

G. VAN WITTEL

Il Tevere a Ponte Sant'Angelo
(part.): la riva sinistra a Tor
di Nona

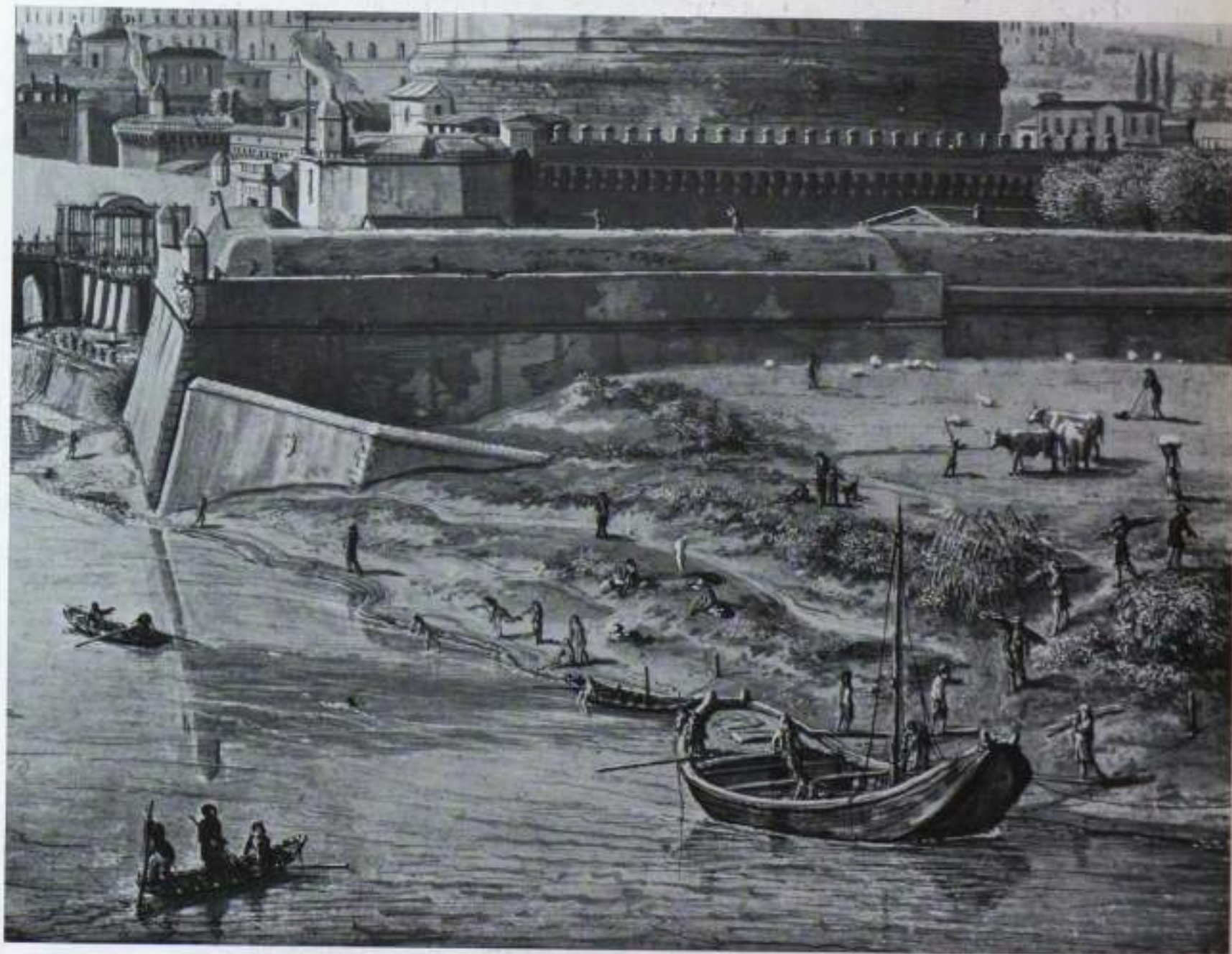
Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 76)

G. VAN WITTEL

Il Tevere a Ponte Sant'Angelo
(part.): la riva destra sotto
Castel Sant'Angelo

Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 76)

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 diffondervi 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 attuale (38). 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 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



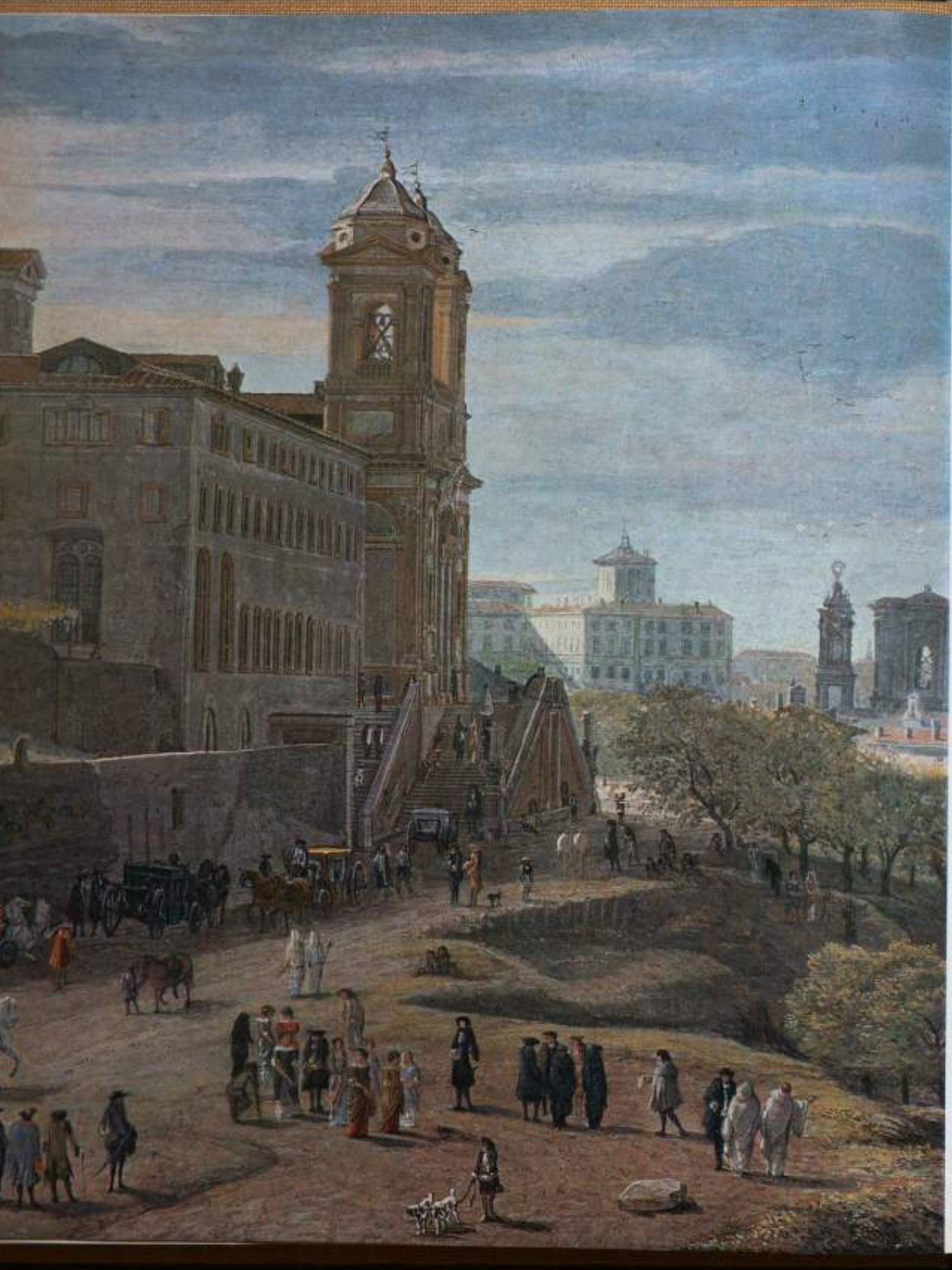
G. VAN WITTEL

La Piazza e il Palazzo di
Montecavallo (part.): il portale
d'ingresso
Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 15)

G. VAN WITTEL

Il Tevere a Ponte Sisto (part.):
la riva destra con la spiaggia
della Renella a Trastevere
Roma - Pinacoteca Capitolina
(cat. N. 97)









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 avalesse, in altre parole, più o meno direttamente anche di quelle esperienze di origine caravaggesca che si diramarono, 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'Elsheimer, ma abbiám 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

G. VAN WITTEL
Piazza del Popolo
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 1)

pag. 66
G. VAN WITTEL
Veduta della Trinità dei Monti
(part.)
Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 6)

pag. 67
G. VAN WITTEL
Veduta di Villa Medici (part.)
Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 9)



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 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. Ep-

G. VAN WITTEL
Veduta di Roma da Villa Medici
(part.)
Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 9)

pure 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 esclusi-

G. VAN WITTEL

Piazza del Popolo (part.): l'Orto dei Padri Agostiniani e l'inizio della Strada Paolina, oggi Via del Babuino

Roma - Raccolta privata
(cat. N. 1)



G. VAN WITTEL

Piazza del Popolo (part.): la
chiesa di S. Maria dei Miracoli e
l'inizio di Via Ripetta
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 1)

vità, 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. E' 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 Nomé detto Monsù Desiderio che,







G. VAN WITTEL
 Il Campovaccino dalla scala
 laterale dell'Aracoeli
 Roma - Collezione Colonna
 (cat. N. 25)

prima di trasferirsi a Napoli, trascorse ancor fanciullo otto anni a Roma dal 1602 al 1610, ancora in tempo ad assorbire qualcosa 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 Seicento (39). Ed ebbe, per di più, stretti rapporti con le immagini 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 lungo 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

G. VAN WITTEL
 Il Campovaccino dalla scala
 laterale dell'Aracoeli (part.):
 l'ingresso alla Villa Capitolina di
 Paolo III e la cupola di S. Luca
 Roma - Collezione Colonna
 (cat. N. 25)

