

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"
Polo delle Scienze e delle Tecnologie



DOTTORATO DI RICERCA IN "STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ"
XVIII Ciclo
Coordinatore: prof. F. Starace

***Gaspar van Wittel e la rappresentazione
degli spazi urbani nel XVII secolo***



Dottorando arch. Marco Meola

Relatore: Prof. Cesare de Seta
Co-relatori: Prof. sa Ornella Zerlenga
Prof. Leonardo Di Mauro

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"
Polo delle Scienze e delle Tecnologie



DOTTORATO DI RICERCA IN "STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ"
XVIII Ciclo

Coordinatore: prof. F. Starace

Gaspar van Wittel e la rappresentazione

degli spazi urbani nel XVII secolo

Dottorando arch. Marco Meola

Relatore: Prof. Cesare de Seta
Co-relatori: Prof. sa Ornella Zerlenga
Prof. Leonardo Di Mauro

SOMMARIO

Premessa

Introduzione

Capitolo 1

L'immagine degli spazi urbani tra '400 e '600. *Brevi cenni storici.*

1.1 La nascita della prospettiva

1.2 L'enigma delle Città Ideali

1.3 Teatro e spazi urbani

1.4 Le sperimentazioni del Quadraturismo.

1.5 Le innovazioni dei Bibiena.

1.6 I trattati olandesi

1.7 La camera oscura

Capitolo 2

La nascita del vedutismo. I Pittori e la Città prima di van Wittel.

2.1 La "veduta urbana"

2.2 La pittura d'architettura in Olanda nel '600

2.3 Artisti nordici a Roma

2.4 I prevedutisti

Capitolo 3

Gaspar van Wittel.

3.1 La vita e le opere

3.2 Itinerario critico

Capitolo 4

4.1 Il Largo di Palazzo. Storia e iconografia.

4.2 Analisi grafica sul dipinto di Gaspar van Wittel: una proposta per rileggere la costruzione dell'immagine degli spazi urbani.

Elenco degli elaborati grafici

Schede grafiche

Bibliografia



Figura 1 – Gaspar van Wittel *Largo di Palazzo*

PREMESSA

L'Iconografia della città ha conquistato, negli ultimi anni, un ruolo centrale nello studio della storia delle trasformazioni urbane nel corso dei secoli.¹

I documenti iconografici hanno occupato uno spazio sempre più rilevante tra le fonti a cui fare riferimento per ricostruire la storia urbana, fino ad ottenere una propria autonomia, al pari di qualunque altro testo storico.

La storia delle trasformazioni urbane comporta, dunque, l'analisi delle fonti documentarie, di cui fanno parte ormai a pieno titolo anche le fonti iconografiche, veri e propri testi figurati. Ma è necessario studiarne attentamente la validità e valutarne l'affidabilità.

“La fonte iconografica è un sistema complesso di conoscenza che investe sia la fonte stessa in quanto manufatto con caratteristiche proprie, sia la città che rappresenta: è la natura specifica del documento che ne suggerisce la lettura e l'uso che conviene farne”.²

Nel corso dei secoli le trasformazioni urbane delle città italiane sono state sistematicamente documentate attraverso una cospicua produzione cartografica e pittorica. Le immagini di città documentano la morfologia del sito, la struttura urbana, l'architettura stessa. La conoscenza dell'evoluzione storica dell'immagine della città permette di avere a disposizione un prezioso strumento per testimoniare il divenire delle forme urbane.³

Secondo Cesare de Seta “gli aspetti politici, le evoluzioni economiche, le dinamiche demografiche, i diversi linguaggi artistici che costituiscono la storia delle nostre cento città, vanno ricondotte al *topos* geografico, alla dimensione architettonica e urbanistica, che ne rappresentano la più manifesta espressione materiale”.⁴ E aggiunge che c'è bisogno di “una narrazione che sveli le ragioni che inducono all'ampliamento delle mura, all'espansione di un quartiere, alla costruzione di una chiesa,

¹ Secondo Panofsky l'Iconografia (con il suffisso “grafia” che deriva dal verbo greco *graphein*, scrivere) è una descrizione e classificazione delle immagini. Serve per fissare date, provenienze, l'autenticità delle opere e quindi fornisce la base per ogni interpretazione successiva. Tuttavia non elabora essa stessa questa interpretazione.

Raccoglie e classifica i dati oggettivi ma non si ritiene obbligata o qualificata per indagare la genesi e il significato di questi dati. Si differenzia così dall'Iconologia (dove il suffisso “logia”, dal greco *logos*, significa pensiero o ragione) che si occupa del significato delle opere d'arte, ed indica qualcosa di interpretativo. E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York, 1939 (ed. it. *Iconologia ed iconografia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*) ora in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955 (ed. it. *Il significato delle arti visive*, Torino, 1962).

² C. de Seta in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. de Seta e D. Stroffolino Napoli, 2001

³ Cesare de Seta ha suggerito una classificazione tipologica dell'iconografia urbana: 1) *Veduta in prospettiva*, riprese da uno o più punti di vista reali. 2) *Profilo*, con l'osservatore disposto al livello del suolo e gli elementi tridimensionali schiacciati sul piano del disegno. 3) *Veduta a volo d'uccello*, realizzate da un punto di vista per lo più immaginario posto in alto. 4) *Pianta*, a proiezione ortogonale e zenitale. Per approfondimenti si rimanda a *Ibidem*.

⁴ C. de Seta, *Napoli*, Bari, 1981.

di un palazzo, di una fortezza e così via per i cento casi che costituiscono nel loro insieme la storia di ciascuna città. Non una storia urbanistica, ma una storia urbana”⁵.

All’interno di questa narrazione deve essere riservata un’attenzione particolare allo studio delle immagini d’iconografia urbana e alla storia dei metodi e delle tecniche di rappresentazione.

Occorre stabilire l’attendibilità delle immagini che studiamo, e fissare i limiti entro i quali è corretto utilizzare quelle immagini per una ricostruzione storica credibile; è necessario definire se ciò che vediamo rappresentato è reale o trasformato, inventato, ricostruito, modificato.

Chiaramente ogni rappresentazione è condizionata dagli strumenti tecnici utilizzati per sostituire l’occhio nella trascrizione dei dati. La difficoltà di interpretazione delle fonti iconografiche è data anche dalla difficoltà di chiarire fino a che punto esse sono affidabili, e fino a che punto ci tramandano un’immagine della città così com’era realmente e non invece una libera interpretazione dell’autore.

I metodi e le tecniche di rappresentazione si sono costantemente evolute nel corso dei secoli e hanno risentito in ogni epoca delle innovazioni tecnologiche e scientifiche, oltre che dell’evoluzione delle arti. Questo comporta la necessità di affrontare lo studio di queste opere secondo un’impostazione interdisciplinare, che tenga conto di diversi fattori, apparentemente lontani tra loro, ma che in realtà presentano molteplici punti di contatto.

Studiare la storia del vedutismo sei-settecentesco, ad esempio, vuol dire ricostruire uno scenario culturale, all’interno del quale trovano spazio, con eguale rilevanza, la storia della città e dell’architettura, la storia dell’arte, la scenografia, l’ottica e lo studio delle lenti, i trattati, le tecniche e i metodi di rappresentazione, e a fare da cornice a tutto ciò, la situazione politica, economica, sociale e culturale che ha dato vita a un determinato sistema di valori e di sensibilità che ha fatto da contorno e da stimolo alla produzione pittorica dei vedutisti. Studiare le immagini di città vuol dire studiare il sistema culturale che le ha generate.

Le immagini che una città può offrire di sé sono molteplici, e in nessuna di esse si può pensare di racchiudere definitivamente la natura di una città.

La complessità insita nella definizione stessa di città, si rispecchia nella difficoltà di definire e circoscrivere la natura delle immagini urbane, la loro costruzione e la loro storia.

Si può procedere per approssimazioni e per singoli elementi: le mura, le cattedrali, le emergenze architettoniche, e così via, nel tentativo di ricostruire la complessa struttura di una città attraverso una serie di elementi.

L’obiettivo della presente tesi di dottorato è quello di studiare il modo in cui sono stati rappresentati gli *spazi urbani*: le strade, le piazze, gli slarghi, le scalinate, tratti di lungomare o lungo fiume, cioè

⁵ *Ibidem*

quegli spazi minori racchiusi da manufatti architettonici o da elementi naturali, che risultano essere i luoghi in cui si svolge una parte importante della vita pubblica di una città e dei suoi abitanti. Luoghi di feste, di assemblee, di manifestazioni politiche e celebrative, di mercati, di processioni, in breve luoghi in cui uomini e donne si mettono in relazione, e si confrontano con spazi creati dagli architetti. L'immagine della città non si limita a rappresentare solo la struttura materiale della città, ma tenta di immortalare e trasmettere anche gli aspetti specifici di una comunità, di un'epoca, di una cultura.

Nell'ambito della vasta produzione d'iconografia urbana, la scelta di studiare in particolare l'immagine degli *spazi urbani*, e in modo specifico la storia che ne ha contraddistinto l'evoluzione nel corso del XVII secolo, è stata dettata dalla necessità di restringere il campo di ricerca. Si è dunque deciso di tralasciare la pur importante produzione cartografica e topografica e quella delle vedute a volo d'uccello, e al tempo stesso di non esaminare la vasta e celeberrima produzione vedutistica che si è sviluppata nel corso del Settecento, ma di concentrarsi, piuttosto, sui protagonisti che nel Seicento hanno contribuito a definire i confini e le caratteristiche del genere della veduta urbana, primo fra tutti Gaspar van Wittel.

Non si può ignorare che l'iconografia delle città sia stata molto spesso fortemente condizionata da un'idea che la città voleva comunicare di sé stessa.

Come ha notato Leonardo Di Mauro "per secoli la città è stata dipinta come fondale per la rappresentazione di eventi o come raffigurazione simbolica. La veduta - parziale o totale, ideale o realistica - in ogni caso utile come fonte iconografica per la storia urbana, ha costituito un elemento accessorio della raffigurazione: 'modellino' in mano al Santo Patrono, panorama nella parte inferiore o sullo sfondo di una sacra rappresentazione, fondale per la raffigurazione di avvenimenti quotidiani o di rilievo storico"⁶.

La cultura di ogni epoca e di ogni luogo ha raffigurato la città secondo i valori che la società si era data. Ma è anche vero che i metodi e le tecniche di rappresentazione hanno sempre condizionato la resa di quelle immagini.

Ci troviamo dunque su un terreno di ricerca e di studio al confine tra valori artistici e culturali, condivisi in una data epoca, e le scoperte tecnologiche e scientifiche che a quei valori si accompagnano, molto spesso condizionandoli.

In questi ultimi anni si è provveduto ad un'indagine sistematica del materiale iconografico prodotto in età moderna e ad un'analisi dei rapporti tra la rappresentazione della città e l'evoluzione delle strutture urbanistiche.

⁶ L. Di Mauro in L. Di Mauro e N. Spinosa, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, 1989.

Il *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea*, fondato nel 1998 da Cesare de Seta, è stato il capofila di una serie di studi internazionali che hanno portato avanti un'opera imponente di catalogazione e archiviazione delle immagini di città.⁷

Ma lo studio dell'iconografia della città non può e non deve limitarsi ad una pur necessaria e meritevole raccolta quantitativa del materiale iconografico.

Bisogna analizzare le cause che hanno reso l'immagine urbana terreno fertile di sperimentazione e di innovazione artistica, studiare il sistema culturale che ha dato vita a nuove visioni dell'architettura e della città, indagare gli stretti legami esistenti tra lo spazio dell'architettura reale e lo spazio disegnato, tra l'architettura edificata e l'architettura immaginata.

Nel corso del XVII secolo fiorisce una stagione di straordinario splendore dell'architettura, che segna una svolta decisiva nel gusto, grazie all'opera di artisti che riscrivono completamente il modo stesso di concepire gli spazi, interni e urbani, e affermano un rinnovato rapporto tra essi e l'uomo.

L'architettura conquista un ruolo centrale nella vita artistica e culturale, in Italia e in Europa.

Questa prolifica stagione della storia dell'architettura si manifesta nelle grandi e magnifiche fabbriche barocche e nella riorganizzazione radicale di interi pezzi di città, in cui si rivela un nuovo modo di percepire lo spazio, e di concepire i rapporti esistenti tra volumi e vuoti, tra edifici e spazi urbani. Si diffonde una nuova concezione dello spazio, creato, con un processo deciso, dal piegarsi delle murature, attraverso un effetto alternato di sporgenze e rientranze, con risultati di dilatazione illusionistica, in cui si annulla la contrapposizione di interno e di esterno.

Le trasformazioni urbanistiche dell'età barocca creano una immagine unitaria della città, attraverso complessi effetti scenografici, che trovano una corrispondenza ed un momento celebrativo nel fenomeno dell'interazione delle arti, in particolare nelle arti visive.

Questa straordinaria stagione costruttiva fu infatti accompagnata, e spesso influenzata, da una altrettanto intensa stagione artistica, che vide pittori, scenografi, scultori porre l'architettura al centro delle loro sperimentazioni. Si può dire che in quegli anni l'architettura, intesa come arte del costruire, allarghi la sua sfera d'influenza e si metta a disposizione di artisti di altre discipline per lasciarsi raccontare e rappresentare. L'architettura non appartiene più solo ed esclusivamente agli architetti.

Questa storia che scorre parallela, e spesso sottotraccia, rispetto alla storia dell'architettura propriamente intesa, pone agli storici dell'architettura una serie di questioni e problemi ancora irrisolti.

⁷ Rimando ai volumi *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, 1996; *L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo*, cat. mostra a cura di C. de Seta, Roma, 1998; *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. de Seta e D. Stroffolino, Napoli, 2001; *Tra Oriente e Occidente*, a cura di C. de Seta, Napoli, 2005; *Iconografia della Campania vol.1- Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, 2006.

Un aspetto estremamente delicato riguarda, infatti, i passaggi tra le epoche e gli stili: la storia delle arti procede sempre per passaggi progressivi e sfumati. Le cesure tra gli stili e le epoche non sono mai nette e definitive, e in particolare nel corso del XVII secolo, i punti di contatto e di giunzione tra le varie discipline sono molteplici, i confini sono molto labili, in alcuni casi inesistenti. I rapporti formali, stilistici, culturali e metodologici tra le varie arti sono tenuti costantemente aperti, e questa situazione costringe gli storici ad allargare sempre più il campo di ricerca, per poter comprendere appieno i fenomeni artistici nel loro divenire.

L'intento da cui nasce il presente lavoro è di individuare, senza alcuna pretesa di completezza, alcuni aspetti significativi ed emblematici di questa storia che scorre parallela alla storia dell'architettura propriamente intesa, a cui è strettamente legata da fattori storici, artistici e metodologici.

Il percorso artistico di Gaspar van Wittel è un caso emblematico di questa stagione di intensi scambi e di reciproche influenze tra le arti.

Gaspar van Wittel, pittore olandese, vissuto a cavallo tra XVII e XVIII secolo, ha fatto della rappresentazione dell'architettura e della città il tema dominante della sua intera vita artistica; nella sua opera si assiste ad un nuovo modo di percepire e di rappresentare gli spazi urbani.

La sua formazione nell'Olanda positivista e scientifica di metà Seicento, ha sicuramente influenzato il suo modo di vedere la città, rappresentata sempre partendo da un dato reale e identificabile, tipico della pittura nordica dell'epoca. Tuttavia nei Paesi Bassi esisteva un paesaggio piatto, caratterizzato dalla presenza di molti piccoli villaggi sparsi sul territorio e poche città di modeste dimensioni, con costruzioni basse e pochi monumenti.

Giunto in Italia poco più che ventenne, il pittore olandese si è trovato immerso in uno scenario culturale completamente differente rispetto a quello d'origine; le città che visita sono grandi, monumentali, ricche di edifici imponenti, alternati a vuoti urbani altrettanto importanti, come le innumerevoli piazze che proprio nel Seicento si formano a Roma come a Napoli.

Gaspar si trova a dover ripensare la propria arte, alla luce dei nuovi stimoli con i quali è costretto a confrontarsi. In Italia van Wittel ha l'opportunità di definire la sua innata capacità di percepire gli spazi, i volumi e i vuoti; la sua straordinaria sensibilità verso i rapporti spaziali gli consente di rappresentare complessi spazi urbani reali, in cui, però, introduce modifiche nel passaggio sulla tela, per poter raggiungere un effetto estetico soddisfacente. Il fine di questa manipolazione era di proporre un'immagine *verosimile* dello spazio urbano raffigurato, che restituisse un'idea veritiera dei rapporti volumetrici e spaziali del luogo, pur agendo sulla reale disposizione degli edifici, attraverso manipolazioni e correzioni del dato reale.

Per far questo egli ricorre a varie tecniche di rappresentazione: utilizza la prospettiva, non in maniera rigida ma piegandola spesso e volentieri alla sue esigenze; usa la camera oscura, strumento molto diffuso tra i pittori olandesi del Seicento; probabilmente studia anche le tecniche scenografiche, che lo aiuteranno in più riprese a risolvere alcune disarmonie nelle sue vedute. Inoltre la sua sapienza pittorica gli consente di utilizzare la prospettiva atmosferica per mutare continuamente i contesti luminosi e cromatici dei luoghi rappresentati.

L'analisi grafica eseguita sul dipinto del *Largo di Palazzo* a Napoli, che sarà presentata nell'ultimo capitolo del presente lavoro, evidenzia la capacità del pittore olandese di percepire e leggere, in maniera innovativa per l'epoca, gli spazi urbani, e la sua abilità nella raffigurazione degli stessi, grazie all'uso sapiente di molteplici metodi e tecniche di rappresentazione, con il quale celava in maniera mirabile gli stratagemmi utilizzati per modificare il dato reale.

Il risultato dell'analisi grafica ha permesso di ipotizzare l'uso da parte di van Wittel di varie metodi e tecniche di rappresentazione, che già in passato erano state utilizzate per raffigurare spazi urbani, in contesti artistici vari e con finalità diverse. In pittura o in scenografia, l'uso della prospettiva o l'uso di strumenti ottici avevano trovato un comune terreno di sperimentazione nella rappresentazione delle immagini di città. In particolare nel corso del Seicento la ricerca artistica si era soffermata sulla rappresentazione degli spazi urbani, divenuti protagonisti indiscussi di molta della produzione artistica dell'epoca.

La ricerca ha evidenziato come la gran parte della letteratura storica e critica, che si è occupata di questi argomenti, sia organizzata secondo più o meno rigide divisioni disciplinari; ciò risulta tanto più difficile da comprendere quando si prenda atto del fatto che, mai come nel secolo XVII, le arti e le conoscenze scientifiche erano tra di loro intrecciate e sovrapposte, e molto spesso si ritrovavano affiancate nell'opera di uno stesso autore. Ciò risulta evidente proprio studiando la storia delle immagini urbane, in cui risultano necessarie competenze di architettura, di urbanistica, di pittura, di scenografia, di uso di strumenti ottici, di metodi geometrici di rappresentazione.

Per questi motivi è stato necessario rivolgere l'attenzione a vari settori disciplinari, dalla storia dell'arte alla storia della scenografia teatrale, dalla storia dei metodi di rappresentazione alla storia dell'ottica e delle lenti, cercando di ricondurre il tutto alla storia dell'architettura di cui queste vicende sono, a tutti gli effetti, parte integrante. Per fare questo è stato inevitabile allargare il campo della ricerca, attraverso la consultazione e lo studio di libri e studi settoriali, ma anche con il confronto continuo con esperti e studiosi delle distinte discipline, i cui insegnamenti sono stati preziosi per tentare di ricostruire i legami esistenti tra le diverse scene artistiche.

Il lavoro di ricerca, coordinato da Cesare de Seta, docente di Storia dell'Architettura Moderna all'Università di Napoli "Federico II" e tra i massimi esperti mondiali di Iconografia della Città, si è

avvalso della attiva collaborazione di Leonardo Di Mauro, docente di Storia della Città e del Paesaggio all'Università di Napoli "Federico II" e di Ornella Zerlenga, docente di Rilievo dell'Architettura e dell'Ambiente e di Grafica computerizzata presso la Facoltà di Architettura di Aversa della Seconda Università di Napoli.

Ai consigli e suggerimenti dei suddetti relatori si sono affiancate le consulenze di Barbara Jatta, docente di Arti Grafiche presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli e Responsabile del Gabinetto delle Stampe e Disegni presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; di Giuseppe Gaeta, docente di Storia della Fotografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli; di Michele Furnari, ricercatore presso il Dipartimento di Progettazione e studio dell'architettura all'Università degli Studi Roma Tre; di Franco Mancini, già docente di Storia della Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Ovviamente non era nelle intenzioni, né nelle possibilità, del presente lavoro di riuscire a riordinare tematiche così vaste e complesse in una trattazione rigorosa ed organica, ma l'analisi del dipinto di van Wittel conferma che i documenti iconografici necessitano di un approccio multidisciplinare, per poter stabilire la loro attendibilità.

Di fronte all'uso sempre più diffuso dei documenti iconografici negli studi di storia dell'architettura è necessario interrogarsi con insistenza sulla attendibilità scientifica degli stessi.

Ornella Zerlenga, in riferimento al recente lavoro di James Ackerman⁸, che ha ribadito l'importanza del disegno nella storia dell'architettura, ha ricordato come "la questione della rappresentazione grafica [è al centro] della cultura figurativa di un'epoca" e come "la scelta di differenti metodi di rappresentazione sia indice significativo della cultura spaziale di un'epoca"⁹.

Già Pierre Francastel, riflettendo sul concetto di spazio figurativo nella storia dell'arte, considerava la prospettiva e la rappresentazione dello spazio come manifestazioni concrete di una specifica fase della civiltà. Secondo lui, "la nascita e il declino di uno spazio plastico sono legati alla nascita e al declino di una condizione di civiltà"¹⁰. Riferendosi alla prospettiva lineare (ma si può estendere il ragionamento ad ogni altro metodo di rappresentazione) egli afferma che "è un modo di espressione convenzionale fondato su una certa condizione delle tecniche, della scienza, dell'ordine sociale del mondo, in un dato momento storico"¹¹.

Per la storia dell'architettura l'utilizzo delle fonti iconografiche è sempre più un elemento imprescindibile per una corretta valutazione delle trasformazioni urbane; attraverso lo studio delle

⁸ J. Ackerman, *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, Cambridge, Mass., 2002 (Ed. It. *Architettura e disegno: la rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Milano, 2003).

⁹ O. Zerlenga, *Napoli rappresentata da Francesco Cassiano de Silva*, in G. Amirante e M. R. Pessolano, *Immagini di Napoli e del Regno: le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, 2005.

¹⁰ P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique: de la renaissance au cubisme*, Lyon, 1951 (ed. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, 1957).

¹¹ *Ibidem*

immagini è possibile comprendere la concezione spaziale di un'epoca. L'analisi grafica dei documenti iconografici deve conquistare un posto centrale nella ricostruzione storica. La capacità di raffigurare la città in un dato momento storico, e di riprenderla attraverso l'uso di determinate metodologie (prospettiva, camera oscura, scenografia, ecc.), è intrinsecamente legata al modo in cui la città era percepita in quel dato momento dagli artisti che agivano in quei luoghi. Oltretutto l'immagine che costoro ci hanno tramandato condiziona in maniera rilevante l'idea che noi ci siamo fatti di quei luoghi, in qualche maniera condizionando il nostro immaginario. Ornella Zerlenga ha dimostrato nei suoi ultimi lavori, in particolare nell'analisi condotta sull'opera di Cassiano de Silva, l'importanza di approfondire lo studio sulle metodologie utilizzate per costruire le immagini di città, ai fini di un loro utilizzo più consapevole e scientificamente valido all'interno di un più ampio lavoro di ricostruzione storica¹².

Erwin Panofsky ha acutamente osservato che "lo storico cerca di apprendere quanto più può sulle circostanze in cui gli oggetti dei suoi studi sono stati creati. Raccoglierà dati circa: l'ambiente, condizione, età, autore, destinazione. Confronterà l'opera con altre del suo genere, studierà gli scritti sulle concezioni estetiche del paese e dell'epoca cui l'opera appartiene; il luogo storico e il contributo personale dell'autore; i principi formali (e le tecniche) che determinano la resa del mondo visibile; le precise condizioni storiche in cui è nata l'opera. Cercherà di adattarsi sempre più alla *intentio* delle opere".¹³

Sulla scia di queste riflessioni Michael Baxandall si è spinto anche oltre quando ha scritto:

"Chi realizza un quadro o un altro artefatto storico è un uomo che sta affrontando un problema di cui il suo prodotto è la concreta e definita soluzione. Per comprendere il prodotto cerchiamo di ricostruire sia il problema specifico che l'artefice intendeva risolvere che le circostanze specifiche in cui se lo poneva".¹⁴

La tesi di Baxandall si basa su un presupposto ben preciso: qual è il rapporto che noi instauriamo con l'intenzionale attività mentale di un'altra cultura o di un'altra epoca? Cosa facciamo quando pensiamo, ad esempio, all'intenzione di un quadro di Piero della Francesca, e cioè di un uomo il cui pensiero funzionava sulla base di strumenti culturali differenti dai nostri? Baxandall presuppone

¹² O. Zerlenga, *op. cit.*

¹³ Panofsky paragona il lavoro di uno studioso di materie umanistiche al lavoro di uno scienziato e sottolinea le sorprendenti analogie esistenti tra i problemi di metodo che deve affrontare lo scienziato e quelli che deve affrontare l'umanista: rapporti tra i fenomeni, gli strumenti e l'osservatore da un lato, e i fatti storici, i documenti e lo storico dall'altro. E conclude: "Le discipline umanistiche hanno il compito di richiamare in vita ciò che altrimenti resterebbe morto. Esse penetrano in una regione dove il tempo si è arrestato da sé e cercano di rimetterlo in moto. Studiano quelle testimonianze che escono dal flusso del tempo. Le discipline umanistiche pensano e si esprimono in termini di influenze, linee di evoluzione ecc." E. Panofsky, *op. cit.*

¹⁴ M. Baxandall, *Patterns of intention*, Yale, 1985 (ed. It. *Forme dell'intenzione*, Torino, 2000). Egli si basa su ciò che chiama "la critica inferenziale" o deduttiva, quella cioè che attraverso la lettura dell'opera cerca di formulare le cause, le ragioni che hanno portato alla sua creazione e che, partendo dall'oggetto, o meglio dalla lettura dell'oggetto, tenta di restituire il ventaglio delle motivazioni e delle intenzioni che ne hanno accompagnato la nascita.

che tra i vari modi possibili di analizzare un quadro, vi sia il nostro modo di considerarlo come il prodotto di un'attività intenzionale e dunque frutto di cause.

Egli si spinge verso la spiegazione storica dei quadri: in che modo descriviamo gli obiettivi di un pittore, in che modo teniamo conto, ai fini della critica, dei suoi rapporti con la cultura a lui contemporanea; in che modo ci preoccupiamo del suo rapporto con altri pittori; come affrontiamo il rapporto esistente tra i quadri e le idee filosofiche e scientifiche del loro tempo?¹⁵

Si tratta fondamentalmente di porre attenzione ai fattori materiali e intellettuali della cultura del periodo. Egli suggerisce di tentare una ricostruzione, certamente semplificata ma scrupolosa, delle riflessioni e dei ragionamenti dell'artista, che "ha operato una selezione individuale di strumenti collettivi utile al suo scopo". Ciò vuol dire che la cultura in cui viveva gli metteva a disposizione una gamma di strumenti, che l'artista decideva se e come utilizzare.

Baxandall semplifica la questione, riducendola a due semplici domande che bisogna porsi, quando si affronta lo studio di un'opera d'arte: *Perché? E perché così?*

Gli oggetti storici si possono spiegare se considerati come soluzioni a problemi in determinati frangenti, ricostruendo col pensiero una relazione fra oggetto, problema e circostanze.

"Uno storico dell'arte – ha osservato Panofsky – è un umanista il cui "materiale primario" è costituito da quelle testimonianze che ci sono pervenute in forma di opere d'arte. L'umanista occupandosi di azioni e creazioni umane, deve mentalmente rifare le azioni e ricreare le creazioni"¹⁶.

Alla luce di queste considerazioni, uno storico dell'architettura deve interrogarsi sul modo più giusto e corretto di utilizzare come documento storico una veduta urbana, che potrebbe presentare dati modificati, inventati, trasformati, in conseguenza o di una libera scelta dell'autore dell'immagine, dettata da considerazioni di ordine estetico e artistico, o a causa di problemi riconducibili ai metodi di rappresentazione utilizzati, che hanno orientato l'autore ad apportare modifiche e correzioni.

In entrambi i casi lo studioso che decide di utilizzare una determinata fonte iconografica come documento storico, deve avere a disposizione strumenti e conoscenze adeguate per poter valutare il grado di attendibilità di quella immagine, e decidere di conseguenza come e fino a che punto utilizzarla.

¹⁵ Baxandall, *op.cit.* L'autore sottolinea la differenza tra la corrente *nomologica*, che si spinge a cercare delle generalizzazioni, a individuare cioè quelle leggi di carattere generale a cui ricondurre la performance individuale, mentre noi storici o critici abbiamo piuttosto un interesse *idiografico*, che cerca di localizzare e comprendere le caratteristiche specifiche di esempi particolari. In primo luogo abbiamo bisogno di strumenti di differenziazione, per quanto ciò non significhi che in un secondo momento le nostre spiegazioni non possano essere ricondotte a leggi più generali.

Il tipo di spiegazione a cui si tende, quindi, cerca di comprendere il prodotto finito di un comportamento ricostruendo in esso una progettualità o un'intenzione.

¹⁶ Panofsky, *op.cit.*

Francastel rivendica alla critica d'arte la natura di vera e propria scienza e ritiene "essenziale che si riconosca la necessità di studiare le opere di pittura come un sistema di segni e che vi si applichino i rigorosi metodi di interpretazione che hanno determinato il progresso di tante altre scienze. Non basta più vedere in un quadro un soggetto aneddotico; bisogna indagare il meccanismo individuale e sociale che l'ha reso leggibile ed efficace"¹⁷.

Dunque si pone il problema di individuare quali sono gli strumenti più adatti di cui servirsi affinché questa analisi venga condotta nella maniera scientificamente più corretta. Nel caso in esame, la metodologia utilizzata ha permesso di stabilire che, per il dipinto del *Largo di Palazzo* a Napoli, il pittore ha utilizzato varie procedure di ripresa e di rappresentazione, ricomposte, alla fine del processo artistico, in un'immagine unitaria e pittoricamente uniforme, che modifica parzialmente la reale disposizione degli edifici del luogo raffigurato.

La capacità di van Wittel di utilizzare simultaneamente metodi di prospettiva lineare, uso di strumenti ottici, stratagemmi visivi riconducibili alla scuola della scenografia teatrale, nasce in un contesto storico-culturale in cui le competenze multidisciplinari erano normali e potremmo dire addirittura indispensabili, e ciò testimonia il grado di interconnessione tra le discipline raggiunto dagli artisti del XVII secolo.

Gaspar van Wittel utilizza le sue conoscenze per riprendere lo spazio urbano, e per renderlo nella maniera più efficace si serve anche di correzioni e rettifiche del dato reale a cui bisogna prestare attenzione, se si vuole utilizzare il documento iconografico in modo rigoroso e scientifico.

Nell'ambito di tale indagine la vita e l'opera del pittore olandese sono state inquadrare all'interno di un più vasto processo storico-culturale che, a partire già dalle prime sperimentazioni del Quattrocento, ha posto al centro dell'interesse degli artisti la rappresentazione degli spazi urbani. Per questo motivo nel primo capitolo si è reso necessario ripercorrere brevemente la storia delle immagini di spazi urbani, partendo dalle tavolette di Brunelleschi, che segnano la nascita della prospettiva lineare e che, non a caso, hanno trovato il naturale terreno di sperimentazione proprio nella rappresentazione di uno spazio urbano reale.

Attraverso una panoramica storico-artistica, che passa dalle tavole delle città ideali alle sperimentazioni del quadraturismo, dalle esperienze di scenografia agli esperimenti condotti con la camera oscura, si è cercato di ripercorrere il complesso cammino che ha segnato l'evoluzione dell'immagine degli spazi urbani, fino alla nascita del vedutismo.

Nel secondo capitolo, restringendo sensibilmente il campo d'indagine, si è analizzata la storia dei pittori e degli incisori che nel corso del Seicento hanno scelto il tema della città come soggetto centrale della loro arte e che hanno progressivamente affinato le tecniche di ripresa degli spazi

¹⁷ *Ibidem*

urbani. Il Vedutismo raggiunge, nel corso del XVII secolo, soprattutto in Olanda e in Italia, un'estensione e un'autonomia senza precedenti, e lo studio di alcuni casi significativi dimostra come l'opera di autori considerati a torto secondari, come van der Heyden o Cruyl, giusto per citarne due, abbia posto le condizioni artistiche e metodologiche per l'affermarsi di un grande innovatore come Gaspar van Wittel.

Quest'ultimo è il protagonista del terzo capitolo. La vita di van Wittel sembra racchiudere in sé una parte significativa della storia artistica e culturale del XVII secolo: la formazione nell'Olanda interessata alla ricerca scientifica e centro della grande stagione della pittura nordica; il viaggio in Italia nel solco del *Grand Tour* e l'arrivo a Roma mentre la città si trasforma da centro dell'antichità in sfolgorante città barocca; il ruolo fondamentale che ricopre nella storia del vedutismo e che lo vede assoluto protagonista nel campo della rappresentazione dell'architettura e degli spazi urbani, che lo mette in stretto contatto con la scena artistica internazionale. Attraverso un itinerario critico, inoltre, si mostra come, dopo circa due secoli di colpevole silenzio, la critica abbia decisamente riscoperto nel corso del Novecento l'importanza della sua opera e riconosciuto il ruolo centrale che ricopre anche all'interno della storia dell'architettura.

Infine nel quarto capitolo vengono presentati i risultati dell'analisi grafica condotta sul dipinto di *Largo di Palazzo*, svolta con l'ausilio delle già ricordate competenze disciplinari specifiche, sulla base di quel presupposto di multidisciplinarietà a cui si faceva riferimento in precedenza; dall'analisi emerge l'abilità artistica di van Wittel, grazie alla quale riesce a modificare la reale disposizione degli edifici senza che ciò infranga l'immagine reale che noi abbiamo di quel luogo, ma anzi ricomponendo un'immagine verosimile e credibile.

La sua capacità di lettura del dato urbanistico e architettonico, che si accompagna ad una straordinaria perizia pittorica, pone molteplici problemi di interpretazione a chi utilizza le fonti iconografiche come documenti storici. Per chi studia la storia dell'architettura rimangono ancora molti spazi aperti per ulteriori ricerche e approfondimenti.



GASPARE VANVITELLI OLANDESE PIT
FATTO AC.^{co} DI S. LUCA NEL MDCCXI

Figura 2 - Gaspar van Wittel

INTRODUZIONE

*Un buon storico dell'arte è, o almeno diviene,
un conoscitore controvoglia.*

E. Panofsky Il significato delle arti visive

In nessun altro momento storico come nel XVII secolo si è assistito ad un proficuo scambio di conoscenze e di sapere tra le varie arti.

In special modo nella seconda metà del '600 si assiste ad un tentativo di cambiare e di far evolvere la cultura visiva, che ancora si rifaceva pienamente ai canoni rinascimentali, fondati sulla prospettiva lineare. In questo scenario in cui tutte le arti figurative concorrono ad un mutamento radicale della concezione visiva, la città e la sua immagine diventano il terreno privilegiato di sperimentazione per artisti operanti in settori diversi. Il quadraturista Pozzo, lo scenografo Bibiena, il vedutista van Wittel sono i perni centrali attorno a cui si raccolgono, ognuno con la propria individualità, le proprie caratteristiche e il proprio stile, molti altri artisti che cercano di forzare i limiti della visione rinascimentale, e introducono nuove modalità di rappresentazione applicate all'architettura e agli spazi urbani.

In particolare, in quegli anni, la città diventa il tema privilegiato dei pittori vedutisti, che porteranno l'architettura, e lo spazio urbano, al centro della scena rappresentata, e non più come sfondo simbolico o allegorico; i vedutisti entrano all'interno delle città per analizzarne parti singole, gli *spazi urbani*, abbandonando l'approccio cartografico che aveva contraddistinto le opere nei secoli precedenti e che aveva cercato di riprendere la città nella sua interezza, con viste a volo d'uccello o riprese frontali, ad esempio dal mare.

I pittori vedutisti, che tra il Seicento e il Settecento hanno disegnato le città, hanno lasciato un enorme patrimonio di documenti iconografici, un'inesauribile fonte di conoscenza che va studiata, indagata, approfondita.

E' necessario inserire il vedutismo, corrente pittorica con una lunga e stratificata storia che cercherò di ripercorrere brevemente nel secondo capitolo, all'interno di uno scenario artistico e culturale molto più ampio. Un'immagine è sempre frutto di un complesso sistema di riferimenti culturali che in essa trovano una effettiva realizzazione, che si trasmette fino a noi e che noi dobbiamo cercare di decodificare.

Nel corso del XVII secolo si susseguono importanti innovazioni destinate a rivoluzionare l'arte e la scienza: la temperie artistica del barocco italiano e lo spirito scientifico e sperimentale dei paesi nordici, due percorsi culturali apparentemente distanti e disuguali, agiscono entrambi sullo stesso terreno, quello della *cultura visiva*, per mezzo di una continua sperimentazione estetica, con una intensa serie di scambi e di reciproche influenze.

In Italia, e in particolare a Roma, la cultura del barocco, che nasce all'insegna dello slancio impresso dalla Controriforma, esprime una teatrale esuberanza e una ricerca di un coinvolgimento emotivo dell'osservatore. L'architettura e l'urbanistica, la scenografia, le feste e gli apparati effimeri, il quadraturismo, il vedutismo, sono tutte espressioni artistiche attraverso le quali, in quegli anni, si studiano nuovi modi di vedere e di rappresentare, giungendo a risultati sensazionali, attraverso un percorso di innovazione, di sperimentazione, di ricerca radicale.

In Olanda invece, l'interesse degli studiosi e degli scienziati si concentra sulle questioni inerenti la percezione, gli inganni ottici, la rappresentazione. Gli studi di ottica e lo sviluppo delle lenti, oltre ad avere enormi ripercussioni sulla storia delle scienze e delle tecnologie, avrà importanti ricadute anche nel campo artistico, basti pensare all'enorme impatto che avrà sui pittori l'uso della camera oscura.

Terreno privilegiato di queste sperimentazioni è la rappresentazione della città e degli spazi urbani. Come cercherò di documentare nei capitoli che seguono, la città diventa il principale elemento di studio tanto per i pittori vedutisti che per gli scenografi, tanto per gli artisti che si occupano di apparati effimeri che per coloro che sperimentano le camere ottiche o altri strumenti di ripresa e rappresentazione, ad esempio il pantografo.

Si assiste ad un processo di continua osmosi tra l'architettura e le varie arti che si occupano di rappresentarla.

Dalle tecniche di decorazione pittorica caratterizzate da prospettive architettoniche illusionistiche, come nel caso della pittura quadraturista, alle parti di città raffigurate nelle scenografie teatrali, dall'invasione di apparati effimeri nelle strade e nelle piazze, ai dipinti di architetture reali o immaginarie dei pittori vedutisti, assistiamo ad un susseguirsi di sperimentazioni sulle immagini di città e di architettura, tutte basate sul tentativo di superare il metodo della prospettiva rinascimentale.

La prospettiva lineare rinascimentale, “inventata” da Brunelleschi e codificata da Leon Battista Alberti, era stata protagonista di numerosi trattati lungo tutto l’arco del Quattrocento e del Cinquecento. La lezione dei trattatisti rinascimentali (Piero della Francesca, Leonardo, Serlio, Barbaro, Vignola, ecc.), verrà rinnovata, agli inizi del Seicento coi trattati di Guidobaldo dal Monte e Ludovico Cardi detto Cigoli¹; architetti, scenografi, pittori del ‘600 e del ‘700 tenteranno di ravvivare la tradizione e apporteranno innumerevoli innovazioni. La forza della teoria prospettica rinascimentale, che si basava su un punto di osservazione fisso, a una distanza determinata, con visione da un solo occhio perfettamente immobile, viene messa in discussione nel momento in cui si accetta che la corretta costruzione prospettica non corrisponde esattamente alla visione reale. I trattati di Andrea Pozzo e di Ferdinando Bibiena², con il loro tentativo di forzare le regole di percezione e di rappresentazione, segneranno un nuovo inizio per le sperimentazioni visive e grafiche.

Benevolo ha sottolineato questo radicale cambiamento di sensibilità artistica che si produce tra ‘600 e ‘700, che è specchio di una nuova visione del mondo: “Dalla fine del secolo XVI alla fine del XVII – scrive - cambia l’idea del mondo, e cambia senso la parola “infinito”; da limite del mondo, metafisico o religioso, diventa una parte del mondo, esplorabile dalla ricerca scientifica e virtualmente praticabile”³.

“Tra la metà del XVII secolo e la metà del XVIII secolo – prosegue - [si assiste al] tentativo di rappresentare fisicamente l’infinito con i mezzi della prospettiva; di inoltrarsi, con i mezzi visivi tradizionali, nel campo ancora inesplorato della grande dimensione e di dilatare la rappresentazione prospettica fino alla massima misura percepibile.

La sfida affrontata fra la metà del Seicento e la metà del Settecento è la sfida della realtà: come fare ad ampliare concretamente, in modo visualmente verificabile, i limiti della prospettiva”⁴.

Ma secondo Benevolo il tentativo è destinato ad arenarsi: “l’aspetto paradossale e storicamente più significativo è che la prospettiva non cattura l’infinito; cerca di avvicinarsi ad esso in una misura che non si conosce prima della sperimentazione, e incontra un punto estremo dove deve fermarsi”⁵.

Alla base di queste novità c’è un processo, che interessa la società nel suo insieme e che dà vita ad un nuovo campo di valori. Paolo Portoghesi ha giustamente osservato che “i grandi temi intorno ai quali, per più di un secolo, si fisserà l’attenzione della cultura artistica, temi come l’infinito, la

¹ Guidobaldo Del Monte, *Perspectiva libri VI*, Pisa, 1600 (*I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli presentazione di Gaspare De Fiore*, Roma, 1984); Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Trattato pratico di prospettiva*, manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, a cura di Rodolfo Prof, Roma, 1992.

² A. Pozzo, *Perspectiva pictorum, et architectorum*, Roma 1693; F. Bibiena *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, Parma, 1711.

³ L. Benevolo *La cattura dell’infinito*, Bari, 1991.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

relatività delle percezioni, la popolarità e la forza comunicativa dell'arte, il senso della storia come continuo divenire, il ruolo della tecnica come fattore di autonomia e la natura interpretata come vicenda dinamica"⁶, configurano un nuovo scenario culturale che pone il problema della percezione e della rappresentazione al centro delle sue riflessioni.

Portoghesi ricorda la frase di Bernini che asseriva che “uno dei punti più importanti è di possedere un buon occhio per ben giudicare dei contrapposti, perché le cose non appaiono soltanto come sono, ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza”⁷. Secondo Portoghesi questa conclusione sulla complementarità di figura e sfondo era ben nota agli artisti del Seicento, per i quali “la composizione è anche previsione delle interrelazioni che si determineranno tra le varie parti rispetto alla loro collocazione e alle possibili posizioni dell'osservatore”⁸.

In questo senso la novità rappresentata dalla pittura di Gaspar van Wittel, pittore olandese trasferitosi in Italia, che ricopre un ruolo centrale nello sviluppo del vedutismo a cavallo tra '600 e '700, non è stata forse ancora pienamente compresa. Con i suoi dipinti, che nascono dall'incontro di una sensibilità lenticolare di tradizione nordica con la tradizione pittorica italiana, la pittura vedutistica si arricchisce di un nuovissimo modo di ritrarre la città secondo punti di vista e tagli visivi del tutto inediti. Ciò deriva dal suo innato senso dello spazio, dalla sua capacità di percepire gli spazi urbani e di saperli riprodurre nel modo più adatto a valorizzarli, anche attraverso un'opera di manipolazione e correzione, così abile da essere difficilmente notata ad uno sguardo non attento. Gaspar riesce a raggiungere questi risultati attraverso un paziente lavoro di studio; nella sua opera si ritrovano tecniche di prospettiva, lineare e aerea, uso della camera oscura e anche conoscenze che si possono far risalire alla tradizione scenografica. Ho raccolto il suggerimento di Panofsky e proprio attraverso lo studio dei dipinti di van Wittel su *Largo di Palazzo* a Napoli, ho cercato di “rifare le azioni e ricreare le creazioni”, con l'obiettivo di individuare il procedimento e i metodi di rappresentazione utilizzati dal pittore olandese per dipingere spazi urbani complessi.

Vedere i suoi dipinti vuol dire ripercorrere panorami urbani oggi scomparsi o profondamente mutati, che ispirarono e influenzarono in modo determinante i pittori vedutisti del Settecento, da Canaletto a Bellotto, da Panini a Joli.

⁶ P.Portoghesi *Roma Barocca*, Roma-Bari, 1978

⁷ Va ricordato che già Leon Battista Alberti, nel *De Pictura* (circa 1435) aveva scritto, a proposito del concetto di proporzionalità: “la dimensione in sé non è di primaria importanza, quello che contano sono le dimensioni relative, e il rapporto proporzionale più conveniente per un riferimento visivo è dato dalle forme più conosciute, cioè dalla figura umana...”

⁸ P.Portoghesi, *Ibidem*.

Il 1675, anno che segna l'arrivo a Roma di Gaspar van Wittel, può essere considerato come la data d'inizio di un vedutismo maturo, che si allontana dai risultati del periodo pre-vedutistico (con l'opera, tra gli altri di Lievin Cruyl, Giovan Battista Falda, Israel Silvestre), e dà vita ad un lungo processo storico-artistico che si chiude nel 1777, anno in cui muore Antonio Joli, artista che ha riunito nella sua opera molti tratti caratteristici del secolo. Joli, cresciuto alla scuola dei Bibiena, allievo di Panini e sicuramente influenzato dall'opera di van Wittel, fu pittore vedutista, scenografo, inventore di apparati festivi, e probabilmente usò la camera oscura. Con lui si chiude una stagione artistica contraddistinta da una comune sensibilità; dieci anni dopo la sua morte, nel 1787 nascerà, ad opera di Robert Baker, il "panorama", una visione circolare a 360°, ospitato in edifici adatti a permettere la visione in stanze buie e rotonde dove il panorama dipinto, disposto lungo la parete, è illuminato da dietro e dall'alto in modo che l'osservatore, posto al centro, abbia l'illusione di trovarsi in un paesaggio reale. Il "panorama", pur figlio di quella stagione culturale, segnerà una svolta radicale sia artistica sia tecnica sia di ricezione da parte del pubblico, da cui nascerà una nuova stagione artistica.

"Il brevetto di Baker del 1787 è la prima macchina visiva, di straordinario effetto realistico, ed è una geniale combinazione di sensibilità vedutistica e innovazione ottica. E' il perfezionamento ottico del sistema di visione di Canaletto (la camera ottica), ma raffinato grazie all'aggiornamento tecnologico e scientifico del nuovo secolo. Il panorama è l'esaltazione della percezione visiva, potenziata dal progresso degli strumenti ottici; consente la verosimiglianza e l'illusione della tridimensionalità dell'immagine. Sarà il primo passo sulla strada che porterà alla nascita prima della fotografia e poi del cinema che segneranno una svolta netta nel modo di vedere e di rappresentare la città e gli spazi urbani"⁹.

Studiare le opere dei vedutisti, dunque, non vuol dire solo documentare ed individuare i mutamenti e le trasformazioni urbane avvenute nel corso dei secoli, ma anche cercare di determinare e definire i processi artistici e culturali che hanno dato vita a quelle immagini.

Roma vive nel Seicento una radicale trasformazione urbanistica e architettonica. Si creano piazze, slarghi, strade, si abbelliscono facciate di chiese e palazzi, si costruiscono archi e porte, scalinate, giardini, fontane e obelischi.

La città che si presenta agli occhi di un giovane Gaspar van Wittel nel 1675 è una città in fermento, piena di cantieri, affascinante e in perenne trasformazione. Una città che si presenta profondamente rinnovata e vogliosa di mettersi in mostra, di farsi riprendere e immortalare.

⁹ C.de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra '700 e '800*, Torino, 1998

I pittori vedutisti contribuiscono ad accrescere il prestigio della città (come in seguito capiterà anche per Venezia, Napoli, Firenze), documentando in tempo reale i profondi cambiamenti, lo splendore e la bellezza della città che si rinnova, diffondendoli in ogni angolo d'Europa attraverso i sentieri del *Grand Tour*.

A Roma, dopo il pericoloso scisma della Riforma luterana e protestante, la Chiesa è dedita, all'epoca di Urbano VIII, papa dal 1623 al 1644, a un potente rilancio della propria immagine secondo una vincente strategia messa a punto durante il Concilio di Trento (1545-63). A partire dal pontificato di Sisto V alla fine del Cinquecento, Roma conosce un secondo rinascimento delle arti (dopo i traumi del terribile sacco del 1527) con l'avvio di piani urbanistici di grande respiro, al fine di dotare la città di un contenitore adeguato di eventi, un efficiente ed efficace *Gran Teatro del Mondo* agli occhi della cristianità.

Avvalendosi dell'opera di Domenico Fontana, Sisto V riesce in soli cinque anni, tra il 1585 e il 1590, a dare unità di progetto culturale a un'enorme quantità di interventi che investono quasi ogni spazio cittadino. Bisogna sottolineare il fatto che sono gli aspetti scenografici a prevalere nella progettazione dei lunghissimi rettifili, nella collocazione degli obelischi a fondale delle strade e a perno centrale nelle piazze, nell'integrazione tra opere urbanistiche, architettoniche e artistiche.

Testimone di questa importante opera di trasformazione urbana la grandiosa pianta prospettica di Antonio Tempesta, pubblicata nel 1593, minuziosa e attendibile nel descrivere sia gli edifici monumentali che l'edilizia comune.

La corte romana appare quale laboratorio di istituzioni politiche, di sperimentazioni artistiche, di rituali e correlate forme cerimoniali, che raggiungono il culmine nel periodo centrale del Seicento tra il pontificato di Urbano VIII e quello di Alessandro VII (1655-1667).

Con il pontificato di Alessandro VII e con il sigillo di Bernini e della straordinaria schiera di artisti intorno a lui, Roma barocca riceve la sua definitiva impronta artistica. La teatralità impronta di sé ogni aspetto: si insegue la contemplazione scenografica definita da un determinato punto di osservazione e da una determinata raffigurazione iconografica.

