensioni. A questi dipinti, da noi rintracciati in collezioni pubbliche e private, si aggiungevano una veduta di Castel Sant'Angelo e una *Tempesta* dipinta su tavola, ancora da identificare. Già nel 1966 Raffaello Causa aveva pubblicato, come provenienti dalla collezione Caracciolo, una veduta del *Largo di Palazzo* a Napoli (cat. 364) e una veduta del *Molo, la Piazzetta e il Palazzo Ducale* di Venezia del 1706 (cat. 288) conservate ancora a Napoli nella raccolta dei marchesi Sersale eredi della famiglia Caracciolo. Per nostro conto abbiamo potuto identificare i loro rispettivi pendants nella veduta della *Darsena* (cat. 346) ora in collezione privata inglese, e nella veduta di Venezia con *Santa Maria della Salute e l'entrata del Canal Grande* anch'essa del 1706 (cat. 309) ora nella Alte Pinakothek di Monaco. A queste si sono aggiunte le vedute di Firenze ora divise tra Palazzo Pitti (cat. 270) e una raccolta privata (cat. 274) e la veduta di *Piazza San Pietro* (cat. 105), anch'essa in collezione privata; il suo pendant, una veduta di *Piazza Navona* (cat. 40), ci è noto solo attraverso una vecchia fotografia. La nostra ricerca ha trovato conferma, nel caso della veduta di Napoli e di una di quelle di Firenze, nella presenza al retro dei dipinti di numeri corrispondenti a quelli attribuiti a quelle vedute dall'inventario ottocentesco. La data del 1706 che compare sulle vedute di Venezia conferma infine

che il ritorno di Van Wittel a Roma nell'estate del 1702 non pose fine ai suoi rapporti con la clientela napoletana.

È necessario a questo punto accennare anche al collezionismo veneziano cui nessun biografo fa riferimento ma che è documentato dalla presenza a Venezia di cinque vedute di Roma e di Napoli dipinte da Van Wittel e registrate nel 1709 nella collezione di Giorgio Bergonzi (C.A. Levi, 1900, II, pp. 162, 165, 167), segno che le sue opere avevano raggiunto il mercato lagunare ad una data relativamente precoce.

Nuovamente al Pascoli si deve far riferimento per accennare alla committenza d'oltralpe. Scrive infatti il biografo che al ritorno da Napoli, e dunque nel 1702, Van Wittel trovò «alcuni cavalieri Inglesi e Franzesi che consapevoli del suo imminente ritorno l'aspettavano per commettergli alcuni quadri che bramavano». L'aspettativa che traspare da queste parole si coglie anche nella lettera con cui, nel marzo 1707, l'artista rispondeva al marchese d'Ausson per rassicurarlo circa l'imminente consegna delle opere da lui richieste. Van Wittel riporta alcune delle commissioni ricevute nello stesso periodo da nobili e prelati francesi che premevano per ottenere quanto ordinato. Veniamo così a sapere che, oltre all'aristocratico francese destinatario della missiva, anche il cardinale de Janson, «monseigneur le grand prieur de Vandomme et Madame de Richelieu sa cuisinière [sic]», attendevano con impazienza di ricevere le vedute commissionate. È possibile ricostruire il soggetto dei dipinti ordinati dal Grand Prieur de Vendôme, vale a dire Philippe de Bourbon (1655-1727), nipote di Enrico IV. Al retro di uno studio di alberi conservato al Palazzo Reale di Caserta (cat. D86) compaiono infatti brevi annotazioni in francese decifrate da Walter Vitatham e da lui poste in relazione con la commissione cui si accenna nella lettera citata. Si trattava di una veduta del Colosseo, una della tomba di Augusto (forse confusa con quella di Adriano a Castel Sant'Angelo), e di due vedute di Campovaccino.

Nessuno dei dipinti attualmente conservati nelle collezioni pubbliche francesi può essere collegato ai personaggi indicati da Van Wittel come suoi clienti. Si trovano invece all'Ermitage di San Pietroburgo i tre dipinti ricordati nell'inventario di Pierre Crozat del 1740.

Sui collezionisti inglesi presentiamo una documentazione più significativa e quasi del tutto inedita che riguarda due gruppi di dipinti e disegni di Van Wittel ancor oggi conservati nelle raccolte d'origine. Ci riferiamo al nucleo di oli, tempere e disegni acquistati tra il secondo e il terzo decennio del Settecento da Thomas Coke, primo conte di Leicester, conservati a Holkham Hall, e a quelli ora nella raccolta del duca di Devonshire. Del primo fanno parte sei vedute a olio raffiguranti Roma (cat. 56 e 108), Venezia (cat. 300), Vaprio d'Adda (cat. 326) e Napoli (cat. 352, 369), e una veduta ideata (cat. 412); quattro tempere raffiguranti il Tevere a San Gio-

vanni dei Fiorentini (cat. 161), Caprarola (cat. 234), Venezia (cat. 311) e Napoli (cat. 359), datate tra il 1719 e il 1722, e quattro disegni del 1716 con vedute di fantasia (cat. D155-D158). Solo alcune di esse erano state già pubblicate mentre le altre sono state da noi rintracciate nel corso di questa ricerca. Come confermano i suoi libri contabili, Thomas Coke (1697-1759) ne acquistò almeno due dall'artista in occasione del suo viaggio in Italia, tra il 1714 e il 1718: il 16 luglio 1716 «Gaspere dagli Occhiali» riceve 50 corone per la veduta del Colosseo (cat. 56) e il 29 aprile dell'anno successivo, quando Thomas Coke si trovava a Firenze, riscuote 60 corone per un'altra veduta di Roma, probabilmente quella di Piazza San Pietro (cat. 108) (Holkham ms. 734 «Mr Coke's expenses 1714-1718 when abroad»). Questa notizia, di particolare interesse poiché potrebbe documentare la presenza di Van Wittel a Firenze nel 1717, ci è stata cortesemente fornita da Mr. Frederick Jolly, attuale curatore della collezione di cui è in preparazione il catalogo.

Due delle quattro tempere entrarono forse nella raccolta tramite Matthew Brettingham (1725-1803), figlio dell'omonimo architetto che seguiva i lavori di Holkham Hall. Egli aveva l'incarico di acquistare opere d'arte all'estero per diversi collezionisti inglesi tra cui appunto il conte di Leicester. Sappiamo inoltre che fu proprio il cardinale Alessandro Albani ad aiutare Brettingham nell'acquisto di statue antiche per lo stesso collezionista.

Altrettanto interessante, sebbene meno documentato, è il gruppo di oli e disegni ora a Chatsworth, qui pubblicati per la prima volta, provenienti dalla collezione di Richard Boyle, conte di Burlington, a Chiswick House e passati nella collezione di William Cavendish, quarto duca di Devonshire, a seguito del suo matrimonio nel 1748 con la figlia di Lord Burlington, Charlotte.

Dei tre dipinti di Van Wittel ricordati a Chiswick House intorno al 1753 restano solo la veduta di *Piazza del Popolo* (cat. 12), acquistata da Lord Burlington nel 1744 da Andrew Hay, e la *Veduta di Firenze dalla via Bolognese* (cat. 278), finora inedita, comprata vent'anni prima dallo stesso mercante. Risulta invece dispersa la veduta di *Ponte Rotto*, pendant della *Piazza del Popolo*.

Della veduta di Firenze si conosceva solo il disegno preparatorio conservato nel Museo di San Martino a Napoli (cat. D254), mentre il dipinto era ritenuto disperso o mai eseguito. È stato da noi rintracciato nella residenza inglese dove era attribuito, per un'evidente confusione nata dall'identità del nome di battesimo, a Gaspere Gabrielli, un vedutista poco conosciuto documentato ai primi dell'Ottocento in Inghilterra e in Irlanda, nonché agente in Italia del duca di Devonshire. Due sue vedute di Roma si trovano ancor oggi a Chatsworth; una veduta del Foro Romano del 1824 è conservata al Museo di Glasgow e altre vedute di Roma, firmate e datate tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento, sono passate anche recentemente sul mercato antiquario inglese.

Faceva parte della collezione di Lord Burlington anche la serie di dodici disegni con vedute italiane ora nella raccolta del duca di Devonshire, finora mai pubblicati (cat. D105-D116). Come risulta da un inventario manoscritto conservato a Chatsworth, databile intorno al 1740, erano parte di un gruppo di ventidue vedute eseguite da Gaspar van Wittel e Hendrik van Lint. Cinque delle dodici di Gaspare sono datate del 1713. Alcune di esse sono vedute di Roma, dei suoi dintorni, di Venezia e di Napoli, altre sono di pura fantasia; non si tratta di disegni preparatori ma di opere compiute, come testimonia la presenza della firma e della data apposte dal-

l'artista. Non sappiamo quando entrassero nella collezione, ma è probabile che Lord Burlington li avesse acquistati nel corso di uno dei suoi viaggi in Italia (1714-1715 e 1719) a ricordo dei luoghi visitati, e forse direttamente dal pittore.

Questo breve *excursus* sul collezionismo vanvitelliano può essere utile a comprendere come in breve tempo la fama dell'artista olandese avesse varcato i confini romani raggiungendo Napoli, Venezia e, soprattutto, la Francia e l'Inghilterra, dove le sue vedute costituirono un episodio precoce, seppure ridotto, di collezionismo da Grand Tour.

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare i musei e le istituzioni italiane e straniere che hanno reso possibile la nostra ricerca: in primo luogo il Courtauld Institute di Londra e il Service de Documentation del Louvre a Parigi; a Roma, la Galleria Nazionale d'Arte Antica, i Musei Capitolini, la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, la Biblioteca Corsini e il Gabinetto dei disegni e delle stampe; il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi a Firenze; in Francia, il Musée des Beaux-Arts

di Dôle e il Musée des Beaux-Arts di Lione. Infine, la Christie's, la Sotheby's e la Finartie Casa d'Aste e le ditte Agnew e Colnaghi di Londra.

Un particolare ringraziamento a Giacomo Algranti, Franco Di Castro, Fabio Massimo Megna e Julien Stock per la loro generosa disponibilità.

La nostra gratitudine va anche a Bernard Aikema, Laura Biancini, Marco Chiarini, Peter Day, Errico Di Lorenzo, Mario Gori Sassoli, Sergio Guarino, Frederick Jolly, Simonetta Prosperi Valenti, Eduard

Safarik, Nicola Spinosa e Rossella Vodret, e in particolare a Pierre Rosenberg che con grande generosità ci ha segnalato dipinti e disegni inediti.

Per il reperimento del materiale fotografico ringraziamo Paolo Antonacci, Fabrizio Apolloni, Enzo Costantini, Gabriele Crepaldi, Donald Carstang, Claudio Gasparrini, Roeland Kolléwijn, Matteo Lampertico, Cesare Lampronti, Franca Mercati, Jiri Nováček, Nando Peretti, Bianca Riccio, Marco Riccomini, Davide Sestieri e Giancarlo Sestieri.

Desideriamo esprimere la nostra riconoscenza al conte Aldo Brachetti Peretti, ai principi Colonna, alla principessa Elvina Pallavicini, ai marchesi Sacchetti, al principe Alessandro Torlonia e a tutti i collezionisti la cui cortese ospitalità ci ha consentito di esaminare opere edite e inedite.

Un particolare ringraziamento va a Luisa Briganti che, permettendo l'accesso alla biblioteca e l'uso della fototeca di Giuliano Briganti, ha reso possibile questo libro.

LL, Lt.

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

un iniziatore ed è per questo che ho ritenuto opportuno inserire la sua vicenda in un contesto più generale che riguarda la storia della «veduta» risalendo a quelle che, più legittimamente, possono ritenersi le sue origini e seguendone, per linee essenziali, i differenti motivi.

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

Roma, 16 Maggio 1966

G.B.

Il saggio di Giuliano Briganti si pubblica integralmente con la sola correzione di alcuni refusi e un aggiornamento bibliografico limitato alle note del testo; questo intervento è evidenziato tipograficamente in corsivo entro parentesi quadre.

Veduta architettonica, prospettiva e quadraturismo – Cosa s'intende per «Veduta» – I nessi con la prospettiva – La veduta di città e la suggestione dell'ambiente – La città da eternare – Il sentimento delle rovine e l'atteggiamento degli artisti nordici a Roma nel corso del Cinquecento – La veduta descrittiva e panoramica – Gli interessi «antiquari» e i primi obbiettivi della «veduta» – Rapporti con la particolare atmosfera romana della fine del secolo – Le vedute celebrative del tempo di Sisto V – «Maestà scenica» e «prospetto di paese» – Il progresso di Paolo Bril – La veduta composita o ideata – Veduta e paesaggio nell'ambito dei «generi» nel Seicento – Willem Van Nieulandt il Giovane – La «Roma Moderna» di Gerard Ter Borch il Vecchio e il rigore prospettivo – Jan Van de Velde – Vedute elzeviriane – Il proromanticismo delle rovine – Cornelis Van Poelenburgh e Bartolomeo Breenbergh – I disegni con vedute realistiche – L'immagine ideale del paesaggio italiano – I paesisti olandesi italianizzanti – Loro importanza e rapporti con il vedutismo – I disegni dal vero – Realtà e immaginazione; le «vedute» di Claude Lorrain – Le vedute di Agostino Tassi – Il «Campovaccino» di Herman Van Swanevelt e altre vedute – La «finestra aperta» dei Bamboccianti – Johannes Wilhelm Baur e il nuovo indirizzo della veduta – Il crescere della richiesta – «Le vedute secondo verità» e il rapporto con le esperienze realistiche del Seicento – Nascita ritardata della veduta come «genere» autonomo – Il quadraturismo – Elementi fantastici e manieristici nel quadraturismo nella prima metà del Seicento – Scenografi, incisori e cartografi – La veduta come frammento di evidenza; episodi del terzo decennio: Sinibaldo Scorza, Peter Van Laer e il Velazquez –

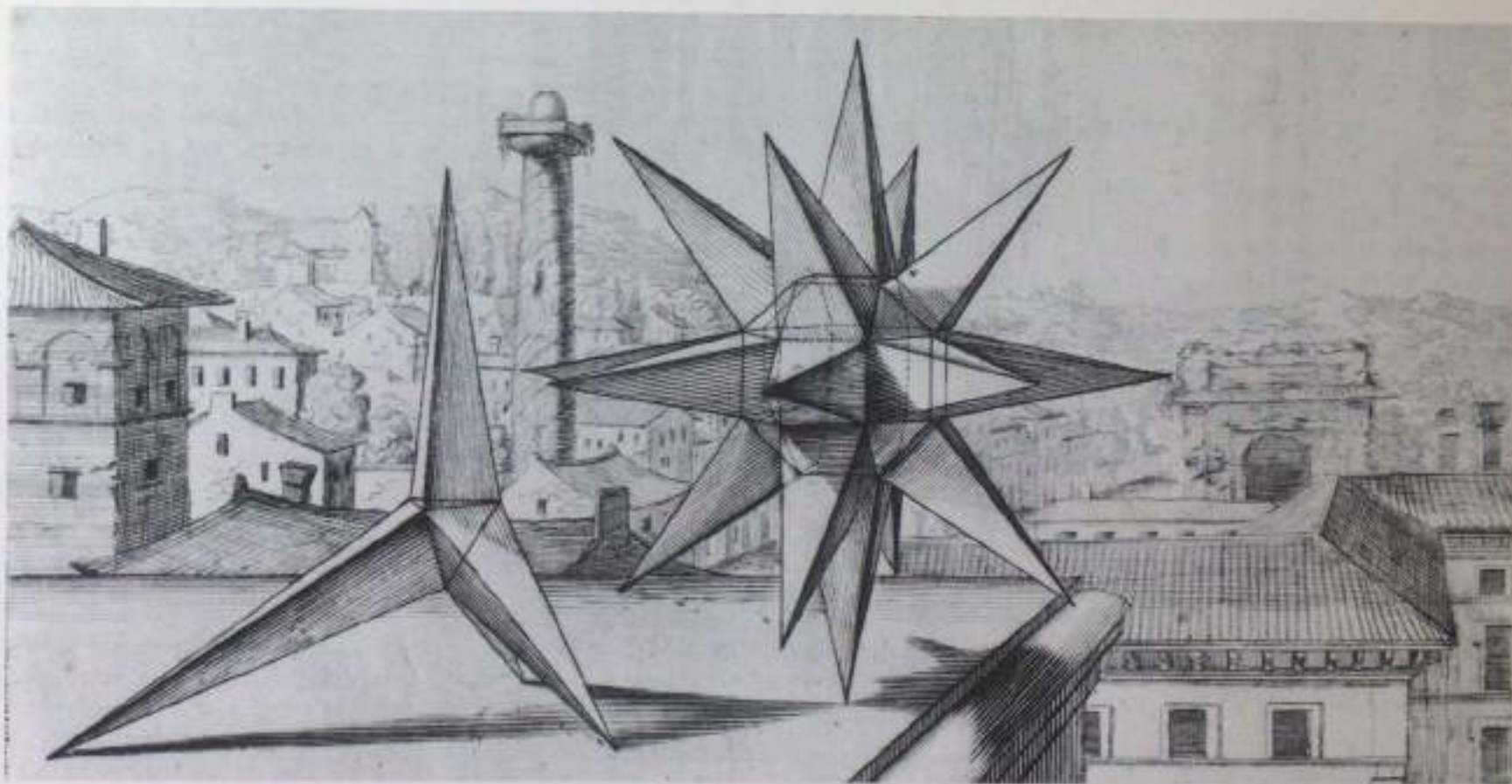
Gli inizi romani di Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica – Percorso del Codazzi – L'assetto prospettico della realtà – Il seguito del Codazzi e il «rovinismo» scenografico – Attenuarsi della tendenza realistica sulle vedute della seconda metà del secolo – I Bamboccianti della seconda generazione e la veduta come fondale – Gli olandesi italianizzanti a Roma nel sesto decennio del Seicento – Vedute di Albert Meyeringh, Jakob de Heusch e Isaäk de Moucheron – L'opera degli incisori: Giovan Battista Falda, Gommario, Wouters e Lieven Cruyl – Importanza di Gaspar Van Wittel – La sua educazione in patria – Mathias Witboos – La veduta di città in Olanda nella seconda metà del Seicento: i Berckheyde e Jan Van der Heyden – L'ambiente frequentato dal Van Wittel a Roma – L'ingegnere Cornelis Meyer – Il progetto per riattivare la navigazione del Tevere e il viaggio del Van Wittel con il Meyer da Perugia a Roma lungo il corso del fiume – Il manoscritto corsiniano n. 1227 – Altri episodi della collaborazione con il Meyer – Le prime vedute romane per le incisioni – I rapporti con la «Schildersbent» – Abramo Genoels – L'inizio dell'attività indipendente del Van Wittel – Suo metodo: i disegni e le repliche – la prospettiva – Roma 1880 – L'aspetto della città e il carattere delle vedute vanvitelliane – Le vedute del Tevere – Percorso della Roma fluviale – I viaggi nell'Italia del Nord – Importanza del soggiorno a Venezia – Van Wittel e la veduta veneziana del Settecento – Rapporto con il Carlevarijs e il Canaletto – Fortuna del Van Wittel – Il soggiorno a Napoli – Riflessi ritardati sulla veduta napoletana del Settecento – Gli ultimi anni – Importanza del Van Wittel sul configurarsi della veduta topografica settecentesca.

La veduta architettonica è data come sesta, su dodici gradi ascendenti d'importanza, nella famosa lettera del marchese Vincenzo Giustiniani a Theodor Ameyden, scritta fra il 1620 e il 1630, e nella quale si tratta delle distinzioni fra i vari modi del dipingere: «Sesto, saper dipingere bene le prospettive ed architetture, al che si richiede l'aver pratica dell'architettura, ed aver letto libri che d'essa trattano, e così libri di prospettive, per aver cognizioni degli angoli regolari e visuali, e fare che tutto sia d'accordo e dipinto senza sproposito». Insistendo così sulla necessità del possedere le nozioni della prospettiva il marchese, che da vero «conoscitore» era ben informato di quanto accadeva o si andava preparando negli studi dei pittori, aveva certo in mente, nello stretto ambito della specialità, quelle vedute architettoniche che, proprio per rigorosa impostazione prospettica, si distinguevano nettamente da quelle improntate alla visione panoramica e fantastica, soprattutto descrittiva, dei manieristi, per lo più nordici, e dalla loro ottica irrealista, a volo d'uccello, così bene evocata, all'incirca negli stessi anni, da Giulio Mancini nella vita di Paolo Bril: «...né facendo l'horizonte così alto com'usano i fiamminghi, che poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paese». Tali propositi non mancheranno di chiarirsi se si vorrà riflettere che gli anni in cui scrivevano il Giustiniani e il Mancini corrispondono proprio al decennio in cui comincia a farsi luce in Roma Viviano Codazzi che, soprattutto nel suo primo tempo, si appoggiava ad un'esperienza tipicamente da «quadraturista», affidando la sua espressione ad una formula, portata a regola, secondo la quale l'architettura, a guisa di gabbia prospettica, di elemento determinante e includente, prevaleva su tutto il resto, sia che si ispirasse alla realtà sia che ricorresse alle risorse dell'invenzione, mentre gli episodi e le figure venivano ad aggiungersi poi, a cose fatte e per opera d'altri. Era questa la strada battuta da quegli artisti che il Lanzi chiama «prospettivi» e che servendosi delle nozioni della prospettiva pratica, cioè geometrica o grammica secondo la definizione diffusa dal Lomazzo che l'aveva tolta dal Gemino, e degli accorgimenti ad essa connessi «per fare maggior inganno a chi vede», si collegavano ad origini lontane ed antiche «quanto lo erano quelle oasi illusionistiche che da secoli l'arte italiana aveva usato alle giunture fra le figurazioni pittoriche murali e l'architettura che le accoglieva, in modo d'intensificare, per artificio, la realtà "esistenziale" di questa»; una strada che se, a ripercorrerla, ci conduce a fatti che possono in qualche modo iscriversi fra i precedenti della veduta architettonica o della veduta topografica perché vengono senza dubbio, ad un certo punto, a confluire decisamente nella sua storia, si diramano poi più naturalmente, prendendo direzioni diverse, verso la grande scenografia prospettica del Sei e soprattutto del Settecento. «Veduta», nel suo significato oggi più diffuso di disegno, dipinto, incisione od altro che rappresenti un luogo, un edifi-

cio, un panorama cittadino e simili, deriva dal termine analogo che significa «punto dove va a battere la vista» e, secondariamente, aspetto e prospetto di un luogo («bella veduta», «amena veduta» che si può godere da un colle ecc.). Un termine che, nella sua sostanza, riguarda quindi l'ottica o, come si diceva, la «prospettiva naturale» ma che è anche connesso al linguaggio della prospettiva artificiale o geometrica, cioè della «prospettiva pingendi», con significati diversi che variano da quello di «punto di vista», cioè di vertice della piramide visiva, a quello di piano o quadro che intercede il cono delle proiettanti in detta piramide.

Nel Seicento il termine di «prospettiva naturale» perde il suo carattere di precisa identificazione con l'ottica, che aveva nel Quattrocento e ancora conservava nel Cinquecento, cioè con la visione diretta e con le leggi che la governano, e viene ad identificarsi con il termine di «veduta». «Prospettiva naturale» e «veduta» intendono quindi una visione della realtà della natura circostante riprodotta secondo determinate regole prospettiche e possono associarsi al termine «prospetto di paese» citato dal Mancini. Si configura così l'equivalenza fra prospettiva, veduta e inquadratura. Tipico esempio il brano di Giulio Troili nel suo «Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla» del 1683: «Adunque simili vedute [paesi, monti, mare, isole, fortezze, città, valli, piazze, borghi, case, ecc.] sono prospettive naturali». Ancora alla fine del Settecento, infatti, il Lanzi chiama «prospettive» non solo le opere dei quadraturisti e del Codazzi, ma anche le vedute del Carlevarijs, del Canaletto, del Bellotto e, in generale, dei vedutisti veneziani; ma nel linguaggio corrente, e nell'ambito della precisa indicazione di un «genere» il termine di «prospettiva» fin da allora tende insensibilmente a sparire, sostituito da quello di «veduta», che viene in tal caso ad identificarsi esclusivamente con il concetto di «veduta topografica», cioè ad intendere opere che siano fedeli rappresentazioni di luoghi reali e determinati. L'etimologia quindi di «veduta», nel suo significato derivato di veduta di un luogo, di una città o altro, è strettamente legata al mondo della prospettiva, con nessi che chiariscono, nella prassi, i rapporti fra «prospettivi» e vedutisti, fra veduta e «quadraturismo», e in fine, fra veduta e scenografia teatrale.

Ma la «veduta» – e proprio in quanto «veduta» vuol dire anche, più direttamente, «quel che si vede» e quindi *come* si vede – e nel caso specifico la veduta architettonica non ideale ma realistica, cioè la veduta di città, ha fra l'altro una origine ben diversa che va ricercata là dove prevalevano intenzioni rappresentative e descrittive, in altre parole di contenuto, su intenzioni più rigorosamente formali e intese ad applicare, in primis, le regole della prospettiva. So che c'è il rischio di indulgere, così, a tracciare, inseguendo elementi esteriori e di soggetto, la storia di un «genere» che, in realtà, si adattò nel corso dei secoli a situazioni artistiche e culturali diverse e non sempre fra loro comunicanti nel senso di un





ideale e coerente percorso cronologico. Ma ci sovviene, qui, una traccia unitaria, anche se non esclusiva, che può servire da guida attraverso lo svolgersi e il determinarsi di una «specializzazione» nata in un'epoca, il Manierismo, che più di altre s'era diletta a suddividere in classi il campo del rappresentabile. Una traccia che può riconoscersi in quell'atteggiamento visivo intento, più che agli illusivi esercizi di una prospettiva di natura ottica e spaziale, alle sottili suggestioni di una sorta di prospettiva interna, tutta mentale, che cercasse il suo punto di fuoco nel tempo, il suo orizzonte nel passato, e che potrebbe anche intendersi, perciò, come prospettiva storica se si vuol ritrovare la sua esatta situazione nell'ambito di una particolare coscienza della natura e dell'antico che, come ognuno sa, nel Cinquecento e nel Seicento rivela l'alternarsi e il coesistere delle più diverse tendenze. È un tipo di visione che implica, intenzionalmente, un determinato soggetto, e lo circostanzia in un rapporto inscindibile fra paesaggio, inteso come ambiente naturale, e antiche memorie, intese come ammonitrice presenza archeologica, quindi fra presente e passato, fra attualità di natura e messaggio della storia; e si configura più decisamente nel corso del Cinquecento sino a coincidere con una vera e propria «maniera» di rappresentare che trova il suo avvio, quasi in sordina, soprattutto nel disegno e sui taccuini degli appunti, in una pratica cioè di silloge repertoriale, come se gli scopi, agli inizi almeno, fossero per così dire personali, antologici, preparatori. A suscitare questo tipo di visione fu, per naturali circostanze, Roma, che veniva così ad esercitare una sua nuova funzione, certo secondaria nei confronti di quella raggiunta, agli inizi del secolo, di centro artistico irradiante, ma più consona al determinarsi di nuove inclinazioni. Roma quale appariva cioè, nella sua rovinosa grandezza, agli occhi e alla mente degli artisti nordici che erano attratti numerosi dal richiamo del suo prestigio, per ragioni culturali e sentimentali che andavano insensibilmente variando e modificandosi con il trascorrere degli anni. È indicativo che ciò avvenisse proprio quando la città, col crescere e tramontare del secolo, soprattutto dopo l'irreparabile disastro del 1527, andava fatalmente smarrendo le più sostanziali ragioni che erano atte a provocare un'attrazione viva ed attuale sulla cultura artistica europea, quando veniva meno cioè, sino al sorgere dei grandi fatti che si iniziarono alla fine del Cinquecento e diffusero nuova luce nel primo decennio del Seicento, la sua funzione egemonica, di «leadership» nel mondo delle arti visive. Tramontava insensibilmente il prestigio artistico attivo, suscitatore di realtà in atto, e si andava delineando, nel contempo, sull'onda di stimoli diversi fomentati dallo spirito inquieto del tempo e dalla crisi dei valori, un nuovo prestigio: quello di città custode delle vestigia di un memorabile passato, il cui valore didascalico non riguardava soltanto le arti. La città da eternare in immagini, la città da far conoscere. Nuovi sentimenti, lontani dalla certezza del pre-





sente, estranei quindi, in un certo senso, anche alle vigenti tendenze formali che agitavano il campo del tardo Manierismo romano, affioravano alla coscienza di tutto un manipolo di artisti nordici, cresciuti nelle città di pianura all'ombra gotica delle grandi cattedrali, e li spingevano a ricercare nel panorama di un visibile tanto diverso qualcosa che trascendesse la semplice norma formale, l'eterna pietra filosofale del Rinascimento, e ad interrogare quasi a cavarne un senso nuovo e più profondo le mute vestigia di quell'antico entro il quale la norma formale stessa si riteneva fosse racchiusa, quasi per magia. Rovine viste in quanto rovine, e non più come modelli da cui trarre stimolo per la rinascita delle arti o per l'esemplificazione dei Cinque Ordini, ma come elementi di un paesaggio inconfondibilmente «romano» e significativo¹. Un sentimento, quindi, cui non era estranea in qualche misura la nostalgia per un passato mitico e irrecuperabile, per una tramontata e ormai sconosciuta grandezza e che esternava il desiderio latente di indagare il senso come rapporto ammonitore e, in fondo, deficitario fra passato e presente, con il descriverne puntualmente gli aspetti più singolari e ricchi di risonanze interiori. Un sentimento che era soprattutto alle origini dello stimolo rappresentativo, e concerneva quindi la scelta del soggetto e l'obbiettivo della visione, in altre parole la prospettiva mentale dell'artista. Ma se all'origine di quel sentimento, tipico di un momento di crisi, può riconoscersi il concetto letterario «Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet» (e ci si avvia così per una strada che condurrà fatalmente all'assioma romantico: «Plus belle que la beauté est la ruine de la beauté») non poteva d'altra parte mancare, a quel preciso intento iniziale di diffondere in immagini l'aspetto di frammenti di natura «antiquaria», un impulso realistico e descrittivo che era il più adatto a riprodurre quelle venerabili vestigia sia nel loro isolamento che nel loro ambiente: un'attitudine documentaria, quasi didattica e repertoriale, che veniva a coincidere appunto, anche se solo in parte, con le origini della «veduta» in senso moderno, con la sua natura e con i suoi scopi che erano poi, alla fine, quelli di far conoscere l'aspetto di una civiltà tanto diversa a quanti non erano in grado di compiere essi stessi il pellegrinaggio².