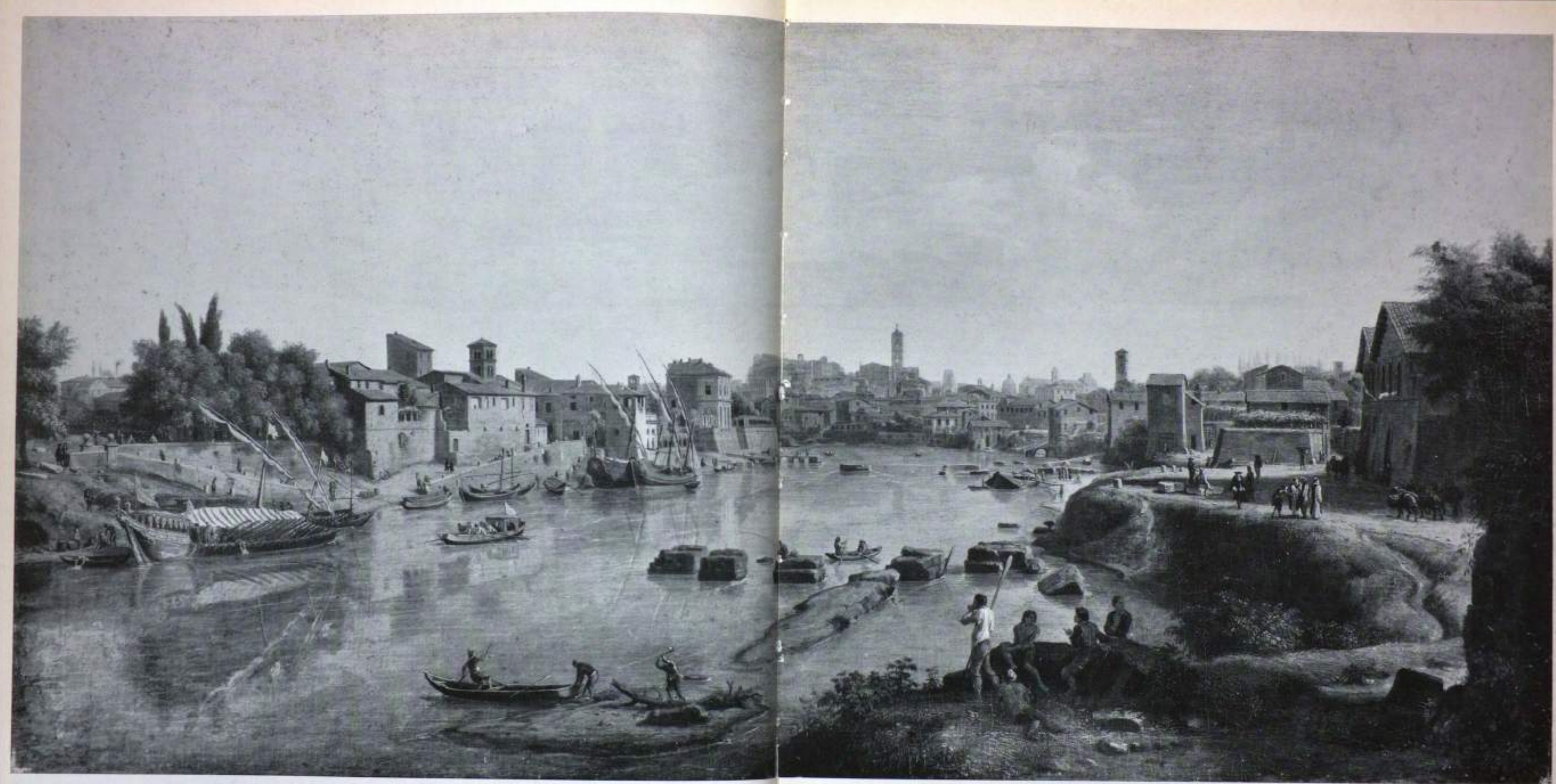


umanisti o dai viaggiatori stranieri. Qualcosa quindi che trascenda i costringenti vincoli del « genere », che erano limiti imposti dall'alto, da convenzioni culturali che si modellavano sulla rigida gerarchia classista della società del tempo. E' nel 1627, un anno dopo la partenza del Poelenburgh ma 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'arrottino e il cartolaio attendono ai fatti loro » (40). 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 della 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 Rōsa (41). Una ricerca dell'evidenza secondo principi che un artista di ben altra levatura, il Velázquez, 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

G. VAN WITTEL
La Piazza e il Palazzo di
Montecavallo
Roma - Galleria Nazionale
(cat. N. 15)

G. VAN WITTEL
Veduta di Roma dalla Piazza di
Montecavallo (part.)
La Spezia - Raccolta privata
(cat. N. 17)





G. VAN WITTEL - Veduta del Tevere a Ripa Grande
Roma - Accademia di S. Luca - (cat. N. 119)



fuoco incomparabilmente nelle due vedute di Villa Medici (42).

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 let-

G. VAN WITTEL
Il Tevere al porto di Ripetta
(part.)
Roma - Raccolta Campilli
(cat. N. 73)



G. VAN WITTEL

Il Tevere a Ripa Grande (part.):
il porto e l'edificio della Dogana
Roma - Accademia di S. Luca
(cat. N. 119)

terarie 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 Ca-



Il Tevere al porto della legna
(part.)

Firenze - Galleria Palatina
(cat. N. 69)

naletto e al Bellotto (43). 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 patiti 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 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 contestata (44). Fatti cui aggiun-

Il Tevere al porto della legna
Roma - Collezione Colonna
(cat. N. 68)





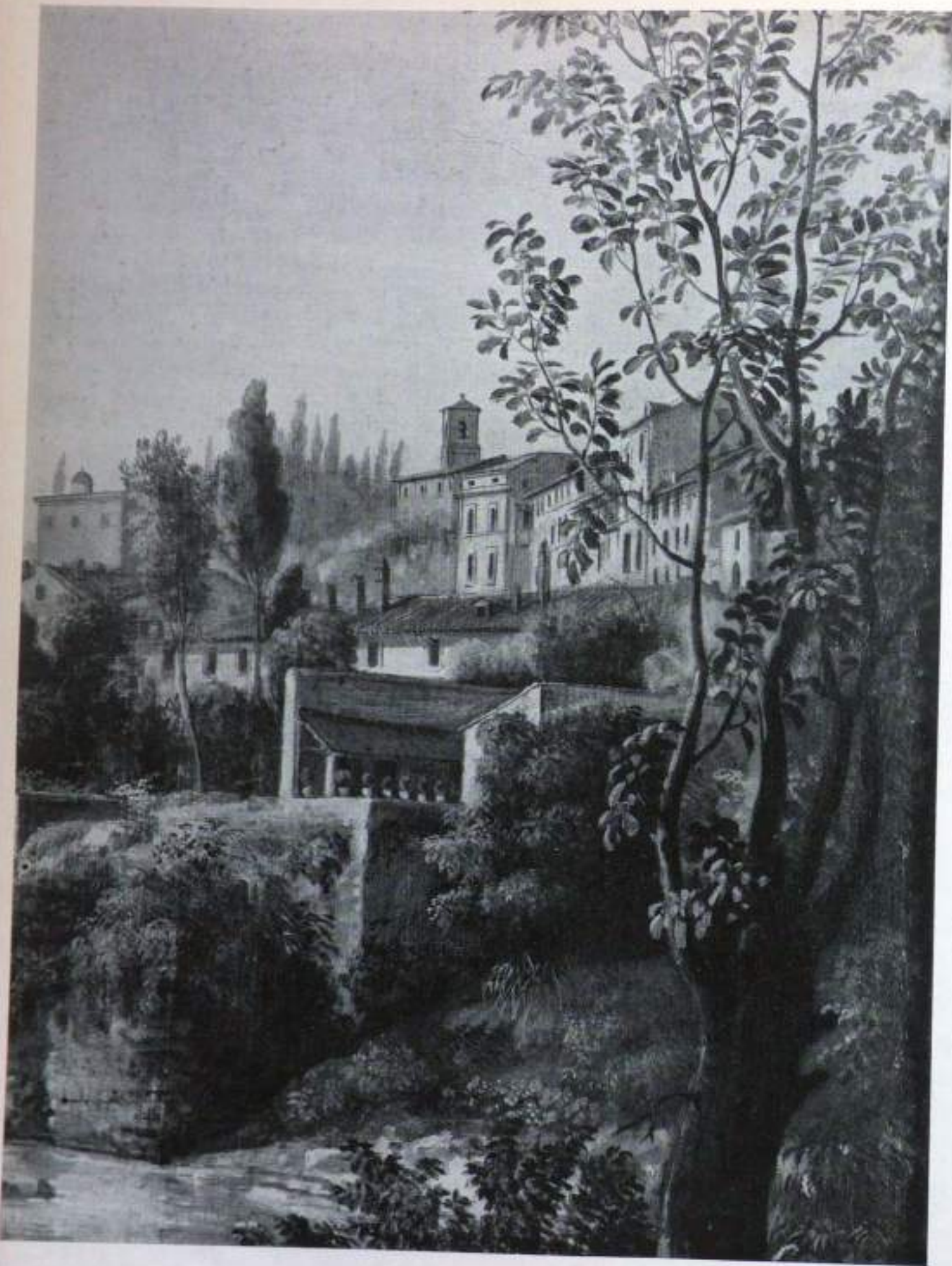
G. VAN WITTEL
Campo Marzio dai Prati di
Castello (part.)
Firenze - Galleria Palatina
(cat. N. 31)

G. VAN WITTEL
Il Tevere con Castel S. Angelo
e l'abside di S. Giovanni
dei Fiorentini
Firenze - Galleria Palatina
(cat. N. 90)

gerei il riflesso evidentemente codazziano che traspare dalle vedute del Tassi del 1633 al Quirinale 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 '32.