La sistemazione seicentesca di piazza del Popolo è esemplare per testimoniare l'interdipendenza tra teatro, architettura e città. Marcello Fagiolo ha avanzato l'ipotesi che, se il "tridente" cinquecentesco potè influire sulla scena del Teatro Olimpico, questa a sua volta sembra influenzare, verso il 1655, la prima scelta progettuale di Carlo Rainaldi, per la quale individua una fonte in un disegno scenico di Giacomo Torelli del 1645; successivamente la piazza ritorna sulla scena in un *Disegno per scenografia* del 1661.¹⁰

¹⁰ *Barocco romano e barocco italiano*, a cura di M.Fagiolo e M.L. Madonna, Reggio Calabria, 1985

Il proficuo e continuo scambio di tecniche e contenuti, espresso da una sovrapposizione di linguaggi artistici diversi - architettura, scenografia, pittura, apparati per feste - è testimoniato da un disegno a penna, in cui è raffigurata in prospettiva la piazza antistante la chiesa del Gesù (fig. 3), delimitata ai lati da palazzi con loggiati, attribuito da Paolo Portoghesi alla cerchia di Pietro da Cortona e da lui interpretato come progetto urbano, mentre Krautheimer lo legge invece come apparato scenografico per una rappresentazione gesuita.¹¹

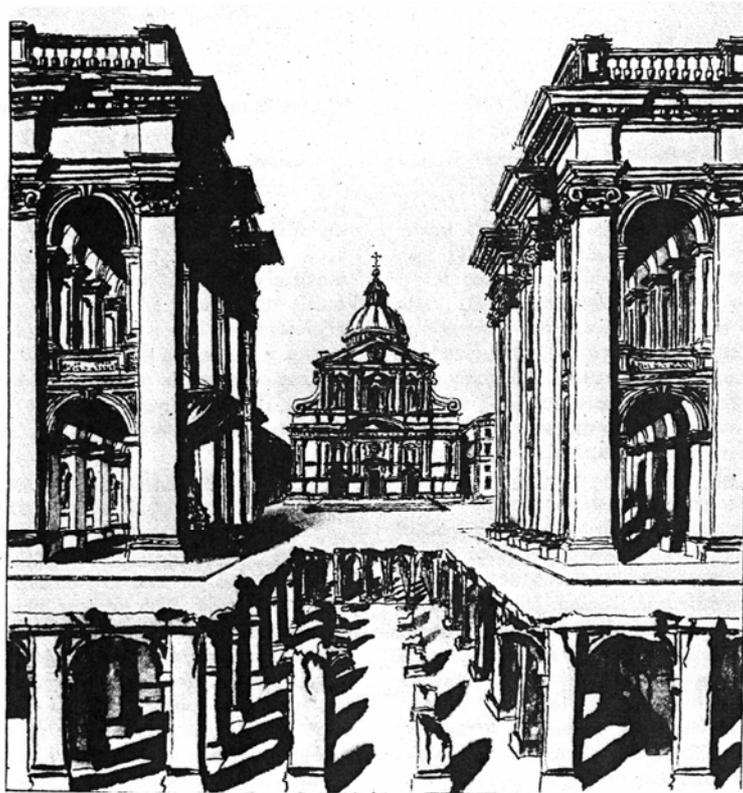


Figura 3 – chiesa del Gesù

La difficoltà di arrivare ad una interpretazione condivisa dimostra come in quegli anni le figure e i segni attraversano i generi artistici, ma sono accomunati da una spettacolare sensibilità teatrale.

Il “teatro” di Alessandro VII è quindi essenzialmente uno spazio pubblico (una piazza, una strada, uno *spazio urbano*) così come si viene delineando in seguito ad un intervento architettonico e urbanistico, in perfetto equilibrio tra realtà e illusione.

¹¹ P.Portoghesi *op.cit*; R. Krautheimer *The Rome of Alexander 7., 1655-1667* , Princeton, 1986 (ed. it. *Roma di Alessandro VII-1655-1667*, Roma, 1987)

E' molto interessante notare, come fa Krautheimer, che nel 1665 apparve a Roma un volume di tavole dal titolo “*Il Nuovo Teatro delle Fabbriche et edificij in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII*”.



Figura 4- G. B. Falda – *Il Nuovo Teatro...*- frontespizio

Inciso da Giovanni Battista Falda, il volume raccoglie 90 incisioni ad acquaforte illustranti altrettanti edifici, principalmente chiese, della Roma seicentesca. Contiene tra l'altro vedute di piazza del Popolo (fig. 5), piazza Colonna, piazza del Collegio Romano, piazza S. Pietro (fig. 6). Si tratta di una serie di vedute di straordinaria importanza documentaria in quanto testimonianza diretta di quel lavoro di progettazione e ristrutturazione urbanistica che tra '500 e '600 trasformò la città da popolato borgo medievale, custode di antiche rovine, in centro mondiale, capitale dell'arte rinascimentale e barocca.

Brevi didascalie mettono in risalto gli interventi di Alessandro: nuovi edifici, restauri, completamenti e decorazioni interne, allargamenti, rettifiche e livellamenti di strade, e soprattutto ampliamenti di piazze.



Figura 5 – G. B. Falda – Piazza del Popolo

Anche il secondo e il terzo libro di vedute di Falda riportano nel titolo il termine *Teatro*, che era spesso usato da Alessandro VII e dai suoi contemporanei per indicare ogni progetto architettonico di una certa grandiosità.

Lo incontriamo più volte a proposito dei colonnati berniniani, designati come “teatro dei portici attorno a piazza S.Pietro”, “quel gran teatro intorno la piazza”, “la fabrica del nuovo teatro”, o semplicemente, in una tarda annotazione nel diario di Alessandro, “piazza del teatro di S.Pietro”¹².

¹² R. Krautheimer, *op.cit.*

Ogni celebrazione avviene come su una scena, è uno spettacolo degno di essere visto e destinato ad essere goduto, e lo stesso può dirsi dell'ambiente in cui l'azione si svolge: il coro della chiesa dove si celebra la messa, la piazza attraversata dal corteo papale, lo scenario che fa da sfondo alla recita



Figura 6 - G. B. Falda – Piazza S. Pietro

sono tutti elementi costitutivi del “teatro”. ”Gli edifici e la loro articolazione fanno parte dello spettacolo e in un certo senso ne diventano attori”.¹³

E' dunque nel senso di “spettacolo” che va inteso il termine “teatro” usato da Alessandro e dai suoi contemporanei, in primo luogo da Falda.

Il “teatro dei portici di S.Pietro” è uno spettacolo degno di essere visto; e il *Nuovo Teatro* di Falda

è la grandiosa mostra di questi spettacoli o complessi scenografici - edifici, strade, e specialmente piazze - disseminati in tutta Roma dall'attività edilizia di Alessandro.

Ogni chiesa a Roma è il contenitore di cerimonie e feste particolari, si trasforma in tali occasioni in luogo “scenico”, con apparati che ne pongono in risalto tutte le articolazioni - dalla facciata alle cappelle, gli oratori, l'abside e l'arco che separa la navata - ne valorizzano la decorazione o ne travestono scenograficamente la struttura, edificando veri e propri teatri sacri in materiali effimeri e illuminazione artificiale.

Fuori dalla chiesa, è la piazza il contenitore festivo per eccellenza in città, luogo d'incontro e di sosta, luogo di mercato, di divertimento, di gioco e di conflitto. Piazza Venezia, piazza Navona, piazza Farnese, piazza di Spagna, piazza del Popolo sono le più ampie e utilizzate. Vengono occupate da macchine pirotecniche e luminarie a soggetto religioso, che costruiscono il fulcro della scena; le facciate delle chiese vengono coperte di apparati. “Lo scatenamento del fuoco esalta e consuma il teatro effimero con effetti catartici di meraviglia e spavento, nel pubblico assiepato e negli spettatori privilegiati affacciati a balconi e finestre o sistemati su palchi provvisori”.¹⁴

Il fenomeno della festa (dalla festa di corte alla festa popolare e folklorica) e della festa religiosa in particolare (tra le feste più importanti vanno ricordate le *Quarantore* e la festa del *Corpus Domini*), con il suo linguaggio specifico di riti e cerimonie, può costituire un campo rivelatore per comprendere le strategie complessive e i mutamenti anche simbolici intervenuti nel corso del tempo nel governo e nell'identità sociale e culturale della città dei papi.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ S.Carandini, *L'effimero spirituale. Feste e manifestazioni religiose nella Roma dei papi in età moderna* da *Storia d'Italia. Annali 16. Roma, città del papa*. Torino, 2000.

Nel fenomeno della festa cittadina ritroviamo tutte i tratti di un progetto culturale, i programmi urbanistici, le sperimentazioni artistiche, le organizzazioni della vita sociale, le relazioni politiche. Le funzioni spettacolari della festa risultano essere anche il contenitore primo di forme teatrali; dalla festa cittadina diffusa nella città all'insegna dell'effimero si arriverà, a partire dal XVII secolo, all'affermazione del luogo teatrale stabile e della scenografia.

In breve avviene un processo che “conduce alla decadenza delle forme festive e alla perdita del nucleo religioso e sacrale nella pratica quotidiana del teatro”¹⁵.

Molti architetti, scenografi, pittori, scultori si cimentano nella progettazione degli apparati effimeri. L'elenco comprende i maggiori rappresentanti della scena artistica italiana e internazionale tra Seicento e Settecento (da Bernini ai fratelli Schor, da Panini a Joli ecc.).

Molti pittori vedutisti hanno immortalato nelle loro opere alcuni momenti cruciali delle feste, e attraverso questi disegni e dipinti, ci hanno lasciato preziose testimonianze della sistemazione di spazi urbani, e di come questi venivano utilizzati come “palcoscenici” reali per cerimonie e cortei.

Si avvera quella confluenza delle arti tipica dell'età barocca, che sancisce il trionfo dell'architettura, come terreno privilegiato delle sperimentazioni artistiche di varia natura.

Punti di riferimento principali sono evidentemente le chiese e le basiliche, sottoposte a frequenti restauri, a rifacimenti di interni e facciate, decorazione di cappelle, con edifici anche di nuova costruzione, con ampliamento e riorganizzazione delle piazze antistanti che vengono a costruire importanti snodi teatrali in città¹⁶.

La zona compresa tra via del Corso, l'attuale via del Plebiscito, il Pantheon e piazza di San Lorenzo in Lucina è il baricentro geometrico della città; è situata in posizione mediana per i percorsi che collegano San Pietro, sede ufficiale del Papato, al Quirinale, che nel corso del Seicento diventa sempre più, per la supposta salubrità del luogo, la residenza preferita del pontefice.

Su questa griglia di strade, opportunamente rettificata e ricalibrata, saranno ridefinite e create dieci piazze tra il 1676 e il 1748¹⁷, a cui vanno aggiunte la sistemazione berniniana di piazza San Pietro, la già menzionata piazza del Popolo, piazza Navona e piazza di Spagna. E' naturale che l'attenzione dei pontefici si concentri su questa zona per migliorare l'assetto topografico, costituito da una maglia di strette vie di derivazione medievale, che formano un telaio ortogonale fortemente deformato.

“Le dieci piazze, disposte a scacchiera e allineate al corso, sono tutte diverse, ma frutto di interventi simili fra loro. Sono tutti interventi di diverso carattere ma, allo stesso modo, ridefiniscono la trama

¹⁵ S.Carandini *op.cit.*

¹⁶ Per una prima ricognizione sulle trasformazioni urbane a Roma nel Seicento si consigliano: R. Krautheimer, *op.cit.*; B.Albrecht, *La città delle piazze. La sistemazione complessiva di Roma dal 1676 al 1748* in *Metamorfosi della città* a cura di L.Benevolo, Milano, 1996; P.Portoghesi, *op.cit.*

¹⁷ B.Albrecht, *op.cit.*

della città preesistente. L'insieme costituisce una casistica di gradi, di modi di intervento e di reciproche relazioni che dimostra una sequenza urbana e progettuale unitaria"¹⁸.

In realtà gli interventi vengono affrontati "caso per caso"; in un centro densamente costruito ogni adeguamento è dettato dalle condizioni preesistenti.

Eppure il risultato finale che si ottiene è quello di uno spazio edificato in cui il metodo progettuale è basato sull'attenzione alla visione.

Esemplare la vicenda costruttiva e urbanistica intorno a San Pietro. L'interno maestoso della basilica, che accoglie i teatrali esempi dell'effimero spirituale con epicentro nei berniniani baldacchino e cattedra di San Pietro, trova un puntuale riscontro nello scenografico colonnato nella piazza che abbraccia universalmente i fedeli.

Gli apparati "effimeri", uno degli aspetti più vistosi del Seicento, concentrano in sé elementi diversi, in grado di registrare le grandi trasformazioni in atto di una collettività: significati simbolici, valenze politiche, riferimenti e codici culturali, comportamenti sociali.

Interessanti contributi si possano ottenere tenendo conto delle varie prospettive disciplinari, studiandone le relazioni: il rapporto che si crea tra gli apparati effimeri e la città che li ospita; la relazione sempre più stretta tra la festa e lo spettacolo teatrale; i documenti visivi, disegni e dipinti, che ne testimoniano lo splendore e ne tramandano la memoria.

Silvia Carandini suggerisce che "nella città santa, per un viaggiatore in arrivo, colto umanista, pio pellegrino, libertino curioso, luterano prevenuto, letterato o artista in viaggio di formazione, l'impressione che prima colpisce è spesso proprio l'attivismo festivo che quasi quotidianamente coinvolge in qualche sua parte la città, con intensità più frequente in determinati periodi o per occasioni di rilievo, quando è l'intero tessuto urbano a farsi teatro di uno spettacolo che ha le strade, le piazze, le chiese, i palazzi e i monumenti più importanti quale scenario, le istituzioni e gli abitanti della città gerarchicamente disposti quali attori e spettatori"¹⁹.

Ha notato Fagiolo dell'Arco che "la Festa Barocca è il vero tessuto connettivo dell'epoca nella sua globalità. Coinvolge pittori, scultori, architetti, scenografi, musicisti. La finalità è la "meraviglia", attraverso musiche, macchine, rappresentazioni, fuochi pirotecnici ecc. "Il fin la meraviglia" viene raggiunto con la persuasione e la vera arma diventa la propaganda"²⁰.

I codici culturali del Barocco sono finalizzati alla "messa in scena" del potere e del sacro, intenti a fissare un'immagine destinata a perpetuarsi nel tempo. Il vedutismo non si sottrae a questa

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ S.Carandini *op.cit.*

²⁰ M. Fagiolo dell'Arco e S.Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della Festa nella Roma del '600*, Roma, 1978.

condizione e nei dipinti dei pittori viene spesso celebrata la città come rappresentazione del potere²¹.

Si può dire, usando le parole di Franco Mancini, che si assiste in quegli anni a “quell’ambiguo gioco allora in atto tra realtà e finzione per cui, con un continuo scambio di ruoli, l’apparato porta il teatro in città, la scenografia porta la città in teatro”²².

Questo è il contesto artistico e culturale che il giovane Gaspar van Wittel, poco più che ventenne, si trova di fronte quando nel 1675 arriva a Roma. Una città che è intenta a mettersi in mostra, fremente di iniziative artistiche e punto di ritrovo dei maggiori artisti italiani e stranieri, intenti a collaborare e a scambiarsi reciproche influenze. Eppure il giovane Gaspar fin dal primo momento sembra voler percorrere una strada diversa, molto personale, fortemente condizionata dalla formazione culturale ricevuta in Olanda. Concentra il suo interesse sulle piazze, gli slarghi, gli spazi urbani ma li riprende secondo regole nuove, da punti di vista mai indagati prima di lui.

Pur lavorando in piena età barocca, van Wittel non può essere considerato un pittore barocco. Non sembra subire il fascino del fasto barocco, dei suoi trionfi spettacolari. Per lui Roma non è neanche la città dei monumenti antichi, che tanto fascino avevano esercitato sui pittori paesaggisti, molti dei quali olandesi, nella prima parte del Seicento. Egli è interessato alla realtà che gli si presenta davanti agli occhi, e studia attentamente il sistema più efficace per rappresentare questa realtà nei suoi quadri. Si concentra sugli spazi urbani, che studia con attenzione, non solo nella loro conformazione spaziale e materiale, ma anche esaltandone l’atmosfera che si respira nella vita quotidiana, con l’uso attento della luce e dei colori.

La centralità della figura e dell’opera di Gaspar van Wittel nella storia del vedutismo tra Seicento e Settecento ci obbliga a volgere lo sguardo verso la scena culturale e artistica, in cui van Wittel si è formato. Il sistema culturale che si sviluppa nell’arco del ‘600 in Olanda, dove la scena pittorica è fortemente condizionata dalle ricerche scientifiche, in particolare nel settore dell’ottica e della visione, avrà enormi ripercussioni sui pittori vedutisti.

L’Olanda era la principale delle sette province che si erano ribellate alla sovranità spagnola, tra la fine del secolo XVI e l’inizio del XVII secolo, fino alla pace di Vestfalia del 1648, che sancì la definitiva indipendenza della Repubblica delle Province Unite. Grazie al controllo di aree strategiche in America, in Africa e soprattutto in Estremo Oriente, e alla costituzione delle prime grandi compagnie commerciali, le celebri *Compagnie delle Indie orientali e occidentali*, gli

²¹ Fagiolo dell’Arco ha scritto che “La Festa effimera e barocca [può considerarsi] come “forma simbolica” del ‘600 e ‘700”, parafrasando la celebre definizione di Panofsky sulla “prospettiva come forma simbolica”. Fagiolo dell’Arco *op.cit.* Argan ha sottolineato come “nel secolo XVII nasca la civiltà dell’immagine, come la conosciamo noi oggi”. G.C.Argan, *L’Europa delle Capitali 1600-1700*, Torino, 1965.

²² F. Mancini, *Scenografia napoletana dell’età barocca*, Napoli, 1964.

olandesi posero le basi di un'economia capitalistica di dimensioni mondiali. Questa ricchezza economica trovava un riscontro in una scena culturale molto vivace²³.

In un'Europa votata al potere assoluto, l'Olanda si distinse per essere il primo Stato ad autorizzare il pluralismo confessionale. Centro di richiamo intellettuale, divenne centro di produzione di cultura antiassolutistica e anticclesiastica.

Inoltre l'Olanda divenne, insieme all'Inghilterra, uno dei centri principali della nuova cultura scientifica che avrebbe stravolto per sempre il sistema economico e culturale dei secoli precedenti.

Il Seicento porta una nuova immagine dell'uomo, non più microcosmo nel macrocosmo; una nuova immagine della terra non più al centro dell'universo, che non è finito ma infinito, ma come uno dei tanti pianeti ruotanti intorno al sole; una nuova visione della natura non più animistica, controllata dal primato della magia e dell'astrologia, ma meccanicistica; una nuova visione della scienza, tanto che molti aspetti della cultura rinascimentale vengono criticati e abbandonati, rifiutando come atteggiamento non scientifico quello degli alchimisti, dei maghi e degli astrologi. Il mondo viene considerato non più come un grande essere vivente, ma come una grande macchina. Il Seicento, dunque, è il secolo della rivoluzione scientifica.

Francis Bacon (1561-1626) riflette questa rivoluzione nella sua filosofia: la scienza è inscindibile dalla tecnica, finalizzata alla comprensione delle leggi che regolano la natura e alla manipolazione e alla trasformazione delle cose per farne prodotti utili all'uomo; una scienza capace di evolversi soltanto se guidata da un metodo, libero da pregiudizi e cioè da "idoli", non deduttivo, ma induttivo, metodico e accurato.

Svetlana Alpers, nel suo fondamentale studio sulla storia dell'arte olandese²⁴, ha posto l'accento sul ruolo che ricopre la figura di Bacone, col suo impegno a favore della tecnica e delle attività produttive, per aiutarci ad approfondire la nostra comprensione delle immagini prodotte in Olanda.

Bacone associa la pittura allo studio degli strumenti ottici. Egli intende un'arte intesa quale via d'accesso alla conoscenza del mondo, libero dalla soggezione ai modelli antichi. L'arte non è semplice imitazione della natura, né puro gioco di fantasia: essa è piuttosto la *technè* o tecnica artistica, che ci consente di afferrare la natura mettendola alle strette. Secondo la Alpers ciò corrisponde allo spirito dell'arte olandese: "le pitture olandesi sono situate su quella linea dove il

²³ Per un'analisi della storia e della cultura olandese si rimanda a J.Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*, (ed.it..*La civiltà olandese del Seicento*, Torino, 1967); S.Schama, *The embarrassment of riches*, Harvard, 1987 (ed.it. *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Milano, 1993); Per la storia della pittura olandese si rimanda a *La Pittura nei Paesi Bassi*, Milano, 1996.

²⁴ S.Alpers, *The art of describing : Dutch art in the seventeenth century*, Londra, 1983 (ed.it. *Arte del descrivere*, Torino, 1984).

mondo si incontra con la capacità umana di elaborarlo. Questo incontro definisce la rappresentazione, dalla quale dipende la nostra capacità di comprendere il mondo stesso”²⁵.

In Olanda la *cultura visiva* occupava una posizione centrale nella vita della società. L’esperienza visiva è intesa come la forma fondamentale dell’autocoscienza.

Gli olandesi presentano la loro pittura come descrizione del mondo visto piuttosto che come imitazione di azioni umane significative. Tra fine ’500 e inizio ’600 l’arte assume una funzione documentaria o descrittiva.

Insieme con la diffusione della pittura da cavalletto, si assiste al proliferare di testi illustrati che testimoniano l’interesse dei matematici (Vredeman De Vries, Simon Stevin ecc.) verso gli studi sulla prospettiva nell’arte, rivelatosi mezzo particolarmente idoneo alla rappresentazione di vedute cittadine, interni di abitazioni, chiese.

E’ importante sottolineare i legami tra l’arte e i tentativi della nuova scienza sperimentale rivolta al controllo della natura, che erano molto solidi in Olanda. Le tradizioni pittoriche già consolidate, con l’ampio rinforzo della nuova scienza e tecnologia sperimentale, confermarono il ruolo della pittura come via d’accesso a una nuova e più sicura conoscenza del mondo.

Gli studi sull’ottica e sulle lenti, condotti da Huygens e da van Leeuwenhoeck, rivestono un ruolo di enorme importanza. Il fatto di accettare la relatività delle dimensioni, grazie all’invenzione del microscopio e del telescopio, rivelata dall’occhio con l’ausilio delle lenti, solleva il problema della verità e dello status della visione.

E’ questo il punto cruciale dello studio della Alpers: la studiosa olandese vuole dimostrare che le immagini nordiche non mascherano significati, né li nascondono dietro la superficie, ma mostrano che il significato si trova per sua natura in ciò che l’occhio è in grado di cogliere, per quanto ingannevole possa essere.

Insomma “noi disegniamo ciò che vediamo e, viceversa, vedere è disegnare”. Le immagini hanno dunque a che fare con l’avanzamento del sapere.

Questa è la ragione per cui una immagine pittorica, per avere un aspetto realistico, richiede una cura estrema. In effetti, un altro carattere dell’arte nordica è il suo straordinario virtuosismo tecnico.

La Alpers sottolinea il fatto che “il pittore olandese si considera un artigiano, non un intellettuale, e questo rifiuto dell’arte “colta” in senso umanistico caratterizza il suo status sociologico e la natura stessa della sua arte nel corso del Seicento. Quello dell’artista era un mestiere e non una professione liberale. Gli artisti olandesi consideravano sé stessi come una sorte di aristocrazia artigiana.. L’elemento decisivo è il tipo di perizia tecnica che le immagini olandesi mettono in mostra. Un alto

²⁵ *Ibidem*

grado di rifinitura e la ricchezza dei particolari caratterizzano la pittura olandese verso la metà del secolo²⁶.

Il virtuosismo tecnico così frequente nei pittori olandesi è uno sfoggio di maestria rappresentativa. Il prezzo del quadro era calcolato spesso in base al suo grado di rifinitura: in base cioè al tempo di esecuzione, e non alla qualità dell'invenzione. Sono le ore di lavoro impiegate a determinare il grande aumento di prezzo di singoli dipinti.²⁷

L'intento dei pittori era di fissare su una superficie il maggior numero di conoscenze e di informazioni sul mondo visibile. La loro tela non è una finestra secondo il modello italiano, ma assomiglia piuttosto a una carta geografica, a una superficie su cui è esposta una costruzione del mondo²⁸.

Ciò contribuisce a dar vita ad un *sapere visivo*, che è l'elemento che caratterizza l'arte olandese.



Figura 7 – Jan Vermeer – Veduta di Delft

La veduta di Delft di Jan Vermeer (fig. 7), del 1660 circa, è uno dei primi importanti esempi di come tutto ciò si applichi all'immagine urbana. La città è vista frontalmente da sud, ad una certa

²⁶ *Ibidem*

²⁷ A questo proposito è interessante riportare un brano tratto da una lettera inviata da Gaspar van Wittel al marchese d'Ausson, in data 11 marzo 1707, che lo sollecitava alla consegna di un dipinto commissionatogli diversi mesi prima. Gaspar scrive: "le mie opere richiedono del tempo e molta pazienza per essere fatte, principalmente quando si lavora con amore e diligenza, come richiede questo genere di pittura".

²⁸ Scrive la Alpers " [La] vocazione cartografica dell'arte olandese [è] basata sulla convinzione che il sapere passi attraverso il rappresentare. I cartografi erano chiamati "descrittori del mondo" e le loro carte o atlanti erano il mondo descritto. S.Alpers *op.cit.*

distanza, dalla zona del porto. Si riconoscono le mura, la porta di Schiedam con l'orologio, la porta di Rotterdam con le due torri gemelle e, al centro, il campanile della Nieuwe Kerk. I particolari dei palazzi della riva sono rappresentati con grande attenzione; l'artista elabora i dati reali, distribuendo i volumi degli edifici, che rimangono riconoscibili²⁹.

Lo storico Simon Schama ha rilevato come “ a differenza dell'arte italiana del Rinascimento, l'arte olandese era la testimonianza dell'*hic et nunc*, della *vie vivante*, ancorata ad un tempo e ad un luogo specifici. Era - citando il critico ottocentesco Theophile Thorè - la testimonianza degli uomini e dei fatti, dei sentimenti e dei costumi, delle azioni e delle gesta di un'intera nazione. La qualità di documento sociale intrinseca in molta parte dell'arte olandese, la rende in effetti una fonte inesauribile per lo storico della cultura”³⁰.

“I secoli XVII e XVIII videro gli inizi di una fondamentale rivalutazione della percezione nella sua totalità; come “vediamo”, come decifriamo le impressioni sensoriali, come comprendiamo, come i sensi sono in relazione l'uno con l'altro e così via”³¹.

Questi sono gli elementi distintivi dell'epoca in cui si forma il giovane Gaspar van Wittel. Egli porta nella pittura di veduta le domande basilari che si ponevano gli artisti e gli scienziati olandesi: Possiamo fidarci dei nostri occhi? Quale delle vedute possibili è quella vera? Come definire e rappresentare l'identità delle cose se alla vista le loro dimensioni sono così mutevoli?

Queste domande ci obbligano ad avvicinarci ai documenti figurativi dell'epoca, in maniera dubitativa; dobbiamo domandarci fino a che punto dobbiamo credere a ciò che vediamo nei dipinti. Indagare il grado di attendibilità dei documenti iconografici, fonti storiche preziose in particolare per chi studia la storia delle trasformazioni urbane, è di importanza vitale per cercare di ricostruire l'evoluzione delle città e degli spazi urbani.

L'obiettivo del presente lavoro non è quello di indagare la struttura materiale della città, ma piuttosto cercare di individuare i criteri che hanno spinto molti artisti ad occuparsi della città come soggetto centrale della loro opera e in particolare, nel periodo preso in esame, ad analizzare alcuni “spazi urbani” significativi, non solo per il loro intrinseco valore architettonico e monumentale, ma come specchio di una stagione culturale che avvertiva, forse come mai prima e in maniera tanto forte e intensa, la necessità di comunicare la città come organismo vivente, complesso.

²⁹ Anche Argan ha sottolineato questa particolarità: “La ruralità del paesaggio olandese è superata, d'un balzo, da Vermeer nella *Veduta di Delft* del 1658 e non solo come limite tematico. Ritroviamo, inattesa, la cubatura prospettica, la cristallizzazione volumetrica di Poussin; ma senza traccia di mito, senza richiamo alla storia, anzi con una presenza e attualità d'immagine mai prima raggiunte”. G.C.Argan *L'Europa delle capitali 1600-1700*

³⁰ S.Schama *op.cit.*

³¹ M.Kemp *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seraut*, Londra, 1990 (ed.it. *La scienza dell'arte*, Firenze, 1994).

“L’immagine della città - ha scritto Lucia Nuti - come lente attraverso cui osservare la storia della cultura, nei rapporti tra arte, scienza, percezione visiva, comunicazione. Sullo sfondo, sempre presente, la storia della città, oggetto rappresentato; organismo dinamico in continuo mutamento, la cui struttura è stata incessantemente erosa e ricostruita. Fattori economici, politici, tecnici hanno determinato i tempi e i ritmi delle trasformazioni. Ma i prodotti dell’immaginario, non ultime le rappresentazioni cartografiche e figurative, non ne sono stati spettatori passivi: al contrario, hanno contribuito ad orientarle, come modelli culturali fondanti o strumenti coscienti di progetto”³².

³² L.Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra medioevo e settecento*, Venezia, 1995.

CAPITOLO 1

L'IMMAGINE DEGLI SPAZI URBANI TRA '400 E '600

BREVI CENNI STORICI

*Lo storico deve essere intimamente parte della sua
epoca, per sapere quali sono le domande riguardanti
il passato che conservano ancora un significato.*
Sigfried Giedion – Spazio, tempo, architettura

Lo studio del vedutismo non può prescindere da una breve sintesi delle questioni artistiche e culturali riguardanti la nascita della prospettiva lineare e delle influenze che questa ha esercitato in campo artistico nel corso dei secoli.

Senza addentrarci in un argomento di così vasta portata, che esula dai limiti del presente studio, sembra tuttavia necessario ripercorrere brevemente la storia della prospettiva, del suo sviluppo e delle implicazioni che ha avuto in alcuni settori artistici, come la pittura d'architettura, la scenografia, il quadraturismo.

Obiettivo di questo capitolo, lungi dal voler ricostruire l'intera vicenda storica della prospettiva¹, è di individuare un percorso, fatto di tracce sparse, apparentemente irregolare e discontinuo, ma che ciò nonostante, sembra unire le tavolette prospettiche di Brunelleschi, ormai universalmente riconosciuto come l'inventore della prospettiva moderna, e le opere di Gaspar van Wittel, che rappresenta uno dei momenti più significativi della pittura di vedute urbane.

Come vedremo l'immagine degli *spazi urbani* ha accompagnato fin da subito la prospettiva e ne ha influenzato lo sviluppo; le continue innovazioni e sperimentazioni prospettiche, che trattatisti e

¹ Rimando a due recenti pubblicazioni che ricostruiscono approfonditamente la storia della prospettiva: *La Geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, a cura di A. De Rosa, A. Sgrosso, A. Giordano, 3 vol. – Torino, 2000 - 2002; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, 2006.

artisti hanno apportato nel corso dei secoli ai principi della rappresentazione prospettica, hanno trovato efficace applicazione proprio sul terreno delle immagini di città, d'architettura, di *spazi urbani*.

Alla difficoltà di ricostruire in poche pagine una vicenda lunga e complessa che abbraccia quasi quattro secoli di storia artistica e scientifica, si accompagna anche la necessità di individuare le relazioni di natura interdisciplinare che caratterizzano il periodo preso in esame, e che si esplicano in questioni che vanno dalla diversa concezione filosofica e matematica dello spazio, ai problemi di percezione visiva che sono stati a lungo studiati tra il XV e il XVIII secolo, dai problemi inerenti la formazione delle immagini e la loro rappresentazione, alle questioni inerenti l'ottica e l'uso della camera oscura, per finire con l'evoluzione delle diverse espressioni artistiche.

Le pagine che seguono non hanno alcuna pretesa di completezza, anzi si concentrano su pochi casi, probabilmente i più celebri. Nascono con il solo intento di inquadrare la figura di Gaspar van Wittel all'interno di una storia che parte nel Quattrocento, e attraverso influenze palesi o nascoste, rimandi, innovazioni e imitazioni, arriva, a cavallo tra Seicento e Settecento, a dar vita ad un cambiamento nel campo della veduta di città e di *spazi urbani*, che influenzerà in maniera radicale non solo l'evoluzione della pittura di vedute, ma anche il modo stesso di guardare all'immagine delle città moderne.

La storia della costruzione delle immagini degli *spazi urbani* è strettamente legata all'avvento della prospettiva moderna, avvenuta all'inizio del Quattrocento. La prospettiva ha contribuito in maniera decisiva a modificare e innovare il modo di rappresentare la città, che fino a quel momento era stata raffigurata in "vedute iconiche" o "vedute tipiche"², cioè immagini schematiche, spesso simboliche, non necessariamente rispondenti alla reale configurazione della città.

Nel corso dei secoli la rappresentazione della città si è sviluppata nel campo della cartografia, delle vedute a volo d'uccello, dei ritratti di città; i matematici e i geometri, attraverso la geometria descrittiva e proiettiva, hanno rappresentato la città nella sua totalità, in pianta o in alzato, in maniera scientifica e attendibile.

Ma tra Seicento e Settecento l'interesse degli artisti si è concentrato sulla raffigurazione di spazi limitati, in cui poter studiare i rapporti tra le parti, e tra le parti e il tutto, e analizzare le proporzioni tra i diversi edifici alle diverse distanze. L'indagine sugli spazi urbani si è rivelata essenziale per lo sviluppo della rappresentazione della città; l'architettura abbandona il ruolo di sfondo e diventa l'oggetto stesso del dipinto.

E' evidente che il tema della presente ricerca non consente una, pur breve, ricostruzione del percorso storico, artistico e culturale che ha portato alla nascita della prospettiva moderna, né tanto

² F. Marias, *Dalla " città ideale" alle città reali: prospettive, topografie, modelli, vedute in I trionfi del Barocco* a cura di H Millon, Milano, 1999.

meno di approfondire il percorso storiografico che, soprattutto nel corso del Novecento ha visto i maggiori storici dell'arte, filosofi, scienziati interrogarsi sulla nascita di questa rivoluzionaria tecnica di rappresentazione e sui suoi significati.³

Sembra tuttavia necessario soffermarsi brevemente su due momenti che hanno segnato la nascita e lo sviluppo della prospettiva lineare moderna e che sono strettamente legati allo sviluppo delle immagini degli *spazi urbani*.

Le tavolette perdute di Brunelleschi e le tre tavolette dette "urbinati", presentano questioni interpretative e di metodo, che si ripresenteranno puntualmente nel corso dell'analisi delle immagini degli *spazi urbani*: temi come i rapporti tra architettura e spazio; le relazioni tra edifici monumentali e edifici minori; l'uso di strumenti ottici, in particolare la camera oscura; i rapporti tra scene teatrali e dipinti; l'uso di inganni ottici; i problemi inerenti le tecniche e i metodi di rappresentazione; sono tutti temi che è necessario affrontare per cercare di riconoscere, all'interno dei documenti iconografici, ciò che è vero e reale, ciò che è verosimile, ciò che è modificato o inventato.

1.1 *La nascita della prospettiva*

La prospettiva è una forma di proiezione geometrica di un oggetto tridimensionale su una superficie piana.⁴ Il termine viene riferito in generale a ogni forma di resa figurativa della profondità spaziale.

La parola latina *perspectiva* deriva da *perspicere* ("vedere chiaramente") e corrisponde al greco *optikè* ("scienza della visione").

E' stato sottolineato da più parti il legame esistente nell'antichità e nel medioevo tra ottica e prospettiva, suggerito anche dalla similarità del nome attribuito alle due discipline, la scienza della visione (*perspectiva naturalis*) e la tecnica di rappresentazione (*perspectiva artificialis o pingendi*)⁵.

Se ne parlava sia nella trattatistica di carattere geometrico dei testi greci, sia nei testi scientifici rivolti ai problemi fisici e fisiologici di studiosi arabi e medievali⁶, ma non era riferito al problema della rappresentazione artistica.

³ E' necessario ricordare che tra fine Ottocento e inizio Novecento ebbe inizio la revisione moderna del problema della prospettiva. Dopo una prima fase dedicata all'esplorazione delle fonti, fu Erwin Panofsky, con il celebre saggio *La prospettiva come forma simbolica*, nel 1924 a reimpostare completamente la discussione, individuando nel concetto di prospettiva il fattore simbolico delle linee di pensiero e di cultura delle diverse epoche. E. Panofsky *Die Perspektive als symbolische form*, Leipzig-Berlin 1927 (ed. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, 1961).

⁴ M.Kemp *The science of art: optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven London, 1990 (ed. It. *La scienza dell'arte: prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 1994)

⁵ F.Camerota *op.cit.*; Camerota si spinge oltre mettendo in stretta relazione con le prime due anche le tecniche di misurazione (*perspectiva pratica*), da cui tra l'altro fa discendere la nascita della prospettiva rinascimentale, e le applicazioni architettoniche (*perspectiva aedificandi*) secondo le tesi della moderna storiografia.

⁶ Per una esauriente retrospettiva sui testi antichi riguardanti l'ottica e la geometria rimando a F. Camerota, *op.cit.*

In età ellenistica, però, i greci, a detta di Vitruvio⁷, conoscevano metodi di tecnica prospettica, che usarono soprattutto nelle scene teatrali figurate, di cui si ritrova l'eco nei dipinti pompeiani.

Schemi geometrici e forme empiriche di rappresentazione prospettica sono individuabili in opere pittoriche del Duecento e Trecento; già con Giotto e Cimabue si avvertono dei cambiamenti stilistici in cui le figure, abbandonando una veduta aspaziale tipica dell'arte bizantina, acquistano una profondità nuova e la visione allude alla tridimensionalità, senza però che si giunga ancora ad una concezione unitaria dello spazio.

Il procedimento usato dai pittori del XIV secolo mancava di un metodo che permettesse una descrizione sistematica dello spazio, attraverso la codifica di regole certe, geometriche e ottiche; c'era bisogno di elaborare un sistema coerente per tutti gli elementi spaziali di un dipinto e che tale sistema si basasse su principi non arbitrari.

Secondo una tradizione storiografica ormai universalmente accettata, la prospettiva moderna intesa come metodo scientifico per la rappresentazione piana della profondità spaziale, prende il via nel Rinascimento, a Firenze, grazie all'opera e all'intuizione di Filippo Brunelleschi, che agli inizi del Quattrocento ha istituzionalizzato una procedura geometrica per la riproduzione di uno spazio tridimensionale su una superficie piana.

Ma saranno soprattutto Leon Battista Alberti nel trattato *De Pictura* (1436) e Piero della Francesca nel suo *De Prospectiva Pingendi* (1480 ca.) a codificare in modo esatto le soluzioni elaborate, fondando una teoria esauriente e pienamente dimostrata⁸. Alberti in particolare formalizzerà le regole della cosiddetta "costruzione legittima" o "a direzione parallela", cioè la corretta costruzione prospettica (con la convergenza delle linee di profondità in un unico punto di fuga e il calcolo scientifico degli intervalli di profondità), che saranno riproposte da una serie di testi lungo tutto l'arco del '400 e del '500⁹.

L' "invenzione" di Brunelleschi ci è stata raccontata dal suo biografo, il matematico Antonio di Tuccio Manetti, che nella *Vita di Filippo Brunelleschi* redatta nel 1475, scrive che le regole di quest'arte scaturirono dal solo ingegno di Brunelleschi, dato che "chi lo potesse insegnare a lui era

⁷ M. Vitruvio Pollione, *I dieci libri dell'architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro, (1567)*, a cura di M. Tafuri, M. Moresi, Milano, 1987.

⁸ Il trattato di Alberti, *De Pictura praestantissima et nunquam satis caudata arte libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis, viri in omni scientiarum genere et precipue mathematicarum disciplinarum doctissimi*, Basilea, 1540, non presenta disegni ma solo una esauriente trattazione letteraria dell'argomento, con grande precisione di termini, che probabilmente si riferiscono al lavoro di Brunelleschi. Il trattato di Piero presenta invece una lunga serie di esempi di costruzioni prospettiche, descritte punto per punto e corredate dei relativi disegni.

⁹ La prospettiva assunse carattere normativo, lungo l'arco del Quattrocento e del Cinquecento: dalla rigorosa sistemazione geometrico-matematica di Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, ca 1480), alla complessa rimessa in forse di tutto il problema da parte di Leonardo, alle sintesi di tipo pratico del Vignola (*Le due regole della prospettiva pratica*, pubblicate nel 1583) e di Daniele Barbaro (*La pratica della prospettiva*, 1569); tra i contributi più interessanti si annoverano i trattati di Jean Pélerin le Viateur (*De artificiali perspectiva*, 1505, primo trattato di prospettiva pubblicato a stampa) e di Pomponio Gaurico (*De sculptura*, 1504).

morto di centinaia d'anni; e iscritto non si trova, e se si trova, non è inteso; ma la sua industria e sottigliezza, o ella la ritrovò, o ella ne fu inventrice"¹⁰.

Anche Vasari nella *Vita di Filippo Brunelleschi* sottolinea il contributo di Brunelleschi alla storia della prospettiva: quella stessa prospettiva di cui si faceva allora un uso irragionevole, dato che era zeppa di innumerevoli errori, corretti da Brunelleschi in modo adeguato. Scrive Vasari: *"Attese molto alla prospettiva, allora molto in male uso per molte falsità che vi si facevano: nella quale perse molto tempo, per fino che egli trovò da sé un modo che ella potesse venir giusta e perfetta"*¹¹.

Ulteriore conferma ci giunge dal Filerete, che parla di pura invenzione: *"E veramente credo che in questo modo Pippo di ser Brunellesco inventò la prospettiva, la quale precedentemente non si era mai usata[...]. Benché gli antichi fossero acuti e sottili, essi non conobbero la prospettiva. Usarono certamente buona discrezione nel dipingere, ma non rappresentavano le cose nel quadro con questi metodi e ragioni da noi ritrovati"*¹².

L'inventore del metodo della corretta costruzione prospettica fu, dunque, Filippo Brunelleschi, che lo esemplificò in due tavolette prospettiche rappresentanti l'una il battistero di San Giovanni, visto dalla porta del duomo, e l'altra la piazza e il Palazzo della Signoria.

E' ancora Antonio di Tuccio Manetti, che ci parla di due tavolette dimostrative, entrambe perdute.

La prima tavoletta descritta da Manetti¹³ (fig. 8) era un pannello di circa mezzo braccio per lato (ca. 29cm) sul quale era dipinto il battistero di San Giovanni così come appariva a un osservatore che si trovava poco all'interno (*"qualche braccia tre"*) della porta centrale di Santa Maria del Fiore. Il

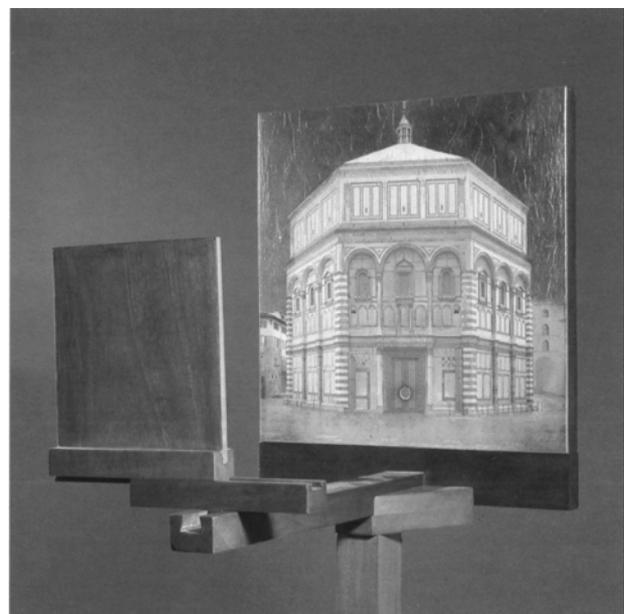


Figura 8 – ricostruzione prima tavoletta di Brunelleschi tratta da F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento*

¹⁰ Antonio di Tuccio Manetti *Vita di Filippo Brunelleschi* a cura di Carlachiera Perrone, Roma- Salerno, 1992.

¹¹ G. Vasari *Le vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze 1568.

¹² Antonio Averlino detto il Filarete *Trattato di Architettura*, (ca.1461), a cura di L.Grassi, Milano, 1972.

¹³ *E questo caso della prospettiva, nella prima cosa in che e' lo mostrò, fu in una tavoletta di circa mezzo braccio quadro, dove fece una pittura a similitudine del tempio (di fuori) di Santo Giovanni di Firenze, e da quel tempio ritratto, per quanto se ne vede, a uno sguardo dal lato di fuori: e pare ch'e' sia stato a ritrarlo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore, qualche braccia tre, fatto con tanta diligenza e gentilezza, e tanto a punto co' colori de' marmi bianchi e neri, che non è miniatore che l'avessi fatto meglio; figurandovi dinanzi quella parte della piazza che riceve l'occhio, così verso lo lato dirimpetto alla Misericordia insino alla volta e canto de' Pecori, così dallo lato della colonna del miracolo di Santo Zanobi insino al canto alla Paglia; e quanto di quel luogo si vede discosto, e per quanto s'aveva a dimostrare di cielo, cioè che le muraglie del dipinto stampassano nell'aria, messo d'ariento brunito, acciò che l'aria e' cieli naturali vi si specchiassono dentro; e così e' nugoli, che si veggono in quello ariente essere manati dal vento, quand'è trae.* Antonio di Tuccio Manetti, *op.cit.*

dipinto includeva anche una porzione degli edifici circostanti, quali la Volta dei Pecori da un lato e il Canto della Paglia e la colonna di Santo Zenobi dall'altra¹⁴.

Dopo aver dipinto il disegno Brunelleschi costruì una specie di visore per esaltare l'effetto illusionistico. La tavoletta doveva essere guardata riflessa in uno specchio; in un punto preciso il dipinto era forato, in modo che una persona potesse guardarvi attraverso stando dietro la tavoletta. In questo modo il dipinto poteva essere visto solo riflesso su uno specchio che raddrizzava l'immagine facendola apparire uguale alla veduta reale. La destra e la sinistra erano quindi invertite. Ciò non costituì un problema essendo il battistero un edificio perfettamente simmetrico; era necessario affinché l'illusione fosse credibile.

E' Manetti che ci spiega che "il dipintore bisogna che presupponga un luogo solo, donde s'ha da vedere la sua dipintura [...] egli aveva fatto un buco nella tavoletta [...] in quello luogo dove percolava l'occhio"¹⁵.

Brunelleschi dunque praticò un foro nella tavoletta là dove l'asse centrale della piramide visiva cadeva perpendicolarmente sul quadro (fig. 9), in modo che l'osservatore, stando dietro la tavoletta, guardasse attraverso questo buco uno specchio tenuto in posizione tale da riflettere la superficie dipinta, in un punto corrispondente a quello in cui il suo raggio visivo incontrava il battistero lungo un asse perpendicolare.

Per aumentare l'effetto di tale apparizione magica della realtà egli mise dell'argento brunito in luogo del cielo, così che il vero cielo e le nubi vi si specchiassero, esaltando notevolmente l'illusione ottica. L'osservatore era obbligato a vedere il battistero dipinto da una posizione corrispondente grosso modo a quella da cui l'artista aveva osservato il vero edificio¹⁶.

La distanza dello specchio dal dipinto, e quindi dall'occhio, era proporzionale alla distanza del battistero dal punto di osservazione; lo specchio e il battistero formavano infatti le basi di due triangoli simili aventi il vertice in comune nel foro della tavoletta¹⁷.

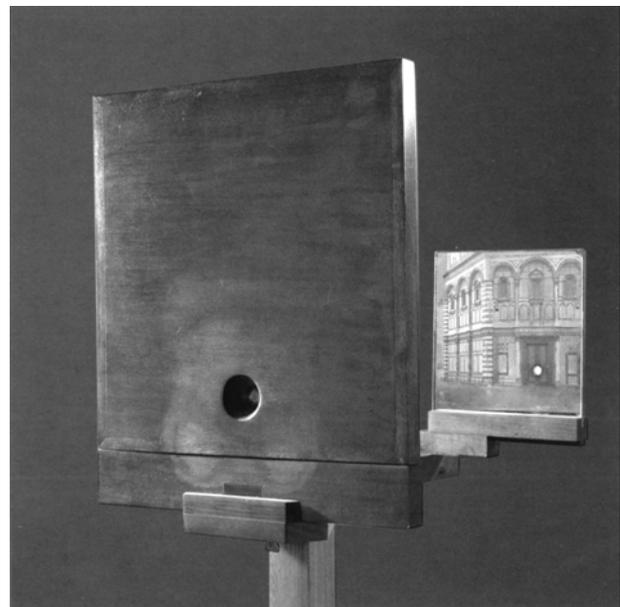


Figura 9 – ricostruzione prima tavoletta di Brunelleschi tratta da F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento*

¹⁴ Kemp ha sottolineato che la descrizione di Manetti non ci consente di stabilire con sicurezza se Brunelleschi avesse realizzato una veduta grandangolare – fino ad un massimo accettabile di 90° - o una veduta di ampiezza appena sufficiente ad abbracciare il battistero e due strette porzioni degli edifici situati su entrambi i lati della piazza – circa 53°. M.Kemp, *op. cit.*

¹⁵ Antonio di Tuccio Manetti, *op. cit.*

¹⁶ M.Kemp, *op. cit.* - pag.21

La questione inerente l'uso dello specchio fu sottolineata in più riprese dal Filarete, che nel suo *Trattato di Architettura* (1460/64) scrisse:

*“Se volessi ancora per un'altra più facile via ritrarre ogni cosa, abbi uno specchio e tiello inanzi a quella cotale cosa che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose più facili, e così quelle che ti saranno più appresso, e quelle più di lunga ti parranno diminuire. E veramente da questo modo credo che Filippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata”*¹⁸.

Filarete ha voluto evidenziare l'importanza dell'uso dello specchio nella nascita della prospettiva anche in un altro passaggio in cui scrive: *“ se vuoi considerare meglio l'effetto delle travi disegnate in prospettiva prendi uno specchio e guardale attraverso di esso[...] in questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco abbia scoperto la regola per disegnare in prospettiva [...] Se vuoi copiare qualcosa in modo facile e veloce metti uno specchio davanti a quella cosa; vedrai bene come variano le forme, e le cose più lontane ti sembreranno più piccole”*¹⁹. Aggiunge ancora Filarete: *“A questo fare lo specchio è buono aiutorio; perché molto bene si discerne per questa mezzanità dello specchio i lumi e l'ombra”*²⁰.

Damish ha notato che *“lo specchio ha un'unica virtù dimostrativa. Fornisce, in pratica, un comodo “scorcio” e il mezzo per riprodurre sul piano i contorni delle figure soggette a rimpicciolimento, senza passare per le vie necessariamente difficili e disagiati di una costruzione “ragionata”*²¹.

Filarete è il primo ad attribuire un posto e una funzione essenziali allo specchio nel circuito della rappresentazione: grazie ad esso si osserverà attentamente non solo il rimpicciolimento delle figure, ma anche la distribuzione delle luci e delle ombre. L'immagine che lo specchio riflette della realtà che gli sta davanti sarà implicitamente ritenuta come analoga a quella che il pittore costruisce sul piano, *“con ragione”*. Anche Alberti aveva sottolineato il ruolo dello specchio come guida del pittore²².

Bisogna però tener presente che un solo specchio non può bastare, dal momento che vi si riflette un'immagine invertita, o per meglio dire rovesciata, *“raddrizzabile solo per mezzo di una ripetizione della trasformazione- che l'annulla[...] In materia di rappresentazione, la riflessione sarà sempre in ritardo di uno specchio e viceversa”*²³. In breve bisogna utilizzare un sistema di specchi.

¹⁷ F.Camerota *op. cit.*

¹⁸ Antonio Averlino detto il Filarete *op. cit.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ H.Damish *L'origine de la perspective*, Paris,1987 (ed.It. *L'origine della prospettiva*, Napoli,1992).

²² *Et saratti ad conoscere buono giudice lo specchio né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio gratia; cosa maravigliosa come ogni vitio della pittura si manifesti diforme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio.*L.B. Alberti, *op.cit.*

²³ H.Damish, *op. cit.*

*“Ancora nello specchio è buon a ritrarre, come t’ò detto; e se n’ai due, che si presenti l’uno nell’altro, ti sarà più facile a ritrarre quello che vuoi fare, cioè quello che vuoi ritrarre”*²⁴.

Ha giustamente notato Marias che negli studi che si sono succeduti, specialmente negli ultimi decenni, ci si è concentrati principalmente su una analisi della funzione visiva delle tavolette di Brunelleschi, tralasciando di approfondire l’uso “di strumenti e metodi tentati nella prima “invenzione” e nella successiva costruzione delle immagini, forse sottaciuti da Manetti per il loro carattere meccanico- compresi anche gli esperimenti con lo specchio, come avrebbe successivamente compreso Antonio Averlino detto il Filerete- che non costituiva un metodo geometrico e teorico”²⁵.

Mi preme sottolineare, ai fini del presente lavoro, il fatto che l’uso di uno specchio, dunque di un aiuto di tipo ottico, fosse già in uso ai tempi della nascita stessa della prospettiva.

Il foro che permetteva ad una persona che stava dietro la tavoletta di guardare il battistero faceva vedere non direttamente l’edificio, né tanto meno il dipinto, ma uno specchio che rifletteva un dipinto; in pratica era necessario un duplice passaggio per arrivare a vedere l’immagine che non era reale ma rappresentata. In questo rincorrersi di realtà, rappresentazione e illusione troviamo già concentrati i principali temi che accompagneranno l’evoluzione delle immagini di città nei secoli successivi, e sono gli stessi temi che ritroveremo nello studio dei dipinti di Gaspar van Wittel.