È logico che un siffatto atteggiamento realistico, attento e curioso, nato da uno stimolo che portava come conseguenza immediata alla descrizione, sorgesse spontaneo in artisti che venivano da paesi dove la presenza fisica dell'antichità era pressoché inesistente e li spingesse quindi a cogliere la singolarità dell'aspetto del paesaggio romano, al di là delle comuni apparenze naturali, ad indagare talvolta sui particolari e sugli episodi significativi e caratteristici come quelli che più evidentemente sottolineavano le differenze fra il passato e il presente, fra la grandezza e la desolazione, già sulla via di quel sentimento che si svilupperà più compiutamente, come vedremo, nel Seicento, ma che solo il Romanticismo farà suo

*Willem van Nieulandt il Giovane,
Santa Maria Maggiore. Groningen,
Museo.*



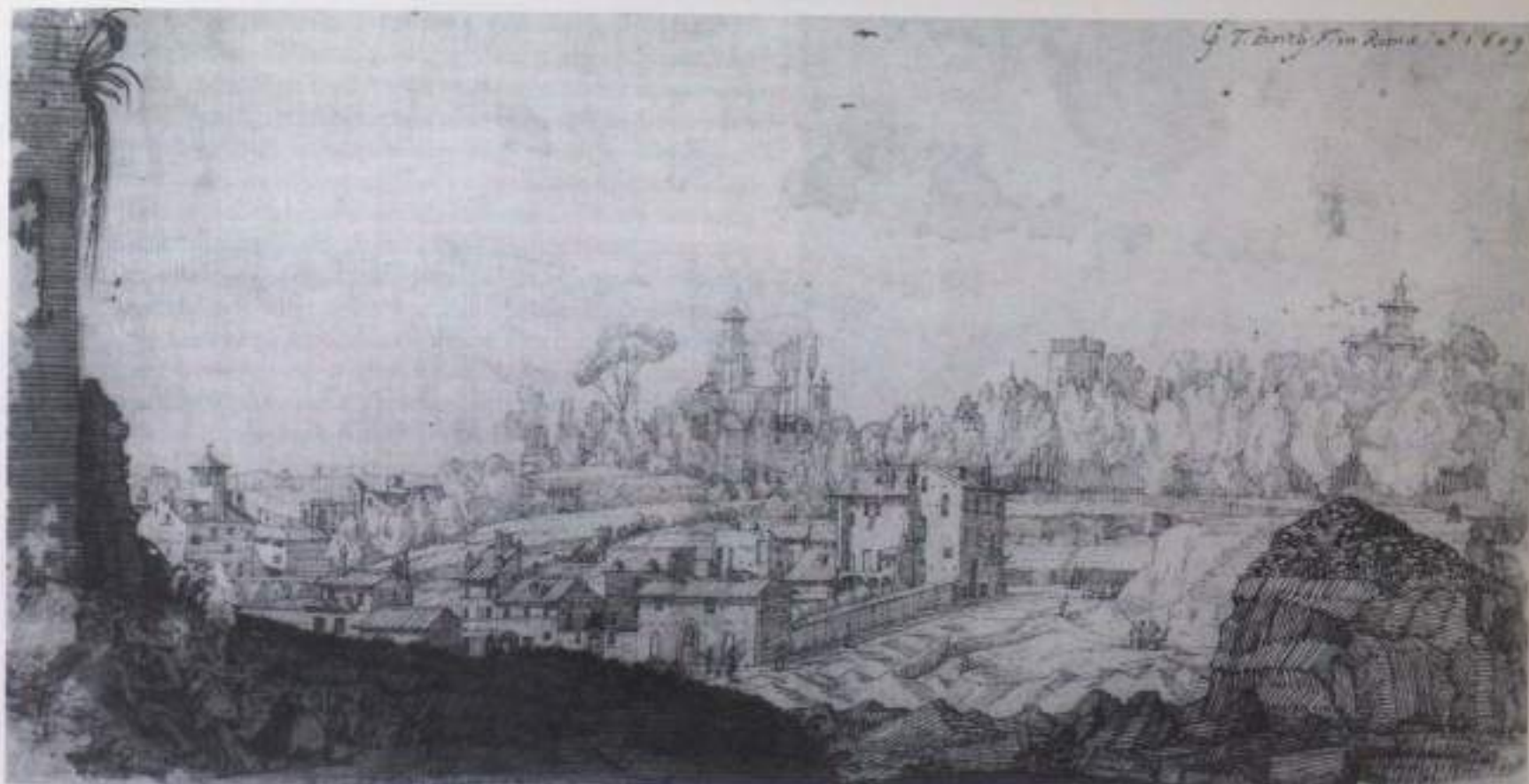


e che può riassumersi nel detto «Jam seges est ubi Troia fuit». Non è del resto senza concrete risposdenze che siffatti sentimenti potevano maturare in quella tetra atmosfera di malinconia e di assorta solitudine che gravava su Roma nella seconda metà del secolo, soprattutto durante i lugubri pontificati di Gregorio XIII e di Sisto V. Nell'ambiente della prima Controriforma, dove dominava un cattolicesimo spogliato delle energie della libertà e dell'arbitrio, il ricorso al passato non poteva esprimersi forse diversamente, e fra gli italiani Girolamo Muziano, uno degli artisti più significativi di quegli anni, aveva saputo riferire, in poesia, il monito solenne del Foro diruto dove pascolano indifferenti le greggi, nello sfondo della «Consegna delle chiavi a San Pietro» nella pala di Santa Maria degli Angeli⁷.

Quando per inevitabile conseguenza di obbiettivi più direttamente vedutistico-didattici il descrivere si identificava quasi con il rilevare, ne nasceva la veduta intesa come panorama, ove i limiti della proiezione si estendevano al di là del normale angolo visivo, dilatandosi oltre misura orizzontalmente, sino a raggiungere in qualche caso il vero e proprio «panorama circolare» di 180 gradi, sul genere di quello che perfezionerà il Breysig a Danzica alla fine del Settecento, o piuttosto a guisa di quelle cartoline illustrate in voga molti anni fa, dette appunto panoramiche, e composte da varie fotografie congiunte. Non deviavano dopo tutto nel far ciò, quei primi vedutisti, dall'antica propensione nordica per la visione lontana, che spazia dall'alto come l'occhio d'un uccello, e ci consegna il senso geografico del paesaggio, talvolta addirittura una sorta di concentrato dell'universo nell'unione dei vari aspetti della natura: mari, montagne e cielo. Ma in questo caso si avvicinavano piuttosto ai metodi della cartografia e delle proiezioni assonometriche o oblique e figurate, a scopo topografico, di voga in quegli anni, nell'intento di riprodurre, di illustrare, o meglio di raccontare una realtà che trascendeva quella di «prospetto di paese», come diceva il Mancini, ma suggeriva piuttosto scopi ben diversi supponendo principi decisamente descrittivi, documentari e contenutistici. È questo il caso delle vedute panoramiche come quella che Martino van Heemskerck disegnò nel 1534 dal Monte Caprino («Ex Rupe Tarpeia pulcherrimus patet in Urbem prospectus», notava Giovanni Richard nel 1536), quella di Hendrik Van Cleef del 1550 presa dal colle Oppio o quelle di Antonio Van den Wynegaerde, sempre del 1550, prese dall'alto delle Terme di Costantino sul Quirinale e da Monte Mario⁸.

Se è difficile annettere a siffatte «panoramiche», ove era eluso ogni rapporto con la realtà spaziale, sia nelle distanze che nelle proporzioni o nella prospettiva, un valore che superi quello semplicemente topografico-descrittivo, non si può negare tuttavia ai propositi degli artisti olandesi e fiamminghi operosi in Roma nel Cinquecento che attesero ad eternare l'aspetto delle sue «mirabi-

Gerard Ter Borch il Vecchio, Veduta
dal Pincio, 1609. Amsterdam,
Rijksmuseum.





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

Se un'embrionale passione archeologica, o piuttosto una sorta di misteriosa attrazione verso l'antico era all'origine di quelle vedute, un principio del tutto opposto e addirittura contrastante, quello cioè di riprodurre nuove opere architettoniche o di illustrare luoghi mutati da una nuova sistemazione edilizia per celebrarne il promotore, poteva fornire un valido pretesto agli artisti creando nuovi sbocchi nell'ambito del «genere». È il caso dei singolari affreschi del tempo di Sisto V nella Biblioteca Vaticana, nella Sala del Concistoro al Palazzo Lateranense e nel Collegio Massimo (provenienti questi ultimi dalla distrutta Villa Montalto), affreschi che riguardano i principali aspetti del rinnovamento urbanistico impresso a Roma, per volere di Sisto, da Domenico Fontana. Un rinnovamento che insieme ai resti del medioevo «baronale» fece sparire anche non poche venerate «anticaglie», non senza suscitare proteste, e fra le altre quel Septizonio di Settimio Severo che l'Heemskerck aveva

così amorosamente ritratto nei più minuti particolari e nella sua maestosa solitudine¹⁶. Si tratta, alla fine, di vere e proprie vedute, che presuppongono un disegno o almeno appunti tratti dal vero, sul posto, anche se in esse si tiene ben poco conto delle dimensioni reali dello spazio, delle reali proporzioni fra gli edifici e delle relative distanze e vi si ignori, naturalmente, ogni principio rigorosamente prospettico. È un tipo di veduta limitata negli scopi ad una approssimativa verisimiglianza, ma affidata alle risorse della ricchezza descrittiva dei particolari; e si ricollega ad una consuetudine iconografica propria della pratica ad affresco del tardo Manierismo e che si protrasse del resto nei secoli a venire: la consuetudine cioè di raffigurare luoghi, ville, palazzi e feudi di proprietà di una determinata famiglia principesca in piccole o grandi vedute che trovano il loro posto in più complessi cicli decorativi. Basterà ricordare Caprarola e Bagnaia. Va sottolineato tuttavia il fatto che in queste vedute sistine dell'ultimo decennio del secolo, così organicamente inserite nella cultura declinante dell'ultimo Manierismo romano, si può recuperare, nonostante l'intento chiaramente celebrativo, per vie non dissimili da quelle seguite a proposito degli artisti nordici ora citati, un'indubbia realtà sentimentale e atmosferica della città: quella stessa aria crepuscolare di solitudine e di silenzio che grava sui vasti spazi «ruinosi» che un obelisco non basta a far diventare piazze, quei sentieri incolti percorsi dai greggi delle capre o dalle file nere delle processioni, quel rapporto pittoresco fra nuovo e antico, fra vegetazione e architettura, fra le ampie brune rovine e i chiari spigoli di travertino appena squadrato¹⁷.

Osservate dall'angolo visuale del nuovo sentimento seicentesco della natura o da quello che attivava un più attuale e partecipe recupero della classicità, è chiaro che le opere sin qui citate venissero fatalmente ad includersi entro quel concetto di «maestà scenica» così ben escogitato da Giulio Mancini ed opposto a quello di «prospetto di paese». Il Mancini la sua empirica coscienza del nuovo corso avviato in Roma dalla pittura agli inizi del Seicento la applicava in questo caso, come si è detto, a Paolo Bril, non mancando d'includerlo in quella gerarchia dei «generi» che era tipica espressione del suo tempo, cioè in una delle «varie specie della pittura, nate dalla differenza della cosa imitata», nella fattispecie il paesaggio. «In simil sorta di pittura» scriveva «par che abbia tenuto il primo luogo e in vero meritamente, poiché con la longhezza del stare in Italia, vedendo le cose del Carracci e del Cavalier Giuseppe, ha nelle figure fatto assai passaggio et nel paesaggio lasciato quello stento fiammengo, accostandosi più al vero...»¹⁸. Il Bril in realtà con il suo «passaggio», cioè con il suo progressivo ma non definitivo allontanarsi dal clima culturale di Anversa e del gruppo Conixloo, viene a trovarsi ad una svolta fra le più determinanti della pittura di paesaggio che per le implicazioni visive, per gli stessi





atteggiamenti mentali che essa postula, interessa da vicino anche la veduta. Ma se la conoscenza, non immeditata, della visione paesistica di Annibale Carracci e l'adesione alla sua prospettiva naturale fu determinante per aiutarlo a superare le abitudini più manieristiche di quella tradizione nordica che, di fatto, fra il penultimo e l'ultimo decennio del Cinquecento aveva introdotto con tanto successo a Roma insieme a Jan Brueghel I, quindici anni almeno prima che arrivasse l'Elsheimer, la circostanza che egli non usasse mai, come quest'ultimo, il paesaggio per esprimere un'inclinazione del sentimento libera d'ogni artificio culturale, cioè nella sua funzione più alta, ma si cimentasse piuttosto in compiti chiaramente decorativi, o se si vuole narrativi, destinandosi a fornire le varie «stanze delli Paesi» che si andavano allora nuovamente formando nei palazzi nobiliari, conferisce un particolare significato, e anche un limite, alla lenta e indubbia «naturalizzazione» classica del Bril. Piuttosto che insistere sul superamento di una tradizione, infatti, sarebbe forse più esatto considerare il suo «passaggio» in modo diverso, ricorrendo magari alle parole del Baglione che dice come egli «rimodernò la sua prima maniera fiamminga»¹⁾ al lume di una più moderna e naturale visione mediata dai bolognesi, perché egli non abbandonò mai del tutto un atteggiamento nordico, vorrei dire da straniero, nei riguardi del paesaggio italiano: un atteggiamento cioè non esente da fermenti preromantici, in certi casi addirittura simbolici, ma sempre, tuttavia, propensi alla descrizione.

È coinvolto anche lui, e da nordico, in quella particolare coscienza della natura e della storia da cui emanava il culto delle rovine, e quindi una particolare visione di Roma e della Campagna, ma a differenza dei suoi predecessori non si limitò, delle rovine, a ritrarne fedelmente l'aspetto reale, affidandosi soltanto al fascino di quel misterioso racconto che sembrava affidato alla loro sola apparenza, ma si sforzò di comporre in un paesaggio fantastico e, a un tempo, illusivo di vero, riunendone le sparse membra, secondo un'esigenza antologica, in irreali vedute, quasi a fornire il sommario di quanto doveva essere visto e collaborando in tal modo alla visione di una Roma ideale piuttosto che attuale. Era questo, in fondo, il suo modo di aderire, e di contribuire, alle inclinazioni idealiste e sincretiste del secolo ed è un fatto incontestabile che nasca così, sul filo d'una tendenza figurativa e culturale che univa attitudini nordiche e italiane, quel tipo di «veduta ideata» e composita che, come suddivisione di un genere, incontrò poi sempre maggiore fortuna. Non sono molte, infatti, le vedute vere e proprie del Bril ed è sintomatico che esse risalgano soprattutto agli anni della sua giovinezza o, quanto meno, alla sua maniera più fiamminga. È il caso di un gruppo di disegni, per lo più di rovine, assai vicini per stile e per inquadratura a quelli del suo fratello più anziano Matteo, che si accordano puntualmente allo spirito di quelli dei cinquecentisti nordici già citati. Se pure con qualche più attento



accorgimento prospettico e maggiori concessioni all'ambiente circostante. Nelle stesse vedute dei feudi Mattei, dipinte per il Marchese Asdrubale probabilmente non molto prima del 1602, quel modo di comporre «cum prospectu in longinquum amoenissimo»¹⁷ come diceva il Sandrart, risale ancora all'antica concezione dell'orizzonte alto, alla fiamminga, che saprà invece eludere nei paesaggi datati intorno al '20. Che il Bril poi, nei suoi anni più maturi, non esitasse a riesumare da vecchie cartelle certi disegni che aveva eseguiti dal vero quando vagava fra le rovine in compagnia del Rubens e dell'Elsheimer o, molto prima ancora, accanto al fratello Matteo, è un chiaro segno di quanto stentasse ad abbandonare la sua naturale inclinazione manieristica radicata ormai in solide esperienze¹⁸.

Nel Seicento del resto, e in particolare nell'ambito degli artisti nordici italianizzanti, a partire dal Bril le sorti della veduta sono intimamente connesse a quelle del paesaggio. Infatti se, da una parte, è proprio allora che sull'avvio del preciso determinarsi dei «generi» pittorici, nasce, sia pure occasionalmente, la «veduta» come specialità distinta dal «prospetto di paese», con metodi e obbiettivi particolari che avremo più avanti occasione di individuare, non bisogna dimenticare, dall'altra, che quelle attitudini fondamentali della visione che sono connesse intimamente alla veduta stessa non si giustificano tanto con i suoi scopi diretti quanto con la nuova propensione verso la realtà, con i modi espressivi in cui si coordina un sentimento della natura diverso da quello del secolo precedente e che trovava appunto nella pittura di paesaggio un immediato obbiettivo. Alle origini della coscienza della natura che si aveva in quegli anni e dei riflessi che provocava negli animi il mutevole aspetto delle circostanze, troviamo è vero varie tendenze alcune fra loro connesse altre chiaramente distinte o addirittura opposte, ma tra i movimenti artistici che ne emersero non sarà difficile trovare un filo conduttore utile ai fini della nostra indagine. Un filo, naturalmente, non privo di deviazioni e per così dire di conseguenze secondarie. In questo senso la situazione del Bril in quel complesso nodo della cultura romana del primo e del secondo decennio del secolo può considerarsi esemplare per il suo inserirsi nella dialettica fra sentimenti nordici e misura latina, fra microgra-

fia fiamminga e libera visione naturale. È infatti nell'ambito delle esperienze romane del Bril e in stretto rapporto con il suo metodo di costruire un paesaggio e con alcune sue propensioni selettive della realtà che, fra il primo e il secondo decennio del Seicento, prende occasionalmente l'avvio una precisa tendenza, certamente nuova, verso la veduta topografica. Una tendenza che si manifestava, fra l'altro, nell'interesse per i vari aspetti della «Roma moderna», e quindi non solo per le rovine, e sollecitò artisti di temperamento vario o addirittura contrastante, ma accomunabili in qualche modo nell'identità dei propositi, ben diversi da quelli, per così dire archeologici o «antiquari», che avevano ispirato i nordici di più antiche generazioni e che si erano protratti sino al decennio precedente. Alludo a quelle vedute di Roma, affidate per lo più, ancora una volta, alla pratica del disegno, tratte evidentemente dal vero da Willem van Neulandt II, da Gerard Ter Borch il Vecchio e da Jan van de Velde, tre artisti pressoché coetanei (il primo era nato ad Anversa nel 1584, il secondo a Zwolle nell'83 e il terzo a Delft nel '93) e tutti e tre presenti a Roma fra il 1600 e il 1615 all'incirca. Dei tre il Neulandt è certamente il più debole, sebbene sia il più noto, e anche il più vicino ai modi del Bril del quale era, del resto, concittadino e scolaro. È comunque il più legato al passato. Si esercitò, alquanto meccanicamente, in una sorta di divulgazione della maniera brilianiana, ma insistendo più sulla veduta che sul paesaggio, e più sulla veduta ideata e composita che sulla veduta reale, sebbene non ci manchino alcuni suoi precisi tentativi in questo senso in pittura, come è il caso della vedutina di Santa Maria Maggiore del museo di Groningen, datata del 1610 e che, almeno nel soggetto, dimostra un'attitudine più limitata e settoriale di quella del maestro. Nei suoi dipinti, per lo più di piccole dimensioni, quel modo particolare di rendere le lontananze accentuando il contrasto fra un primo piano a quinte accordato sui bruni e i pallidi sfondi verdi-azzurri si appoggia al metodo del Bril, ma sostituendo alla sostanza cristallina ed intensa dei preziosi verdi smeraldo e dei trasparenti bruni del maestro toni uniformi e poveri sempre invariati che contribuiscono a conferirgli un certo aspetto da «peintre naïf». È invece nei disegni che più decisamente affiorano



le sue doti di vedutista, sia nell'originalità del taglio che indica una curiosità nuova, come nella «Strada di San Giovanni in Laterano» al Louvre, sia nella scelta fortunata dei punti di vista, destinati a stabilire l'aspetto di alcune vedute fra le più normative, come nel «Castel Sant'Angelo» di Rotterdam. È indubbiamente l'atmosfera, così particolare, della vita di Roma che anima, sia pur timidamente, i disegni del Neulandt, al di là delle semplici notazioni topografiche, così lontane ancora, del resto, da ogni rapporto con la realtà spaziale e prospettica. La cogliamo nel brulichio della folla lontana che percorre lo stradone polveroso e assolato, negli alti monumenti, guglie o campanili, che appaiono inattesi dietro i terreni incolti o le rovine semisepolte, in quell'assieparsi delle povere casucce umide e sbilenche sulla proda del fiume, a picco sulle baracche dei vecchi mulini sconnessi dalla corrente. Appena accenni, è vero, ma di un atteggiamento indirizzato a cogliere determinati aspetti della realtà che sarà suscettibile di ampi sviluppi¹⁶. Di portata ben diversa è il caso di Gerard Ter Borch il Vecchio giunto a Roma men che ventenne nel 1604 un po' dopo il Van Neulandt che proprio in quell'anno se ne ripartiva, e ivi rimasto sino al 1610. L'isolata e inattesa testimonianza offerta da un gruppo di suoi disegni al Rijksprentenkabinet di Amsterdam, alcuni dei quali datati del 1609, conferisce all'artista olandese un posto di primissimo piano nella storia della veduta rivelando un rigore ed un'obiettività che non esiterei a definire canaletiana. Sebbene essi possano inserirsi, ma solo genericamente, nell'ambito della consuetudine vedutistica promossa dai disegni romani dei fratelli Bril e di Jan Brueghel I, c'è da chiedersi davvero donde egli derivasse, ad una data così antica, lo stimolo per una ricerca prospettica tanto rigorosa che gli fa scortare, infallibilmente, i tettucci sporgenti e le facciate delle case che fiancheggiano, sulla destra, la «Strada di Panisperna»; una veduta tutta in profondità, con la salita scoscesa tagliata da strisce d'ombra e da lame di luce e, sulla sinistra, quei gruppi isolati di edifici che il tratto sicuro e fermo, quasi come in un'acquaforte, determina entro uno spazio organizzato da un'«ottica» nuova. A quella data nessuno, io credo, in Roma o altrove sapeva applicare con tanta meditata certezza i principi della prospettiva e cogliere con occhio così speculare la realtà cittadina includendola in una visione organica e geometrica dello spazio; nessun altro era in grado, in siffatto genere di rappresentazioni, di far prevalere così agevolmente il chiaro ordine mentale sulla curiosità per l'episodio, l'arduo concetto stilistico sulle seduzioni del racconto e le suggestioni dell'atmosfera. E senza eludere, per di più, i necessari richiami di questa¹⁷. Non certo Agostino Tassi, altro creato dell'ambiente briliano, già smanioso in quegli anni di farsi avanti fra Roma e Firenze e affaccendato a procurarsi commissioni, che pur era assai versato nella prospettiva e si diletta di adoperarla per virtuosismo illusionistico ma che non si sognò mai di applicarla così a proposi-

to là dove, più necessariamente, andava applicata. Lo stesso Bril, del resto, seppe avvantaggiarsene appieno, se pur mai così direttamente e consapevolmente, soltanto in opere che appartengono al decennio successivo e anche oltre. Forse solo l'Elsheimer, ancora operoso in quell'anno, nella lucidità espressiva con cui saldò acutezza nordica e misura italiana in una finale chiarezza che è segno d'arte piena e spiegata¹⁸, avrebbe saputo far di meglio se l'amore per i boschi e i pleniluni non l'avesse attratto magicamente verso diversi obbiettivi. Resta quindi, quello di Gerard Ter Borch il Vecchio, un episodio in qualche modo isolato, ma non per questo meno essenziale a rintracciare il percorso di una delle vie maestre della veduta. Se ne può ritrovare, tuttavia, un attivo riflesso qualche anno più tardi nei disegni con motivi romani di Jan van de Velde, probabilmente a Roma nel '17, o in quelli da lui destinati alle incisioni dell'*Amsterdamse Pegasus*, che con un tratto non dissimile per decisione e rigore raggiunge talvolta accenti addirittura piranesiani¹⁹. Il contributo degli artisti nordici in Italia, e in particolare degli olandesi, al configurarsi di un nuovo repertorio visivo in modi più moderni, cioè meno manieristici, di quelli del Bril non si limita a tali dirette esperienze vedutistiche ma, come ho detto, investe tutto un aspetto della pittura di paesaggio, in un rapporto tuttavia con le suggestioni della realtà che coinvolge, come è naturale, anche la storia della veduta. Sia pure indirettamente.

Fra il secondo e il terzo decennio, infatti, Cornelis Van Poelenburgh e Bartholomeus Breenbergh, nel corso del loro soggiorno romano²⁰, elaborarono ulteriormente i motivi della «veduta ideata» arricchendoli di nuove risonanze e allontanandosi alquanto dalla direzione che il Bril aveva indicato. Ciò che soprattutto li avvantaggiava è che, a dieci anni di distanza, seppero trarre partito, con ben maggiore avvedutezza del vecchio maestro d'Anversa, dalle esperienze di quel mirabile nodo di cultura romana del primo decennio che, accanto al Bril, aveva visto l'Elsheimer effettuare, su di un piano incomparabilmente più alto, la misteriosa congiunzione fra «spazio» italiano e «ambiente» fiammingo, filtrando la luce e il «vero» caravaggesco nei favolosi scenari evocati dall'ideale classico dei bolognesi. Si può dire, di fatto, che, ancora una volta, nel modo con cui i due artisti captavano certe particolari suggestioni del paesaggio romano, riconosciamo una situazione culturale e sentimentale che scaturisce da un contrasto. Ritroviamo cioè i motivi dell'antica antinomia fra l'urgere di contenuti fantastici e la seduzione della norma formale, ma composta in una chiarezza espressiva, in una lucidità, in una naturalezza che superano quelle delle opere più tarde, e quindi più «italiane», del Bril, davvero non concepibili senza il precedente dell'Elsheimer, senza un preciso riferimento alla nuova lingua da lui foggata e appena variata da altri artisti olandesi a Roma nello stesso decennio, come Lastman o i due Pynas²¹. Nell'avvicinarci alle opere del Poelenburgh e del Breen-





bergh, così come a quelle di artisti più giovani ma a loro legati da intima congenialità, quali Groenewegen, de Hooch e van der Lisse²², difficilmente potremmo eludere quella suggestiva traccia indicata dal Sutton che, anche per Bril ma ben più a proposito per Breenbergh, tenta di individuare una sorta di «protoromanticismo delle rovine» cercandone le radici negli strati più profondi della coscienza del tempo²³. L'atteggiamento non era in sé del tutto nuovo, come si è visto: non c'è dubbio tuttavia che tra le complesse pieghe della psicologia seicentesca sia facile individuare elementi che lo determinano in modi più precisi portandolo a livelli più consci e trovare quindi lo spunto ideologico che legittimi anche una lettura in chiave simbolica di quei dipinti. Lo stesso Sutton però non ignora i rischi insiti nell'abbandonarsi troppo facilmente alle seduzioni di una simile lettura, edotto sui trabocchetti dell'argomento dalla brillante ricognizione della Macaulay nella sua *«Pleasure of ruins»*²⁴. A chiarire quella propensione d'animo tutta seicentesca che nelle «ruine herbose», come le chiamava il Cavalier Marino, nei marmi corrosi e scheggiati, nelle immense brune muraglie di mattoni diruti invase dalla vegetazione, leggeva il simbolo dell'indifferenza della natura, che è eterna energia sempre rinnovata, nei confronti della peribilità d'ogni sforzo umano, la Macaulay cita il passo di un viaggiatore di quei tempi, James Howell, che nelle *«Epistole Hoeliane»* scrive nel 1645 da Roma:

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

Non so se tal genere di pensieri affiorassero mai alla mente di artisti come il Poelenburgh e il Breenbergh e se i presupposti letterari che essi implicavano varcassero mai la soglia degli studi della *«Schildersbent»* sparsi fra Via Margutta e Via di Babuino. Indagini siffatte sono sempre difficili. È certo però che Roma offriva a quegli artisti nordici, venuti dalle pianure che confinavano con la vasta distesa del mare, abituati, se così può dirsi, ad una visione orizzontale e spoglia della natura e dello spazio, lo stimolo, che si può anche definire protoromantico, di nuove e affascinanti avventure visive, e precisava i motivi di un atteggiamento nei confronti della città che è intimamente legato alla storia della veduta, ad un suo aspetto almeno, che si protrarrà, arricchendosi e variandosi ulteriormente (tanto da coincidere con il concetto di «pittorresco») sino al diciottesimo secolo²⁵. Non va dimenticato, infatti, che accanto a quelle malinconiche emozioni, a quelle meditazioni, se proprio si vuole ammetterle, sulle forze della natura e sui destini dell'uomo che riflettono piuttosto uno stato mentale e l'adesione a tutta una famiglia di sentimenti nati nell'ambito della cultura seicentesca, si



*Herman van Swanefeld, Veduta
di Campidoglio, Cambridge,
Fitzwilliam Museum.*







determinano, assai più direttamente, nel Poelenburgh e nel Breenbergh e nei loro seguaci, i circostanziati propositi di rendere, attraverso «vedute ideate», il senso e l'atmosfera della città e della campagna romana, con fini ed intenzioni non dissimili da quelle che saranno del vedutismo. Li sovveniva in questo una straordinaria lucidità, una chiarezza di visione e un'intelligente sicurezza nella scelta, soprattutto la facoltà di individuare i particolari più significativi e rivelatori senza indulgere alla descrizione micrografica e digressiva, che ci fa risalire non solo all'Elsheimer ma anche a quel sentimento del paesaggio che matura negli anni più tardi del Bloemaert, che fu del resto loro maestro in Utrecht. Il Poelenburgh, principalmente, seppe cavare l'indimenticabile visione di una Roma immaginata ma non immaginaria, dove mito e realtà s'incontrano all'ombra delle querce sacre, fra le rovine del Palatino che sembrano naturali dirupi corrosi da innumeri caverne, di fronte a grotte leggendarie o a freschi recessi nati fra le volte crollate e invase dall'edera: una Roma immersa in una luce di perla, dove i ruderi, bianchi di un bianco lunare o rosa del tenero rosa dei mattoni millenari scaldati dal sole, si affacciano proiettando lunghe ombre sulla vasta distesa di terra battuta di un fantastico Campovaccino che giunge sino all'ultimo orizzonte.