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 convengono 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 chiosa (45). 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



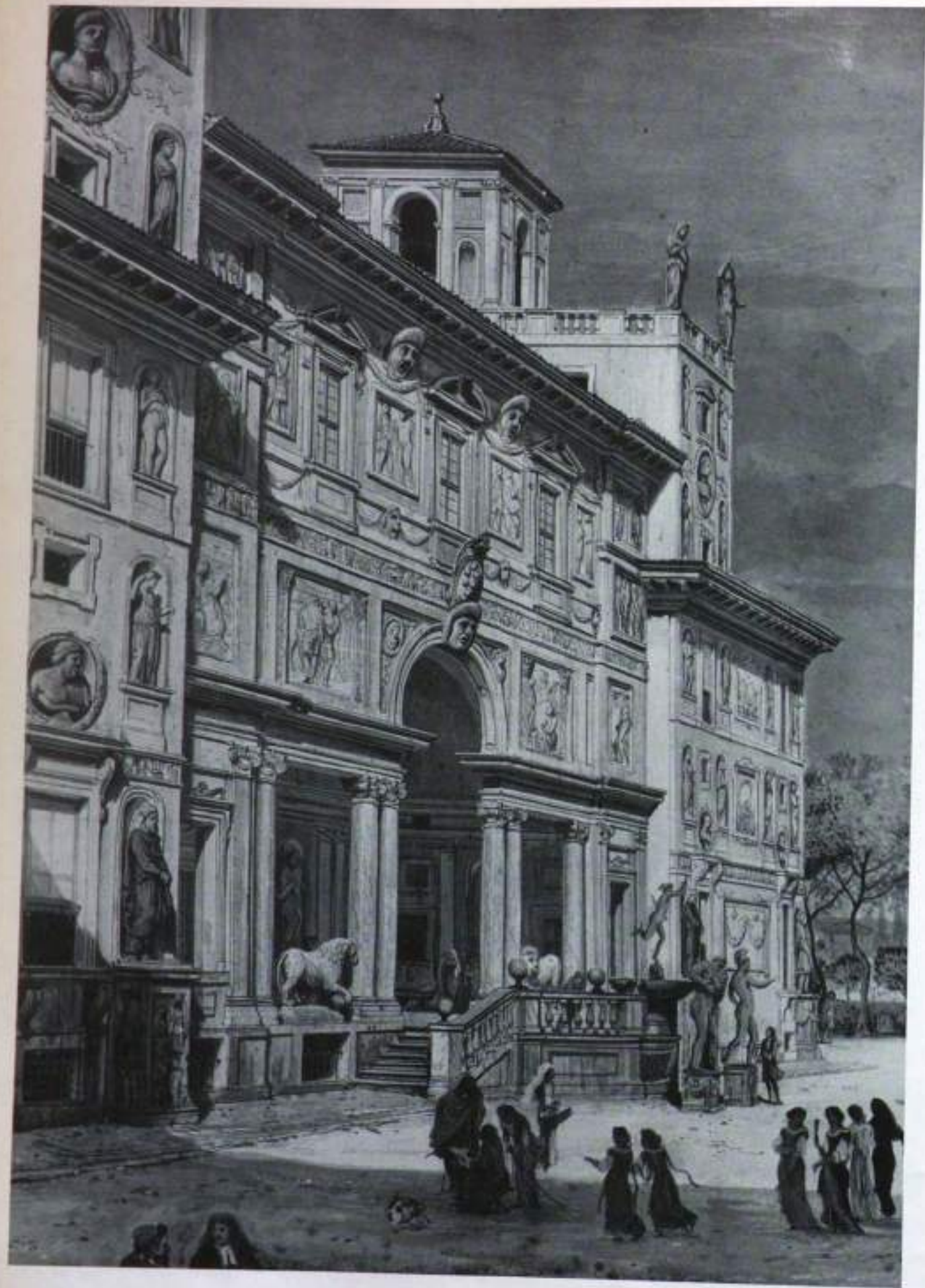




G. VAN WITTEL
 Il Tevere a S. Giovanni dei
 Fiorentini e Via Giulia
 Roma - Collezione Sacchetti
 (cat. N. 93)

G. VAN WITTEL
 Il Tevere a S. Giovanni dei
 Fiorentini (part.): la riva destra
 Roma - Collezione Sacchetti
 (cat. N. 93)

Micco Spadaro, si colloca con certezza nel periodo napoletano ma che fa ragionevolmente supporre l'avesse portata con se 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, risalgono 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 ricordata.





G. VAN WITTEL
 Villa Medici dalla parte dei
 giardini
 Firenze - Galleria Palatina
 (cat. N. 11)

G. VAN WITTEL
 Villa Medici (part.): la facciata
 dalla parte dei giardini
 Firenze - Galleria Palatina
 (cat. N. 11)

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 incideva 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





G. VAN WITTEL
 L'interno del Colosseo
 Roma - Raccolta privata
 (cat. N. 39)

G. VAN WITTEL
 Il Colosseo visto da Sud-Est
 (part.): L'ingresso della Vigna del
 Noviziato dei Missionari
 Roma - Raccolta privata
 (cat. N. 35)

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, poichè 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 '53 e una probabile e misteriosa assenza dal '59 al '66. Il suo fecondo operare si protasse 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 indissolubilmente 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 Gagliardi (46) 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.

G. VAN WITTEL

Il Colosseo e l'Arco di Costantino
Parigi - Raccolta privata
(cat. N. 30)



G. VAN WITTEL
 l'Arco di Settimio Severo e il
 Tempio di Saturno
Parigi - Raccolta privata
(cat. N. 28)

menti 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 Begeijn (47) giravano ancora a disegnare dal vero fra le rovine di Roma o per la Campagna con intenti e risultati non 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 Moucheron (48) 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 ve-



G. VAN WITTEL

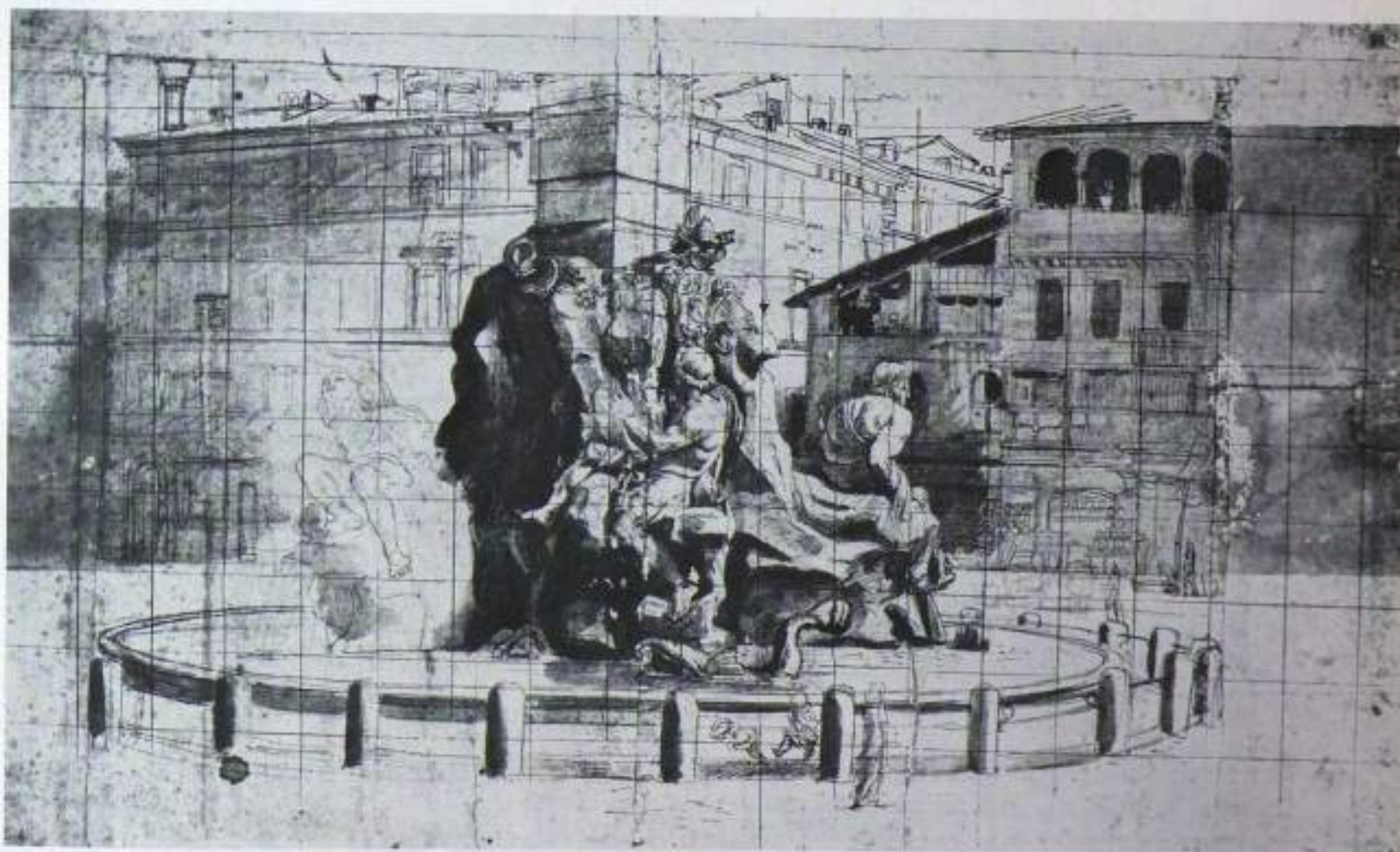
Piazza Navona (part.): la chiesa
di S. Agnese
Roma - Raccolta Chini
(cat. N. 22)

dute 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 Wouters, 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.

G. VAN WITTEL

Piazza Navona: la fontana dei
Fiumi vista da S. Agnese
Roma - Biblioteca Nazionale
(cat. N. 186 d.)

