

Nardo Rapicano, Il Castello del Carmine
costruzione, dal «De Majestate» di
Giovanni Mauro (1492). Parigi, Bibliothèque
Nationale, Ms. Ital. 1711, f. 43 r.

Cristoforo Orimina, Castel dell'Ovo, dagli
«Status de l'Ordre du Saint-Esprit au droit
désir» (1353). Parigi, Bibliothèque
Nationale, Ms. Fr. 4274, f. 5.

Miniature di Alfonso d'Aragona (da Jan
Van Eyck?), San Giorgio (1455-56 c.), dal
«Libro d'Ore» di Alfonso d'Aragona.
Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. I.B. 55,
f. 214 r.

Nardo Rapicano (?), Scorcio di città,
particolare, dal «Breviarium Romanum» di
Ferrante d'Aragona. Napoli, Biblioteca
Nazionale, Ms. I.B. 57, f. 160 r.



Il vedutismo e Napoli Giuliano Briganti

Tre città italiane sono legate, in misura maggiore di altre che pur furono famose per bellezza, alla storia del vedutismo: Roma, Venezia e Napoli. Si può affermare anzi che il vedutismo, nel momento della sua maggior fortuna che coincide con il secolo XVIII, il secolo dei viaggi, il vedutismo come «genere» insomma o se si vuole come fenomeno legato al *Grand Tour*, sia stato indubbiamente condizionato nella scelta delle sue varie impostazioni prospettiche e panoramiche e nelle regole che possono rintracciarsi nella sua iconografia, così come nelle differenze che possono in essa rilevarsi, da alcuni dei temi più emblematici offerti dalle tre città e dalle necessità che la rappresentazione di quei tempi comportava.

Per meglio intendere quello che voglio dire sono necessarie alcune osservazioni sullo sviluppo del genere «veduta», così come è necessario premettere che, al contrario di Roma e Napoli, a Venezia il vedutismo si attuò soprattutto nell'ambito della più elevata cultura artistica locale (che del resto già nel Quattrocento e nel Cinquecento aveva scelto più di una volta come soggetto aspetti carismatici della città) e che, come tutti sanno, raggiunse nel quadro complessivo del «genere», una sua particolare espressione autonoma nel Settecento grazie soprattutto all'opera di un grande artista come Antonio Canal, il quale conferì alla veduta un nuovo e più moderno orientamento, elaborato ulteriormente dal nipote Bellotto. A Roma invece, come anche a Napoli, il genere vedutistico settecentesco ha origine dall'apporto prevalente di una cultura nordica che aveva, all'inizio, stretti rapporti con la cartografia, e che vi fece confluire un tipo di visione che per lungo tempo determinò e che era, appunto, nell'impostazione prospettica e nell'attitudine descrittiva, un tipo di visione nordica.

Veduta è quel che si vede. Così scriveva quarant'anni fa Roberto Longhi a proposito della singolarissima veduta romana di Piazza Pasquino che il genovese Sinibaldo Scorza dipinse nel 1627. Quel che si vede: quindi «nella verità nuova una strada può rivelarsi com'è: un frammento d'evidenza ... mentre l'ombra gira sui palazzoni e la gente si berretta e l'arrotino e il cartolaio attendono ai fatti loro: nulla di mappa catastale insomma». Ma se quell'aderenza alla verità poteva portare, di lì a non molti anni, al folgorante realismo della veduta di Napoli con Palazzo Gravina del bergamasco Viviano Codazzi, se raggiunse il punto più alto nelle due vedute di Villa Medici dipinte da Velázquez nel suo secondo soggiorno romano, nelle quali la rivelazione del reale si sprigiona dall'incontro momentaneo della luce con le cose, in un lampo creativo dove la realtà, fissata in un attimo del suo divenire, si identifica con la vita stessa, non si può dire che quel tipo di visione sia all'origine della veduta topografica settecentesca, cioè alla veduta come «genere».

È piuttosto un tipo di visione panoramica, una visione a volo di uccello, che, già a partire dal Quattrocento ma soprattutto nel Cinquecento e nel Seicento, fornisce prototipi iconografici al vedutismo; ed è un tipo di visione che, nel passaggio dalla cartografia alla pittura, si accompagna ad un interesse per la realtà che è soprattutto di natura descrittiva ed episodica, dove cioè l'episodio (gruppi di figure, animali, vascelli) serve a conferire maggior verosimiglianza alla descrizione. La visione panoramica, che fu adottata da artisti nordici nel Cinquecento e nel Seicento particolarmente per cogliere la disposizione dei più famosi monumenti romani entro il circuito

delle mura della città, poteva trovare anche soluzioni scrupolosamente annotate sul vero, come nel caso del «panorama» di Roma disegnato da Maarten van Heemskerck dal Monte Caprino nel 1534, o quello ancora più esatto che Antonio van den Wyngaerde rilevò dall'alto delle terme costantiniane verso il 1550. Ma questi disegni che riprendevano il profilo della città per tutti i 360 gradi aprivano non tanto la strada alla veduta quanto alla visione totale dei «Panorami» circolari tardo settecenteschi e soprattutto ottocenteschi con punto di visione centrale.