La seconda tavoletta, di scala più grande della precedente, era di più semplice concezione. In questa Brunelleschi dipinse la veduta di Palazzo Vecchio e di piazza della Signoria, così come appariva a un osservatore che si fosse trovato all’angolo diametralmente opposto della piazza, ossia all’angolo di via dei Calzaiuoli²⁶ (fig. 10). Il dipinto includeva palazzo Vecchio, la loggia dei Lanzi, presumibilmente il palazzo della Mercanzia e, secondo Vasari²⁷, anche il Tetto de’ Pisani. Rispetto alla veduta del battistero che implicava un angolo visivo di circa 53°, questa seconda tavoletta sembrava sottendere un angolo molto ampio che si avvicinava ai 70° e presupponeva certamente un

²⁴ Antonio Averlino detto il Filarete *op. cit.*

²⁵ F.Marias, *op. cit.*

²⁶ Scrive Manetti: *“Fece di prospettiva la piazza del Palagio de’ Signori di Firenze, con ciò che v’è su e d’intorno, quanto la vista serve, stando fuori della piazza...in modo che due facce si veggono intere, quella ch’è volta verso ponente e quella ch’è volta verso tramontana[...].E nel luogo che misse l’ariento brunito a quella del Santo Giovanni, qui scampò l’assi, dove lo fece da’ casamenti in su: e recatasi con esso a guardarlo in luogo, che l’aria naturale si mostrava da’ casamenti in su [...]Questo nacque perché la tavola di tanta piazza bisognò che fussi sì grande a mettervi dentro tante cose dipinte, ch’ella non si poteva, come ‘el Santo Giovanni, reggere con una mano al viso, né con l’altra allo specchio”.* Antonio di Tuccio Manetti *op. cit.*

²⁷ Abbiamo conferma di queste due opere da Vasari. La menzione di questa invenzione si accompagna, nell’opera di Vasari, a due descrizioni la cui precisione attesta se non la conoscenza diretta delle due tavolette che ne costituiscono l’oggetto, almeno quella del posto che occupavano nella memoria dell’epoca, circa mezzo secolo dopo che se ne erano perse le tracce. Brunelleschi avrebbe dipinto di suo pugno *“la piazza di san Giovanni con tutti quegli spargimenti della incrostatura murati di marmi neri e bianchi, che diminuivano con una grazia singolare, e similmente fece per la casa della Misericordia, con le botteghe de’ Cialdoni e la volta de’ Pecori e dall’altra banda la colonna di San Zanobi”.* Opera che conobbe un tale successo e che valse a Brunelleschi tali lodi da parte dei suoi colleghi, che egli dopo poco tempo mise mano a un’altra tavoletta dove dipinse *“il palazzo, la piazza e la loggia de’ Signori insieme col tetto de’ Pisani e tutto quel che intorno si vede murato”* G.Vasari, *op. cit.*

movimento dell'occhio. Qui non c'era il foro a guidare lo sguardo dell'osservatore. Brunelleschi lasciò la veduta “alla discrezione di chi guarda”, cosa che consisteva certamente “nel porre l'occhio là dove il profilo della tavoletta si sovrapponeva otticamente al profilo degli edifici”²⁸.

In questo caso Brunelleschi non utilizzò lo specchio, ma ritagliò la parte che rappresentava il cielo al di sopra degli palazzi; in questo modo si poteva confrontare direttamente il profilo superiore degli edifici raffigurati con quello degli edifici reali. In pratica la visione diretta dell'immagine, dallo stesso punto di vista scelto per realizzarla, con la tavoletta opportunamente distanziata dall'occhio, sostituì il foro e lo specchio²⁹.



Figura 10-ricostruzione seconda tavoletta di Brunelleschi- tratta da F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento*

Camerota ha osservato che le due tavolette erano “concepite come apparati ottici costruiti per dimostrare qualcosa circa la rappresentazione “*per perspectiva*”. Nella prima la distanza si trovava per osservazione riflessa, mentre nella seconda per osservazione diretta”³⁰.

“La distanza dello specchio nella prima tavoletta – prosegue Camerota - poteva essere determinata solo spostando lo specchio lateralmente e verificando la coincidenza delle linee orizzontali del dipinto con quello del vero edificio. Questo era possibile con il battistero perché è un edificio simmetrico. Nel caso di piazza della Signoria lo specchio non avrebbe potuto essere usato per mancanza di simmetria, non perché la tavoletta era troppo grande (come aveva osservato Manetti). In quel secondo caso, il confronto con la realtà poteva essere effettuato solo sovrapponendo visivamente l'immagine reale e quella dipinta. La differenza tra le due tavolette, dunque, è che mentre nella prima era dato il punto di vista e l'osservatore doveva trovare la distanza del quadro, ossia dello specchio, nella seconda era dato il quadro e l'osservatore doveva trovare la distanza del punto di vista”³¹.

Dunque si può dedurre che il disegno prospettico nasce dall'intersezione piana del foglio stesso con la *piramide visiva* costituita dal fascio di semirette uscenti dall'occhio dell'osservatore e dirette agli

²⁸ F. Camerota, *op. cit.*

²⁹ A.Sgrosso, *op.cit.*

³⁰ F.Camerota, *op. cit.*

³¹ *Ibidem*

oggetti osservati. Inoltre affinché la rappresentazione delle cose sia simile a come l'occhio le vede, è necessario che si conosca la misura della loro grandezza, e ciò è possibile solo conoscendo la distanza tra l'occhio e l'intersezione.

Diventa così possibile rappresentare il mondo e la realtà che noi conosciamo secondo la nostra esperienza visiva, attraverso l'osservazione fatta da una "finestra aperta".

Anche Alberti appunterà: "*sappi che cosa niuna dipinta mai parrà pari alle vere dove non sia certa distanza a vederle. Ma di questo diremone sue ragioni se mai scriveremo di quelle dimostrazioni quali, fatte da noi, gli amici veggendole e meravigliandosi, chiamavano miracoli*". Questi miracoli della pittura erano dipinti "*contenuti in una piccola scatola,[che] si potevano vedere attraverso un minuscolo foro*". Alcuni studiosi hanno voluto vedere in queste opere un'applicazione della camera oscura, ma si trattava probabilmente di scatole prospettiche ispirate alla tavoletta brunelleschiana del battistero, come lascia supporre l'osservazione attraverso un foro³².

Gli storici hanno avanzato varie ipotesi sui metodi utilizzati da Brunelleschi: è stato ipotizzato che egli abbia sfruttato le tecniche di rilevamento medievali; che si sia basato su disegni in pianta e prospetto degli edifici; che abbia utilizzato strumenti scientifici come l'astrolabio per misurare gli angoli visivi; adattato le formule geometriche della scienza ottica medievale (perspectiva); convertito le tecniche proiettive usate da Tolomeo per realizzare la carta del cielo e della terra; o adottato il semplice procedimento di dipingere sulla superficie di uno specchio piano³³.

Tutte le ipotesi sembrano essere ugualmente plausibili, il che rende lo studio delle tavolette di Brunelleschi affascinante e incerto.

Tuttavia rimane ancora senza risposte il vero nodo che ha maggiormente diviso i critici, e cioè se il Brunelleschi avesse elaborato un preciso metodo geometrico di costruzione prospettica prima o dopo la sua realizzazione.

E' importante evidenziare che si pone all'attenzione degli artisti del XIV e XV secolo la specifica esigenza di disegnare la profondità di campo³⁴. La prospettiva ha a che fare, per la sua stessa essenza, con gli oggetti costruiti e con l'architettura e anche con la spazialità della città, così come è definita dai monumenti che la costellano e dalle linee delle facciate che la racchiudono e che la delimitano³⁵. Brunelleschi codifica le regole scientifiche della prospettiva proprio rappresentando

³² *Ibidem*

³³ M.Kemp, *op. cit.* - vedi Appendice II

³⁴ *Misse innanzi et in atto, lui proprio, quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva; perché ella è una parte di quella scienza[la perspectiva, cioè l'ottica], che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi: e da lui è nato la regola che è la importanza di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua.* Antonio di Tuccio Manetti, *op. cit.*

³⁵ Per questo Rudolf Wittkover ha potuto affermare, in modo molto ingegnoso, che Brunelleschi è stato portato a inventare la prospettiva sulla spinta di un'esigenza, di una necessità di carattere propriamente architettonico. Poiché

nelle due famose tavolette prospettiche non solo l'architettura del battistero e del palazzo della Signoria a Firenze, ma anche l'ambiente circostante, in quanto vedute di due settori particolarmente significativi della città, cioè di due *spazi urbani*. "Di fatto la prospettiva artificiale era più adatta all'invenzione di spazi architettonici e urbani di estensione limitata e ordinati secondo alcune semplici coordinate ortogonali o oblique (le linee si dirigevano verso il punto di fuga con un'inclinazione di 45 gradi rispetto al piano dell'immagine), che non al ritratto della realtà urbana globale. Questa era eccessivamente estesa, troppo articolata rispetto alle semplici coordinate ortogonali o oblique e aveva una disposizione aleatoria, che difficilmente poteva obbedire alle regole imposte dalla prospettiva"³⁶.

Argan nel suo prezioso libretto su Brunelleschi ha scritto: "Brunelleschi non dipinge il cielo[...] Dunque il suo interesse è limitato alle cose che, come dirà Alberti, occupano "uno luogo"; il cielo non occupa "uno luogo", quindi non è riducibile a misura, né conoscibile "per comparatione". Non potendo perciò essere rappresentato, cioè incluso nel sistema proporzionale che definisce la forma, l'artista rinuncia a dipingerlo. Comunque, però, la si voglia interpretare, quella rinuncia a dipingere il cielo nasce da un interesse d'architetto, non di pittore. Filippo rinuncia a dipingere il cielo perché dipinge edifici e gli edifici campeggiano contro il cielo vero e non contro un fondale dipinto; ma anche perché l'edificio, con la finitezza delle sue relazioni proporzionali, costruisce e definisce la spazialità atmosferica in cui è immerso"³⁷.

Le leggi della prospettiva hanno contribuito ad una evoluzione sostanziale del concetto di spazio in tutti i campi della conoscenza e della sensibilità umana: per il mondo scientifico e artistico, e segnatamente per l'architettura, la svolta è stata fondamentale e ricca di significati.

"Lo spazio considerato entità continua e sede dell'esperienza umana è conosciuto e misurato scientificamente; questo permette alla prospettiva di diventare metodo fondativo dell'indagine scientifica e strumento razionale dell'esperienza artistica e architettonica"³⁸.

Vengono definiti i concetti di *Punto di Vista*, *Quadro Prospettico*, *Linea di Terra*, *Linea d'Orizzonte*, *Punto di Fuga* e viene resa possibile la misura esatta degli oggetti posti in qualsiasi punto dello spazio.

A partire da questi studi è possibile risolvere attraverso regole certe, tutti i fenomeni di resa prospettica o deformazione visiva in profondità, caratteristici di ogni piano dello spazio³⁹.

desiderava stabilire che la coerenza metrica di un edificio non era alterata dalla distanza dalla quale lo si considerava, egli doveva dimostrare che l'apparente rimpicciolimento degli oggetti distribuiti nello spazio obbedisce a una *ratio* regolare e costante. La conseguenza era che si potevano determinare le proporzioni di un edificio solo in prospettiva e riferendosi a un piano ideale di proiezione, dato che la differenza tra architettura e pittura era solo una differenza di mezzi e non di essenza. R.Wittkower *Idea and image : studies in the Italian Renaissance*, London,1978 (ed. It. *Idea e immagine : studi sul Rinascimento italiano* Torino,1992)

³⁶ F.Marias, *op. cit.*

³⁷ G.C.Argan, *Brunelleschi*, Milano, 1978.

³⁸ G. Ricchelli *La rappresentazione prospettica e il progetto scenografico*, Venezia Milano, 1991.

L'operazione condotta da Brunelleschi ha dunque posto le premesse affinché la rappresentazione dell'architettura e degli spazi urbani uscisse da una fase arcaica e iniziasse un percorso di sperimentazione e di ricerca, in cui camminano in parallelo le metodologie matematiche e geometriche e le ricerche sull'ottica e sulle lenti. Il passaggio successivo avrebbe interessato il campo più strettamente artistico.

1.2 *L'enigma delle Città Ideali*

Una volta portato a termine il lavoro di codifica delle regole prospettiche, è stato naturale utilizzarle anche per creare delle immagini di spazi che non esistono. Si possono creare spazi ideali, creare scene teatrali, ambienti illusionistici, insomma usare la prospettiva come metodo per "inventare" spazi.

Una interessante prova di ciò sono le tre celebri tavolette "urbinati", così denominate per l'indiscutibile provenienza della più celebre tra loro; tre vedute prospettiche di spazi urbani immaginari indicate convenzionalmente con il termine di "città ideali".

La *Città ideale*, tavola detta *d'Urbino*, (ora alla Galleria nazionale delle Marche a Urbino), è uno spazio urbano inventato; è l'immagine di una piazza deserta, di forma all'incirca rettangolare, con la pavimentazione di marmo policromo e, ai lati, le facciate di un palazzo e di case borghesi.

Al centro un edificio di pianta circolare composto da due ordini sovrapposti di colonne e con un tetto conico (fig. 11).

³⁹ Naturalmente come qualunque altro sistema codificato, anche nella prospettiva sono introdotte alcune convenzioni che non vanno dimenticate:

- Visione immobile e monoculare
- Limitazione al cono visivo, e quindi necessario corretto posizionamento del punto di vista (nota: la vista umana avviene all'interno di un angolo ottico compreso fra i 30 e i 35 gradi circa, ampiezza oltre la quale la visione diviene marginale o impossibile ecc..)
- Parallelismo fra fasci di rette parallele al quadro
- Rappresentazione rettilinea delle rette

G. Ricchelli, *op.cit.*



Figura 11 – *Città Ideale* – tavola detta d'Urbino

A questa tavola, la storia dell'arte ne ha da tempo associate altre due, non meno interessanti ed enigmatiche, conservate a Baltimora e Berlino.

La *Prospettiva architettonica*, tavola detta di Baltimora, (ora alla Walters Art Gallery di Baltimora), è una enorme piazza, con una pavimentazione policroma a grandi disegni geometrici, delimitata da due grossi edifici; tre ampie gradinate collegano i due livelli in cui è organizzato lo spazio, che è chiuso in profondità da tre monumenti antichi, un arco di trionfo al centro e ai due lati un anfiteatro e un tempio ottagonale (fig. 12).



Figura 12 – *Prospettiva architettonica* – tavola detta di Baltimora

La *Prospettiva architettonica*, tavola detta di *Berlino*, (allo Staatliche Museen a Berlino), è una città situata sul litorale, in riva al mare; in primo piano una loggia con soffitto a lacunari e pavimento a disegni geometrici con forti contrasti cromatici. Il pavimento esterno, che corre verso il mare in profondità, è segnato da una larga maglia quadrata di strisce scure (fig. 13).

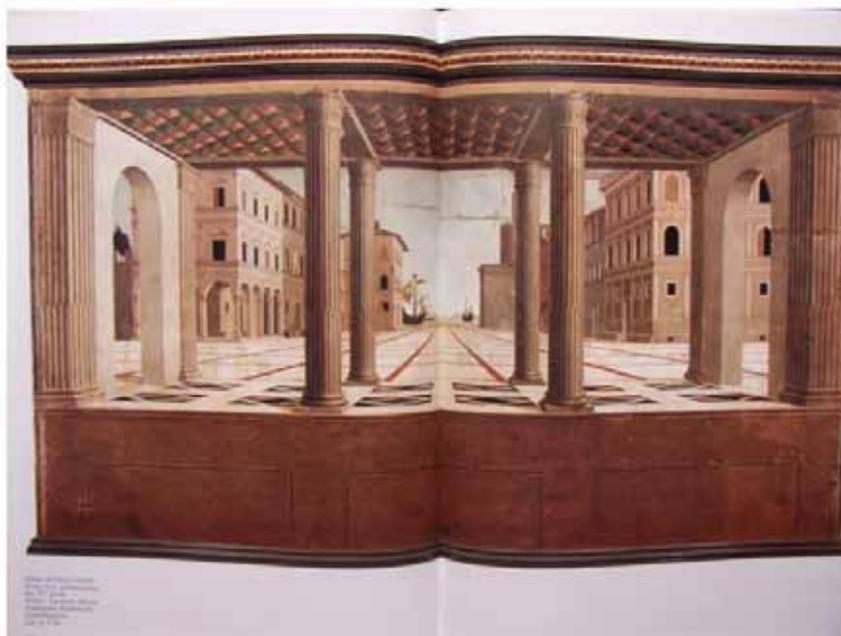


Figura 13- *Prospettiv architettonica*- tavola detta di *Berlino*

Queste tre tavole rappresentano un enigma per la storia dell'arte. Molto si è discusso nel corso degli ultimi decenni sulle attribuzioni da dare a questi dipinti.

Il dibattito storiografico resta ancora aperto sulla collocazione cronologica (tra il 1450 e il 1518) e geografica (Urbino o Firenze), così come sul loro carattere di opere singole o formanti un gruppo, sul loro significato di città utopiche o virtuali, progetti architettonici o scene teatrali.

Per alcuni queste tavole sembrano provenire da un "genere" che si è espresso attraverso forme diverse dalla pittura, "vedute urbane" o "prospettive architettoniche" realizzate a intarsio in legni svariati, su schema analogo, che servivano per la decorazione di porte, armadi e cassoni (fig. 14), o anche come tavole decorative⁴⁰, ma la cui costruzione si attiene a uno stesso principio di "centralità"⁴¹.

⁴⁰ C. de Seta, M. Ferretti, A. Tenenti *Imago urbis: dalla città reale alla città ideale*; prefazione di Andre Chastel, Milano, 1986; A. Chastel, *Marqueterie et perspective au XVe siècle* in *Fables, formes, figures*, Parigi, 1978 (ed. it. *Tarsie e prospettive nel secolo XV* in *Favole, forme, figure*, Torino, 1988). In particolare, Chastel ha avanzato l'ipotesi



Figura 14- *Città ideale* – cassone in legno intarsiato

Perché vengono chiamate *urbinati*? Le ipotesi proposte per queste tre tavole sono diverse. Sono state avanzate attribuzioni a Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio, Bramante, Fra' Carnevale. Questi sono tutti nomi che rimandano alla corte dei Montefeltro, ad Urbino, all'epoca del duca Federico, polo d'attrazione, luogo di incontro e di scambio, dove si confrontarono in condizioni quasi sperimentali alcune delle correnti più feconde della cultura italiana della seconda metà del '400. Qui si formò un gruppetto di artisti, che si trasferì in seguito a Roma su invito di Giulio II.

Richard Krautheimer nel 1948 ha avanzato un'ipotesi, che ha dato inizio ad un'ampia discussione critica ed è stata contestata in più riprese da vari studiosi.

Krautheimer si sofferma sulla tavola di Urbino e su quella di Baltimora, tralasciando dunque la tavola di Berlino⁴². Si interroga sul loro significato e osserva che queste tavole sono spesso descritte e citate, nella letteratura specializzata, o come "prospettive architettoniche" o come progetti di scenari teatrali. Egli, dunque, non soltanto afferma che le due denominazioni non sono incompatibili, dal momento che l'istituzione della scena prospettica, detta "all'italiana", è dovuta principalmente agli architetti, ma intende provare che ci si trova davanti ad architetture teatrali. Le tavole in questione costituirebbero le prime rappresentazioni della "scena tragica" e della "scena

che la tradizione dell'intarsio, e la sua fusione con la concomitante nascita della prospettiva lineare, abbia costituito la matrice dalla quale sorsero i pannelli urbinati.

⁴¹ H. Damish, *op. cit.*

⁴² R. Krautheimer, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino panels*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXXIII, 1948, pp.327-348; ripreso in IDEM, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, 1969 (ed. it. *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, 1993).

comica" descritte da Vitruvio, secondo modelli aggiornati al gusto dell'epoca, nel contesto della scenografia del Rinascimento, così come era stata codificata e descritta da Serlio, ispirandosi tanto ai disegni del suo maestro Peruzzi quanto al testo di Vitruvio.

Per Tafuri l'attribuzione del Krautheimer è controversa⁴³. Anche André Chastel ha respinto la brillante dimostrazione di Krautheimer, considerando che la "teatralizzazione" della pittura è riconducibile ad un periodo posteriore a quello in cui le tavole sarebbero state create⁴⁴.

Va ricordato che, dopo molte accese discussioni tra studiosi, nel 1994 Krautheimer ha pubblicato un clamoroso *mea culpa*, in cui rilegge in maniera molto critica la teoria che aveva presentato quarantasei anni prima, abbandonando l'idea delle due tavole di Urbino e Baltimora come rappresentazioni della scena tragica e comica vitruviana⁴⁵.

In primo luogo Krautheimer sottolinea il fatto che le tre tavole (pannelli di legno di pioppo), pare servissero da spalliere o come inserti nel rivestimento ligneo di una stanza. Riconosce che le piazze e gli edifici presenti nei dipinti (archi, templi, edifici pubblici) sono concepiti nello spirito umanistico del XV secolo e secondo un vocabolario architettonico quale era stato messo a punto dall'Alberti. Al contempo non si sbilancia nell'accettare la teoria secondo la quale sarebbe proprio Alberti l'autore dei tre dipinti. Parla, piuttosto, di una veduta ideale di un ambiente urbano, non realizzabile a causa di limiti finanziari e tecnici, e dunque visibile solo attraverso un lavoro di immaginazione. Una sorta di pro-memoria visivo per sovrani illuminati, allo scopo di ricordare i principi di un'architettura umanistica nuova verso la quale tendere, in cui si concretizza una chiarezza di rapporti spaziali e di interazione di spazio e volumi.

Del resto, come ha dimostrato Pierre Francastel, le architetture raffigurate hanno preceduto di parecchi decenni le effettive realizzazioni: "L'architettura del Rinascimento è stata dipinta prima di esser costruita"⁴⁶.

In realtà, il saggio di Krautheimer si chiude con la tesi che esista un legame tra questi quadri e la scenografia rinascimentale: "Costruire su un palcoscenico con assi, tele e pittura un grandioso scenario architettonico che non appartiene a nessun tempo e a nessun luogo non è molto diverso dal disegnarlo e dipingerlo sopra un quadro"⁴⁷. Secondo la tesi di Krautheimer "che fosse il secolo XV o il secolo XVI, scenografia e pittura attingono allo stesso patrimonio di architettura umanistica; scena e quadro sono intimamente legati ad un uso coerente della prospettiva. Tutte e due creano

⁴³ *Teatri e scenografie*, introduzione di Luigi Squarzina ; saggio storico-critico di Manfredo Tafuri, Milano, 1976.

⁴⁴ A.Chastel, *op. cit.*

⁴⁵ R.Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994.

⁴⁶ P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique: de la renaissance au cubisme*, Lyon, 1951 (ed. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, 1957).

⁴⁷ R. Krautheimer, 1994, *op.cit.*

come per magia un mondo artificiale, un mondo nel quale lo spettatore è spinto a forza, un mondo al di là della realtà quotidiana”⁴⁸.

Secondo Fiske Kimball⁴⁹, l’analisi del contenuto architettonico e dell’interesse intrinseco degli edifici raffigurati in tali vedute, dimostrerebbe che l’autore delle prime due tavole sarebbe Luciano Laurana, l’architetto di Federico da Montefeltro, artefice del primo grande "palazzo principesco" (quello di Urbino), mentre la tavola di Berlino gli sembrava avere caratteristiche decisamente più arcaiche, tanto forte ne era la connotazione albertiana.



Figura 15 – Baldssare Peruzzi –Sala delle colonne

Proprio per quel che concerne la tavola di Berlino, spesso qualificata come arcaizzante, Mario Salmi si spinge ancor più oltre avvicinando il motivo del portico che inquadra la scena alla loggia dipinta in *trompe-l'oeil* da Baldassare Peruzzi nella sala delle colonne della Farnesina (fig. 15), poco prima del 1516⁵⁰.

Ultimamente nuovi studi hanno ripreso con maggiore insistenza la tesi, già avanzata in passato, secondo la quale la tavola di Urbino e quella di Baltimora porterebbero l'impronta dell'ideale architettonico di Leon Battista Alberti.

Questa tesi parte dalla considerazione che Alberti, per non rischiare di diffondere errori, non volle illustrazioni nel *De Re Aedificatoria*. Ma egualmente tutti gli artisti e gli intendenti d’arte del Quattrocento compresero le sue descrizioni e immaginarono i suoi edifici modernamente all’antica. Così le architetture descritte a parole da Alberti furono rese visibili nelle tavole dipinte, nei grandi affreschi, nei rilievi o nei ricami: “*Le prescrizioni che ora seguiranno saranno della massima importanza per gli architetti, offrendo straordinarie eleganze anche ai pittori*”⁵¹. In occasione della recente mostra dedicata al VI centenario della nascita di Alberti, che si è tenuta a Firenze, sono state presentate delle immagini inedite ai raggi X⁵².

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ F. Kimball, *Luciano Laurana and the “High Renaissance”*, in “Art Bulletin”, vol.X (1927-1928), pp.124-151.

⁵⁰ M. Salmi, *Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino*, Firenze, 1945.

⁵¹ L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, Firenze, 1485. VI, XIII, 7.

⁵² *L’uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di G.Morolli e G. Acidini, cat.mostra, Firenze, 2006.

Grazie all'ausilio della diagnostica che si avvale della riflettografia IR e dei raggi X, al di sotto della superficie pittorica della Città Ideale di Urbino è stato individuato un disegno architettonico accuratissimo, in bianco e nero (fig. 16), eseguito direttamente sulla preparazione originale della tavola.

Questo disegno trasgredisce alla comune prassi pittorica dei pittori rinascimentali, che di solito tracciavano sulla preparazione della tavola da dipingere soltanto le principali linee guida della composizione: l'orizzonte, il punto di fuga, la costruzione dei punti di distanza, l'asse di simmetria. Qui vediamo invece una fitta serie di segni, linee, volumi, che di fatto già rappresenta perfettamente forme, volumi e prospettiva dell'intera rappresentazione. Tutto è tracciato con una rete di linee così minuziose che ciò che sta dietro il dipinto sembra essere una vera e propria "fotocopia" monocroma, della veduta a colori. Gli edifici rappresentati sono fedelissime trascrizioni di architetture descritte a parole nel trattato albertiano. Inoltre, nella veduta urbana di Urbino e nelle altre due sempre ad essa accostate, quelle di Berlino e di Baltimora, sono stati riconosciuti i progetti accarezzati da Papa Niccolò V per il risanamento di Roma in occasione del Giubileo del 1450. Per queste ragioni è stato ipotizzato che alla base dello straordinario disegno sotto la città urbinata (e di quelli quasi certamente esistenti al di sotto della superficie pittorica delle altre due) possa esserci lo stesso Leon Battista, esperto disegnatore, come narra Vasari, proprio di prospettive di città "senza le figure"⁵³.



Figura 16 – Città ideale di Urbino – radiografia ai raggi X – immagine tratta da *“L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza”*.

Sempre in via ipotetica si potrebbe infine supporre che le tre grandi tavole con i disegni monocromi, giungessero a Urbino come dono ospitale da parte dello stesso Alberti, solito trascorrere presso il duca Federico da Montefeltro le estati per sfuggire ai calori nocivi di Roma. I disegni sarebbero poi

⁵³ Siamo di fronte a delle vedute, nel senso proprio del termine, cioè un'apertura che offre una veduta sull'esterno, una finestra, secondo la celebre formula di Alberti che avvicina il rettangolo del quadro a una finestra aperta attraverso la quale lo sguardo si sposta verso quel che si è dipinto (*Un quadrangolo di retti angoli. [el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinta, L. B. Alberti, op.cit.]*), secondo il concetto del "vedere attraverso", del *perspicere*. Va ricordata anche la definizione di Leonardo secondo la quale la prospettiva non era nient'altro che "la visione di un soggetto dietro un vetro liscio e trasparente, sulla cui superficie potrebbero essersi impresse tutte le cose che si trovano dietro il vetro".

divenuti, grazie all'opera di un ignoto pittore, che le avrebbe per così dire colorite, le *Città Ideali* che noi tutti conosciamo⁵⁴.

Tale attribuzione ad Alberti, o comunque riconducibile ai suoi diretti insegnamenti, farebbe riportare la data del dipinto di Urbino intorno alla metà del '400; molti studiosi, invece sono orientati ad associare le prospettive urbinati all'ambiente fiorentino, e ad assegnare loro una data più tarda, intorno al 1500, mettendole in relazione con il circolo di Giuliano da Sangallo o di Baccio d'Agnolo⁵⁵.

Damish⁵⁶ ripropone l'ipotesi di un'origine fiorentina delle tavolette, che ha trovato in Alessandro Parronchi il suo sostenitore più sottile e più sistematico. Parronchi ha proposto le *Città ideali* come modelli di scena per le rappresentazioni tenutesi a Firenze in occasione del matrimonio di Lorenzo de' Medici, nel 1518⁵⁷.

Basandosi su un passaggio della *Vita del Franciabigio* in cui Vasari racconta che questo pittore aveva concepito, in collaborazione con Ridolfo Ghirlandaio, un apparato scenico che comportava due prospettive per le commedie, che furono rappresentate a Firenze durante i festeggiamenti in onore del matrimonio di Lorenzo de' Medici con Madeleine de la Tour d'Auvergne, nel settembre 1518, Parronchi ha messo in piede uno straordinario corredo di prove al centro del quale sta la *Mandragola* di Macchiavelli, rappresentata per la prima volta il 7 settembre 1518. Nel prologo della *Mandragola* si legge l'invito fatto allo spettatore di considerare l'apparato scenico che ha sotto gli occhi: "*Vedete l'apparato/qual or vi dimostra:/quest'è Firenze vostra. Un'altra volta sarà Roma o Pisa*". Da qui nasce l'idea di identificare la tavola di Urbino con una delle prospettive sceniche che menziona Vasari e di vedere in essa l'immagine di una Firenze ideale. Questa tesi è rafforzata ulteriormente dalla coincidenza osservata da Parronchi tra la disposizione di questa piazza, al cui centro sta un monumento circolare e che mostra sullo sfondo la facciata di una basilica, e il progetto di trasformazione dei dintorni del palazzo dei Medici presentato da Leonardo da Vinci. Questi prevedeva di abbattere la Chiesa di San Giovannino e di aprire davanti a San Lorenzo una larga piazza nella quale si proponeva di edificare un tempio circolare, dotato di una cupola, nel quale si doveva riconoscere un emblema tradizionale della gloria dei Medici. *Quest'è Firenze vostra. Un'altra volta sarà Roma o Pisa*; molti testi raccolti da Parronchi attestano

⁵⁴ *L'uomo del Rinascimento, op.cit.*

⁵⁵ P. Sanpaolesi, *Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia (lapsus per Baltimora) e di Berlino*, in "Bollettino d'Arte", IV, 1949, pp. 322 sgg.

⁵⁶ H. Damish, *Le tavole della Città ideale in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994.

⁵⁷ A. Parronchi, *La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l'apparato. L'allegoria* in "La Bibliofilia", LXVI (1962), pp. 37-86; IDEM, *Due note, Urbino-Baltimora-Berlino*, in "Rinascimento", t. XIX (dic. 1968), pp.335-361.

che in una data indeterminata Lorenzo Strozzi aveva fatto rappresentare a palazzo Medici, davanti a Lorenzo, una delle sue commedie disponendo, a questo fine, di una prospettiva di Ridolfo Ghirlandaio, mentre una commedia intitolata *La Falargo* fu rappresentata nella notte dell'8 settembre 1518, nella cornice delle feste medicee. Parronchi sulla base di indizi tratti dalla tavola di Baltimora, identifica quest'ultima con la Commedia in versi, dello stesso Lorenzo Strozzi, la cui vicenda si svolge a Roma, conformemente all'annuncio dato nel Prologo della *Mandragola* fin dalla prima giornata. Avendo così trovato la tavola di Baltimora il suo posto nell'insieme, resterebbe solo da riconoscere in quella di Berlino un'evocazione della città di Pisa dove ha luogo un'altra commedia di Strozzi, *La Pisana*, che sarebbe stata rappresentata il 9 settembre nel quadro dei festeggiamenti già citati: Pisa, che conobbe sotto i Medici una ripresa economica e che era sbocco naturale di Firenze al mare, sebbene, come nota Machiavelli, la laguna non avesse l'estensione che può avere il mare a Livorno. Il fatto che almeno una delle tre prospettive dette urbinati si sia presto ritrovata a Urbino potrebbe allora spiegarsi facilmente: Lorenzo de' Medici, essendo stato nominato duca di Urbino da Papa Leone X, (che aveva appena deposto Francesco Maria della Rovere), l'avrebbe portata con sé quando entrò in quella città, nei primi giorni del 1519⁵⁸.

L'importanza della tesi di Parronchi è nell'affermare che non ci si trovava più di fronte a dei modelli in qualche modo generici dei diversi tipi di scena descritti da Vitruvio, ma a progetti di scenari concepiti direttamente per il teatro, in un'occasione precisa. Quest'ultima ipotesi ha il merito di far considerare queste tre tavole come un unico insieme, o addirittura come un gruppo, la cui coerenza e consistenza interna resta però da dimostrare⁵⁹.

Marias si allontana decisamente da riferimenti scenografici; secondo lui le tavole urbinati andrebbero analizzate in termini di fantasie urbane, di "vedute ideate" più che ideali⁶⁰. Si tratta di vedute immaginarie, ma presentate all'osservatore come visivamente reali, rese plausibili da alcuni particolari realmente esistenti e che, perciò, potevano essere contrapposte ai ritratti del momento che mostravano città reali in forme, sebbene visivamente possibili, impossibili da sperimentare

⁵⁸ E la *Città Ideale* non è stata forse la sola a fare questo viaggio; Parrochi ha scovato nel manoscritto di un diario di viaggio tenuto da due inviati di Clemente IX a Urbino all'inizio del XVIII secolo l'indicazione della presenza, in una delle dimore patrizie che avevano visitato, di un quadro di forma allungata di Ridolfo Ghirlandaio, pittore "e de' più antichi che abbiamo", rappresentante un tempio con molte figure finemente colorate, tavola che egli crede di poter identificare con quella di Baltimora. Parronchi, *op.cit.*

⁵⁹ Damish definisce le tre tavolette come un "gruppo di trasformazione"; secondo lo studioso francese, se partecipano di fatto a una intima forma di idealità, come vuole il titolo, tale idealità sottolinea non tanto l'utopia quanto piuttosto un lavoro continuo sulle stesse basi della scena in prospettiva. Appare chiaro che il gioco delle vedute è legato a una variazione sistematica che porta, per mezzo di una progressione calcolata, ma perfettamente reversibile, dallo spazio chiuso della tavola di Urbino, allo spazio aperto della tavola di Berlino, passando per lo spazio semiaperto, chiuso nella sua apertura, di Baltimora. Tale lavoro mirava a un duplice risultato; da una parte, nel campo del teatro, all'istituzione della scena classica, la quale sarà più debitrice al Serlio che al Palladio, il cui Teatro Olimpico segue un principio tutto diverso; dall'altra, in campo matematico, agli esiti del XVIII secolo, con Desargues e l'avvio dei prodromi della geometria descrittiva e proiettiva. H. Damish, *op.cit.*

⁶⁰ F. Marias, *op.cit.*

effettivamente⁶¹.

Secondo Chastel questo tipo di dipinti avrebbe avuto lo scopo di valorizzare, per fini rappresentativi, lo spazio della città: " si tratta insomma di arrivare tramite il gioco della prospettiva a definire un luogo solenne, nobilitato da forti riferimenti architettonici, Colosseo, archi di trionfo, tempio[...], a suggerire uno spazio singolare, cristallino, delimitato all'interno della città, fatto per i cortei[...] E' alla cornice delle entrate che bisogna pensare e allo scenario delle cerimonie"⁶².

Considerare queste tre tavole come un gruppo unitario consente di analizzarle non solo limitandoci a questioni di datazione e di attribuzione, o ricercando eventuali "soluzioni" tese a risolvere l'enigma.

“Si tratta non soltanto della rappresentazione dell'architettura, bensì dell'architettura stessa della rappresentazione”⁶³. Quello che è interessante è che ci troviamo di fronte una città, o meglio un luogo, uno *spazio urbano* “la cui costruzione in prospettiva resta qui come sospesa, [...], ridotta al puro scenario architettonico”⁶⁴. Il "contenuto architettonico" ha la meglio sulla "forma pittorica"⁶⁵. E' opportuno rimarcare, come ha fatto Damish, il rapporto, di natura ideale, ma che riguarda anche sia la costruzione che l'iconografia, che collega la *Città ideale di Urbino*, con la "tavoletta" che sarebbe servita a Brunelleschi per le sue prime dimostrazioni in materia di costruzioni in prospettiva: la porta, socchiusa, del tempio circolare dalla cupola conica che occupa il centro della scena, nella tavola di Urbino, tra due ali di palazzi e case cittadine, presenta un foro che corrisponde al cosiddetto punto di fuga, il "punto dell'occhio" del quadro, che compariva anche sul piccolo pannello, da tempo perduto, dove Brunelleschi aveva dipinto il battistero di San Giovanni al centro della piazza omonima, così come appare a un osservatore collocato in posizione arretrata, all'interno del Duomo di Firenze, nell'asse del portale centrale, mentre il monumento si inquadra tra uno o tre lati, secondo l'angolo di osservazione adottato, tra le facciate che danno sulla piazza, anch'essa quadrata, di cui esso occupa il centro. Cioè una composizione rigorosamente simmetrica che si disponeva attorno al volume regolare di un edificio a pianta centrale, come nella *Città ideale*, con la differenza del formato e della scala⁶⁶.

⁶¹ Possono ricondursi a questa definizione molti dipinti di vedutisti ; giusto per fare degli esempi il Canaletto di *S. Paul sul canale* o il van Wittel di *Palazzo Pitti a Firenze*.

⁶² A. Chastel, *op.cit.*

⁶³ H. Damish, *op.cit.*

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ Damish esprime l'idea che “la tavola di Urbino costituisce così una sorta di figura particolarmente interessante poiché gioca senza più intermediari sulla coincidenza proiettiva tra punto di vista e punto di fuga che l'esperimento di Brunelleschi aveva messo in evidenza per mezzo dello specchio; l'occhio - il punto di sguardo - era posto nel retro della tavola, nel luogo stesso del punto di fuga così come si rifletteva nello specchio. Ciò ha potuto far pensare, nel caso del dispositivo di San Giovanni, a un esperimento ottico, mentre si trattava di tutt'altra cosa: del passaggio in atto dall'ottica alla geometria, e a una geometria, fin dall'inizio, proiettiva”. H. Damish, *op.cit.*

Secondo Damish la *Città ideale* si ricollega al prototipo situato all'origine mitica o addirittura ideale della prospettiva rinascimentale e che ha assunto valore d'*imago*. H. Damish, *op.cit.*

La descrizione che Vasari fa della tavola di Brunelleschi rimanda a una tradizione rappresentativa molto antica nella quale la storia si organizza attorno a un edificio a pianta centrale, posto anch'esso in mezzo a una piazza e le cui facciate formano un angolo sui due lati della scena. Nello stesso tempo questa descrizione si riferisce a un dispositivo in tutto e per tutto paragonabile a quello della *Città ideale*, con la riserva che la veduta proposta da questa allo sguardo abbraccia non solo le facciate ad angolo, ma anche quelle dei palazzi d'angolo parallele al piano del quadro.

Nessuno può negare che queste "città ideali", o per essere più esatti, queste vedute di *spazi urbani*, allora senza esempi nella realtà, presentino simultaneamente tutti gli aspetti di una scena teatrale. Sarebbe una scena teatrale "all'italiana", che trae dalla prospettiva il suo carattere illusorio⁶⁷.

Il dispositivo prospettico, per sua stessa natura, sembra dare risposta al compito che Alberti assegnava al pittore: quello di costruire la scena sulla quale *l'istoria*, che costituisce lo scopo della pittura, verrebbe a essere rappresentata. Come ha notato Krautheimer, nelle tavole urbinati "non è necessaria alcuna azione, [perché] l'impianto architettonico in se stesso è la storia; l'ambiente urbano è come se si fosse liberato dalla zavorra della narrazione. L'ambientazione architettonica [...] diventa un testo di per sé meritevole di essere raccontato"⁶⁸. Quest'impressione è aumentata dall'assenza in questo teatro di ogni presenza umana. L'impronta di "teatralità" è rafforzata dalla conformazione del luogo, con le sue due ali laterali.

"Il frammento di città costituisce la cornice ideale di una rappresentazione"⁶⁹.

Lo *spazio urbano* è il luogo della festa, del divertimento, della mascherata. La forza del dispositivo prospettico, la sua caratteristica principale è tale che fin dall'inizio conferisce valore di scena a ogni azione; anche se questa è una processione, che verrà a sfilare in questo teatro (basti pensare ai grandi cicli veneziani di Gentile Bellini o di Carpaccio).

E' stato Ludovico Zorzi a sollevare a più riprese, proprio in riferimento alla pittura di Carpaccio, la questione delle reciproche influenze ed esperienze parallele scambiate tra pittura e scenografia, avvenute all'interno di comuni ambienti di ricerca artistica⁷⁰.

Zorzi sottolinea la netta distinzione tra pittura e scenografia, intesa, quest'ultima, come figurazione applicata in senso stretto a una funzione spettacolare.

Tuttavia Zorzi si concentra sul problema di ciò che definisce *rappresentazione figurale*, alla quale partecipano, in un clima culturale comune e fino al momento in cui la scenografia non si affermerà come corpo separato ed autonomo, tanto la rappresentazione pittografica quanto la rappresentazione

⁶⁷ Se vogliamo assolutamente vedere nelle tre tavolette dei modelli scenici nel senso generico del termine, o addirittura dei progetti di sfondi per una determinata rappresentazione, bisognerebbe prestare attenzione all'obiezione di Chastel per cui il formato oblungo sarebbe incompatibile con le proiezioni di un sipario o di uno sfondo. .A.Chastel, *Vues urbaines, peintes et theatre...*

⁶⁸ R. Krautheimer, 1994, *op. cit.*

⁶⁹ H. Damish, *op. cit.*

⁷⁰ L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale in Storia dell'Arte italiana*, Torino, 1981.

teatrale⁷¹. Egli affronta una serie di incongruenze tecniche e stilistiche di alcuni pittori che non si spiegano se non con l'irruzione di modi attinti al teatro⁷². Riferendosi alla scena a portico di Vittore Carpaccio (fig. 17), Zorzi la definisce "teatro in pittura". Egli considera Carpaccio, oltre che un abile narratore, anche uno dei maggiori pittori di sfondi urbani, secondo la tradizione della veduta ideata.

Per quanto riguarda le considerazioni sul tema della "città ideale", che si esprime perfettamente nelle tre tavole "prospettiche" di Urbino, Baltimora e Berlino, va evidenziato che è proprio all'interno di questo filone che si sviluppa il motivo tipicamente italiano della "scena di città"; cioè è da qui che nasce la struttura impiantistica e visuale della scenografia di ascendenza urbana, nel quale pittura e teatro intrecciano un'altra vicenda indubitabilmente comune.

Del resto il movimento fondamentale del periodo rimane il passaggio dalla città al teatro.

La piazza di san Giovanni e quella della Signoria, protagoniste delle tavolette perdute di Brunelleschi, con i monumenti che vi si prospettano (Battistero, Campanile, Cupola, palazzo Vecchio) diventeranno nel tempo le vedute più frequenti della scenografia fiorentina di età rinascimentale.

La piazza, *spazio urbano* per eccellenza, assume in questa vicenda un ruolo esemplare, divenendo simbolo dell'intera città, come sfondo reale o *topos* riprodotto nella metafora della scena.

Questa compresenza tra visione realistica e aspirazione idealizzante è in fondo una delle ragioni della lunga fortuna in pittura delle "piazze ideali", simbolo emblematico della città e quindi del vivere sociale, e in teatro della "scena urbana", luogo drammatico universale, adatto ad ogni genere e ad ogni occasione spettacolare.

Questo ruolo rimarrà prerogativa della piazza anche nella maggior parte della produzione vedutistica sei e settecentesca, a testimonianza di una profonda e continua relazione tra pittura e scenografia.

Dunque, parlando delle tavolette urbinati, è di teatro che bisogna parlare, proprio quando la scena si configura come un esterno di città. Di un *teatro pittorico*, però, che dovrà essere analizzato in quanto tale, quali che siano le sue eventuali relazioni con l'universo dello spettacolo⁷³.

L'idea di un *teatro pittorico*, distante da qualsiasi effettiva utilizzazione scenica, ma che risente di quella concezione estetica, la ritroveremo in molte opere di pittori vedutisti, che utilizzano gli spazi urbani come un palcoscenico, reale o modificato, sul quale realizzare la loro scena.

⁷¹ Zorzi ricorda il celebre studio di G. Kernodle (*From Art to Theatre. Form and convention in the renaissance*, Chicago-Londra, 1970) in cui il moto veniva indicato *from art to theatre*: nel senso che solo il teatro sarebbe stato tributario di precedenti o contemporanei influssi delle arti figurative e non viceversa. Il dubbio che in determinati ambienti il moto potesse essersi evoluto in senso inverso fu sollevato da alcune penetranti osservazioni da Pierre Francastel in un saggio del 1967, *La figure et le Lieu*.

⁷² L. Zorzi, *op. cit.*

⁷³ H. Damish, *op. cit.*



Figura 17 – Vittore Carpaccio – *Ritorno degli ambasciatori in Inghilterra*

1.3 Teatro e spazi urbani

Abbiamo visto come, a partire dal '400, i teorici del Rinascimento avevano posto, attraverso studi e trattati, la questione della rappresentazione dello spazio in pittura. Le loro esperienze si spostano naturalmente, benché con un po' di ritardo, in un altro dominio della rappresentazione: il teatro⁷⁴.

Nell'applicazione teatrale, la prospettiva, partita da soluzioni pittoriche con scene "*immaginate sopra le mura piane*", come scrive Serlio, si trovò ben presto ad affrontare un problema di fondo sorto nel momento stesso in cui l'attore abbandonò il proscenio per affacciarsi alla porta di una "casa" dipinta, alterando con la sua presenza tridimensionale la profondità tutta immaginaria della scena.

Si avvertì la necessità di rappresentare lo spazio attraverso un effetto allusivo della tridimensionalità, senza però limitare le nuove convenzioni prospettiche. Era necessario procedere su un percorso di evoluzione prospettica.

In questo senso la scena urbana o prospettiva di città, cioè di una piazza più strada che alternava ai monumenti case civili e botteghe, si presta ancora una volta magnificamente come terreno di sperimentazione.

⁷⁴ A. Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di Guido Di Palma e Elena Tamburini, Roma, 2002.

Era stato Baldassarre Peruzzi, secondo quanto scrive Vasari, ad “aprire la via” della scena a veduta prospettica della città. Le sue prospettive non si sviluppano più su un solo piano ma si distendono nello spazio attraverso la successione di piani differenti completati da una tela di fondo. Vasari descrive così la scenografia ideata da Peruzzi per la rappresentazione della *Calandria*, rappresentata nel 1513 per papa Leone X :

*[...] Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono meravigliose, ed apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare, come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempi, di logge e d'andari di cornici così ben fatte, che parevano non finte ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima*⁷⁵.

E' interessante il confronto di questo brano con un passo del trattato di Serlio:

*Fra l'altre cose fatte per mano degli uomini che si possono mirare con gran contezza d'occhio e satisfatione d'animo[...] il discoprirsì lo apparato di una scena dove si vede in piccol spazio fatto da l'Arte de la prospettiva, supervi palazzi, amplissimi tempj, diversi casamenti, e da presso, e di lontano, spaciose piazze ornate di varj edifici, drittissime et longhe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne, piramidi, obelischi, et mille altre cose belle*⁷⁶.

Con Serlio, a metà del Cinquecento, lo spazio della finzione si dilata progressivamente. Le quinte angolari, che rappresentano delle case la cui facciata, perpendicolare allo sguardo dello spettatore, è rappresentata in prospettiva, sono poggiate su un piano inclinato.

La disposizione delle costruzioni e il loro allineamento regolare si organizzano attorno a uno o più monumenti isolati, considerati come poli della composizione urbana: lo spazio, in lontananza, si prolunga illusionisticamente attraverso un fondale dipinto. Davanti allo spazio prospettico si trova un *proscenio*. Gli attori recitavano soprattutto sul proscenio; il corpo dell'attore non era ancora completamente integrato nello spazio prospettico.

La prospettiva appare, in questo ambito, al servizio dell'architettura o della scenografia, se è vero che l'una e l'altra possono confondersi; lo si osserva nel noto disegno di Peruzzi, conservato agli Uffizi, che, pur rappresentando una scena teatrale (fig. 18) , sembra tuttavia far parte anche del genere delle vedute architettoniche. Comunque lo si voglia intendere, è un dato di fatto che vi sia rappresentato uno *spazio urbano*.

⁷⁵ *Vita di Baldassarre Peruzzi* in G.Vasari *op.cit.*

⁷⁶ S.Serlio, *Il secondo libro di prospettiva*, in *De Architettura*, Parigi, 1545.



Figura 18 – B. Peruzzi – scena tragica

Il fatto importante è che la prospettiva, che sia dominio del pittore o dell'architetto, non si lascia separare dall'architettura. Serlio infatti scrive che *"imo il perspettivo non farà cosa alcuna senza l'architettura, né l'architetto senza perspettiva"*.

E' ovvio considerare, alla luce di quanto detto, che la prospettiva è strettamente collegata, e in modo prioritario, con l'architettura e si applica a insiemi urbani di ogni genere (*"casamenti[...] e paesi d'ogni ragione"*).

Esistono però dei problemi che non sfuggono ai primi teorici della prospettiva.

Serlio nota, fin dall'inizio, come *"anchora che la sottile arte della prospettiva sia molto difficile a scrivere et massimamente de i corpi levati dal piano. Ansi è arte che meglio se insegna conferando presentialmente, che in scritto, et in dissegno[...] io mi sforzerò con quella più breve via che per me si potrà, di darne tanto di luce a l'Architetto, che al bisogno suo sarà bastevole, né mi stenderò in filosofare o disputare che cosa sia perspettiva né donde si sia derivata[...] ma venendo alla pratica et al bisogno dell'Architetto, dirò bene perspettiva è quella cosa che Vitruvio domanda [chiama] Scenographia, cioè la fronte e li lati di uno edificio, et andrò di qualunque cosa o superficie o corpo"*⁷⁷.

Serlio si proponeva innanzitutto di soddisfare i bisogni propri dell'architetto, visto che la prospettiva era secondo lui ciò che Vitruvio ha chiamato scenografia: cioè un mezzo al servizio della rappresentazione.

La prospettiva esprime una nuova concezione del mondo e del posto che l'uomo occupa nel mondo. I principi teorici di questo tipo di rappresentazione sono i seguenti: uno spettatore immobile guarda frontalmente un'immagine delimitata e inquadrata, costruita con i mezzi della prospettiva che cerca, e ottiene, la similarità tra la rappresentazione e la visione umana del reale.

E' importante notare che, in teatro, la visione ottimale si ottiene soltanto da un punto ben determinato in asse col boccascena⁷⁸.

In un teatro all'italiana c'è allo stesso tempo una separazione simbolica e materiale tra gli spettatori e la rappresentazione. Questa separazione è situata sul piano verticale del *boccascena*, perpendicolarmente al piano di simmetria del teatro. Da un lato del boccascena il pubblico e la realtà, dall'altro la finzione, gli attori che recitano e le scene prospettiche. Tra il Cinquecento e

⁷⁷ Serlio, *op.cit.*

⁷⁸ Quanto segue è tratto dal libro di A. Surgers, *op.cit.*

l'Ottocento questa separazione si è affermata sempre più nettamente attraverso la dilatazione del boccascena, l'uso sistematico del sipario, la differenziazione delle luci tra sala e palcoscenico.