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 de-



clinante 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 provincie 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, naturamorti-

G. VAN WITTEL
Il Tevere a Ponte Sisto (part.):
la spiaggia della Renella
Roma - Raccolta Melnlugzi
(cat. N. 99)



sti o altro. Il Witthoos, 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 datato del 1675 e conservata al Rijksmuseum di Amsterdam, vedute per altro alquanto fantastiche e composite, per così dire alla italiana. (49) 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. Verò 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 XVII. (50)

G. VAN WITTEL

Il Tevere a Ponte Sisto (part.):
S. Francesco d'Assisi e la spiaggia
detta di Regola
Roma - Raccolta Melmeluzzi
(cat. N. 99)





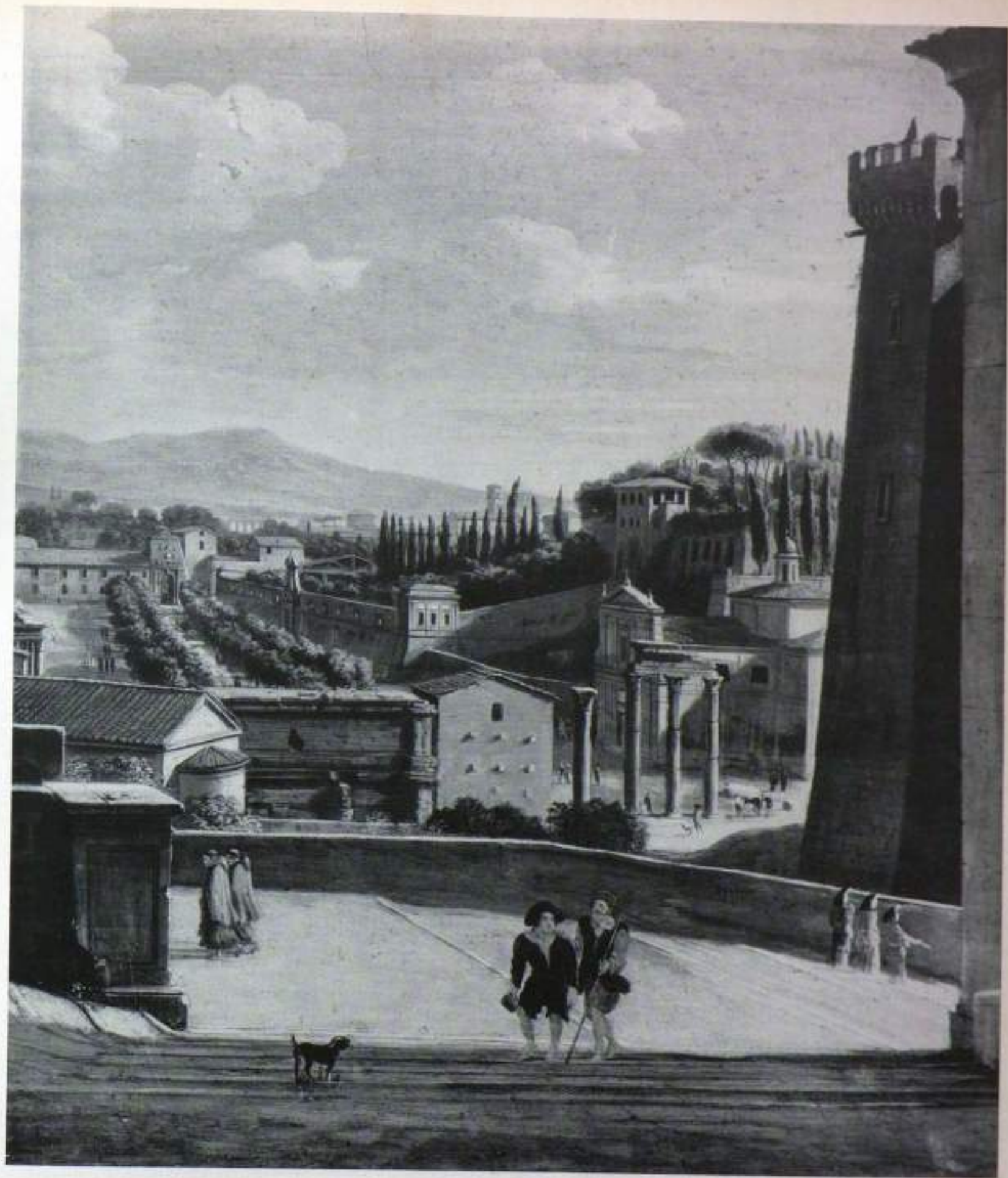
G. VAN WITTEL
San Giovanni dei Fiorentini
e Via Giulia (part.)
Roma - Raccolta Latta
(cat. N. 92)

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, alla 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 autunnale, 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, giungessero 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 in fine, dighe e moli per i porti e per i suoi studi sulla laguna. (51) Qualcuno lo riteneva un megalomane e se vantava for-

G. VAN WITTEL.
Campovaccino dalla scala laterale
dell'Aracoeli (part.)
Roma - Galleria Pallavicini
(cat. N. 26)



se 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 galcotto 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 problema 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 pontefice. (52)

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 obbiettività 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 claudiesca 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 Flaminia. (53) 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 Meyer (54) 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, Gommaro Wouthers, Jean Collin ed altri; due artisti, i primi, già noti in quegli anni per le loro vedute a stampa di vari aspetti della città. (55) Vedute essenzialmente topografiche il cui scopo era quello di

G. VAN WITTEL

L'Arco di Settimio Severo e il
Tempio di Saturno (part.)
Parigi - Raccolta privata
(cat. N. 28)



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 a 1665 per una serie di incisioni diffuse nel 1666 (i disegni originali sono ora al Museo di Cleveland) o di altri 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. (56)

Il Van Wittel non tardò tuttavia a liberarsi dal ristretto cerchio di quell'ambiente pressochè 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 perchè, 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 1625 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 (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

G. VAN WITTEL
Piazza Navona (part.):
S. Giacomo e la fontana dei Fiumi
Roma - Raccolta Chinni
(cat. N. 22)





della cerimonia del Toson d'Oro (57). 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 affermato. (59)
 È quindi prima ancora dell'80 che il Van Wittel iniziò la sua indipendente operosi-

G. VAN WITTEL
 Piazza San Pietro
 Vienna - Kunsthistorisches Museum
 (cat. N. 61)



tà 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 servi, 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 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'acquarello 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

G. VAN WITTEL.
L'abside di San Pietro
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 66)



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 esempio (59). 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

G. VAN WITTEL
Veduta di Marino
Firenze - Palazzo Pitti
(cat. N. 132)

G. VAN WITTEL
Veduta di Marino (part.)
Firenze - Palazzo Pitti
(cat. N. 132)





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 lo 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 sen-

G. VAN WITTEL
Frascati, veduta panoramica
Vienna - Raccolta Schwarzenberg
(cat. N. 122)



so 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, una 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, sot-

G. VAN WITTEL
 Veduta parziale di Frascati
 Vienna - Raccolta Schwarzenberg
 (cat. N. 125)



to il cui pontificato giunse a Roma il Van Wittel, nè al tempo di Innocenzo XI Odescalchi; non molto oltre gli immancabili palazzi per i nipoti. E nulla intervenì a rinnovare sensibilmente l'aspetto della città sotto Alessandro VIII Ottobuoni o sotto Innocenzo XII Pignatelli con il quale si giunge alle soglie 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 nè l'« ambizione di lasciare di sè 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 » (60). 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 perchè 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 pressochè totale di un ceto me-

G. VAN WITTEL.
Villa Aldobrandini a Frascati
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 127)



dio, 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 perchè 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 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,

G. VAN WITTEL
Veduta parziale di Villa
Aldobrandini a Frascati
Roma - Raccolta Pietromarchi
(cat. N. 128)



nelle piazze affollate del centro. Una delle sue imprese più felici fu quella di illustrare la vita della città sulle sponde del fiume che scorre 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.

G. VAN WITTEL
Veduta della Villa e del paese di
Caprarola
Roma - Raccolta Scribani Rossi
(cat. N. 143)

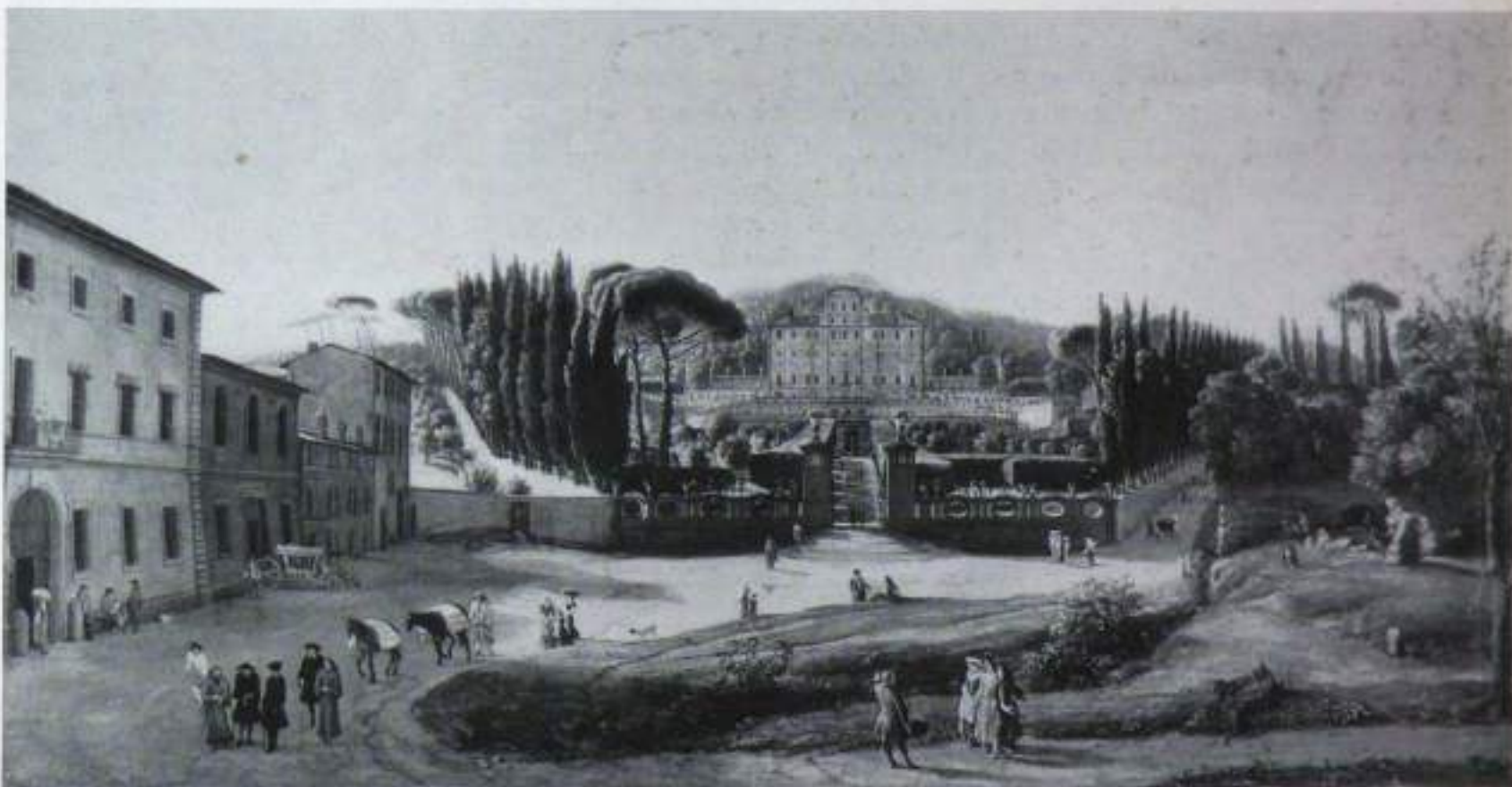
G. VAN WITTEL
Villa Aldobrandini a Frascati
Roma - Raccolta Albertini
(cat. N. 126)