È necessario ricordare, ai nostri fini, che siffatte «vedute ideate» presupponevano una continua ed attenta esplorazione della realtà, un diuturno esercizio di rilevamento dal vero. È in questa fase iniziale che gli interessi dei due artisti e dei loro compagni vengono a confluire fatalmente nei campi della «veduta secondo verità», e si può affermare in tal senso che salvo rare eccezioni²⁶ la loro più specifica attività di vedutisti fosse confinata nell'ambito del disegno. La prassi, in fondo, non era diversa da quella seguita, come si è visto, dai loro più vecchi connazionali, anche se gli scopi non erano più quelli di consegnare il ricordo di frammenti di natura «antiquaria» ma presupponevano un interesse ben più vivo per la realtà. Non si limitavano, cioè, nei loro disegni, a raccogliere materiale iconografico dalle antiche rovine, che avrebbero poi ricomposto in sintesi di arbitrari accostamenti nei dipinti, ma si abbandonavano più istintivamente all'ispirazione che poteva fornire loro l'aspetto di alcuni angoli della città, della Campagna e degli antichi borghi medievali in essa disseminati. È così che, accanto al tipico repertorio da taccuino di artista nordico in Italia, cioè appunti di ruderi, alberi, cespugli, capre, pastori, rocce, caverne (un repertorio che durerà fino all'Ottocento), troviamo talvolta anche vere e proprie vedute, come, per fare un solo esempio, quella di Bomarzo del Breenbergh al Louvre²⁷.

È conseguenza inevitabile, ripercorrendo così le strade della «veduta», che si costeggino a questo punto fatti artistici connessi ad una determinata attitudine del «vedere», che era attitudine nuova e concerneva, nel caso specifico, il «vedere» l'ambiente circo-





PALATII VILLAE BVRGHESIAE PROSPECTVS

stante, naturale o storicizzato che fosse, cioè il paesaggio nella sua realtà cittadina e campestre. Si è già constatato come nessun pittore italiano, salvo le poche eccezioni su cui verremo, abbia saputo «vedere» in quegli anni a Roma ciò che ogni giorno era pur davanti ai suoi occhi, abbia saputo cioè individuare nella sua particolare emanazione quell'ambiente pur così intensamente caratterizzato isolandone mentalmente e approfondendone visivamente gli aspetti più suggestivi: abbia, in altre parole, saputo cogliere e trasmettere, come lo seppero alcuni pittori nordici, l'essenza del paesaggio di Roma e dei suoi dintorni, il senso antico e pastorale, talvolta desolato e selvaggio talvolta dolcemente virgiliano della Campagna. Deve intendersi qui, naturalmente, vederne il lato più realistico, naturale e quotidiano, vorrei dire soprattutto attuale, quale poteva apparire cioè agli occhi del viaggiatore che attraversasse magari per la prima volta quei luoghi: un aspetto esente, in questo caso, da sovrapposizioni mitologiche e culturali che erano accettate soltanto, eccezionalmente, forse per contentare le esigenze letterarie di committenti, o come «réveries» sulla realtà stessa. In chiave di «idillio» per intendersi. Vedere con occhi nuovi un paesaggio così strutturalmente «storico» e antico come quello della campagna romana, che Annibale Carracci e Domenichino avevano per primi definito nella sua scala «eroica», fu privilegio dunque di artisti stranieri ed è così che, sempre nella cerchia dei pittori olandesi italianizzanti, assistiamo, negli anni immediatamente successivi a quelli in cui soggiornarono in Roma il Poelenburgh e il Breenbergh, al crescere autonomo e al vigoroso sviluppo di quell'attitudine del «vedere» la realtà circostante e riimmaginarla, di quella facoltà senza precedenti di cogliere l'essenziale dalla verità e ricreare quindi un'immagine ideale del paesaggio italiano, ideale ma vera come non mai. L'atteggiamento dei paesisti olandesi che si succedettero numerosi in Roma dal quarto al sesto decennio del Seicento, può in qualche modo paragonarsi a quello dei Bamboccianti che erano attratti, in maniera in fondo non diversa, da quello che era anche un aspetto tipico del «paesaggio» italiano, cioè dal vivo spettacolo popolare offerto dalle strade di Roma⁷. La ondulata pianura laziale, i monti della Sabina a specchio delle ampie curve del Tevere, i passi dell'Appennino fra rocce muschiose e boschi di castagni, le umili capanne dei pastori, i folti canneti delle marrane, tutto l'aspetto insomma non «eroico», non mitologico, ma reale e quotidiano del nostro paesaggio trovò interpreti felici in pittori come Jan Asselijn, Andries e Jan Both, Thomas Wijk, Nicolas Berchem, Jan Baptiste Weenix, Karel Dujardin, Jan Worst, Jacob van der Does, Adam Pynacker, Willem Romeyn, Jan Hackaert e altri ancora. Tutti nati, gli iniziatori almeno, fra il '15 e il '20 e tutti artisti di notevole levatura. L'importanza degli «italianizzanti» nella storia generale del paesaggio seicentesco non ha più bisogno, da qualche anno ormai, di essere sottolineata e la recente mostra di Utrecht è una

prova manifesta della considerazione che essi godono, giustamente, nel campo più avanzato degli studi. La preconcepita ostilità di origine settecentesca e romantica (il grande Constable consigliava un collezionista inglese di dar fuoco a tutti i suoi Berchem) è stata largamente superata. È noto, ora, come molti fatti della grande pittura di paesaggio olandese non si spiegherebbero senza il loro apporto, che sarebbe impossibile, per esempio, renderci ragione del passaggio dalla prima fase alla Van Goyen del Cuyp al Cuyp più maturo senza la presenza ad Utrecht, nel '41, di Jan Both di ritorno dall'Italia. Gli stessi eroi del paesaggio nazionale olandese, Jacob van Ruysdael e Philip de Koninks, meditavano con ammirazione sulla cultura italianizzante del Both nato dieci anni prima del Ruysdael e così Salomon van Ruysdael che ne subì anche una certa influenza.

Ma l'originalità della loro visione incide anche sui fatti che interessano la nostra indagine sulla veduta e non solo perché, talvolta, dipinsero anche vedute ma perché quella loro attrazione verso il pittoresco e il caratteristico li metteva in grado di scegliere gli elementi essenziali dell'ambiente che li circondava e di ricreare un'immagine ideale che poteva essere artisticamente fedele alla verità quanto la realtà stessa. Jan Both seppe cogliere la luce rosa dei tramonti che incendiano i vapori all'orizzonte mentre i raggi obliqui del sole filtrano fra i tronchi dei faggi e infiammano il pulviscolo dorato, a mezz'aria, che vela le lontananze, quando l'ombra cala improvvisa nei dirupi sul cui fondo scorrono i torrenti; Asselijn i drammi degli alti cieli nuvolosi che incombono sui ruderi bui sepolti nella campagna, lambiti dalle acque morte delle paludi che luccicano fra i canneti; Berchem le ariose pianure percorse da file di armenti e dominate dall'alto Soratte, i guadi del Tevere fra le rive spoglie e deserte o il degradare quasi insensibile delle colline fra il fumo che si leva, alla sera, dai poveri villaggi sparsi verso l'orizzonte arrossato dal tramonto; Pynacker la vegetazione densa e selvaggia intorno alla corteccia rugosa d'un antico albero sulla riva del fiume, illuminata da una vivida luce in abbacinanti contrasti fra luminosità lontana e ombra vicina; Dujardin il tenero aspetto dei prati primaverili e la semplice vita dei pastori con rustici accenti quasi virgiliani. Una «realtà immaginata» che condiziona ancora, durevolmente, la nostra esperienza visiva di fronte ad alcuni aspetti del paesaggio italiano⁸.

Anche questi artisti, seguendo una consuetudine non dissimile da quella dei nordici romanizzati della generazione precedente, alimentarono sostanzialmente il loro intento, che era di rendere l'atmosfera e di suggerire il sentimento del luogo, con una intensa preparazione di disegni presi dal vero, che ci sono rimasti in gran numero. È ancora una volta, quindi, nell'ambito di una attività che può dirsi, se riferita alle loro intenzioni, preliminare e preparatoria, che si manifesta la propensione verso la veduta e che affiorano, più



*Wilhelm Baur, Piazza Colonna. Roma,
Galleria Borghese.*



*Wilhelm Baur, La Colonna Traiana
Roma, Galleria Borghese.*

*Wilhelm Baur, Piazza di Montecavallo.
Roma, Galleria Borghese.*

*Wilhelm Baur, Il Campidoglio. Roma,
Galleria Borghese.*



*Sebastiano Scorza, Roma, piazza
Pasquino, particolare. Roma, Galleria
Nazionale (Palazzo Venezia).*

*Viviano Codazzi, Napoli, Palazzo
Grazina, particolare. Roma, collezione
privata.*



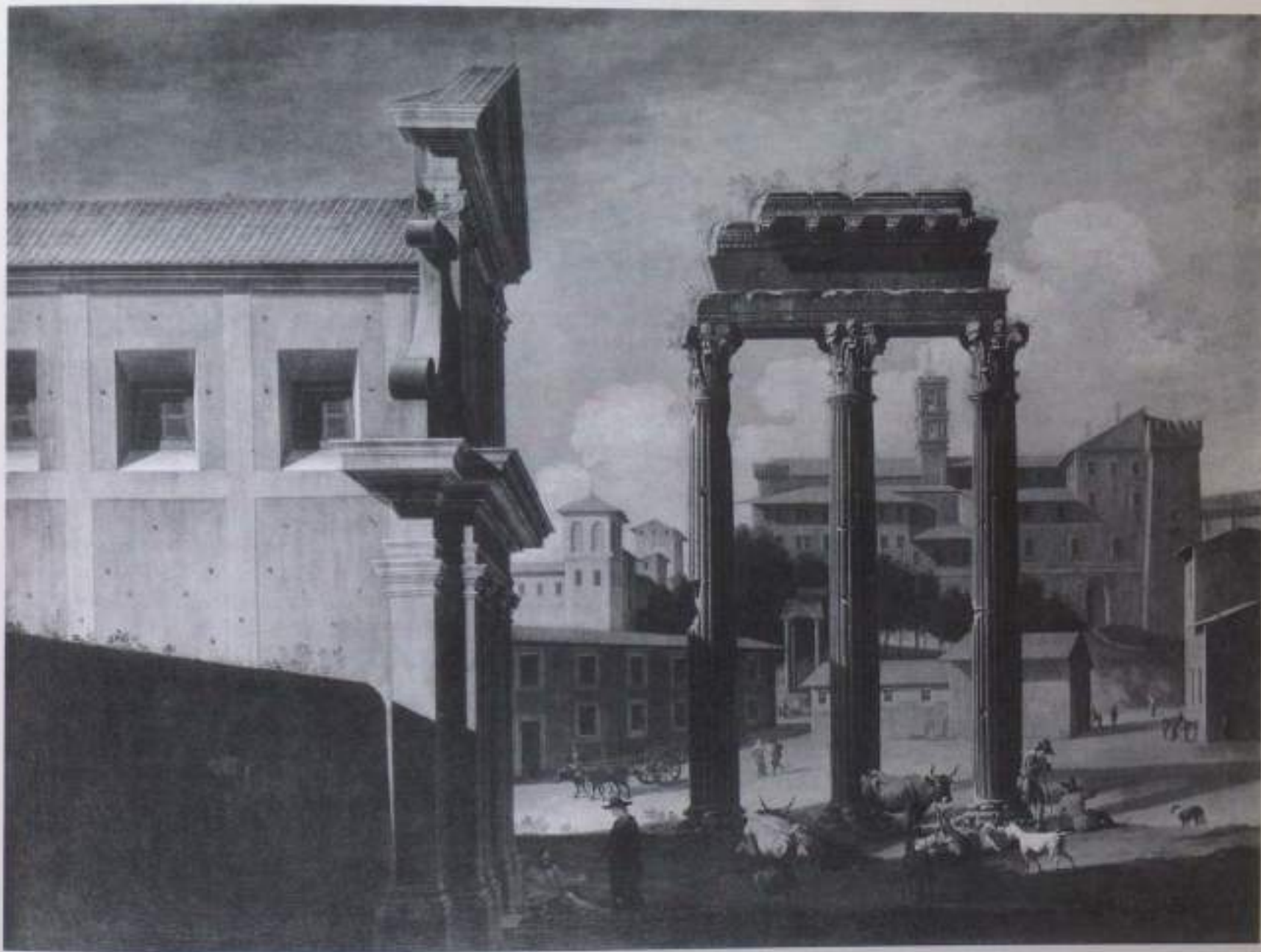




liberamente, alcuni metodi della visione ad essa connessi, con il risultato di far inserire in qualche modo alcuni di quei loro disegni - e in verità anche qualche dipinto³⁶ - in una traccia della sua storia. Penso, per esempio, a quel disegno di Andries Both nel gabinetto delle stampe del Museo Centrale di Utrecht: una piazzetta e una strada, alla controra, in un cadente quartiere medievale di povere casacche sgretolate, forse Trastevere, con l'osteriola fra la tettoia di canne e l'insegna corrosa che cigola sotto la finestra, due uomini seduti sulle lunghe panche, curvi sul tavolo al quale si appoggia l'oste appena uscito dalla porticina minuscola, e la grande ombra proiettata dalla casa sull'angolo dove si accatastano le fascine di legna e trafficano pigramente i legnaioli. Un attimo della vita della città colto nella sua sospensione. Oppure a certi rapidi appunti dell'Asselijn che evocano angoli romani inattesi, in prossimità di ruderi non famosi, con le povere botteghe e le fucine degli artigiani, o alle sue piccole vedute di luoghi e monumenti più noti, come l'arco di Costantino (al Louvre), ma visti sotto l'aspetto meno tradizionale e diretto. Oppure ai molti disegni presi sulle affollate sponde del Tevere da Thomas Wijk, nei pressi di Ripa Grande, della Renella o della Lungara. Ma se si vuole restare ai loro dipinti, va qui osservato che mentre la «veduta ideata» così come si era determinata nella cerchia del Bril e successivamente precisata in artisti della generazione seguente, come il Poelenburgh e il Breenbergh, comportava molto spesso una determinata impaginazione prospettica che ben si adattava al suo carattere ideale, una composizione cioè simmetrica, con quinte laterali, decisamente scenografica e quindi più immaginata che vista, gli spunti vedutistici stimolati dal vero degli «italianizzanti» della generazione del Both portavano a tagli diversi, a scelte più circostanziate e nuove di punti di vista, vorrei dire a determinati obblighi verso la realtà, o verso quello almeno che si sentiva essere la realtà, momentanea e particolare, obblighi che avevano il loro peso sulla figurazione e ci fanno individuare alcuni sostanziali elementi che possono anche dirsi propri, strutturalmente parlando, al carattere autonomo della veduta stessa.

Quel singolare rapporto fra realtà e immaginazione, risolto in immaginazione di una realtà, che, nato dalle suggestioni del paesaggio romano, ricco di tante profonde risonanze, aveva fornito una così concreta messe d'immagini ai paesisti olandesi «italianizzanti», quello stesso composito atteggiamento di meditate sintesi, lo ritroviamo anche all'origine dell'espressione di Claudio di Lorena dove realtà e immaginazione corrono parallele per fondersi in una finale visione idilliaca; e già nei suoi primi anni. Così come vi ritroviamo anche un'indubbia partenza da un clima elsheimeriano, che lo avvicinava ai suoi inizi al mondo ideale del Poelenburgh, e che si basava piuttosto su affinità che su dirette esperienze; e natu-

*Filippo Gagliardi (?), Veduta
di Campovaccino con Santa Maria
Liberatrice. Roma, Accademia
di San Luca*



*Pieter J. Smeetsdam, Il vecchio
Municipio di Amsterdam. Amsterdam,
Rijksmuseum.*



ralmente una certa incidenza del mondo di Agostino Tassi. Ed è certamente significativo, per meglio comprendere le propensioni paesistiche tra il terzo e il quinto decennio in Roma nei rapporti con la veduta, che in Claudio il predominare dell'elemento ideale confinasse, una volta ancora, con la veduta nell'ambito del disegno e che le pochissime vedute che dipinse, nove in tutto, e tutte relativamente giovanili, quando non sono inserite in un'atmosfera ideale e con aggiunta di elementi estranei, quando cioè sono più dichiaratamente topografiche, come per esempio quelle di Susa, di La Rochelle e di Genova, o quella del Campovaccino, si appoggiano a fonti figurative precedenti denunciando così un carattere non di scelta ma di risposta ad una precisa ordinazione, un carattere cioè in certo qual modo atipico¹¹. In certi suoi rapidi disegni, tuttavia, e basterà ricordare quello della Piazza di Santa Maria Maggiore de l'Ecole des Beaux-Arts, la veduta trascende il significato di semplice notazione topografica per cogliere invece il senso momentaneo, fugace, rapido di un episodio cittadino fra tanti, dove l'ambiente è un dato che nasce dal rapporto fra luce, edifici e folla in movimento, sì che il risultato supera certo quello più pittoresco e ispirato al particolare «sentimento d'ambiente» degli artisti olandesi contemporanei. Un risultato non del tutto a torto definito impressionista.

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





di idealizzazione che, col progredire degli anni, si fa in lui più evidente e lo allontana in misura sempre maggiore da quel genere di ricerche ambientali che assorbivano invece gli artisti olandesi contemporanei. È tuttavia nell'ambiente in cui trascorse la sua giovinezza Claudio Lorenese che ci imbattiamo in alcuni artisti che, per certi aspetti della loro attività, interessano più direttamente il nostro discorso. Primo fra questi il suo maestro e protettore, l'avventuroso ed instabile Agostino Tassi, sempre pronto a volgere in senso romanzesco quell'ideale classico che gli era, in fondo, così poco congeniale e che, dopo la sua prima disinvoltata e approssimativa adesione al mondo dell'Elsheimer e alle divulgazioni del Bril, al tempo dei suoi coloriti racconti di navi, di porti, di tempeste e di piraterie, non desiste da atteggiamenti nordicheggianti accomodandoli, con la solita furbesca tempestività, a fatti più recenti. Come nel caso delle due vedute della Galleria Pallavicini, la «Tomba di Cecilia Metella» e «Il Colosseo», restituitegli dal Waddingham, dove l'intento documentario sta a mezza via fra le ricerche ambientali e filoarcheologiche dei nordici, i modi dello Swanevelt cui del resto erano attribuite, e la scenografia dal vero del Codazzi già forse attivo negli anni in cui furono dipinte. Ma compiti più precisi in tal senso il Tassi li assolse nella «galleria piccola» del Palazzo di Montecavallo dove, sotto Urbano VIII, secondo un'antica consuetudine iconografica di cui s'è parlato, affrescò una serie di vedute con luoghi e fabbriche connesse in qualche modo al suo pontificato e datate del '31 e del '32. La serie costituisce il documento più notevole della sua attività di vedutista e dimostra, ancor più che nelle vedute Pallavicini, un indubbio rapporto con il Codazzi che era al suo primo soggiorno romano nel tempo in cui la galleria fu affrescata³⁷.

In considerazione del suo rapporto con l'ambiente di Claudio ho ommesso sin qui di ricordare Herman van Swanevelt fra i paesisti suoi connazionali, che egli precedette a Roma di quasi dieci anni. La veduta di Campovaccino del Lorenese eseguita nel '36 e ora al Louvre si appoggia, come è noto, per struttura a quella analoga dello Swanevelt ora a Cambridge dipinta cinque anni prima, nel 1631³⁸. Le relazioni fra Claudio e lo Swanevelt non si può dire siano del tutto chiare, soprattutto agli inizi, perché cadono in una fase dell'attività del Lorenese non ben conosciuta, così come non sono evidenti le ragioni che hanno indotto il primo a servirsi per modello dell'opera di un artista in fondo sostanzialmente diverso e che, per di più, la tradizione indica come suo scolaro. Non è certamente provato che i due artisti condividessero la casa, come di solito si afferma, e la circostanza della derivazione del «Campovaccino» può essere forse addebitata soltanto a ragioni di commissione. È solo più tardi, dopo il '30, che lo Swanevelt dimostra nei suoi paesi l'influenza generica di Claudio. È comunque, nel giro di quell'ambiente, proprio lo Swanevelt che presenta una giuntura molto inte-



*Albert Meyering, Santa Costanza.
Rotterdam, Museum Boymans-van
Beuningen.*

*Jacob de Heusch, Il Tevere sotto
l'Aventino con i resti del Ponte
Teodosio (Egger, I, 75).*



ressante nei rapporti fra paesaggio e veduta. E non solo per il «Campovaccino» già ricordato, ma anche per «L'Arco di Costantino» ora a Dulwich, dipinto assai probabilmente più tardi, che non furono certo le sole vedute che egli dipinse. Nato a Woerden presso Utrecht, lo Swanevelt, che ebbe in patria un'educazione forse non dissimile da quella del Poelenburgh nella cerchia del Bloemaert, è a Roma nel '24, cioè sette anni dopo il Poelenburgh ma otto prima dell'Asselijn e dodici prima di Jan Both. Viene a trovarsi cioè in una situazione di transito fra il momento del «protoromanticismo delle rovine» del Poelenburgh e del Breenbergh e quello, di interessi più realistici, degli «italianizzanti» intorno al Both e al Berchem. Le sue relazioni con Claudio, che fu del resto assente da Roma dal '25 alla fine del '27, devono intendersi piuttosto, nell'ambito delle tendenze paesistiche del quarto decennio, come un approssimativo parallelismo, ma è proprio il «Campovaccino», a paragonarlo con quello più tardo di Claudio, che denuncia, nel campo più ristretto della veduta, differenze fondamentali. Il prevalere dell'elemento descrittivo e di una visione freddamente prospettica distingue infatti la veduta dello Swanevelt da quella del suo presunto maestro, dove lo spazio è determinato principalmente da quel tenero velo di atmosfera al crepuscolo in cui sono immerse architettura e folla; ma la distingue anche da quelle appoggiate ad una consimile centralità prospettica degli artisti della precedente generazione. Rivela un maggior intento documentario, un'attenzione appuntata più sulle cose che sull'atmosfera che esse evocano. Il carattere narrativo, poi, degli innumerevoli episodi che animano il vasto spiazzo del Foro è estraneo agli intenti non solo di Claudio, evidentemente, ma a quelli degli stessi paesisti olandesi che lo avevano preceduto a Roma e che lo seguiranno; si avvicina piuttosto ai metodi dei Bamboccianti e non si può fare a meno di supporre anche una buona conoscenza delle incisioni del Callot. Si delinea così, in questi diversi elementi, il nascere di una fisionomia della veduta e di un repertorio a lei proprio; ed è indicativo, per registrare come il «genere» andasse differenziandosi da quello puramente paesistico, notare come lo Swanevelt quando dipingeva paesaggi, che sono poi la parte preponderante della sua opera, non esitasse ad abbandonare quel tipo di osservazioni e la tecnica adottata nelle poche vedute che di lui ci restano, per seguire metodi pittorici diversi, indubbiamente claudieschi²⁹. È noto come la nuova apertura realistica, a suo modo neo-caravaggesca, operata dal Van Laer in Roma a partire dal '25, quella «finestra aperta» sulla vita popolare e minuta di cui parla il Passeri e alla quale si affacciarono con la stessa curiosa attenzione i primi Bamboccianti, cioè il Miel e il giovane Gerquozzi, servisse da stimolo ad artisti differenti per trovare i mezzi d'espressione a ciascuno più adatti, aiutandoli nella generale propensione di commentare, non senza qualche accomodamento ad uso dei signori, l'aspetto quoti-



Israel Silvestre, Il Campidoglio da Campovaccino, incisione.

Israel Silvestre, Ponte Rotto, incisione.

Gommaro Wouters, Piazza Montecavallo, incisione.

Gommaro Wouters, Piazza del Popolo, incisione.





Prospettiva della rinominata piazza e Guglia del Popolo.

Gaspar van Wittel, Veduta panoramica di Roma da Villa Medici. Roma, collezione Colonna (cat. 20).

Gaspar van Wittel, Veduta panoramica di Roma dalla Trinità dei Monti, 1681. Roma, collezione Colonna (cat. 16).

Gaspar van Wittel, Castel Sant'Angelo e l'abside di San Giovanni dei Fiorentini, particolare. Roma, Pinacoteca Capitolina (cat. 151).



diano della realtà nel suo aspetto aneddotico, pittoresco, caratteristico, non certo aggressivo, ma non privo tuttavia di provvidi rapporti con la realtà. Ma se in quel nodo di cultura artistica romana degli anni trenta che si stringe intorno alla figura di Claudio di Lorena e si dirama in fatti secondari che coinvolgono artisti come lo Swanevelt e il Salucci³⁵, l'adesione al particolare realismo dei Bamboccianti deve considerarsi di qualche peso, non mancano altre componenti di origine diversa. Ho già detto come il brano di vita, evocato in molti episodi isolati, che anima il «Campovaccino» di Monsù Ermanno ci induca a citare un evidente rapporto con il mondo sostanzialmente narrativo degli incisori. Le eventuali influenze di Jacques Callot sul Lorenese sono già state indagate sebbene oggi suscitino legittimamente qualche sospetto³⁶, ma nel caso dello Swanevelt il richiamo è più pertinente e deve estendersi anche, in maniera ancor più diretta, ad un altro artista straniero attivo a Roma nel quarto decennio, lo strasburghese Johannes Wilhelm Baur.

Costui era già a Roma, infatti, probabilmente prima del 1631, anno del «Campovaccino» dello Swanevelt, e s'era educato, in patria, nello studio di un incisore e miniaturista bavarese, Friedrich Brentel, ma al suo arrivo in Italia, forse in seguito ad una probabile sosta a Firenze, dimostra di conoscere assai bene le incisioni del Callot come rivelano evidentemente le sue opere a stampa del '36 e del '37³⁷. Ma ai fini della nostra indagine la presenza a Roma del Baur nel quarto decennio del Seicento assume una particolare importanza per le vedute che egli dipinse della città: vedute che si iscrivono, e forse per la prima volta nella storia del «genere», in quel particolare tipo di «veduta» intesa come fedele rappresentazione di luoghi reali e determinati eseguita al preciso scopo di fornire un ricordo. Di piccolissime dimensioni, il loro formato diminutivo non deve intendersi certo in senso elsheimeriano, ma piuttosto come riflesso di un'acquisita pratica miniaturistica che ben si rivela nella minuta esecuzione a tempera. Sono vedute, per lo più, concepite in serie, dove ogni piccolo dipinto è dedicato ad un luogo celebre e caratteristico, e sono certo assai differenti, a prescindere da ogni considerazione sulla qualità, dalle vedute che sin qui abbiamo incontrato. Originali nel taglio e sufficientemente esatte nella prospettiva, presa a livello più elevato del terreno, erano certamente precedute da un lavoro preparatorio di disegni che ci è testimoniato del resto dal suo album di appunti del Museo di Strasburgo dove fra porti di mare, composizioni mitologiche e religiose e scene di genere non mancano vedute di città italiane. La sua pratica di incisore così come il suo apprendistage presso un miniaturista sono sempre evidenti e tornano assai utili agli scopi che si era prefisso anche se possono talvolta, come per esempio nel «porto italiano» già nella collezione Schülenberger, deviarlo verso quelle fantastiche immaginazioni di maestose scenografie italiane, con





palazzi, colonnati, giardini e ampie terrazze ornate di statue, gremite di un'elegante folla di gentiluomini che si sberrettano di fronte a dame irte di pizzi. «Vedute ideate» di gran moda ad Anversa nella prima metà del secolo e dovute alla fredda immaginazione e al dubbio gusto di artisti come il Van Bassen o il Van Deelen. Il lusso architettonico italiano immaginato dalla ricca borghesia mercantile fiamminga, magari sulla scorta delle incisioni dei «Palazzi moderni di Genova», raccolti e disegnati dal Rubens e pubblicati ad Anversa nel 1622.

Ma le sue piccole vedute di «Roma moderna», esatte nei rilievi e attente, nel medesimo tempo, alla pittoresca animazione della vita cittadina, con attenzione quasi esclusiva per le eleganti parate di carrozze e per il passeggio di personaggi di qualità piuttosto che per gli episodi popolari o le «baronate», aprono una nuova strada alla «veduta» intesa questa volta, a stretto rigore di termini, come «genere» autonomo. La loro precisa qualificazione in questo senso deve considerarsi in dipendenza del perché il Baur le dipingeva. In altre parole per chi le dipingeva. Esse rispondono, senza dubbio, alle precise esigenze di un mercato che può dirsi, per allora, nuovo. Vanno incontro alle richieste di una clientela interessata all'acquisto di «vedute» come ricordo della città. Se, in generale, non si può dire che tali scopi fossero del tutto nuovi era nuovo certamente il tipo della richiesta alimentata non tanto dalla nobiltà residente quanto da viaggiatori di passaggio e, in un certo senso, determinata dalla stessa qualità di questi ultimi.

Per intenderci, quando Philippe de Béthune conte di Selles ordinò a Claudio Lorenese le due vedute del Campovaccino e del Campidoglio, intendeva certamente portare via con sé un tangibile ricordo del luogo dove aveva speso, come ambasciatore, tanti anni della sua vita. E aveva scelto quindi due dei monumenti più significativi, per antiche memorie, di Roma. Ma voleva, è lecito supporlo, che più d'ogni altra cosa risultasse l'atmosfera, il sentimento, il riflesso letterario e culturale della città, per averlo sempre presente davanti ai suoi occhi. Ed è logico quindi che a una siffatta richiesta intesa ad un significato principalmente simbolico e traslato, potesse tornare benissimo il fatto che Claudio avesse inserito il «suo» Campidoglio in una «veduta ideata», addirittura con un porto di mare. Le esigenze si precizarono invece in direzione della veduta topograficamente esatta, documentaria, quando simili ordinazioni divennero più frequenti, specialmente con il crescere in Roma delle commissioni da parte di stranieri in quel quadro generale del commercio artistico in cui l'intervento dell'Europa si fa più massiccio e si sostituisce in parte al declinante mecenatismo italiano sul quale si modellava ancora il conte di Béthune. Era un tipo di ordinazione che aveva anche i suoi lati spiccioli, le sue pratiche di piccolo commercio, in un tempo in cui i viaggiatori stranieri divenivano a Roma ognor più numerosi. Ci si avvicina in altre parole ai

Gaspar van Wittel, Il Vaticano dai Prati di Castello. Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (cat. D320).

Gaspar van Wittel, Veduta panoramica di Roma. Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (cat. D318).





tempi del «grand tour». In tale ambito non si ricercavano tanto raffigurazioni ideali e simboliche per ovviare a richieste che presupponevano una cultura di tipo umanistico e una coscienza letteraria o sentimentale della passata grandezza di Roma, quanto vivi ricordi della realtà cittadina a beneficio di una curiosità non più associata alla cultura. Vedutine come quelle del Baur erano fatte evidentemente per sopperire a tali richieste e devono a questa contingenza il loro carattere di precorritore di tendenze vedutistiche che si affermeranno, come vedremo, solo più tardi, verso la fine del secolo, per dilagare poi nel secolo seguente.