In pittura la prospettiva si sviluppa su un solo piano, la superficie del quadro. A differenza dei quadri, la prospettiva teatrale, nella scena all'italiana, si articola in uno spazio dato, quello della scatola scenica, grazie alla decomposizione successiva dello spazio attuata da una serie di "telai", generalmente piatti, e normalmente paralleli al piano del boccascena e al piano verticale che include il punto di vista degli spettatori: il piano frontale. Sui telai frontali possono essere rappresentati dei piani perpendicolari o obliqui, sempre in rapporto al piano frontale. I telai piatti danno l'illusione della profondità.

Le scene all'italiana sono impiantate su un "palcoscenico all'italiana" che è in pendenza per aiutare l'effetto illusionistico. Sul palcoscenico sono presenti una serie di binari nei quali scorrono i telai.

La "scatola scenica", delimitata anteriormente dal boccascena, è il luogo di uno spazio fittizio ma verosimile, perché organizzato secondo le regole della prospettiva. La scatola scenica è dunque il *luogo dell'illusione*.

Perché l'illusione possa operare, lo spettatore è necessariamente immobile, costretto a una posizione fissa. I posti privilegiati sono posti di fronte al boccascena: il rapporto ideale sala-scena è frontale.

Più lo spettatore è prossimo al punto a partire dal quale è costruita la prospettiva, più l'effetto

illusionistico è stupefacente o realistico. Teoricamente esiste un posto ideale, frontale, nel primo ordine di palchi, sull'asse di simmetria del teatro, detto il "posto del principe". In Italia corrisponde al palco reale, riservato agli invitati d'onore.

La scatola scenica è utilizzata a volte come un volume, a volte come un piano. Il palcoscenico contiene le scene dipinte e un'area per la recitazione che tuttavia occupa al massimo un terzo della superficie totale del palco, perché se i corpi degli attori si avvicinano alla scena prospettica ne distruggono l'illusione⁷⁹.

In una sala all'italiana la qualità dell'illusione non è la stessa per tutti. La struttura ad alveare dei palchi comporta diversi piani e il pubblico vi è distribuito ad arco di cerchio o ad U, oppure in una

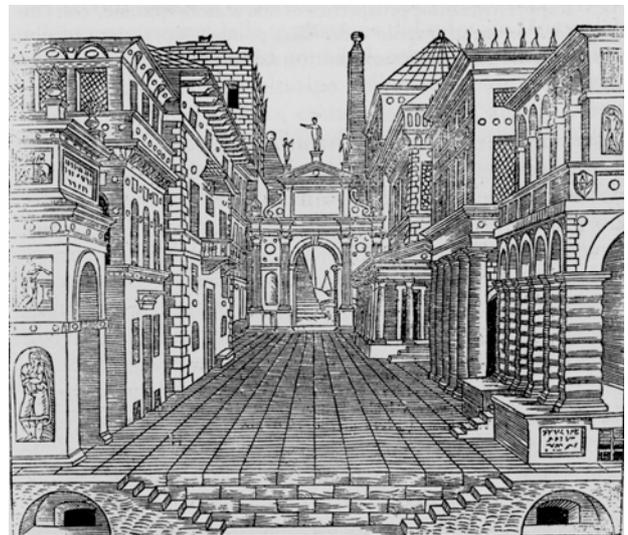


Figura 19- S. Serlio – scena tragica

⁷⁹ A.Surgers *op.cit.*

semiellisse, sistemazioni che turbano l'illusione della visione per gli spettatori piazzati troppo in alto o troppo lateralmente.

La posizione del quadro viene sempre fatta coincidere con il piano situato appena dietro il boccascena per i teatri con tipologia cosiddetta "all'italiana"; il punto di vista si pone a circa due terzi della sala, con una quota di distanza pari a una volta e mezzo l'apertura del boccascena e una altezza (alla quale si troverà anche la linea dell'orizzonte) posta a una quota (dal piano di stazione) variabile fra +1.00 metro e +1.60, a seconda delle caratteristiche della scenografia allo studio, in modo che l'occhio si trovi in una posizione di qualche centimetro più alto del palcoscenico.

Nei bozzetti preparatori si definiscono le proporzioni di ciò che si intende rappresentare.

Disegnati i bozzetti dei vari quadri o dei vari atti dello spettacolo e verificata la fattibilità tecnica, si procede a chiaroscurare o a dipingere le prospettive ottenute sovrapponendo al disegno prospettico, puramente geometrico, l'aspetto finale che sarà proprio della scena realizzata, con l'introduzione delle ombre proprie e portate, e dell'atmosfera che la scenografia assumerà per effetto dei materiali usati, della loro pittura e degli effetti di luce. Questa fase del lavoro progettuale coincide con l'elaborazione della cosiddetta *prospettiva atmosferica*, che si pone l'obiettivo di ricercare, sulla scorta di un lavoro geometrico attentamente svolto, una maggiore aderenza alla realtà che il disegno al tratto, pur preciso, non è in grado di evocare pienamente⁸⁰.

Rimane insoluto, però, il problema del rapporto tra architettura costruita o scolpita a tre dimensioni e architettura dipinta (o finta), a due dimensioni. Resta irrisolto il problema dei procedimenti con i quali si poteva passare da una prospettiva interamente immaginaria, della "piatta pittura", al tipo di prospettiva propria del teatro, che obbediva a delle regole diverse dal momento che essa operava su una profondità e su dei volumi reali, ma presentati in scorcio. Osserva Serlio: *"Pure quantunque questo modo di prospettiva di ch'io parlerò sia diverso dalle regole passate: per essere quelle immaginate sopra li parieti piani: e questa per essere materiale e di rilievo e ben ragione a tener altre strade"*⁸¹. La spiegazione sta certamente nella differenza di linguaggio prospettico che passa tra lo scenografo e l'incisore: la regola prospettica della scenografia viene ridotta e trasferita su un piano unico (il foglio) dall'incisore il quale, non essendo condizionato dai piani sfalsati dei telari (quinte successive), può realizzare un'immagine della scena in cui vengono riuniti graficamente tutti i salti ottici che inevitabilmente si creavano in teatro.

Quella ora accennata non è che una fase, la prima, della successiva e inevitabile crescita del discorso prospettico. In corrispondenza con la mutata temperie culturale e artistica di fine '500 e

⁸⁰ Per ulteriori chiarimenti sulla costruzione delle scene si veda G. Ricchelli, *op.cit.*; F.Mancini, M.T. Muraro, E.Povoledo *op.cit.*; A. Surgers, *op.cit.*

⁸¹ S.Serlio, *op.cit.*

inizio '600 "lo scenografo-prospettico mette alla prova le proprie possibilità sfondando le prospettive e moltiplicando gli spazi"⁸².

1.4 *Le sperimentazioni del Quadraturismo. Andrea Pozzo.*

Il secolo XVII vede sviluppare, con un fervore mai prima raggiunto, la ricerca teorica sulla prospettiva, che si accompagna ad un analogo fervore in campo operativo da parte degli artisti i quali, in accordo con il gusto barocco, scoprono sempre nuove possibilità figurative nello strumento prospettico, impiegandolo per le più complesse e originali raffigurazioni.

In questo ambito enorme importanza assume la pratica del Quadraturismo, vale a dire l'architettura dipinta sulle pareti, sulle volte e nei soffitti di chiese e palazzi, caratterizzate da prospettive illusionistiche.

Abbiamo testimonianze che confermano che fin dall'antichità i pittori sono ricorsi all'architettura virtuale per ampliare illusionisticamente ambienti, basti pensare alle *domus* pompeiane.

I principi della prospettiva lineare applicati agli sfondi architettonici, indispensabili all'organicità dei sempre più complessi e vasti cicli di affreschi, rendono necessario il passaggio della pittura decorativa da ornamento dell'architettura a collegamento spaziale tra questa e le scene rappresentate e, successivamente, a sviluppo e completamento della struttura muraria stessa; questo mutamento è evidente sin dai primi anni del Cinquecento.

Ma in questa fase iniziale si trattava ancora di ambientazioni architettoniche-prospettiche per scene narrative. Vale la pena ricordare che nella *Cappella Sistina* Michelangelo usa una struttura architettonica illusiva per incorniciare le scene bibliche; inoltre non utilizza un punto di vista unico, ma dà un punto di fuga diverso ad ogni rappresentazione compresa fra una coppia di lesene, costringendo l'osservatore a spostarsi continuamente. Anche Raffaello, nelle tre stanze di Giulio II, quelle della Segnatura, di Eliodoro e dell'Incendio di Borgo, crea un'inquadratura architettonica alle storie del ciclo pittorico rappresentato sulle pareti. L'opera di Raffaello e della sua scuola occupa un posto centrale e determinante per lo sviluppo della prospettiva architettonica dipinta e per l'evoluzione dei generi pittorici che sono direttamente affini al quadraturismo: il vedutismo, la pittura di rovine, la scenografia teatrale.

Saranno due allievi di Raffaello a contribuire, nella prima metà del '500, in maniera decisiva allo sviluppo delle spettacolari scenografie murarie autonome, slegate da cicli narrativi.

⁸² F.Mancini, M.T. Muraro, E.Povoledo , *op.cit.*

Peruzzi, nella Sala delle Colonne alla villa Farnesina di Roma, realizza un grande effetto illusionistico, dipingendo un loggiato costituito da imponenti colonne doriche e pilastri, in marmi policromi, coperto da un soffitto a cassettoni e concluso da una balaustra, oltre la quale si intravede una veduta urbana. Come abbiamo già visto, quest'opera sembra avere più di un punto di contatto con la tavola di Berlino.

Giulio Romano, nel soffitto della Sala dei Giganti del palazzo Tè a Mantova, simula un finto loggiato circolare che crea un illusionismo prospettico, che sarà tipico nel periodo barocco; in questa sala procede sulla strada di uno sperimentalismo illusivo dove il gusto della meraviglia e dell'artificio raggiunge livelli elevatissimi, attingendo ad una dimensione scenografica.

Nel XVI secolo quasi tutti i trattatisti riservano ampio spazio allo studio della prospettiva applicata alla pittura e in particolare al genere della quadratura: Serlio, Danti, Daniele Barbaro, Palladio, Scamozzi, Vignola fornirono ai pittori una vasta gamma di regole per realizzare le figure di scorcio. Primo tra tutti Sebastiano Serlio, il quale sottolinea l'importanza degli ornamenti della pittura sia fuori che dentro gli edifici: *“all'inerzia del muro è preferibile la loggia, dove l'occhio si insinua nella profondità degli archi con più diletto che non fa ammirare una facciata tutta piana ove non può penetrare più oltre”*⁸³.

Tra la metà del XVI e la metà del XVIII secolo il quadraturismo ha conosciuto il momento di più alta diffusione. Si sviluppa, a partire dalla seconda metà del '500 in Veneto ed Emilia.

Ad esempio, le opere di Palladio servirono come stimolo per le opere dei pittori che ne decorarono le stanze, basti pensare agli straordinari affreschi di Veronese, nella villa Barbaro a Maser, dove la ricca decorazione accentua la luminosità degli spazi architettonici, in cui si assiste al trionfo dell'architettura *ficta*.

La lezione di Serlio e Vignola servì da ispirazione all'opera del Dentone, caposcuola del quadraturismo emiliano, i cui allievi Angelo Michele Colonna e Agostino Vitelli, sono tra i maestri meno celebrati della pittura prospettica barocca. Le loro opere ponevano in primo piano l'illusione e l'abbondanza, con l'obiettivo di suscitare stupore e piacere nello spettatore.

Alcuni dei maggiori protagonisti della scena artistica a cavallo tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento si formeranno nell'ambito della scuola emiliana: i fratelli Bibiena, famosi scenografi, pittori, architetti, che lavoreranno in tutta Europa; Giovanni Paolo Panini, che oltre che quadraturista sarà uno dei maggiori pittori vedutisti del Settecento; il suo allievo Antonio Joli, che nella sua opera fuse la lezione scenografica dei Bibiena e di Panini e il lenticolare vedutismo di van Wittel.

⁸³ S. Serlio, *op. cit.*

Nel corso del Seicento assistiamo ad un processo evolutivo dei principi della prospettiva che interessa architettura, pittura e scenografia, che procedono parallelamente, influenzandosi reciprocamente.

Fino alla metà del secolo la prospettiva frontale con punto di fuga centrale, con la sua costruzione geometrica chiara, leggibile, simmetrica e a forma di ventaglio aperto verso il pubblico, indirizza l'occhio di chi guarda verso grandi distanze, in profondità, nel rispetto dell'asse di simmetria che lega il punto di vista e il punto di fuga e "invita lo sguardo e l'immaginario dello spettatore a scivolare direttamente dal suo spazio reale sino a un infinito virtuale, ma visibile, o almeno rappresentato e intelligibile"⁸⁴.

Alla metà del Seicento si comincia a modificare il punto di vista. Ciò avviene soprattutto grazie all'opera, non solo teorica, di due grandi innovatori della scena artistica barocca, Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena.

E' impossibile riassumere, in poche righe, l'importanza delle opere di questi due grandi artisti e l'impatto che hanno avuto nella storia dell'arte e della cultura del barocco, né tantomeno è questo il contesto giusto per elencare gli innumerevoli capolavori, che ne hanno contrassegnato la carriera.

Sembra però necessario rilevare alcuni fattori che hanno profondamente influenzato lo sviluppo dei metodi di rappresentazione, tra Seicento e Settecento, riconducibili, per ragioni tecniche o concettuali, alla lezione innovatrice e per certi versi rivoluzionaria di Pozzo e Bibiena. Insieme con Gaspar van Wittel hanno completamente riscritto i modi di intendere l'applicazione dei metodi di rappresentazione all'architettura.

Con Andrea Pozzo si raggiunge il punto più alto dell'illusionismo nella pittura religiosa. Il gusto della definizione illusoria dello spazio trova compiuta realizzazione negli affreschi nella chiesa di Sant' Ignazio a Roma, dipinti tra il 1691 e il 1694, dove giunge su invito del generale dei gesuiti. In questo capolavoro del barocco Pozzo usa, per la sua messa in scena, tutti gli artifici e i trucchi illusionistici derivanti da un utilizzo ai limiti delle tecniche prospettiche, con "*il proposito di tracciare tutte le linee verso quel Punto, la gloria di Dio*"⁸⁵.

L'uso dell'anamorfosi, artificio tecnico-prospettico che dilata le forme e sconvolge la prospettiva lineare, testimoniano che nella seconda metà del Seicento lo studio della prospettiva raggiunge livelli di assoluta spettacolarità. L'anamorfosi è ottenuta con una alterazione prospettica, in cui le immagini deformate sono decifrabili solo se osservate da un determinato punto di vista, mai frontale. "*Si risponde all'obiezione fatta circa il punto dell'occhio ottico. Che non è sempre sufficiente assegnare un solo centro di vista. Come nel caso della [volte a botte in S. Ignazio] in cui*

⁸⁴ A. Surgers *op.cit.*

⁸⁵ A. Pozzo *Perspectiva, Pictorum et Architectorum* (Roma: Primo Tomo, 1693; Secondo Tomo, 1700).

esistono tanti e diversi spazi che richiedono una pluralità di centri. Essi dicono che poiché l'ambiente è lungo, bisogna dividerlo in parti. Ma che non si possa veder bene perché è troppo lungo e alto è falso, primo perché nei casi analoghi è previsto un solo punto da tutti gli autori. Secondo, perché essendo l'arte pittorica una finzione, il Pittore non può fare quello che da qualunque parte simuli il vero, ma solo da un determinato punto. Terzo, poiché se ponessi molti punti non riusciresti a trovare alcun luogo da cui godere l'opera integra e da qualunque punto guardassi non vedresti mai l'opera intera”⁸⁶.

Le sue invenzioni e innovazioni prospettiche trovarono un valido supporto culturale e scientifico nel trattato *Perspectiva pictorum et architectorum*, opera in due volumi pubblicata a Roma negli anni 1693-1700.

Il grande successo del trattato di padre Pozzo è dovuto alla sua capacità comunicativa, al suo intento divulgativo, grazie ad un metodo didattico chiaro e immediato. La metodologia didattica appare di grande efficacia, accompagnando le necessarie spiegazioni teoriche con esempi concreti. Dopo una semplice e chiara illustrazione del metodo della prospettiva, con numerosi esempi di figure regolari, di facile comprensione perché privo delle dimostrazioni matematiche, che ormai abbondavano soprattutto nei trattati di geometria proiettiva e descrittiva⁸⁷, la gran parte del trattato è dedicata al disegno di architettura. Utilizzando un'esposizione concisa, quasi manualistica, attraverso il commento di oltre duecento tavole molto leggibili, egli offre un metodo di facile elaborazione, che si concretizza nell'invenzione di straordinarie strutture pittoriche, che illusoriamente si integrano in perfetta simbiosi con gli spazi delle architetture reali.

“Il metodo prospettico di Pozzo chiaramente postulava l'analogia tra disegno bi-dimensionale e la sua proiezione nello spazio tri-dimensionale, ed implicava una corrispondenza completa e obiettiva tra pianta, elevato e prospettiva”⁸⁸.

⁸⁶ A.Pozzo, *op.cit.*

⁸⁷ L'origine della Geometria proiettiva è legata agli sforzi di un artista e matematico francese, Girard Desargues (1591-1666) che cercava una via alternativa per il disegno in prospettiva, che generalizzasse l'uso dei punti di fuga ed includesse il caso in cui questi sono infinitamente lontani. Egli ridusse la geometria euclidea all'interno della quale le linee parallele sono veramente tali, ad un caso particolare di un sistema geometrico più generale. La geometria proiettiva includeva come una sua proprietà basilare quella dell'incidenza tra due rette qualunque nel piano. Questo significa che due qualsiasi rette distinte r e g nel piano proiettivo si intersecano esattamente in un punto P: in altre parole, contrariamente alla geometria euclidea, in quella proiettiva non esistono rette parallele. Il caso "eccezionale" delle rette parallele viene eliminato aggiungendo al piano i "punti all'infinito". Questi nuovi punti formano anch'essi una retta, detta "retta all'infinito" o "impropria". La teoria considera quindi la "retta all'infinito" come una retta qualsiasi, indistinta dalle altre. La Geometria descrittiva, sistematizzata e così definita dal matematico francese Gaspard Monge (1746- 1818) è la parte della geometria che permette, attraverso determinate costruzioni geometriche, di rappresentare su un piano, oggetti bi- e tridimensionali, in maniera tale da permettere a partire da tale rappresentazione la costruzione di tali oggetti nel mondo reale. I metodi di rappresentazione della geometria descrittiva (prospettiva, assonometria, metodo delle doppie proiezioni ortogonali o di Monge) si basano principalmente su due operazioni fondamentali dette operazioni di proiezione e sezione. Le proiezioni sono a loro volta suddivise in proiezioni centrali (prospettiva) e proiezioni parallele (assonometrie ortogonali, assonometrie oblique, doppie proiezioni ortogonali).

⁸⁸ A.Sgrosso, *op.cit.*

Il suo trattato, dedicato non a caso a pittori e architetti, “segna il rientro sulla scena della divulgazione di quegli studiosi che come lui erano anche effettivi operatori, dopo che per oltre un secolo la trattatistica era stata prevalentemente appannaggio degli scienziati”⁸⁹. Solo con Pozzo “lo spazio geometrizzato si sarebbe potuto spiegare in termini architettonici e ridotto a un semplice metodo per pittori e architetti piuttosto che per matematici”⁹⁰.

Pozzo non integra semplicemente la realtà architettonica e pittorica (*É Pittore; Dunque non sarà buon Architetto; ma più tosto inferite il contrario. É buon Pittore, e buon Prospettico, dunque sarà buon Architetto*⁹¹); egli definisce una terza categoria espressiva, ove architettura e pittura perdono le loro connotazioni specifiche, componendosi in un linguaggio unico e indissolubile.

Nell’opera di Pozzo ritroviamo anche una forte presenza del teatro. Martin Kemp ha ampiamente dimostrato come uno dei più grandi serbatoi di competenza prospettica nel XVII secolo si trovava tra quegli artisti che svolgevano un’attività scenografica. Le tecniche dei pittori di scena ritornano nella pittura di cavalletto e nei dipinti murali⁹².

Esempio emblematico di ciò è il *Teatro delle Nozze di Cana*⁹³ in cui, seguendo il metodo dell’immediata esemplificazione pratica, Pozzo introduce il problema scenografico in un’architettura di grande complessità, ricca di sculture, balaustre, esedre, in un imponente impianto architettonico e visivo che si snoda in profondità su due partiti spaziali in forte degradazione prospettica.

Il metodo prospettico di padre Pozzo ha avuto notevoli ricadute nel mondo dell’architettura e grande influenza sulla scenografia settecentesca.

Proprio nel campo della scenografia la continua ricerca di nuovi schemi prospettici produce un’ulteriore sviluppo nel campo della rappresentazione, segno della costante vitalità dell’arte.

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ A.Pozzo, *Secondo Tomo*, p. 66, *op.cit.*

⁹² M.Kemp, *op.cit.*

⁹³ *Teatro delle Nozze di Cana Galilea fatto nella Chiesa del Gesù di Roma l’anno 1685 per le 40 ore*. A. Pozzo *Primo Tomo*, Fig.71, *op.cit.*

1.5 Le innovazioni dei Bibiena

Verso la fine del Seicento, l'impostazione della prospettiva centrale con punto di fuga unico entra in crisi e le innovazioni portate dai fratelli Bibiena contribuiscono ad un profondo mutamento dell'idea stessa di spazio scenico, sia sul palcoscenico che nell'architettura teatrale.

Ferdinando Galli da Bibiena, (1657-1743) è il capostipite di una dinastia di scenografi, pittori, architetti e incisori, che diffonderanno in tutta Europa, lungo tutto il corso del Settecento, le nuove invenzioni teatrali della famiglia, in cui ritroviamo costanti le loro concezioni illusionistiche-scenografiche.

Formatosi alla scuola emiliana, studiando pittura, prospettiva e quadratura, insieme con il fratello Francesco (1659-1739) ha contribuito in maniera determinante ad innovare la scenografia.

Ferdinando, dopo la formazione a Bologna approda giovanissimo alla corte di Ranuccio II a Parma, quale aiuto dello scenografo Andrea Seghizzi, nel 1672. Nel 1680 lavora alla decorazione ad affresco del collegio dei Nobili. Qui applicò con abilità e sicurezza un nuovo modo di intendere il rapporto tra spazio reale e spazi dipinti, tra singoli edifici e intorno urbano.

Contrariamente alla tradizione, che preferiva ritmi e schemi di regolare assialità e simmetria, Ferdinando utilizzò qui per la prima volta quella prospettiva in diagonale che sfrutterà di lì a poco anche in teatro, sulle scene e che chiamerà "per angolo".



Figura 20 – Ferdinando Galli Bibiena – prospettiva architettonica

La "veduta per angolo" (fig. 20) sarebbe quindi precedente alla sua applicazione sulla scena; il mondo della grande decorazione sarebbe stato più del teatro il vero campo della sua sperimentazione e ricerca⁹⁴.

Francesco, nel frattempo, negli affreschi del salone da ballo del palazzo Fantuzzi a Bologna (1678-1684) elimina la grande macchina dello sfondato illusionistico del soffitto e finge sulle pareti un loggiato, aperto verso un giardino, visto

in prospettiva normale su tre lati mentre nel quarto improvvisamente scivola in direzione fortemente angolata, quasi a volerlo ricollegare allo scalone esterno. "Non più spazi compenetratisi con continuità, assestati con simmetria lungo un asse longitudinale o verticale: l'inedita fuga prospettica in diagonale scardina violentemente l'unità dell'ambiente"⁹⁵.

⁹⁴ *I Bibiena. Una famiglia europea*, a cura di D.Lenzi, cat. mostra, Bologna, 2001.

⁹⁵ D. Lenzi *La "veduta per angolo" nella scenografia* in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, a cura di D. Lenzi, cat. mostra, Bologna, 1980.

Nel 1687, per la riapertura del teatro ducale di Piacenza, Ferdinando Bibiena è il primo a proporre questa novità, oltre che in pittura, anche sulle scene, ottenendo un grande successo con le sue “scene per angolo” nell’allestimento del *Didio Giuliano*, dramma storico di Lotto Lotti con musiche di Bernardo Saladini. Ci furono ben dieci cambiamenti di scena, dall’originale impianto prospettico. Nessuno di essi era a fuoco unico centrale all’infinito, secondo le convenzioni del teatro del ‘600, ma si susseguivano scene per angolo, scene a fuochi multipli ed incrociati, scene dagli insoliti ritmi avvolgenti. Cambiava continuamente non tanto il luogo dell’azione, quanto lo spazio prospettico sempre diversamente orientato, autonomo rispetto allo spazio della sala teatrale, con risultati di presa e coinvolgimento spettacolare inediti⁹⁶.

Siamo di fronte ad un netto mutamento dei precedenti codici visivi dell’ottica prospettica ad asse centrale.

Come ha dimostrato Mancini, confrontando i disegni bibieneschi, con le scenografie secentesche da Buontalenti fino agli ultimi bolognesi, dai quali comunque Ferdinando trasse ispirazione, ci troviamo di fronte “a una frattura netta, a un ribaltamento globale dell’ottica prospettica e della visione scenica precedenti. [...]. L’opera dei Bibiena, e prima fra tutte quella di Ferdinando, è dominata da una esigenza di fondo: infrangere la rigida struttura prospettica di marca barocca, congelata sulla necessità del fuoco unico centrale e ormai isterilita dai ricalchi e dalle ripetizioni”⁹⁷.

Il risultato di questa novità è un totale rinnovamento della scena che si può riassumere nelle due forme tipiche della tipologia bibienesca: la scena a fuochi multipli e la veduta per angolo.

Grazie a queste innovazioni “l’immagine scenica risulta ribaltata, l’effetto meraviglioso rinnovato, il rapporto tra scena e pubblico ristabilito”⁹⁸.

Profondamente influenzato dal trattato di Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, pubblicato a Bologna nel 1672⁹⁹, opera che favoriva un approccio semplice ed accessibile alla materia, nel 1711 Ferdinando Bibiena pubblica a Parma l’*Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, trattato in cui, spiegando la sua rivoluzionaria tecnica scenografica rivendica il merito della “veduta per angolo” definendola “l’altra maniera di scene, non mai insegnata né praticata prima d’ora”¹⁰⁰.

Franco Mancini ha spiegato come, molto spesso, la definizione ‘per angolo’ ha dato adito a equivoci che a volte hanno fuorviato la giusta lettura dell’opera bibienesca. Questo termine, infatti, viene riferito a quelle scene a fuochi multipli cioè a quel tipo di immagine in cui l’edificio centrale

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Op.cit.* a cura di F. Mancini, M.T. Muraro, E.Povoledo

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ G. Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti per non operare alla cieca. ... Dat'in luce da Giulio Troili*, Bologna, 1672.

¹⁰⁰ F. Galli Bibiena, *Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, Bologna, 1711. A questo trattato seguirà, alcuni anni dopo le *Direzioni ai giovani studenti nel disegno dell’architettura civile*, Bologna, 1725.

viene visto d'angolo. Ma questo è un effetto della fuga divergente, a volte molto esasperata, che porta a risolvere il corpo centrale in un grande spigolo rivolto verso il pubblico. Questo ha creato confusione spingendo a credere che l'espressione 'per angolo' si riferisse allo spigolo dell'edificio. In realtà "per angolo" va invece riferito "all'impianto prospettico diagonale della scena che non viene più risolta entro il cono visivo dello spettatore, seguendo la traiettoria dei telari, ma va ad incunarsi da un lato, tra le quinte, risolvendosi fuori dalla portata dell'occhio dello spettatore. Più sinteticamente diremo "per angolo" quelle scene che visivamente sembrano attraversare in diagonale il palcoscenico"¹⁰¹.

Nelle opere di Bibiena l'occhio dello spettatore è guidato verso tre o quattro assi diagonali ed un asse centrale (fig. 21); "i tre assi spaziali che si allontanano a raggiera dall'ambiente centrale attraggono subito l'occhio dello spettatore, lo orientano facilmente tra lo spettacolare dispiegamento delle fastose architetture e dirigono con sicurezza il suo sguardo verso il fondo, che rapidamente si allontana per raggiungere un'immensa, illusoria profondità spaziale"¹⁰².

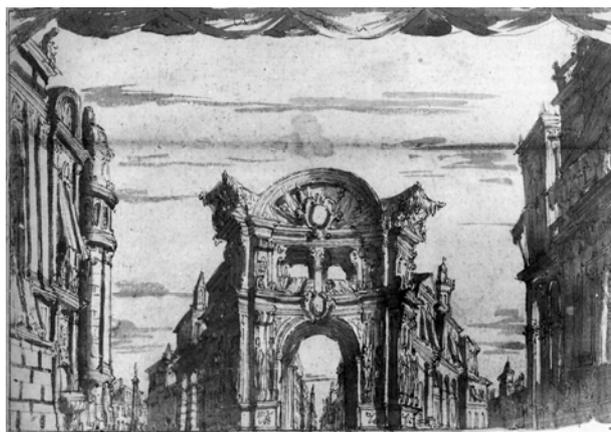


Figura 21 – Ferdinando Galli Bibiena – scenografia

Mentre la scenografia del secolo precedente era costruita secondo le regole di una prospettiva con fuga centrale all'infinito verso il fondo ("dove insieme con l'occhio se ne va anche a finire la fantasia dello spettatore" come diceva Algarotti), che evocava l'idea di uno spazio proiettato al di là dei confini materiali del palcoscenico, ma sempre a portata dell'occhio dello spettatore, le scene di Bibiena, le sue "architetture, ravvicinate e dilatate, sembrano voler infrangere il diagramma dell'arco scenico, catturare lo sguardo dello spettatore e coinvolgerlo nel complesso, vario e articolato gioco illusionistico dei fuochi multipli e dell'impianto per angolo"¹⁰³.

La "scena per angolo" consiste nell'impostare l'ambiente da rappresentare in una collocazione obliqua rispetto al "quadro", cioè al boccascena, in modo che il punto di concorso delle linee prospettiche venga a cadere fuori del palcoscenico, e quindi della visuale degli spettatori che non

¹⁰¹ *Op.cit.* a cura di F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo

¹⁰² M.Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Roma, 1963.

¹⁰³ Bibiena procede alla definizione della pendenza del palcoscenico che fissa nella decima parte della lunghezza del palco. Passando alla realizzazione della scena Ferdinando ripropone un espediente già utilizzato da altri compreso il Troili (1672), e ancor oggi in uso: nel disegnare prospetticamente sui telari un elemento architettonico si deve procedere in modo che le rette al di sotto dell'orizzonte invece di concorrere, come dovrebbero, al punto di fuga delle rette poste al disopra, vengano tracciate parallele all'orizzonte, e questo per evitare, come succedeva in genere agli altri scenografi che, nella parte posteriore, l'elemento disegnato desse l'impressione di essere distaccato dal piano del palco, oppure di "seppellirsi nel palco, il che sarebbe anche peggio" (operazione 64, tav.46). *Op.cit.* a cura di F.Mancini, M.T. Muraro, E.Povoledo

colgono tutto lo spazio immaginato ma una sua porzione: un angolo di palazzo, di giardino spesso in scorcio ravvicinato e incombente, che permette, anzi esige una osservazione autonoma e differenziata. Ne consegue una monumentalizzazione architettonica¹⁰⁴.

L'architettura è quindi assai movimentata, l'effetto finale, però, è nitido e coerente. Bibiena consiglia di disegnare, sui telari in primo piano, un elemento architettonico a scala molto grande, rispetto al quale, quindi, la figura del cantante o dell'attore su proscenio possa misurarsi proporzionalmente. Nascono così delle vere e proprie "vedute" pittoriche dai ritmi asimmetrici, ma dalla profondità logica, misurabile. "La scena si pone autonomamente come quadro a sé stante"¹⁰⁵.

La scena è dominata dal corpo centrale a fuochi multipli inquadrato tra due grosse quinte di primo piano che accentuano l'effetto spiombante delle fughe, anticipazione di una sistemazione scenica che porterà, attraverso l'opera di Juvarra alla scena quadro¹⁰⁶.

Ferdinando Bibiena così definisce la prospettiva, nel trattato *Direzioni della prospettiva teorica*:

La Prospettiva è quell'inganno dell'occhio, per cui da' Pittori in tela, carta, ò muro, per via di linee vengono rappresentati in lontananza in una sola superficie, tutti gli oggetti, tanto di architettura, che di Figure, Paesi, ed altro, che può scoprirsi con l'occhio. Arte della quale non possono far senza gli Architetti, Pittori, Scultori, e tutti quelli che dilettonsi del disegno: e non vi è cosa più essenziale per far vedere in un'occhiata sola, la pianta, l'alzata, il di dentro e il di fuori delle fabbriche in disegno, che serve come modello di tutta la fabbrica. Dà cognizione degli effetti de' lumi, e coll'occhio dell'intelletto, e con la pratica della mano, fa vedere in un'occhiata tutto l'effetto di qualsivoglia cosa, che l'occhio nostro sia capace a vedere. Non vi è Architetto, che di questa sia dotato, né vi può essere alcuno, che possa stimarsi Architetto, Pittore, ò scultore, che no abbia il gran lume della Prospettiva¹⁰⁷.

I fratelli Bibiena, alla ricerca di nuovi effetti virtuosistici per svecchiare la procedura ormai ripetitiva della prospettiva lineare, inventano un rovesciamento completo del punto di vista. Il punto di fuga delle scene si sposta in rapporto all'asse di simmetria. Il centro prospettico diventa eccentrico rispetto all'asse di simmetria. In questo modo lo spettatore ha l'illusione di guardare lo spazio scenico lateralmente e non più frontalmente¹⁰⁸.

La concezione innovativa dei fratelli Bibiena, spostando il punto di fuga prospettico ben al di fuori dell'arco scenico, e di ciò che ogni spettatore può vedere, suggerisce l'illusione d'uno spazio

¹⁰⁴ D. Lenzi, 1980, *op.cit.*

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ *Op.cit.* a cura di F.Mancini, M.T. Muraro, E.Povoledo

¹⁰⁷ F. Galli Bibiena, 1725, *op.cit.*

¹⁰⁸ Quanto poi alla realizzazione materiale dei diversi effetti prospettici la questione è se venissero realizzati concretamente piantando i telari o gli spezzati nel palco in una successione diagonale (o secondo una pianta diversamente accidentata), oppure se si ottenesse l'effetto pittoricamente, dipingendo il "per angolo" sulla superficie piana di fondali paralleli al boccascena.

costruito parecchio più ampio, e che occorre immaginare: lo spazio fuori della scena non esiste, ma l'inganno prospettico induce a pensare che ci sia una continuità spaziale con ciò che si vede sul palcoscenico. "In tal modo l'architettura, anziché commento e cornice dell'azione scenica, ne diviene quasi sola protagonista"¹⁰⁹.

Nel Seicento, lo scenografo non ha ancora una professionalità specifica; è anche architetto e ingegnere di macchine. Progetta la scena e a volte anche il teatro, ma ha sempre ai suoi ordini numerosi artisti, maestri d'opera, tecnici ed artigiani, non di rado altamente specializzati, che realizzano i suoi disegni. Non esiste lo scenografo come unico creatore dell'opera; l'architetto-ingegnere dirigeva un team di pittori delle scene, i pittori-decoratori, i quali lavoravano ognuno per una specifica competenza, e dunque ognuno a più scene, e anche più d'uno a una stessa scena¹¹⁰.

Il ruolo dell'architettura all'interno della scenografia diviene sempre più importante. Furono soprattutto i Bibiena a favorire questa unità di visione, essendo al tempo stesso architetti, pittori, decoratori e scenografi: le conoscenze e le esperienze realizzate in un campo si trasferirono nell'altro ed i vantaggi reciproci che ne derivarono furono notevoli

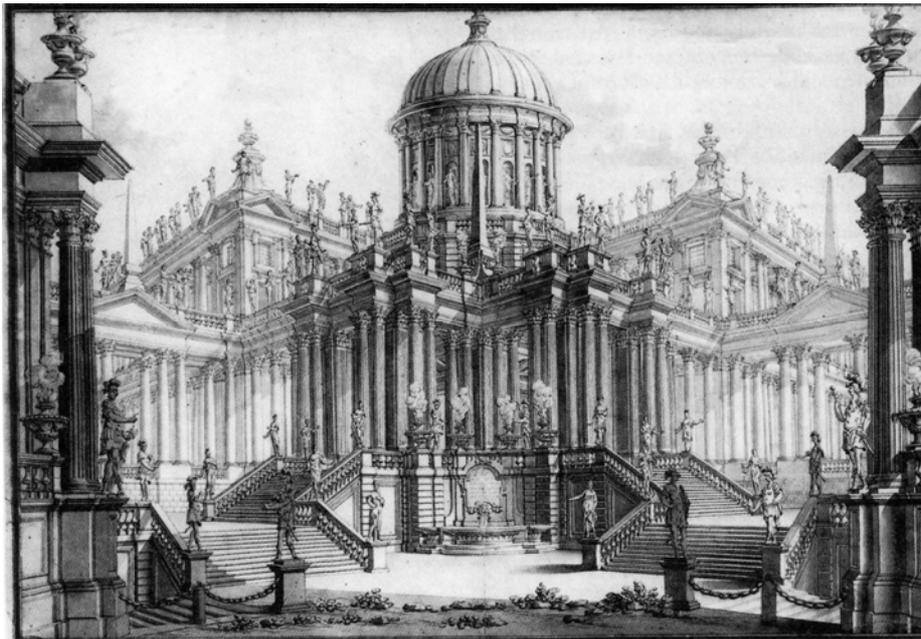


Figura 22 - Giuseppe Galli Bibiena – scena teatrale

¹⁰⁹ D.Lenzi, 1980, *op.cit.*

¹¹⁰ E. Tamburini *Prefazione* da A. Surgers, *op.cit.* Ad esempio: i Bibiena, che oggi sarebbero qualificati come scenografi, non sono mai stati chiamati così dai loro contemporanei. Ferdinando è chiamato "pittore di corte" nel 1687, "primo architetto ducale" a Parma nel 1697, o "primo architetto teatrale" di Carlo VI d'Austria a Vienna nel 1717. Suo figlio Giovanni Maria è nominato nel 1746 "macchinista e architetto" da Carlo di Borbone.

A testimoniare questa stretta relazione va ricordato che nel 1710 nasce a Bologna l'Accademia Clementina. L'Accademia voleva essere una scuola per pittori di architettura in prospettiva e non per architetti costruttori; infatti la cattedra di architettura fu tenuta sin dall'inizio da quadraturisti e scenografi. Dal '17 al '50 quasi esclusivamente da membri della famiglia Bibiena.

L'identità di funzioni tra quadratura e scenografia come campi di sperimentazione architettonica era ribadita dai temi assegnati agli allievi, sempre di progetti architettonici¹¹¹.

Dunque anche con i Bibiena assistiamo ad una sperimentazione che interessa il campo degli spazi architettonici, attraverso il succedersi senza fine e "in fuga" di spazi architettonici rappresentati prospetticamente ma per vie oblique verso uno spazio esterno al quadro; ciò si esprime attraverso la moltiplicazione dell'unicità del punto di vista del "quadraturismo" e della scenografia secentesca.

Ciò costituì comunque un fatto di rilevante importanza per la determinazione di quegli strumenti prospettici che in avanzato Settecento avrebbero portato al passaggio dall'illusionismo barocco e rococò alla visione vedutistica e illuminata di uno Joli, di un Panini e di un Canaletto, alla scenografia di Juvarra e di Vanvitelli, di Righini e di Re, e infine all'elaborazione e definizione dello spazio piranesiano, "il suo metodo di rendere irrazionale lo spazio e di fondere vani diversi attraverso passaggi gradati"¹¹².

E' importante notare che negli stessi anni in cui la rivoluzione bibienesca stravolge le regole ormai consolidate della prospettiva, attraverso un processo che si rende visibile grazie alla valorizzazione dell'immagine architettonica, le vedute di van Wittel compiono una medesima rivoluzione nel campo della pittura di vedute, contribuendo in maniera decisiva all'evoluzione di un nuovo modo di vedere gli spazi urbani, che diventeranno i protagonisti principali dell'opera di van Wittel.

Ritornando ai Bibiena, sarà Giuseppe, figlio di Ferdinando, a lavorare con maggiore frequenza sul tema della piazza-foro (fig. 23), che come abbiamo già detto era un tema centrale nell'elaborazione artistica tra Seicento e Settecento, quasi a voler rimarcare la centralità della piazza come spazio sociale, culturale, rappresentativo ed emblematico del periodo.

Le diverse incisioni di piazze con architetture in prospettiva di Giuseppe sembrano testimoniare come la lezione dei Bibiena fosse naturalmente finalizzata a trovare un riscontro nella rappresentazione di uno *spazio urbano* significativo come quello della piazza.

¹¹¹ D. Lenzi, 1980, *op.cit.*

¹¹² D. Lenzi, 1980, *op.cit.*



Figura 23 – Giuseppe Galli Bibiena – *Grande piazza*

Il trattato di Giuseppe, *Architetture e prospettive*, pubblicato nel 1740¹¹³, è ricco di veri e propri capricci architettonici, frutto di abilità scenografica pur non essendo vere scenografie, attento al vero pur non essendo vere e proprie vedute. Giuseppe riunisce su una scena urbana edifici antichi e moderni (fig. 24), attraverso un processo di reinvenzione urbana che caratterizzò tutto il Settecento, nell'opera di Panini, di Juvarra, di Canaletto, fino ad arrivare a Piranesi.



Figura 24- Giuseppe Galli Bibiena – *Grande Foro*

¹¹³ G. Galli Bibiena, *Architetture e prospettive dedicate alla maestà di Carlo sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto*, Augusta, 1740.

La costruzione di queste immagini risente fortemente delle invenzioni della famiglia, anche se sembra quasi dare vita ad un vero e proprio genere artistico, nel quale la veduta e il capriccio si univano in una nuova formula scenografica e monumentale, assemblando architetture geograficamente e temporalmente lontane tra loro, quasi a voler dar vita ad una *città ideale*, nella quale è identificabile la Vienna imperiale di Carlo VI, al quale era dedicato il volume delle incisioni.

Sembra dunque chiudersi un cerchio che partendo dalle città ideali “urbinati” arriva fino alla città ideale di Giuseppe Bibiena, seguendo un filo che, ora in superficie, ora nascosto, procede nei secoli, e trova il suo terreno di sperimentazione nella rappresentazione degli spazi urbani.

Immagini di città ideali, città reali, città verosimili, città inventate, si rincorrono, si sovrappongono, si influenzano reciprocamente, in un trionfo di vedute e capricci, scene teatrali e progetti urbanistici. Tra Seicento e Settecento l'architettura e la città diventano protagoniste indiscusse delle sperimentazioni artistiche.

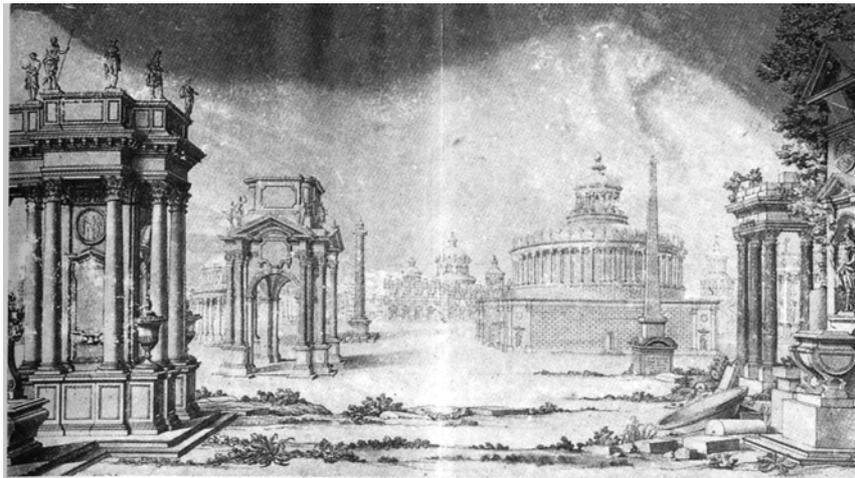


Figura 25- Giuseppe Bibiena- *Grande Piazza*

1.6 I trattati olandesi

Mentre in Italia, come abbiamo accennato, le sperimentazioni prospettiche si spostano decisamente nel campo della scenografia e del quadraturismo, in Olanda durante tutto il corso del XVII secolo si assiste ad un moltiplicarsi di trattati e manuali sulla prospettiva, rivolti all'uso delle tecniche prospettiche nella pittura da cavalletto, che proprio durante il Seicento vedrà un enorme sviluppo nei Paesi Bassi. Sarà proprio la scena pittorica olandese a contribuire in maniera determinante allo sviluppo della pittura d'architettura, dalle vedute cittadine agli interni di abitazioni e di chiese.

Già durante il '500 il pittore Hans Vredeman de Vries, in latino Frisius (1527-1604) il più importante prospettivo fiammingo, ma anche esperto incisore e architetto, aveva dato alle stampe due importanti raccolte di tavole dal tenore manualistico, con vedute paesaggistiche di piazze, fontane, architetture¹¹⁴ (fig. 26). Un terzo libro, *Perspectiva*, pubblicato postumo nel 1612¹¹⁵, presenta accanto a qualche breve commento, una serie di interni architettonici, disegnati con estrema chiarezza costruttiva.

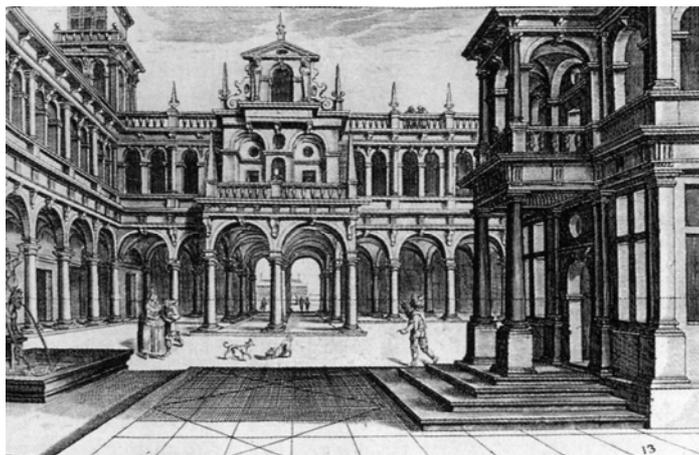


Figura 26 – Vredeman de Vries

L'opera incontrò grande favore tra gli artisti, soprattutto nordici, grazie alla chiarezza delle incisioni, dove le linee di costruzione sono lasciate visibili, e per la brevità delle note teoriche. Ha scritto di lui il Kemp: “Vredeman de Vries è una figura rappresentativa della fase italianizzante dell'arte nordica che però ci conduce anche, naturalmente, all'epoca in cui gli artisti olandesi

¹¹⁴ H. Vredeman de Vries, *Scenographia sive perspectivae*, Anversa, 1560; *Artibus perspectivae plurimum elegantissimae formulae multigenis fontibus*, Anversa, 1568;

¹¹⁵ H. Vredeman de Vries, *Perspectiva theoretica ac practica. Hoc est, Opus opticum absolutissimum: continens aedificiorum, templorum, pergularum aliarumque structurarum perfectissima fundament*, Anversa, 1612.

avrebbero dato i loro contributi alla rappresentazione sistematica dello spazio”¹¹⁶. E’ il caso di ricordare lo stretto legame tra la lezione di de Vries e l’opera del pittore Pieter Saenredam, grande esperto di interni architettonici, che come avremo modo di vedere in seguito, occupa un posto molto importante nell’evoluzione della pittura d’architettura.

L’opera di Simon Stevin (1548- 1620), *De Perspectivis*, pubblicata a Leida nel 1605 segna un momento di passaggio nel processo di graduale trasferimento della disciplina dalle mani degli operatori artisti a quelle degli scienziati; pur presentando un’impostazione matematica che anticipa per certi versi i principi fondamentali della futura geometria proiettiva, riesce ancora ad influenzare positivamente le scelte prospettiche dei pittori¹¹⁷.

Il trattato più importante del periodo è sicuramente *Opticorum libri sex* del padre gesuita Francois d’Aguillon, più noto come Aguilonius (1546-1617). Il trattato pubblicato ad Anversa nel 1613 è una vasta opera che raccoglie tutte le conoscenze del tempo sui problemi dell’ottica, tuttavia rielaborate sia dal punto di vista filosofico che matematico¹¹⁸.

Il sesto libro è quello dedicato ai principi della prospettiva, *De projectionibus*; egli sceglie la parola latina *proiectio* e la definisce come la trascrizione di un oggetto solido su di un piano.

L’opera, tuttavia, proprio per la difficoltà di accesso da parte degli operatori pratici, avvia quel distacco tra i due mondi, della scienza e dell’arte, che caratterizzerà i trattati del secolo XVII¹¹⁹.

Sulla scia del volume di de Vries si colloca il trattato di Samuel Marolois (1572-1627) *Opera matematica* che viene pubblicato all’Aja nel 1614¹²⁰. L’autore, rifacendosi ai trattatisti italiani, in particolare al Vignola, distingue la prospettiva dalla scenografia definendo la prospettiva come un’arte che mostra gli oggetti su *qualcosa* di trasparente dove si arrestano i raggi visuali che l’attraversano, mentre la scenografia si identifica con la pittura, in quanto rappresentazione dell’apparenza degli oggetti sulla superficie piana del quadro. Questa doppia definizione potrebbe riferirsi alle due fasi della prospettiva: l’osservazione degli oggetti attraverso una superficie trasparente (si riferiva forse all’uso di un apparecchio ottico, tipo una camera oscura?), e la relativa traduzione sul quadro¹²¹.

La breve, ma intensa stagione dei trattatisti fiamminghi, si chiude con l’opera, pubblicata nel 1617 in francese, *Instruction en la science de Perspective* dell’incisore Heinrich Hondt (1573-1664), più

¹¹⁶ M. Kemp, *op.cit.*

¹¹⁷ S. Stevin, *De Perspectivis*, Leida, 1605.

¹¹⁸ F. d’Aguillon, detto Aquilonius, *Francisci Aguilonii e Societate Iesu Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis vtilis*, Anversa, 1613.

¹¹⁹ Ma gli artisti sono ancora vicini ai teorici, e talvolta collaborano con essi: è il caso di Peter Paul Rubens, che incontra Aguillon, rettore della Casa dei Gesuiti di Anversa, stabilendo con lui un rapporto che si traduce nell’importante contributo per la realizzazione del ricco e articolato frontespizio dell’*Opticorum*, (poi incise da T. Galle) che si presenta come una sintesi allegorica sulla doppia valenza disciplinare della visione e della ragione. A. Sgrosso, *op.cit.*

¹²⁰ S. Marolois, *Opera matematica, ou oeuvres mathematicques, traictans de Geometrie, perspective, architecture, et fortification*, l’Aja, 1614.

¹²¹ A. Sgrosso, *op.cit.*

noto con il nome latino Hondius, autore anche di alcune immagini che illustrano il testo di Marolois¹²².

La scena sarà successivamente dominata dai trattatisti francesi, che sposteranno sempre più l'interesse delle loro ricerche sugli aspetti matematici e geometrici. Soprattutto nel campo della geometria pura i profetici studi di Girard Desargues si andranno lentamente sviluppando con la scoperta di sempre nuove proposizioni e formulazioni, che culmineranno nella nascita della geometria proiettiva. Questi studi confluiranno in quella più generale e completa disciplina cui sarà dato nel XIX secolo il nome di geometria descrittiva, sviluppata da Gaspard Monge.

A loro volta le nuove scoperte e le nuove definizioni, convogliate all'interno di quelle che saranno dette "applicazioni" cioè prospettiva, assonometria, teoria delle ombre, attribuiranno loro un definitivo carattere di assoluta scientificità.

1.7 *La camera oscura*

Il fine ultimo dei pittori vedutisti è di riprendere la città in maniera spettacolare. Per fare ciò i pittori vedutisti, insieme con le tecniche prospettiche, non rinunciano a fare ricorso all'aiuto di strumenti ottici, in particolare della camera oscura. Questi dispositivi ottici potevano aiutare a regolare l'organizzazione prospettica dello spazio, attraverso inquadrature successive, ricomposte pittoricamente per sopperire ai problemi di visione che l'uso di questi congegni comportava. Nei Paesi Bassi, durante tutto il secolo XVII si assiste ad un massiccio impiego di strumenti ottici da parte dei pittori, che influenzeranno i vedutisti del Settecento, a partire da Canaletto. I disegni preparatori così costruiti si fondano su una complessa combinazione delle caratteristiche fisiche della scena reale, basati su una rigorosa osservazione delle vedute reali attraverso la camera oscura, e l'uso della geometria della costruzione prospettica. Non di rado diversi dipinti della stessa scena architettonica utilizzano leggere variazioni nell'orientamento dei singoli elementi o nel cambiamento del punto o angolo della veduta¹²³.