G. VAN WITTEL
Veduta di Caprarola con la Villa,
il paese e S. Maria Suburbana
Roma - Raccolta Albertini
(cat. N. 142)



G. VAN WITTEL - Veduta di Caprarola con la Villa, il paese e S. Maria Suburbana - Roma - Raccolta Albertini - (cat. N. 142)

G. VAN WITTEL - Villa Aldobrandini a Frascati - Roma - Raccolta Albertini - (cat. N. 126)



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 ormezzi 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 pressochè 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 bicocca 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 percorrevano 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-azzurra 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 incombente quinta di povere costruzioni da una parte, che terminavano nel lungo e tetto 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 poichè esso coincideva con una delle principali arterie del

G. VAN WITTEL
Veduta di Ronciglione (part.)
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 141)





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 pigramente 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

G. VAN WITTEL
Tivoli, la vecchia cascata del-
l'Aniene
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 151)

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



G. VAN WITTEL
Veduta di Tivoli e del Tempio
di Vesta
Roma - Raccolta Canessa
(cat. N. 147)



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 folti 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 marmorata 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

G. VAN WITTEL
 Albano: la chiesa e il convento
 di San Paolo (part.)
 Firenze - Palazzo Pitti
 (cat. N. 130)

strada dell'Armata, parallela 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, barcaioli, 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 ru-



G. VAN WITTEL
 Veduta di Nettuno
 Roma - Raccolta privata
 (cat. N. 161)



deri 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 ripa 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

G. VAN WITTEL
Firenze vista dalle Cascine
Firenze - Raccolta Bruscoli
(cat. N. 164)



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 Gregorio 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 improvvisate 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 pressochè 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 la dove volgevano improvvisamente verso occidente per raggiungere Porta San Paolo.

G. VAN WITTEL
Firenze: L'Arno alla pescaia di
Porta S. Nicolò
Firenze - Raccolta Bruscoli
(cat. N. 166)



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 croicche care ai nordici. « *Mes tableaux demandant du temps 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, scusandosi di farlo aspettare tanto per la consegna dei dipinti ordi-

G. VAN WITTEL
Veduta di Bologna a Porta
Galliera
Mariano Comense - Raccolta Vitali
(cat. N. 167)

nati. « *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. E' 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 una 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 tempera (61) ma se prima di lui, a Roma, la usò anche il Brill, 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 Firenze, 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 perchè 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 Constable (62), l'influenza del Van Wittel su Antonio Canal non è stata forse valutata come si dovrebbe.



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 tramiti 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 1719. 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 fosse 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 olandese (63). 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 » (64). È probabile che il soggiorno romano del Carlevarijs possa datarsi dal 1685 al 1690, come infatti alcuni sostengono (65), 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

G. VAN WITTEL
Verona: L'Adige a S. Giorgio
in Braida
Verona - Museo di Castelvecchio
(cat. N. 184)

G. VAN WITTEL
Veduta di Verona con S. Giorgio
in Braida (part.)
Verona - Museo di Castelvecchio
(cat. N. 184)







G. VAN WITTEL
 Venezia: La Piazzetta di S. Marco
 Roma - Biblioteca Nazionale
 (cat. N. 206 d.)

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 stile. E' 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, contrariamente 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 poichè 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.

G. VAN WITTEL
 Venezia: La Piazzetta dal Bacino
 di S. Marco (part.)
 Roma - Galleria Doria
 (cat. N. 172)

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 simigliante 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, cambiandole 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

G. VAN WITTEL.

La Salute, la Punta della Dogana
e il Canale della Giudecca. È il
particolare della veduta del Bacino
di S. Marco verso il Canal Grande
a pagg. 130-131.

Firenze - Raccolta privata
(Cat. N. 173)

G. VAN WITTEL.

S. Maria della Salute (part.)
Roma - Biblioteca Nazionale
(cat. N. 204 d.)









G. VAN WITTEL
Il Canale della Giudecca (part.)
Roma - Galleria Doria
(cat. N. 175)



G. VAN WITTEL
Napoli dal mare (part.)
Firenze - Palazzo Pitti
(cat. N. 201)



G. VAN WITTEL
 Veduta del Bacino di S. Marco
 con il Molo, la Piazzetta
 e il Palazzo Ducale
Madrid - Museo del Prado
 (cat. N. 169)

molto non ne restava per concepirne delle nuove. Verso la fine del secolo, dopo venti 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 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 Vicerè. Don Luis de la Cerda Duca di Medina-coeli aveva assunto la carica di Vicerè del Reame di Napoli nel 1685 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



G. VAN WITTEL
 Napoli: Veduta di Chiaia verso
 Mergellina
 Firenze - Palazzo Pitti
 (cat. N. 202)

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 se 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 » (66) una strada che il Van Wittel ritrasse appunto in una delle sue vedute. E' 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 anno, 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

G. VAN WITTEL
 Napoli: La Torretta di Chiaia
 e la grotta di Pozzuoli (part.)
 Firenze - Palazzo Pitti
 (cat. N. 202)







G. VAN WITTEL
 Veduta di Napoli dal Mare
 Firenze - Palazzo Pitti
 (cat. N. 261)

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 Musco di San Martino e le cui redazioni più antiche sono rispettivamente del 1701 e del 1702. 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 Torino. 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. E' 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 espatriato (67), 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'Abbè de Saint Non, pubblicato nel 1781 con numerose vedute di Hubert Robert, dello Chatelet,

G. VAN WITTEL
 La Darsena di Napoli (part.)
 Roma - Raccolta Melmeluzzi
 (cat. N. 197)

del Renard, del Paris, del Volaire, del Tierce e del Desprez. 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 « boeme » 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 perchè cadessero quelle barriere che separavano i « generi » minori dalla pittura « di storia » o di figure, quanto per una più indulgente considerazione dei « generi » stessi perchè 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 accettata.

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 morte.

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 del '25 al '30, non solo dimostrò di aver ben profitato 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 cominciavano a diventare, in Europa, e in quasi tutti