Abbiamo seguito sino ad ora, salvo forse l'eccezione del Baur, una traccia sufficientemente unitaria, non priva di nessi reali e verificabile sui concreti rapporti fra gli artisti, che c'è stata indicata dalla costante presenza di un preciso obiettivo: quello di rendere le suggestioni visive provocate dall'ambiente romano o dalla Campagna. Una traccia dunque alquanto limitata, limitata a Roma se non altro, e quindi esclusiva e particolare, ma ricca tuttavia di conseguenze anche al di là dei limiti iconografici, e geografici, che circoscrivono le sue origini. In quella direzione, infatti, operarono, come s'è visto, quasi esclusivamente artisti stranieri di passaggio a Roma, ancora nel corso del Cinquecento ma soprattutto nei primi decenni del Seicento; e se costoro possono vantare tutti, chi più chi meno, di appartenere di fatto a quell'entità sopranazionale che è in quegli anni la «scuola romana» divisa in correnti ed in isole culturali non sempre fra loro comunicanti, è necessario altresì tener presente che non pochi di essi, se tornarono in patria, non mancarono di diffondere ampiamente alcuni dati culturali e ambientali, o addirittura mode, tipicamente «italiani». Se poi, nel percorrere quella traccia, ci siamo imbattuti quasi esclusivamente in «paesisti», non va dimenticato che, almeno al principio del Seicento, furono proprio i pittori di paesaggi ad impegnarsi per primi nella ricerca di oggettività, in tutta la sua illusiva evidenza, e racchiudere nei limiti di un «quadro», cioè di un «prospetto», una visione della realtà circostante che può anche chiamarsi «veduta». E non importa poi se i risultati erano più spesso ideali, cioè compositi, che reali: importa invece registrarli quando essi sembrano garantire la possibilità del configurarsi di una «visione», appunto, che era la più adatta al concepimento della «veduta» realistica e attuale¹⁸. L'intenzione costante verso la veduta, del resto, come elaborazione di un dato paesistico reale era sempre, latente od esplicita, in quegli artisti e non mancò, come abbiamo visto, di cimentarli talvolta in prove concrete. Se però si vuole precisare l'indagine, limitandola alla veduta non come attività occasionale o come risultato di una determinata tendenza paesistica, ma come genere autonomo, come «veduta topografica» nel senso, per intenderci, settecentesco che è poi il senso più strettamente connesso al termine nel linguaggio



Gaspar van Wittel, *Campo Marzio dai Prati di Castello*, 1683. Roma, collezione marchese P. Patrizi Montoro (cat. 91).

Gaspar van Wittel, *Veduta dei Prati di Castello verso San Pietro*, 1683. Roma, collezione marchese P. Patrizi Montoro (cat. 93).

Gaspar van Wittel, *Il Tevere a Castel Sant'Angelo*, 1683, particolare della riva sinistra a Tor di Nona. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (cat. 127).



corrente degli studi, c'è un fatto che va subito sottolineato a conclusione di quanto ora si è detto: che non è solo da suggerimenti di carattere ambientale che quell'attitudine alla visione poteva fluire direttamente nel «genere» veduta così inteso. Occorrevano anche apporti diversi, vorrei dire strumenti più adatti e specifici.

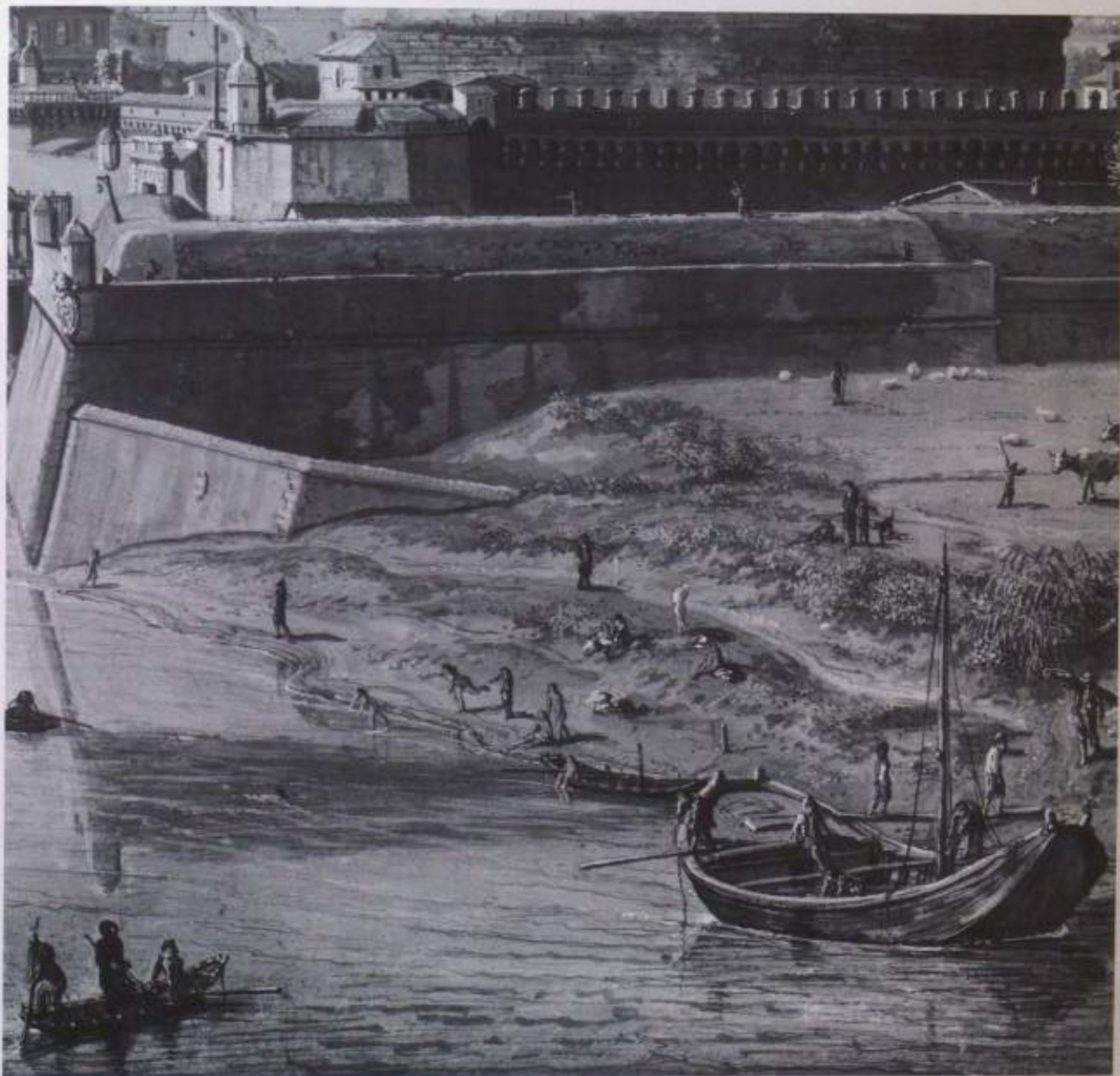
Sarebbe legittimo, per esempio, che si ritenesse addirittura inevitabile che la veduta «secundum veritatem», in quanto disgiunta dal «prospetto di paese» idealizzato, si esprimesse in qualche modo, per obbligo alla sua natura speculare, in termini di stretto realismo, nell'ambito cioè di quelle tendenze naturalistiche che tanta parte ebbero nella cultura artistica romana degli inizi del secolo. Che si avvalessse, in altre parole, più o meno direttamente anche di quelle esperienze di origine caravaggesca che si diramano, del resto, così fecondamente nei più diversi campi del rappresentabile. Un tramite in tal senso, se ci atteniamo alla traccia sin qui seguita, fu forse quello dell'Elzheimer, ma abbiamo visto come esso veniva ad incidere non tanto in senso naturalistico, non tanto in virtù del chiaroscuro caravaggesco, quanto, e in modi più idonei, nella sua funzione di lucida giuntura fra visione nordica e cultura italiana, di fusione felice fra due lingue storicamente così differenti. A esperienze caravaggesche forse più dirette si affidarono invece, come tutti ormai sanno, due decenni dopo altri artisti nordici, i primi Bamboccianti, che operarono in un campo non dissimile, dopo tutto, da quello della veduta, proprio in ragione di quella famosa «finestra aperta», in quanto cioè avevano per obiettivo il pittoresco spettacolo della vita che si svolgeva nelle vie della città. Ma costoro, per aver eluso, ai loro inizi almeno, ogni preciso riferimento topografico tolto dalla realtà e per aver concentrato tutto il loro interesse sull'azione, sulla «tranche de vie» o sull'aneddoto, orientarono diversamente la visione delle circostanze con conseguenze che si protrassero a lungo nel secolo. Ed è logico, del resto, che quel tanto di descrittivo, di iterativo e anche di meccanico che è connesso ad alcuni passi obbligati della veduta topografica, la riproduzione di edifici per esempio, non potesse accordarsi a quanto di immediato, di attuale, di vivente, la loro visione aveva ereditato dal caravaggismo. Senza dire che quella «necessità di aver pratica dell'architettura» ritenuta giustamente indispensabile dal marchese Giustiniani, presupponeva rapporti con l'architettura o quanto meno con la prospettiva del tutto assenti in artisti come il Van Laer. Sta di fatto che se si indagano i rapporti fra veduta secondo verità e tendenze realistiche seicentesche sorge, a complicare le cose, la contingenza incontestabile che la veduta, in quanto «genere» o specialità, non trovò subito una sua strada esclusiva per esprimersi, e quindi un repertorio di impostazioni visive, di metodi e di tecniche, non trovò subito cioè i suoi interpreti specializzati come accade invece, per fare un esempio, alla «natura morta» che vantava fra l'altro autorevolissimi incunaboli proprio nel punto più





Gaspar van Wittel, Il Tevere a Castel Sant'Angelo, 1683, particolare della Basilica di San Pietro e del Borgo Nuovo. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (cat. 127).

Gaspar van Wittel, Il Tevere a Castel Sant'Angelo, 1683, particolare della riva destra sotto Castel Sant'Angelo. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (cat. 127).



Gaspar van Wittel, Il Tevere a Castel Sant'Angelo, 1683. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (cat. 127).



Gaspar van Wittel, La piazza e il Palazzo di Montecavallo, 1684, particolare del portale di ingresso. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (cat. 30).



Gaspar van Wittel, Ponte Sisto, particolare della riva destra con la spiaggia della Renella a Trastevere. Roma, Pinacoteca Capitolina (cat. 162).

vivo e nevralgico di quelle esperienze, nello stesso Caravaggio. La ragione sarà stata quella che si è detta, e cioè che la veduta architettonica o topografica non si prestava affatto ad alimentarsi soltanto delle esperienze realistiche reperibili ai margini del caravaggismo, ma non si può negare che a quella inconfutabile contingenza è dovuto se, proprio nel secolo in cui i «generi» si stabilivano nelle loro singole rigide autonomie e in specialità sempre più costringenti, la veduta topografica, in Italia, posticipò, nei riguardi di questi, la sua nascita e trovò il suo pieno sviluppo e la sua universale diffusione solo più tardi, soprattutto nell'ambito della cultura settecentesca, una cultura cioè sostanzialmente diversa. Eppure le possibilità di un fertile rapporto fra tendenze realistiche e veduta c'era, ed era tutt'altro che trascurabile. Ce lo dimostra a sufficienza il fatto che già in quel fondamentale terzo decennio del Seicento, per non citare gli altissimi esempi del Velazquez non certo classificabili nel «genere», non mancarono nel giro di certo naturalismo periferico significative e qualificate prove di vedute secondo verità. Basterebbe ricordare lo Scorza e il Codazzi. Tali esempi non furono sufficienti, tuttavia, a fondare un vero e proprio «genere», il che può anche tornare a loro merito: erano dovuti ad artisti, per adoperare un linguaggio a noi sgradito ma dopo tutto richiesto a proposito di una cultura divisa in così rigide specializzazioni, che non erano vedutisti veri e propri o soltanto vedutisti. La veduta infatti, in quegli anni della prima metà del secolo, o è ancora strettamente dipendente dal paesaggio e dalla «veduta ideata», o, se si allarga l'indagine ad altri fatti non ancora toccati dalla nostra traccia, legata strettamente a ricerche di natura prospettica che si facevano strada nell'ambiente dei «quadraturisti». Forse, nella sua esclusività, la veduta topografica era considerata una sorta di sottogenere e quindi respinta addirittura verso la topografia vera e propria (vedute intese come mappe) o verso l'illustrazione di libri e confinata quindi nel mondo degli incisori. Il che si giustifica anche alla luce di quelli che erano ritenuti i suoi scopi immediati. È vero che il «quadraturismo», per quel suo rapporto costante ed esclusivo con la prospettiva che presupponeva una continua verifica delle convenzioni grafiche di questa sullo spazio reale, si prestava egregiamente a congiungere visione vedutistica e realtà. Ma nei primi anni del Seicento nell'ambiente dei prospettici e dei quadraturisti, così come in quello degli incisori più interessati alla veduta, confluivano anche esperienze ben diverse da quelle del realismo, esperienze spesso stravaganti e fantasiose, che non contribuivano certo a mantenere la veduta architettonica che si appoggiava al «quadraturismo» in quella che avrebbe dovuto essere la sua situazione più naturale e diretta. Basta pensare all'apporto di natura ancora manieristica del bizzarro François de Nomè detto Monsù Desiderio che, prima di trasferirsi a Napoli, trascorse ancor fanciullo otto anni a Roma dal 1602 al 1610, ancora in tempo ad assorbire qual-



Gaspar van Wittel, Piazza del Popolo,
1683, Roma, collezione privata
(cat. 3)

Gaspar van Wittel, Veduta panoramica
di Roma da Villa Medici, 1683,
particolare. Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Antica (cat. 21)

Gaspar van Wittel, Piazza del Popolo,
1683, particolare dell'Orto dei Padri
Agostiniani e dell'inizio della strada
Paolina oggi via del Babuino. Roma,
collezione privata (cat. 3).

Gaspar van Wittel, Piazza del Popolo,
1683, particolare della chiesa di Santa
Maria dei Miracoli e dell'inizio di via
Ripetta. Roma, collezione privata
(cat. 3).



cosa dell'ambiente e ad abbozzare una sua prima educazione sul rovinismo micrografico e composito del Bril, in parallelo ad Agostino Tassi, e che forse ebbe, più tardi, anche rapporti diretti con la stessa scenografia come dimostra il suo costante richiamo a certa tematica teatrale corrente a mezzo Seicento³⁷. Ed ebbe, per di più, stretti rapporti con le immaginazioni iconografiche tipiche del repertorio degli incisori, sul genere, per intendersi, di quelle che facevano capo all'ambiente fiorentino (frequentato anche dal Tassi) di Giulio Parigi, del Cantagallina e del Callot, fino ad Israël Silvestre, al Collignon e al Baur. Apporto quello di Monsù Desiderio nell'ambito del «quadraturismo» non dissimile da quello del meno noto Balthasar Lawers, che anche fu quadraturista, dello stesso Filippo d'Angelo, di cultura ben più complessa ed affascinante, o di Didier Barra, più topografo che vedutista e che esercitò, forse anche la professione di cartografo.

Di ben diverso significato, invece, è il fatto che nell'ambito della verità nuova seicentesca, una strada, una piazza, un punto qualsiasi della città, un luogo non scelto per la nobiltà derivata dalla presenza di antiche vestigia, ma un semplice trivio, potessero ritrarsi come frammento di evidenza. Si tocca così, e siamo nel terzo decennio del Seicento, il punto più vivo, il traguardo più moderno della veduta, se si vuol intendere con «veduta» diretto atteggiamento del «vedere» la realtà di un luogo, di un'ora, di un insieme momentaneo di azioni senza storia, naturali, quotidiane. Se «veduta», in altre parole, vuol dire «ritentiva» visuale, memoria di cose viste e non repertorio di cose da vedere e di cose amate dagli umanisti o dai viaggiatori stranieri. Qualcosa quindi che trascenda i costringenti vincoli del «genere», che erano limiti imposti dall'alto, da convenzioni culturali che si modellavano sulla rigida gerarchia classista della società del tempo. È nel 1627, un anno dopo la partenza del Poelenburgh ma quando già da tre anni Peter Van Laer andava fissando nelle sue piccole tele alcune vive immagini della vita popolare di Roma, che un genovese, Sinibaldo Scorza, «aveva messo il cavalletto in Piazza Pasquino, vista d'angolo, mentre l'ombra gira sui palazzoni e la gente si sberretta e l'arrotino e il cartolaio attendono ai fatti loro»³⁸. Una strada vista così com'è, con l'«anticaglia» di Pasquino appena visibile sul cantone, non più importante di tutte le altre cose animate o inanimate nella luce o nell'ombra. Un'opera felice e quasi inattesa di un artista considerato fra i «minori». Oggi si direbbe d'avanguardia per quella pronta sensibilità che la fa inserire, tempestivamente, fra le tendenze di punta del decennio e precisamente in quella visione nettamente opposta all'estetica classicista del rappresentabile, alle convenzioni sulla composizione, sul disegno, sull'espressione degli affetti nelle azioni, e via dicendo. Le intenzioni che l'artista genovese trentottenne mostrava invece di saper comprendere, anche se per un breve momento, erano quelle della naturalezza, del farsi specchio del-



*Gaspar van Wittel, Veduta panoramica
di Roma dalla Trinità dei Monti, 1683,
particolare. Roma, Gallerie Nazionali
l'Arte Antica (cat. 17).*



Gaspar van Wittel, Veduta panoramica
di Roma da Villa Medici, 1683,
particolare. Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Antica (cat. 21).



Gaspar van Wittel, *Il Camposvaccino dalla scala laterale dell'Aracneli*, 1683. Roma, collezione Colonna (cat. 45).

Gaspar van Wittel, *La piazza e il Palazzo di Montecavallo*, 1684. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (cat. 30).

Gaspar van Wittel, *La piazza e il Palazzo di Montecavallo, particolare*. La Spezia, collezione Amedeo Lia (cat. 32).



la verità, del fingere l'evidenza, ma senza quei pregiudizi e quegli accomodamenti cui non si sottrassero nemmeno i Bamboccianti che limitavano a tranquilli episodi la visuale della loro «finestra aperta», riducendo a proporzioni rassicuranti e in qualche modo addomesticate le immagini della vita popolare, escludendone i lati più angosciosi e violenti in modo che i signori, cioè i soli possibili clienti, potessero, alla fine, «quel che abboriscono vero» amar dipinto, come diceva Salvator Rosa⁴⁷. Una ricerca dell'evidenza secondo principi che un artista di ben altra levatura, il Velazquez, mostrava di conoscere assai bene assimilandoli nelle zone più evolute della coscienza e che, tre anni dopo la «Piazza di Pasquino» dello Scorza, nell'estate del 1630, mise a fuoco incomparabilmente nelle due vedute di Villa Medici⁴⁸.

Ma siffatte manifestazioni di una inclinazione libera e spregiudicata verso la verità che avrebbero dovuto, per naturale conseguenza, indurre a trasformare in «veduta» ogni paesaggio, così come prima ogni veduta aspirava alla condizione del «paesaggio ideale», eroico, idillico o classico che fosse, rimasero, in fondo, fatti isolati. E lo sarebbero rimasti ancor più, senza interferire direttamente nel campo specifico della veduta, intesa questa volta come «genere», se non fosse stato per un artista, il bergamasco Viviano Codazzi, che pur partendo dal ristretto limite di una specialità, quella della veduta architettonico-prospettica, seppe liberarla da ogni atteggiamento classicista, elegiaco o retrospettivo, dall'interferenza di letterarie fantasie proromantiche, affidando ad una ferma sicurezza ottica e realistica le intenzioni di partecipare con i suoi mezzi, che considerava soltanto come strumenti specifici, a quell'estetica anticlassicista che nel terzo decennio si era manifestata, come si è visto, sia pure occasionalmente, anche nella veduta.

Viviano Codazzi è considerato ormai, a ragione, l'inventore della veduta realistica: e realismo, in questo caso, non deve intendersi tanto come propensione a raffigurare luoghi realmente esistenti, come fedeltà cioè all'esattezza topografica, ma piuttosto come obbiettivo distacco nella rappresentazione, come atteggiamento coscientemente assunto nei riguardi di una tendenza della cultura artistica contemporanea che lo rende partecipe di una «storia continua» che giunge fino al Canaletto e al Bellotto⁴⁹. Il suo primo stimolo verso l'assetto prospettico della realtà procedeva certamente dalle ormai antiche ricerche di «illusione» dei quadraturisti e non era dissimile quindi da quello parallelo e appena più antico del Tassi che tuttavia, per la sua ambizione di partecipare a grandi imprese, lo rivolse soprattutto, in accordo con la tradizione, a compiti decorativi e complementari e ad opere ad affresco. Il suo astratto presupposto, quindi, era quello che sin dalle origini aveva tentato i padri della «prospettiva»: costruire cioè su di una superficie piana, con l'ausilio di regole ormai complesse ma non molto diverse da quelle stabilite nel Rinascimento, una sorta di scatola



*Gaspar van Wittel, Il Campidoglio
dalla scala laterale dell'Aracoeli, 1633,
particolare dell'ingresso alla Villa
Capitolina di Paolo III e della cupola
di San Luca. Roma, collezione Cisotta
(cat. 47).*



spaziale, di gabbia prospettica, che garantisse l'illusione grafica di uno spazio completamente razionale, costante e omogeneo.

Ma c'era nel Codazzi, come è stato osservato, un'intenzione costantemente rivolta alla «veduta»: il che vuol dire che non tardò a superare i limiti della tematica iniziale, di natura essenzialmente prospettico-scenografica, per conferire alle sue «rovine» e alle sue architetture ideali un'apparenza così corporea e obbiettiva nel drammatico rapporto fra luce e ombra, immettendole in uno spazio vivo, animato dai fatti comuni del giorno e da umili frammenti di vero, da far emergere chiaramente pur nell'ambito di un «genere» ben definito, la deliberata intenzione di assumere le posizioni della nuova realtà seicentesca. L'ipotesi di un suo primo soggiorno romano iniziato ancora negli anni venti e concluso nel 1633, quando l'artista si trasferì a Napoli, mi sembra documentata a sufficienza dai fatti addotti da Roberto Longhi e dalla Brunetti per essere contestata⁴. Fatti cui aggiungerei il riflesso evidentemente codazziano che traspare dalle vedute del Tassi del 1633 al Quirinale⁴⁵ e dai due dipinti della Galleria Pallavicini. La sua prima presenza attiva a Roma, quindi, coincide con quelle sporadiche tendenze realistiche che coinvolgono, come s'è visto, la veduta nel terzo decennio e si pone parallela alle più antiche prove dei Bamboccianti e dello Swanevelt e alle giovanili «vedute ideate» con architetture di Claudio, subito posteriori al '27. Precede, d'altra parte, di stretta misura la nuova visione realistica proposta dai paesisti olandesi italianizzati della seconda generazione il primo dei quali, l'Asselijn, giunge a Roma solo nel '32⁴⁶.

Non penso che nessuna veduta vera e propria, cioè non ideata, del Codazzi, fra quelle che di lui ci sono note, possa collocarsi con certezza nell'ambito di quel suo primo soggiorno romano cui convergono piuttosto, sicuramente, alcuni dipinti dove il dettato prospettico prevale sulla timida ricerca di effetti pittorici ma che, nel loro insieme, già denunciano uno sviluppo in continuo progresso, dovuto forse a quei consigli che liberamente gli forniva Claudio, se prestiamo fede a un passo del Baldinucci, che erano sì di natura prospettica ma riguardavano assai verosimilmente la prospettiva aerea, come nota il D'Argenville nella sua chiosa⁴⁷. Non par dubbio però che, anche in quel suo primo soggiorno, di vedute dal vero ne dipinse, magari soltanto verso il '30, nel tempo cioè in cui lo Swanevelt si applicava così attentamente a ritrarre Campovaccino. Basterebbe, a confermarcelo, quella veduta di Piazza del Popolo, già presso Knoedler a New York e pubblicata dal Longhi, così specularmente esatta nella parte destra. Una veduta che, per la collaborazione di Micco Spadaro, si colloca con certezza nel periodo napoletano ma che fa ragionevolmente supporre l'avesse portata con sé senza figure da Roma o quanto meno si appoggiasse ad un preesistente dipinto di soggetto analogo e tratto indubitabilmente dal vero. Al suo soggiorno napoletano, che va dal '33 al '47, risal-





Gaspar van Wittel, Il Porto di Ripa Grande, particolare del porto e dell'edificio della Dogana. Roma, Accademia di San Luca (cat. 191).

Gaspar van Wittel, Il Tevere al porto della legna, 1685, particolare. Firenze, Palazzo Pitti (cat. 120).



Gaspar van Wittel, *Il Tevere al porto della legna*. Roma, collezione Colonna (cat. 119).



Gaspar van Wittel, *Castel Sant'Angelo e l'abside di San Giovanni dei Fiorentini*, 1685. Firenze, Palazzo Pitti (cat. 152).



Gaspar van Wittel, *Campo Marzio dai Prati di Castello*, 1685, particolare. Firenze, Palazzo Pitti (cat. 92).

gono tuttavia le più importanti vedute realistiche che di lui ci siano rimaste: quella stupenda di Palazzo Gravina e della via prospiciente e quella della Piazza del Mercato con la rivolta di Masaniello. In quest'ultima la parte fondamentale dovuta a Michelangelo Cerquozzi, che vi narra l'inizio della rivolta, e la data stessa dell'avvenimento rappresentato, 1647, che coincide con l'ultimo anno della sua permanenza a Napoli e che fu anzi la ragione del suo allontanamento dalla città, dimostra inconfutabilmente che almeno le figure furono eseguite a Roma quando l'eco della rivolta era ancora attuale, ma fa supporre altresì che il dipinto a due mani avesse subito una sorte non dissimile, invertendo i termini, da quella che toccò alla «Piazza del Popolo» sopra ricordata⁴⁹.

Le vedute realistiche di Viviano Codazzi si pongono, per intenzioni ed impegno, su di un piano di cultura artistica ben diverso da quello seguito dalla veduta topografica come la praticava, per fare un esempio, Wilhelm Baur. Il prevalere di una concezione rigorosamente strutturale e prospettica incidere necessariamente sulla natura stessa della veduta, vorrei dire sulla sua morfologia. Eludeva infatti i metodi di visione propri della veduta panoramica e descrittiva, dedicata per lo più ad un luogo ben noto o ad un singolo monumento che ne fosse il protagonista principale, dove il punto di vista era sempre posto in un luogo elevato, con l'orizzonte alto, per meglio riprodurre nelle esatte proporzioni dell'«alzato» la struttura architettonica dei monumenti e degli edifici rappresentati e il rapporto fra questi e la sistemazione circostante e che si appoggiavano, in fine, quasi sempre alla composizione centralizzata e quanto più possibile simmetrica. Nella maggior parte delle vedute del Codazzi, invece, soprattutto in quelle non ideate, l'orizzonte è spesso basso e il punto di vista è posto all'altezza dello sguardo di un ideale spettatore che si trovasse al livello stesso del luogo rappresentato, in un punto alquanto arretrato rispetto ai limiti imposti dall'inquadratura. Il piano di terra della veduta, in altre parole, corrispondeva al piano di terra reale. Un procedimento che può in qualche modo paragonarsi a quello che si può ottenere oggi con un teleobiettivo. Il risultato era, di necessità, più realistico, poiché coinvolgeva il riguardante nello spazio stesso della veduta che non era concepita come se fosse vista, con distacco, da un'immaginaria finestra o da un ipotetico punto sospeso a mezz'aria.

Tornato a Roma nel '47, il Codazzi vi trascorse quasi ininterrottamente il suo tempo sino alla fine dei suoi giorni, cioè sino al 1670, salvo un brevissimo soggiorno a Napoli nel '55 e una probabile e misteriosa assenza dal '59 al '66. Il suo fecondo operare si protrasse quindi a lungo nel secolo: ma se ai contemporanei, presso i quali riscosse non poche lodi, la sua posizione non parve isolata, per quanto riguarda i suoi veri meriti in effetti lo fu: soprattutto nel campo della veduta. Gli rimase sì il merito di aver legato indis-



Gaspar van Wittel, *Il Tevere a San Giovanni dei Fiorentini e via Giulia*, Roma, collezione marchese Sacchetti (cat. 155).



Gaspar van Wittel, *Villa Medici dalla parte dei giardini*, 1685, Firenze, Palazzo Pitti (cat. 25).



Gaspar van Wittel, *Il Tevere a San Giovanni dei Fiorentini e via Giulia, particolare della riva destra*, Roma, collezione marchese Sacchetti (cat. 155).

solubilmente quel «genere» alla rigorosa pratica della prospettiva, ma i più validi effetti di tale apporto frutteranno piuttosto nel secolo successivo: nel Canaletto e nel Bellotto. La sua influenza, nei luoghi dove operò, se pur aveva così precocemente, come si è visto, toccato Agostino Tassi, non si diffuse, di poi, oltre un breve cerchio che coinvolge soprattutto Filippo Gagliardi⁶ e, in qualche modo, anche il Salucci, che era già attivo, del resto, nel terzo decennio. Fu piuttosto come pittore di rovine, di un «genere» cioè che andava ognor più distinguendosi dalla veduta, e per quel suo modo di raccoglierle e di accordarle secondo esigenze antologiche dovute certamente ai committenti, che propagò riflessi più concreti sia a Roma che a Napoli. Due città dove il culto della veduta classica e ideata prosperò notevolmente, se non altro per il fatto che i resti dell'antico vi affioravano ovunque e fornivano la naturale scenografia alla vita d'ogni giorno. L'eredità della sua visione, che dopo di lui fu rivolta insensibilmente all'Accademia, incise cioè soprattutto su quella storia del «rovinismo» che ha come protagonisti il Ghisolfi e il Roberti e infine il Panini a Roma, il Coccorante, il Costa e il Greco a Napoli.

Nel corso della seconda metà del secolo, del resto, la tendenza alla veduta secondo verità, alla veduta che non limitasse i propri scopi alla descrizione topografica o alla decorazione pura e semplice, si attenua sensibilmente. È sintomatico in proposito il caso dei Bamboccianti della seconda generazione. Già nel Lingelbach, e soprattutto nelle opere di soggetto romano che fece a memoria dopo la sua partenza da Roma, o nell'Helmbrecker, ma specialmente nel Mommers e in pittori più tardi, come i fiamminghi Gobau e Bredael, ne troviamo una chiara dimostrazione. A differenza dei loro predecessori che seppero rendere il senso più vero dell'ambiente con pochissimi essenziali elementi, per così dire anonimi, essi cercano spesso di rendere chiaramente riconoscibili i luoghi che servivano da teatro ai loro allegri assembramenti popolari, riproducendo, sul fondo, ora Piazza del Popolo, ora Piazza Navona, ora il Campovaccino, il Campidoglio, Piazza San Pietro o altro. Ma così come il «popolo» da essi raffigurato assomiglia sempre più ad una pittoresca raccolta di comparse fisse nei caratteristici atteggiamenti preferiti dai turisti forestieri, anche i fondali topografici si riducevano, nel più dei casi, a scenografie decorative e frettolose, a sgangherate e improbabili prospettive.