Tra questi disegni e i dipinti finali, bisognava procedere ad un efficace lavoro di organizzazione prospettica, tonale e coloristica, guidato dall'intuizione del pittore per ottenere l'effetto desiderato nel dipinto ultimato.

¹²² H. Hondt, detto Hondius, *Instruction en la science de Perspective*, 1617.

¹²³ M. Kemp, *op. cit.*

La camera oscura è un fenomeno naturale, conosciuto sin dall'antichità. Si basa sul principio che i raggi luminosi provenienti dall'esterno, penetrano, incrociandosi, in una stanza buia, attraverso un piccolo foro proiettando un'immagine rovesciata ed invertita sulla parete, o su uno schermo piano, opposta al foro (fig. 27). La nitidezza e la luminosità dell'immagine dipenderanno dalle dimensioni di quest'ultimo.

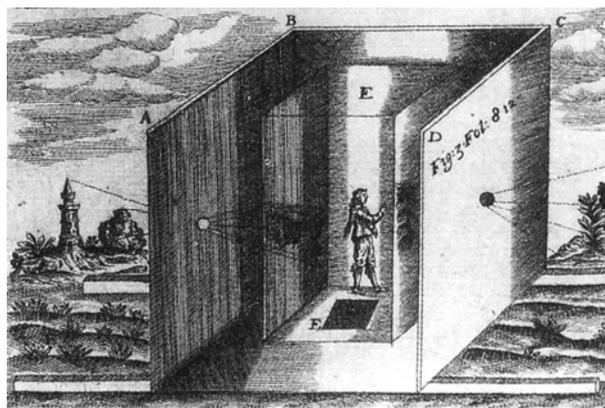


Figura 27 – A. Kircher – camera oscura

Già nel IV secolo a.C. Aristotele descrisse il fenomeno durante un'eclisse parziale di sole. In Cina pressappoco nella stessa epoca, i filosofi registravano le loro osservazioni relative a immagini di pagode proiettate attraverso le fessure delle tende.

Il filosofo arabo Alhazen studiando la propagazione attraverso un piccolo foro della luce proveniente da diverse candele, concluse che una delle proprietà fondamentali dei raggi luminosi era che potevano incrociarsi senza confondersi.

Nel Medioevo il fenomeno della propagazione della luce aveva ricevuto una prolungata attenzione negli ambienti scientifici; l'interesse non era rivolto alla rappresentazione artistica ma al comportamento della luce. Gli astronomi si servivano del fenomeno della camera oscura per osservare le eclissi e gli studiosi di ottica lo utilizzarono per dimostrare la propagazione rettilinea dei raggi luminosi.

Ho già ricordato come alcuni studiosi abbiano tentato di dimostrarne l'utilizzazione a fini artistici fin dall'inizio del '400, indicandone il primo esempio in quei *miracoli* della pittura che Alberti menziona nel *De Pictura*. Anche Brunelleschi potrebbe averne fatto uso; la rappresentazione del battistero con la destra e la sinistra invertite è esattamente quella che si otterrebbe da una tale proiezione, ma chiaramente questa ipotesi non può essere dimostrata.

Leonardo nel 1515, studiando la riflessione della luce sulle superfici sferiche descrisse una camera oscura che chiamò *Oculus Artificialis*: era affascinato da quel punto "miracoloso" attraverso cui i raggi potevano passare senza perdere la propria integrità: "*Qui le figure, qui li colori, qui tutte le spezie de le parte dell'universo son ridotte in un punto [...] già perdute forme infuse in tanto minimo spazio, possono rinascere e ricomporsi...*" nell'immagine che si forma dietro un forellino piccolo come quello ottenuto con uno spillo¹²⁴.

¹²⁴ Cfr. M.Kemp, *op.cit.*

Nel corso del '500 in Italia, si elaborarono camere oscure con obiettivi dotati di lenti; il filosofo e fisico Girolamo Cardano nel 1550 ottenne un'immagine più nitida applicando al foro anteriore della "camera oscura" una lente convessa; se ne ritrova traccia nel suo trattato *De Subtilitate*, in cui scrive: *Volendo osservare le cose che sono nella strada, si ponga una lente convessa alla finestra quando il sole splende, e dopo aver oscurato la finestra si vedranno le immagini proiettate attraverso l'apertura sulla parete opposta, ma con colori alterati. Ponendo un foglio bianco nel punto in cui si vede l'immagine, si otterrà l'effetto desiderato con risultati sorprendenti*¹²⁵.

La prima chiara descrizione è fornita da Daniele Barbaro nella *Pratica della prospettiva*, nel 1568: egli pone una lente convessa, come "un occhiale da vecchio, cioè che abbia alquanto corpo nel mezzo", in un foro praticato nell'imposta di una finestra. Un foglio di carta viene quindi spostato avanti o indietro finché l'immagine viene messa a fuoco. Coprendo le parti periferiche della lente e lasciando libera "una poca di circonferenza nel mezzo", si può ottenere un effetto ancora più forte. Barbaro riconosce chiaramente il ruolo fondamentale della messa a fuoco e dell'apertura del foro: *Farai uno bucco nello scuro d'una finestra della stanza di dove vuoi vedere, tanto grande quanto è il vetro d'un occhiale. Et piglia un'occhiale da vecchio, cioè che habbia alquanto di corpo nel mezzo, e non già concavo, come gli occhiali da giovani, che hano la vista curta. E incassa questo vetro nel bucco assaggiato, serra poi tutte le finestre, e le porte della stanza, sichè non vi sia luce alcuna, se non quella, che viene dal vetro, piglia poi un foglio di carta, et ponlo incontra il vetro tanto discosto, che tu ne veda minutamente sopra a'l foglio tutto quello che è fuori di casa, il che si fa in una determinata distanza più distintamente. Il che troverai accostando, ovvero discostando il foglio al vetro, finchè ritrovi il sito conveniente. Qui vi vedrai le forme nella carta come sono, e le digradazioni, e i colori, e le ombre, e i movimenti, le nubi, il tremolar delle acque, il volare degli uccelli, e tutto quello, che si può vedere. A questa esperienza bisogna che ci sia il Sole chiaro e bello, perché la luce del Sole ha grande forza in causare le specie visibili, come con tuo piacere ne farai la esperienza, nella quale farai scielta di quelli vetri, che fanno meglio, e se vorrai coprire il vetro tanto, che vi lasci una poca circonferenza nel mezzo, che sia chiara e scoperta, ne vedrai anchora più vivo effetto. Vedendo adunque nella carta i lineamenti delle cose, tu puoi con un pennello segnare sopra la carta tutta la prospettiva, che apparerà in quella, e ombreggiarla, e colorirla teneramente secondo che la natura ti mostrerà, tenendo ferma la carta, fin che haverai fornito il disegno*¹²⁶.

¹²⁵ G.Cardano, *De subtilitate*, 1550.

¹²⁶ D.Barbaro, *Pratica della prospettiva: opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti*, Venezia, 1568.

La più popolare fra tutte le descrizioni della camera oscura è quella contenuta nella *Magiae naturalis* di Giovanni Battista della Porta¹²⁷; qui veniva collocata nel contesto della magia naturale, come mezzo per sfruttare i fenomeni della natura, al fine di meravigliare e intrattenere gli spettatori¹²⁸. Infatti proiettando scene di battaglie, strani animali o apparizioni diaboliche in una stanza buia, un abile operatore poteva essere in grado di provocare sentimenti di meraviglia e di terrore fra gli ignari spettatori¹²⁹.

*Per vedere nella camera oscura tutto ciò che accade esternamente alla luce del sole,- scrive della Porta - con i suoi colori reali dovrete chiudere tutte le finestre della camera, e sarà bene otturare altresì tutte le fessure ai lati, onde evitare che la luce filtri rendendo vano l'esperimento. Lasciate solo un'apertura, larga e profonda quanto una mano, sulla quale incollerete una tavoletta di piombo o di ottone, sottile come un foglio di carta; al centro di questa, praticerete un forellino largo come il dito mignolo: se dirimpetto a esso porrete dei fogli bianchi o dei teli bianchi, potrete vedere tutto ciò che accade fuori dalla stanza alla luce del sole, e coloro che camminano per strada capovolti come agli Antipodi, e ciò che è destra apparirà sinistra, e tutte le cose mutate; [...]. Se porrete un piccolo cristallo lenticolare sul foro, vedrete ogni cosa più chiaramente: i volti delle persone per strada, i colori, le vesti, e ogni cosa come se fosse vicinissima; [...]. Ma se volete vedere le cose ingrandite e più nitide ponete di fronte a esso uno specchio, ma non già quello che dissipa disperdendo, bensì quello che aggrega unificando, avvicinandolo o allontanandolo fino a che non si abbia una visione adeguata dell'immagine.[...]Se volete che tutto appaia nel giusto verso ecco un grande segreto[...]: ponete davanti al foro uno specchio convesso; da qui fate riflettere l'immagine su uno specchio concavo; sia questo distante dal centro focale, poiché in questo modo raddrizzerà le immagini, che a esso giungono invertite, in ragione della distanza dal centro focale. Dimodochè sopra il foro e il foglio bianco, lo specchio rifletterà le immagini degli oggetti in modo sorprendentemente chiaro e distinto[...]*¹³⁰.

Gli storici della scienza hanno accertato che la lente, benché conosciuta da lungo tempo, era considerata deformante e ingannevole. In generale fino a tutto il Cinquecento la camera oscura non era associata al lavoro dei pittori, ma era utilizzata solo come strumento di intrattenimento. Solo nel Seicento si incomincia a usarla con fiducia come mezzo scientifico.

¹²⁷ Il volume ebbe una prima edizione nel 1558, e a detta dell'autore, era stata scritta quando aveva appena 15 anni. Successivamente ebbe molte riedizioni, tanto da passare dai 4 volumi della prima pubblicazione ai 20 volumi, compendati in un unico volume nel 1584, che ebbe una larga diffusione in tutta Europa. G.B. della Porta, *Magiae naturalis*, 1558.

¹²⁸ G.Battista della Porta prevede anche l'uso e l'evoluzione della "lanterna magica", antenata del proiettore cinematografico.

¹²⁹ M.Kemp, *op.cit.*

¹³⁰ G. B. della Porta, *op. cit.*

I problemi che bisognava risolvere erano essenzialmente di due tipi: il miglioramento del rendimento ottico, e l'invenzione di diversi tipi di strumenti per scopi specifici. Probabilmente la necessità tecnica più urgente era il raddrizzamento dell'immagine rovesciata. Le innovazioni più importanti riguardavano l'ottica delle lenti stesse, che in varie combinazioni potevano fornire immagini acromatiche e sempre più libere da distorsioni.

Furono studiati due metodi principali. La tecnica applicata più comunemente era l'uso di uno specchio concavo posto in diagonale per la riflessione dei raggi dopo il passaggio attraverso la lente. L'uso alternativo di un'altra lente per raddrizzare l'immagine comparve nei primi anni del XVII secolo con Keplero

Si deve, infatti, a Keplero l'innovazione destinata a cambiare la situazione; egli infatti intuì la necessità dell'uso di un'altra lente, stavolta convessa, per raddrizzare l'immagine. Nel suo famoso trattato *Dioptrica* del 1611, egli fu il primo a studiare i diversi tipi di lenti, prese singolarmente o come sistemi di lenti. Gli studi di ottica di Keplero furono la base di tutta l'ottica moderna e il punto di partenza per la costruzione di apparecchi visivi per gli usi più disparati.

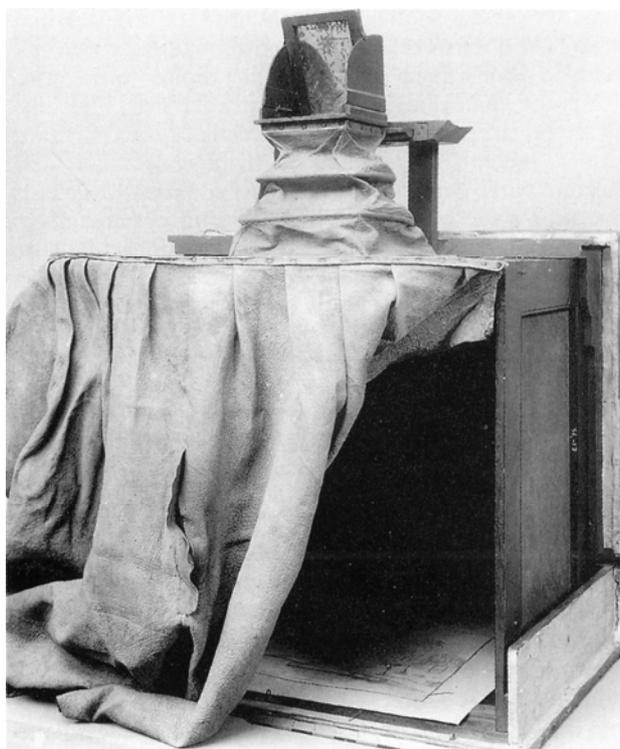


Figura 28 – camera oscura

Keplero sembra anche essere l'inventore della camera a tenda (fig. 29), con una lente e uno specchio riflettore girevole alla sommità, che riflettevano l'immagine all'interno della tenda, così da permettere allo scienziato i suoi rilevamenti topografici. La tenda poteva essere facilmente smontata per il trasporto da un luogo all'altro.

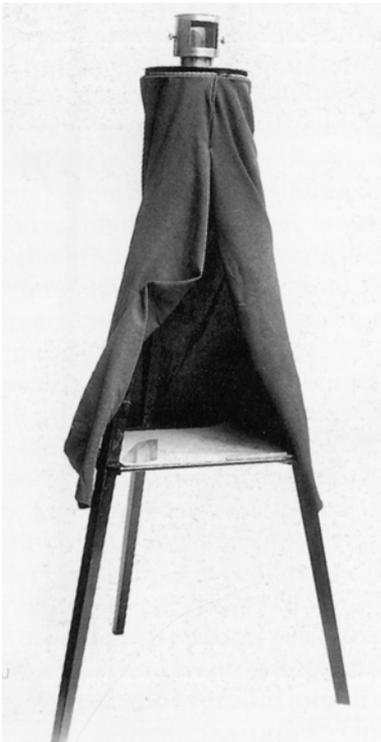


Figura 29—camera oscura "a tenda"

In una lettera che Sir Henry Wotton inviò a Francesco Bacone, dopo una visita a Keplero a Linz nel 1620, così viene descritta:

Egli possiede una piccola tenda (di quale tessuto non ha molta importanza), che è in grado di montare in un batter d'occhio in un posto qualsiasi all'aperto e che si può girare (come un mulino a vento) in tutte le direzioni. La tenda può contenere, credo, non più di un uomo, e forse nemmeno troppo comodo: è ermeticamente chiusa e buia, salvo un buco del diametro di un pollice e mezzo a cui egli applica una lunga asta prospettica, con una lente convessa applicata al suddetto buco, e una concava all'altra estremità. L'asta sporge a metà altezza della tenda eretta, e attraverso di essa passano le radiazioni visibili di tutti gli oggetti all'intorno, che vanno a cadere su un foglio di carta predisposto a riceverle. Quindi egli le ricalca con la sua penna nel loro aspetto

naturale, e fa girare la tenda per gradi finchè non ha disegnato l'intero aspetto del paesaggio circostante. Ho descritto ciò alla Signoria Vostra perché penso che se ne potrebbe fare un buon uso in corografia; d'altra parte fare paesaggi per mezzo di questo apparecchio sarebbe disonesto, benché certamente nessun pittore sappia disegnare con tale precisione¹³¹.

Keplero era consapevole dei limiti del meccanismo ottico. Uno strumento ottico implica una certa quota di distorsione o di errore. Le camere oscure generano distorsioni ottiche, aberrazioni prospettiche e anomalie coloristiche dovute alle lenti, problemi di profondità di campo in relazione al fuoco, e eccentriche diminuzioni che si verificano quando lo strumento viene inclinato.

Bisognava, dunque, interrogarsi sullo strumento di osservazione.

Ma anche la vista umana è fonte di distorsione: Keplero accetta serenamente questo limite. Lungi dal mettere in dubbio il valore e l'utilità dello strumento visivo, benché ingannevole, egli cerca, attraverso i suoi studi di ottica, di definire e di misurare l'entità dell'inganno e dell'artificio¹³².

¹³¹ Cfr. S. Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Londra, 1983 (ed.it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Milano, 1984).

¹³² *Ibidem*

Nel 1646 lo scienziato gesuita Athanasius Kircher, una delle figure più eminenti dei suoi tempi in campo scientifico, costruì un enorme camera oscura, le cui dimensioni erano tali da consentire la presenza all'interno di un disegnatore e di un suo aiutante. Su una parete un piccolo buco consentiva alla luce di passare andando a riprodurre il paesaggio esterno sulla parete opposta. Il disegnatore in piedi tracciava su un grande foglio steso sulla parete i tratti del paesaggio.

Un ulteriore sviluppo fu l'invenzione, nel 1685 da parte del tedesco Johannes Zahn, di una camera oscura a reflex, che presentava all'interno uno specchio collocato a 45 gradi rispetto alla lente dell'apertura, che rifletteva l'immagine su un vetro opaco (fig. 34). Ponendo un foglio da disegno sul vetro, era possibile disegnare l'immagine così proiettata ricalcandone i contorni visibili in trasparenza.

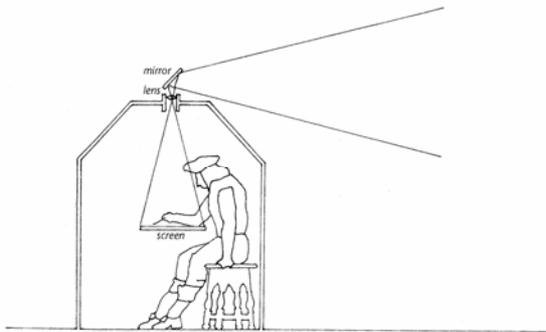


Figura 30 – camera oscura

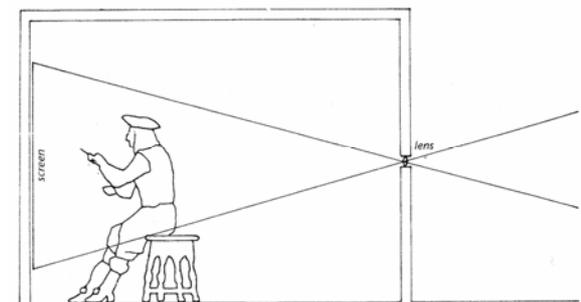


Figura 32 – camera oscura

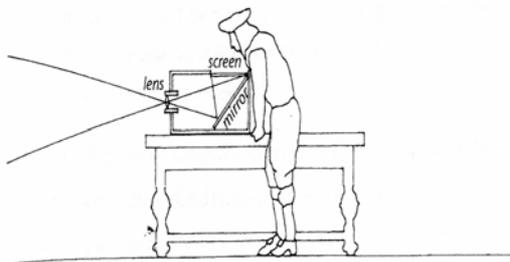


Figura 31 – camera oscura

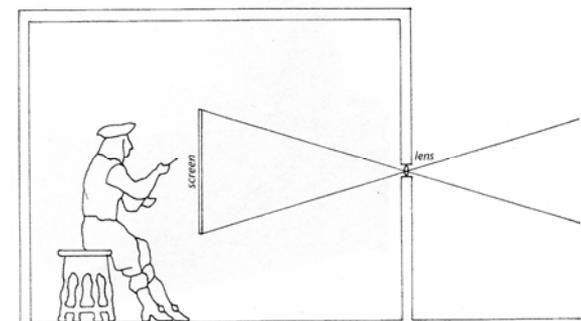


Figura 33 – camera oscura

Sempre Zahn costruì uno strumento portatile di piccole dimensioni, in forma di scatola, equipaggiato con lenti alloggiate in tubi scorrevoli e schermi incorporati, di più facile uso.

David Hockney, il celebre pittore inglese della Pop Art, ha condotto recentemente uno studio molto approfondito sull'uso in pittura della camera oscura, che ha scatenato un'ampia discussione tra gli storici dell'arte¹³³.

Hockney prova a dimostrare che l'uso delle lenti nella storia dell'arte è molto più diffuso di quanto si creda, e che inoltre l'utilizzo degli strumenti ottici da parte dei pittori è iniziato molto prima di quanto sia comunemente accettato.

Tra il 1420 e il 1430, nota Hockney, si avverte un radicale cambiamento nelle tecniche di riproduzione pittorica, in particolare nelle Fiandre. Molti pittori dipingono ritratti, tessuti,

oggetti, con straordinaria cura e incredibile realismo. Hockney avanza l'affascinante ipotesi che ciò sia dovuto all'utilizzo di strumenti ottici, tenuti segreti ai più, ma sicuramente conosciuti dagli artisti. Riporta anche alcuni brani che dimostrano come nel corso dei secoli si sia fatto un uso ricorrente di codici ed enigmi per parlare di scoperte scientifiche che non si voleva rendere pubbliche per paure di ritorsioni o di furti di conoscenza.

E' importante notare che intorno al 1430 pittori e ottici facevano parte della stessa corporazione artigiana. A Bruges ad esempio pittori e vetrai erano uniti nella gilda di San Luca, santo padrone di entrambi.

La teoria di Hockney trova una sostanziale conferma negli studi di Martin Kemp, che ha ricercato le prove dirette della relazione tra arte e scienza¹³⁴.

Secondo Kemp dal '400 all'800 in Europa ci sono particolari affinità e convergenze fra gli interessi intellettuali e l'osservazione della natura da parte degli artisti e degli scienziati.

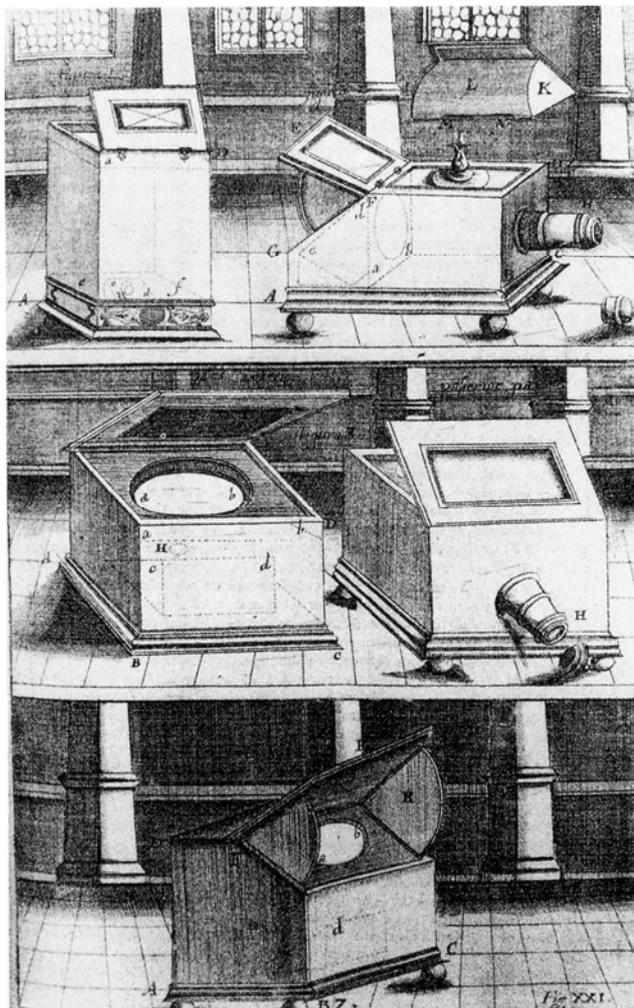


Figura 34 – Johannes Zahn – camere oscure

¹³³ D. Hockney, *Secret Knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*, Londra, 2001 (ed. it. *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano, 2002).

¹³⁴ M. Kemp, *op.cit.*

Gli studi teorici sull'ottica, i problemi inerenti la geometria della visione, la fisica del colore sono alcuni dei temi che stimolarono le riflessioni artistiche e scientifiche del periodo.

“L'intera nozione di progresso in questa fase del pensiero occidentale è profondamente condivisa dalla scienza, dalla tecnologia e dall'arte naturalistica”¹³⁵.

L'utilizzo di strumenti ottici trovò un naturale campo di applicazione tra i pittori nordici. Il Seicento vide svilupparsi in Olanda un ambiente culturale che per i suoi interessi empiristici, viene comunemente definito “età dell'osservazione”. C'era una grande fiducia verso gli strumenti che servivano a studiare, osservare e rappresentare la natura, a cominciare dalle lenti.

Già nel 1622 Constantijn Huygens, poeta e appassionato d'arte olandese, scrive che la camera oscura era “nota a tutti”; il suo è un interesse prevalentemente pittorico, come lo era del resto quello di molti suoi connazionali. Ciò che lo affascinava era il suo potere figurativo¹³⁶.

Durante il suo soggiorno a Londra, dopo aver fatto visita al suo connazionale Cornelius Drebbel, scienziato e inventore, Huygens così scrive ai genitori:

*Ho a casa mia l'altro strumento di Drebbel, che produce meravigliosi effetti di immagini riflesse in una camera buia. Non mi è possibile descriverne la bellezza a parole: ogni pittura è morta in confronto, perché qui è la vita stessa, o qualcosa di ancora più nobile, se soltanto non mancassero le parole. La figura, il contorno e i movimenti vi si fondono con naturalezza, in un modo assolutamente piacevole*¹³⁷.

In seguito così scrive alla moglie:

Ti porterò in casa notizie piacevoli; non diversamente in una camera buia l'azione del sole attraverso un vetro fa vedere tutto ciò che accade all'esterno, benché rovesciato.

La camera oscura è uno strumento che fornisce una testimonianza diretta di quel mondo che poi l'artista riprodurrà nelle sue opere; la sua immediatezza la rende uno strumento necessario alla visione realistica, *descrittiva* dell'arte nordica. La camera è al tempo stesso “guida meccanica, strumento per la costruzione di immagini prospettiche o specchio della natura”¹³⁸.

“E' caratteristico degli artisti nordici il tentativo di rappresentare il campo visivo trasportandolo sulla superficie limitata e piatta delle loro opere”¹³⁹.

L'apparecchio usato da Keplero era fatto in modo da poter girare su sé stesso come un mulino a vento. Il disegno o i disegni che ne risultavano dovevano presentarsi come una serie di vedute successive, prese una dopo l'altra, dell'intero campo visivo intorno alla camera oscura. Ogni veduta era un “ricalco” a penna dell'aspetto naturale delle “*radiazioni visibili di tutti gli oggetti*

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Cfr. S. Alpers, *op. cit.*

¹³⁷ *Ibidem*

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ *Ibidem*

all'intorno". La somma delle vedute doveva dare l'intero *aspetto* del campo. Il mondo così raffigurato è chiaramente un montaggio di aspetti parziali.

Martin Kemp ha osservato che quando esaminiamo i dipinti realizzati in questo periodo abbiamo difficoltà a stabilire se per crearli sia stata usata la camera oscura.

Mancano quasi totalmente prove scritte dirette, ad esempio le descrizioni contemporanee sui pittori che possono avere usato effettivamente questo strumento. La prova visiva dei dipinti stessi non porta a conclusioni certe. "Gli splendidi effetti di naturalismo spaziale e atmosferico della pittura olandese mostrano una notevole precisione che è degna delle migliori immagini della camera oscura", ma secondo Kemp ciò non necessariamente va attribuito all'effettivo uso della camera oscura¹⁴⁰.

Ho già ricordato lo studio di Hockney, che ha avanzato un'ipotesi, supportata da numerose prove, che smentisce, o quantomeno rimette in discussione, le affermazioni alquanto scettiche di Kemp, ma non è questo il luogo per addentrarci in questa discussione, comunque di grande importanza per la storia dell'arte.

Diciamo solo che gli storici dell'arte si sono dimostrati generalmente restii a studiare le implicazioni derivanti dall'ipotesi dell'uso di strumenti ottici da parte dei pittori, forse considerando ciò come una forma di imbroglio. O forse per mancanza di conoscenze tecniche necessarie a chiarire il *come* nascono i quadri grazie all'uso di strumenti ottici.

O ancora a causa di una formazione di tipo umanistico, che soprattutto nella critica d'arte italiana risente in maniera profonda dell'insegnamento crociano, che è poco interessato allo studio della tecnica, ma si sofferma maggiormente sui significati e sulle interpretazioni emotive da dare dell'opera d'arte.

Ma queste obiezioni peccano di alcuni limiti. In primo luogo si ignora il fatto che in quel momento storico l'utilizzo di strumenti ottici era considerato di grande valore nella comunità artistica, e culturale, nei Paesi Bassi, e non solo.

In secondo luogo si commette l'errore di considerare la camera oscura come uno strumento che incide in maniera profonda sulle scelte artistiche, sulla concezione e realizzazione dell'opera.

Ciò non è vero. Un grande pittore rimarrà tale anche se fa uso di strumenti ottici: il caso di Canaletto, giusto per fare un esempio, sta lì a dimostrarlo (fig. 35). La sensibilità e le qualità stilistiche, le opzioni luministiche e cromatiche rimangono scelte di incondizionata pertinenza dell'artista, che nessuno strumento ottico può influenzare in maniera decisiva.

¹⁴⁰ M. Kemp *op.cit.*

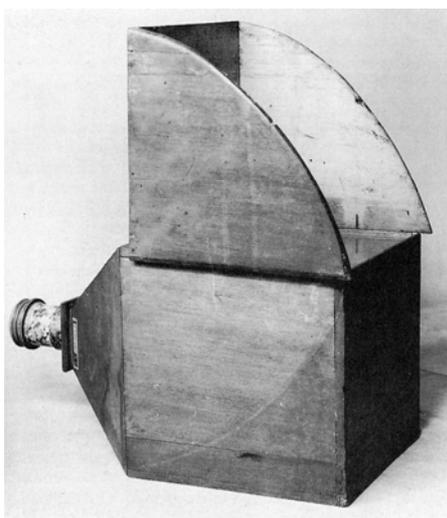


Figura 35- camera oscura di A. Canal

E' importante però sottolineare il cambiamento che introduce l'utilizzo della camera oscura nel modo in cui gli artisti vedono il reale.

Mi sembra molto efficace ciò che scrive a proposito Martin Kemp:

“Un'immagine [riprodotta] da una camera oscura di buona qualità genera una speciale “sensazione” visiva: produce un sensibile aumento del tono e del colore, fornendo una loro sottile intensificazione senza violenza o stridore. Sfumature di luce e ombra che sembrano troppo diffuse o leggere per poterle apprezzare nella scena originale, vengono in qualche modo purificate e gli effetti tonali raggiungono un certo grado di coerenza. Le configurazioni delle forme, miniaturizzate in modo da sembrare condensate nella loro vera essenza, acquistano una chiarezza cristallina. Sorprendenti giustapposizioni di scala su piani diversi di cui non ci rendiamo totalmente conto nell'immagine reale, divengono irresistibilmente evidenti. La reciproca intensificazione di toni e colori contrastanti ai margini delle aree -noto come “contrasto simultaneo”- si riscontra con forza particolare nella camera oscura. I diversi fuochi richiesti per i diversi piani, in particolare per quelli vicini all'osservatore, divengono chiaramente evidenti”¹⁴¹.

“Non è tanto la natura o l'uso dell'immagine prodotta dalla camera oscura, quanto la fiducia riposta in essa a risultare decisiva per la comprensione della pittura olandese”, ha scritto la Alpers¹⁴².

¹⁴¹ La camera oscura resta lo strumento più importante di questa fase storica. I sistemi basati sull'uso di lenti, che consentivano la riproduzione di immagini ridotte e bidimensionali di oggetti e scene nel loro totale dispiegamento ottico di luci e colori, gettarono le basi visive per le tecniche fotografiche, che avrebbero rivoluzionato i nostri mezzi di rappresentazione. M. Kemp, *op. cit.*

¹⁴² S. Alpers, *op. cit.*

La *Veduta di Delft* di Vermeer (fig. 36), che per molti versi è il dipinto più rappresentativo della pittura olandese del Seicento, quantomeno nell'ambito che interessa il presente studio, e cioè la rappresentazione degli *spazi urbani*, è un perfetto esempio di come possa risultare difficile stabilire se sia stata utilizzata o meno la camera oscura. A dire il vero su tutta l'opera di Vermeer la critica d'arte dibatte da anni per stabilire se il pittore olandese abbia fatto uso o meno di strumenti ottici per i suoi celebri dipinti d'interni¹⁴³.



Figura 36- J. Vermeer – *Veduta di Delft*

Philip Staedman ha condotto uno studio molto approfondito sull'intero *corpus* di opere di Vermeer¹⁴⁴. Vale la pena di seguire brevemente il ragionamento di Staedman, che dimostra come Vermeer potrebbe aver fatto uso di strumenti ottici.

Lo studioso olandese riconosce che le immagini prodotte da una camera oscura presentavano dei difetti. Ne elenca in particolare due, entrambi sui bordi delle immagini: qui le linee si curvavano leggermente, e l'immagine diventava meno luminosa e più sfocata (questo effetto è noto come “vignettatura”). Inoltre le lenti avrebbero avuto una profondità di campo troppo limitata per permettere la messa a fuoco dell'intera immagine di una stanza in una volta sola¹⁴⁵ (e a maggior ragione di una immagine urbana, ampia e complessa, come la *Veduta di Delft*).

Ma a queste obiezioni Staedman risponde che è errato considerare che lavorare con la camera oscura sia come scattare una fotografia. Operando all'interno del tipo “a cabina” o “a tenda”, è perfettamente possibile regolare la camera oscura per mettere a fuoco diverse zone della scena in tempi diversi¹⁴⁶. Gli effetti di “vignettatura” possono essere in certa misura eliminati mettendo a fuoco di volta in volta prima il centro, e non i bordi, e viceversa. Ciò si ottiene o allontanando e

¹⁴³ Per ulteriori approfondimenti rimando a C. Seymour, jr. *Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera oscura*, The art Bulletin, vol. 46, 1964; J. M. Montias, *Vermeer. L'artista, la famiglia, la città*, Torino, 1989; *Johannes Vermeer*, a cura di A. K. Wheelock, Milano, 1995; P. Steadman, *Vermeer's Camera*, Oxford, 2001.

¹⁴⁴ P. Staedman, *op.cit.*

¹⁴⁵ Ricordo che la maggior parte dei dipinti che ci sono giunti di Vermeer sono ambientati all'interno di una stessa stanza della casa del pittore.

¹⁴⁶ La dimostrazione di quanto detto è stata fatta da David Hockney nel documentario prodotto dalla BBC che prende spunto dal libro del pittore inglese.

avvicinando la lente verso lo schermo su cui viene proiettata l'immagine, oppure inclinando la lente, lasciando fisso lo schermo. In questo modo, oltretutto non viene alterata la prospettiva¹⁴⁷.

Quanto detto dimostra che le immagini prodotte da una camera oscura, pur non essendo perfette, sono chiaramente utilizzabili. Infatti ogni lieve curvatura residua ai margini potrà essere facilmente corretta a mano nel ricalco o direttamente sulla tela. Non si deve “sottovalutare la capacità di interpretare, improvvisare e compensare i difetti ottici, di cui è dotata la maggior parte degli artisti”¹⁴⁸.

Un'altra questione fondamentale che affronta Staedman è la dimensione delle lenti. Per il tipo di immagine “ripresa” da Vermeer c'era bisogno di lenti con un diametro di almeno 10 cm. La questione è capire se all'epoca esistevano già le tecniche necessarie per molare lenti di questa grandezza, oltre a quelle, più piccole, intorno ai 4 o 5 cm utilizzate per gli occhiali.

La risposta è affermativa. Già nel ritratto di Leeuwenhoek si vede sul tavolo una lente d'ingrandimento di circa 8 cm. Più in generale le lenti erano molto diffuse tra i mercanti di stoffe per ispezionare attentamente la trama di tessuti particolarmente pregiati.

Lenti di maggiori dimensioni furono fabbricate in misura crescente nel corso del secolo per i telescopi. Risulta che Huygens possedeva lenti per telescopio di 13,5 e 32,5 cm di diametro. La Royal Society conserva nella sua collezione tre lenti per telescopio di 19,5 , 21 e 23 cm, fabbricate nel 1686. Sappiamo che a Delft esisteva una produzione commerciale di lenti all'epoca in cui visse Vermeer, e così anche in altre città dell'Olanda¹⁴⁹.

Staedman conclude affermando che “la camera ha la capacità di trasformare istantaneamente la tridimensionalità di qualsiasi scena in una disposizione bidimensionale di forme sullo schermo. E' uno strumento con cui possono essere ponderati gli elementi più sottili della composizione”.

In un dipinto come la *Veduta di Delft* un artista non può cambiare gli edifici che ha di fronte a sé¹⁵⁰, ma può manipolare le posizioni o le forme sulla tela, servendosi della camera proprio in quel lavoro di rifinitura, correzione e definizione dell'immagine.

Questa visione diretta delle immagini prodotte dalla camera oscura ha portato spesso gli storici olandesi a riferirsi all'immagine proiettata dalla camera oscura come a un “vero dipinto naturale”.

¹⁴⁷ Ciò avviene grazie a quella che i fotografi chiamano “legge di Scheimpflug” secondo la quale, se la lente è inclinata su un asse orizzontale la banda che verrà messa a fuoco sarà verticale; se è inclinata attorno ad un'asse verticale, la banda sarà orizzontale.

¹⁴⁸ P. Staedman *op.cit.*

¹⁴⁹ Staedman riporta anche una notizia ripresa da Montias, secondo cui un fabbricante di occhiali e molitore di lenti attivo a Delft, un certo Evert Steenwijck, fabbricava lenti per telescopio già nel 1628. Evert era il padre di Pieter, conoscente del padre di Vermeer.

¹⁵⁰ “Nella *Veduta di Delft* di Vermeer - ha scritto Svetlana Alpers - è difficile dire che Delft sia riprodotta: semplicemente essa è lì che si offre ai nostri sguardi.[...] si ha l'impressione di un mondo già dato a cui guardare, l'idea che il mondo si depositi da sé, con i suoi colori e la sua luce, sulla superficie pittorica”. S.Alpers, *op.cit.*

Secondo altri, però, l'uso della camera oscura è vista come una specie di scorciatoia per l'artista olandese ignorante per realizzare figure in prospettiva. Cioè solo chi non sa costruire geometricamente un'immagine prospettica alla maniera degli italiani si riduce a copiare l'immagine di una camera oscura¹⁵¹.

Dunque per alcuni è uno sviluppo della visione in prospettiva, per altri è un'alternativa ad essa.

Gli studiosi più recenti dell'arte nordica arrivano a parlare di artisti “pienamente consapevoli delle differenze tra prospettiva artificiale e visione naturale” e a lodarli per il fatto di “usare i loro occhi con meno preconcetti dei loro predecessori” e di voler superare “i limiti della prospettiva lineare in una forma decisamente innovatrice”.

Se cerchiamo un antenato dell'immagine fotografica, lo possiamo trovare in “quella densa sintesi di vedere, conoscere e raffigurare che caratterizza le immagini del Seicento”¹⁵².

“La differenza – conclude acutamente la Alpers - non è fra due modi diversi di percepire il mondo, ma fra due modi di raffigurarlo: da una parte il quadro considerato come oggetto nel mondo, una finestra incorniciata a cui accostiamo lo sguardo; dall'altra un'immagine che prende il posto dell'occhio, lasciando così indefiniti la cornice e il nostro punto di osservazione”¹⁵³.

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ *Ibidem*

CAPITOLO 2

LA NASCITA DEL VEDUTISMO.

I PITTORI E GLI SPAZI URBANI PRIMA DI VAN WITTEL.

*[L'opera d'arte] è l'unico strumento
di cui disponiamo per ritrovare il tempo.*

M. Proust, Il tempo ritrovato

La pittura di architettura acquista una propria autonomia intorno al 1600, raggiungendo la sua massima diffusione in epoca tardo barocca; all'inizio si diffonde in Italia e nei Paesi Bassi, successivamente anche in Francia e in Germania. I dipinti d'architettura, sia vedute d'interni che vedute urbane, diventano rapidamente pregiati pezzi da collezione per gli amanti e i collezionisti d'arte di tutta Europa.

Nella cerchia degli eruditi e degli studiosi la pittura d'architettura è data come sesta su dodici generi, all'interno di una scala di valori ordinati secondo la difficoltà, fra la pittura floreale e il paesaggio. Nella famosa lettera che il noto collezionista, il marchese Vincenzo Giustiniani, scrive tra il 1620 e il 1630 indirizzata al curiale Theodor van Ameyden si legge: “ Sesto, saper dipingere bene le prospettive ed architetture, al che si richiede l'aver pratica dell'architettura, ed aver letto libri che di essa trattano, e così libri delle prospettive, per aver cognizioni degli angoli regolari e visuali, e fare che tutto sia d'accordo, e dipinto senza sproposito”, a testimonianza delle difficoltà di questo genere, che richiedeva conoscenza della scienza della prospettiva, del sistema degli ordini architettonici, e come vedremo, anche competenze di ottica.

Grazie al celebre studio di Francis Haskell sui rapporti tra arte e società in Italia nell'epoca barocca¹, sappiamo che nel corso del Seicento a Roma s'accrebbe in notevole misura il numero dei mercanti d'arte di professione a diretto contatto con i pittori, di cui curavano gli affari e le vendite dei quadri.

Ciò contribuì a cambiare il mercato dell'arte e a spezzare il monopolio esercitato dalla chiesa e dall'aristocrazia, monopolio che già alcuni importanti committenti privati avevano messo in

¹ F. Haskell, *Patrons and painters: a study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, Londra, 1963 (Ed. it. *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, 1966).

discussione. In realtà non appena un artista riusciva a farsi un nome, non lavorava più per un mercante, a meno che non vi fosse costretto dalla miseria più opprimente.

Ma in principio si pensava che l'intromissione dei valori commerciali e della mentalità affaristica nel campo delle arti liberali ne costituisse una degradazione, se non addirittura un'umiliazione².

La crisi finanziaria che seguì il pontificato di Urbano VIII, alla metà del secolo, fece precipitare il mercato. La politica di restrizione attuata da Innocenzo X lasciò senza aiuti tutti quegli artisti che erano affluiti a Roma durante gli anni precedenti. Molti pittori si videro perciò costretti a lavorare per i mercanti. Inoltre gli stranieri che soggiornavano a Roma per brevi periodi preferivano trattare con i mercanti, piuttosto che direttamente con i pittori, spesso capricciosi e incostanti.

Al tempo stesso vi fu la graduale diffusione delle mostre d'arte, organizzate in genere in occasione di ricorrenze religiose e di processioni, così caratteristiche della vita romana del '600, come ad esempio la festa del *Corpus Domini*, che favorì il contatto dell'artista con un più vasto pubblico; gli artisti esponevano i loro prodotti indiscriminatamente insieme ad altri artigiani o a mercanti. Naturalmente nessun artista di fama consolidata avrebbe mai pensato di potersi abbassare a tal punto e in genere i pittori in cui ci si imbatte sono specialisti minori in paesaggi, in vedute urbane o in scene di genere e soprattutto artisti appena giunti a Roma o di ritorno dopo una lunga assenza. Per costoro le mostre potevano essere molto utili ed attiravano infatti l'attenzione di stimati *connoisseurs*.

Le mostre contribuirono a rendere la pittura una questione "pubblica", molto di più di quanto non lo fosse stata in precedenza. I quadri erano ora direttamente accessibili e alla portata di chiunque: non più confinati sull'altare o nel palazzo di famiglia, essi venivano ora appesi all'esterno delle chiese in occasione di cerimonie e appoggiati alle pareti dei chiostri in determinati giorni dell'anno.

Ciò portò ad un crescente apprezzamento della pittura come tale, una tendenza che portò inevitabilmente all'affermazione, nella seconda metà del Seicento e nei primi anni del '700, delle nature morte, dei paesaggi e delle vedute urbane, cioè di una serie di soggetti che sino ad allora non erano stati considerati degni di particolare attenzione³.

Per procedere ad una periodizzazione della storia del vedutismo possiamo individuare due periodi, il primo dei quali si sviluppa nel corso del XVII secolo ed è caratterizzato da una serie di tentativi degli artisti operanti in Olanda e a Roma impegnati a definire le procedure e le regole più efficaci

² L'Accademia di San Luca ordinava ai suoi membri di star lontani da simili commerci, sotto pena d'espulsione; salvo poi, in cerca di nuove fonti di reddito, nel 1633 riuscire ad ottenere dal papa il diritto di imporre una tassa speciale di 10 scudi annui a tutti i mercanti d'arte. F. Haskell, *op.cit.*

³ F. Haskell, *op.cit.*

per rappresentare in maniera realistica gli spazi architettonici ed urbani. Questa prima fase pionieristica, si conclude con l'arrivo a Roma di Gaspar van Wittel nel 1675.

Da questo momento inizia una seconda fase, segnata dal trionfo della celebre e celebrata scuola veneziana di Canaletto, Bellotto, Marieschi, Guardi, ma anche dall'opera di Panini, Anesi, Locatelli e Piranesi attivi a Roma, e di artisti a cui solo negli ultimi anni la critica ha dedicato una maggiore attenzione come Antonio Joli e Lusieri, attivi a Napoli insieme con Coccorante, Bonavia, Ricciarelli; e ancora Zocchi a Firenze o artisti stranieri come Hackert, Ducros o Fernet. Tutti questi artisti nel corso del XVIII secolo prendono le mosse dalla lezione di van Wittel, se ne impossessano e contribuiscono a superarla, arricchendo il genere di nuovi e diversi elementi cromatici, luminosi, di costruzione geometrica e ottica, spingendo il genere oltre le conquiste di inizio secolo.

In questo capitolo mi occuperò di quegli artisti che, durante il XVII secolo tra l'Olanda e l'Italia, hanno contribuito, con le loro conoscenze e le loro sperimentazioni, a definire i limiti tecnici, formali, metodologici del genere.

Artisti come Jan van der Heyden, Viviano Codazzi, Lievin Cruyl, Luca Carlevarijs tra gli altri, hanno fissato, ognuno con i propri codici stilistici e le proprie caratteristiche espressive, gli elementi distintivi della rappresentazione degli spazi urbani, nel periodo che precede l'entrata in scena, nell'ultimo quarto del XVII secolo, di Gaspar van Wittel, che porterà le conoscenze del Seicento nel nuovo secolo, arricchendole di nuove procedure metodologiche e nuove sensibilità, e che secondo una opinione comune nella critica d'arte, segna la nascita del vero e proprio vedutismo così come si andrà sviluppando nel corso del Settecento.

Pur riconoscendo il ruolo centrale e di assoluto valore del pittore olandese, a cui del resto verrà dedicato il capitolo principale di questa ricerca, si vuole sottolineare in questo capitolo il ruolo fondamentale che ricoprono alcuni artisti, a torto considerati minori ma che hanno contribuito in maniera decisiva a definire il genere della veduta, a fissarne i limiti e a stabilire le metodologie di questo genere pittorico così complesso e affascinante, di cruciale importanza per lo studio della storia dell'architettura e della città.

Pittori e incisori si sono trovati ad assistere, nel corso di tutto il XVII secolo, ad una profonda trasformazione delle città, che si sono arricchite di nuovi edifici monumentali e di rappresentanza, di nuove strade, piazze, slarghi, di nuovi spazi urbani, e sono diventati i testimoni di questi profondi cambiamenti urbanistici. Gli artisti di cui si parla in questo capitolo hanno prodotto preziose testimonianze visive, che servono come documenti per ricostruire le trasformazioni avvenute all'interno dei territori urbani nel corso dei secoli.

E' bene ricordare, però, che le tipologie del dipinto di architettura sono molteplici e di difficile classificazione.

Possiamo avere vedute urbane reali, con una rappresentazione più o meno precisa dei luoghi, oppure vedute deformate di un luogo realmente esistente, o ancora i *capricci*, dove possono essere affiancati edifici esistenti o inventati, in luoghi reali o immaginari, fino ad arrivare alle vedute ideate, con disegni di architetture impossibili.

Ci possono essere casi di edifici solo progettati o appena messi in cantiere, che vengono disegnati come già terminati o, viceversa, architetture esistenti rappresentate sotto forma di rovine. Nel genere delle rovine sono spesso mostrate volte diroccate o colonne che fanno parte del paesaggio, alludendo spesso a località di Roma o di Tivoli, fino a sfociare nei veri e propri dipinti di paesaggio, che fanno parte di un genere a sé stante. Edifici e luoghi famosi, come il Colosseo, il Foro romano, il Campidoglio, o a Venezia, la piazza di San Marco, Santa Maria della Salute o San Giorgio, sono rappresentati in contesti reali o totalmente inventati, aggiungendo edifici, e spesso ingrandendo dei particolari architettonici per fini pittorici, le celebri “capricciose invenzioni”. Infine ci sono i dipinti storici, in cui l’architettura svolge un ruolo di fondale o di spazio in cui viene ambientata la scena rappresentata e in cui vengono inserite le figure e i personaggi, le cosiddette “macchie”.

Va ribadito che i confini tra i vari generi e i vari stili sono molto labili, come avremo modo di verificare in questa panoramica sulla storia dei pittori di vedute. Le tecniche e i metodi utilizzati per la rappresentazione dello spazio e gli effetti cromatici e luministici nella riproduzione di chiese, palazzi, monumenti, sono molto spesso simili sia che si parli di vedute reali che di *capricci*, sia che ci si riferisca a dipinti di paesaggio o alle vedute ideate. Risulta impossibile, perciò, definire e circoscrivere rigidamente i confini dei vari generi, e molto spesso anche delimitare l’opera di un singolo artista diventa impossibile. Viviano Codazzi, Luca Carlevarijs, Giovanni Paolo Panini, Canaletto, Antonio Joli e molti altri, nel corso della loro carriera si sono regolarmente cimentati in vari settori, dalla quadratura alla scenografia, dalle vedute urbane ai capricci, fino ad arrivare agli allestimenti effimeri delle feste, portando con sé, nei vari campi, metodi, stili e tecniche che hanno finito inevitabilmente per confondersi e sovrapporsi. Alla luce di quanto detto risulta chiaramente difficile delimitare lo studio alle sole rappresentazioni di spazi urbani reali, senza che queste analisi non risentano di influenze di altro genere. Sarà dunque inevitabile, nel corso della trattazione, fare riferimento, quando necessario, anche a casi non direttamente riconducibili a ritratti di spazi urbani reali.

E’ necessaria anche un’altra precisazione. Le tipologie costruttive dell’iconografia urbana sono di difficile classificazione⁴.

⁴ Gli storici non hanno ancora trovato un accordo né sulla terminologia, né sulla classificazione. Marias ci ricorda alcune ipotesi di classificazione. Secondo Skelton esistono quattro tipi: 1) vedute stereografiche (profili, vedute, panorami); 2) piani o piante; 3) vedute in prospettiva o vedute a volo d’uccello; 4) *map view*, nelle quali una veduta degli edifici a volo d’uccello veniva sovrapposta a una pianta generale. Nuti ha proposto altri tre tipi: 1) profili; 2) vedute di scorcio (da un punto di osservazione più elevato, ma senza mostrare la rete viaria della città, sulla base di un

Fino all'affermarsi delle vedute urbane propriamente intese, che raggiungeranno il massimo sviluppo a cavallo tra Seicento e Settecento, la rappresentazione delle città, guidata da un "desiderio di totalità", si era sviluppata attraverso rappresentazioni globali, cioè immagini che "volevano creare un'esperienza impossibile da raggiungere nella realtà. [...] Le piante icnografiche, ortografiche, zenitali cercavano la globalità – aggiungendo la precisione in termini di misurabilità – ma richiedevano all'osservatore abilità diverse [...]. Le piante moderne ci presentano immagini non sperimentabili visualmente e anche nelle loro lettura incontriamo qualche difficoltà quando vogliamo porre in relazione i dati forniti con la nostra diretta esperienza visiva della città"⁵. I diversi metodi che si sono succeduti per diversi secoli, nel tentativo di raffigurare la conformazione delle città, tentavano sempre di rappresentare ampie porzioni di città, se non addirittura la totalità del territorio urbano. A cominciare dai profili di città, con l'immagine frontale, in cui la città era vista dall'esterno, in termini di sagoma, di *skyline*, con gli edifici ripresi in primo piano che nascondevano il nucleo urbano, dal quale emergevano solo alcune emergenze architettoniche, quali torri o campanili di chiese. L'immagine risulta essere appiattita, e tutti gli elementi tridimensionali sono schiacciati sul piano orizzontale⁶. Queste immagini erano sempre costruite a partire da una successione di vedute che venivano ricomposte a formare una veduta unica; in questo modo, per quanto si pretendesse di costruire delle rappresentazioni dal vero, l'immagine finale era sempre una successione di vedute diverse, in cui "i profili falsificavano la corretta costruzione prospettica monolocale"⁷, perdendo la teorica verosimiglianza data da un punto di vista lontano e umanamente praticabile. A quest'ambito vanno ricondotte le prime vedute di città, ossia la celebre *Tavola Strozzi*, primo "ritratto" di Napoli, datata 1472, tavola nata come spalliera di un "lettuccio", recentemente attribuita da Cesare de Seta a Francesco Rosselli di Lorenzo, pittore fiorentino; la contemporanea veduta di Firenze detta della *Catena* (1472 circa), incisa da Ludovico degli Uberti; e il "ritratto" di Roma, datato 1478-90, già attribuito a Rosselli, noto grazie a una replica cinquecentesca ora nel palazzo ducale di Mantova⁸.