a pagina 140-141

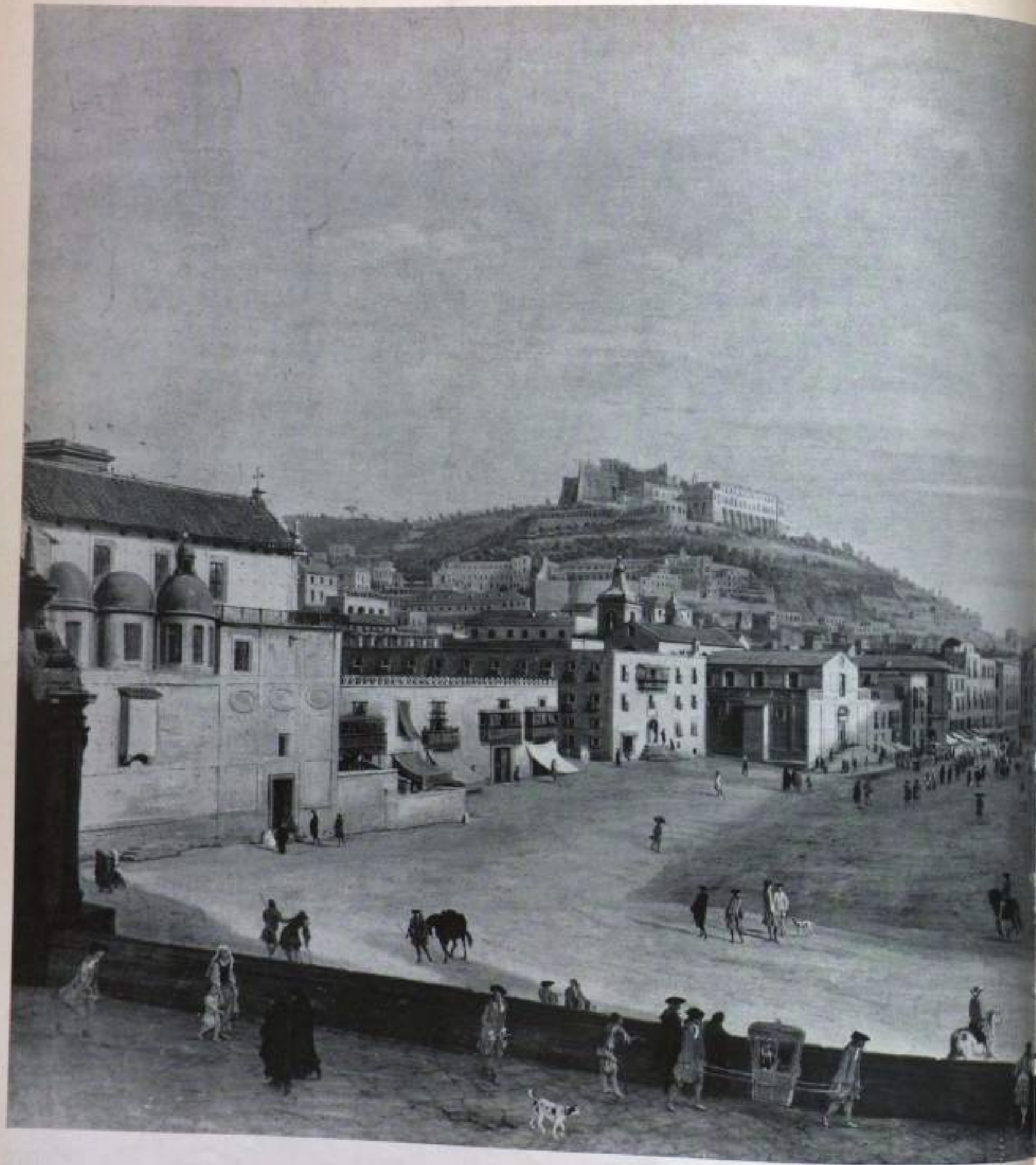
G. VAN WITTEL

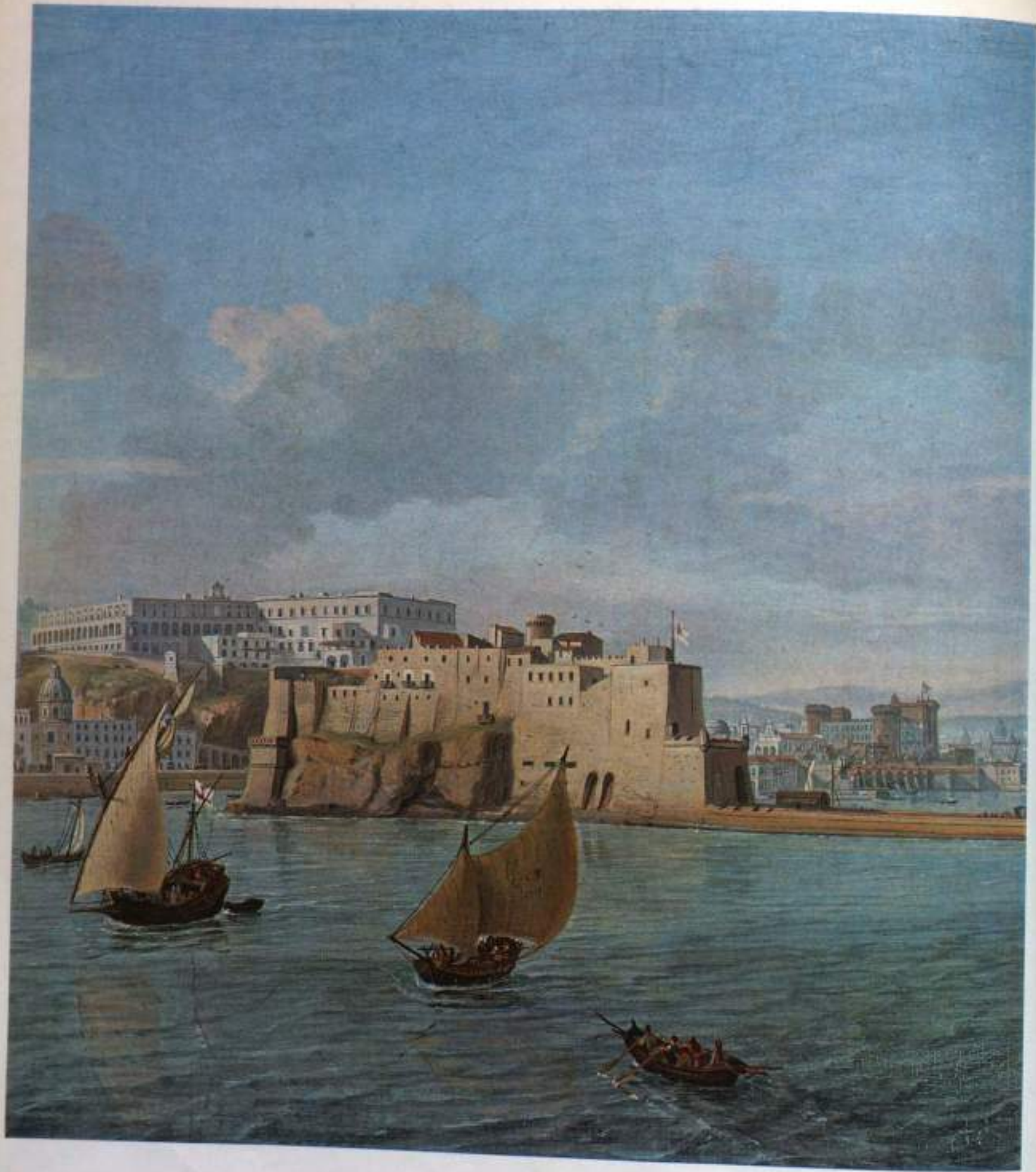
Napoli. Veduta del Largo di Palazzo con S. Martino
Roma - Banca Commerciale It.
(cat. N. 200)

G. VAN WITTEL

Napoli. Il Palazzo Reale (part.)
Roma - Raccolta privata
(cat. N. 199)









G. VAN WITTEL
La Darsena di Napoli con il
Castel Nuovo
Torino - Galleria Sabauda
(cat. N. 195)

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 perchè 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. E' 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.

G. VAN WITTEL
Napoli. Vista dal Mare con
con Castel dell'Ovo (part.)
Firenze - Palazzo Pitti
(cat. N. 201)

- 1 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. 251. Vedi in proposito R. LONGHI in «Paragone», 1953, n. 17, p. 30 e D. MAISON, *Studies in Sixteenth Century Art and Theory*, 1947, p. 200, nota 9. Il Longhi e il Maison la ritengono del terzo decennio; F. HASKELL in *Patrons and Painters*, 1963, p. 92, 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. Perciocchè senza queste nulla si può fare, siccome altresì senza il disegno, proporzione, e modo di esprimere con lo stile sopra carta ».
- 2 G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Salerno, 1956, vol. I, p. 260.
- 3 R. LONGHI, *Vincenzo 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 Nicconi autore del trattato *Thaumaturgus opticus* del 1643, ed infine Ottavio Viviani.
- 4 Vedi in proposito la voce « Prospettiva » di D. GIOFFRÈ nell'Enciclopedia Universale dell'Arte.
- 5 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).
- 6 Sul protoromanticismo delle rovine vedi le acute osservazioni di D. HUTTON, nella prefazione all'esposizione *Artists in 17th Century Rome*, Wildenstein, 1955, tradotta in «Paragone», n. 71, 1965, p. 18 e segg. Sulla pittura di rovine nel Cinquecento vedi anche J. BOSQUET, *Il Manierismo in Europa*, 1963, p. 183.
- 7 Intelligenti e nuove erano le osservazioni sull'atmosfera romana di questo scorcio di secolo nel saggio di A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cecci*, in «La critica d'arte», aprile-dicembre, 1939, p. 75.
- 8 Della veduta di M. Heemskereck del 1534, ora perduta, se ne conserva una copia a penna di anonimo a Berlino negli « Ehemals 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 delle Stampe, F.N. n. 3379. Anche le due vedute di Antonio van de Wyngaerde sono conosciute in due copie di anonimo nell'Ashmolean Museum di Oxford, Sutherland Coll. L., vol. IV, fol. 96 e fol. 95. Vedi EGGER, *Römische Veduten*, II, 1931, e A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, 1962, vol. I, pp. 161, 165, 167.
- 9 Va ricordato a questo proposito il contributo portato alla conoscenza degli aspetti di Roma anche da artisti francesi. Antoine Lafrery (1512-1577) giunse a Roma nel 1549; aveva bottega in Parione, sempre affollata di clienti, viaggiatori, pellegrini e umanisti. Pubblicò nel 1572 il catalogo delle incisioni e delle opere in vendita. La sua opera *Speculum Romanae Magnificentiae* interrotta alla morte e seguita dal nipote Claude Duchet e pubblicata nel 1579. I rari 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 Duperrac (1520-1604) incise varie vedute di Roma antica, libere nell'esecuzione ma ricche di fascino e di potere evocativo. Sia il Lafrery che il Duperrac 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 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.
- 10 Vedi il capitolo, ricco di notizie, *The distraction of the Septicolumn in Sixtine Rome*, 1911, p. 232, dell'ORBAAN.
- 11 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», 1956, p. 166; L. VAN PUTVELDE, *La pittura fiammante a Roma*, 1950, p. 61 e N. DACOS, *Les peintres Belges à Rome*, 1964, p. 80 e segg. Anche il VAN MANDEL (*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.
- 12 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'Elshemer. Sul Bril vedi le osservazioni e l'accurata bibliografia del catalogo della mostra « Italianiserende Landschapschilders », Utrecht, 1965, p. 49.
- 13 G. BAGLIONE, ed. 1743, p. 181: « 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.
- 14 J. SANDRART, *Academia artis pictoriae*, 1683, p. 277.
- 15 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 Bril 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).
- 16 Su Willem Van Nieulandt il Giovane, vedi il catalogo citato della mostra di Utrecht del 1961, 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.
- 17 Su Gerard Ter Borch il Vecchio, vedi R. MICHEL, *Gerard Terborch (Ter Borch) et sa famille*, 1887, p. 9; J. VAN DOORNICK, *Het Schilder-geslacht Ter Borch*, 1883, pp. 1-23, ed il catalogo della citata mostra di Utrecht del 1965, p. 19. Il Ter Borch oltre che a Roma fu anche a Napoli, Venezia, a Nîmes e a Bordeaux. Ad Heino, nella raccolta Stichting Hanneema-de Stuers si conserva uno stipo con 12 vedute di rovine dell'artista che fu esposto alla mostra di Utrecht.
- 18 R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, 1947, p. 25.
- 19 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.
- 20 Cornelis van Poelenburgh, di Utrecht (1586-1667) era a Roma nel 1617, a Firenze nel 1621 e ancora a Roma dal '23 al '26.

Bartholomeus Breenbergh, di Deventer (1598-1657), 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 and Breenbergh in Italien und ihre Bild-Ergebnisse*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », 1959-60, p. 23-54, 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.

21 Sui primi maestri postelshimeriani, i fratelli Pynas, Lastman e König, vedi il citato saggio del Waddingham sullo Swanevelt e quello su Agostino Tassi (ibidem, 159, 1961, p. 1).

22 La personalità di Pieter Groenewegen di Delft, che può essere identificato con quel « Pieter » che nel 1515-16 divideva la casa di Via Bocca di Leone con un « Leonardo » (Bramer?), è stata individuata da R.J.A. BENSCHENS in *Pieter Anthonisz 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: FLUGI VAN ASPERMONY, *Carel Cornelisz de Hooch*, in « Oud Holland », 1899, p. 223. Anche Dirck van der Lisse di Breda, scolaro a Utrecht del Poelenburgh prima del '59, non venne in Italia. Sui tre artisti vedi anche il citato catalogo della mostra di Utrecht del 1965.

23 D. SUTTON, op. cit., « Paragone », 1955, n. 71, p. 31 e segg.

24 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.

25 Il termine « pittoresco », 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 « pittoresco » 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.

26 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 arripica 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 Gualini, vedi a pag. 18) che deriva puntualmente da un disegno preso dal vero conservato nella collezione Lugt ed esposto di recente alla citata mostra di Firenze.

27 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, tratte, il più delle volte, da disegni o da stampe: ricorderò il « Campovaccino » di Frans de Momper (Anversa 1603-1660) del Museo di Copenhagen.