Una propensione verso attrattive più sottili era coltivata invece ancora nell'ambiente dei paesisti olandesi che, anche dopo la metà del secolo, continuavano a giungere numerosi a Roma, sulle orme dei primi italianizzanti. Soprattutto nel gruppo che vi soggiornò all'incirca dal '54 al '55.

Jan Worst, Willem Romeyn, Jan de Bisschop, Jan Hackaert, Jan Wils e Abraham Begeijn⁶ giravano ancora a disegnare dal vero fra le rovine di Roma o per la Campagna con intenti e risultati non





Gaspar van Wittel, Villa Medici dalla parte dei giardini, 1685, particolare della facciata. Firenze, Palazzo Pitti (cat. 25).

Gaspar van Wittel, Piazza Navona, 1715, particolare della chiesa di San Giacomo e della Fontana dei Fiumi. Roma, collezione Chinni (cat. 39).





Gaspar van Wittel, Il Colosseo visto da sud-est, particolare dell'ingresso della Vigna del Noviziato dei Missionari. Collezione privata (cat. 63).

Gaspar van Wittel, L'interno del Colosseo. Roma, collezione privata (cat. 73).

Gaspar van Wittel, Il Colosseo e l'Arco di Costantino, 1703. Londra, collezione privata (cat. 54).

Gaspar van Wittel, L'Arco di Settimio Severo e il Tempio di Saturno, 1703. Londra, collezione privata (cat. 50).

dissimili da quelli dei loro più famosi predecessori; e si conservano di loro moltissimi disegni con vedute. Nella stessa direzione, forse con maggior precisione topografica, operarono più tardi Albert Meyeringh, Jakob de Heusch e Isaäk de Moucheron¹⁰ dei quali ci restano anche vere e proprie vedute dipinte della Città. In un caso o nell'altro, tuttavia, erano pur sempre prove occasionali di paesisti, e ritenevano quindi, quasi immancabilmente, qualcosa di ideale e di composito che derivava dalla precisa impostazione della loro specialità. Si giunge così verso la fine del secolo e se le vedute realistiche si facevano più scarse, soprattutto meno realistiche, in controparte la richiesta delle vedute aumentava, più o meno come, in campo librario, per ragioni non dissimili, aumentava la richiesta delle guide e, presso le botteghe degli stampatori, quella delle piante della città. Vi sopperivano, come vedremo, soprattutto quegli incisori che continuavano il ricco repertorio topografico avviato da Israël Silvestre, come il Falda o il Wouthers, oppure disegnatori topografici come il modesto ma esatto Lieven Cruyl. Ma negli ultimi due decenni del Seicento un artista olandese, Gaspar Van Wittel, pur traendo vantaggio dalle precedenti esperienze, seppe portare la veduta topografica, che aveva tempestivamente scelto come esclusiva specialità, ad una dignità artistica che, nell'ambito ristretto del genere, può dirsi sino ad allora sconosciuta.

Quell'impressione di novità e di originale rapporto con il vero che ci danno le prime vedute del Van Wittel se le rapportiamo all'ambiente artistico romano del penultimo decennio del Seicento e che può indurci a ritenere, per i meriti di una visione sino ad allora inedita, la sua posizione isolata e quindi diversa da quella che era la tendenza generale del tempo, cioè la tendenza accademica e classicista del declinante Barocco, si attenua sensibilmente non solo se consideriamo le necessarie conseguenze della rigida divisione in «generi» allora praticata collegandole ai fatti dei quali abbiamo indicato una traccia, ma soprattutto se collochiamo con maggiore esattezza quelle opere nell'ambito del particolare ambiente nel quale l'artista olandese venne a trovarsi appena arrivato a Roma e dove diede le prime prove. Prima di ciò, tuttavia, è necessario chiedersi quanto possa aver inciso sulla sua formazione, e sulla direzione che seguì negli anni successivi, il giovanilissimo apprendistato in Olanda dove rimase sino all'età di diciannove anni, e dove fece i primi passi nella bottega di Mathias Withoos ad Amersfoort. Come è noto, Utrecht, che distava da Amersfoort poche miglia, era fra le sette province olandesi quella più aperta alla cultura italiana. Soprattutto alla cultura caravaggesca. Ma se il primo maestro del Van Wittel non partecipò, non fosse altro per ragioni di generazione, a quella tendenza, non aveva però mancato di compiere il suo viaggio in Italia nel quinto decennio, come tanti suoi connazionali, fossero paesisti italianizzanti, naturamortisti o altro.



Gaspar van Wittel, Ponte Sisto,
particolare della spiaggia della Renella,
Roma, collezione privata (cat. 164).



Gaspar van Wittel, Ponte Sisto,
particolare di San Francesco d'Assisi e
della spiaggia detta di Regola, Roma,
collezione privata (cat. 164).



Il Withoos, artista in vero modesto che praticava diversi generi dal paesaggio alla natura morta, dipinse anche qualche veduta: una di Amersfoort, per esempio, e una di un porto sullo Zuiderzee datata del 1675 e conservata al Rijksmuseum di Amsterdam, vedute per altro alquanto fantastiche e composite, per così dire all'italiana⁹⁰. Non credo tuttavia sia lecito supporre che da quel ristretto ambiente il Van Wittel derivasse qualcosa di più che un orientamento verso la pittura di vedute e una generica tendenza verso la cultura italianizzante e quindi una sorta di predestinazione che lo indusse a compiere, giovanissimo, il suo viaggio a Roma. Vero è che proprio nel giro di quegli anni che precedono la sua partenza la pittura di veduta, per merito di artisti come i due Berckheyde e il van der Heyden ad Haarlem e ad Amsterdam, aveva, dopo l'isolata apparizione del Saenredam, trovato una sua fisionomia originale e indipendente nell'ambito di quella divisione in varie specialità che, senza portare alla sua origine il peso di un discriminante giudizio accademico, caratterizza la cosiddetta «pittura di genere» dei Paesi Bassi nel secolo XVII⁹¹.

Una fisionomia affatto differente da quella che avevano conferito alla veduta gli olandesi di passaggio a Roma e in genere gli italianizzanti, per non dire degli stessi italiani. Sostanzialmente diverso era l'oggetto della loro visione. Nulla, in Olanda, invitava a fantasticare sul passato, sulle vestigia di un mondo trascorso, sui messaggi arcani delle rovine. L'attualità del reale, il senso di partecipare alla vita in progresso, la certezza del presente, erano sentimenti connaturati all'aspetto stesso del paesaggio olandese, lineare, regolare, in tanta parte determinato dall'uomo, all'architettura spesso ancor nuova delle sue città, ricche, borghesi e ordinate. Nelle vedute dei tre artisti, è vero, siamo ben lontani dalla visione inarrivabile del Vermeer, che identificava luce e colore, lontani, in particolare, dalla sublime veduta di Delft dipinta intorno al '60 dove sembrano gocce d'oro fuso e scaglie di madreperla i punti di luce sulle case, sulle barche, sugli alberi, e si assommano, si spargono e si sovrappongono, dilatati dalla distanza, tessendo l'ordito invisibile dello spazio su una rada trama di preziosi colori per ricomporre l'apparenza mobile e momentanea della realtà. Erano piuttosto, le vedute di Gerrit Berckheyde e di Jan van der Heyden, ritratti di città. Ritratti esatti, obbiettivi, analitici, ma che coglievano il soggetto nella sospensione di un momento determinato della sua vita. Nulla di più diverso dal panorama descrittivo, dalla raffigurazione di monumenti o edifici famosi assunti come protagonisti. La città è vista, per così dire, dall'interno della sua esistenza di luogo vissuto, nei tagli più familiari a chi vi abita e percorre ogni giorno le sue vie: lo scorcio di un portico, le case sul canale al di là della spalletta del ponte, la Vecchia Borsa con il suo confuso brusio, una banchina ombreggiata da alberi accanto all'ormeggio dei canotti, la piazza del mercato animata dalla folla nella luce pallida di un sole autun-

*Gaspar van Wittel, Il Tevere a San
Giovanni dei Fiorentini e via Giulia,
particolare. Roma, collezione marchesa
Vittoria Litta (cat. 154).*





nale, il passaggio solitario e silenzioso dietro l'abside della cattedrale.

Non so se qualche opera di questi artisti, o magari di divulgatori più modesti come i fratelli Beerstraaten, giungesse fino al Van Wittel diciannovenne nel piccolo villaggio di Amersfoort o ad Utrecht. È anche probabile, sebbene non si possa uscire dal campo delle ipotesi. Resta tuttavia il fatto che il suo atteggiamento, quando cominciò a Roma a dipingere vedute, anche se tanto diversamente determinato dalla realtà esterna, non era poi del tutto dissimile nella sostanza. E non è lecito, forse, addebitare ciò soltanto alla sua origine nazionale.

Per attenerci ad elementi più certi e documentabili, più direttamente pertinenti, è necessario constatare che per l'indirizzo da lui seguito negli anni successivi fu soprattutto determinante, come ho detto, l'ambiente nel quale venne a trovarsi a Roma subito dopo il suo arrivo. Che non era un ambiente precisamente artistico, di pittori intendo. Quello che fece, infatti, fu di entrare subito al servizio di un ingegnere idraulico suo connazionale, occupandosi assiduamente a mettere in disegno numerosi e spesso utopistici progetti. L'ingegnere era Cornelis Meyer, nato nel 1629, che apparteneva ad una nobile e ricca famiglia di Amsterdam e che aveva un fratello governatore delle Indie Orientali per conto della repubblica. Quando dopo essere stato a Venezia venne a Roma, in occasione del Giubileo del 1675, nello stesso tempo del Van Wittel quindi, era già noto in Europa come ingegnere, come idraulico e come inventore di macchine e di accorgimenti per dare regola al corso dei fiumi e renderli atti alla navigazione, per superare l'ostacolo dei dislivelli, per costruire canali, argini e «palificate», per approntare infine, dighe e moli per i porti e per i suoi studi sulla laguna¹¹. Qualcuno lo riteneva un megalomane e se vantava forse indubbi meriti come «idraulico» e offriva, sulla carta almeno, procedimenti nuovi per l'Italia, non mancava infatti anche di una fervida fantasia che applicava ad escogitare invenzioni bizzarre e macchine inutili. Come quella di un fantastico veicolo automobile, un pesante carrozzone ricco di decorazioni e di intagli, con ampie e comode poltrone, azionato da un uomo seduto a prora che girando una manovella trasmetteva, grazie ad una serie di ingranaggi e di riduttori, il movimento alle ruote anteriori. Oppure come il progetto, ancor più assurdo, che riguardava il «Modo di far venire per tutte le case della città l'acqua mediante li ladri e li malfattori» e che consisteva semplicemente nel chiudere in cantina, ben legato ad una catena, un robusto galeotto costringendolo ad azionare una pompa che elevasse l'acqua da cisterne poste nel sottosuolo sino ai primi piani, o alle fontane e ai pubblici lavatoi. Il Van Wittel dunque cominciò a lavorare per il Meyer come disegnatore e topografo e quando il gentiluomo ingegnoso, lo stesso anno del suo arrivo nel 1675, fu richiesto da Clemente X di esprimere il suo parere sull'antico pro-

blema di rendere navigabile il Tevere da Perugia a Roma e fu quindi invitato a compiere una ricognizione sui luoghi risalendo il corso del fiume, portò con sé il giovane disegnatore che, al termine del viaggio, illustrò con una cinquantina di disegni il complesso progetto in un manoscritto che fu presentato al pontefice¹².

Sono veri e propri disegni topografici, anche in pianta o in proiezione obliqua, dove il ricorso all'evidenza concerne, di necessità, l'esattezza con cui sono descritti i vari impedimenti che ostacolano la navigabilità del fiume e le varie macchine escogitate dalla fervida immaginazione del Meyer per porvi rimedio. In alcuni, tuttavia, il senso della veduta prevale e ci dimostrano come il Van Wittel, spinto dalle esigenze di obiettività relative al suo compito, fosse già avviato sulla strada della veduta realistica. E ci dimostrano anche come fosse pronto ad appropriarsi di certe grafie proprie al paesismo nell'ambiente romano: grafie di origine claudesca o dughettiana, alla Grimaldi. Fu certo, quella del viaggio sul Tevere, un'esperienza utilissima e che fra l'altro gli lasciò indelebili ricordi di alcuni degli aspetti più pittoreschi dell'ampia vallata del fiume e del paesaggio della Sabina che riaffioreranno più tardi in molti dei suoi disegni con vedute ideate.

Ma non si limitò a questo la sua collaborazione con il Meyer: due disegni, che sono testimonianza utile per conoscere i suoi inizi, riguardano la «palificata» progettata dall'ingegnere olandese per evitare le corrosioni del Tevere alla curva prima di Ponte Milvio e le relative inondazioni della contigua via Flaminia¹³. Un altro dei progetti del Meyer era quello di usufruire come meridiane i principali obelischi delle piazze di Roma. Occorrevano quindi, per dimostrare come risolvere il problema, vere e proprie vedute di quelle piazze, e fu certo questa la prima occasione che ebbe il Van Wittel di avviarsi per quella strada che avrebbe poi scelto come sua esclusiva specialità. Ne sono prova evidente le vedute di Piazza del Popolo, di San Giovanni in Laterano e di Piazza San Pietro che furono poi incise nei volumi a stampa delle opere del Meyer¹⁴ e i cui disegni già rivelano la tipica impostazione vedutistica vanvitelliana tanto che se ne servì per vere e proprie vedute, ad olio o a tempera, negli anni successivi. In questa occasione lavorò accanto ad alcuni incisori assoldati dal Meyer, Giovan Battista Falda, Gommario Wouters, Jean Collin ed altri; due artisti, i primi, già noti in quegli anni per le loro vedute a stampa di vari aspetti della città¹⁵. Vedute essenzialmente topografiche il cui scopo era quello di illustrare gli edifici e i luoghi più famosi di Roma a beneficio dei forestieri e che possono considerarsi complemento alle descrizioni delle guide (la prima edizione del Titi è del 1674) che già cominciavano ad occupare in proporzione sempre crescente i torchi delle varie stamperie romane. Non c'è dubbio altresì che nel preciso ambito delle botteghe che vendevano stampe, disegni, mappe, venisse presto a conoscenza di quella serie di vedute di Roma che



Lieven Cruyl disegnò dal 1664 al 1665 per una serie di incisioni diffuse nel 1666 (i disegni originali sono ora al Museo di Cleveland) o di altre che il Cruyl eseguì prima di ritornarsene definitivamente a Gand, dove era già nel 1676. Il modesto e paziente topografo fiammingo, che soggiornò dieci anni in Italia e fu sicuramente a Roma dal '64 al '74, fornì certamente, con l'esempio dei suoi disegni lineari, descrittivi e particolareggiati, più di un suggerimento al giovane artista olandese, e non solo per un indirizzo generale verso la veduta, ma per la scelta stessa dei soggetti e dei singoli punti di vista*.

Il Van Wittel non tardò tuttavia a liberarsi dal ristretto cerchio di quell'ambiente pressoché artigianale, in margine alla pittura. L'ottima conoscenza che dimostra delle regole della prospettiva, parte essenziale degli insegnamenti accademici, già nelle sue prime opere lo differenzia sostanzialmente dal livello di quei topografi, disegnatori o incisori, che, ad eccezione del Wouthers di gran lunga il più evoluto, della prospettiva non si può dire vantassero grande padronanza, anche perché, in certo qual modo, essa limitava i loro scopi, che erano quelli di rivelare quanto più fosse possibile, con licenze e arbitrarie deformazioni, tutte le particolarità strutturali e decorative degli edifici e dei luoghi rappresentati. È lecito quindi supporre che, non privo di una base di buoni principi e di cognizioni acquisite in Olanda, entrasse molto presto in contatto con un ambiente più elevato, non estraneo del tutto alle tendenze dell'Accademia. La notizia, trasmessaci dai biografi, di un suo alunnato presso Abramo Genoels di Anversa, venuto a Roma, dopo una lunga dimora a Parigi, nel 1674 e che vantava certo i suoi trascorsi rapporti con il Le Brun, se non è suffragata da nessun elemento che ci dimostri di una qualsiasi influenza del mediocre artista fiammingo (migliore forse come incisore) e dei suoi propositi classicisti sul Van Wittel, deve intendersi soprattutto come un indizio, se così può dirsi, del suo rapido avanzare di grado.

Appena arrivato, come era inevitabile per un olandese, entrò subito in rapporto con i suoi connazionali che «erano allora in Roma un'assai allegra compagnia» come scrive il Pascoli e quindi con i componenti della «Schildersbent», che era una sorta di gilda locale o meglio di unione commerciale istituita nel 1627 da un gruppo di nordici fra i quali il Poelenburgh e il Breenbergh, per difendere gli interessi dei pittori olandesi di fronte alle pretese del corpo ufficiale dei pittori romani. Il contrasto con l'Accademia di San Luca era stato lungo e ricco di episodi, ma al tempo dell'arrivo del Van Wittel era già cessato da qualche anno. Quando, nel 1675, fu accolto nell'allegra confraternita, i cui componenti costituivano una specie di Quartiere Latino dell'epoca, prese parte certamente a quelle bizzarre cerimonie che, seguendo la tradizione, davano occasioni a qualche follia, o «jonasjes» come le chiamavano. Fu quindi battezzato con il vino somministrato da un prete per burla





Gaspar van Wittel, *L'Arco di Settimio Severo e il Tempio di Saturno, 1703, particolare. Londra, collezione privata (cat. 50).*

Gaspar van Wittel, *Piazza San Pietro, Vienna, Kunsthistorisches Museum (cat. 107).*

Gaspar van Wittel, *Abside di San Pietro, Roma, collezione privata (cat. 114).*

Gaspar van Wittel, *Veduta di Marino da Villa Colonna, 1719, Firenze, Galleria degli Uffizi (cat. 213).*

(i componenti della gilda erano per lo più protestanti) e si recò quindi alla cosiddetta «Tomba di Bacco» nella piccola chiesa suburbana di Santa Costanza, a quel tempo sconosciuta, dove attorno al grande sarcofago di Costantia si svolgeva una buffonesca caricatura della cerimonia del Toson d'Oro⁹⁷. Nella *Bent* assunse, come era costume, un soprannome e scelse «De Toorts», ma si può dire non l'usasse mai: il che indica che non rimase a lungo in quell'ambiente, i cui tempi migliori erano ormai passati, e che ebbe se mai l'ambizione di naturalizzarsi romano. Se ebbe un soprannome infatti fu piuttosto quello di «Gasparo dagli Occhiali», che gli fu appioppato più tardi, quando italianizzò il suo nome in Vanvitelli, sebbene, fino alla fine, firmasse sempre in olandese. Non deve escludersi tuttavia che, almeno nel primissimo tempo romano, avesse contatti con gli artisti della *Bent* e ne traesse anche qualche insegnamento. Nell'anno del suo arrivo e in quelli che subito seguirono, cioè tra la fine dell'ottavo e gli inizi del nono decennio del secolo, tra gli artisti olandesi e fiamminghi presenti a Roma vanno ricordati Dirk Helmbrecker, Abraham Begeijn, Abraham Honich, Albert Meyeringh, Jakob de Heusch, Cornelis de Bruyn e Jan Glauber. Molti di loro erano paesisti e i loro intenti non erano del tutto diversi da quelli dei predecessori sebbene tendessero insensibilmente ad assorbire tendenze accademiche, come il Genoels, conferendo ai loro paesaggi un tono sempre più classicista e idealizzante o alla *Salvator Rosa*. Ma fra questi il Meyeringh e il De Heusch dipinsero anche vedute e si può dire che, sotto tale aspetto, non fossero del tutto estranei alla formazione del Van Wittel. Il Meyeringh soprattutto. Mentre per artisti olandesi giunti a Roma più tardi, come Isaäk de Moucheron chiamato nella *Bent* «Ordonnantie», a Roma dal '94 al '97, si può in qualche misura supporre il caso inverso, cioè un'influenza di Gaspare che in quegli anni era già vedutista affermato⁹⁸.

È quindi prima ancora dell'80 che il Van Wittel iniziò la sua indipendente operosità di vedutista, dandosi «a dipingere il vero» come scrive il suo primo biografo Nicolò Pio. E si può affermare con certezza che fra l'80 e l'85 aveva già raggiunto una piena individuazione artistica, stabilendo quei principi di visione e quei procedimenti tecnici dai quali non si allontanò poi mai per tutta la vita. Risalgono infatti a quel breve giro di anni i disegni preparatori della maggior parte delle sue vedute romane e dei quali si servì, fino a consumarli materialmente, per tutte le numerose vedute che ne trasse negli anni successivi, modificando soltanto piccoli particolari, se intervenivano cambiamenti anche di poco rilievo nel paesaggio architettonico della città (le vedute dovevano essere sempre attuali), ma senza variarne mai l'impostazione prospettica. Il metodo al quale sempre si attenne sin da allora ci è testimoniato chiaramente da molti disegni preparatori che di lui ci rimangono. Sono disegni, per lo più, di grandi dimensioni, formati da vari fogli





Gaspar van Wittel, Veduta di Marino da Villa Colonna, 1719, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (cat. 213).

Gaspar van Wittel, Veduta panoramica di Frascati, già Vienna, collezione dell'ambasciatore Schwarzenberg (cat. 198).

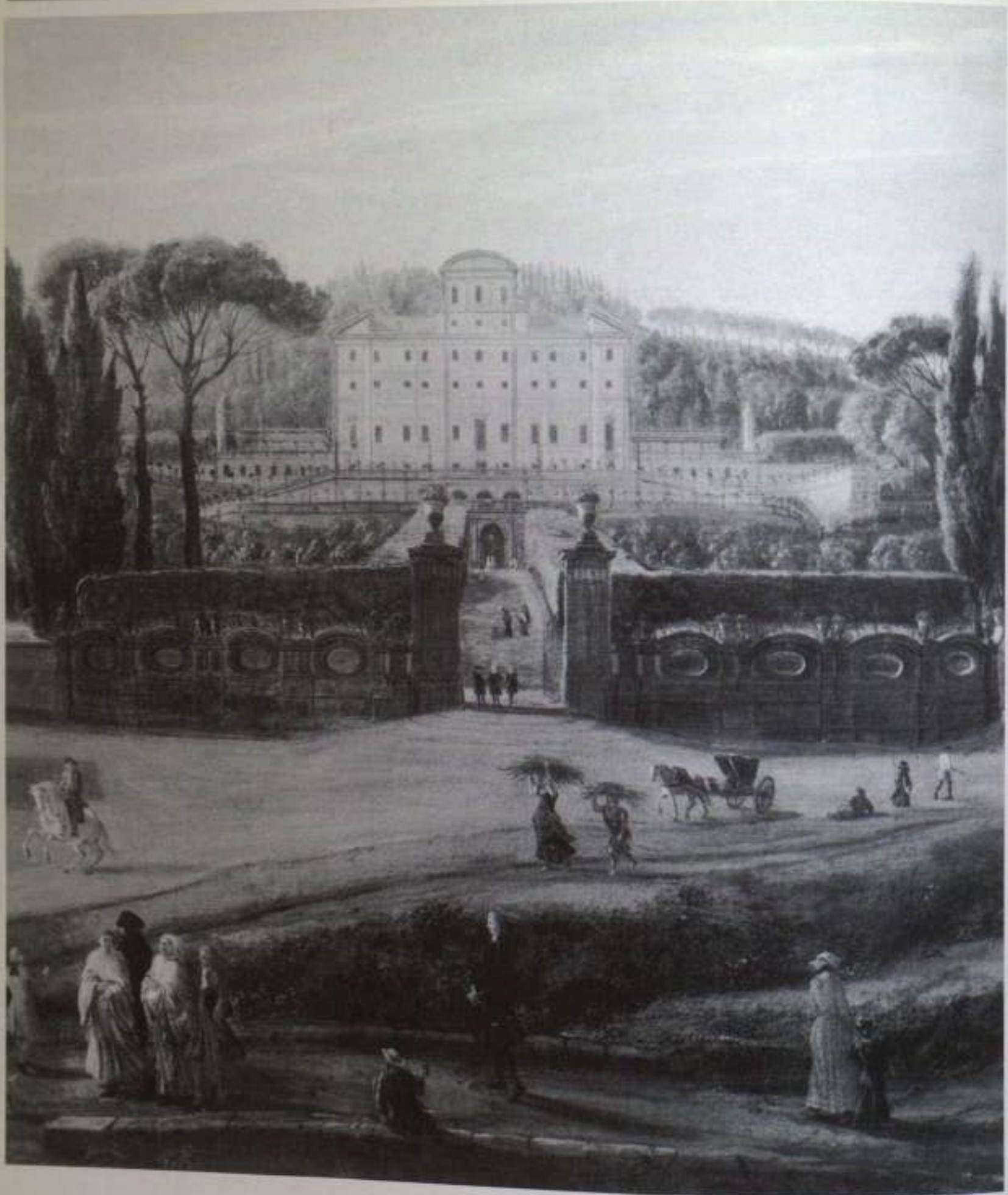
Gaspar van Wittel, Veduta parziale di Frascati, già Vienna, collezione dell'ambasciatore Schwarzenberg (cat. 202).

Gaspar van Wittel, Villa Aldobrandini a Frascati, Roma, collezione privata (cat. 205).

aggiunti, sempre in senso orizzontale e che molto spesso superano il metro di base. Hanno la dimensione cioè delle sue vedute normali ad olio e sono quindi ridotti a proporzioni minori, secondo una scala perfetta ottenuta con la quadrettatura, per le piccole tempere su carta o su pergamena. Tali disegni sono evidentemente presi dal vero, sul posto: la prima traccia è a matita, lapis o sanguigna, ripassata poi ad inchiostro, certamente nello studio e con l'aiuto di un tiralinee, quando vi aggiungeva una leggera tinteggiatura all'acquerello per le parti in ombra. È probabile anche che tali disegni, che non dimostrano mai pentimenti di rilievo o incertezze, fossero preceduti da schizzi più rapidi e immediati. In qualche caso forse sarà stato così ma per la maggior parte delle vedute il grande disegno preparatorio costituisce il primo documento. Più probabile invece che ne facesse più di uno, sempre di grandi dimensioni, e senza variare il punto di vista. Di tale procedimento abbiamo, infatti, un esempio⁹⁹. Nelle vedute di Van Wittel la prospettiva non è mai deformata, se non qualche volta e in misura appena percettibile. Non si vede cioè nel disegno nulla di più o nulla di diverso da quanto consenta, nella realtà, un punto di vista fisso; punto di vista che, molto spesso, presupponeva l'identità fra piano di terra reale e piano di terra della veduta (in alcuni suoi dipinti si vede infatti l'artista in atto di disegnare seduto su di un piccolo sgabello pieghevole o su di una anfrattuosità del terreno) oppure che era preso da un punto più elevato, come poteva essere, per esempio, una finestra di un primo o al massimo di un secondo piano, per consentire una visione più estesa e panoramica. Il formato per lo più orizzontale delle sue vedute, scelto evidentemente per abbracciare più spazio ed estendere sino al massimo limite consentito la visione, quasi come in un «grande angolare», comportava di necessità che se il punto di vista, il punto cioè di convergenza della piramide visiva, era unico e fisso, variasse invece, seppure insensibilmente, il punto delle linee di fuga verso l'orizzonte. In altre parole, le aberrazioni marginali, inevitabili ad una rigorosa impostazione prospettica in una veduta tanto estesa in larghezza, erano risolte empiricamente e senza venir meno ad una illusione di verosimiglianza spostando circolarmente, lungo la linea d'orizzonte, il fuoco della visione.

I pittori stranieri che si erano stabiliti a Roma nel corso del Seicento, sia pure per un breve soggiorno, avevano risposto, come si è visto, in modi non molto variati all'appello della città. Molti di essi ci hanno lasciato una vivida immagine della vita che si svolgeva entro la cerchia ancora intatta delle mura, ma ci è sembrato di poter cogliere sempre all'origine dei sentimenti da essa suscitati quel presupposto, più o meno palese, più o meno cosciente, che dopo tutto li aveva spinti a compiere il viaggio: che Roma fosse l'unica città fra tutte dove si potesse studiare a fondo l'antico. Ne derivava quindi che, per quegli artisti, gli aspetti pittoreschi della







città erano di stimolo tanto più affascinante quanto più davano il senso, irreperibile altrove, della comunanza fra la vita popolare ed un passato che circondava quanto cadeva sotto i loro occhi, i cui ricordi affioravano ovunque intrecciandosi ai fatti e alle azioni di ogni giorno.

Da ricordare, per non dir altro, che esistevano a Roma 7012 colonne antiche, intere o frammentarie, ancora in piedi o cadute, adattate a nuovi usi o semisepolte, che tante si prese la briga di contarne il litologo Faustino Corsi. L'atteggiamento del Van Wittel nei confronti della città era invece sostanzialmente diverso, in certo senso più consono ai tempi e al gusto dei committenti italiani e stranieri della fine del secolo. Il velo che divideva dal passato si diradava sensibilmente con il crescere di nuove cognizioni, gli «antiquari» eran già sulla via di diventare «archeologi», e il passato così perdeva ogni giorno di più la sua magica, misteriosa essenza. Aumentava il numero della gente che viaggiava, gli inglesi inauguravano la moda del «grand tour», e con i viaggi aumentava il desiderio di conoscere. Si voleva, della città, un'immagine non più simbolica, ideale ed evocativa in senso letterario, ma un'immagine viva attuale. E il Van Wittel, infatti, fu attratto soprattutto dagli aspetti della Roma moderna. Fu, come dice il Lanzi, «il pittore della Roma moderna».

È vero che se verso il 1680 Roma non poteva dirsi ancora una città in piena decadenza traeva pur sempre gran parte della sua bellezza e del suo fascino da aspetti sostanzialmente decadenti. Ad essi soprattutto e non alle nuove fabbriche, alle nuove piazze e alle nuove strade era affidato il lato pittoresco che più colpiva al primo sguardo. La stessa Roma moderna, che pur vantava monumenti di un fasto e di un'imponenza altrove sconosciuti, trovava il suo carattere particolare proprio nell'apparenza disorganica, priva di ogni ordine prestabilito, che le conferivano i maestosi edifici, soffocati da un dedalo di viuzze medievali fra le quali erano sorti, o isolati nel silenzio quasi campestre delle vigne, degli orti o delle zone incolte.