Ad aprire la strada al «genere» vedutismo erano piuttosto le vedute panoramiche sul genere di quella disegnata da Hendrick van Cleve nel 1550, presa da colle Oppio come orientamento ma da un punto di vista altissimo, cioè con un'ottica irrealistica, o sul genere di quella di Napoli di Jan van Stinmolen del 1582 presa da un duplice punto di vista. Vedute «con l'orizzonte alto com'usano i fiammenghi, che poi i loro paesaggi son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paese», come scrisse con la consueta efficacia Giulio Mancini verso il 1625. Quel tipo di visione, presa da un punto di vista spesso impossibile a raggiungere (prima dell'invenzione della mongolfiera almeno) ma tale da mostrare molte più cose, cioè edifici, piazze, strade, giardini, antiche rovine, di quante da un punto di vista normale se ne possano vedere, e dove la realtà topografica era spesso, anzi quasi sempre, forzata, manipolando empiricamente la prospettiva, era, all'origine, indubbiamente legato alla cartografia, cioè all'espressione di una realtà che certo «non è quel che si vede» una realtà anzi che, a quella maniera, non si può in alcun modo vedere, ma che si vuole rendere visibile, definire e descrivere. Il rapporto tra vedutismo e cartografia, del resto, è stato approfondito positivamente da Cesare De Seta e da Gianni Romano che in uno dei suoi bellissimi saggi sul paesaggio ha indagato quel rapporto nel quadro della grande vicenda storica e culturale che ha definito il nostro modo di vedere i precisi aspetti del paesaggio reale e anche il modo di reagire al paesaggio dipinto.

Erano insomma le mappe cittadine e l'ausilio di appunti presi dal vero e non il diretto contatto con la realtà, con «quel che si vede», a costituire il fondamento alle composizioni di vedute dall'alto dove i monumenti principali emergono con la loro reale fisionomia mentre il resto della città, cioè gli edifici senza storia, sono genericamente descritti senza alcun rapporto con il loro reale aspetto. Le stesse mappe, del resto, quando ancora non erano legate a precise misurazioni riportate fedelmente in scala, non erano altro che descrizioni della città vista dallo Zenith, dove i singoli edifici e monumenti erano riprodotti in prospettiva assonometrica.

Sembra di poter cogliere insomma qualcosa di molto simile ad uno sviluppo organico nella storia del vedutismo cittadino: quasi una linea ininterrotta che parte dalle mappe e dalle carte topografiche con gli edifici riprodotti in proiezione prospettica, per passare alle vedute panoramiche prese a volo d'uccello, di qui alle vedute ravvicinate di un luogo particolare, visto sempre da un punto di vista più alto di quello normale, di quello cioè del riguardante che sta al livello del suolo, per giungere infine sempre più vicino ad una visione reale alla quale ci si avvicinava anche con l'ausilio della camera ottica. Questa linea di sviluppo si coglie con estrema chiarezza nella storia della veduta napoletana, a partire dalla tavola Strozzi, opera probabilmente di

un cartografo che era anche pittore, cioè dalla seconda metà del Quattrocento, per giungere alle vedute di Peter Bruegel e di Jan van Essen e poi a quelle di Didier Barra (la veduta di Didier Barra del 1647 deriva evidentemente dalla carta topografica di Alessandro Baratta del 1629, ma ha servito a sua volta da modello alla cartografia, per esempio alla mappa dello Stoppard del 1653) e infine alle vedute di Gaspar van Wittel, di Antonio Joli, di Hendrick van Lint, di Gabriele Ricciardelli e di Pietro Antoniani. E non mi par dubbio che è proprio in quella linea di sviluppo e nelle ragioni iconografiche che ne motivano la fortuna che va ricercato uno dei caratteri peculiari della veduta napoletana.