28 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 dei Bamboccianti:

« È soprattutto l'aspetto, direi 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-ferroio sistemata negli anfratti del Palatino, mentre sui bianchi capirelli corinzi, reclinati sul fango, sedeva la moderna incarnazione di Omero, il cantastorie cieco. E l'eterna periferia di Roma, immutata tuttora ai margini estremi della città, fra cavoli e vigne lungo le mura dei conventi, cosparsa di baracche appoggiate agli archi degli acquedotti o murate nella 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 tirregno dei grandi stemmi di travertino all'angolo delle mura rossastre. Non cercava monumenti o luoghi famosi, ma frammenti 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 sgratolate 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 ».

29 Sui paesisti olandesi « italianizzanti » della generazione del 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 RECHTEREN *Althuisa l'erecuwige 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 « *Eremiet* », dal 1624 al 1641; Jan Anselijn « *Crabbetje* », probabilmente dal 1632 al 1645; Andries Both dal 1635; Jan Both dal 1637 al 1641; Claes Berchem forse dal 1633 al 1655; Jan Baptiste Weenix « *Ratel* », dal 1643 al 1647; Karel Du Jardin 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. 33 e segg.

30 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.

31 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 Durrin al Petit Palais; la veduta di Tivoli della collezione della Regina d'Inghilterra. Sono tutte opere relativamente giovanili.

32 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 ditonis ecclesiasticarum civitatis, MDCXXI*) - 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 « Paragone », n. 159, 1961, p. 9 e segg. e *Notes on Agostino Tassi and the Northern*, ibidem, n. 147, p. 15.

33 Vedi K. KIRSON, *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).

34 Sullo Swanevelt vedi M. WADDINGHAM, *Herman van Swanevelt in Rome*, in « Paragone », n. 121, 1960, p. 37 e segg.

35 Su Alessandro Salucci, nato a Firenze nel 1590 e già attivo a Roma nel 1628, vedi le notizie raccolte da A. BUSTINI 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.

36 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.

37 Su Johannes Wilhelm Baur vedi: A. BUSINI VIGI, *Visioni architettoniche figurative del soggiorno in Italia di Gio. Guglielmo Baur*, in « Palladio », 1957, 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. 28, 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 Fleuryville 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.

38 E. BRUNETTI, in « Paragone », 1956, n. 30, p. 50.

39 VEDI R. CAUSA, *Francesco Nomi detto Monsù Desideris*, in « Paragone », 1956, n. 71, p. 42-43.

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

41 Alcune acute osservazioni in proposito si trovano nel volume di F. HASKELL, *Patrons and painters*, 1963, p. 132-138.

42 Nell'inventario delle proprietà del Velazquez compilato dopo la sua morte, il N. 568 si riferisce ad un numero imprecisato di paesaggi italiani: « Payillos de bara y sesma 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.

43 Sul Codazzi vedi: G. BRIGANTI, *Peter Van Laer e Michelangelo Cerqueti*, in « Proporzioni », 1950, p. 183 e segg.; il saggio di R. LONGHI, fondamentale per l'impostazione del problema, *Viviano Codazzi e l'immersione della veduta realistica*, in « Paragone », n. 71, 1955, p. 40 e segg.; il saggio ricco di preziose contribuzioni 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, Salusti, Lemaire and Patel*, in « The Burlington Magazine », 1958, settembre e R. Longhi, *Codazzi e l'antologia*, in « Paragone », 1966, N. 123, p. 41.

44 F. 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 Protà Giurleo (*Pittori Napoletani del Seicento*, 1953, p. 77) in cui lo stesso Codazzi, nel 1936, afferma: « Io venni dalla mia patria (Bergamo) da quindici anni e venni in Napoli, et ho sempre abitato a Napoli al Bsglivo », 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 NOMINIS (III, p. 429, 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 ».

45 E. BRUNETTI, op. cit., 1956, p. 33.

46 E. BRUNETTI, op. cit., 1956, p. 64, attribuisce a Filippo Gagliardi la veduta del Foro dell'Accademia di S. Luca qui riprodotta (vedi pag. 35), dipinto, per altro, così vicino ai modi del Codazzi da non poter escludere che appartenga all'artista bergamasco.

47 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 ripetuta poi senza varianti dal Van Wittel (vedi pag. 23 e cfr. il numero di catalogo 40 e nota relativa alla « Veduta parziale dell'interno del Colosseo »).

48 Albert Meyeringh fu a Roma circa un decennio dal 1673 all'85. Il suo disegno con la veduta del Mausoleo di S. Costanza dove si svolgevano le burlesche cerimonie della « Bent » (vedi pag. 41) 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. 40). Isaak de Moucheron, nella « *Schildersbent* » detto « d'Ordonnancie », 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 Isaak dal Regteren Altena) e la sua veduta dipinta del Tevere a Santo Spirito nella raccolta Staderini a Roma (vedi pag. 39).

49 Di Matthias Withoos (Amersfoort, 1627 - Hoorn 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 (1954, p. 3).

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 Marscus e ci testimoniano del suo eclettismo.

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

Job Adriaensz Berckheyde, di Haarlem, era nato nel 1650 e morì nel 1693; il fratello Gerrit Adriaensz Berckheyde era nato nel 1658 e morì nel 1698. Subirono in qualche modo ad Haarlem l'influsso del Sacredam ma non tardarono a differenziarsi sostanzialmente.

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

51 Su Cornelis Meyer vedi l'apologia di F. M. ONDRATI: *La pazzonata fatta sopra il Tevere con la direzione di Cornelis Meyer*, Roma, 1638:

« Venne a Roma l'ingegnere Cornelis Meyer nobile di Amsterdam, con due figlioli per acquistare i tesori che S. Chiesa concede l'Anno Santo a fedeli, e sentendo lo stato di quella ripa (il Tevere sopra Ponte Milvio) ne ebbe discorso col Sig. Ambasciatore di Venezia che lo riferì alla Santa Memoria di Innocenzo X rappresentandogli la abilità dell'ingegnere che aveva mostrato il suo talento in 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 Janz Meyer, Amsterdams ingénieur in Italie (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.

52 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 Cornelis Meyer e le vedute di Gaspare Van Wittel*, in « Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione », febbraio 1927, p. 357 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 tibicina, il 1676, ma poiché nel proemio si accenna alla *fe(l)ic(m) moria* del papa, fu finito dopo la sua morte (luglio del 1676).

53 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.

54 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 traisciata 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 tibicina è datato del 1678. A questa data deve farsi risalire l'incisione della veduta con Piazza del Popolo del Van Wittel (vedi a pag. 43).

55 Giovan Battista Falda, morto nel 1678, fece incisioni per la IIª parte dei *Palazzi di Roma*, edita nel 1655, per la Iª 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.

56 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. FRANCHI, « Bulletin of Cleveland Museum », 1942, p. 132.

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 *Thesaurus Antiquitatum romanarum* del Gratio, nel 1697.

57 Vedi J. G. HOOGEWERFF, *De Bestvoegbeld*, L'Aja, 1952. Esiste a Santa Costanza una firma graffiata sul muro dal Van Wittel.

58 Vedi la nota 49.

59 Vedi i tre disegni per la veduta della Salute e del Canal Grande della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (cfr. il cat. disegni N. 204 d., 208 d. e 210 d. e la nota introduttiva ai dipinti N. 178 e 179 e a pag. 148-149).

60 Vedi in proposito F. HASKELL, op. cit.

61 H. GERSON, op. cit., p. 168.

62 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. 291, dove nota simiglianze fra alcuni disegni con vedute romane del Canaletto al British Museum e le incisioni del Van Wittel nelle opere del Meyer.

63 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).

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

65 SONO 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. 558) e A. REZZI nella sua prefazione al catalogo della mostra dei disegni e bozzetti del Carlevarij, 1964, p. 13.

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

66 F. GIANNONE, *Storia civile del Regno di Napoli*, Napoli, 1723, vol. IV, p. 477.

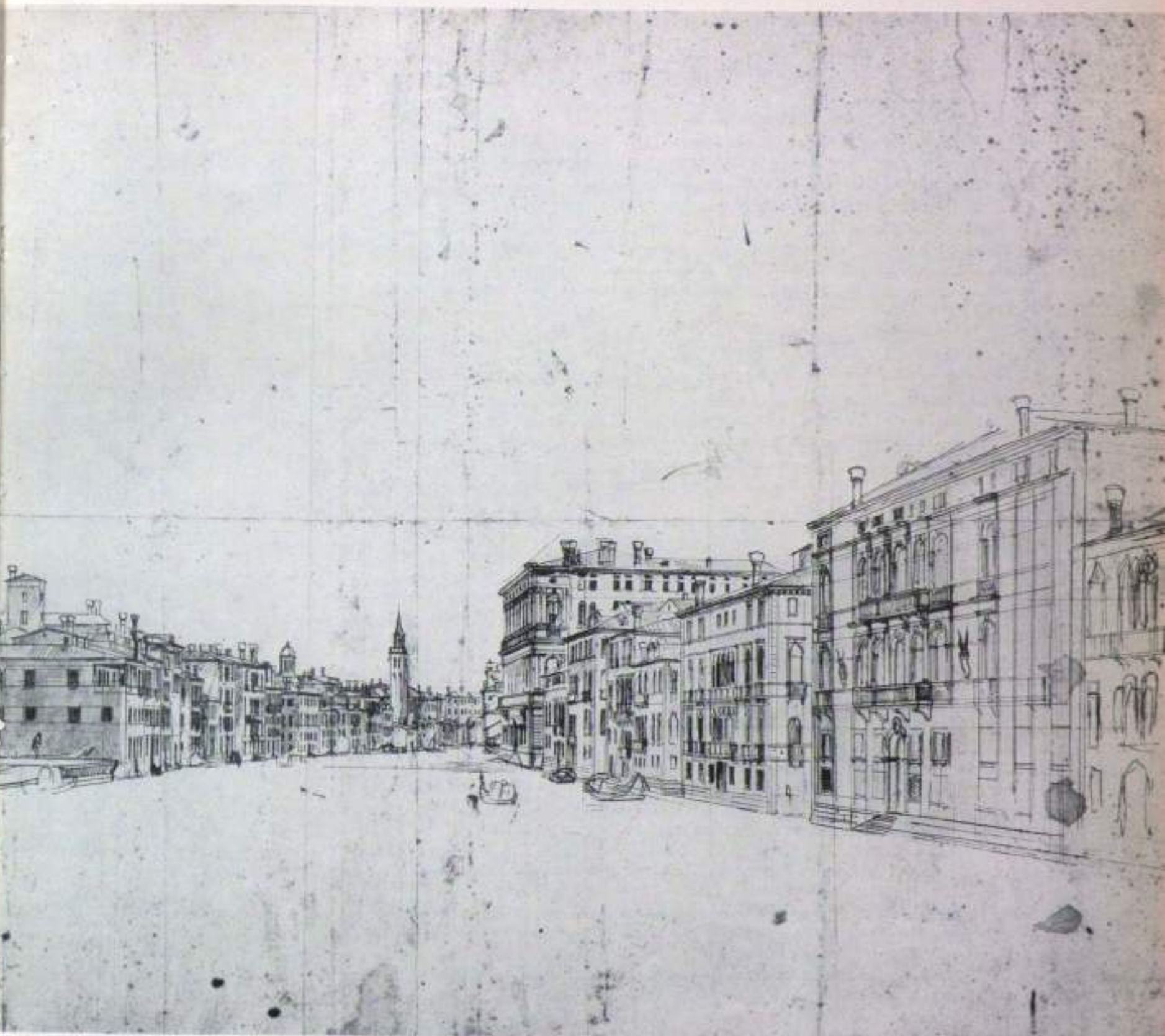
67 Sulla veduta classica e architettonica napoletana che precedette questo nuovo corso della veduta topografica della città e che, sull'eredità lasciata da Codazzi, si sviluppò, fin dal tempo del Van Wittel, per diffondersi poi nel corso del Settecento, vedi:

O. FERRARI, *Leonardo Coccorante e la veduta ideale*, in « Emporium », 1954, p. 9-20 cui si rimanda anche per la biografia precedente.