Anche le "vedute a volo d'uccello" nascevano con la pretesa di una raffigurazione globale della città. Realizzate da un punto di vista immaginario posto in alto nel cielo, o da una torre o da una collina, davano all'osservatore una percezione fittizia della città. Partendo da una pianta, che veniva ruotata per esigenze grafiche, si costruivano gli edifici utilizzando forme di costruzione

supposto controllo geometrico dello spazio visivo; 3) piante prospettiche, nelle quali compaiono le strade e che unificano le due categorie della "veduta a volo d'uccello" e di qualsiasi tipo di *map view* con piante e alzati di edifici. De Seta ha proposto quattro categorie: 1) profili; 2) piante; 3) vedute in prospettiva (con angolazione fra 60° e 90°); 4) vedute a volo d'uccello. F. Marias, *Dalla "città ideale" alla città reali: prospettive, topografie, modelli, vedute in I trionfi del Barocco*, a cura di H. Millon, Milano, 1999.

⁵ F. Marias, *op.cit.*

⁶ C. de Seta e D. Stroffolino (a cura di), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, 2001.

⁷ F. Marias, *op.cit.*

⁸ C. de Seta e D. Stroffolino (a cura di), *op.cit.*

pseudoprospektive o assonometriche, in modo da rafforzare l'idea dell'immagine dal vero, pur manipolando ampiamente l'immagine finale⁹. Uno dei primi esempi di questo genere fu la celebre *Veduta di Venezia* di Jacopo de' Barbari, datata 1500.

L'esigenza di raggiungere una conoscenza particolareggiata dell'organismo urbano e di creare un'immagine leggibile della città, necessitava di una costruzione di tipo geometrico, che permettesse la conoscenza delle distanze tra gli edifici e della rete viaria. La pianta urbana è la restituzione planimetrica di tutti gli edifici utilizzando una proiezione ortogonale o zenitale, ottenendo in questo modo una costruzione oggettiva di natura scientifica. La costruzione di piante urbane richiedeva enorme dispendio di lavoro, tempo e denaro e ciò è la causa di una lenta diffusione di questa tipologia iconografica, che si svilupperà tra Cinquecento e Settecento parallelamente allo sviluppo della strumentazione tecnica di misurazione sempre più sofisticata e specializzata, accompagnata da innovazioni nel campo della geometria, che sfoceranno nella trattatistica che codificherà la topografia come scienza vera e propria.

La cartografia è allo stesso tempo scienza e pittura. Cartografi e topografi sono, almeno fino al '700 oltre che scienziati anche disegnatori e pittori. E' nel secolo dei Lumi che i progressi della geografia e della topografia, che diventano discipline scientifiche autonome, rompono il rapporto con il disegno e la pittura vedutista d'invenzione. La scienza topografica riduce i margini di invenzione paesistica fino ad annullarla.

Nel corso del Seicento avverrà un lento ma netto allontanamento tra le piante e la cartografia di carattere geometrico e topografico e le vedute dipinte. I pittori che ritrarranno la città abbandoneranno la pretesa di riprendere la città nella sua globalità, ma si concentreranno sulla ripresa di alcuni frammenti di città, gli *spazi urbani*, cioè spazi minori interni alla città, racchiusi da edifici e manufatti umani, o anche da elementi naturali come un lungomare o un lungofiume, che creano uno spazio vissuto quotidianamente da uomini e donne. E' questo il campo che si intende indagare in questo capitolo, tralasciando dunque l'importante produzione cartografica che è tema complesso e che esula dai fini di questo studio.

⁹ Per ulteriori approfondimenti sulle tecniche di costruzione delle vedute a volo d'uccello rimando a: D. Stroffolino, *Alfred Guesdon, "L'Italie à vol d'oiseau" (1849). La veduta a volo d'uccello dalle ali d'Icaro alla mongolfiera*, in C. de Seta (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, 2004.

La “veduta urbana”

Il termine “veduta” nel suo significato più corrente cioè di raffigurazione di un luogo, di un sito caratteristico, di un monumento, di uno spazio urbano, è strettamente connesso alla prospettiva: deriva infatti dal termine analogo con cui si intende “punto dove va a battere la vista” e di conseguenza, aspetto di un luogo così come esso cade entro il quadro ben delimitato della piramide visiva¹⁰. Solo in un secondo momento assume il significato più circoscritto di “prospetto di un luogo” e, di conseguenza, rappresentazione del luogo stesso secondo le regole della prospettiva.

Nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) F. Baldinucci scrive “Dicono i nostri artefici talvolta veduta per lo stesso che prospettiva, o lontananza in prospettiva: onde bella veduta dicesi a paese vasto e ameno [...] e proprissimamente dicesi disegnar vedute a quello studio che fanno i Pittori, particolarmente Paesanti, andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città, ritraendo o con penna, o con stile, o con inchiostro della china, o con acquarelli, paesi abitazioni, boscherecce, Città, fiumi e simili...”¹¹. Nel testo del Baldinucci non si trova ancora una distinzione tra “veduta di paesi” e “vedute urbane” ma in seguito, mentre per le prime entra in uso il termine di “paesaggio”, quello di “veduta” viene sempre più a significare la rappresentazione sia di rovine antiche sia, soprattutto, di elementi dell'ambiente urbano. La distinzione tra i due generi diventa allora più evidente. Il genere del paesaggio ritrae la campagna, lo scenario formato dalla vegetazione naturale, mentre la veduta ritrae per lo più i manufatti umani, solidi geometrici come le case e i palazzi, che formano strade, piazze, città.

Va ricordato che la “veduta architettonica” viene di solito concepita in rapporto, oltre che con la prospettiva¹², che influenzerà profondamente il lavoro dei pittori vedutisti, anche con il quadraturismo e la scenografia, l'uno che si occupava della decorazione illusionistica di spazi reali come saloni, gallerie, stanza, volte di chiese e così via, l'altra che sistemava architettonicamente lo spazio scenico. Ciò che li accomuna sono alcuni principi comuni, come ad esempio gli stessi problemi di natura spaziale e di rappresentazione dei rapporti tridimensionali, che traendo spunto dall'architettura reale, partono da elementari operazioni di prospettiva e si addentrano poco alla volta in problemi più sottili e complessi. Questi intensi legami metodologici e concettuali troveranno riscontro sia nel caso delle vedute reali che nelle vedute di fantasia¹³.

¹⁰ G. Briganti *I vedutisti*, Milano, 1968.

¹¹ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze, 1681. (Edizione consultata ripr. facs., Firenze, 1985).

¹² L. Salerno *I pittori di vedute in Italia (1580- 1830)*, Roma, 1991.

¹³ Già negli anni '50 Roberto Longhi e Cesare Brandi indicavano l'ascendenza delle tecniche scenografiche e quadraturiste sullo sviluppo delle tecniche vedutistiche. Longhi parlando di Viviano Codazzi, fa riferimento alla corrente bresciana del '500 (Rosa, Mandrini, Viviani), a quella lombardo-veneta (Castello, Ribaldi, Cambiaso), alla

Benché, come detto, sia divenuta un “genere” autonomo solo nel corso del sec. XVII, dando luogo al fenomeno conosciuto come “vedutismo”, la rappresentazione di elementi dell’ambiente urbano ha una sua lunga storia in quanto tali elementi sono stati spesso utilizzati come sfondo per la rappresentazione di scene storiche o religiose o allegoriche. Basti pensare, per indicare solo pochi, notissimi esempi, all’affresco di Giotto raffigurante l’*Omaggio dell’uomo semplice* nella Basilica Superiore di Assisi, con l’inserimento di accurate notazioni descrittive di monumenti e edifici che rendono riconoscibile il luogo dell’evento, o al vasto ciclo di affreschi, del 1338-39, con *L’allegorie e gli effetti del buono e del cattivo governo in città e in campagna* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, agli affreschi di Masaccio e Masolino nella Cappella Brancacci a Firenze, ma anche a dipinti del Ghirlandaio, del Pinturicchio, di Botticelli e di numerosi altri artisti. Abbiamo già sottolineato come a partire dal Trecento, e poi sempre più nei secoli successivi, assuma particolare importanza, principalmente a Firenze, la celebrazione della città in immagini dove fossero ben riconoscibili i monumenti di più alto valore simbolico: il Battistero, Palazzo Vecchio e, in seguito, la cupola di Santa Maria del Fiore.

Alla fine del sec. XV l’interesse per la rappresentazione di alcuni siti importanti del panorama urbano “moderno”, sia pur sempre come ambientazione di particolari eventi, ma anche con il preciso intento di rendere perfettamente riconoscibile un luogo determinato, si afferma significativamente a Venezia, in alcuni teleri, grandi dipinti su tela usati come rivestimenti murali: esempi di ciò si ritrovano nella *Processione a San Marco* di Gentile Bellini, ma soprattutto nelle due raffigurazioni di *Miracoli della reliquia della Santa Croce* dipinti rispettivamente dallo stesso Gentile e da Vittore Carpaccio per la Scuola di San Giovanni Evangelista.



Figura 37 – Vittore Carpaccio- *Arrivo degli ambasciatori*

grande scenografia prospettica dei bolognesi e modenesi (Dentone, Colonna, Vitelli, Vigarani, Joli), infine alla scuola dell’Italia centrale (Alberti, Laureti, Zaccolini, Tarquinio da Viterbo). Brandi parla dell’ascendenza, nascosta, del Bibiena su Canaletto.



Figura 38- V. Carpaccio- *Miracolo dell'indemoniato al ponte di Rialto*

Lo stesso Carpaccio si affermerà, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, come uno dei maggiori esecutori di immagini urbane, anche se utilizzate ancora come sfondo per narrare vicende storiche o allegoriche, basti ricordare l'*Arrivo degli ambasciatori* (fig. 37), o il *Ritorno degli ambasciatori in Inghilterra* (fig. 17), e ancora il *Miracolo dell'indemoniato al ponte di Rialto* (fig. 38) o il celebre *Trionfo di san Giorgio*.

Nell'incrociarsi di esperienze diverse – dalle immagini della

“città ideale” in dipinti e tarsie, alle prime sperimentazioni di scenografia prospettica – si moltiplicano e si diffondono le rappresentazioni dell'ambiente urbano, sia pure in forme e con funzioni diverse.

Per buona parte del Cinquecento la veduta non è ancora un genere autonomo. Probabilmente una serie di accadimenti, apparentemente slegati tra di loro, influirono in maniera decisa sulla nascita del genere della veduta. Il diffondersi dei viaggi del *Grand Tour* spinse gli artisti a venire in Italia per studiare e scoprire gli antichi monumenti. Il *Grand Tour* inizia con l'età elisabettiana e si chiude al finire del secolo dei Lumi. Dunque dalla metà del '500, lungo tutto il '600 e il '700 e parte dell'800, il Bel Paese fu attraversato da inglesi, francesi, tedeschi, olandesi, polacchi, ungheresi, russi, scandinavi, fiamminghi che provarono a raccontare l'Italia con diari, epistole, ritratti, dipinti, schizzi, guide in un grande affresco letterario e pittorico. A poco a poco il viaggio non è più un'iniziativa privata del singolo, ma diviene programma di Stato¹⁴. Venezia, Firenze, Roma e Napoli furono le tappe principali di questa scoperta che li affascinò a tal punto che “i conquistatori si trasformarono in conquistati”¹⁵.

Il viaggio in Italia è un viaggio di scoperta delle civiltà degli antichi che hanno formato la cultura dell'occidente, ma è anche molto spesso un viaggio di scoperta di sè stessi, un'esperienza che forma

¹⁴ Per ulteriori informazioni sul *Grand Tour* si rimanda a C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montagne a Goethe*. Milano 1996

¹⁵ C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra '700 e '800*, Torino, 1998.

la personalità di chi la vive, molto spesso giovani rampolli di famiglie nobiliari o rappresentanti delle famiglie borghesi che si vanno affermando in quel periodo. Le loro testimonianze, tornati a casa, contribuiscono a segnare il gusto dei paesi d'origine, con un gioco di riflessi tra la personalità di chi compie il viaggio e di chi il viaggio lo può solo rivivere attraverso i materiali e le testimonianze di chi torna.

In questo contesto, assieme ai letterati e ai poeti che cantano le bellezze del paese, i pittori, gli incisori e i topografi ricoprono per la prima volta nella storia un ruolo fondamentale nel raccontare visivamente i monumenti antichi e rinascimentali, e più in generale la città moderna che si andava configurando in quegli anni, con l'intento di fissare in immagini, che faranno il giro dell'Europa, il fascino della penisola.

Cesare de Seta ha perfettamente colto il senso di questo duplice binario su cui si è sviluppata la lunga stagione del *Grand Tour* quando ha scritto che “il topografo e il vedutista sono uccelli che vedono la città dal di fuori. Il viaggiatore e il letterato sono talpe che vedono la città dal di dentro”¹⁶.

Un ulteriore fattore che può aver contribuito all'affermarsi della veduta urbana è il diffondersi, nel corso del XVII secolo, dell'acquaforte, tecnica di incisione caratterizzata da una naturalezza delle linee che ne rende il risultato molto simile a quello che si ottiene con un disegno a matita o a penna, e che favorì la stampa di immagini di buona qualità e, di conseguenza, una maggiore diffusione di guide illustrate per viaggiatori e turisti; tema privilegiato di queste guide furono naturalmente le immagini di vedute urbane, in cui l'architettura e gli spazi urbani abbandonavano il ruolo di sfondo, e si affermavano come indiscussi protagonisti delle scene rappresentate.

La pittura d'architettura in Olanda

Il Seicento è dunque il secolo in cui la veduta urbana acquisisce una sua fisionomia precisa, e diventa un vero e proprio genere. I Paesi Bassi e l'Italia sono i maggiori produttori di immagini urbane e d'architettura. E' stato notato che il vedutismo ha origine e successo nelle società positive e laiche, quali furono l'Olanda del '600 e Venezia nel '700¹⁷. La veduta nasce sul terreno dell'empirismo e della fiducia nei processi scientifici di conoscenza del mondo. In questo senso “la sua unica teoria implicita è la camera ottica”¹⁸.

¹⁶ C. de Seta *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo* Napoli, 1991

¹⁷ L. Salerno *Immobilismo politico e accademia in Storia dell'Arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*. Torino, 1981.

¹⁸ *Ibidem*

Si assiste ad un continuo processo di osmosi e di reciproche influenze tra i protagonisti delle due scene artistiche; questo fenomeno esploderà definitivamente con l'opera di Gaspar van Wittel, olandese trapiantato in Italia, alla fine del Seicento, nella cui opera si riscontra una "veduta obiettiva impostata sulla fedeltà della camera ottica"¹⁹.

Indubbiamente l'Olanda occupa un ruolo centrale nello sviluppo storico della pittura d'architettura. Le sette Province Unite- i territori dell'Olanda settentrionale che nel 1609 si erano liberati dalla dominazione spagnola²⁰- vedono, all'incirca dal 1630 in poi, il fiorire della pittura da cavalletto e con esso lo sviluppo della pittura prospettica, soprattutto nella rappresentazione di vedute urbane e di interni domestici e di chiese. Nella seconda metà del '500 nei Paesi Bassi era esplosa la iconoclastia; la Riforma protestante era contraria all'adorazione dei santi scolpiti e dipinti. Tale rigore, calvinista e luterano, tolse agli artisti la possibilità di guadagnarsi da vivere nel campo della decorazione ecclesiastica. Mentre gli interni delle chiese erano e sono ancora spoglie, non di rado con pareti semplicemente imbiancate, le case borghesi, anche meno benestanti, erano ricche di quadri.

Secondo un calcolo di Montias del 1990, basato sulle iscrizioni alle gilde dei pittori di Alkmaar, Delft, Haarlem, L'Aja, Leida, Utrecht, nel 1650 erano attivi circa 280 maestri pittori, su una popolazione di 192.000 abitanti. Ad Amsterdam (dove mancano dati ufficiali) si conta che ci fossero circa 175 pittori su 750.000 abitanti²¹.

Nella pittura d'interni per la prima volta viene rappresentato sulla tela un ambiente chiuso, l'interno di una struttura architettonica, in termini di verosimiglianza come mai visto prima e come nessun'altra pittura raggiungerà in seguito. Johannes Vermeer, Gerard ter Borch, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, Gerrit Dou, Jan Steen e Emmanuel de Witte, solo per citare gli artisti più famosi del Seicento olandese, raffigurano minuziosamente gli interni domestici, spesso popolandoli di personaggi intenti ad occupazioni quotidiane e banali. Anche la struttura architettonica viene ripresa con estrema cura, e questa pratica verrà poi trasferita nella rappresentazione di spazi urbani e frammenti di città dai vedutisti olandesi, a cominciare da Vermeer, nella *Veduta di Delft*, come abbiamo già visto.

La Alpers ha sottolineato come la maggior parte degli studi sull'arte olandese ha prestato poca attenzione alla relazione tra la pratica pittorica e le teorie geometriche²². Eppure abbiamo visto come fossero ampiamente diffusi in Olanda trattati di geometria e di prospettiva nei primi decenni

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Nel 1609 la Spagna e le Province Unite firmano ad Anversa la *Tregua dei dodici anni*, con la quale viene praticamente riconosciuta l'indipendenza olandese. La Spagna conserva il controllo delle province meridionali dei Paesi Bassi. L'indipendenza di queste province verrà firmata nel 1648 con la pace di Vestfalia.

²¹ I dati riportati sono tratti da *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, 1996.

²² S. Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, 1983. (Ed. it. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, 1984).

del Seicento. Una opinione comune vuole che il naturalismo dell'arte olandese sarebbe in larga misura indipendente dalla teorizzazione geometrica.

Invece proprio il grande successo di questi trattati, più volte ripubblicati, dimostra un grande interesse per la prospettiva e per la geometria in generale, che trovava un fertile terreno di sperimentazione proprio nella pittura d'architettura. I pittori sopra elencati, o altri di cui parleremo, si cimentarono per primi "in rappresentazioni che trovano un nuovo modo di esprimere la geometria prospettica entro i limiti dell'osservazione diretta della natura. Gli artisti olandesi dal 1630 riuscirono a integrare la prospettiva con la rappresentazione diretta di strutture esistenti"²³.

In altre parole, i pittori d'architettura olandesi di inizio Seicento aprirono la strada ad un nuovo modo di vedere la realtà, molto spesso attraverso l'uso di strumenti ottici, e una volta fatto ciò contribuirono ad innovare i metodi di rappresentazione pittorica di quella stessa realtà.

Il punto di forza di questo genere di pittura è rappresentato dall'analisi estremamente accurata degli effetti della luce, che corrisponde ad una fonte luminosa ben precisa, proveniente da una direzione determinata e diffusa in modo radente nell'ambiente, determinando in maniera chiara e univoca le forme degli oggetti: si tratta di una notevole innovazione stilistica, poiché fino ad allora non ci si era posto il problema della luce, o meglio dell'ombra, partendo dall'idea che nella rappresentazione pittorica la luce potesse provenire da tutte le direzioni in modo indifferenziato, utilizzando le ombre in modo del tutto arbitrario, al solo fine di rendere l'effetto tridimensionale delle forme.

Come vedremo l'attenzione luministica sarà una costante nell'opera dei maggiori pittori olandesi, e finirà per avere profonde influenze anche sui pittori vedutisti settecenteschi.

La già più volte ricordata caratteristica "descrittiva" della pittura nordica, trova nella pittura d'architettura del Seicento olandese una straordinaria e diffusa conferma.

I prodromi della veduta urbana olandese vanno ricercati nelle vedute architettoniche di interni di artisti come Saenredam, de Witte, Houckgeest, o nei dipinti di paesaggio, con le città spesso viste in lontananza, come nelle opere di van Goyen o Cuyp.

Emanuel de Witte (Alkmaar 1616-Amsterdam 1692) iniziò come autore di ritratti e di quadri mitologici, ma dal 1650 preferì occuparsi di interni di chiese, di vedute di porti e di scene di mercati. Dapprima molto attento all'esatta rappresentazione topografica e documentaria dei luoghi (*Mercato del pesce di Amsterdam*), si orientò successivamente, verso visioni più soggettive, anche attraverso l'introduzione di elementi di fantasia, soprattutto negli interni delle chiese. Vanno ricordati *Interno della Oude Kerk di Amsterdam*, *La sinagoga di Amsterdam*, *Interno di Chiesa a Rotterdam*. Fu pittore assai versato nella rappresentazione architettonica. Il suo stile, caratterizzato da una vivace tonalità cromatica e dall'uso di effetti di luce molto accentuati, lontano dalle

²³ *Ibidem*

matematiche composizioni di Saenredam, sembra avere molti punti di contatto con l'opera di Vermeer.

Sicuramente un ruolo di primo piano nell'evoluzione della pittura d'architettura in Olanda è ricoperto da Pieter Saenredam (Assendelft 1597-Haarlem 1665). Caratteristica dei suoi quadri è la perfetta aderenza alla realtà. I suoi interni di chiese, rappresentati con grande fedeltà architettonica e piena padronanza delle leggi prospettiche, imprimono una svolta nella pittura d'architettura. La sua attenzione ai particolari geometrici e alla precisione tecnica è da ricondurre alle sue profonde conoscenze di geometria pura e applicata²⁴; va sottolineata la conoscenza del trattato di prospettiva di Simon Stevin, uno dei maggiori teorici olandesi, che aveva elaborato un compendio delle sue tecniche geometriche ad uso dei pittori. Il merito maggiore di Saenredam è stato quello di procedere con una scelta accurata del punto di vista e una attenta lettura dello spazio, determinata dall'alternarsi di masse architettoniche e dal gioco di luce e ombra, che su di essa si proiettano.

In alcuni dei suoi più celebri dipinti si ritrova quella "attitudine della superficie pittorica a contenere una tale sembianza del mondo – un aggregato di vedute - che caratterizza gran parte della pittura nordica"²⁵. Non risulti azzardato sottolineare l'importanza dell'opera di Saenredam per l'evoluzione della pittura d'architettura in Olanda, anche se egli non dipinse quasi mai *spazi urbani*²⁶ ma si specializzò in immagini di severi e spogli interni di chiese di Utrecht o Haarlem, raffigurati con estrema nitidezza cromatica e di chiaroscuri, e con una limpida definizione dei volumi. Prima di porre mano ai dipinti, Saenredam eseguiva accurati e dettagliati disegni preparatori. In alcuni casi il quadro veniva dipinto anche molti anni dopo il disegno.

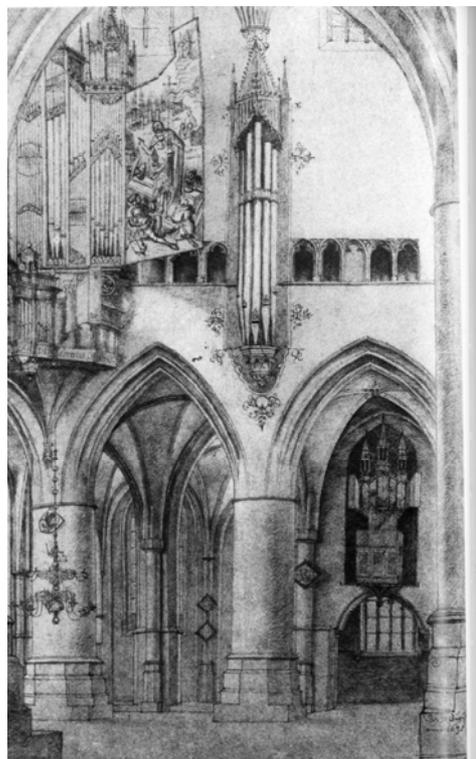


Figura 39- P. Saenredam - Interno della chiesa di San Bavone ad Haarlem- disegno

²⁴ Martin Kemp ricorda il contenuto della biblioteca dell'artista alla sua morte: la raccolta consisteva in circa trecento volumi, una quantità decisamente eccezionale a quell'epoca per chiunque. Tra gli altri, c'erano trattati di Euclide, Durer, Stevin, van Schooten, maestro di Christian Huygens. M. Kemp, *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven London, 1990. (Ed. It. *La scienza dell'arte: prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 1994).

²⁵ S. Alpers, *op.cit.*

²⁶ Pur non essendo mai venuto in Italia abbiamo conoscenza di due vedute romane, *Veduta di Santa Maria della Febbre* (1629) e *Veduta del Colosseo* (1631), che furono derivate da disegni del taccuino romano di Martin van Heemskerck, allora in possesso di Saenredam, e una veduta di Amsterdam, del 1657, *Il vecchio Municipio*²⁶, il cui disegno preparatorio risaliva addirittura al 1641.

Come avremo modo di spiegare nel capitolo successivo, l'influenza esercitata da Saenredam sui pittori suoi contemporanei, e dunque anche su Gaspar van Wittel, è da rintracciare in alcuni stratagemmi che usò per la costruzione di molte vedute di interni di chiese.

Uno dei molteplici disegni che Saenredam riprese nel 1635 all'interno della chiesa di San Bavone ad Haarlem (fig. 39) è stato a lungo studiato da Kemp²⁷, che ha individuato al di sotto delle forme architettoniche una complessa costruzione geometrica a sostegno dell'immagine figurata, con un intrecciarsi di linee che servivano per controllare i rapporti di scala e le proporzioni di tutte le forme in profondità. "Le dimensioni relative della larghezza e dell'altezza della parete di fondo sono così accurate da farci pensare che siano state impiegate come elemento fisso di riferimento proporzionale"²⁸. Questa rigida impostazione geometrica non inficiava il risultato pittorico,



Figura 40 – P. Saenredam – *Interno della chiesa di San Bavone ad Haarlem*

sapientemente sostenuto dall'uso delle sfumature luministiche. Tuttavia è soprattutto la sua capacità di manipolare le forme tridimensionali proiettate su superfici piane a destare ammirazione. La scelta del punto di vista e dell'angolo visivo sono continuamente messi in discussione tant'è che il ricorso a fondamenti geometrici "si adegua continuamente, durante i procedimenti compositivi, al suo duplice senso dell'effetto soggettivo di fronte all'oggetto osservato, e delle proprietà fisiche del disegno e della pittura realizzati con tecniche particolari su superfici piane"²⁹.

Nel dipinto *Interno della chiesa di San Bavone* ad Haarlem (fig. 40), del 1636, Saenredam introduce una piccola figura, nei pressi dell'organo, per attirare lo sguardo dell'osservatore verso il vero centro della visione, cioè l'organo stesso. La Alpers, con una acuta interpretazione, ha notato che così facendo il pittore "documenta [...] l'esperienza dell'osservatore

rappresentato nello spazio pittorico"³⁰. Infatti "gli spettatori interni" ai dipinti di Saenredam (distinti

²⁷ M. Kemp, *op.cit.*

²⁸ M. Kemp, *op. cit.* p. 133

²⁹ *Ibidem*

³⁰ S.Alpers, *op.cit.*

dagli osservatori esterni all'opera), non guardano fuori del quadro, verso di noi che osserviamo. "Sarebbe infatti contraddittorio, dal momento che la raffigurazione non presuppone la nostra esistenza come osservatori esterni ad essa, secondo il modo albertiano. Guardare all'esterno di quella che è una replica del mondo visto, significherebbe contraddirla come tale o mettere in causa la natura stessa della raffigurazione. Non sapremmo se prenderla come il mondo che noi vediamo (modo albertiano) o come il mondo visto (modo nordico o kepleriano)"³¹.

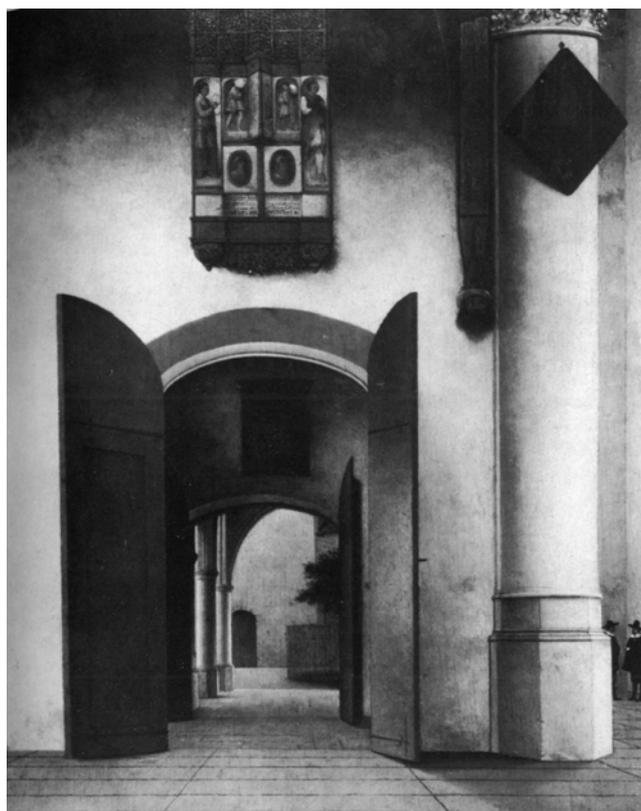


Figura 41 – P. Saenredam – *Interno della chiesa di San Lorenzo ad Alkmaar*

L'*Interno della chiesa di san Lorenzo ad Alkmaar* (fig. 41), del 1661, conferma questa impostazione tipica della pittura nordica, che "descrive" più che "narrare". Le piccole figure sulla destra, segnano, all'altezza degli occhi, la linea dell'orizzonte. Nelle opere di Saenredam "troviamo figure che, all'interno della chiesa, rivaleggiano col punto d'osservazione del pittore aggiungendo l'oggetto dei loro sguardi ai nostri sguardi"³². Questo dipinto presenta una varietà di vedute che accrescono la nostra capacità visiva.

³¹ *Ibidem*

³² *Ibidem*

Molto più interessante, ai fini del nostro studio, sono i dipinti e il disegno dell'*Interno della Buurkerk di Utrecht* (fig. 42). Il disegno, datato 1636, che mostra la navata dal lato nord, ricomponne chiaramente due vedute su un'unica superficie, con un ampio angolo visuale. Da un punto segnato sul pilastro centrale, il pittore ha guardato prima alla sua sinistra e poi alla sua destra, per poi riunire le due vedute. Tenendo lo sguardo fisso, un osservatore che sia posizionato nel punto indicato da Saenredam non riuscirebbe a guardare contemporaneamente in entrambe le direzioni. Ciò vuol dire che "l'opera non presenta una fittizia finestra incorniciata attraverso la quale guardare l'interno della chiesa"³³, secondo la teoria albertiana della "finestra aperta" e dell'unico e solo punto di vista.. Un singolo punto di vista viene sacrificato a un aggregato di aspetti, ad un insieme di più viste riunificate³⁴.

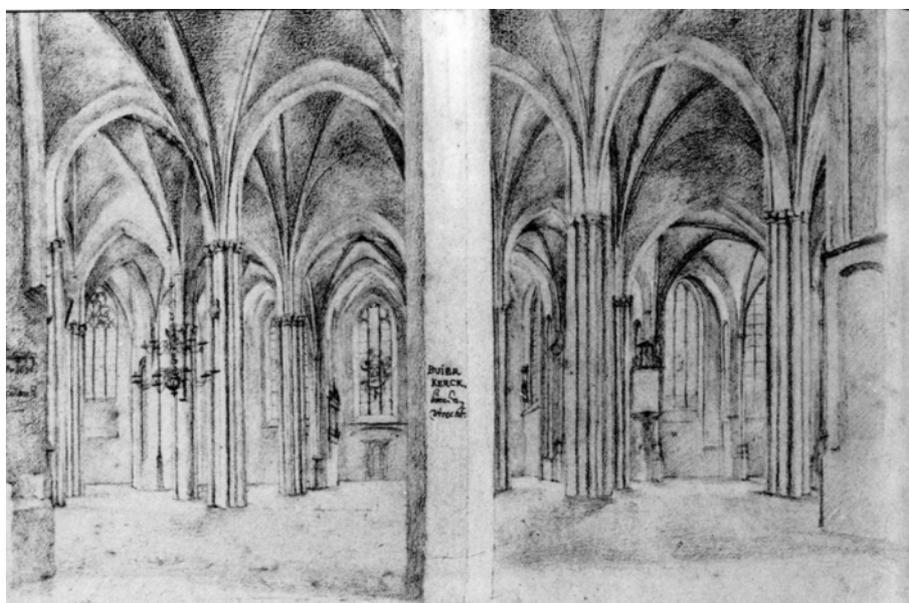


Figura 42- P. Saenredam – *Interno della Buurkerk di Utrecht*- disegno

³³ *Ibidem*

³⁴ Il tradizionale modello nordico di prospettiva, a cui le opere di Saenredam possono essere ricondotte, si basa sulla "costruzione con punto di distanza". Questo sistema geometrico permette di riportare il mondo su una superficie pittorica senza l'intervento di un osservatore e di un piano figurativo, senza, cioè l'invenzione di un "quadro" albertiano. Nel primo trattato nordico di prospettiva, il *De artificiali perspectiva*, del 1505, l'autore Jean Pelerin, detto Viator, localizza il punto di vista non a una certa distanza di fronte al quadro, ma sulla superficie stessa della raffigurazione, dove esso determina la linea dell'orizzonte corrispondente all'altezza dell'occhio delle persone raffigurate. L'occhio dell'osservatore, (che nella costruzione albertiana precede il piano figurativo ed è esterno ad esso) e il singolo punto di fuga centrale a cui esso è riferito per distanza e posizione, hanno qui i loro equivalenti *dentro* l'immagine pittorica. Il primo punto di vista localizzato da Viator è unito su entrambi i lati, a eguale distanza, a due cosiddetti punti di distanza dai quali sono osservati congiuntamente gli oggetti dell'opera. I punti sono funzioni del mondo visto, anziché posizioni preesistenti dell'osservatore: questi tre punti si riferiscono alle persone e agli oggetti del quadro, non all'osservatore esterno. Dunque nella costruzione con punto di distanza il quadro non esiste, perché non c'è nessuna finestra incorniciata attraverso cui guardare. L'immagine pittorica di Viator non è riferita a un osservatore esterno, o meglio coincide con esso: essa si identifica con gli elementi del mondo visto. S. Alpers, *op.cit.* - pag. 74-75.

Nel passaggio dal disegno al dipinto Saenredam divide in due questa immagine. Elimina il pilastro centrale ed ottiene un primo dipinto che corrisponde alla metà sinistra, e un altro che corrisponde alla metà destra del disegno (fig. 43 e 44). L'aspetto interessante è che egli non ridisegna le due metà; il risultato è di avere due opere con una forte angolazione visiva, e di aspetto molto diverso. Infatti Saenredam, mantiene inalterata la posizione oculare da cui era stata osservata la struttura nel disegno. La tavola che riprende la parte sinistra è vista dall'angolo destro, e quella di destra in diagonale dall'angolo sinistro. "Quel che rimane costante in queste opere non è la cornice o l'osservatore esterno, ma piuttosto ciò che l'osservatore – o l'occhio – vedeva dentro l'immagine"³⁵. Il disegno non ha una funzione preparatoria, ma in quanto testimonianza del mondo visto è la cosa stessa, la sua rappresentazione; ciò vuol dire che "tali pitture non sono propriamente vedute architettoniche, in cui cioè si presenti a un osservatore esterno la visione di un'architettura, quanto piuttosto vedute di una veduta architettonica".³⁶



Figura 43 – P. Saenredam – *Buurkerk di Utrecht*



Figura 44 - P. Saenredam – *Buurkerk di Utrecht*

³⁵ *Ibidem*

³⁶ *Ibidem*

Il livello di accuratezza prospettica e la qualità delle sue rappresentazioni testimoniano l'eccellente ampiezza visiva raggiunta attraverso “[un] processo progettuale [che] si adeguava continuamente alle necessità specifiche di ogni caso individuale”³⁷.

Come vedremo in seguito la lezione di Saenredam è ben presente in van Wittel, formatosi in Olanda e dunque sicuramente a conoscenza delle opere del pittore di Haarlem. Del resto il maestro di van Wittel ad Amersfoort, Matthias Withoos era stato allievo di Jacob van Campen³⁸, il celebre architetto e pittore, che era stato anche maestro diretto di Saenredam.

La scientifica esattezza delle sue architetture, la limpidezza delle atmosfere, la precisione e la nitidezza del suo disegno, ma anche l'uso di accorgimenti ottici diventeranno patrimonio comune dei pittori di formazione nordica che si interessarono di architettura e di spazi urbani.

Nel dipinto su *Largo di Palazzo a Napoli*, la cui costruzione sarà al centro della parte finale di questa ricerca, van Wittel riprende alcuni di questi stratagemmi, ovviamente reinterpretandoli alla luce delle sue diverse esigenze di rappresentazione, ma utilizzandoli secondo una sensibilità e un fine chiaramente riconducibile alla lezione di Saenredam.

Svetlana Alpers ha ricordato come gli artisti dei Paesi Bassi avessero spesso, fin dal sec. XVI, vasta pratica della cartografia e di rappresentazioni topografiche che non prevedevano un punto di vista unico, come nella prospettiva albertiana, ma richiedevano la combinazione di più punti di vista³⁹.

Non è pertanto un caso che proprio in Olanda, nel corso del Seicento, si registrino le prime chiare affermazioni (caratterizzate il più delle volte dalle combinazioni di una pluralità di punti di vista) della veduta urbana come genere autonomo, in opere di artisti come Johannes Vermeer, nella già ricordata *Veduta di Delft* o nella *Stradina di Delft*, i fratelli Gerrit e Job Berckheyde e Jan Van der Heyden.

La maggiore diffusione delle immagini di città si avrà in particolare a Haarlem, Delft e Amsterdam. Nei primi decenni del '600 Haarlem ha un ruolo predominante per l'evoluzione del vedutismo. I rapporti tra città e campagna sono molto stretti. Il più famoso pittore di vedute dell'epoca è Jacob van Ruisdael (Haarlem 1628- Haarlem 1682) che per buona parte della sua carriera rappresentò il paesaggio in tutte le sue varianti: spiagge, vedute di città, porti, campagne, fiumi, ponti, castelli, montagne e foreste, con una particolare attenzione ai motivi architettonici sempre resi con un gusto topografico. La sua attenzione descrittiva per i dettagli del paesaggio attraversato e la sensibilità per la resa di particolari naturalistici, accomunati alla fedeltà delle immagini alla topografia dei luoghi,

³⁷ M.Kemp, *op.cit.*

³⁸ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura ...*, 5 vol. Firenze, 1688.

³⁹ S. Alpers, *op.cit.*

secondo il punto di vista dell'osservatore, divennero un punto di riferimento per i paesaggisti e i vedutisti olandesi.

Ruisdael si dedicò alle vedute cittadine solo negli ultimi anni, quindi il genere occupa una parte limitata della sua produzione, ma vanno ricordate *Il mulino a vento a Wijk-bij-Duurstede*, in cui pone grande attenzione agli effetti luminosi sul paesaggio, o la *Veduta di Haarlem* (fig. 45), una veduta della città sullo sfondo della vasta pianura delimitata dal basso orizzonte, o la *Veduta di Amsterdam con il suo porto*, tra i suoi

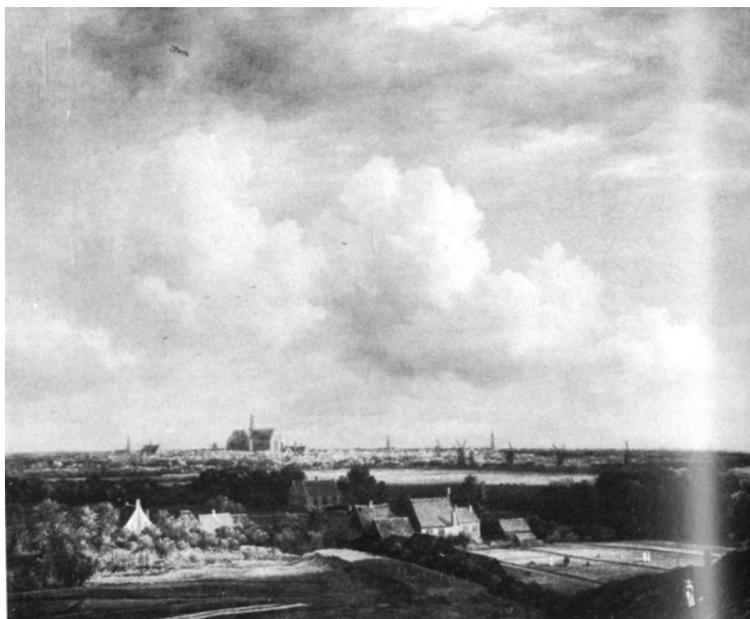


Figura 45- Jacob van Ruisdael – *Veduta di Haarlem*

dipinti più riusciti, che ben testimoniano la raggiunta maturità dell'artista. L'opera di Ruisdael, le cui vedute sono tra le espressioni più alte del vedutismo olandese del XVII sec., sembra testimoniare un momento di passaggio tra i dipinti di natura e le vedute urbane, a tal punto che è difficile stabilire se sono vedute di città o paesaggi⁴⁰.

A Delft Carel Fabritius (Midden-Beemster 1622- Delft 1654) aprì una scuola (di cui probabilmente fu allievo Vermeer) caratterizzata da ricerche prospettiche, spaziali e cromatiche. Nel 1652 dipinse una *Veduta di Delft* (fig. 46), in cui è lampante l'uso di una strumentazione con uso di lenti. Il doppio punto di fuga e il primo piano ascendente sulla sinistra dimostrano l'interesse di Fabritius per le questioni di ottica. La scena, in cui sono chiaramente leggibili le aberrazioni laterali dovute alla presenza di un sistema di lenti per riprendere l'immagine, sembra vista attraverso un grandangolo; probabilmente il modo giusto per vedere l'immagine sarebbe attraverso un foro di una cassa prospettica con la superficie resa concava, all'interno di un cilindro verticale.

⁴⁰ H. Leeftang, "L'immagine di Haarlem dal '500 al '700 e la predominanza del paesaggio naturale sul paesaggio urbano", in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, 1996



Figura 46 – Carel Fabritius – *Veduta di Delft*

Jan van der Heyden (Gorkum 1637- Amsterdam 1712) si dedicò alle vedute cittadine con uno stile lucido e preciso, quasi fotografico. Le sue vedute di città, piazze, canali, hanno esercitato una notevole influenza sui pittori che si sono interessati di spazi urbani. I suoi paesaggi urbani potevano essere fedeli al vero, ma anche inserire elementi reali in contesti arbitrari, o ancora aggiungere edifici di fantasia, senza però mai perdere una lucida resa grafica e una rigida oggettività. “L’intervento artificioso dell’artista trasformava il ritratto – del quale manteneva l’aspetto – in una imitazione selettiva, che correggeva la realtà”⁴¹. Ritrasse con rigorosa esattezza ottica e sicurezza di impianto numerose città europee, visitate nei suoi numerosi viaggi (Colonia, Dusseldorf, Bruxelles, Londra), ma soprattutto Amsterdam. Ricordiamo la *Veduta del Dam*, la *Veduta della Westerkerk* e soprattutto la *Veduta del Municipio di Amsterdam*, del 1667⁴².

Quest’ultimo è certamente il quadro più conosciuto di van der Heyden: la veduta è realizzata con una costruzione prospettica eccentrica o grandangolare (fig. 47). Il nuovo municipio di Jacob van Campen, costruito tra il 1648 e il 1655 in uno stile classicheggiante che risentiva della lezione di Palladio e Scamozzi appresa da van Campen durante la sua formazione in Italia, ne risultava

⁴¹ F. Marias, *op.cit.*

⁴² Va ricordato che la *Veduta del municipio di Amsterdam* fu acquistato da Cosimo III de’ Medici durante uno dei suoi viaggi nei Paesi Bassi, nel 1668. Appassionato di pittura olandese Cosimo fu subito conquistato dal dipinto di van der Heyden, a tal punto da richiedere, in seguito, a più riprese un nuovo quadro del pittore che facesse da *pendant* a quello precedentemente acquistato, ma il pittore olandese aveva ormai smesso di dipingere. La veduta, portata agli Uffizi, ebbe una certa importanza per l’opera di Canaletto, e fu sicuramente osservata anche da Gaspar van Wittel, durante il suo soggiorno alla corte di Cosimo. Per il granduca Gaspar dipinse, tra gli altri una vista di Palazzo Pitti per molti versi riconducibile alla lezione pittorica di van der Heyden.

rappresentato fortemente in scorcio. La cupola del municipio e l'alto tamburo cilindrico nel dipinto risultano essere di forma ovale mentre nella realtà sono circolari. Il pittore olandese doveva essere ben cosciente di questo "errore", non trattandosi di uno sbaglio, bensì di una conseguenza della tecnica prospettica utilizzata, nella quale i corpi sferici subiscono una distorsione proiettiva verso i margini. Per ovviare all'inconveniente ottico van der Heyden applicò alla cornice del quadro un visore, cioè una struttura di sbarrette metalliche con un foro all'estremità. Secondo quanto scrive Kemp questo strumento doveva essere simile al mirino di uno strumento prospettico⁴³. Se viene vista da una posizione sbagliata la cupola apparirebbe distorta, mentre appare otticamente corretta quando viene osservata dal giusto punto di vista. Il quadro deve essere visto da un punto di osservazione che passa attraverso il visore fissato vicino allo spigolo inferiore destro della cornice. Guardando attraverso il foro, la distorsione ovale non veniva percepita⁴⁴. "Le deformazioni venivano corrette dall'osservazione con il visore; [...]. L'immagine deformata prospetticamente si "autocorreggeva" quando veniva osservata correttamente, in accordo con il restringimento ai margini della nostra percezione reale"⁴⁵.



Figura 47 – Jan van der Heyden – *Veduta del Municipio di Amsterdam*

⁴³ M.Kemp, *op. cit.*, pag.228

⁴⁴ *La pittura nei Paesi Bassi, op. cit.*

⁴⁵ F. Marias, *op.cit.*

Non soddisfatto van der Heyden realizzò una seconda versione della stessa veduta (ora al Louvre) in cui rappresentò la cupola come un'ellisse simmetrica ed emisferica (fig. 48); in questo caso il risultato è meno corretto otticamente, ma permette di osservare più comodamente il dipinto da molte posizioni diverse⁴⁶. In questo modo van der Heyden sembra dare ragione a chi contestava la fedeltà eccessiva alle regole prospettiche, che spesso portavano ad assurdità e aberrazioni che contrastano con l'esperienza della visione naturale. Grazie alle variazioni ottiche eseguite su una singola veduta abbiamo una chiara testimonianza della ricchezza dell'ambiente culturale olandese del Seicento in cui si formò van der Heyden, dove si integravano soluzioni prospettiche, questioni di ottica, uso di strumenti visivi.



Figura 48 - Jan van der Heyden – *Veduta del Municipio di Amsterdam*

E' stato ricordato da Svetlana Alpers che più di un osservatore⁴⁷ ha sostenuto che i dipinti di van der Heyden sembrano essere stati composti con l'aiuto di una camera oscura: ciò salta a gli occhi guardando la grande apertura luminosa e l'estrema accuratezza dei particolari che si riscontrano nei dipinti in questione⁴⁸.

⁴⁶ M. Kemp, *op.cit.*

⁴⁷ La Alpers fa riferimento in particolare a sir Joshua Reynolds (*The Works*, 3 vol., Londra, 1809) e a Eugene Fromentin (*Maestri di un tempo*, Torino, 1943), attenti studiosi dell'arte olandese.

⁴⁸ Anche i paesaggi panoramici di Ruisdael sembrano richiamare il possibile uso di una camera oscura, in particolare notando l'ampiezza dell'angolo visuale. Fromentin parla di "un campo visivo circolare" e di "un grande occhio ben

Kemp ha osservato che per poter giungere alla realizzazione dell'opera era necessario che "l'artista accettasse una serie di ipotesi circa la natura e la funzione del dipinto, in particolare la premessa che la rappresentazione realistica di un edificio esistente e riconoscibile fosse sia possibile che desiderabile"⁴⁹. Dunque ci troviamo di fronte ad un artista che consapevolmente decide di documentare uno spazio reale, che *casualmente* risulta essere proprio uno spazio urbano. Ma la natura "sperimentale" dell'opera, in cui si vanno a verificare le ipotesi della visione e della rappresentazione della realtà, obbliga l'autore a scegliere con attenzione il punto di vista, l'angolo visivo, la dimensione del quadro, l'ora del giorno e così via. "L'esecuzione richiede una conoscenza sistematica di quali tecniche, prospettiche e pittoriche, forniranno le necessarie illusioni di spazio e luce per evocare la *verità* visiva della scena"⁵⁰. Jan van der Heyden si trova di fronte ad una scelta iniziale che si dimostra sbagliata, o quantomeno non pienamente riuscita, e attraverso successive intuizioni aggiusta il taglio visivo e giunge ad un risultato che lo soddisfa. Il passaggio dal primo al secondo dipinto è la testimonianza di un processo di continui aggiustamenti, che caratterizzerà tutta la storia del vedutismo; ritroveremo questi passaggi anche nell'opera di van Wittel.

Anche i fratelli Berckheyde si cimentarono nella riproduzione di strutture architettoniche.

Job (Haarlem 1630- 1693) in gioventù dipinse scene religiose ma la sua attività si rivolse ben presto alla veduta: dipinse piazze, canali, porticcioli. E' del 1666 il *Vecchio canale di Haarlem*. In seguito dipinse il *Cortile della Borsa di Amsterdam*. I dipinti di spazi urbani sono contraddistinti da toni caldi e un uso delicato e attento della luce. Nel corso della sua carriera raffigurò soprattutto interni di edifici pubblici e di chiese, con estrema fedeltà spaziale e abili effetti di luce come testimoniato dalle numerose versioni dell'*Interno della chiesa di San Bavone ad Haarlem*.

Fu Job ad iniziare il fratello Gerritt al genere che gli porterà fama. Infatti Gerritt (Haarlem 1638- 1698) diventò uno dei più famosi pittori d'architettura olandese. In gioventù compì un viaggio in compagnia del fratello lungo il Reno, visitando Colonia e Heidelberg, dove rimase alla corte del principe palatino. Durante questo soggiorno dipinse alcune vedute di città tedesche tra le quali si distingue la magnifica *Strada di Colonia con la chiesa degli Apostoli*.

La sua vastissima produzione comprende quasi esclusivamente vedute urbane, caratterizzate da un'estrema precisione topografica, e interni di chiese. Tra i suoi soggetti preferiti ricordiamo il *Dam di Amsterdam* e le numerose versioni della *Gran Piazza di Haarlem* (fig. 49). Del 1668 è la *Veduta di Amsterdam*. Gerritt è un prospettico abilissimo, molto attento a curare i dettagli, con forti giochi d'ombra di gelido effetto luministico, in contrasto con i toni più caldi del fratello.

aperto su tutto quel che vive"; un occhio che ha "la proprietà della camera oscura: riduce, diminuisce la luce, e serba alle cose l'esatta proporzione delle forme e del colore". Fromentin, *op.cit.*

⁴⁹ M. Kemp, *op.cit.*

⁵⁰ *Ibidem*

I fratelli Berckheyde conoscono il modo di rappresentare la scena urbana con tagli prospettici precisi, potenziati dalla conoscenza degli strumenti ottici che facilitano la loro precisione topografica.