Ritorniamo così a quanto avevo accennato all'inizio sulla maniera con cui le necessità iconografiche delle diverse città condizionano le diverse tipologie del «genere» veduta. Differentemente da Roma, infatti, città delle *mirabilia*, dove i temi principali scelti dal vedutismo riguardano nella maggioranza dei casi i singoli monumenti o complessi monumentali (e van Wittel, allo scadere del Seicento, ne stabilì per lungo tempo le più emblematiche rappresentazioni fissando punti di vista e tagli compositivi) Napoli doveva la sua fama, e in maniera sempre crescente, alla straordinaria posizione di cui godeva al centro dello stupendo golfo. Non è un caso quindi che la veduta più frequentemente ripetuta, a cominciare proprio dalla tavola Strozzi e fino a tutto il Settecento, sia il panorama della città vista dal mare in tutta la sua estensione costiera, dominata dall'alto dal forte di Sant'Elmo e dalla Certosa di San Martino, con il centro visivo su Castel Nuovo, la cittadella e l'adiacente complesso portuale. Una vera e propria «maestà scenica» per riprendere la definizione di Mancini. La più famosa veduta napoletana del van Wittel da lui più volte ripetuta, quella della Darsena, che fu ripresa anche da altri vedutisti, non può considerarsi forse come una veduta ravvicinata o meglio come un particolare ritagliato dalla parte centrale di quell'emblematico panorama? E c'è da notare a questo proposito che, non dico a Venezia ma nemmeno a Roma dove le regole, se così vogliamo chiamarle, del vedutismo furono stabilite dal van Wittel che, ricordiamolo, aveva cominciato la sua attività, nel 1675, proprio come cartografo al servizio dell'«ingegnere» Cornelis Meyer, la visione panoramica di origine cartografica si protrasse così a lungo quanto a Napoli dove vedutisti come Tommaso Ruiz, Hendrick van Lint o Johann Greevenbroek continuarono in pieno Settecento a ripetere la veduta generale della città che già appare nella Tavola Strozzi, e dove, fino all'esaurirsi del genere vedutistico, si può dire che la visione panoramica dall'alto che esaltava il rapporto della città con la costiera adiacente e con il mare, presa ora dal centro, ora da destra ora da sinistra, ha sempre prevalso.

Il Settecento è indubbiamente uno dei periodi più felici, più luminosi della storia di Napoli, che in quel secolo doveva soprattutto a tre fattori la sua fama europea di città incomparabile: alla straordinaria bellezza del golfo, agli scavi di Ercolano e di Pompei che riportavano alla luce del sole le due città sepolte dalla lava e dalla cenere dell'eruzione del '79 e che si rivelavano una ricchissima fonte di reperimento di opere d'arte e di conoscenze sull'antichità, e infine al Vesuvio. Come dire, per attenersi a tre motivi fondamentali dell'arte settecentesca, «il pittoresco», «il classico» e il «sublime». Quanto bastava, insomma, a far sì che il Settecento fosse il secolo

in cui il fascino della «Sirena partenopea» segnasse la sua più rapida ascesa; il Settecento che vedeva il vedutismo diffondersi e indirizzarsi alla ricerca di luoghi ove la bellezza della natura fosse nobilitata dalla presenza di opere dell'uomo o dalle testimonianze della sua passata grandezza; che aveva elaborato il concetto di «Pittoresco», cioè della natura amica e attraente nella sua varietà e particolarità, e il concetto di «Sublime» cioè della natura che ci sovrasta e ci riempie di terrore con la forza smisurata dei suoi fenomeni; che vedeva nell'«Antico» il punto più alto raggiunto dall'arte e che, sulla spinta delle «idee filosofiche», alimentava l'interesse per le manifestazioni straordinarie della natura approfondendone lo studio delle cause e analizzandone gli effetti. È per queste ragioni che quella ineguagliabile parata di arte, di paesaggio e di spettacoli naturali che da Capo Miseno a Punta Campanella, da Baia a Ercolano e a Pompei, dai Campi Flegrei al Vesuvio, da Ischia a Capri si dispiegava lungo tutto l'arco del golfo incantevole, dove l'elemento del fuoco si alternava drammaticamente all'elemento dell'acqua, la lussureggiante vegetazione agli aridi campi di lava indurita, l'orrido all'amenità e dove affioravano ovunque testimonianze dell'antichità classica, poteva essere apprezzata nel Settecento come prima mai era accaduto. Non per nulla Napoli era tappa obbligata del *Grand Tour* e ambita residenza di «illuminati» stranieri.