Dopo la sistemazione urbanistica che le imprese Sisto V nei cinque anni del suo regno, di un tipo monumentale e severo, non privo di una certa tristezza, ma che poteva considerarsi come l'inizio di un progetto di trasformazione generale non portato a termine, dopo il «boom» edilizio, sostanzialmente individualista e nepotista, del Barocco, che va dagli anni di Paolo V sino a Clemente IX Rospigliosi, subentrò un periodo di relativa stasi. Non si costruì molto al tempo di Clemente X Altieri, sotto il cui pontificato giunse a Roma il Van Wittel, né al tempo di Innocenzo XI Odescalchi; non molto oltre gli immancabili palazzi per i nipoti.

Gaspar van Wittel, Veduta parziale
di Villa Aldobrandini a Frascati
già Roma, collezione Pietromarchi
(cat. 207)

Gaspar van Wittel, Veduta di
Caprarola, 1720. Collezione privata
(cat. 235)



E nulla intervenì a rinnovare sensibilmente l'aspetto della città sotto Alessandro VIII Ottobuoni o sotto Innocenzo XII Pignatelli con il quale si giunge alla soglia del nuovo secolo. Erano anni di grande austerità, di timidi tentativi di combattere il nepotismo, e lo stato ecclesiastico pareva «molto smunto» all'ambasciatore veneto presso Clemente X. I papi, del resto, non avevano più «gran genio alle fabbriche», come dice il Pascoli, né l'«ambizione di lasciare di sé eterne memorie». Gli architetti, anzi, erano considerati «istigatori dei Pontefici a far spese inutili in tempi così calamitosi» e un inviato francese, nel 1685, scriveva: «La misère est déjà très grande à Rome, et le gouvernement odieux, et hai extrêmement»⁶⁶.

Non era tuttavia Roma, ripeto, in quegli anni proprio una città in decadenza: contava centotrentacinquemila abitanti, circa ventimila di più che all'inizio del secolo e ben centomila di più rispetto agli anni che seguirono il disastroso sacco del 1527. Cresceva e in una certa misura si estendeva, era cioè demograficamente in progresso. Ma non poteva dirsi nemmeno una grande città, industriosa, popolosa, in espansione, come era già il caso di molte capitali europee.

Il suo aspetto era pur sempre singolare, particolare, diverso. Se non altro per il contrasto, che non mancava di essere pittoresco forse perché non assumeva mai aspetti disumani, spaventosi e abietti, che le conferiva necessariamente la contiguità della miseria più nera con la più fastosa ed esibizionistica ricchezza e la mancanza pressoché totale di un ceto medio, borghese e mercantile, con autonomia di usanze e di costumi. Contrasto cui deve aggiungersi, naturalmente, quello ormai ben noto ma altrettanto vistoso del nuovo e dell'antico, saldato tuttavia dal flusso continuo della vita popolare che dilagava per ogni angolo della città, umanizzando per così dire anche le rovine e adattando quanto più poteva adattare ai propri elementari bisogni.

Saper cogliere questo vivente aspetto di Roma, nel suo particolare carattere e nei suoi contrasti, fu il merito maggiore del Van Wittel e lo differenzia nettamente da quanti prima l'avevano preceduto. Solo raramente ritrasse luoghi famosi o celebri monumenti e raramente adottò temi adusati, punti di vista o inquadrature fissate dalla tradizione. Lo stesso formato orizzontale e panoramico con la base il doppio dell'altezza di gran parte delle sue vedute deve considerarsi quasi una sua invenzione e fu comunque creato appositamente perché il più adatto allo scopo. Quasi mai prevale in lui l'interesse esclusivamente archeologico, o l'intenzione di raccogliere una sorta di convenzionale repertorio topografico della città. Gli è del tutto estraneo il senso romantico delle rovine. Disegnava attentamente le sue vedute seduto su di uno sgabello all'angolo di una piazza o all'imbocco di una strada, oppure affacciandosi dalla finestra di un palazzo o inerpicandosi su dei ruderi, e cercava scorci inediti, punti di vista mai sino allora considerati. I suoi soggetti li

*Gaspar van Wittel, Villa Aldobrandini
a Frascati. Roma, collezione privata
(cat. 203).*





trovava sulle pendici del Pincio, nel mezzo dei Prati di Castello, fra i sentieri che percorrono il Foro serpeggiando fra le rovine, nei pressi delle basiliche o delle più modeste chiesette, fra le alberate davanti alle porte dei conventi o ai cancelli delle ville principesche, nelle piazze affollate del centro. Una delle sue imprese più felici fu quella di illustrare la vita della città sulle sponde del fiume che scorte entro i suoi confini, dal porto della legna al porto di Ripa Grande, da Nord a Sud. Una lunga e paziente ricognizione che iniziò ancora nel nono decennio e che portò a termine nel giro di pochissimi anni ritraendone i vari aspetti da almeno tredici punti differenti. Il potere evocativo delle sue vedute fluviali è tale da riproporci concretamente la vita di allora e viene spontaneo ricostruirne i luoghi, sul documento delle vedute vanvitelliane, quasi a rendere il più logico tributo alla loro testimonianza fedele con un immaginario, brevissimo viaggio.

Prima che costruissero il nuovo porto di Ripetta, la riva sinistra del Tevere, a partire dal bastione che chiudeva l'ultimo tratto delle mura Aureliane dopo Porta del Popolo sin circa all'alto edificio del collegio Clementino davanti a Piazza Nicosia, consisteva in una lunga ed alta proda scoscesa che cambiava aspetto e natura secondo la stagione o i capricci del fiume e sulla quale si affacciava una fila di modeste casupole appoggiate una all'altra e divise dai vicoli che portavano alla Strada di Ripetta. Il porto che dava il nome alla strada era solo un ripido pendio invaso da cespugli e solcato da sentieri con qualche paracarro di pietra per gli ormeggi e prima ancora, più a monte, sotto i bastioni, c'era il porticciolo della legna dove approdavano appunto i barconi carichi di legname che veniva depositato in cataste sulla riva. Era qui sulla riva sinistra che cominciava quasi all'improvviso, dopo i terreni vaghi e paludosi che costeggiavano la Via Flaminia, la Roma fluviale. Un aspetto di Roma oggi pressoché assente dalla vita della città mentre allora tanta parte di essa si svolgeva sul fiume torbido e incostante che nonostante le rovinose piene autunnali e le secche estive costituiva pur sempre una importantissima via di comunicazione e di traffici. Per un lungo tratto, fino alla base dei bastioni di Castello, la riva destra era invece un allegro susseguirsi di prati, di cespugli fioriti, di canneti, e sulle sponde disabitate, interrotte solo dai ruderi di qualche rara bicozza in abbandono, si aggiravano vagabondi, pescatori, mulattieri e vignaioli mentre nelle giornate di sole, cioè la maggior parte dell'anno, si sciorinava sull'erba verde la biancheria ad asciugare. L'aspetto di abbandono campestre era interrotto soltanto dalla grande edicola bianca all'angolo del muricciolo di cinta della Vigna Altoviti, uno strano edificio tra il portale e la fontana, fiancheggiato da un filare di antichi cipressi. La vasta zona pianeggiante contenuta dalla curva ampia del fiume era infatti come un immenso prato diviso in «vigne», cioè in proprietà coltivate a vite o ad orto, e se ci si inoltrava per i sentieri che lo percor-



*Gaspar van Wittel. Il Convento di
San Paolo ad Albano, 1710, particolare.
Firenze, Palazzo Pitti (cat. 211).*



revano partendo dagli approdi del Tevere, volgendosi indietro si vedeva Roma sorgere come inattesa al di là dei prati sopra i folti cespugli della riva, con le cupole, i campanili, le altane e le logge di Campo Marzio a ridosso della linea verde-azzurrina del Pincio chiusa tra Villa Medici e Trinità dei Monti.

Per passare il fiume c'era un traghetto, poco prima di Ripetta, con una barca legata con una cima ad un anello che scorreva lungo un cavo aereo teso fra due pali solidamente infissi nel terreno. Più avanti, dopo il Clementino, le case di Tor di Nona si assiepavano a specchio dell'acqua col loro disordine di finestre grandi e piccole, di verande, di terrazze, di sbilenchi balconcini di legno carichi di panni stesi e coi rari approdi fra gli stretti archi delle fondamenta. Poi il fiume scorreva come incassato fra quella irregolare e incombenza quinta di povere costruzioni da una parte, che terminavano nel lungo e tetro fabbricato del carcere di Tor di Nona, e i solenni bastioni di Castel Sant'Angelo dall'altra, che giungevano sin quasi al filo della corrente col liscio pendio di mattoni rossastri costellato di targhe e stemmi in travertino mentre sugli spalti, fra gli steccati di legno dipinto, i cancelli e le garitte verniciate a strisce di colori vivaci si intravedevano le uniformi azzurre dei soldati che facevano l'esercizio. Sul ponte che univa qui le due rive con tre archi perfetti che specchiandosi nell'acqua davano l'illusione di tre cerchi luminosi, si vedevano da lontano brillare al sole le borchie delle carrozze e i finimenti dei cavalli fra le bianche statue degli angeli e il variopinto brulichio della folla che lo percorreva in continuazione in ogni senso poiché esso coincideva con una delle principali arterie del traffico romano che portava dal popoloso quartiere dei Borghi e dei Palazzi Vaticani al centro della città. Era questo forse uno dei punti più belli della Roma seicentesca con il ponte e la mole del Castello a specchio sul fiume, con il verde dei prati a destra e la pittoresca selva di case a sinistra mentre davanti, oltre il ponte, dietro il fumo azzurrino che saliva dai comignoli dei Borghi e il digradare dei tetti bruni affiorava il bianco fastigio della facciata di San Pietro con a destra le Logge e l'angolo dei Palazzi e sopra l'enorme cupola schiarita dal velo dell'atmosfera. S'intravedeva d'infilata Borgo Novo, pieno di folla, sino a scoprire come da una fessura uno spicchio del colonnato: più a sinistra le modeste casette che si addossavano alla severa architettura dell'Ospedale di Santo Spirito erano incorniciate dai cipressi di Sant'Onofrio e dal verde dei giardini del Gianicolo che sparivano ad un tratto dietro la grande fabbrica scura e le buie altane di Palazzo Altoviti. Ed era qui, dove il fiume iniziava la sua curva maggiore, che la vita di Roma si affacciava più liberamente alle sue rive e si mescolava per così dire al suo corso. Già la proda sotto gli spalti di Castello era sempre affollata di perdigiorno, di giovani nudi che si tuffavano nelle acque limacciose, degli stessi pastori che abbandonati buoi e pecore a pascolare sui prati si sedevano sulla riva seguendo pigra-



Gaspar van Wittel, Firenze vista dalle Cascine. Firenze, collezione della Cassa di Risparmio di Firenze (cat. 272).

Gaspar van Wittel, Firenze. L'Arno alla Pescaia di Porta San Nicolo'. Firenze, collezione della Cassa di Risparmio di Firenze (cat. 273).

Gaspar van Wittel, Verona. L'Adige a San Giorgio in Braida. Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito da Firenze, Palazzo Pitti) (cat. 322).

Gaspar van Wittel, Venezia. La Piazzetta dal bacino di San Marco, particolare. Roma, Galleria Doria Pamphili (cat. 295).

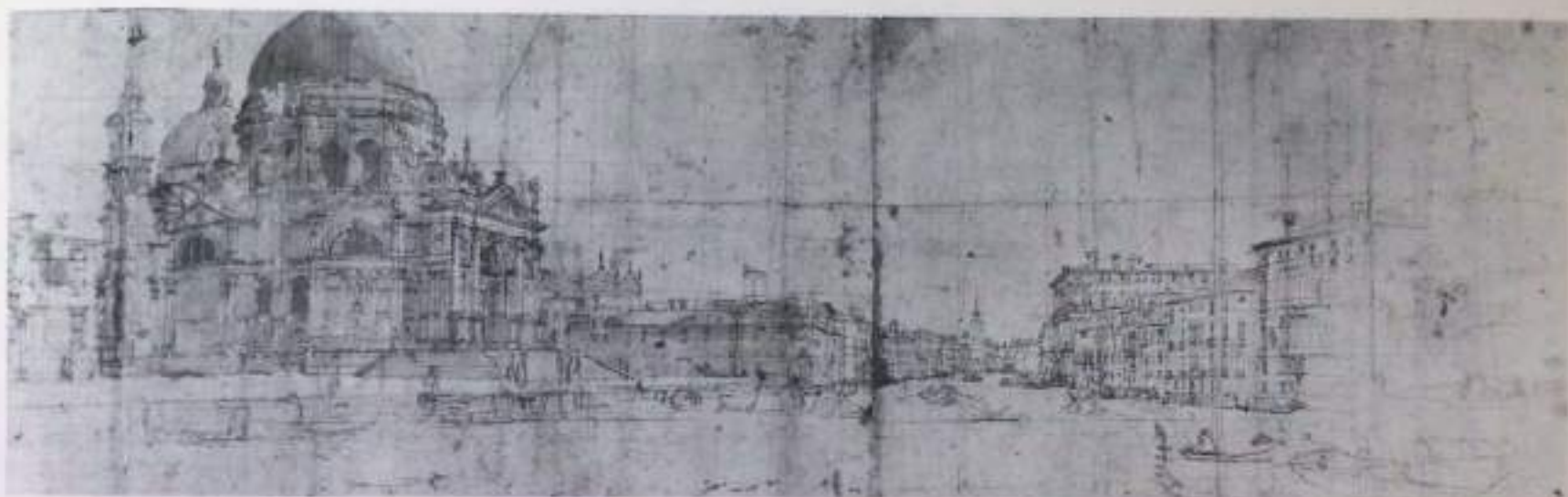


mente con lo sguardo il traffico del fiume. Larghi barconi da carico scendevano infatti lentamente la corrente o la risalivano a fatica, trainati dalla sponda o a forza di remi, incrociando i battelli dei traghetti, le barchette dei pescatori o i piccoli legni da diporto. Si susseguivano le pigre tartane cariche sino ai bordi di botti di vino o di cataste di legname dirette a Ripetta e qualche burchio attraccava, per liberarsi della mercanzia, a quel tratto di riva sotto l'inizio dei Borghi dove al tempo di Paolo V si era allestito un vero e proprio porticciolo per scaricare dalle chiatte il travertino che affluiva alla fabbrica di San Pietro. Dopo il ponte, del resto, numerosi erano gli approdi e numerosi gli sbocchi sul fiume delle vie della città. Via Giulia terminava il suo lungo rettilineo quasi sul greto del Tevere presso l'ampia scarpata che finiva a filo dell'acqua sotto San Giovanni dei Fiorentini e formava un largo spiazzo erboso dove all'ombra di un grande salice una fila di lavandaie erano chine sulla corrente. Tra le quinte dei panni stesi scendevano i muli carichi di sacchi di grano che si avventuravano poi lungo la stretta passerella di uno dei due mulini galleggianti - l'altro era sotto Santo Spirito sulla riva opposta - ormeggiati con pesanti catene alle rovine dell'antico ponte neroniano. Al mattino Via Giulia appariva dietro la scalinata di San Giovanni come un taglio luminoso tra gli edifici in ombra della riva e la sua lunga e stretta prospettiva, al cui inizio è affacciata la mole del Palazzo Sacchetti, si perdeva nella nebbiolina dorata dei raggi del sole che la illuminavano obliquamente sino all'arco leggero dei Farnese che ne segnava il termine.

Il paesaggio fluviale cambiava notevolmente dopo la curva del Tevere che nel tratto sino a Ponte Sisto scorreva fra due rive sempre contrastanti d'aspetto ma certo meno animate. A destra si affacciavano i pergolati dei giardini dell'Ospedale dei pazzi adiacente a Santo Spirito che con l'andamento irregolare delle mura formavano tante piccole baie ombreggiate da salici o da folte cespugli fra i quali si appostavano i pescatori alla canna o vagavano i soliti vagabondi del fiume nella speranza di recuperare con i loro raffi improvvisati qualche relitto trascinato dalla corrente; seguiva poi un terrapieno cintato da paracarri davanti a Palazzo Salviati che con la nobile facciata cinquecentesca appoggiata alla verde spalliera del Gianicolo interrompeva la serie dei piccoli orti delle casette della Lungara che si sporgevano sul fiume in un susseguirsi irregolare di contrafforti, di muriccioli, di balconi fioriti sino alla grande terrazza ornata dai bossi e dai cipressi del giardino della Farnesina. Si intravedeva, dietro, il verde dei giardini Riario che salivano la sommità del colle sino alla bianca mostra marmorea della fontana dell'Acqua Paola. Sulla sponda sinistra, dopo l'abside di San Giovanni dei Fiorentini piantato solidamente sulla corrente proprio al gomito del Tevere, e dopo il traghetto detto della Barchetta, si susseguivano invece i vari approdi fangosi fra le povere casupole sparse lungo Via Bravaria e la strada dell'Armata, paralle-







la a Via Giulia ma tanto meno nobile per architettura e per abitanti, che giungevano alle rustiche costruzioni delle scuderie dei Farnese.

Passato Ponte Sisto il Tevere scorreva tra i due affollati rioni di Regola e di Trastevere e nuovamente alle sue rive si affacciava la vita della città. Qui il fiume allargava il suo corso e quando non era gonfio per le piene lasciava allo scoperto sotto Trastevere una larga plaga di rena, chiusa alle spalle da una siepe di brune case medievali, alla quale si accedeva da angusti sottopassaggi o dagli stretti vicoli umidi e bui che si diramavano da Via del Moro o da Piazza della Ruaccia. Sulla spiaggia, chiamata della Renella, solcata da rigagnoli lungo i quali si scaricava l'acqua della fontana del Gianicolo, si sfogava in qualche modo la vita di quella riva intricata e congesta del rione trasteverino e la sponda si animava dei traffici e dei mestieri del fiume. Si aggiravano fra i rari cespugli del greto e sulla mota indurita e screpolata pescatori, barcaioi, traghettatori, facchini, lavandaie, garzoni delle fumose taverne contigue, bagnanti, fra reti sospese da palo a palo, panni stesi, botti vuote, barche tirate a secco. La spiaggia della Regola, sulla riva opposta, aveva certo un aspetto più nobile con il piccolo giardino della Casa dei Centopreti che si affacciava alle sue sponde e, a corona, le graziose casette che facevano ala alla facciata di San Vincenzo e Anastasio. Dove terminava la Renella contro una gran rampa a gradoni ombreggiata da salici che scendeva da Piazza del Muro Nuovo, di fronte alla spiaggia della Regola sotto la contrada dei Vaccinari, il fiume si allargava ancora raddoppiando quasi il suo corso e dilagava verso sinistra fin sotto le porte ferrate del ghetto per dividersi poi in due rami fra i quali l'isola di San Bartolomeo rompeva la corrente con i ruderi sconnessi di travertino dell'antica prora romana. Le acque divenivano più turbinose frangendosi contro le

secche che emergevano davanti all'isola e creando vortici e mulinelli contro le rive. Il ramo sinistro del fiume scorreva incassato tra la muraglia alta e compatta delle case medievali di Ripa Giudea e la fiancata, alta anch'essa, dell'Ospedale dei Fatebenefratelli passando sotto gli archi di marmo dell'antico ponte Fabricio; il ramo destro, dalla torre degli Anguillara alle vetuste case dei Mattei sino alle rovine delle torri degli Alberteschi, scorreva sotto il disordinato e pittoresco accavallarsi delle vecchie costruzioni medievali della riva trasteverina ingentilite dal domestico aspetto della vita popolare che si era adattata fra quelle antiche mura annerite dal tempo e lambite dalla corrente. Piccoli orti e rustici giardini si affacciavano sul fiume fra i resti delle torri merlate, alberi frondosi, sporgendo dalle basse mura di cinta, ombreggiavano la riva e, ad accrescere l'aspetto pittoresco di quel tratto di fiume, le antiche baracche rabberciate di sette o otto mulini galleggianti si aggruppavano davanti a Ponte Cestio legati al ponte o alle sponde da veri e propri festoni di pesanti catene di ferro.

Passata l'isola il fiume riuniva il suo corso avviandosi incontro alle pendici dell'Aventino che lo costringevano ad una nuova curva. Si allontanava così dal centro della città scorrendo fra siti meno popolati ma ricchi di antiche memorie. Era questo forse uno dei punti più belli e nobili della Roma fluviale, ove il Tevere dilagando fra lunghe rampe e ruderi marmorei rispecchiava un paesaggio ridente e maestoso a un tempo. Costeggiava, a sinistra, la zona della Bocca della Verità e il rione di Ripa lambendo il venerando arco di pietra della Cloaca Massima e le rustiche mura del giardino di Santa Maria del Sole ornate da una fila di vasi di bossi al di là dei quali si affacciava la fabbrica rotonda del tempio romano, mentre sulla destra si avanzava sin verso la metà del fiume il troncone del Ponte Rotto con i tre archi in travertino ornati dal drago di Grego-

*Gaspar van Wittel, Venezia. Il Molo,
la Piazzetta e il Palazzo Ducale, 1697.
Madrid, Prado (cat. 287).*

*Gaspar van Wittel, Venezia. Il bacino
di San Marco verso il Canal Grande,
1710. Firenze, collezione privata
(cat. 298).*



rio XIII. Sopra il ponte, sulla riva trasteverina, si alzava la semplice facciata della chiesa di San Salvatore. Poi l'Aventino con le sue verdi pendici che salivano ripide e improvvise dietro le antiche Saline e la Strada di Marmorata, coronato dalle mura e dagli orti di Santa Sabina e di Sant'Alessio. La Marmorata era una sorta di terrapieno che costeggiava la base del colle per tutta la sua lunghezza, fiancheggiato da poche casupole o da qualche antico edificio a guisa di fienile che serviva da deposito, e libero per lo più dalla parte del fiume del quale seguiva il corso per abbandonarlo poi ad un tratto volgendo verso Porta San Pietro. Più animata era la riva opposta dove battelli e piccoli velieri si ormeggiavano avanti a quel lungo tratto di sponda scoscesa che costituiva il porto di Ripa Grande, il maggiore del fiume, delimitato a monte dal piccolo ed elegante edificio della Dogana del passo del Vino e a valle da quello, più vasto, della Dogana Grande. Era l'ultimo tratto animato e popoloso del Tevere che continuava poi il suo corso fra luoghi pressoché deserti. Dopo l'Aventino, lo accompagnava sulla sinistra un lungo tratto delle mura aureliane che nascondevano gli orti e le vigne sorte intorno alla spoglia escrescenza del Testaccio, ed anche le mura l'abbandonavano ad un tratto là doveolgevano improvvisamente verso occidente per raggiungere Porta San Paolo.

Si può dire che il Van Wittel avesse raggiunto, prima ancora del 1690, la padronanza piena dei suoi mezzi, la consapevolezza delle sue intenzioni e la compiuta individuazione artistica. Di poco rilievo, infatti, sono i nuovi elementi che, nei decenni successivi, ci testimoniano di un certo evolversi del suo stile. In realtà si applicò soprattutto a ripetere le felici vedute che aveva ideato in maniera così nuova nei primi anni del soggiorno romano, ricorrendo al disegno originario anche dopo lunghissimo tempo, e le nuove che concepì, a Roma stessa, nei suoi dintorni o in varie città italiane, anche le migliori, non si può dire che per intenzioni, impostazione, tecnica e metodo, fossero sostanzialmente diverse. In questa sorta di immobilità stilistica, di cristallizzazione mentale, che raramente però scadeva a ripetizione fredda e meccanica o a copia di se stesso, va individuato il limite maggiore che grava sui cinquant'anni del suo assiduo operare. La sua consuetudine alla «replica» ci dimostra piuttosto come egli avesse organizzato il suo studio, anche se non ricorse mai ad aiuti, secondo principi di una produzione, se così può dirsi, in serie, quasi artigianale, per soddisfare le sempre crescenti richieste che gli giungevano da ogni dove. Non che per questo venisse meno in lui l'onesto amore per l'esattezza, soprattutto quell'impegno alla pazienza e alla precisione che era richiesto dal formato diminutivo delle sue opere ove è ancora l'eco di quelle tecniche eroiche care ai nordici. «*Mes tableaux demandant du temp et beaucoup de patience pour estre fait, principalement quant'on travaille avec amour et diligense, comme requiest ce genre de peintures...*» scriveva nel 1707 al Marchese d'Ausson, scusando-





si di farlo aspettare tanto per la consegna dei dipinti ordinati. «*Il faut faire de manière la plus finie*» annotava in margine ad un disegno con uno studio di paese ora al Museo di San Martino a Napoli. È solo negli ultimi anni, quando era già vecchio e s'era aggravato il suo difetto di vista, che non resse più l'impegno della «virtuosa» fatica e cominciò a dipingere in maniera più corsiva, testimoniandoci più di un'involuzione che di un mutamento di maniera.

I disegni preparatori più antichi che di lui ci rimangono dimostrano come egli ideasse subito quel formato orizzontale che caratterizza quasi tutte le sue vedute e che adottò soprattutto nei dipinti ad olio. Ma le prime opere che di lui si conoscono sono piccole tempere, più piccole degli stessi disegni da cui derivavano, il più delle volte su pergamena, in qualche caso su carta o su tavola. Si è anche detto che egli fu il primo artista ad usare in tal modo la tecnica della tempera⁴¹ ma se prima di lui, a Roma, la usò anche il Bril, fu soprattutto da vedutine come quelle del Baur o da altre non dissimili della seconda metà del secolo, che egli la dedusse principalmente. Pur nella sua minuta e precisa esecuzione, tuttavia, a differenza del Baur è, quella del Van Wittel, una tecnica in nulla simile alla pratica dei miniaturisti. Le sue tempere, in particolare quelle dipinte fra l'80 e il 90, lo rivelano un vero pittore dotato d'una freschezza e d'una immediatezza che si può dire non abbia, in quegli anni, paragone. Alcuni particolari che qui illustro penso siano sufficienti a dimostrarlo.

Probabilmente prima del 1690 il Van Wittel inizia i suoi viaggi nell'Italia del Nord. Se diamo fede ad una scritta dietro una veduta delle Isole Borromee nella collezione Colonna, nel 1690 è sul Lago Maggiore, soggiorno che ci è testimoniato anche da vari disegni. Tornato forse nello stesso anno a Roma, riparte nel 1694, nel dicembre è a Bologna, come si può dedurre da un disegno datato di quella città, e probabilmente nel '95 è a Venezia. Sappiamo, sulla testimonianza delle sue vedute e dei suoi disegni, che fu anche a Firenze⁴², a Verona e a Vaprio d'Adda ma è il suo soggiorno veneziano, con le molte vedute che dipinse nella città lagunare, che assume un'importanza tutta particolare perché fa inserire la storia dell'artista olandese nella storia più illustre del grande vedutismo veneziano del Settecento e in particolare del Canaletto. Se si considerano infatti quelli che furono i predecessori di Antonio Canal e se si vuole indagare con obiettività sui possibili suggerimenti che gli fornirono, nei primi anni della sua giovinezza, opere di altri pittori, oltre alla ben nota pratica della scenografia teatrale, non val tanto ricorrere ad artisti mediocri e sostanzialmente diversi per orientamento come Joseph Heintz il giovane, di Augsburg, a lungo attivo a Venezia dove era già nel 1649 e dove morì dopo il 1678, o come il poco noto Faustino Moretti, morto nel 1668 e attivo anche a Brescia e a Roma, o come Johann Anton Eiseman di Salisburgo giunto a Venezia nel 1644 e morto ivi nel 1698. Vedutisti, paesisti e





pittori di architetture e di rovine che possono trovar luogo solo in una storia repertoriale e iconografica del genere «veduta veneziana» ma non certo in quella della formazione del Canal. Ben diverso, invece, il caso del Van Wittel che, con le sue vedute, inaugurò virtualmente la storia della veduta veneziana del Settecento, stabilendone l'impostazione visiva e individuando, per primo, punti di vista che il Canaletto rese famosi. Come nota giustamente il Constable⁶², l'influenza del Van Wittel su Antonio Canal non è stata forse valutata come si dovrebbe⁶³.

Perché essa non si limitò a semplici suggerimenti di temi iconografici o ad un avvio alla pratica della veduta secondo particolari schemi e impostazioni, ma incise anche più sostanzialmente per tramite stilistici. Se il Canaletto non poté conoscere il Van Wittel a Venezia, per la semplice ragione che nell'anno del suo arrivo non era ancora nato, ebbe certo modo di vedere le sue opere, o a Venezia stessa dove ne sarà pur rimasta qualcuna o, più naturalmente, a Roma, al tempo del suo primo viaggio in quella città che, con ogni probabilità, compì verso il 1719⁶⁴. In quell'occasione, forse, non gli fu difficile incontrarlo di persona, quando era ancora nel pieno della sua attività, famoso anzi e accademico di San Luca. Il tratto di tempo che divide le prime vedute veneziane del Van Wittel (la più antica datata fu dipinta a Roma nel 1697 ma certamente era preceduta da molte altre, non foss'altro dalla serie dei disegni) e le prime vedute del Canaletto che risalgono a poco prima del '20, è un tratto considerevolmente lungo che abbraccia più di un ventennio. Il che avvantaggia di molto la situazione di precursore del maestro olandese⁶⁵. Va posto, in quel lasso di tempo, il probabile viaggio a Roma di Luca Carlevarijs, di dieci anni più giovane del Van Wittel e che «in freschezza d'età passò a Roma, ove indefesso si diede da se medesimo a copiare quanto v'era d'antico non meno che le moderne fabbriche ritraendole e dentro e fuori»⁶⁶. È probabile che il soggiorno romano del Carlevarijs possa datarsi dal 1685 al 1690, come infatti alcuni sostengono⁶⁷, che coincida cioè con il momento di attività più felice del Van Wittel e preceda quindi di poco la sua breve parentesi veneziana. Il problema degli inizi del pittore friulano non è tuttavia facilmente risolvibile, se non ricorrendo ad ipotesi, poiché non conosciamo sue opere anteriori non solo alla serie di incisioni con vedute di Venezia del 1703 ma altresì all'«Entrata dell'ambasciatore britannico Lord Manchester in Palazzo Ducale» della City Art Gallery di Birmingham che è del 1707 e in cui si dimostra già pienamente padrone del suo stile⁶⁸. È un problema che coinvolge quello delle origini e delle ascendenze del vedutismo veneziano e al quale non è possibile considerare estraneo il Van Wittel. Dipinti del Carlevarijs come il «Porto fluviale» di Ca' Rezzonico o il «Porto di mare» di Ca' Zenobio, nel primo dei quali soprattutto si affollano ricordi romani, sono datati generalmente ancora dell'ultimo decennio del Seicento e dimostrano che, contra-

riamente a quanto potrebbe dedursi dal passo prima citato del Moschini dove si parla del suo interesse visivo per «le moderne fabbriche», egli fosse ancora lontano in quegli anni dal vedutismo topografico ma si indirizzasse piuttosto verso la «veduta ideata» o i paesaggi di rovine. Sotto quell'aspetto, soprattutto, si possono notare in lui i frutti di un'educazione in ambiente romano poiché si ritrova in quelle opere anche un riflesso dei pittori olandesi italianizzanti o del Ghisolfi e del Salucci. Al suo successivo indirizzarsi verso la veduta, che ci è testimoniato per la prima volta dalle incisioni del 1703, fu certo fondamentale l'esempio del Van Wittel che anche in questo caso, sia pure per un ristretto margine di anni, vanta un assoluto precedente.