I succitati casi dimostrano che la scena pittorica olandese nel Seicento è stata una straordinaria fucina di talenti, alle prese con innovazioni tecniche, metodologiche e stilistiche che hanno completamente riscritto i canoni con cui bisogna avvicinarsi all'arte. L'arte va a braccetto con la scienza, e da qui partirà un percorso lungo e affascinante che troverà nel campo della pittura d'architettura, e in particolare nelle vedute di spazi urbani, un ricco terreno di sperimentazione, per la natura stessa del soggetto rappresentato, cioè la città con le sue complessità volumetriche e spaziali.



Figura 49 – Gerrit Berckheyde – *Gran piazza di Haarlem*

“Le caratteristiche ottico- prospettiche dell'arte olandese rappresentano un'unione complessa di ottica aristotelica, teoria geometrica, comuni tecniche di bottega e naturalismo alla Van Eyck, con il tenore empirico e applicato del pensiero olandese di quel periodo. Gli ingredienti e le proporzioni di questa miscela differivano naturalmente da artista ad artista, ma sembra che tanto in teoria che in pratica non vi fosse niente da non poter essere incluso in questo modello interpretativo”⁵¹.

⁵¹ *Ibidem*

A Roma intanto, nel corso del Cinquecento e nei primi decenni del Seicento, si infittivano via via le presenze di artisti nordici attratti dal fascino dei monumenti antichi, raffigurati sovente come rovine, con un interesse agli inizi di natura prevalentemente documentaria, ma che col tempo si carica sempre più di un accento nostalgico ed evocativo, nel contrasto tra la grandezza del passato e le condizioni del presente. “Essi hanno l’intelligenza di decontestualizzare le rovine, costruendo paesaggi d’ambiente urbano in cui i reperti sono la parte, non il tutto”⁵².

Nella prima metà del XVII secolo si assiste ad un cammino parallelo tra gli artisti olandesi che in patria si esprimono in una pittura d’architettura esatta e descrittiva e gli artisti nordici che in Italia, e in particolare nell’Urbe, partono dal dato reale ma poi, conquistati dal fascino e dall’atmosfera decadente e romantica del paesaggio, si cimentano in un “protoromanticismo delle rovine”, in cui scene di vita quotidiana sono ambientate tra resti di monumenti antichi messi accanto a casupole e botteghe, e l’aspetto naturalistico e paesaggistico della campagna romana si affianca alla nascita di quella che diventerà la Roma moderna, che sta nascendo sotto i loro occhi e che sarà così ben raccontata da van Wittel a fine secolo.

Martin van Heemskerck (1498-1574), pittore e incisore olandese, sembra rappresentare al meglio questo duplice atteggiamento: affianco a dipinti di carattere mitologico e rovinistico, egli si occupa di documentare, nei suoi celebri schizzi romani, i lavori in corso a Roma nella prima metà del Cinquecento, che rimangono preziose testimonianze di cronaca visiva dei cantieri aperti in città, basti pensare alla preziosa testimonianza dei lavori per la basilica di San Pietro⁵³. Egli soggiornò a Roma tra il 1532 e il 1536, dove, oltre a studiare le opere di Michelangelo e Raffaello, fu “un analitico indagatore”⁵⁴, autore di due album di schizzi sui monumenti antichi e sul paesaggio italiano. Celebri sono il *Panorama di Roma da Monte Caprino* e la *Veduta di Roma dall’Aventino*. Possiamo seguire gli sviluppi di questa tendenza attraverso la “vedute a volo d’uccello” di Hendrick van Cleef (Anversa 1524- 1589), pittore e incisore, che seguendo l’esempio di altri artisti nordici, fece un viaggio in Italia, visitando in particolare Roma, dove poté completare la sua formazione; qui disegnò dal vero quegli schizzi di vedute, paesi e rovine utilizzati in seguito per i suoi dipinti, stampe e disegni menzionati in un inventario del 1621, come nel caso del *Panorama di Roma* ora all’ Istituto Nazionale per la Grafica.

⁵² C. de Seta, *Imago urbis Romae*, catalogo della mostra, Roma, 2005.

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem*

Ma siamo ancora in un ambito di rappresentazioni ampie, panoramiche della città, il più delle volte riprese dall'alto dei colli, molto spesso dal Gianicolo, come nel caso della *Veduta di Roma dal Gianicolo*, dell'artista fiammingo Anton van den Wyngaerde⁵⁵ o, sempre dello stesso autore, la *Veduta di Roma da Monte Mario* (fig. 50) realizzata nel 1557, che mostra in primo piano il fitto tessuto urbano dei quartieri moderni al di là dei Prati di Castello, o la *Veduta di Roma dalle Terme Costantiniane*⁵⁶.

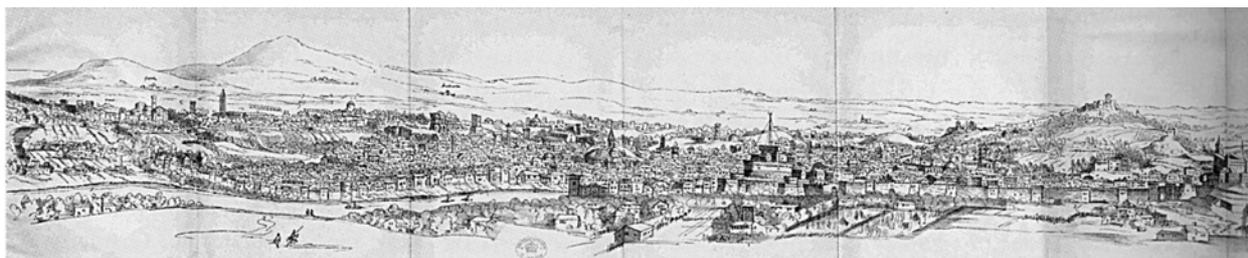


Figura 50- Anton van den Wyngaerde – *Veduta di Roma da Monte Mario*

Questo tipo di vedute richiedeva una procedura complessa, di analisi della città, delle emergenze architettoniche e della morfologia dei luoghi, passando successivamente all'esecuzione di schizzi e disegni preparatori, per procedere infine alla realizzazione della veduta.

Agli inizi del Seicento giunge a Roma Willem van Nieulandt II (Anversa 1584- Amsterdam 1636). Come riferito dal suo contemporaneo Karel van Mander, nel suo *Libro della Pittura*⁵⁷, il giovane pittore, nel 1602 ospite dello zio Willem van Nieulandt I, eseguì un notevole numero di disegni dal vero, dei quali si servì in seguito per i suoi dipinti. Allievo per un anno di Paul Bril, al cui stile si richiamano molte sue opere, raffigurò vedute di monumenti e rovine come nel caso della *Veduta dal colle Palatino*, ripreso dal Circo Massimo, in cui l'Adorazione dei Magi, episodio di storia sacra che forse era il vero soggetto del dipinto, è inserito in uno scenario in cui si vedono a destra i resti del palazzo di Diocleziano, attraverso cui si scorgono il Colosseo e l'arco di Costantino, e a sinistra la chiesa di San Sebastiano al Palatino e i giardini forse identificabili con gli Orti farnesiani⁵⁸.

⁵⁵ Per ulteriori informazioni su Anton van den Wyngaerde rimando a M. Iaccarino, *Roma nel XVI secolo. Le vedute di Anton van den Wyngaerde*, in *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia tra XV e XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, 2004.

⁵⁶ *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Gori Sassoli, Roma, 2000.

⁵⁷ K. Van Mander, *Het schilderboek : het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders*, Haarlem, 1604 (ed. It. *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Milano, 1995.)

⁵⁸ C. de Seta, *Imago...*cit.

Le sue qualità di vedutista si ritrovano soprattutto nei disegni, sia nell'originalità del taglio (*Strada di San Giovanni in Laterano*), sia nella scelta di inusuali punti di vista (*Castel Sant'Angelo*)⁵⁹.

Interessante ai fini della documentazione storica dei luoghi è il disegno con la *Veduta della piazza di Monte Cavallo*. Benché dalla fine del '500 si fossero moltiplicati gli sforzi per spianare e regolarizzare la Piazza di Monte Cavallo, l'artista fiammingo cerca invece di far emergere il carattere ancora "romantico" del luogo, connotato dai monumenti antichi e dal verde. La veduta è disegnata dalla strada Pia (oggi Via del Quirinale) e orientata verso la chiesa di San Salvatore "de Cornutiis". Sulla sinistra sono i ruderi delle Terme di Costantino, in parte occupati da edifici medievali, mentre a destra, sullo sfondo di un gruppo di alberi, spiccano i Dioscuri, che nel 1589-90 erano stati restaurati, orientati verso strada Pia e dotati di una fontana.

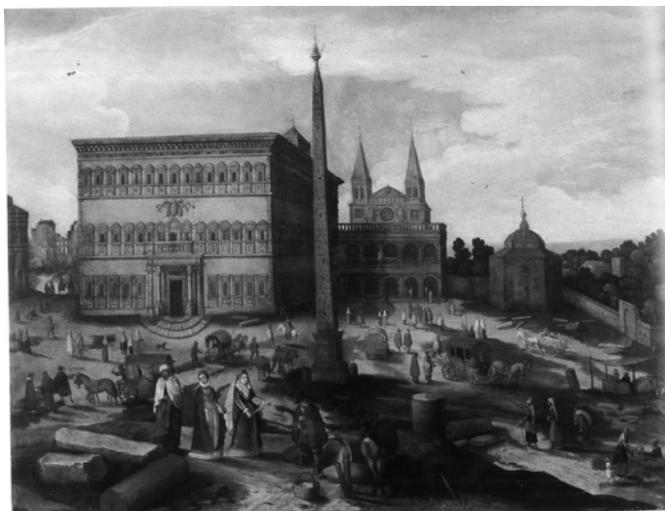


Figura 51 – Willem van Nieulandt – *Veduta di piazza S. Giovanni in Laterano*

Le vedute di città sono caratterizzate da una maggiore adesione alla realtà, con un orizzonte ampio e basso come nella *Veduta di Piazza San Giovanni in Laterano* (fig. 51). Conosciamo due versioni della *Veduta di piazza del Popolo*, una al Museo di Roma e l'altra ad Anversa. La differenza più evidente fra i due dipinti, è la maggiore adesione alla realtà del primo, che ripropone abbastanza fedelmente lo stato della piazza come appariva tra la fine del XVI e primi anni del XVII secolo con l'obelisco Flaminio da poco innalzato da Domenico Fontana sotto Sisto V nel 1589, mentre nella seconda opera, oltre a non comparire l'obelisco, sono inserite nella composizione rovine romane non esistenti nella realtà. L'edificio più fedelmente rappresentato in tutte e due i dipinti è la chiesa di Santa Maria del Popolo, forse ripresa da un piccolo rame di simile soggetto apparso sul mercato romano nel 1968 ed attribuito al van Nieulandt. Entrambe le composizioni presentano un primo piano notevolmente ravvicinato, due quinte laterali ed un orizzonte molto ampio e basso che si apre come sfondo.

⁵⁹ G. Briganti, *op. cit.*

All'inizio del Seicento molti artisti olandesi presenti a Roma si preoccupano di rendere nei loro dipinti l'atmosfera della città e della campagna attorno alla città. In questo contesto di omaggio al mondo antico e al paesaggio "archeologico" romano Gerard Ter Borch il Vecchio, Cornelis Van Poelenburgh, Bartholomeus Breenbergh, Herman Van Swanevelt, Jan Asselijn, Jan Both, Willem Romeyn, cioè i pittori olandesi cosiddetti "italianizzanti", per la loro passione per il paesaggio romano, esprimono e individuano una sorta di "protoromanticismo delle rovine"⁶⁰ con una mescolanza di elementi di paesaggio, di "ruinismo" e di veduta urbana; di sicuro gli stimoli che offriva Roma ai paesaggisti olandesi, "venuti dalle pianure che confinavano con la vasta distesa di mare, abituati, se così si può dire, ad una visione orizzontale e spoglia della natura e dello spazio"⁶¹, finirono per condizionare in profondità il loro atteggiamento nei confronti della città e della campagna romana.

Ciò è chiaramente riscontrabile, ad esempio, nel dipinto di van Poelenburgh, *Il Colosseo*, o nell'*Arco di Costantino* di Asselijn, e ancora nella *Veduta di Campovaccino* di van Swanevelt (fig. 52).



Figura 52 – Swanevelt – *Veduta di Campovaccino*

Questo aspetto è intimamente legato alla storia della veduta urbana, propriamente intesa. Infatti la loro lucidità e chiarezza di visione, l'esplorazione della realtà da riprendere, attenta e continua, si ritrova in particolare nei disegni, (si pensi al "rigore ed obbiettività canaletiana"⁶² della *Veduta del Pincio* o *Via di Santa Maria Maggiore* di Ter Borch, entrambi del 1609, oppure alle "vera e proprie vedute" di Breenbergh *Il Castello di Bomarzo* e *Castel Sant'Angelo e San Pietro*) in cui troviamo già le "vedute secondo verità", cioè la ripresa di alcuni angoli esistenti di città o di campagna, o anche di antichi borghi medievali, che servivano poi come punto di partenza per costruire le loro "vedute ideate" e i loro

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ibidem*

paesaggi di rovine⁶³. Il rapporto di questi pittori paesaggisti con la storia della veduta urbana va ricercata nella comune attitudine del “vedere”, che li accomunava ai vedutisti, cioè il “vedere” l’ambiente circostante, “l’essenza del paesaggio di Roma e dei suoi dintorni [...], vederne il lato più realistico, naturale e quotidiano, quale poteva apparire agli occhi del viaggiatore che attraversasse per la prima volta quei luoghi”⁶⁴. Di certo nessun pittore italiano era riuscito in quegli anni a vedere ciò che Roma offriva alla loro vista, cosa che invece riuscì ai pittori nordici, che come abbiamo già sottolineato, portavano con sé un’attitudine a guardare e *descrivere* il mondo che era tipico della loro cultura visiva.

Lo sbocco di questa corrente è rappresentato da Gaspar van Wittel, i cui disegni ne dimostrano la capacità documentaria e l’adesione a quella oggettività descrittiva tipica dell’arte olandese, che si accompagnerà però, come vedremo, con una notevole abilità di manipolazione e di correzione del dato reale per assecondare le sue finalità pittoriche.

Ma prima di approfondire la vita e l’opera del famoso pittore olandese, è necessario soffermarsi su alcuni artisti, alcuni dei quali incisori, che hanno contribuito in maniera essenziale a definire i limiti del genere della “veduta”, pur senza raggiungere le vette artistiche dei pittori vedutisti del XVIII secolo.

Per buona parte del Seicento in particolare a Roma, si sviluppa un vasto movimento artistico che si pone come fine la rappresentazione di luoghi urbani e architettonici in maniera quanto più realistica possibile, al fine di documentare le nuove costruzioni e le nuove sistemazioni urbane che in quegli anni stanno modificando la conformazione della città e dunque la sua immagine.

Ma la veduta urbana, come noi oggi la intendiamo, nasce nel momento in cui i pittori, e come vedremo anche gli incisori, “si distinsero nella rappresentazione di settori urbani prevalentemente “interni” – strade, piazze, mercati, agglomerati di case - ritratti in modo che l’osservatore si potesse sentire visivamente partecipe dello spazio urbano, aperto verso di lui e limitato in profondità di campo. L’osservatore vi si integrava grazie alla relativa prossimità fisica, accentuata dalla minuziosa descrizione dei particolari e dalla immediatezza dei personaggi, che erano i suoi concittadini”⁶⁵.

A questo punto possiamo dire che inizia una nuova storia; possiamo definire questo nucleo di artisti come *prevedutisti*, proprio a sottolineare il loro ruolo di passaggio verso un genere definito.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ F. Marias, *op. cit.*

I prevedutisti

Roma e Venezia, e in misura inferiore Firenze e Napoli, sono i centri italiani in cui si sviluppa maggiormente la tradizione iconografica durante il Seicento e il Settecento. La produzione di paesaggi urbani rispecchia le inclinazioni di una società in cui il pubblico di forestieri, studiosi e viaggiatori, favorito dal più vasto fenomeno internazionale del *Grand Tour*, si interessa alla diffusione di immagini di città da portare con sé al ritorno nel proprio paese d'origine; si pongono in questo modo le basi per la nascita e lo sviluppo di un fiorente mercato di opere d'arte che, contribuirà in maniera determinante alla diffusione dell'attività figurativa che ha come tema la rappresentazione dell'architettura e degli spazi urbani⁶⁶.

Una delle tecniche che riscosse maggiore successo fu l'incisione, che favoriva la riproduzione di stampe e di guide e dunque una maggiore diffusione delle immagini di città.



Figura 53 – Wilhelm Baur – *Piazza di Montecavallo*

Un ruolo importante, nell'evoluzione del genere della veduta, è ricoperto da Johannes Wilhelm Baur (Strasburgo 1600- 1640). Formatosi come incisore in patria, arriva in Italia probabilmente nel 1630. Influenzato dall'opera di Jacques Callot⁶⁷, i cui lavori ebbe modo di vedere durante una sosta a Firenze, si trasferì a Roma dove si cimentò in una serie di vedute della città, di piccole dimensioni, concepite come fedeli rappresentazioni di luoghi reali, con il preciso scopo di servire come ricordo per chi veniva a visitare l'*Urbe*. Ogni veduta, realizzata con esecuzioni a tempera di pregevole fattura e grazie ad una esemplare pratica miniaturistica, è dedicata ad un luogo celebre e tipico, come ad esempio *Piazza di Montecavallo* (fig. 53), *San Pietro*, *Piazza Colonna*, *Il Campidoglio* (fig. 54) e rappresentano una indiscussa novità stilistica e tecnica per l'epoca. “Originali nel taglio e

⁶⁶ Per un approfondimento sulla nascita e lo sviluppo del mercato dell'arte nel Seicento rimando al fondamentale studio di Francis Haskell, *op. cit.*

⁶⁷ Jacques Callot (Nancy 1592-1635) è considerato il più importante incisore del Seicento. Dopo la formazione in Francia, si trasferì in Italia dove perfezionò la sua tecnica; a Roma imparò la tecnica del bulino, a Firenze si cimentò nell'acquaforte, tecnica che predilesse in seguito, lasciandogli ampia libertà ed espressività. Alla corte dei Medici eseguì incisioni dedicate a feste e balli di corte, ma successivamente si dedicò ad aspetti quotidiani e pittoreschi della realtà del suo tempo. Nel 1621, tornato in Francia, ebbe incarichi da Richelieu, su temi inerenti il potere e la guerra. Grazie alla sua abbondante produzione (circa 1400 stampe) Callot ha esercitato una profonda influenza sulla scena dell'incisione per tutto il secolo grazie alla originalità dell'invenzione e agli spazi dilatati delle composizioni.

sufficientemente esatte nella prospettiva, presa a livello più elevato del terreno”⁶⁸, le sue piccole vedute erano precedute da un accorto lavoro preparatorio, come testimonia l’album di appunti conservato al Museo di Strasburgo.

La precisione dei rilievi era accompagnata da una attenzione alle scene di vita quotidiana, in particolare alle parate di carrozze e al passeggio di personaggi altolocati, forse a testimonianza del tipo di pubblico interessato alla sua produzione. E’ in quegli anni che va prendendo forma un nuovo mercato di appassionati d’arte, il più delle volte stranieri di passaggio in Italia, affascinati dalle immagini urbane, e intenzionati a portare con sé un ricordo della città. Le opere



Figura 54- Wilhelm Baur- *Il Campidoglio*

di Baur contribuiscono ad alimentare questo nascente mercato, e al tempo stesso assumono una particolare importanza per l’evoluzione del genere della “veduta” degli spazi urbani.

Coma ho già ricordato, è difficile procedere ad una distinzione netta tra la produzione topografica e la veduta in senso stretto, perlomeno durante tutto il Seicento. La separazione definitiva tra i due tipi di rappresentazione si verificherà solo nel corso del Settecento, quando la topografia si organizzerà in un sistema scientifico di raffigurazione della città, con le sue regole e i suoi metodi codificati di rappresentazione.

Per queste ragioni è difficile delimitare il campo d’azione di Israel Silvestre (Nancy 1621- Parigi 1691). Ci sono giunte poche notizie sulla vita dell’incisore francese; anch’egli profondamente influenzato dall’opera di Jacques Callot, venne in Italia a più riprese tra il 1638 e il 1653. Viaggiò tra Roma, Firenze e Venezia ed eseguì numerosi disegni dei luoghi visitati da cui successivamente trasse le sue innumerevoli incisioni. Tra queste vanno ricordate la *Veduta da Monte Mario*, incisa nel 1642 e la *Veduta panoramica di Roma dal Pincio*. Quest’ultima, di estremo interesse è, probabilmente, la prima veduta importante ripresa dal Pincio. Composta di quattro fogli a sviluppo orizzontale (51,5 x 256 cm), fu disegnata intorno al 1647, durante la permanenza di Silvestre a Roma, ma fu incisa solo nel 1687 su quattro lastre ad acquaforte, dopo che l’artista era già rientrato in patria⁶⁹. La qualità del rilievo topografico sembra testimoniare una rilevante conoscenza del centro cittadino: i due estremi della figura sono da un lato Villa Medici e dall’altro un rudere non

⁶⁸ G. Briganti, *op. cit.*

⁶⁹ C. de Seta, *Imago...cit.*

meglio identificato con cui chiude la scena. In questo disegno “l’artista deve modulare, secondo l’esigenza di una veduta che sia realistica, ovvero ora comprimendo ora dilatando i dati topografici”⁷⁰.

All’interno di questo vasto panorama della città Silvestre mostra, con una minuziosa precisione, singole architetture urbane di pregio, a cui successivamente dedicherà una serie di incisioni, come ad esempio *Il Campidoglio da Campovaccino*, *San Giovanni in Laterano* (fig. 55) o *Ponte Rotto*. La sua attenzione sia alle antichità sia alle nuove architetture sarà un esempio imprescindibile per gli artisti olandesi che seguiranno le sue orme a Roma, soprattutto Lievin Cruyl e Gaspar van Wittel.



Figura 55 – Israel Silvestre – *Veduta di San Giovanni in Laterano*

L’opera di Silvestre riveste una posizione di estremo interesse anche per la storia della veduta a Venezia⁷¹. All’interno della *Serie di dodici vedute di Roma e Venezia* vanno ricordate perlomeno due incisioni di Venezia, che rappresentano chiari antecedenti delle invenzioni vanvitelliane: la *Veduta del. Piazza di S.t Marco di Venezia vista verso il porto* (fig. 56) e l’ *Altra veduta della due Piazza di S.t Marco visto dell’Orlogeo*. Altrettanto interessanti sono anche un’ *Altra veduta del Medesima grand Piazza di S.t Marco*, la *Veduta e Prospettiva della Piazza di S.t Marco di Venezia* e la *Veduta della Dogana di Venezia*. Quest’ultima veduta risulta essere un interessante documento storico che testimonia i lavori effettuati tra il 1645 e il 1650 sulla punta della Dogana per la costruzione della Chiesa di Santa Maria della Salute di Baldassarre Longhena. Nell’immagine sono chiaramente visibili le impalcature della cupola.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ L. Laureati, *Gaspar van Wittel e l’origine del genere “veduta” nella pittura veneziana del Settecento*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Roma, 2002.



Figura 56 - Israel Silvestre – Veduta di Piazza San Marco

Due opere successive, un acquerello e un dipinto, datate 1655-60, raffigurano la stessa chiesa ma con la cupola maggiore pressoché terminata⁷². L'acquerello è opera dell'architetto svedese Erik Jonson Dahlberg, interessato, durante la sua permanenza in Italia, a riprendere l'avanzamento dei lavori dell'opera del Longhena. Il dipinto, invece, ancora anonimo, rappresenta una *Veduta della chiesa di Santa Maria della Salute* (fig. 57) ripresa dal molo, con al centro, dietro le due colonne di San Marco e di San Todaro, la Libreria Sansoviniana e sulla

estrema destra uno spigolo del Palazzo Ducale. Secondo l'interpretazione di Laura Laureati, il dipinto risente delle invenzioni romane di Viviano Codazzi e di Alessandro Salucci, suo allievo, anche se a differenza del normale lavoro di Codazzi qui ci troviamo di fronte



Figura 57- Anonimo – Santa Maria della Salute

tutti elementi architettonici reali, e non invenzioni e capricci tipici dell'opera del pittore bergamasco⁷³. La difficile attribuzione di questo dipinto sta a testimoniare le difficoltà che si incontrano nel definire la natura di queste immagini, e il confluire di più stili all'interno dello stesso dipinto conferma la continua osmosi esistente tra le varie scene artistiche del periodo.

Alle esperienze ora ricordate dei primi incisori che si occupano di riprendere gli spazi urbani, si affianca, più o meno negli stessi anni, quella del pittore bergamasco Viviano Codazzi che, con le sue raffigurazioni di strade, casupole e viandanti, ma anche di piazze, palazzi e rovine, costituisce

⁷² *Ibidem*

⁷³ L. Laureati, *op. cit.*

un importante antefatto allo sviluppo delle vere e proprie vedute di città, tanto da essere stato definito dalla critica d'arte "inventore della veduta realistica"⁷⁴.

Codazzi (Bergamo 1604 –Roma 1670), appresa la tecnica della quadratura in Lombardia, si trasferì nel 1620 circa a Roma, dove sarebbe entrato in contatto con Agostino Tassi, famoso pittore di paesaggi e quadraturista; da qui passò a Napoli intorno al 1634, dove restò fino al 1647, per poi fare ritorno a Roma, dove rimase fino alla morte, sopraggiunta nel 1670⁷⁵.



Figura 58 - Viviano Codazzi – *Veduta di Piazza del Popolo*

Durante la sua permanenza a Roma si perfezionò nel genere della veduta prospettica, spesso costituita da edifici in rovina, in un cammino per certi versi parallelo alle giovanili "vedute ideate" con architetture di Claude Lorrain. Il suo modo di intendere obiettivamente la veduta, con ottica lucidità, lo inserisce nel discorso artistico, iniziato da Caravaggio, dell'acuta e rigorosa osservazione del reale, che lo porterà a collaborare con i bamboccianti⁷⁶. Precede di stretta misura la nuova visione realistica proposta dai paesisti olandesi italianizzanti della seconda generazione, il primo dei quali, l'Asselijn, giunse a Roma solo nel '32.

⁷⁴ R. Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in "Paragone", n. 71, 1955.

⁷⁵ D. R. Marshall *Viviano and Niccolò Codazzi*, Milano-Roma, 1993.

⁷⁶ I bamboccianti sono un gruppo di pittori olandesi e fiamminghi operanti a Roma a metà del Seicento, che, partendo dall'insegnamento di Caravaggio svilupparono un realismo pittorico, con intenti narrativi, in particolare attraverso la accorta descrizione di scene di vita popolare e quotidiana (giocatori di morra, venditori ambulanti, feste e processioni). Furono profondamente avversati dalla cultura artistica ufficiale della Roma barocca, ma riscossero grande successo tra il pubblico più popolare. Il maggior protagonista del movimento fu l'olandese Pieter Van Laer, detto il bamboccio, a causa della sua figura deforme, da cui il nome dato al movimento artistico. Per ulteriori informazioni rimando a G. Briganti, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, 1983.

Molte delle sue opere servirono da sfondo a figure dipinte da altri pittori, da Giovanni Lanfranco a Massimo Stanzione, da Micco Spadaro a Michelangelo Cerquozzi, quest'ultimi due definiti da Longhi "caravaggeschi a passo ridotto".

All'epoca del suo primo soggiorno romano risalgono le sue prime pitture dal vero, come la *Veduta di Piazza del Popolo* (fig. 58) in cui egli restituisce una veduta di piazza del Popolo a Roma in direzione della porta e della chiesa, di fronte alla quale, però colloca un elemento inventato, il padiglione d'ingresso di un palazzo⁷⁷, o la *Veduta di Piazza San Pietro*, ma fu durante il suo soggiorno napoletano che si perfezionò come specialista in architetture.

A Napoli frequentò Cosimo Fanzago, scultore e architetto anch'egli proveniente dal nord Italia, da cui forse apprese la tecnica per rappresentare l'architettura in due dimensioni. Lavorò come quadraturista, in collaborazione con Fanzago e con Massimo Stanzione, nella sacrestia della certosa di San Martino, e sempre per Stanzione realizzò alcune parti architettoniche del soffitto di San Paolo Maggiore.

Nel corso degli anni quaranta eseguì per lo più capricci decorativi, sempre utilizzando sofisticate strutture architettoniche. La sua lenta ma costante maturazione stilistica lo portò ben presto ad allontanarsi da opere di natura prospettico-scenografica, con elementi di "rovine" e di architetture ideali, per assumere, come detto, un atteggiamento più rispondente alla nuova sensibilità realistica seicentesca, attraverso una lucida e obiettiva rappresentazione di *spazi urbani* animati da fatti di vita quotidiana, anche grazie ad un uso accorto del colore e ad un'attenzione costante al rapporto tra luce e ombra.

Questo percorso lo porterà a dipingere a Napoli le sue più importanti e mature vedute realistiche, tra cui la celebre *Veduta di Palazzo Gravina a Monteoliveto* (fig. 59), raffigurante il palazzo del Duca di Gravina, uno dei rarissimi dipinti seicenteschi con un'immagine di Napoli vista "da dentro" resa nota da Longhi nel 1950, oppure quella della *Piazza del Mercato con la rivolta di Masaniello*, quest'ultima con la collaborazione di Micco Spadaro, che si occupò di dipingere le figure; e ancora la veduta de *Il molo con la torre di San Vincenzo* o *La villa di Poggioreale*.

Nelle tele del periodo napoletano si riscontra una moderna visione del paesaggio urbano, che si allontana dalla tradizione che si preoccupava di ritrarre lo spazio urbano attraverso l'ufficialità di parate e celebrazioni.

⁷⁷ J. Garms, *Architetture dipinte: fantasia e capriccio*, in *I trionfi del Barocco*, a cura di H. Millon, Milano, 1999.

Codazzi si preoccupa di fissare angoli del paesaggio urbano napoletano ripresi dal vero, con riprese molto ravvicinate, “visti e percepiti con gli occhi del viandante che si muove con moderna e partecipe curiosità tra uomini e cose della realtà quotidiana”⁷⁸.

Pezzi di città, palazzi, strade sono ritratti attraverso “una lettura immediata e sincera, senza



Figura 59 – Viviano Codazzi – *Veduta di Palazzo Gravina*

convenzioni e ufficialità, quasi commossa e umanamente partecipe degli aspetti più veri e quotidiani della realtà urbana, percepita e colta inizialmente nelle sue qualità vere di straordinario e inestricabile insieme di natura e artificio, di quotidianità e monumentalità, di cronaca e di storia”⁷⁹.

Gli episodi di cronaca quotidiana, o anche gli episodi storici come quelli dipinti in collaborazione con Micco Spadaro, sono ambientati in contesti urbani veri e raffigurati in modo realistico, con una resa attenta delle strutture architettoniche e degli spazi urbani.

Secondo Federico Zeri “con il Codazzi, la rappresentazione razionale e scientifica dei temi architettonici e prospettici, iniziata con Filippo Brunelleschi e interrotta

verso il 1530 dopo la morte di Raffaello e il sacco di Roma, risorge, rifacendosi e riallacciandosi allo svolgimento anteriore alla cesura”. Per Zeri la figura di Codazzi è importante perché contribuisce a riattivare un genere che aveva avuto nel corso del Cinquecento una battuta d’arresto. “E’ vero – continua Zeri - che durante la fase del Manierismo non erano mancati esempi, anche insigni, di temi architettonici e prospettici, ma sempre in un contesto di irrealismo intellettualistico,

⁷⁸ N. Spinosa, *La pittura di veduta a Napoli dal ritratto urbano al paesaggio d’emozione*, in *All’ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all’Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli, 1990.

⁷⁹ *Ibidem*

quale sottofondo di una visione che alla realtà oggettiva preferiva l'interpretazione soggettiva, coltissima e gremita di citazioni e di sorprendenti soluzioni”.

Per Zeri, dopo uno studio attento della sua opera “[...] Codazzi ci apparirebbe per rigore scientifico e per splendore atmosferico e cromatico quale l'antesignano del Canaletto e degli altri grandi vedutisti ‘700eschi”⁸⁰.

Anche Longhi ha sottolineato come Codazzi “riesce a fondare la veduta “secundum veritatem”, con una fermezza ottica e realistica che si farà poi storia continua fino al Canaletto e al Bellotto”⁸¹.

Secondo Giuliano Briganti, invece, anche se il suo grande merito è l'aver legato indissolubilmente il genere della “veduta” ad una rigorosa pratica della prospettiva, che vedrà fruttare i suoi effetti nel secolo successivo, fu piuttosto come pittore di rovine, genere che era destinato a distinguersi sempre più dalla veduta urbana, che il Codazzi ebbe i maggiori riconoscimenti dai suoi contemporanei.

Ma questo fu dovuto al fatto che a Roma e a Napoli “i resti dell'antico vi affioravano ovunque e

fornivano la normale scenografia alla vita d'ogni giorno”⁸².

In questo senso il merito di Codazzi è l'aver saputo dipingere le rovine antiche non in maniera romantica o pittoresca, ma come pezzi di realtà urbana romana o napoletana, “mescolati ai fatti comuni del giorno e visti con scettico, obbiettivo distacco”⁸³.

L'eredità della sue vedute di resti antichi incise soprattutto su quella storia del rovinismo che ha come protagonisti Ghisolfi, Roberti, e



Figura 60 – Viviano Codazzi – *L'Arco di Tito*

soprattutto il Panini a Roma, il Coccorante, il Costa e il Greco a Napoli.

Tornato a Roma nel 1647, realizzò negli anni successivi alcune delle sue opere più celebri, tra cui due *Architetture*, la serie delle *Rovine* e il celebre *Arco di Tito*, opere in cui, a contatto con le antichità, sembra rivolgersi maggiormente verso uno stile classico e attento agli effetti atmosferici.

⁸⁰ F. Zeri, *Prefazione*, da D. R. Marshall, *op. cit.*

⁸¹ R. Longhi, *op.cit.*

⁸² G. Briganti, *Gaspar... cit.*

⁸³ *Ibidem*

In particolare nell'*Arco di Tito* (fig. 60) il pittore raffigura il lato rivolto a nord dell'Arco di Tito incorporato nelle fortezze dei Frangipane. Sono distinguibili sulla destra le mura degli Orti Farnesiani e un rustico portale che Giovan Battista Piranesi ritrarrà - pressoché immutato- a quasi cento anni di distanza nelle sue "Vedute di Roma". Sulla sinistra si scorge la parte finale del colonnato del Tempio di Antonino e Faustina. La tela è una versione ridotta del "*Capriccio con Arco di Tito, Orti Farnesiani e Tempio di Antonino e Faustina*" che il pittore eseguì presumibilmente intorno agli anni 1650-1660. Il contrasto ombra-luce, l'attenzione ai dettagli architettonici, la stretta scenografia prospettica conferiscono a questo capriccio una immobilità ottica tale da suggerire un'illusione di rappresentazione spaziale oggettiva⁸⁴.

La concezione rigorosamente strutturale e prospettica che Codazzi portava avanti con coerenza nei suoi dipinti incideva necessariamente sulla natura stessa della veduta; si sottraeva in questo modo ai metodi di visione e di rappresentazione propri della veduta panoramica e descrittiva, che come abbiamo visto abbondavano nella prima metà del '600 a Roma, che si indirizzavano per lo più verso una ripresa da un punto di vista posto sempre 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 quasi sempre ad una composizione centralizzata e quanto più possibile simmetrica.

Nella maggior parte delle vedute di Codazzi, invece, soprattutto in quelle non ideate, l'orizzonte è spesso basso e il punto di vista è posto all'altezza dello sguardo di un ideale spettatore che si trovasse al livello stesso del luogo rappresentato, in un punto alquanto arretrato rispetto ai limiti imposti dall'inquadratura. Il piano di terra della veduta, in altre parole, corrispondeva al piano di terra reale. Il risultato era di necessità più realistico, poiché coinvolgeva il riguardante nello spazio stesso della veduta che non era concepita come se fosse vista, con distacco, da un'immaginaria finestra o da un ipotetico punto sospeso a mezz'aria⁸⁵.

Nell'arte di Codazzi ci troviamo di fronte ad una vasta gamma di tipologie (sequenza di archi e portico, palazzo con e senza portico, chiesa, bagno termale) in cui si combinano fra loro opere architettoniche differenti; "antico e moderno, architettura aulica e quotidiana, esterno e interno non sono sempre nettamente distinti, come avviene con i "fiamminghi"⁸⁶.

Se la tradizione iconografica troverà in Venezia, nel corso di tutto il Settecento, solide basi per svilupparsi, tra guide e incisioni, disegni e dipinti, piante e vedute urbane, e dare vita così al vedutismo propriamente inteso, è fuori di dubbio che Roma ha rappresentato il laboratorio

⁸⁴ D. R. Marshall, *op. cit.* Scheda VC 95 e VC 96.

⁸⁵ G. Briganti, *Gaspar...* cit.

⁸⁶ J. Garms, *op. cit.*

principale di un nuovo modo di guardare e rappresentare l'immagine degli spazi urbani, durante il corso del XVII secolo.

Allontanandosi da una visione allegorica o mitologica della città, per arrivare a osservarla e riprenderla *dal vero*, Giovanni Battista Falda (Valduggia 1643 - Roma 1678) con la serie di incisioni sugli edifici di Roma, *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna sotto il pontificato di N.S. Papa Alessandro VII*, e le successive edizioni edite tra il 1665 e il 1669, gettò le basi per l'affermazione del vedutismo non solo a Roma.

Dopo la formazione avvenuta a Valduggia in provincia di Novara, durante la quale manifestò subito evidenti doti artistiche ed una notevole propensione per il disegno, a soli 14 anni i genitori decisero di mandarlo a Roma presso uno zio che segnalò al Bernini il dotato ragazzo. Da quel momento la vita del Falda si svolse interamente a Roma dove la sua arte ebbe modo di svilupparsi a contatto diretto con i grandi rinnovatori della sua epoca dal Bernini stesso, al Borromini, a Pietro da Cortona.

Una svolta nella carriera artistica del Falda si ebbe quando, poco dopo il suo arrivo a Roma, venne



Figura 61 – G. B. Falda – *Piazza Colonna*

notato dallo stampatore Giovan Giacomo De Rossi che si occupò del giovane, ne completò la formazione culturale e indirizzò il suo talento all'arte dell'incisione.

Il De Rossi era un lungimirante editore e stampatore, membro della nota dinastia di stampatori che è entrata a far parte della storia della calcografia romana. Egli era interessato soprattutto allo sviluppo commerciale delle

serie di stampe sulle vedute della città che avevano un ricco mercato perché la città moderna, grazie ai rinnovamenti architettonici attuati, costituiva un campo molto fertile di ispirazione e produzione. Il Falda incisore ed il De Rossi stampatore crearono quindi un sodalizio molto affiatato al quale si deve gran parte della produzione romana a stampa del secolo, con una fortuna paragonabile solo a quella che verrà tributata all'opera del Piranesi. Uno degli aspetti, infatti, che ha contribuito a fare grande l'opera del Falda è stata la fortuna che ha riscosso e la rapidità con cui essa è stata continuata e divulgata in Italia come all'estero⁸⁷.

⁸⁷ Fra gli innumerevoli incisori che hanno ripreso (o addirittura copiato) l'opera di Falda dopo la sua morte, va ricordata l'opera di Alessandro Specchi (Roma 1668 - 1729) che come architetto eseguì nel 1703 un nuovo porto di Ripetta, (che sarà immortalato da un celebre dipinto di Gaspar van Wittel), ma del quale è più nota l'attività di incisore. Nel 1699 egli pubblicò *"Il Quarto libro del Nuovo Teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna ..."* edito da Domenico De Rossi, erede di Giovan Giacomo e composto da 50 tavole all'acquaforte che raffigurano in prospettiva vedute dei più noti palazzi romani, opera pensata, fin dal titolo, in prosecuzione dei tre libri del capolavoro del Falda.

Falda ha contribuito, con la vasta serie di incisioni di "vedute" da lui composte nella seconda metà del XVII secolo, a divulgare un'immagine della città di Roma legata alla magnificenza dei Papi seicenteschi: città ricca di chiese, palazzi, giardini che si affiancavano ai resti del glorioso passato. Abbiamo già rilevato come, dalla seconda metà del Cinquecento erano state le antiche rovine romane ad attrarre gli artisti nordici e gli incisori, grazie ai quali era nato a Roma un florido mercato di stampe volto principalmente a diffondere le immagini delle gloriose vestigia del passato.



Figura 62 – G. B. Falda – *Collegio Romano*

Nel corso del XVII secolo vi fu una costante diminuzione d'interesse per la rappresentazione dell'antico. Fu soprattutto con l'opera del Falda che il mercato incisore venne attratto dalla città moderna, grazie al rinnovamento del tessuto cittadino dovuto all'attività urbanistica ed architettonica dell'epoca barocca. Il vedutismo ha le sue origini nell'esigenza molto sentita a Roma di poter riprodurre in più esemplari le immagini che testimoniassero la grandezza della città, ma il Falda, a questo uso, unì anche un intento celebrativo dello splendore delle fabbriche barocche, che contribuivano alla rinascita dell'*urbe*. L'incisore dedicò così tutta la sua pur breve vita a creare, attraverso precise ed attente vedute prospettiche, piante e stampe su avvenimenti cittadini, canonizzazioni, ingressi di pontefici e reali stranieri, un grosso affresco unitario che celebrasse nel suo insieme la nuova grandezza raggiunta dalla Roma moderna, grazie soprattutto alla lungimirante opera del papa al quale il Falda offrì i suoi servizi: Alessandro VII Chigi (1655 - 1667)⁸⁸.



Figura 63 – G. B. Falda – *S. Andrea della Valle*

Il papa Chigi, colto ed amante dell'architettura, abbellì la città di immortali realizzazioni, in sintonia con i criteri recentemente affermatasi dell'arte e della spazialità barocca e grazie alla possibilità di avvalersi della collaborazione di artisti di primissimo piano, fra i quali privilegiò il Bernini e Pietro da Cortona. Fra le maggiori architetture volute da Alessandro VII ricordiamo il colonnato della

⁸⁸ R. Krautheimer, *Roma di Alessandro VII-1655-1667*, Roma, 1987.

Basilica di San Pietro, le chiese di Sant'Andrea al Quirinale, San Carlo alle Quattro Fontane, il rifacimento della chiesa della Pace e il completamento della facciata di Sant'Andrea della Valle. Il pontefice inoltre fece aprire od ingrandire vie e piazze e abbellire con fontane e monumenti vari luoghi della città, intendendo affermare con ciò la grandezza e la potenza del proprio pontificato.

Le strade lunghe e libere da ostacoli, che creavano vedute prospettiche, e le piazze pubbliche circondate o dominate da edifici monumentali, erano essenziali per assolvere vitali funzioni di comunicazione, e per offrire ai visitatori "nuovi teatri", ovvero un grandioso spettacolo, secondo un'affermazione dello stesso Alessandro⁸⁹.

Falda fu, per certi versi, il cantore di tale magnificenza. Il ruolo delle sue incisioni divenne quello di illustrare, divulgare e celebrare la grandezza della città seicentesca ed il suo fautore.

Non a caso la sua opera più famosa, porta il titolo di "Nuovo teatro ...": è un voler porre l'accento su quanto di spettacolare, maestoso e sensazionale le nuove costruzioni della Roma barocca offrirono allo sguardo.

Il capolavoro assoluto dell'incisore sono i tre volumi di acqueforti intitolati: il già ricordato *"Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII"*, a cui fece seguito *"Il secondo libro del novo teatro delle fabbriche et edificii fatte fare in Roma e fuori Roma dalla Santità di Nostro Signore Papa Alessandro VII"*, ed infine *"Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX"* composti fra il 1665 ed il 1669. I primi due volumi, rispettivamente di 33 e 15 tavole più frontespizio e dedica, illustrano le realizzazioni architettoniche ed urbanistiche volute dal papa Chigi, siano esse nuove costruzioni o restauri, ampliamenti e miglioramenti delle situazioni preesistenti. Vi compaiono infatti vie e piazze quali quella del Pantheon o del Collegio Romano "fatta ampliare da N.S. papa Alessandro VII" come recitano le didascalie delle tavole, edifici costruiti ex novo come la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale e la Scala Regia in Vaticano o ristrutturati quali l'esterno di Santa Maria della Pace o l'interno di Santa Maria del Popolo, chiese care entrambe alla famiglia Chigi per le cappelle fattevi costruire da predecessori e familiari del pontefice. Nel secondo libro sono presenti anche vedute delle costruzioni volute dal papa ad Ariccia ed a Castel Gandolfo. Il terzo volume poi, composto di 36



Figura 64– G. B. Falda – Piazza della Rotonda

⁸⁹ *Ibidem*

tavole, mostra le chiese di Roma fatte costruire o restaurare durante il pontificato di Clemente IX, succeduto ad Alessandro VII nel 1667; per ogni chiesa raffigurata viene indicato nelle didascalie anche il nome dell'architetto autore della costruzione o responsabile del restauro.

La rappresentazione della città non si limita comunque solo alle opere architettoniche ed urbanistiche, ma riserva un particolare interesse anche alla vita che in essa si svolge. Il Falda infatti arricchì le proprie incisioni con la presenza di personaggi, carrozze e scene quotidiane e dedicò una parte della propria produzione incisoria alla celebrazione di quegli avvenimenti pubblici, quali i possedimenti papali, gli ingressi di re e regine o i Conclavi che ebbero Roma per teatro dei festeggiamenti.

A questa grande opera generale sulle vedute di Roma moderna, unica fino ad allora nel suo genere e che avrà nel futuro una fortuna enorme, si affiancarono altre raccolte di incisioni rivolte più specificatamente a descrivere alcuni determinati aspetti della città. *"Il secondo volume dei nuovi disegni dell'architetture, e piante de palazzi di Roma ..."* inciso dal Falda e pubblicato dal De Rossi dopo il 1665 è composto di 61 tavole e fa seguito al primo volume dell'opera, inciso da vari autori. In entrambi i libri sono rappresentati i prospetti di vari palazzi romani, noti e meno noti, per ciascuno dei quali è indicato il nome del proprietario e dell'architetto che lo ha costruito, accompagnati il più delle volte da spaccati e piante alla maniera di un trattato d'architettura. *"Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città ..."*, raccolta di 30 tavole sulle principali e più celebri fontane nelle piazze romane: piazza Navona, Pantheon, piazza Colonna, San Pietro, Quirinale, è il primo di quattro volumi editi dal De Rossi tutti dedicati alla riproduzione di fontane: Giovan Battista Falda riuscì a curare soltanto il primo ed il secondo volume, dedicato alle Fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano⁹⁰.

Dalla celebrazione generale dello splendore, della grandezza, del teatro dell'intera città, il Falda passò con queste ultime raccolte a descrivere aspetti più particolari, come un palazzo od una fontana, ma l'intento è analogo: attraverso la descrizione di un singolo elemento della città si giunge ugualmente a celebrarne la grandezza totale, in quanto ogni elemento contribuisce alla visione generale⁹¹. Con Falda gli *spazi urbani* acquistano un ruolo di primaria importanza, sia per quel che

⁹⁰ Giovan Battista Falda si occupò di celebrare anche uno degli aspetti architettonici e scenografici più tipici del barocco allora imperante; la rappresentazione dei giardini, che in quel periodo erano considerati come proiezione esterna delle architetture interne di una villa o di un palazzo, "natura addomesticata dall'intervento dell'uomo". Già nelle 16 tavole dedicate alle fontane nelle ville di Frascati, il Falda aveva raffigurato i giochi e i "teatri" delle acque presenti nei parchi delle ville Aldobrandini, Ludovisi e Borghese, ma è soprattutto nella raccolta *"Li giardini di Roma con le loro piante, alzate e vedute ..."* che egli raffigurò i principali e più famosi giardini romani da quello Medici a quello Farnese, Borghese o del Quirinale. Ogni giardino è raffigurato sia in un ariosa veduta dall'alto che in pianta ed in entrambe le riprese l'abile uso della prospettiva e l'attenzione per la riproduzione esatta, portano a dare risalto alla ricchezza e varietà di ogni particolare della vegetazione, resa come si trattasse di vere e proprie opere architettoniche. Questo volume, che può essere considerato un capolavoro del suo genere, venne pubblicato postumo, nel decennio fra il 1678 e 1688, poiché il suo autore morì, all'età di soli trentacinque anni, probabilmente per un tumore.

⁹¹ Falda compose anche due piante di Roma, una piccola ed una grande in 12 fogli, rispettivamente nel 1667 e 1676.

riguarda la composizione spaziale e i rapporti tra edifici, sia come palcoscenico su cui si svolge la vita quotidiana degli abitanti della città. La messa in scena teatrale di ogni evento e di ogni opera, sia essa effimera o duratura, che caratterizzò il tardo barocco romano, dove la stessa città è palcoscenico e le forme architettoniche appaiono come quinte teatrali, tutto ciò trova testimonianza nelle incisioni del Falda.

E' il caso di notare che le vedute di Falda sono costruite molto semplicemente, con punti di fuga unici e prospettive non sempre eseguite correttamente. L'obiettivo dell'incisore è di riprendere una porzione ristretta dello spazio urbano, centrata su alcune fabbriche predominanti e limitata agli edifici limitrofi. L'orizzonte delle vedute è sempre basso e l'autore non si preoccupa di riprendere ampie porzioni della città, ma piuttosto l'intento sembra essere quello di celebrare il singolo monumento. Infatti l'attenzione di Falda per l'architettura si riscontra nell'indicazione dei nomi dei progettisti nelle iscrizioni che accompagnano le incisioni.

La nitida chiarezza delle immagini e la scelta delle inquadrature e dei tagli prospettici, favorì di certo l'affermazione dell'arte di van Wittel e esercitò una innegabile influenza sull'opera incisoria di Carlevarijs sugli edifici di Venezia.

Negli stessi anni in cui Falda lavorava sulle incisioni di spazi urbani, a Roma era attivo anche l'incisore fiammingo Lievin Cruyl, che ricopre un ruolo di assoluto valore nella storia del vedutismo.

Cruyl (Gand 1634- 1720)⁹² ordinato sacerdote, fu probabilmente vicario a Wetteren tra il 1660 e il 1664. Studiò come architetto e fu educato fin dalla giovinezza all'arte fiamminga, in particolare all'opera di Jan van Eyck.

Nel 1664, all'età di trent'anni, si trasferisce a Roma dove, tra il febbraio '64 e l'aprile 1665 esegue le ventuno vedute della città, già all'Albertina di Vienna e ora divisi tra Amsterdam e Cleveland.

Nel 1666 Cruyl incise le dieci stampe che compongono il *Prospectus locorum urbis Romae insigni[um]*, stampate dalla tipografia di Giovanni Battista De Rossi e dedicate ad Alessandro VII.

Nello stesso periodo, sempre per lo stesso editore, l'artista disegnò la *Pianta di Roma*, incisa poi da Giulio Testone nel 1665, e nel 1667, la *Veduta del Pantheon* (fig. 65) e quella con la *Fontana di Trevi*.

Dopo aver descritto la città " ... a' parte a' parte nella sua maggiore bellezza ...", si può " ... mirare ancora tutto insieme l'aspetto et grandezza di Roma ...", come affermò l'editore De Rossi nella prefazione alla pianta grande del 1676.

Quest'ultima è da considerarsi la più completa rappresentazione di Roma nel momento centrale del periodo barocco; essa si inserisce nel filone cartografico che aveva già prodotto in precedenza le piante incise dal Tempesta e da Giovanni Maggi, ma la particolarità di quest'opera, che la renderà innovativa almeno fino alla rappresentazione della città curata dal Nolli nel 1748, consiste nell'uso della proiezione verticale che consente di rappresentare nella pianta l'elevazione di palazzi, chiese e giardini con una precisione e gradevolezza mai raggiunte.

⁹² Le informazioni che seguono sulla vita e l'opera di Lievin Cruyl sono tratte da B. Jatta, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica: un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Roma, 1992.