La nuova temperie sentimentale e intellettuale tipicamente illuminista, dovuta in gran parte, ma non davvero in tutto, all'apporto e alle sollecitazioni dei residenti e dei viaggiatori stranieri e che faceva convergere su Napoli amore e spirito di osservazione, senso estetico, curiosità scientifica e interessi «antiquari», è naturale che si riflettesse anche sul vedutismo, anzi che lo coinvolgesse in maniera diretta. Se il vecchio tipo di vedutismo panoramico a volo d'uccello continuava, ampliando se mai le inquadrature e includendo soprattutto il Vesuvio come sfondo alle vedute generali della città, o dilatandosi a Nord sui Campi Flegrei o, nelle versioni rovesciate verso il mare, comprendendo Ischia e Capri (vedute panoramiche dove l'antica alleanza con la cartografia non era mai abbandonata) sorgevano ora motivi del tutto nuovi, ispirati sia al «Pittoresco», genere nel quale, sulla scia del grande Vernet, eccelse Carlo Bonavia, sia nel «Sublime», al quale si ispirò Pierre Jacques Antoine Voltaire con le sue vedute notturne delle eruzioni del Vesuvio, sia all'«Antico» con le prime vedute di Paestum e di Pompei. Motivi che arricchiscono il patrimonio iconografico del vedutismo napoletano che prima era centrato quasi esclusivamente sulla città.

In realtà tutta la storia del vedutismo subisce una notevole trasformazione nella seconda metà del Settecento con il mutare del tipo di curiosità e di interessi che si fissano ora su aspetti diversi del paesaggio. Ho già scritto altrove, a questo proposito, come quella vera e propria *invitation au voyage*, quella ansia di viaggiare che stimolava le menti settecentesche e che dava vita ad un'istituzione come quella del *Grand Tour* fosse una delle manifestazioni più concrete del desiderio illuminista di estendere, in senso orizzontale, la conoscenza, del bisogno di uscire, e non solo con la fantasia e «su le carte» (come diceva Alfieri) dai confini del già noto, così come uno dei modi in cui si configurava, per via analogica, l'aspirazione alla libertà. I viaggi erano una sorta di estroversione spaziale che si serviva anche del vedutismo non solo come oggetto ambito di possesso che ricordasse e simbo-

leggiasse il viaggio ma anche come elemento di documentazione e di studio. È così che nasce un genere tutto particolare di vedutismo che lascia tracce anche a Napoli: il vedutismo dei pittori viaggianti che percorrevano l'Europa e soprattutto l'Italia, ma anche il vicino Oriente, lungo gli itinerari più battuti del *Grand Tour* e dagli «antiquari». Con l'inseparabile taccuino o la cartella portafogli di pelle e il sediolino pieghevole, ora soli, ora in compagnia di ricchi «granturisti» e dei loro eruditi accompagnatori e ciceroni, oppure direttamente al seguito di architetti o di letterati, disegnavano quanto sembrava loro singolare durante il viaggio, o quanto veniva loro indicato, per completare poi il disegno o trarne acquarelli o dipinti nella tranquillità dello studio o addirittura, durante le ore di sosta, nella locanda. L'attività dei pittori viaggianti, come Knip che fu al seguito di Goethe nel suo viaggio in Italia, come Giovanni Battista Lusieri che lavorò in Grecia per Lord Elgin ma che ci ha lasciato alcune stupende, luminosissime vedute napoletane, come l'equipe degli artisti che illustrarono il *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* di Saint-Non al seguito di Vivant-Denon, è im-

prontata ad uno spirito di osservazione che è indubbiamente affine a quello di pittori diciamo così più stanziali come Volaire, come Pietro Fabris che illustrò i Campi Flegrei di Lord Hamilton, e soprattutto come Jacob Philipp Hackert, artista che collaborò più di altri contemporanei a mutare profondamente l'iconografia della veduta napoletana. Che rimase, però, fino all'esaurirsi del «genere», costantemente fedele a quanto le era richiesto: cioè sostanzialmente descrittiva, anche quando toccò i livelli più alti, come nel caso delle belle vedute di Napoli di Claude Joseph Vernet. Ci furono certo luminose eccezioni: la Napoli notturna, illuminata da fantastici bagliori, di Wright of Derby o la Napoli invernale solitaria e aduggiata di Robert Cozens, visioni che ci portano lontano dall'ambito culturale nel quale si era sviluppata la veduta topografica settecentesca. Ma bisognerà arrivare ad un artista solitario e introverso come Thomas Jones e all'incantata obiettività delle sue vedute di terrazze napoletane inondate dal sole nell'immobile azzurro del mezzogiorno, per poter affermare ancora che «veduta» vuol dire proprio «quel che si vede».