Sui vedutisti topografici napoletani del Settecento vedi:

W. G. CONSTABLE, *C. Bonaris and some painters of vedute*, in « Essay in honour of George Swarzenski », Chicago, 1952, p. 198-204; R. CAUSA, *Pittori*, 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.





- Abecedario ... elogi dei più illustri pittori*, Firenze, 1788, v. 1337.
- BARTOLI, F., *Le pitture e sculture di Rovigo*, Venezia, 1763, p. 219.
- BERNT, W., *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, vol. IV, Monaco, 1962, nn. 318-319.
- BOCK, E. - ROSENBERG J., *Die Niederländischen Meister*, Berlino, 1930.
- BOTTARI, G. e TICOZZI, S., *Raccolta di lettere sulla pittura*, Roma, 1822-1823, vol. II, p. 98.
- BRIGANTI, G., *Chiarimenti sul Vanvitelli*, in « La Critica d'Arte », XXIV, 1940, p. 129-134.
- BRIGANTI, G., *Gaspar Van Wittel (Vanvitelli) schilder van Amersfoort*, in « Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Institut te Rome », 3a serie, II, 1943, p. 119-135.
- BRIGANTI, G. e HOOGEWERFF, G. J., Voce « Van Wittel » nel Thieme-Becker *Künstlerlexikon*, vol. XXXVI (1947) 130/131.
- CARPIGNA, S. di, *Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e nel '700*, Roma, 1956, p. 32.
- CHIARELLI, *Inediti di Gaspare Vanvitelli*, in « Emporium », 1950.
- CLARK, A. M., *A supply of Ideal figures*, in « Paragone », 1961, N. 139, p. 51, nota 3.
- CONSTABLE, W. G., *Canaletto*, Oxford, 1962, p. 61-63.
- DELOGU, G., *Pittori veneti minori*, Venezia, 1930, p. 79.
- DESCAMPS, J. B., *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, vol. 5, Parigi, 1753.
- DIMIER, *I paesisti olandesi a Roma*, in « Nuova Antologia », 1906, (luglio).
- DORIA, G., *Il Largo di Palazzo a Napoli e Gaspare dagli ocebiali*, Banca Commerciale Italiana, Milano, 1964.
- EGGER, H., *Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt*, Vienna, 1931.
- FIOCCO, G., *La pittura veneziana del Sei e del Settecento*, Verona, 1929, p. 70.
- FORCELLA, V., *Iscrizioni delle chiese di Roma*, Roma, 1884, IV, p. 175.
- FRIMMEL, *Blätter für Gemäldekunde*, 4, 1908, p. 147.
- GAILLARD, V., *Épitaphes des néerlandais enterrés à Rome*, Gand, 1853, p. 172.
- GAUNT, W., *Rome, Past and Present*, in « The Studio », Londra, 1926.
- GERSON, H., *Te Ripa Grande*, in « Oud Holland », LVXI, 1931, p. 65-66.
- GIGLIOLI, E., *Disegni stranieri di paese nella Galleria degli Uffizi*, in « Dedalo », febbraio 1930.
- HIND, A. M., *Pseudo-Claude drawings*, in « Burlington Magazine », 1926, p. 191.
- HIND, A. M., *Old Master drawings*, 1926-27, p. 42.
- HIND, A. M., *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists in the British Museum*, Londra, 1931.
- HOOGEWERFF, G. J., *Disegni di maestri fiamminghi ed olandesi nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in « Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione », novembre 1913.
- HOOGEWERFF, G. J., *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaar en geleerden*, II, L'Aja, 1913, e III, 1917.
- HOOGEWERFF, G. J., *Bentvogels te Rome in feesten*, in « Mededeelingen van het Nederlandsch Institut te Rome », III, 1923, p. 223-248.
- HOOGEWERFF, G. J., Voce « Vanvitelli » nell'Enciclopedia Italiana, vol. 34, 1937, p. 979.
- HOOGEWERFF, G. J., *Nederlandsche Kunstenaar te Rome*, in « Mededeelingen van het Nederlandsche Institut te Rome », VIII, 1938, p. 49-125.
- HOOGEWERFF, G. J., *Nederlandsche Kunstenaar te Rome Uittreksel uit de Parochiale archieven*, in « Studien van het Nederlandsche Historisch Institut te Rome », III, L'Aja, 1942-43.
- HOOGEWERFF, G. J., *De Bentvogels*, L'Aja, 1952.
- HOUBRAKEN, A., *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam, 1718-1721, II, p. 160 e III, p. 103.
- HOUBRAKEN, A., *Quellenstudien Holländischer Kunstgeschichte*, Den Haag, 1893.
- LANZI, L., *Storia pittorica d'Italia*, ed. 1818, II, p. 273.
- LORENZETTI, C., *Roma seicentesca nelle vedute dei neerlandesi*, in « Atti del 1° congresso degli Studi Romani », 1931, p. 491 e segg.

- LORENZETTI, C., *La navigazione del Tevere da Perugia a Roma di Cornelio Meyer e le vedute di Gaspar Van Wittel*, in «Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione», 1926-27, IV, p. 337-369.
- LORENZETTI, C., *Gaspare Vanvitelli*, Milano, 1934.
- LORENZETTI, C., *Napoli nelle vedute dei neerlandesi*, in «Napoli», 1935, p. 18-36.
- MARIETTE, P. J., *Abécédario* (1774), ed. 1851-1860, vol. VI, p. 22.
- MEYER, C., Codice Corsiniano N. 1227 della Biblioteca Nazionale dei Lincei *Sul modo di far navigabile il Tevere da Perugia a Roma*, (1676).
- MEYER, C., *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, Roma, 1683 e idem, Roma, 1685.
- MILIZIA, F., *Memorie ...*, 1785, p. 565.
- MILIZIA, F., *Architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785, IVa ed., tomo II, p. 263.
- MISSIRINI, M., *Memorie ... della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, p. 196.
- NAGLER, G. K., *Künstlerlexikon*, Monaco, 1835-52, ad vocem.
- NOACK, F., *Deutschum in Rom*, 1927.
- OFFERHAUS, J., *Gezicht op Casteel van Rome*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», VIII, Amsterdam, 1960, p. 97-103.
- ORBAAN, J. A. F., *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaar en Guleerden*, L'Aja, 1911, p. 258.
- ORBAAN, J. A. F., *Ons aandeel «Vedute di Roma»*, Onze Kunst, 1917, XXXII, 156.
- ORTOLANI, S., In «Archivio storico per le provincie napoletane», 59, 1934, p. 403.
- PARYHEY, *Deutscher Bildersaal*, 1864, II, 682.
- PASCOLI, L., *Vite de' Pittori*, III volume, manoscritto Biblioteca Nazionale di Perugia.
- PIO, N., *Le vite dei Pittori, Scultori e Architetti*, 1724.
- MS. Codice Vat. Capp. 257, N. 225, p. 61-62 (pubblicato in ORBAAN, 1911, p. 258).
- RATTI, G., *Istruzione ... in Genova*, Genova, 1780, p. 168.
- REGTEREN-ALTENA, J. Q., VAN, *Vereenigde Stad*, 1964.
- REMY, P., *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes de M. de Jullienne*, Parigi, 1767, p. 28.
- TICOZZI, S., *Dizionario dei pittori*, Milano, 1832, III, p. 37.
- VANVITELLI, L., *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, 1823, p. 57.
- VOSS, H., *Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrh.*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», Vienna, 1926, 47, 1-45.
- WÜRZBACH, A., *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienna, II, 1910, p. 87.
- ZWOLLO, A., *De Anonimus Pacetti optwel Hendrik Frans Van Lint*, in «Oud Holland», 77, 1962, p. 40.

- Catalogo dei quadri, pitture nel Palazzo Colonna*, Roma, 1783.
- Catalogo della «Raccolta di disegni autografi donati dal Prof. E. Santarelli»*, Firenze, 1870, p. 413-16.
- Catalogo dell'Esposizione d'Arte antica a Pistoia*, Pistoia, 1889.
- Catalogo della Mostra retrospettiva di Castel Sant'Angelo per l'Esposizione Internazionale*, Roma, 1911.
- Catalogo dell'Esposizione Topografica Romana a Castel Sant'Angelo*, Roma, 1929.
- Catalogo della Mostra di Roma seicentesca*, Roma, 1930.
- Catalogo della Mostra del giardino italiano*, Firenze, 1931.
- Catalogo dell'Esposizione «Italienische Malerei»*, Wiesbaden, 1935.
- Catalogo della Mostra «Il Settecento a Roma»*, Roma, 1939.
- Catalogo dell'Esposizione «L'art ancien dans les collections de Touraine»*, Tours, 1959.
- Catalogo della Vendita N. Rauch di Ginevra*, Ginevra, 1960.
- Catalogo dell'Esposizione «The Italian scene»*, Agnew, Londra, 1961.
- Catalogo della Mostra «Italienisierende Landschaftsbilder»*, Utrecht, 1965.
- Catalogo della Mostra dei disegni della collezione Lugt*, Firenze, 1966.