Le vedute di Roma, dei suoi più pittoreschi dintorni o di altre città italiane, del Van Wittel, a tempera o ad olio, di grande o di piccolo formato, furono ben presto accolte con grande favore dai contemporanei e le ordinazioni crescevano di numero in una continua progressione. Tali dipinti, infatti, soddisfacevano, e al livello più alto, quelle nuove esigenze per la «veduta» intesa come esatta illustrazione degli aspetti più attuali della città, come raffigurazione obbiettiva e documentata, in altre parole come ritratto simile e non ideale; esigenze cui aveva ottemperato, a modo suo, il Baur ma con compiti assai più limitati e marginali, e che avevano indotto incisori come il Falda o il Wouters ad aumentare, con nuove prospettive, il catalogo dei loro soggetti topografici. Senza dubbio è dovuto proprio al progressivo crescere della domanda il fatto che il Van Wittel, modellando la sua attività su metodi che possono anche dirsi di organizzazione commerciale, risolvesse il problema di ottenere una maggiore produzione ricorrendo, per primo, all'uso continuo e sistematico delle repliche. Ripetendo cioè senza nessuna variante prospettica le sue più antiche e caratteristiche vedute, cambiandone solo leggermente, in qualche caso, l'inquadratura e proponendo nuove invenzioni solo per le figure. L'enorme pazienza e applicazione che tali vedute richiedevano, doti alle quali del resto era affidata gran parte della loro fortuna, erano infatti di per sé più che sufficienti ad assorbire gran tempo sì che molto non ne restava per concepirne delle nuove. Verso la fine del secolo, dopo vent'anni di attività romana interrotta dai viaggi relativamente brevi nell'Italia del Nord o da escursioni ancor più brevi nei dintorni di Roma o nel Lazio e nell'Umbria, il Van Wittel, poco più che quarantenne, aveva dunque raggiunto una considerevole fama, la massima penso che gli fosse concesso di ottenere nel suo campo; una fama forse più commerciale che accademica ma che non doveva tardare, di lì a poco, ad aprirgli anche la via delle accademiche soddisfazioni. Il che non sarebbe stato possibile, per un adepto di un «genere» tanto particolare, solo cinquant'anni prima o ancor meno. Il suo nome aveva oltrepassato i confini della città in cui operava e si era acquistato un po' dovunque numerosi e qualificati





*Gaspar van Wittel, Napoli. Il Largo di
Palazzo, particolare. Parigi, Banca
Commerciale Italiana (cat. 367).*

*Gaspar van Wittel, Napoli. La
Darsena, 1708, particolare. Napoli,
Banca Sannitica (cat. 351).*







clienti, fra i quali il connestabile Colonna per cui lavorò quasi tutta la sua vita e che possedeva poco meno che un centinaio di suoi dipinti.

Una nuova occasione, procuratagli appunto dalla sua buona fortuna, un'occasione particolarmente favorevole soprattutto ad allargare l'orizzonte delle sue esperienze visive, gli fu offerta da un viaggio e da un soggiorno a Napoli dove fu invitato, nell'anno 1700 dallo stesso Vicerè²⁵. Don Luis de la Cerda Duca di Medinacoeli aveva assunto la carica di Vicerè del Reame di Napoli nel 1695 dopo essere stato ambasciatore del Re di Spagna a Roma presso Innocenzo XII Pignatelli. Fu certo nel corso di quella sua ambasceria che ebbe notizia del Van Wittel e della sua grande abilità di vedutista, forse lo conobbe anche personalmente tramite il Connestabile Colonna, e si ricordò quindi di lui riuscendo ad ottenere il suo trasferimento a Napoli nel quinto anno del suo governo. Non era nelle intenzioni del Duca, molto probabilmente, che il Van Wittel si recasse a Napoli solo per un breve soggiorno: l'artista portò infatti con sé la moglie che l'anno dopo diede alla luce un figlio, Luigi, che sarà celebre architetto, tenuto a battesimo dallo stesso Vicerè. Il Duca di Medinacoeli aveva assunto il governo del Reame «con idee magnifiche e gloriose» e aveva soprattutto l'ambizione di migliorare le condizioni della città abbellendola con nuove opere. Gli avvenimenti però non furono davvero favorevoli ai suoi progetti e, a quanto pare, riuscì soltanto a portare a termine «quella magnifica strada, adorna di ameni alberi, e di limpidissime

fonti, che dal lido del mare costrusse per quanto corre la strada di Chiaia»²⁶, una strada che il Van Wittel ritrasse appunto in una delle sue vedute. È evidente quindi che l'intenzione del Vicerè fosse quella di affidare all'artista olandese il compito di documentare, con esatte testimonianze, gli aspetti più famosi della città da lui governata e gli abbellimenti che ad essa aveva portato e si apprestava ad apportare. Ma le cose non andarono proprio secondo le sue aspettative e da lì a poco il suo vicereame «finì miseramente», come tutti sanno, nel 1701 quando Napoli passò agli Imperiali. Il Van Wittel non stette a Napoli, quindi, più di un anno²⁷, ma quel soggiorno, cui certo altri seguirono in anni successivi, ebbe per lui notevole importanza proponendogli temi del tutto nuovi, come le vedute di mare, e offrendogli l'occasione di nuove avventure visive se non altro per gli aspetti pittoreschi della costa fra Pozzuoli, Napoli e Sorrento che continuarono ad ispirare ininterrottamente le sue piccole «vedute ideate».

Alcune fra le vedute di Napoli del Van Wittel, come ad esempio quella ampia ed ariosa con la città vista dal mare fatta per i Colonna nel 1719 e ora a Palazzo Pitti, si iscrivono fra le sue opere migliori. Non risalgono tutte al primo soggiorno napoletano, molte furono dipinte a Roma su disegni fatti sul luogo, come era del resto sua consuetudine, altre in probabili successivi soggiorni. Ai primi anni napoletani appartengono certamente la veduta del Largo di Palazzo e la veduta della Darsena e di Castel Nuovo, quest'ultima fra le più replicate, i cui disegni sono tuttora al Museo di San Mar-

*Gaspar van Wittel, L'Isola Tiberina,
particolare. Roma, Pinacoteca
Capitolina (cat. 167)*



*Gaspar van Wittel, Ponte Sisto,
particolare. Roma, Pinacoteca
Capitolina (cat. 162)*



tino e le cui redazioni più antiche sono rispettivamente del 1701 e del 1702⁶⁶. Egli stesso doveva essere conscio a quali felici occasioni visive erano per lui di stimolo gli aspetti più affascinanti della città se, quando presentò un quadro per essere ammesso all'Accademia di San Luca, dove entrò nel 1711, scelse appunto una veduta napoletana oggi conservata alla Sabauda di Torino⁶⁷.

Nell'ambito del rinnovato interesse per i problemi della «veduta» settecentesca, Napoli, meta obbligata del «grand tour», è considerata a ragione, dopo Venezia e Roma, uno dei centri artistici che diede a questo specifico genere una particolare fisionomia. Ma se, sotto questo aspetto, l'apporto del Van Wittel fu fondamentale lo fu soltanto per vie indirette e con effetti notevolmente ritardati, quando cioè la sua singolare obbiettività visiva aveva già dato i suoi frutti collaborando all'affermarsi del grande vedutismo veneziano, e al determinarsi, in tal senso, di una vera e propria tradizione europea. È solo nella seconda metà del secolo, con pittori come Antonio Joli, vedutista e scenografo modenese, a Napoli dal 1762 circa fino al 1777, o come Pio Fabris, Gabriele Ricciardelli e Pietro Antoniani, milanese espatriato⁶⁸, che nasce quella che può dirsi una scuola vedutistica napoletana cui conferirono carattere internazionale l'apporto di grandi imprese come quella dell'illustrazione dei «Campi Phlaeagraei» di Lord Hamilton iniziata nel 1777 o quella del «Voyage Pictoresque de Naples et de Sicile» de l'Abbé de Saint Non, pubblicato nel 1781 con numerose vedute di Hubert Robert, dello Chatelet, del Renard, del Paris, del Volaire, del Tierce e del Desprez⁶⁹. Non si può disconoscere tuttavia, anche in questo caso, e soprattutto a proposito dello Joli la cui personalità attende ancora di essere rivelata, l'influenza determinante anche se indiretta delle soluzioni stilistiche, se vogliamo anche delle abitudini visive, che il Van Wittel con tanto anticipo aveva proposto ancora alla fine del precedente secolo.

Non molto dopo il suo ritorno a Roma, precisamente nel 1711, Gaspar Van Wittel fu eletto Accademico di San Luca, all'età di cinquantotto anni, e partecipò attivamente, sino alla morte, alla vita dell'Istituto ricoprendovi varie cariche. Erano lontani ormai i tempi della disordinata «bohème» della Schildersbent, delle sue burlesche parodie, della vita fuor d'ogni regola di artisti che vivevano lontani dalla patria e liberi da ogni responsabilità, in un forzato isolamento, in continui contrasti con l'Accademia. Indice, forse, dei tempi mutati e non tanto perché cadessero quelle barriere che separavano i «generi» minori dalla pittura «di storia» o di figure, quanto per una più indulgente considerazione dei «generi» stessi perché anche la fortuna economica incontrata da alcuni di essi imponeva, alla fine, le sue ragioni. E indice, altresì, che adattandosi all'insidia del condizionamento mercantile, la «veduta» si avviava insensibilmente a divenire una convenzione rappresentativa come tante altre, inclinando alla ripetizione e all'abitudine e illudendo

quindi di possedere una stabilità di principi che dall'Accademia era sempre ben accetta. Gli ultimi anni dell'operosità del Van Wittel non furono certo i suoi anni artisticamente più felici. Il difetto di vista che lo costringeva ad inforcare quei spropositati occhiali che vediamo nella caricatura del Ghezzi e che, da tempo, gli avevano procurato l'epiteto di «Gasparo dagli occhiali», si accentuava col tempo. Anche a questo, forse, dobbiamo addebitare l'indubbio scadere di tono delle sue opere più tarde, soprattutto se si tien conto che le sue qualità erano affidate anche al «fare minuto», alla grande perizia tecnica. Fu afflitto dalle cateratte, tentò di operarsi e perdette un occhio, tuttavia, a quanto dice il Milizia, continuò ancora a dipingere. L'ultima opera datata che di lui si conosca è del 1730, dipinta cioè sei anni prima della morte⁷⁰.

A Roma l'influsso del Van Wittel ebbe conseguenze più importanti e dirette che altrove, soprattutto più immediate. Non fu affatto estraneo agli inizi del Panini, che più volte, anche in anni tardi, come nel caso dell'Arco di Tito del Museo di Springfield del 1754, ma soprattutto nelle sue vedute giovanili dal '25 al '30, non solo dimostrò di aver ben profittato delle esperienze dell'artista olandese ma si applicò anche a ripetere alcune sue inquadrature, quasi senza variarne la prospettiva, come nel caso di una Piazza del Popolo già a Londra presso la casa Agnew. Ma l'apporto dell'artista olandese fu determinante soprattutto per Hendrik Van Lint, pittore tutt'altro che scarso e che può considerarsi il suo più legittimo erede, incise sulla formazione di Paolo Anesi e di Alessio De Marchis che insieme al Locatelli e sulla scia dell'Orizzonte davano avvio al nuovo corso della pittura di paesaggio a Roma.

La «veduta» intanto, nella sua ben determinata specialità di veduta topografica, si affermava sempre di più con il crescere del secolo. Fra i clienti più numerosi e fedeli contava gli inglesi che cominciarono a diventare, in Europa, e in quasi tutti i campi dell'arte, gli acquirenti più attivi e generosi. E la sua crescente fortuna non era affidata soltanto al fatto che le vedute di città italiane costituivano il ricordo più tangibile, l'evocazione più concreta dei luoghi tanto ammirati durante il «grand tour», ma soprattutto perché alla cultura inglese era particolarmente congeniale la speculare obbiettività, il nudo realismo, la razionale e diretta semplicità di stile con cui la veduta testimoniava di un luogo o di un ambiente determinato. Congeniali, quindi, particolarmente le vedute del Van Wittel giunte con straordinario anticipo, sulla fine del Seicento, a soddisfare esigenze che saranno pienamente enunciate solo nel secolo successivo con quella loro trasparenza cristallina che rivela le «cose come sono», con pazienza e modestia, senza ideali deformazioni. È sotto quest'aspetto che il Van Wittel, nei suoi momenti migliori, collabora al determinarsi di quel Settecento anti-rococò, realista, sensista, positivo, rigoroso ma non per questo neoclassico, la cui storia, in pittura, è storia ancora da scrivere.

La lettera di Vincenzo Giustiniani all'amico olandese Theodor Ameyden, agente della corona di Spagna a Roma, fu pubblicata per la prima volta nel 1675 nella terza parte delle *Lettere Memorabili* dell'abate Michele Giustiniani (N. LXXXV, p. 417) e inserita poi nella *Raccolta di Lettere* del Bottari, vol. VI, 1768, p. 291. Vedi in proposito R. Longhi in «Paragone», 1951, n. 17, p. 50 e D. Mahon, *Studies in Seventeenth Century Art and Theory*, 1947, p. 200, nota 9. Il Longhi e il Mahon la ritengono del terzo decennio; F. Haskell in *Patrons and Painters*, 1963, p. 94, suppone sia stata scritta prima del '20. Anche il Lomazzo nel *Trattato* (ed. 1844, vol. II, p. 323) concludeva il suo capitolo sulla raffigurazione «degli edifici in generale» lodando quei pittori «che l'arte dell'ottica e dell'architettura intesero. Perciocché senza queste nulla si può fare, siccome altresì senza il disegno, proporzione, e modo di esprimere con lo stile sopra carta».

*G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Salerno, 1956, vol. I, p. 260.

*R. Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in «Paragone», n. 71, 1965, p. 41.

Nel suo paragrafo sui pittori di prospettiva il Lanzi nella sua *Storia pittorica*, Bassano, 1818, vol. II, p. 210, prima del Codazzi ricorda il Padre Matteo Zaccolini, Gian-Francesco Nicotri autore del trattato *Thaumaturgia optica* del 1643, ed infine Ottavio Viviani.

*Vedi in proposito la voce «Prospettiva» di D. Gioseffi nell'Enciclopedia Universale dell'Arte.

*Vedi in proposito F. Zeri in *Pittura e Controriforma*, 1957, passim. Il sentimento suscitato dalle rovine, soprattutto nei riflessi che il tramonto della passata grandezza riverberava su di un'anima cristiana, era vivo anche nel primo Rinascimento: basti ricordare in proposito, per restare nel Quattrocento, le osservazioni sul tempo che distrugge le umane fatiche, nei *Commentari* del Cardinale Enea Silvio Piccolomini, che fu poi Pio II (1458-1464).

*Sul preromanticismo delle rovine vedi le acute osservazioni di D. Sut-

ton, nella prefazione all'esposizione *Artists in 17th Century Rome*, Wildenstein, 1955, tradotta in «Paragone», n. 71, 1955, p. 18 e segg. Sulla pittura di rovine nel Cinquecento vedi anche J. Bosquet, *Il Manierismo in Europa*, 1963, p. 283.

*Intelligenti e nuove erano le osservazioni sull'atmosfera romana di questo scorcio di secolo nel saggio di A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in «La critica d'arte», aprile-dicembre, 1939, p. 75.

*Della veduta di M. Heemskerck del 1534, ora perduta, si conserva una copia a penna di anonimo a Berlino negli «Staatlichen Museen», Kupferstichkabinett, II. M.V.H. Sammenblad, fol. 91-92.

La veduta panoramica del Van Cleef del 1550 è conservata a Roma nel Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, F.N. n. 3379.

Anche le due vedute di Antonio van de Weyngaerde sono conosciute in due copie di anonimo nell'Ashmolean Museum di Oxford, Sutherland Coll. L., vol. IV, fol. 96 e fol. 95.

Vedi Egger, *Römischen Veduten*, II, 1931, e A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, 1962, vol. I, pp. 161, 165, 167.

[La veduta panoramica di Hendrich van Cleef conservata a Roma al Gabinetto dei disegni e delle stampe (F.N. 495) reca una data non chiaramente leggibile e interpretata da alcuni «1550», da altri «1583». La filigrana indica però una data posteriore al 1582 (cf. Da Van Heemskerck a Van Wittel, *Roma* 1992 p. 38, n. 5). Il testo più completo e recente sulle vedute di Roma è quello pubblicato da J. Garms (Le vedute di Roma, Napoli 1995) dove a p. 124 (n. A14) è pubblicata la veduta di Hendrich van Cleef e a p. 125 (n. A29) è pubblicata la copia anonima da una delle vedute di Antonio van de Weyngaerde. Sull'artista fiamminghi attivi a Roma tra Cinque e Seicento si veda Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento, catalogo della mostra, Milano 1995.]

*Va ricordato a questo proposito il contributo portato alla conoscenza degli aspetti di Roma anche da artisti francesi. Antoine Lafréry (1512-1577)

giunse a Roma nel 1540; aveva bottega in Parione, sempre affollata di clienti, viaggiatori, pellegrini e umaristi. Pubblicata nel 1572 il catalogo delle incisioni e delle opere in vendita. La sua opera *Speculum Romanae Magnificentiae* interrotta alla morte è seguitata dal nipote Claude Duchet e pubblicata nel 1579. I rami delle incisioni, che ebbero notevole circolazione, andarono dispersi nel 1588. Furono acquistati, una volta rimessi insieme, dalla casa De Rossi verso il 1630 e ceduti alla Calcografia Camerale nel 1738. Continuarono quindi ad essere stampati per tutto il secolo XVIII.

Etienne Dupérac (1540 c.-1604) incise varie vedute di Roma antica, libere nell'esecuzione ma ricche di fascino e di potere evocativo. Sia il Lafréry che il Dupérac disegnarono anche piante di Roma. Si può considerare un epigono di questa tradizione il lorenese Israël Silvestre (1621-1691) autore di numerosissime vedute incise all'acquaforte e disegnate nel corso dei suoi tre viaggi in Italia (dal 1639 al 1653). Ma va ricordato soprattutto François I Stella (1563-1602) che fu a Roma nel '76 e poi dall'86 all'87 e del quale si conservano al Louvre alcuni bellissimi disegni con vedute di Roma e di Tivoli eseguiti nel secondo soggiorno.

*Vedi il capitolo, ricco di notizie, *The destruction of the Septizonium in Sixtine Rome*, 1911, p. 232, dell'Orbaan.

*Insieme a queste vedute sistine va ricordata la serie più antica di vedute di Roma dipinte nella III loggia vaticana al tempo di Gregorio XIII in un fregio ad affresco che raffigura la processione per la traslazione del corpo di San Gregorio Nazianzeno, citate dal Mancini (op. cit., I, p. 253, II, p. 153) nella vita del Tempesta. Il fregio, fatto in collaborazione con Matteo Bril, è ricordato anche dal Baglione (*Vite*, p. 314) il quale attribuisce al Bril i paesaggi e al Tempesta le figure. Vedi in proposito: J. Hess, *Le Logge di Gregorio XIII*, in «Illustrazione Vaticana», 1936, p. 166; L. Van Puyvelde, *La peinture flamande à Rome*, 1950, p. 61 e N. Dacos, *Les peintres Belges à Rome*, 1964, p. 80 e segg.

Anche il Van Mander (*Schilder-boeck*,

1604, II, p. 28) attribuisce a Matteo Bril la parte paesistica. Sono riprodotte sul fregio con una certa fedeltà le strade, le piazze e gli edifici di Roma, lungo l'itinerario seguito dalla Processione da Campo Marzio a San Pietro. [Si veda anche J. Garms, op. cit., p. 124, nn. A8-A11.]

*G. Mancini, op. cit., vol. I, p. 260. Il Mancini dimentica a questo proposito di citare, fra gli artisti che influiscono sul progresso del Bril, l'Elsheimer. Sul Bril vedi le osservazioni e l'accurata bibliografia del catalogo della mostra «Italienisierende Landschaftsbilder», Utrecht, 1965, p. 49.

[Su Paul Bril vedi anche G.T. Faggan, Per Paolo Bril, in «Paragone», XVI, 1965, 185, pp. 21-35; D. Bodart, *Les peintres des Pays Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, Bruxelles 1970; L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Roma 1977-1980*, I, pp. 12-29.]

*G. Baglione, ed. 1743, p. 185: «E vi sono alcuni paesi vaghissimi, che furono da lui felicemente condotti, dappoiché egli rimodernò la sua prima maniera fiamminga, essendosi egli grandemente avanzato, dopo aver veduti i belli paesi di Annibale, e copiati i paesi di Tiziano rarissimo dipintore; ond'egli da buon giudizio portato mutò foggia, e diede più nel buono, ed accostosi al naturale, e alla buona maniera italiana...». È logico che biografi come il Mancini e il Baglione insistessero sulla parte avuta dalla pittura italiana nel cambiamento del Bril. Penso che, negli ultimissimi anni, esso possa in parte attribuirsi anche all'influenza di pittori più giovani come il Poelenburgh ed il Breenbergh.

*J. Sandrart, *Academia artis pictoriae*, 1683, p. 277.

[Le vedute dei feudi Mattei furono eseguite da Paul Bril nel 1601: si vedano il catalogo già citato Fiamminghi a Roma 1508-1608, pp. 93-94 e quello della mostra Caravaggio e la collezione Mattei, Milano 1995, pp. 128-133.]

*Vedi in proposito il saggio di A. Emiliani, *Momenti del classicismo a Roma*, nel catalogo della mostra «L'ideale classico del Seicento in Italia e la

pittura di paesaggio», 1962, p. 300. Nel suo ultimo periodo il Brill ebbe certo grande autorità sui giovani (anche su Claude Lorrain) soprattutto per quel suo modo di approntare «un antico vagamente restituito ed un moderno prematuramente ruinoso» (Longhi).

¹⁰ Su Willem Van Nieulandt il Giovane, vedi il catalogo citato della mostra di Utrecht del 1965, p. 56. La veduta di Santa Maria Maggiore del Museo di Groningen fu dipinta dopo il suo ritorno dall'Italia ad Anversa (1604) nel 1610 sulla scorta di un disegno fatto in Italia.

[Su Willem van Nieulandt II si veda D. Bodart, op. cit., pp. 251-270 e L. Salerno, Pittori di paesaggio..., cit., I.]

¹¹ Su Gerard Ter Borch il Vecchio, vedi E. Michel, *Gerard Terborch (Ter Borch) et sa famille*, 1887, p. 9; J.J. van Doornick, *Het Schildersgesticht Ter Borch*, 1883, pp. 1-23, ed il catalogo della citata mostra di Utrecht del 1965, p. 59. Il Ter Borch oltre che a Roma fu anche a Napoli, Venezia, a Nîmes e a Bordeaux. Ad Heino, nella raccolta Stichting Hannema-de Stuers si conserva uno stipo con 12 vedute di rovine dell'artista che fu esposto alla mostra di Utrecht.

[Sui disegni di Gerard Ter Borch il Vecchio conservati al Rijksmuseum di Amsterdam si vedano i due volumi di A.M. Kettering, *Drawings from Ter Borch Studio Estate in the Rijksmuseum, 's Gravenhage 1988.*]

¹² R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, 1941, p. 25.

¹³ Un bel disegno con rovine, di Jan van de Velde, molto vicino per caratteri stilistici ai disegni di Ter Borch il Vecchio, è stato esposto recentemente a Firenze fra i disegni della collezione Lugt.

¹⁴ Cornelis van Poelenburgh, di Utrecht (1586-1667), era a Roma nel 1617, a Firenze nel 1621 e ancora a Roma dal '22 al '26.

Bartholomeus Breenbergh, di Deventer (1599-1657), era a Roma nel 1619 ed era già tornato in Olanda nel 1633. Vedi in proposito l'ottimo ed esauriente saggio di E. Schaar, *Poelenburgh und Breenberg in Italien und*

ein Bild Elisheims, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1959-60, p. 25-54, con la convincente distinzione delle opere dei due artisti. Un notevole contributo alla conoscenza del Poelenburgh e del Breenbergh è stato portato dalla mostra citata di Utrecht del 1965.

Vedi anche, nel saggio di M. Waddingham sullo Swanevelt («Paragone», n. 121, 1960, p. 46) la nota 2 dedicata ai due artisti.

[*Cornelis van Poelenburgh (Utrecht 1595-1667) venne forse a Roma poco dopo il 1617 e certamente vi si trovava nel 1621; vi era nuovamente presente nel 1623 e vi rimase fino al 1627 (cfr. L. Salerno, Pittori di paesaggio..., cit., I, p. 224).*

Su Bartholomeus Breenbergh (Deventer 1599 - Amsterdam 1657), che fu a Roma dal 1619 al 1629, si veda M. Roethlisberger, Bartholomeus Breenbergh. The Paintings, Berlin-New York 1981. Su Herman van Swanevelt si veda L. Salerno, Pittori di paesaggio..., cit., II.]

¹⁵ Sui priimi maestri postelsheimeriani, i fratelli Pynas, Lastman e König, vedi il citato saggio del Waddingham sullo Swanevelt e quello su Agostino Tassi (*ibidem*, 139, 1961, p. 5).

[Su Jan e Jacob Pynas, Pieter Lastman e König si veda L. Salerno, Pittori di paesaggio..., cit., I.]

¹⁶ La personalità di Pieter Groenewegen di Delft, che può essere identificato con quel «Pieter» che nel 1615-16 divideva la casa di Via Bocca di Leone con un «Leonardo» (Bramer?), è stata individuata da B.J.A. Renckens in *Pieter Antonis Groenewegen*, in «Oud Holland», 1960, III-IV, p. 243. Su Carel de Hooch, morto nel '38 a Utrecht e del quale non abbiamo notizie di un viaggio in Italia, vedi: Flugli van Aspermont, *Carel Cornelisz de Hooch*, in «Oud Holland», 1899, p. 223. Anche Dirck van der Lisse di Breda, scolaro a Utrecht del Poelenburgh prima del '39, non venne in Italia. Sui tre artisti vedi anche il citato catalogo della mostra di Utrecht del 1965.

[Su Pieter Groenewegen, Carel de Hooch e Dirck van der Lisse si veda L. Salerno, Pittori di paesaggio..., cit., I.]

¹⁷ D. Sutton, op. cit., «Paragone», 1955, n. 71, p. 31 e segg.

¹⁸ R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, 1942. Alcuni estratti dell'opera della Macaulay, corredati da fotografie di Roloff Beny, sono stati riuniti in volume dalla casa Thames and Hudson nel 1964.

¹⁹ Il termine «pittorresco», nato in Italia nel secolo XVII e che significava «ciò che è proprio della pittura e dei pittori», in seguito, e precisamente in Inghilterra, fu adottato per indicare un determinato ideale estetico legato alla pittura di paesaggio. È soprattutto nel Settecento che si afferma il concetto di «pittorresco» che era inteso come facile ricerca di effetti che agiscono sul sentimento o come raffigurazioni che prendono spunto da caratteristiche situazioni ambientali e provocano associazioni emotive.

Era suscitato, particolarmente, dal fascino della vita popolare e dal contrasto fra un ambiente ricco di antiche memorie e il disordine naturale, da tutto ciò insomma che invitasse all'evasione dalla civiltà del presente.

²⁰ Non mancano tuttavia, fra i dipinti del Poelenburgh e del Breenbergh, alcune vedute dal vero. Ricorderemo, del primo, la veduta delle «Cascate di Tivoli» della Pinacoteca di Monaco, del secondo una veduta del Tevere atipica ma a lui attribuita molto verisimilmente nella raccolta *Thesiger* di Londra, o quel paesaggio di rovine più volte replicato (una delle redazioni migliori a Roma nella raccolta Gualino) che deriva puntualmente da un disegno preso dal vero conservato nella collezione Lugt ed esposto di recente alla citata mostra di Firenze.

[Il Paesaggio con rovine già nella collezione Gualino qui riferito a Breenbergh è stato attribuito a Filippo napoletano da Marco Chiarini (in «Revue du Louvre», 1973, p. 240) e da Luigi Salerno (Pittori di paesaggio..., cit., II, p. 200 e I pittori di vedute in Italia (1580-1830), Roma 1991, p. 34; nuovamente a Breenbergh da M. Roethlisberger (op. cit., pp. 48-49, n. 90). L'attribuzione a Breenbergh della Veduta di Castel Sant'Angelo e San Pietro è stata invece respinta dallo stesso studioso (*ibidem*, p. 111, n. 370).]

²¹ Va ricordato qui un artista olandese eccezionalmente dotato, d'una generazione di poco più giovane del Poelenburgh e del Breenbergh, ma di cultura affatto diversa, del quale si conservano alcune vedute: Claude de Jongh, già operoso nel quarto decennio e morto a Utrecht nel 1663. La sua veduta del «London Bridge» sul Tamigi, conservata nel piccolo museo di Kenwood Park, può considerarsi un capolavoro nel genere. Probabilmente non fu mai in Italia: nel Museo di Seattle (USA) tuttavia una sua veduta fluviale sembra raffigurare il Ponte Quattro Capi fra l'Isola Tiberina e Ripa Giudea. Sono numerose altresì, nello stesso giro di anni, vedute romane di artisti fiamminghi, trarre, il più delle volte, da disegni o da stampe: ricorderò il «Campovaccino» di Frans de Momper (Anversa 1603-1660) del Museo di Copenhagen.

²² Sull'immagine ideale, ma nello stesso tempo così vera, che di Roma ci ha trasmesso Peter van Laer, riporto qui un brano che scrissi nel 1950 in una prefazione ad una mostra del Bamboccianti: «È soprattutto l'aspetto, dici quasi il ritratto di Roma: la Roma moderna che si sovrapponeva all'antica, dove i ruderi, ormai irrestituibili, non parlavano più della passata grandezza se non in un certo senso romantico, ridotti com'erano ad abitacolo di una vita tanto diversa. Vedeva gli antri solenni dei Fori illuminati dal bagliore della fucina del marescalco, la bottega del fabbro-ferraio sistemata negli anfratti del Palatino, mentre sui bianchi capitelli corinzi, reclinati sul fango, sedeva la moderna incarnazione di Omero, il cantastorie cieco. È l'eterna periferia di Roma, immutata tuttora ai margini estremi della città, fra cavolaie e vigne lungo le mura dei conventi, cosparsa di baracche appoggiate agli archi degli acquedotti o murate nelle cave di pozzolana, popolata allora come oggi dagli stessi perdigiorno che si inventano un loro strano e non faticoso mestiere, addormentandosi ogni sera sotto le chiavi e il tringano dei grandi stemmi di travertino all'angolo delle mura rossastre. Non cercava monumenti o luoghi famosi, ma fran-

menti di evidenza, tanto più riconoscibili perché si incontrano ad ogni passo: le casupole senza storia in vista del Tevere o di una piazza assoluta segnata da un obelisco, le brune costruzioni medievali nate sugli antichi ruderi con le finestre sgretolate e senza imposte, dove entrano l'aria, il sole, la pioggia e i piccioni, tagliate dal verde delle pergole che ombreggiano le osterie sotto l'insegna arrugginita che cigola alla tramontana.

²⁷ Sui paesisti olandesi «italianizzanti» della generazione di Jan Both e sui successivi che seguirono la tendenza vedi soprattutto il catalogo della citata mostra di Utrecht. Vedi anche il volume di L.Q. van Regteren Altena *Verreuwigde Stad* (La città eternata) del 1964.

È forse utile riferire qui alcune date relative al passaggio a Roma degli artisti olandesi, paesisti italianizzanti, nella prima metà del secolo: H.v. Swanevelt «*Erwinet*», dal 1624 al 1641; Jan Asselijn «*Crabbetius*», probabilmente dal 1632 al 1645; Andries Both dal 1635; Jan Both dal 1637 al 1641; Claes Berchem forse dal 1653 al 1655; Jan Baptiste Weenix «*Rateb*», dal 1643 al 1647; Karel Dujardin nel quinto decennio; Jan Worst dal 1645 al 1650; Adam Pynacker dal 1645 al 1648; J. van der Does dal 1645 al 1650. Su Andries e Jan Both vedi particolarmente M. Waddingham, *Andries and Jan Both in France and Italy*, in «Paragone», 1964, n. 171, p. 13 e segg.

[Sui paesisti nordici italianizzanti si vedano ora L. Salerno, *Pittori di paesaggio...*, cit., II; G. Briganti-L. Trezzani-L. Laureati, *I Bamboccianti*, Roma 1983, R. Truak, *Die Niederländer in Italien*, catalogo della mostra, Salzburg 1986. Su Andries e Jan Both si veda J.D. Burke, *Jan Both. Paintings Drawings and Prints*, New York-London 1976 e L. Trezzani, in G. Briganti-L. Trezzani-L. Laureati, *I Bamboccianti*, cit., pp. 195-221.

Sono ora in parte da modificare le date del soggiorno a Roma di alcuni di questi pittori: Herman van Swanevelt dal 1624 al 1641; Jan Asselijn dal 1639 al 1648; Andries Both dal 1636 al 1641 e suo fratello Jan dal 1638 al 1641.

Nicholas Berchem dal 1653 al 1656; Jan Baptiste Weenix dal 1643 al 1647; Karel Dujardin probabilmente alla fine degli anni Quaranta.]

²⁸ La esatta veduta del Tevere con Ponte Sant'Angelo e San Pietro sul fondo con uno dei campanili berniniani aggiunti nel 1641 e demoliti nel 1646, della raccolta D. Sutton, esposto come anonimo alla mostra «Artists in 17th century Rome» del 1955, appartiene certamente ad un artista olandese italianizzante.

²⁹ Le sole vedute topografiche dipinte da Claude Lorrain sono: la veduta di La Rochelle assediata dalle truppe di Luigi XIII e la veduta del Passo di Susa, al Louvre; la veduta di Genova dal mare, anche al Louvre; la veduta della Trinità dei Monti, nel contesto di un paesaggio ideale, alla National Gallery di Londra; il «Campovaccino» del Louvre; la veduta del porto di Santa Marinella della collezione Dutuit al Petit Palais; la veduta di Tivoli della collezione della Regina d'Inghilterra. Sono tutte opere relativamente giovanili.

³⁰ Le vedute della «galleria piccola» di Urbano VIII al Quirinale raffigurano: 1) Veduta di S. Urbano alla Caffarella - 2) La Basilica di San Pietro con l'apertura della Porta Santa per il Giubileo del 1625 - 3) Una veduta simile con la chiusura della Porta Santa - 4) Veduta dell'Armeria del Vaticano (in una iscrizione si legge: *Urbano VIII Pont. Max Urbis et ditroni ecclesiasticae securitati, MDCXXV*) - 5) Veduta di città sul mare - 6) Veduta della Galleria delle carte geografiche in Vaticano ove è riprodotta una lapide di Urbano VIII datata del 1631 - 7) Veduta del porto di Ancona - 8) Veduta del Pantheon con la data 1632 - 9) Veduta della chiesa di S. Caio (demolita nell'Ottocento) - 10) Veduta di Orvieto - 11) Veduta di Castel Sant'Angelo - 12) Veduta di un porto fortificato. Vedi: G. Briganti, *Il Palazzo del Quirinale*, 1962, p. 43 e nota 108.

Sul Tassi, e sull'attribuzione delle due vedute della Galleria Pallavicini, vedi il saggio di M. Waddingham, *Alla ricerca di Agostino Tassi*, in «Parago-

nes», n. 139, 1961, p. 9 e segg. e *Notes on Agostino Tassi and the Northerners*, *ibidem*, n. 147, p. 13.

[Teresa Pugliatti (Agostino Tassi tra conformismo e libertà, Roma 1977, p. 130, figg. 178-179) attribuisce le due vedute a Filippo napoletano. Ma tale riferimento è stato respinto dal Salerno (*I pittori di vedute...*, cit., p. 34).

Le sedici vedute del Palazzo del Quirinale non furono eseguite da Agostino Tassi ma, come risulta da pagamenti, da Marco Tullio Montagna e Simone Lagi nel 1634-1635; cfr. L. Laureati, in G. Briganti-L. Laureati-L. Trezzani, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La decorazione murale*, Milano 1993, pp. 176-189.]

³¹ Vedi K. Kitson, *Swanevelt, Claude Lorrain et le Campo Vaccino*, in «Revue des Arts», 1958, p. 215 e segg. 259 e segg. Nella sua opera su Agostino Tassi, J. Hess attribuisce al Tassi stesso una veduta di Campovaccino identica a quella di Claude, che farebbe così supporre una comune origine ai dipinti di Swanevelt e di Claude. Ma si tratta di una mediocre copia dal dipinto del Louvre (cfr. Roethlisberger, *Claude Lorrain*, 1961, vol. I, p. 114).

³² Sallo Swanevelt vedi M. Waddingham, *Herman van Swanevelt in Rome*, in «Paragone», n. 121, 1960, p. 37 e segg.

³³ Su Alessandro Salucci, nato a Firenze nel 1590 e già attivo a Roma nel 1628, vedi le notizie raccolte da A. Busiri Vici nell'articolo dedicato all'artista in «Capitolium», dic. 1962.

È chiaro che il Salucci, a suo modo, imitava la tematica di Claude Lorrain, soprattutto nelle sue vedute di porti fantastici con architetture o rovine. Certamente era più attratto da Claudio che dal Codazzi: le sue opere databili del quarto decennio devono considerarsi anzi tra i primi riflessi del Lorenese nell'ambiente romano. Va notato come le vedute ideate del Salucci non sfuggirono all'attenzione del Carlevaris al tempo del suo viaggio a Roma. Nelle sue vedute ideate con porti l'artista udinese a tanti anni di distanza sembra ricordarsi degli schemi compositivi del Salucci.

[Il saggio di A. Busiri Vici è stato ripubblicato in *Scritti d'arte*, Roma 1990, pp. 113-127; si veda anche L. Salerno, *Pittori di paesaggio...*, cit., II, pp. 486-487, e *I pittori di vedute...*, cit., pp. 56-57.]

³⁴ Il Lorrain può anche aver incontrato il Callot, come lui lorenese, a Nancy nel suo viaggio del 1625-27: conosceva comunque sicuramente le sue incisioni. Nessun riflesso diretto dell'opera del Callot si trova tuttavia in Claudio. Quando si supponeva un'ipotetica influenza del mondo callottiano sulle figure di carattere popolare che animano gli scenari di Claudio degli anni Trenta, si confondeva evidentemente con quella che fu invece la reale influenza delle correnti realistiche dei Bamboccianti. Sul rapporto Claudio-Callot vedi M. Roethlisberger, *op. cit.*, vol. I, p. 7.

³⁵ Su Johannes Wilhelm Baur vedi A. Busiri Vici, *Visioni architettonico figurative del soggiorno in Italia di Gio. Guglielmo Baur*, in «Palladio», 1977, n. 1, p. 30 e segg. e il catalogo della mostra *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*, Berlino, 1966, p. 19. Il Baur venne probabilmente in Italia verso il 1626, nel 1631 era sicuramente a Napoli e nel 1634 nuovamente a Roma. La veduta della Villa Borghese [qui pubblicata a pag. 38], è datata del 1636. Il Baur non dipinse solo tempere, ma anche quadri ad olio di maggiori dimensioni: uno di questi era anni fa a Parigi presso la Galleria Fleurville e raffigurava una veduta ideata: certamente della stessa mano una veduta, topograficamente esatta, di Villa d'Este a Tivoli, da me conosciuta in raccolta privata romana.

[Il saggio di Busiri Vici è stato ripubblicato in *Scritti d'arte*, Roma 1990, pp. 15-23. Sul Baur si veda anche F. Viatte, *Wilhelm Baur: un alsacien dans la Rome du XVII^e siècle*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Torino 1981, pp. 683-713; L. Salerno, *Pittori di paesaggio...*, cit., II, pp. 460-465 e *I Pittori di vedute...*, cit., pp. 65-67; R. Bonnefoit, *Mazarin collectionneur: les miniatures de Johann Wilhelm Baur (1607-1642) au Louvre*, in «Revue du Louvre», 1996, I, pp. 70-81.]

*E. Brunetti, in «Paragone», 1956, n. 70, p. 50.

**Vedi R. Causa, *Francesco Nomé detto Monsù Desiderio*, in «Paragone», 1956, n. 75, p. 42-43.

[Per la distinzione tra François de Nomé e Didier Barra, entrambi conosciuti come «Monsù Desiderio» e a lungo confusi tra loro, si veda F. Sluys, Didier Barra et François de Nomé dits Monsù Desiderio, *Paris 1961*, su Didier Barra e le sue vedute di Napoli, strettamente dipendenti dal modello della cartografia, si veda la nota biografica nel catalogo della mostra *All'ombra del Vesuvio*. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, Napoli 1990, pp. 364-365.]

*R. Longhi, *Velazquez 1630: La rissa all'Ambasciata di Spagna*, in «Paragone», 1950, I, p. 31.

† Alcune acute osservazioni in proposito si trovano nel volume di E. Haskell, *Patrons and painters*, 1963, pp. 132-138.

[Si veda anche il saggio introduttivo di G. Briganti, in G. Briganti-L. Trezzani-L. Laureati, *I Bamboccianti*, cit., pp. 12-15.]

†† Nell'inventario delle proprietà del Velazquez compilato dopo la sua morte, il N. 568 si riferisce ad un numero imprecisato di paesaggi italiani: «Paysillos de bara y pesma de largo de Ytalia», perduti o non identificati. Nel catalogo della collezione O'Crowley di Madrid, stampato nel 1794, è attribuita al Velazquez una veduta di Montecavallo col passeggio del Papa: «Un paseo en publico a Monte Cavallo con toda su comitiva, pintado con magisterio», anche perduto. Vanno ricordate a questo proposito le due vedute romane di J. B. del Mazo al Prado (N. 1216 e 1217) già attribuite al Velazquez.

††† Sul Codazzi vedi: G. Briganti, *Peter Van Laer e Michelangelo Conquozzi*, in «Proporzioni», 1950, p. 185 e segg.; il saggio di R. Longhi, fondamentale per l'impostazione del problema, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in «Paragone», n. 71, 1955, p. 40 e segg.; il saggio ricco di preziosi contributi e di precisazioni cronologiche di E. Brunetti, *Situazione di Viviano*

Codazzi, in «Paragone», n. 79, 1956, p. 48 e segg.

Vedi anche di E. Brunetti, *Some unpublished works by Codazzi*, Salucci, Lemaire and Patel, in «The Burlington Magazine», 1958, settembre e R. Longhi, *Codazzi e l'antologia*, in «Paragone», 1966, n. 123, p. 41.

[Si veda, inoltre, G. Briganti, *Viviano Codazzi*, in *I Pittori Bergamaschi dal XII al XIX secolo*. Il Seicento, I, Bergamo 1983, pp. 645-741 e D.R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano-Roma 1993.]

*E. Haskell, *op. cit.*, p. 139 nota 6, nega che il Codazzi abbia soggiornato a Roma tra il 1625 e il '35 circa. Adduce il documento pubblicato dal Prota Giurleo (*Pittori Napoletani del Seicento*, 1953, p. 77) in cui lo stesso Codazzi, nel 1636, afferma: «Io venni dalla mia patria (Bergamo) da quindici anni e venni in Napoli, et ho sempre abitato a Napoli al Baglivo», dove le prime due proposizioni possono anche leggersi come indipendenti e non consequenziali.

Il primo documento relativo alla presenza a Napoli del Codazzi è solo del 18 gennaio del '34. Per il suo soggiorno romano oltre i dati artistici, proposti dal Longhi e dalla Brunetti, può essere probante anche il passo del De Dominici (III, p. 420, ed. 1844) dove parlando della collaborazione dello Spadaro scrive: «Aveva il Viviano condotto da Roma, fra le altre opere sue, un quadro alto tre palmi, e due e mezzo largo, sul quale era dipinta alcuna parte degli stupendi vestigi di antica architettura di quell'alma città, ed era accordato con figure del celebre pittore Michelangelo delle Battaglie». Prima ancora, parlando della rivolta di Masaniello, ci informa di «Viviano Codagora di fresco venuto in Napoli». [L'ipotesi di un soggiorno romano del Codazzi anteriore al suo arrivo a Napoli, sostenuta da Briganti anche nel saggio pubblicato nel 1983, è stata respinta dal Marshall in assenza di vedute di soggetto romano ricamamente riferibili al periodo tra il terzo e il quarto decennio del secolo. Lo studioso ritiene che se pure Codazzi si fermò a Roma prima

di andare a Napoli; tale soggiorno non lasciò tracce significative nelle sue prime opere documentate.

**Come già detto alla nota 32, le vedute nel Palazzo del Quirinale non sono di Agostino Tassi.

†† In realtà Asselijn giunse a Roma solo nel 1639.]

*E. Brunetti, *op. cit.*, 1956, p. 53.

[*L'attribuzione a Codazzi della veduta di Palazzo Gravina è stata respinta da D.R. Marshall (*op. cit.*, pp. 62-63) che la ritiene eseguita da un seguace napoletano di François de Nomé; lo stesso studioso suggerisce che la veduta di Piazza del Popolo, databile intorno alla metà degli anni Quaranta, sia ispirata a un'incisione e non presupponga quindi una conoscenza diretta dei luoghi da parte del Codazzi.]

*E. Brunetti, *op. cit.*, 1956, p. 64, attribuisce a Filippo Gagliardi la veduta del Foro dell'Accademia di S. Luca qui riprodotta [vedi pag. 45], dipinto, per altro, così vicino ai modi del Codazzi da non potersi escludere che appartenga all'artista bergamasco. [Il dipinto è stato attribuito a Viviano Codazzi da G. Briganti (*op. cit.*, p. 696, n. 69 e p. 711, fig. 1), e a Niccolò Codazzi da D.R. Marshall (*op. cit.*, pp. 376-377), con una datazione intorno al 1680.]

† Jan Worst fu a Roma, probabilmente fra il 1645 e il '50; Willem Romeyn fra il '50 e il '55 circa; Jan de Bisschop vi giunse a 26 anni, nel 1654 o '55; J. Hackaert vi soggiornò dal 1653 al '56 e Jan Wils verso il '55. Abraham Begeijn giunse a Roma forse più tardi (era a Napoli nel '59). Soprattutto di Jan de Bisschop ci restano molti disegni con vedute di Roma.

Di Jan Worst ricordiamo un disegno dello sperone del Colosseo ad Amsterdam e del Romeyn la veduta dell'interno del Colosseo, sempre ad Amsterdam (qui riprodotta), che fu ripetera poi senza varianti dal Van Wittel [vedi pag. 33 e cfr. il numero di catalogo 74 e nota relativa alla «Veduta parziale dell'interno del Colosseo»].

† Albert Meyeringh fu a Roma circa un decennio dal 1673 all'83. Il suo disegno con la veduta del Mausoleo di S. Costanza dove si svolgevano le bur-

lesche cerimonie della «Bento» [vedi pag. 50] mostra già una attitudine alla veduta in senso vanvitelliano.

Jakob de Heusch fu certamente a Roma nel 1675. Va ricordato il suo disegno con la veduta panoramica della città dalle pendici del Gianicolo, ad Amsterdam, ed il dipinto dell'Anton Ulrich Museum di Braunschweig, N. 410, datato del 1696, con una fedele veduta del Tevere a Ponte Rotto [vedi pag. 49]. Isaïk de Moucheron, nella «Schildersbent» detto «d'Ordonnantie», era a Roma ventisette anni nel 1697. Ricordiamo il suo bel disegno con una veduta di case a Tivoli, del Museo Fodor di Amsterdam (restituito ad Isaïk dal Register Altena) e la sua veduta dipinta del Tevere a Santo Spirito nella raccolta Staderini a Roma [vedi pag. 49].

[Su Albert Meyeringh, Jakob de Heusch e Isaïk de Moucheron si veda A. Zuollo, *Hollandse een Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725*, Assen 1973 e L. Salerno, *Pittori di paesaggio...*, cit., II, *La veduta di Santa Costanza* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) è stata riferita da An Zuollo (*op. cit.*, p. 190) allo stesso Van Wittel. Come già sostenuto da Briganti si tratta invece, a nostro avviso, di un'opera di Meyeringh.]

† Di Matthias Withoos (Amersfoort, 1627 - Hoom 1703), che fu a Roma nel 1648-50, la veduta sullo Zuiderzee del Museo di Amsterdam, firmata e datata del 1675, è pubblicata dalla Lorenzetti (1934, p. 5).

Scolaro dell'Architetto Jacob van Campen ad Amersfoort venne in Italia con Otto Marseus van Schrieck. Alcune sue nature morte con lucertole e farfalle sono assai vicine allo stile del Marseus e ci testimoniano del suo eclettismo.

[Su Matthias Withoos si veda A. Zuollo, *op. cit.*, e L. Salerno, *Pittori di paesaggio...*, cit., II.]

†† Vedi soprattutto R. Fritz, *Das Stadt und Strassenbild in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, 1933.

Job Adriaensz Berckheyde, di Haarlem, era nato nel 1630 e morì nel 1693; il fratello Gerrit Adriaensz Berckheyde era nato nel 1638 e morì nel 1698.

Subirono in qualche modo ad Haarlem l'influsso del Saenredam ma non tardarono a differenziarsi sostanzialmente.

Jan van der Heyden, nato a Gorkum nel 1637, morì ad Amsterdam nel 1712.

¹¹ Su Cornelis Meyer vedi l'apologia di F. M. Onorati: *La passionata fatta sopra il Tevere con la direzione di Cornelio Meyer*, Roma, 1683: «Venne a Roma l'ingegnere Cornelio Meyer nobile di Amsterdam, con due figlioli per acquistare i tesori che S. Chiesa concede l'Anno Santo a fedeli, e ventendo lo stato di quella ripa (il Tevere sopra Ponte Milvio) ne ebbe discorso ad Sig. Ambasciatore di Venezia che lo referì alla Santa Memoria di Innocenzo X rappresentandogli le habilità dell'ingegnere che haveva mostrato il suo talento su le lagune di Venezia, oltre gli attestati di altri personaggi».

Vedi inoltre sulle curiose vicende dell'ingegnere e sulle sue stravaganze: G. J. Hoogewerff, *Cornelis Jansz Meyer, Amsterdams ingénieur in Italië (1629-1701)*, in «Oud Holland», XXXVIII, 1920, p. 83-101, e C. Lorenzetti, 1927, p. 337.

Il Meyer scrisse anche un'opera di astronomia: *Osservazioni sulle comete*, Roma, 1696.

¹² MS. N. 1227 della Biblioteca Corsiniana all'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma. Vedi in proposito C. Lorenzetti, *La navigazione del Tevere da Roma a Perugia di Cornelio Meyer e le vedute di Gaspare Van Wittel*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», febbraio 1927, p. 337 e segg.

Il manoscritto corsiniano fu iniziato quando era ancora in vita il Papa Clemente X, e appartiene all'anno stesso in cui fu iniziata la ricognizione della alta valle tiberina, il 1676, ma poiché nel proemio si accenna alla felice memoria del papa, fu finito dopo la sua morte (luglio del 1676).

[Per la discutibile attribuzione a Van Wittel dei disegni del manoscritto n. 1227 della Biblioteca Corsiniana si veda quanto detto nella Cronologia e nell'Introduzione alle schede D338-D442 del Catalogo dei disegni.]

¹³ Quello della «palificata» per evitare le corrosioni del Tevere fu probabilmente il primo progetto che prese in considerazione appena arrivato a Roma. Vedi: C. Meyer, *Del rimedio del Tevere alla ripa dirimpetto alla Vigna di Papa Giulio*, Roma 1677. I lavori iniziati nel 1676 durarono sino all'ottobre del 1678.

¹⁴ Il Meyer raccolse e pubblicò in due edizioni i suoi studi idraulici sul Tevere ed altri suoi progetti: C. Meyer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, in tre parti, Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1683. *Idem*, a Roma presso Lazzari Varese, 1685. Il proemio dove parla del suo viaggio per l'alta valle tiberina è datato del 1678. A questa data deve farsi risalire l'incisione della veduta con Piazza del Popolo del Van Wittel [vedi a pag. 33].

¹⁵ Giovan Battista Falda, morto nel 1678, fece incisioni per la II parte dei *Palazzi di Roma*, edita nel 1655, per la P parte del *Nuovo Teatro delle Fabbriche e degli edifici di Roma Moderna*, del 1665, per i *Giardini di Roma*, del 1675 e per le *Fontane di Roma*, del 1675. Va ricordata a questo proposito anche l'attività di incisore di Alessandro Specchi, suo allievo dal 1667 al 1710.

¹⁶ Per Lieven Cruyl vedi H. Egger, *Römische Veduten*, VII, 1927, p. 183-96 e Th. Ashby, *Lieven Cruyl e le sue vedute di Roma*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», serie III, 1923, p. 221. Francis, «Bulletin of Cleveland Museum», 1942, p. 152.

Le incisioni del Cruyl furono pubblicate in tre serie: il De Rossi ne pubblicò nel 1666 nel *Prospectus locorum Urbis Romae*, un gruppo fu pubblicato nel 1667 ed un altro nel IV volume del *Theatrum Antiquitatum romanorum* del Greivio, nel 1697.

[Si veda anche il catalogo della mostra Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII, Roma 1989, a cura di B. Jatta e J. Connors. L'artista fu certamente a Roma dal 1664 al 1670.]

¹⁷ Vedi J. G. Hoogewerff, *De Bentvoeghels*, L'Aja, 1952.

Esiste a Santa Costanza una firma graffita sul muro dal Van Wittel.

¹⁸ Vedi la nota 48.

¹⁹ Vedi i tre disegni per la veduta della Salute e del Canal Grande della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele [cfr. cat. D337, D341, D343 e la nota introduttiva ai dipinti cat. 309-313].

²⁰ Vedi in proposito F. Haskell, *op. cit.*

²¹ H. Gerson, *op. cit.*, p. 168.

[²² Come testimonia una nota di pagamento all'artista da parte dell'amministrazione del gran principe Ferdinando, nel 1694 Van Wittel si trovava a Firenze (si veda la Cronologia).]

²³ W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford, 1962, p. 61-63.

Vedi anche F. J. B. Watson, *Notes on Canaletto and his engravers*, in «Burlington Magazine», 1950, p. 292, dove nota simiglianze fra alcuni disegni con vedute romane del Canaletto al British Museum e le incisioni del Van Wittel nelle opere del Meyer.

[²⁴ Ancor oggi l'influenza delle vedute veneziane di Gaspar van Wittel sull'opera del Carlevarij e del Canaletto non è stata valutata in pieno. La critica veneziana tende infatti a limitarne la portata, preferendo attribuire ai soli pittori lagunari la nascita della moderna veduta di soggetto veneziano. Nell'ambito di questa tendenza critica si è cercato, con risultati per la verità poco convincenti, di anticipare ai primissimi anni del Settecento gli esordi del Carlevarij, prima cioè del 1703, anno in cui l'artista pubblica la nota serie di incisioni con vedute di Venezia. Questo per dimostrare, come scrive Dario Succi, che «nacque ormai fortemente, e forse potrebbe essere stato già intaccato, quel primato assoluto nel vedutismo veneziano che è appannaggio del noto dipinto raffigurante il Molo dal bacino di San Marco di Gaspar van Wittel datato 1697» (D. Succi, in Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento, catalogo della mostra a cura di D. Succi e I. Reale, Milano 1994, p. 66). Crediamo invece che l'importanza di Van Wittel vada confermata pur nella distinzione tra le sue numerose vedute veneziane (ormai una quarantina tra dipinti e disegni) e quelle successive di Carlevarij e soprattutto del Canaletto, che rappresentano senza dubbio un capitolo nuovo nella storia della pittura europea. È impossibile ignorare del resto che Vanvitelli avesse dipinto ancora alla fine del Seicento alcune vedute i cui soggetti saranno poi resi celebri da Carlevarij e dal Canaletto: per fare solo un esempio la Piazzetta San Marco di Windsor, dipinta da Antonio Canal nel 1744, ripete la veduta di Vanvitelli ora a Borcellona (cat. 285). Un particolare, questo, già osservato da J.G. Links (Canaletto, Oxford 1982, p. 13) che pure ne conosceva solo il disegno preparatorio.]

²⁵ Non è improbabile che Canaletto potesse aver visto già a Venezia opere di Gaspar van Wittel: come sappiamo, cinque sue vedute si trovavano nel 1709 nella collezione veneziana di Giorgio Bergonzi (si veda la Cronologia) e altre ancora potevano forse far parte di altre raccolte veneziane.]

²⁶ La dipendenza del Canaletto dal Van Wittel non sfuggì, nel Settecento, all'occhio acuto del Mariette che annota come il Canaletto dipingesse «dans la manière de Van Vytel» (Abécédario, in «Archives de l'art français», 1851-53, p. 208).

²⁷ G. Moschini, *Della letteratura veneziana dal secolo XVIII fino ai giorni nostri*, Venezia, 1806, III, p. 86.

²⁸ Scoto di questo avviso il Damerini (*I pittori veneziani del 700*, 1928, p. 125), il Buscaroli (*La pittura di paesaggio in Italia*, 1935, p. 392), il Pallucchini (*Una veduta del Carlevarij alla R. Galleria Estense*, in «Bollettino d'Arte», 1937, p. 358) e A. Rizzi nella sua prefazione al catalogo della mostra dei disegni e bozzetti del Carlevarij, 1964, p. 15.

Sul problema degli inizi del Carlevarij vedi anche E. Brunetti, *Per gli inizi di L. Carlevarij*, in «Arte Veneta», X, 1956, p. 194.

[L'ipotesi del soggiorno romano del Carlevarij tra il 1685 e il 1690, non documentato e ricondotto solo nell'Ottocento da G.A. Moschini (Della letteratura veneziana del sec. XVIII, Venezia 1806), non è condivisa da tutti gli studiosi. La critica veneta tende infatti a privilegiare la formazione locale dell'ar-

tista (cfr. Luca Carlevaris... cit., pp. 92-93).

⁶⁶ Si veda quanto detto alla nota 62a.

⁶⁷ Secondo il Pascoli, Van Wittel si recò a Napoli nel 1699 (si veda la Cronologia).

⁶⁸ P. Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, Napoli, 1723, vol. IV, p. 477.

[⁶⁹ Secondo il Pascoli Van Wittel si fermò a Napoli più di due anni; vi si trovava ancora nell'aprile del 1702 e non tornò probabilmente a Roma prima del giugno di quell'anno (si veda la Cronologia).

⁷⁰ La più antica versione datata della

Darsena è del 1700, quella del Largo di Palazzo del 1706, ma fu probabilmente preceduta da altre versioni non datate (cfr. cat. 364, 365).

⁷¹ Si trattava invece probabilmente di una veduta della Grotta di Pozzuoli: si veda la Cronologia e il Catalogo dei dipinti, cat. 353.]

⁷² Sulla veduta classica e architettonica napoletana che precedette questo nuovo corso della veduta topografica della città e che, sull'eredità lasciata da Codazzi, si sviluppò, fin dal tempo del Van Wittel, per diffondersi poi nel corso del Settecento, vedi: O. Ferrari,

Leonardo Coccorante e la veduta ideata, in «Emporium», 1954, p. 9-20 cui si rimanda anche per la bibliografia precedente. Sui vedutisti topografici napoletani del Settecento vedi: W. G. Constable, *C. Bonavia and some painters of vedute*, in «Essays in honour of George Swarzenski», Chicago, 1952, p. 198-204; R. Causa, *Pitloo*, Napoli, 1956, e precisamente il capitolo «La pittura di Paesaggio a Napoli prima dell'arrivo del Pitloo», p. 33; A. Martini, *Pietro Antoniani*, in «Paragone», 1956, n. 181, p. 81.

[Per questi e altri vedutisti napoletani

si veda N. Spinosa-L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1989 e il citato catalogo della mostra *All'ombra del Vesuvio*.

⁷³ Per il *Voyage pictoresque dell'abate de Saint-Non e gli artisti che vi collaborarono* si veda il bellissimo libro di Petra Lamers (Il viaggio nel Sud dell'Abbe de Saint-Non, Napoli 1993).

⁷⁴ L'ultimo dipinto datato che si conosce è una veduta ideata in collezione Colonna, del 1732 (cat. 435). Il dipinto del 1730 ricordato nel testo da Briganti non appartiene in realtà a Van Wittel ed è stato quindi respinto dal catalogo.]