Figura 65 Lievin Cruyl – *Veduta del Pantheon*

Intorno agli anni settanta Cruyl abbandonò l'incisione per dedicarsi quasi esclusivamente a disegni di piccole vedute su pergamena, probabilmente per inserirsi nel fiorente mercato di immagini della città, che sempre più si stava sviluppando a Roma per soddisfare la richiesta di forestieri e viaggiatori.

Fu a Napoli tra il 1672 e il 1675. Nella capitale vicereale disegnò tre pergamene, ora conservate a Firenze, in cui sono rappresentate la *Veduta dell'Arsenale* (fig. 66), la *Veduta di Castel Nuovo* e la *Veduta del Palazzo Reale*, che formano un ritratto preciso e topograficamente utile della città.

Le pergamene mostrano da tre punti di vista diversi il grande complesso monumentale della "cittadella vicereale", dove si concentravano il potere politico e militare della Napoli spagnola ai tempi del viceré Antonio Alvarez marchese di Astorga. Nei disegni sono raffigurati i monumenti più importanti della città dell'epoca: il Palazzo del Viceré, l'Arsenale, la Darsena, la Torre di San Vincenzo, Castel Nuovo, la Lanterna, il Molo. Le vedute sono caratterizzate dall'innalzamento del punto di vista e da un'inquadratura molto ampia, tanto da comprendere sia Castel dell'Ovo che Castel Sant'Elmo⁹³.

⁹³ Le notizie sulle opere napoletane di Cruyl sono tratte dalla scheda su Cruyl a cura di L. Di Mauro in *All'Ombra del Vesuvio*.

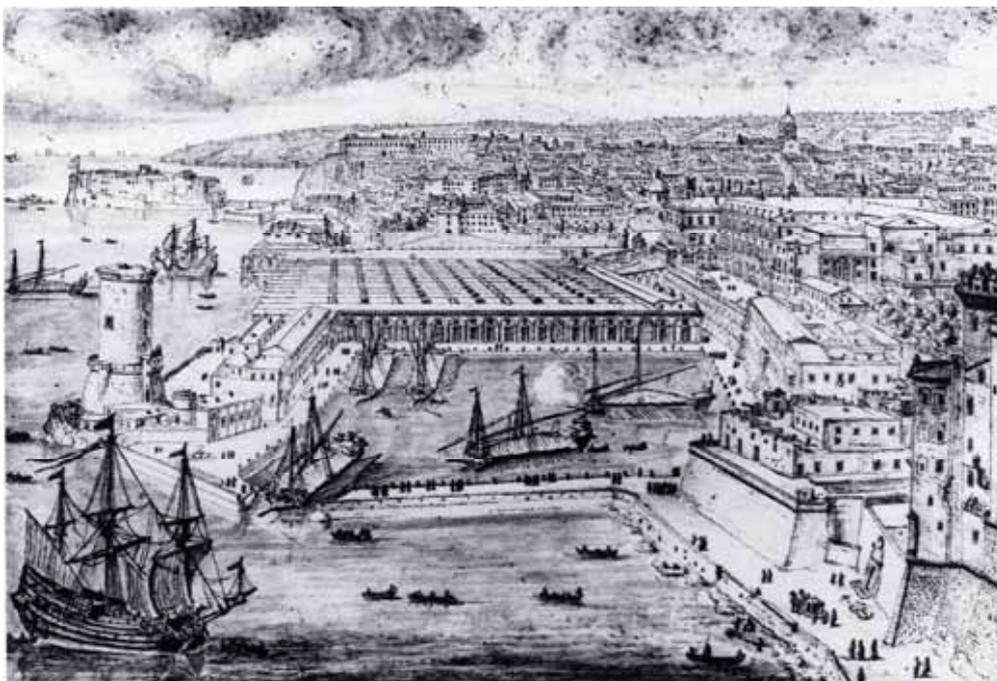


Figura 66– Lievin Cruyl – *Veduta dell'Arsenale*

Nel 1675 Cruyl disegnò il *Prospectus regiae urbis Neapolis*, una delle più precise raffigurazioni della città del XVII secolo. Nel disegno risaltano i grandi volumi dei chiostri di Monteoliveto, Santa Chiara, Santa Maria la Nova e SS. Severino e Sossio. Sono chiaramente visibili, all'interno del fitto tessuto urbano, i campanili di Santa Maria la Nova, Santa Chiara, San Lorenzo, Sant'Eligio e il Carmine e le cupole delle chiese di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, San Giacomo degli Spagnoli, la Trinità delle Monache, il Gesù Nuovo e la Pietrasanta.

“La scelta originalissima dei punti di vista, la precisione del segno e le deformazioni operate talvolta per amplificare la resa scenografica”⁹⁴ sono tutti elementi che influiranno direttamente sull'attività napoletana di Gaspar van Wittel.

Nel 1676 è a Venezia, dove firma la *Veduta di piazza San Marco* e altre vedute della città.

Nel 1678 ritorna a Gand. Di lì a più riprese, tra il 1680 e il 1688 soggiornò in Francia, dove lavorò come architetto e compose, tra l'altro la grande veduta *Panoramica di Gand*. In questo periodo si dedicò anche ad alcune “vedute ideate” in cui, affianco a celebri monumenti italiani perfettamente fedeli alla realtà, inserisce edifici tratti dal repertorio architettonico di Gand o di altre città nordiche. Le “vedute ideate” rispecchiano la concezione spaziale e urbanistica del fiammingo. Per anni egli aveva concepito le sue vedute con dilatazioni prospettiche, contrazioni e palesi contraffazioni dello spazio reale allo scopo di ottenere una veduta scenografica dall'evidente intenzione celebrativa dell'ambiente urbano ritratto.

⁹⁴ *Ibidem.*

Tornò poi definitivamente a Gand dove morì nel 1720.

La figura di Cruyl è rimasta per molto tempo separata rispetto alla scena degli artisti fiamminghi presenti a Roma nel Seicento, forse per la sua condizione di prete, che lo teneva lontano dal circolo degli artisti nordici che erano riuniti nella Bent.

Eppure una riprova del suo prestigio è data dalla presenza, in molte delle sue opere, di edifici che erano ancora in fase progettuale, o in fase di cantiere, alla data di realizzazione dei disegni, come ad esempio la chiesa di Santa Rita nella *Veduta del Campidoglio* (fig. 67) o le chiese gemelle di Santa Maria dei Miracoli e di Montesanto nella *Veduta di Piazza del Popolo*. Ciò testimonia che il fiammingo era ben inserito nel mondo artistico romano, e ciò gli permetteva di avere informazioni di prima mano direttamente dagli architetti⁹⁵.

Cruyl aveva ricevuto una formazione giovanile incentrata sulle materie tecniche e scientifiche; in quanto architetto aveva imparato matematica e geometria, e si era dedicato allo studio della prospettiva lineare. Di sicuro aveva avuto modo di studiare il trattato di *Ottica* di Auguillon, che come abbiamo visto era stato pubblicato ad Anversa agli inizi del secolo. Arrivato a Roma è probabile che si sia avvicinato all'ambiente dei Frati Minimi di Trinità dei Monti che erano specializzati in studi di ottica. Documenti d'archivio, infatti, testimoniano che abitò in via Felice, l'attuale via Sistina, proprio in prossimità della confraternita.

Intorno al 1670 Cruyl collaborò con il celebre erudito e scienziato gesuita Athanasius Kircher alla realizzazione di alcune incisioni che furono inserite nell'opera di Kircher, *Turris Babel*. Va ricordato che il nome di Kircher è legato, tra l'altro, alla realizzazione di uno dei primi esemplari di

camera oscura, oltre alla sperimentazione di altri strumenti ottici. Questi elementi potrebbero aiutarci a comprendere i mezzi tecnici di cui si servì Cruyl per le elaborate costruzioni della sua produzione vedutistica. E' stato notato che egli rielaborava i disegni preparatori e "costruiva le sue vedute a tavolino ridisegnando e spostando luoghi ed



Figura 67– Lievin Cruyl – *Il Campidoglio*

edifici a seconda di quanto gli suggeriva il suo talento nel comporre la scena urbana”⁹⁶.

Infatti sono state individuate, sia nelle opere su carta che in quelle su pergamena, tracce di matita in più punti al di sotto del disegno, e spesso anche una vera e propria quadrettatura. In linea di

⁹⁵ B. Jatta, *op.cit.*

⁹⁶ *Ibidem*

massima le linee a matite servivano per delineare l'impianto della complessa costruzione prospettica che viene successivamente coperto da un più marcato segno a penna e dalle acquarellature; in alcuni casi i tratti a matita segnalano dei ripensamenti sulle proporzioni architettoniche di alcuni edifici, come ad esempio nella *Veduta del Quirinale*, dove le linee a matita al di sopra del palazzo rappresentano delle versioni errate della prospettiva e delle proporzioni dell'edificio, successivamente corrette⁹⁷.

Inoltre, quando passò alle piccole vedute su pergamena, usò un interessante espediente che consisteva nell'utilizzo di inchiostri neri e bruni alternati, col nero sempre usato per gli elementi sullo sfondo e per alcuni particolari in primo piano. Barbara Jatta ha ben spiegato come questo stratagemma fosse perfettamente in linea con l'idea di vedutismo di Cruyl. Egli, infatti, grazie alla coloritura più scura degli edifici in secondo piano e all'orizzonte, riesce a descrivere con maggiore accuratezza tutta la porzione di città ripresa, fin nei minimi particolari, e inoltre così facendo riesce ad estendere ulteriormente la profondità spaziale, senza incorrere nei classici problemi di sfumatura degli oggetti ripresi in lontananza⁹⁸.

Come si vede l'opera di Cruyl è l'esempio di quale grado di ricerca e sperimentazione sia stato raggiunto nel corso del Seicento, per perfezionare la resa grafica nella rappresentazione di immagini architettoniche e di spazi urbani.

Un altro aspetto di grande interesse, su cui è il caso di soffermarsi, è la modalità della costruzione prospettica delle vedute di Cruyl e della loro allusione spaziale. Attraverso una serie di verifiche grafiche, condotte su tutta l'opera di Cruyl⁹⁹, è stato dimostrato come nell'opera dell'artista fiammingo si possano individuare varie fasi, durante le quali si è verificata una notevole evoluzione metodologica.

Riassumendo molto brevemente una questione così complessa, possiamo registrare come nella prima fase, che corrisponde alle prime vedute incise di Roma, Cruyl assembla differenti vedute, ognuna con un suo autonomo punto di fuga, in una sola visione. Il risultato è che i dati architettonici e urbani sono reali, ma la topografia dei luoghi ne esce alterata, perché sono inseriti nella veduta anche edifici che non dovrebbero effettivamente comparire in una veduta ripresa da un singolo punto di vista.

E' il caso della *Veduta di Piazza del Popolo*, in cui egli allarga l'angolo visuale pur di inserire la porta e le chiese gemelle, probabilmente per celebrare in questo modo il papa Alessandro XVII, che aveva commissionato il restauro della porta e la costruzione delle chiese.

⁹⁷ *Ibidem*

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Rimando alla Appendice N.1, *Progetto e tecnica delle immagini della città nelle vedute di Lievin Cruyl*, a cura di Michele Furnari, nel libro di Barbara Jatta, *op. cit.*

Dunque così facendo Cruyl sembra voler ricomporre in un'unica visione le successive immagini di un ipotetico osservatore che si sposta all'interno di uno spazio urbano e che vede contemporaneamente tutti gli elementi che compongono il sito. Infatti l'orizzonte è basso, ad altezza d'uomo, e i punti di vista sono reali anche se molteplici. Per raggiungere l'effetto desiderato si serve di accorgimenti visivi, come restringimenti o dilatazioni del cono ottico, rotazione del punto di vista, sovrapposizioni dei piani di profondità.

Ci troviamo dinanzi ad una straordinaria anticipazione del metodo di costruzione delle immagini urbane che verrà utilizzato da Gaspar van Wittel, come avremo modo di documentare nell'ultimo capitolo. Gaspar van Wittel sembra essere debitore nei confronti di Lievin Cruyl anche per le successive innovazioni apportate dall'artista fiammingo, durante la seconda fase della sua carriera.

Quando passa a dipingere le pergamene, il sacerdote di Gand, per ottenere delle immagini più aderenti al vero innalza la linea dell'orizzonte e allontana il punto di vista dal quadro. Facendo così riduce le anomalie e le distorsioni che si riscontravano nei disegni della prima fase. Inoltre in questo modo riesce a rappresentare una porzione della città più ampia, che gli consente di tenere maggiormente in conto la posizione reale degli edifici, senza per questo perdere di vista i rapporti proporzionali, con un risultato finale più dettagliato. Ad esempio la *Veduta del Campidoglio* (fig. 68) ripresa in entrambe le fasi di cui ci stiamo occupando, presenta nella seconda versione, quella su pergamena, una ripresa da una posizione più alta e con un punto di vista arretrato, che permette di riprendere dettagli del convento dell'Aracoeli, e sullo sfondo, il Foro, il Colosseo, il Laterano, la basilica di Santa Maria Maggiore e altri monumenti importanti.

Questo tipo di ripresa presenta però l'inconveniente della presenza di anomalie visive localizzate ai margini della veduta; per risolvere questo problema Cruyl, in una successiva fase della sua maturazione stilistica decide di adottare il formato circolare, che gli permette di rimuovere le aberrazioni marginali determinate da una veduta molto scorciata.

In questo formato l'attenzione viene focalizzata su un determinato monumento e vengono soppressi gli elementi ai margini, che sarebbero risultati deformati. Nella *Veduta di piazza Farnese*, ad esempio, vengono eliminati i palazzi che si trovano lateralmente e frontalmente al palazzo, che risulta essere l'elemento attrattore della veduta.

La fase finale coincide con le opere che compose in Francia; qui Cruyl porterà alle estreme conseguenze il processo iniziato precedentemente e realizzerà delle vere e proprie vedute "a volo d'uccello", con un ulteriore innalzamento del punto di vista e con un ampliamento del cono ottico.

La capacità di raffigurare lo spazio urbano da parte di Cruyl gli permette di riprendere gli elementi



Figura 68 – Lievin Cruyl – *Veduta del Campidoglio*

architettonici con estrema scrupolosità e di inserirli in un contesto vedutistico costruito con grande attenzione prospettica, che gli derivava dalla sua formazione di architetto. Mi sembra giusto riproporre, così come fa Barbara Jatta, una definizione di Erwin Panofsky, che spiega perfettamente la

concezione artistica di Cruyl. Panofsky si riferisce al grande pittore fiammingo del Quattrocento Jan van Eyck, che aveva ricoperto nella formazione artistica di Cruyl un ruolo decisivo: “L’occhio di van Eyck funziona come un microscopio e come un telescopio nello stesso tempo [...] in modo che l’osservatore è costretto ad oscillare fra una posizione piuttosto lontana dal quadro e molte posizioni ravvicinate ..”.

Da quanto detto mi sembra emergere abbastanza chiaramente l’importanza decisiva dell’opera di Lievin Cruyl nello sviluppo del vedutismo di fine Seicento. Cruyl lasciò Roma nel 1675, lo stesso anno in cui il giovane Gaspar van Wittel arrivava in Italia. Non è sbagliato pensare che l’opera del sacerdote fiammingo abbia profondamente affascinato e influenzato le scelte artistiche e metodologiche di van Wittel.

A Venezia, nel frattempo era attivo Joseph Heintz il giovane (1600 Amburgo – 1678 Venezia), da molti considerato il più diretto predecessore di Luca Carlevarijs.

Giunto a Venezia in giovane età, vi rimase fino alla morte. Fu un artista poliedrico, cimentandosi in diversi generi pittorici (opere di carattere religioso, allegorico, storico) ma la sua fama è legata soprattutto alle scene di vita veneziana, in particolare eventi festosi e cerimonie, ambientati in

differenti scenari urbani, resi con piglio estremamente realistico, tanto da poter essere considerato a giusto titolo uno degli anticipatori della grande scuola vedutista veneziana del Settecento¹⁰⁰.



Figura 69 – Joseph Heintz – *Ingresso del Patriarca Federico Corner a S. Pietro di Castello*

Nella maggior parte delle sue vedute Heintz rappresenta feste profane o religiose, che si svolgevano frequentemente a Venezia durante il Seicento, e gli spazi urbani, ripresi con estrema cura e attenzione ai dettagli, diventano i perfetti fondali scenografici per la raffigurazione degli eventi.

L'ingresso del Patriarca Federico Corner a S. Pietro di Castello (fig. 69) avviene tra miriadi di gondole e di lussuose "bissone", le tradizionali barche "da parada" veneziane. La Chiesa di S. Pietro, nel sestiere di Castello, è stata sede della cattedra patriarcale fino al tempo di Napoleone allorché la Basilica di S. Marco subentrò in tale funzione e la stessa abitazione del Patriarca di Venezia si trasferì nel nuovo Palazzo Patriarcale nella Piazzetta dei Leoncini. Il "fresco" nel canale di Murano è il tradizionale corso di barche addobbate che si teneva nel giorno dell'Ascensione. Sullo sfondo del dipinto si notano l'Abbazia di S.Cipriano (a destra) e la chiesa di S.Stefano (al centro), demolite nell'Ottocento. La *caccia ai tori in campo San Paolo* presenta un divertimento popolare che si teneva in vari campi della Città durante il periodo di Carnevale. I tori venivano lasciati liberi tra la gente o tenuti per le corna da robuste funi mentre cani mastini, appositamente addestrati, vi si avventavano contro mordendo loro le orecchie. Le bestie alla fine, esauste e sanguinanti, venivano decapitate con un enorme spadone impugnato a due mani. La stessa festa veniva offerta dai *becheri* (macellai) al Doge, alla sua famiglia e ai dignitari l'ultima domenica di Carnevale nel cortile di Palazzo Ducale.

¹⁰⁰ F. Pedrocchi, *Joseph Heintz il Giovane*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Roma, 2002.

Nella *Processione del doge in piazzetta* o nell'*Incoronazione del doge sulla scala dei Giganti in Palazzo Ducale*, o ancora nella serie di vedute realizzate tra il 1648 e il 1649 ora conservata al Museo Correr di Venezia, Heintz dedica una speciale cura alle “macchiette”, cioè le figure che popolano le scene, con un riguardo particolare agli abiti e al ruolo che rivestono nelle vicende narrate; questo modo di riempire la scena urbana, di prestare attenzione a ciò che accade quotidianamente all'interno degli spazi cittadini, influenzerà Carlevarijs, e sarà ripreso anche da Gaspar van Wittel.

L'udinese Luca Carlevarijs (Udine 1663-Venezia 1731), matematico, architetto, pittore e soprattutto incisore, giunto a Venezia in giovane età, è considerato l'iniziatore della grande stagione del vedutismo veneziano settecentesco; influenzato all'inizio della carriera dai dipinti veneziani di van Wittel, la cui prima veduta di Venezia è datata 1697, si discosterà dalla lezione vanvitelliana rivelando una personale poetica espressiva. A differenza di van Wittel, che non si discosterà mai, nel corso della sua carriera, da una osservazione puntuale della realtà, attraverso immagini di ricercata precisione ottica derivante dalla sua formazione nordica, Carlevarijs al contrario, pur riprendendo luoghi urbani comuni di Venezia, sarà influenzato dal quadraturismo romano e dai pittori nordici italianizzanti, fino al punto da dipingere svariate *vedute ideate*, che influenzeranno profondamente pittori come Marieschi, Ricci e lo stesso Canaletto.

A tal proposito è stato ipotizzato da più parti, pur in assenza di prove documentarie, che abbia compiuto un giovanile viaggio a Roma, dove familiarizzò con la locale tradizione della veduta, in particolare con la già ricordata serie di incisioni di Falda, e con l'opera degli artisti nordici¹⁰¹.

Della prima produzione di Carlevarijs è giusto ricordare una veduta della città natale, *Udine metropoli del Friuli* del 1690: in questo olio di grandi dimensioni (87 x 138 cm) l'autore già mostra una rilevante dimestichezza con le architetture della città, mentre è modificato il contesto paesistico delle montagne che circondano le mura che chiudono l'organismo urbano¹⁰².

Ma sarà la celebre serie di oltre cento acqueforti con vedute di Venezia, “*Le Fabbriche, e Vedute di Venetia...*” pubblicata nel 1703¹⁰³, “in cui convergono la coscienza del carattere scientifico della prospettiva, che gli deriva dalla formazione di matematico e architetto, e l'attenzione per

¹⁰¹ G. Marini, *Paesaggio veduta capriccio. Mercato e diffusione delle immagini tra Venezia e Roma*, in Nolli, Vasi, Piranesi. *Immagini di Roma antica e moderna*, Roma, 2004.

¹⁰² C. de Seta, *Vedutisti...* cit..

¹⁰³ *Le Fabbriche, e Vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs, con privilegi*, Venezia, 1703.

l'oggettività delle macchiette colte dal vero¹⁰⁴ a contribuire ad accrescere la fama di Carlevarijs e a rendere veritiera la qualifica di “soggetto intendentissimo di architettura”¹⁰⁵.

La pubblicazione illustra, con chiarezza e limpidezza di visione, l'immagine di una città tra le più ammirate d'Europa, vista attraverso il rilevamento esatto delle sue “magnificenze” architettoniche: riprende gli edifici monumentali della città, rappresenta il Canal Grande in tutta la sua sontuosità, ritrae la maggior parte dei palazzi più importanti, gli edifici gotici, rinascimentali e barocchi, che riflettono il potere e la ricchezza di Venezia¹⁰⁶.

L'obiettivo, dichiarato anche nell'iscrizione iniziale, è celebrare i simboli materiali della grandezza di Venezia, abbandonando allegorie o mitologie, in questo richiamandosi alla lezione di Falda, per lasciare il posto agli edifici storici, ma soprattutto alle recenti opere del buon governo, nonché descrivere la vita quotidiana dei suoi abitanti.

La serie inizia con le vedute della chiesa ducale di San Marco, seguita da quella patriarcale di San Pietro in Castello e prosegue con i templi votivi come il Redentore, la Salute, San Giorgio Maggiore, per proseguire con le chiese conventuali, le strutture di assistenza, ospizi, orfanotrofi,



Figura 70 – Luca Carlevarijs – Veduta di piazza S. Marco

ospedali, e le Scuole maggiori. Seguono le vedute dedicate ai luoghi più noti della città, dieci dedicate alla piazza e alla piazzetta di San Marco (fig. 70), “una in controcampo dell'altra e con diverse angolazioni per renderne la complessa e articolata spazialità con metodo rigoroso di indagine obiettiva”¹⁰⁷, quindi vengono illustrate le Fabbriche di Palazzo Ducale, la Zecca, le Prigioni, Rialto, la Dogana e l'Arsenale, ovvero i luoghi deputati all'esercizio della politica, della cosa pubblica,

dell'economia e del potere militare. Infine Carlevarijs individua gli edifici più significativi sulle due rive del Canal Grande, fino ad arrivare alle dimore patrizie più interessanti sulla Giudecca.

Come si vede l'intento dell'udinese è quello di mostrare tutti i maggiori *spazi urbani* di Venezia, attraverso la rappresentazione dei maggiori esempi di architettura contemporanea, civile e religiosa,

¹⁰⁴ G. Marini, *op.cit.*

¹⁰⁵ Così viene definito in documenti d'archivio, cit. in I. Reale, *Luca Carlevarijs e le Venete Magnificenze*, in *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, a cura di I. Reale e D. Succi, cat. mostra, Milano, 1994.

¹⁰⁶ Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento si assiste ad una crescita esponenziale del numero di guide e mappe stampate a Venezia. Il cosmografo Vincenzo Maria Coronelli da solo ha dato alla luce diversi *vademecum* a cavallo del secolo, oltre al suo noto *Atlante Veneto*. E' ovvio che le piante e le immagini degli spazi urbani di Venezia trovano un ricco mercato tra il pubblico di viaggiatori e turisti internazionali, che arrivano in città per ammirare lo splendore della Serenissima, così come era stato per Roma nel corso del Seicento. A questo riguardo rimando a F. Haskell, *op. cit.*

¹⁰⁷ I. Reale, *op.cit.*

per illustrare l'aspetto più moderno della città. *Le Fabriche* risulta così essere una preziosa fonte documentaria, attendibile e meticolosa.

I metodi di ripresa utilizzati sono tali da generare vedute ampie e costruite rilevando la complessità urbanistica; “i prospetti delle fabbriche sono inquadrati da un punto di vista per lo più frontale, ad altezza d'uomo in genere, evitando però simmetrie ripetitive e scontate per prediligere una leggera angolatura o una prospettiva laterale al fine di contestualizzare l'edificio dal punto di vista urbanistico con elementi come un canale, un ponte, un altro edificio, un



Figura 71 – Luca Carlevarijs – *Santa Maria della Salute*

intero campo, mettendo in atto le regole della geometria euclidea e contemporaneamente delineando, anche in profondità, ogni particolare con la nitidezza del primo piano”¹⁰⁸.

Nella pagina di dedica Carlevarijs rivendicava la sua abilità in “matematiche, cioè aritmetica, geometria, prospettiva et architettura civile” e ciò trova riscontro nell'uso sapiente con cui trattava la prospettiva e l'effetto di scorcio, spesso con criteri differenti a seconda dell'esigenza.

“I canali arretrano in profondità e si dispongono sul piano orizzontale da sinistra verso destra, le facciate degli edifici e delle fondamenta creano angoli acuti e si presentano frontalmente, ritagliate sullo sfondo. I campi delineano spazi “a scatola”, ma nel contempo impostano la scena per angolo come vuole la tradizione scenografica.[...] Sapeva anche come ritrarre l'irruzione drammatica della luce del sole con l'intaglio di ombre di intensa profondità sia sulle facciate degli edifici che sui canali”¹⁰⁹.



Figura 72- Luca Carlevarijs – *San Giorgio*

L'attenzione dedicata al gioco di ombre si unisce alla volontà di restituire l'atmosfera della città attraverso l'animazione delle figure, che troverà nei dipinti successivi una applicazione sempre più attenta. In ciò sembra riscontrarsi l'influenza del già ricordato Joseph Heintz, che per più di mezzo secolo aveva ripreso la città come palcoscenico di feste e celebrazioni. Carlevarijs fu

sicuramente affascinato dalla capacità di Heintz di riprendere le scene di vita quotidiana, davanti agli edifici dove la plebe e l'aristocrazia si confondevano. “Si può ben dire che il pittore è interessato alla *civitas* almeno quanto lo sia all'*urbs*”¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ W. L. Barcham, *Luca Carlevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, Roma 2002.

¹¹⁰ C. de Seta, *Vedutisti...* cit.

La serie di disegni preparatori, conservata al British Museum, ci può aiutare a ricostruire le tecniche e le procedure utilizzate per la costruzione delle immagini: ci sono disegni e schizzi “parte a penna e parte con inchiostro della China” e sotto l’inchiostro si legge la matita, l’uso del tiralinee e del compasso, con l’indicazione della scala metrica in piedi veneti, e tracce di reticolo.

Isabella Reale, riprendendo uno studio di Watson¹¹¹, sottolinea l’uso della camera ottica, soprattutto nei disegni a puro contorno: infatti “l’immagine è contornata da sommari e brevi tratti a matita, delimitata, nelle proporzioni essenziali, da punti successivamente raccordati tra loro a tavolino tramite appunto la riga e il pennino a inchiostro”¹¹².

La camera ottica all’epoca era ormai ampiamente diffusa in varie versioni, con osservatore esterno o interno, ed esistevano modelli portatili sempre più maneggevoli; si trovavano esemplari dotati di lenti che potevano essere di ottica normale, grandangolare o tele. Per Carlevarijs l’uso dello strumento ottico era un esercizio “dell’intelletto”, lo impiegava cioè solo “come semplice aiuto meccanico e come strumento di riproduzione piegato alla sua volontà di stile”¹¹³. Ciò non impedirà alcune deformazioni ottiche causate dalle lenti, come alcuni campanili e guglie eccessivamente svettanti, o “l’effetto grandangolare [che] si fa sentire nella veduta delle Procuratie nuove, o più punti di ripresa [che] fanno divaricare la spazialità della piazza di San Marco nella panoramica dall’alto verso la basilica”¹¹⁴.

Le incisioni saranno un preliminare dell’attività pittorica, soprattutto per la messa a punto di un metodo di lavoro, in cui la pratica del disegno preparatorio servirà come percorso obbligato per la conoscenza della reale conformazione della città.

La prima tela datata e firmata da Luca a Venezia è *L’ingresso dell’ambasciatore francese de Charmont*, opera del 1703. Si vede una scena con il Palazzo Ducale che chiude la vista verso destra e la Libreria di Sansovino che taglia a metà lo spazio nella sua profondità, messo in contrasto con gli edifici bassi in lontananza (la Dogana e Santa Maria della Salute) con le numerose navi ormeggiate nel bacino di San Marco sulla sinistra¹¹⁵.

Le commissioni a lui affidate da questo momento per la commemorazione delle successive visite di ambasciatori o di nobili¹¹⁶, testimoniano il suo *status*, praticamente ufficiale di Pittore della Serenissima¹¹⁷.

¹¹¹ F. J. B. Watson, *Canaletto*, Londra, 1949.

¹¹² I Reale, *op. cit.*

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ W. L. Barcham, *op. cit.*

¹¹⁶ L’ambasciatore Pomponne nel 1706, l’ambasciatore Manchester nel 1707, il re di Danimarca nel 1709, il Principe Elettore della Sassonia nel 1716 e il conte Colloredo nel terzo ventennio del secolo.

¹¹⁷ W. L. Barcham, *op.cit.*

Il dipinto più celebre di Carlevarijs è la grande tela che illustra *L'ingresso dell'ambasciatore francese Henry- Charles Arnauld, detto l'abate di Pomponne, in Palazzo Ducale* (fig. 73) a cui segue *L'ingresso dell'ambasciatore britannico conte di Manchester in palazzo Ducale*, entrambe della fine del 1707, di grandi dimensioni (rispettivamente 130 x 260 e 136 x 264 cm).

La composizione dello spazio urbano, costruito in entrambe le opere con un quadro prospettico identico, in modo da rendere al meglio la struttura dell'architettura monumentale lungo il molo, mostra l'uso di una camera ottica, utilizzata con grande abilità.



Figura 73 – Luca Carlevarijs – *Ingresso dell'ambasciatore francese, abate di Pomponne, in Palazzo Ducale*

Nell'arco della sua carriera Carlevarijs, come detto, dipingerà anche quadri che associano il reale con il fantastico, cioè vedute ideate, all'interno delle quali elementi tratti da contesti urbani esistenti sono riassemblati con elementi di fantasia, “in cui spesso ritorna anche il ricordo di monumenti romani”¹¹⁸, basti ricordare il *Capriccio con l'Arco di Costantino, ponte medievale e statua equestre*, del 1712 e il *Capriccio architettonico con porto di mare*, del 1715, opere che mostrano “con quanta destrezza e libertà manipoli i suoi ingredienti tratti dalla tradizione del rovinismo e li decontestualizzi con paesaggi d'invenzione”¹¹⁹.

Tuttavia a partire dal 1715 diventano dominanti nella produzione dell'udinese le vedute dal vero: lo spazio urbano del *Molo con il Palazzo Ducale e la Libreria* (fig. 74) viene replicato più volte, nel 1715, nel 1722-23, nel 1727.

Degli ultimi anni della sua produzione vanno ricordati la *Veduta della piazzetta verso la Zecca* o la *Veduta della Zecca sopra la Pescaria* (luoghi che ripropose così come erano stati già ripresi nella serie di incisioni del 1703) e ancora *Il Ponte di Rialto e Piazza San Marco verso la Basilica con il*

¹¹⁸ G. Marini, *op. cit.*

¹¹⁹ C. de Seta, *Vedutisti...cit.*

teatrino delle marionette, oppure *Il Palazzo Ducale e la Salute visti dal Molo* e *La Piazzetta vista dal Molo*, tutti datati 1727, l'anno prima della morte del pittore.

I problemi tipici della pittura di veduta, cioè il modo in cui rappresentare il mondo visto e risolvere i rapporti nello spazio fra edificio e edificio e fra figure e architettura, viene brillantemente risolto da Carlevarijs con un uso attento degli strumenti ottici, intervenendo sugli elementi architettonici con un uso accorto della deformazione prospettica e un uso unificante della luce.



Figura 74 – Luca Carlevarijs - *Molo con il Palazzo Ducale e la Libreria*

Dunque Carlevarijs racchiude in sé le diverse anime della pittura di veduta, che abbiamo già più volte ricordato; in lui infatti troviamo le grandi vedute architettoniche e urbane, che indicheranno la strada al vedutismo veneziano del Settecento, con una costante attenzione al dato reale e ai problemi ottici inerenti le tecniche di ripresa e di rappresentazione degli spazi urbani, ma anche i *capricci* d'invenzione, che risentono molto spesso della lezione del quadraturismo e della scenografia seicentesca. Egli dimostra che non c'è opposizione tra queste due maniere; la sua opera “mostra che la tradizione della veduta e quella del capriccio non sono antitetiche ma complementari almeno fino alla metà del settecento”¹²⁰.

Il passo successivo, che risulterà essere decisivo nell'evoluzione del vedutismo, fu compiuto dall'olandese Gaspar van Wittel, giunto a Roma nel 1674.

Partendo da schizzi dal vero, effettuati sul luogo, egli riprendeva gli *spazi urbani* in disegni di grandi dimensioni, giungendo infine nei dipinti, con un procedimento di rielaborazione lungo e meticoloso, a vedute di taglio panoramico, intonate a una gamma cromatica luminosa e ricca di

¹²⁰ C. de Seta, *Vedutisti...* cit.

trasparenze, con una limpida messa a fuoco dei particolari. Poco attratto dalle rovine, preferì offrire una visione attuale della città e già il Lanzi lo definì “il pittore di Roma moderna”¹²¹.

Il suo passaggio a Venezia, Firenze e Napoli fu determinante per i successivi sviluppi del vedutismo, ed esercitò una influenza più o meno diretta su artisti come Canaletto, Bellotto, Joli e Lusieri. A Roma la sua attività trovò un seguace diretto in Hendrick Frans van Lint e le sue opere costituirono un precedente decisivo per le numerose vedute dipinte dal piacentino Giovanni Paolo Panini, che sono tuttavia spesso concepite come sfondo per una scenografica rappresentazione di feste e cerimonie.

Con van Wittel il genere della veduta acquista un ruolo di primaria importanza nella storia dell’arte. Il suo “vedutismo analitico” contribuirà in maniera determinante all’evoluzione delle tecniche e delle metodologie per la rappresentazione di spazi urbani; dal momento della sua entrata in scena il genere della veduta assisterà ad un improvvisa accelerazione che continuerà inesorabile per tutto il XVIII secolo. Gaspar van Wittel è “il primo paesaggista della modernità”¹²², con lui lo spirito laico e illuminista si affaccia alla ribalta del nuovo secolo. La sua capacità di “comporre in armonia architetture e contesti urbani, siano essi naturali o artificiali”¹²³, lo rende un precursore e un innovatore, da cui non si può prescindere per comprendere pienamente l’arte e la società negli anni a cavallo tra Seicento e Settecento.

Per gli storici dell’architettura e della città le testimonianze visive di van Wittel risultano essere una miniera, forse non ancora pienamente esplorata, di informazioni e di dati di fondamentale importanza per ricostruire lo stato dei luoghi in un momento storico pieno di trasformazioni e cambiamenti radicali.

Ma la grandezza dell’opera di van Wittel risiede anche nella sua capacità di non tralasciare l’aspetto umano; nei suoi dipinti gli *spazi urbani*, studiati con attenzione e ripresi con lucida obiettività, sono sempre pieni di personaggi affaccendati in attività quotidiane. Con van Wittel “la città [è] vista e sentita come luogo di umane vicende, con gli occhi di chi in essa si muove, opera e vive; di chi di quegli spazi, di quei luoghi e di ogni singolo edificio ha una percezione che non è mai solo quella rigorosamente geometrica imposta dalle leggi ottiche e matematiche, ma è sempre il risultato di una mutevole combinazione di apparenze visive e di reazioni sentimentali, di concretezze sensibili e di verità esistenziali”¹²⁴.

¹²¹ L. Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano del Grappa, 1795.

¹²² C. de Seta, *Imago ...*, cit.

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ N. Spinosa, *op. cit.*



Figura 75 - Pier Leone Ghezzi – caricatura di Gaspar van Wittel

CAPITOLO 3

GASPAR VAN WITTEL

*Il segreto della creatività è
saper nascondere le proprie fonti.*
Albert Einstein

L'evoluzione dei metodi di rappresentazione nel corso dei secoli, come più volte ricordato, è strettamente legato alla storia dell'architettura e allo sviluppo delle città.

Le continue trasformazioni urbanistiche, le nuove tipologie architettoniche, le strutture urbane sempre più complesse, hanno influito in maniera diretta su coloro che si dedicavano alla difficile impresa di documentare, attraverso le immagini, i profondi cambiamenti urbani.

Obiettivo della presente tesi di dottorato non è quello di documentare i grandi progetti urbanistici realizzati nel Seicento a Roma piuttosto che a Napoli, né tantomeno approfondire la nuova concezione dello spazio nei progetti architettonici barocchi.

La scelta è stata piuttosto quella di guardare a queste vicende attraverso la storia delle immagini che ancora oggi, a distanza di molti secoli, provano a raccontarci e a mostrarci la città del passato.

La pittura, la scenografia, la prospettiva si sono abbeverate alla stessa sorgente dell'architettura, con essa si sono confrontate, grazie ad essa si sono evolute.

E' forse il caso di ristabilire una verità tanto ovvia quanto spesso dimenticata: non si può pensare di affrontare la storia dell'architettura senza interrogarsi continuamente sugli intrecci che questa ha stabilito con altre forme artistiche che l'hanno influenzata e che da essa sono state influenzate.

Il presente studio nasce dalla convinzione che, anche se non strettamente legata alla storia materiale degli edifici, alla storia delle tecniche di costruzioni, alla figura dei maggiori architetti, la storia delle immagini di città riveste un ruolo fondamentale per conoscere e approfondire la storia urbana.

Per cercare di comprendere come si sia potuto giungere a risultati tanto sbalorditivi nel campo della rappresentazione dell'architettura è necessario indagare i rapporti personali e artistici che legano tra di loro i tanti protagonisti di questa vicenda, pittori, architetti, scenografi, scienziati.

Gaspar van Wittel rappresenta senza ombra di dubbio una delle figure di maggior interesse in questo contesto.

Pur essendo pittore, egli ha legato tutta la sua vita e la sua carriera artistica alla passione e all'interesse nei confronti dell'architettura e degli spazi urbani. Li ha studiati, li ha indagati, li ha rappresentati. Ha osservato le relazioni spaziali esistenti tra edificio ed edificio e le regole che, all'interno di una città, disciplinano i rapporti tra le forme e i volumi, e infine ha studiato il metodo più efficace e spettacolare per lasciare testimonianza visiva di tutto ciò.

Ha conosciuto e frequentato architetti, scenografi, pittori, e ha trasmesso questa sua passione per l'architettura al figlio Luigi, che non a caso sarebbe diventato uno dei più grandi architetti del Settecento.

Per questi motivi Gaspar van Wittel può essere considerato a tutti gli effetti un protagonista della storia dell'architettura.

E' stato il primo grande pittore della "Roma moderna", punto di arrivo di quella lunga tradizione di vedutismo che si era sviluppata a Roma a partire dal Cinquecento.

Dipinse spazi urbani con obiettività, puntando sempre su un effetto di resa esatta dell'immagine, grazie all'uso probabile della "camera ottica".

Per questo nuovo verismo, per il suo rigore, negli anni '80 del '600 a Roma è quasi rivoluzionario e risponde alla nuova tendenza culturale fondata su razionalità e realtà che già punta verso l'Illuminismo.

Nei dipinti di van Wittel l'orizzonte è sempre molto alto per mettere in evidenza più che la presenza umana delle "macchiette", che pure ricoprono un ruolo importante, l'architettura, gli edifici monumentali, lo spazio urbano, il paesaggio. Egli si muove perfettamente in questo panorama complesso; senza rinunciare al suo bagaglio culturale olandese, che lo spinge verso un'analisi *descrittiva* della realtà, entra in contatto con tutte le esperienze artistiche principali della scena italiana, filtrandole e rielaborandole in una sua personale sintesi¹.

Tutto ciò principalmente attraverso l'esercizio del disegno. "Studi preparatori, appunti dal vero, disegni acquerellati [che] non costituiscono solo un mezzo tecnico e mnemonico per i dipinti, ma [diventano] un modo espressivo personale, originale e di valore autonomo, con sensibilità

¹ Secondo l'interpretazione fornita da Luigi Salerno, dal punto di vista pittorico van Wittel si deve considerare il maggior seguace di Claude Lorrain, perché da lui prende l'interesse per la luce, e per la resa delle forme nell'ombra e penombra; perfino certe figure che animano i suoi quadri sono derivate da Claude. Lorrain fu considerato al suo tempo il maggior pittore di paesaggi. Elaborava la nascosta struttura prospettica e geometrica, servendosi di criteri proporzionali matematici, come ad esempio la sezione aurea.

L'influenza di van Wittel fu enorme, non solo sul vedutismo del '700 ma sulla pittura in genere, con le sue tempere luminose, con stile nitido e chiaro, che portò un generale, diffuso schiarimento della gamma cromatica che denota il trapasso al '700. L.Salerno *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma, 1978.

straordinarie verso la realtà visiva; una veduta realistica e topografica che superi la veduta “ideata” per una veduta “esatta”².

La vita di Gaspar van Wittel sembra riassumere una porzione significativa della storia artistica del XVII secolo: la formazione nell’Olanda interessata alla ricerca scientifica e centro della grande stagione della pittura nordica; il viaggio in Italia nel solco del *Grand Tour* e l’arrivo a Roma mentre la città si trasforma da centro dell’antichità in sfolgorante città barocca; il ruolo di assoluto protagonista che ricopre nell’evoluzione della rappresentazione dell’architettura e degli spazi urbani, che in quegli anni interessa tutti i campi artistici.

Ripercorrere la vita e le opere di Gaspar van Wittel, anche attraverso un breve itinerario critico, consente, oltrepassando i confini rigidi delle discipline, di comprendere meglio periodi storici tanto ricchi e complessi come quello preso in esame.

La vita e le opere

Gaspar van Wittel nacque ad Amersfoort, vicino Utrecht in Olanda intorno al 1652³.

Non ci sono giunte notizie sulla sua infanzia. Lione Pascoli, che ha scritto la biografia di van Wittel⁴ racconta del suo primo tirocinio compiuto in patria presso la bottega di Matthias Withoos (Amersfoort 1627 – Hoorn 1702). E’ probabile che durante questo periodo di apprendistato, durato circa sei anni, il giovane Gaspar abbia imparato gli aspetti tecnici della professione e abbia eseguito anche dei disegni topografici. Withoos, allievo dell’architetto e pittore Jacob van Campen⁵, fu in Italia tra il 1648 e il 1653, prima a Roma, dove aderì alla *Schildersbent*, l’associazione dei pittori fiamminghi, col soprannome di “calzetta bianca”, e poi a Firenze, alla corte del Granduca di Toscana Ferdinando II de’ Medici. Qui incontrò Willem van Aelst e Otto Marseus van Schrieck, pittori olandesi ospiti del granduca, grande appassionato di arte olandese. Fece ritorno ad Amersfoort nel 1653. Noto per la sua produzione di paesaggi ideati, giardini e disegni di strani

² C.Marinelli, *L’esercizio del disegno. I Vanvitelli. Catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta*, cat. mostra, Roma, 1991.

³ La data di nascita precisa è alquanto controversa. L’iscrizione apposta sulla tomba dell’artista in Santa Maria in Vallicella lo dice morto ottantatreenne il 13 settembre 1736. Ma in una lettera indirizzata al fratello Urbano, datata 27 giugno 1760 Luigi Vanvitelli, ricordando la morte del padre scrive “...che se avesse vissuto ne potrebbe avere centonove” (F.Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 1976, l.num.758) facendo così risalire la nascita del padre al 1651, o al più tardi al 1652.

⁴ Lione Pascoli, *Vite di pittori, scultori ed architetti viventi, XVIII sec.* Dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (a cura di G. Briganti, Treviso, 1981).

⁵ F. Baldinucci, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua. Opera di Filippo Baldinucci ...*, Firenze,.. Da notare che van Campen, che come abbiamo già ricordato era stato anche maestro di Saenredam, fu a sua volta allievo di Rubens, che oltre ad essere uno dei maggiori artisti olandesi del Seicento, aveva disegnato la celebre serie dei *Palazzi di Genova*, ed era inoltre proprietario di una delle raccolte più vaste di libri e trattati d’architettura e di prospettiva in Europa.

animali, per lo più rettili, Withoos dipinse anche alcune vedute di città, come la panoramica *Veduta di Amersfoort* del 1671, conservata nel palazzo municipale della città, a cui potrebbe aver contribuito lo stesso Gaspar con alcuni disegni preparatori⁶, e la *Veduta sullo Zuiderzee*, ora al Museo di Amsterdam, datata 1675⁷.

La prima notizia certa dell'arrivo di van Wittel a Roma è datata 3 gennaio 1675; in quella data entra a far parte della *Bent*, la già ricordata associazione dei pittori fiamminghi presenti a Roma, con il soprannome di *De Toorts*, la Torcia. E' probabile, dunque, che il suo arrivo in Italia si debba far risalire a qualche mese prima, verosimilmente all'autunno del 1674, dunque poco più che ventenne. Poco dopo il suo arrivo si mette al servizio, come disegnatore, di Cornelius Meyer (1629-1701), ingegnere idraulico ed inventore che, come narra egli stesso, era venuto a Roma in occasione del Giubileo del 1675 e che fu subito invitato da papa Clemente X ad esprimere il suo parere circa la possibilità di riattivare la navigazione del Tevere da Perugia a Roma⁸.

Nel 1676 l'ingegnere olandese commissionò a Gaspar i disegni con cui voleva illustrare i suoi progetti per ripristinare la navigazione sul Tevere. Si riferiscono a questo viaggio i cinquanta disegni che illustrano il manoscritto 1227 della Biblioteca Corsini, che fu consegnato al pontefice per illustrare il progetto⁹.

E' datato 1678 il disegno per l'incisione con una *veduta di Piazza del Popolo* (fig. 76), che insieme con una *veduta di Piazza San Giovanni in Laterano* e una di *Piazza San Pietro*, illustravano i progetti del Meyer per utilizzare come meridiane gli obelischi delle piazze di Roma.



Figura 76 – Gaspar van Wittel – *Piazza del Popolo* - incisione

⁶ Il Pascoli scrive, riguardo la collaborazione di van Wittel con Withoos, "fece quasi sempre per lui i disegni". L. Pascoli, *op.cit.*

⁷ La veduta è stata pubblicata in C. Lorenzetti, *Gaspare Vanvitelli*, Milano, 1934.

⁸ C. Meyer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, Roma, 1685;

⁹ C. Meyer, *Modo di far navigabile il fiume Tevere da Perugia a Roma. Pensieri del Meyer disegnati dal sig.r Gaspare van Wittel olandese ne' primi anni, che da giovane vi venne da Olanda* ms. 1127, Biblioteca Corsiniana dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1676. Il Codice Corsiniano, composto da 65 carte e illustrato da 50 disegni del van Wittel è diverso dal progetto pubblicato dal Meyer nel 1685 (vedi nota precedente). La parte grafica, che era stata affidata al van Wittel nel manoscritto del 1676, fu completamente ridisegnata nel volume a stampa da incisori come il Falda, Wouters, Blondeau a dallo stesso Meyer. Nel volume del 1686 il nome di van Wittel compare solo una volta, in un incisione di una "Mola di Grano".

Grazie a questo incarico van Wittel comincia ad accostarsi alle vedute di spazi urbani. “Poi datosi a dipingere il vero”, come scrive Nicolò Pio¹⁰, utilizzerà questi disegni come studi preparatori per i dipinti degli anni successivi; ad esempio il disegno di piazza del Popolo, composto per l’occasione, servirà come base per il dipinto della stessa piazza del 1680, primo dipinto datato a noi noto.

Il lavoro svolto con Meyer servì a van Wittel anche per entrare in contatto con altri incisori italiani e stranieri, come Gommaro Wouters o Giovan Battista Falda, che in quegli anni stavano riprendendo le nuove fabbriche di Roma moderna.

La città in quegli anni è in profonda trasformazione. Il disegno di nuovi spettacolari *spazi urbani* è il tratto distintivo di questo progetto di “città spettacolo” che si va costruendo tra Seicento e Settecento.

“La caratteristica peculiare delle trasformazioni realizzate consiste nel progetto degli spazi aperti. Roma diventa in un breve arco di tempo la città delle piazze, delle strade da percorrere, dei paesaggi da vedere, delle passeggiate di gelsi, della compresenza fra le testimonianze del passato e le nuove architetture, naturali eredi di questo passato”¹¹.

Nel progetto d’architettura “prevale il concetto di scala, che regola i rapporti tra le dimensioni dei vari interventi e l’intorno urbano. L’equivalenza di scala si ripercuote anche sulle soluzioni di dettaglio che non sono più riferite esclusivamente all’economia compositiva interna di un’opera, ma sono rivolte all’effetto che questa produce a scala urbana. Ogni occasione è sfruttata per questo fine, per questo sono inventate nuove tipologie: la piazza porto, la piazza a guisa di scalinata, la piazza fontana, la piazza in declivio”¹².

Si può ben comprendere quale forte impatto deve aver esercitato una città così splendente su un giovane pittore proveniente dall’Olanda, abituato a paesaggi piatti e a città poco più grandi di villaggi, e perché Gaspar abbia deciso di dedicare tutta la sua vita a riprendere tali meraviglie.

“Ogni spazio esterno o “teatro” architettonico è definito come un interno, con un perimetro delimitato e, se un lato del perimetro è distante, viene concepito come sfondo; [...]. L’illusionismo ottico di Pozzo o Bibiena sarà tradotto in tre dimensioni”¹³.

Quando Gaspar arriva a Roma, nel 1674, è un momento di transizione. Poussin è morto da 9 anni, Salvator Rosa l’anno precedente; Doughet morirà l’anno dopo. Bernini nel 1680 e Lorrain nel 1682. Carlevarijs ha 10 anni, Tiepolo 5, Juvarra nascerà nel 1678, Canaletto, Guardi e Panini non sono ancora nati.

¹⁰ N. Pio, *Le vite dei pittori scultori ed architetti viventi*, 1724 (ed. a cura di C.Enggass – R. Enggass, Città del vaticano, 1977).

¹¹ B. Albrecht, *La città delle piazze. La sistemazione complessiva di Roma dal 1676 al 1748* in *Metamorfosi della città* a cura di L. Benevolo, Milano, 1996.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

I primi tempi a Roma vedono il giovane Gaspar apprendista presso la bottega di Abraham Genoels (Anversa, 1640-1723)¹⁴. L'opera di Genoels comprende soggetti di genere e composizioni di paesaggio assai classico, nello stile di Puossin. Non sembra che il lavoro con Genoels abbia influenzato più di tanto la formazione di van Wittel.

Dal suo arrivo nell'Urbe nel 1674 Gaspar ha soggiornato ininterrottamente in città fino alla sua morte, nel 1736, tranne brevi soggiorni al Nord e a Napoli, come vedremo in seguito.

In tutta l'opera del pittore olandese le vedute di Roma sono le più numerose; quelle catalogate da Briganti nel 1996 sono poco meno di duecento. Escludendo le copie possiamo contare circa una cinquantina di soggetti diversi. La particolarità di queste opere è che, tranne pochissimi casi, la quasi totalità dei punti di vista scelti dal pittore olandese sono assolutamente inediti e non trovano precedenti nella tradizione iconografica cittadina.

La straordinaria ricchezza documentaria di questo enorme *corpus* di opere può aiutarci a ripercorrere alcune tra le più importanti modifiche urbanistiche che si sono avute nella città capitolina negli anni a cavallo tra XVII e XVIII secolo.



Figura 77 – Gaspar van Wittel – *Piazza del Popolo*

Un esempio interessante è proprio quello di Piazza del Popolo. Conosciamo ben quindici vedute della piazza, tra tempere e olii, più l'incisione eseguita per il volume del Meyer. Tutte le repliche sembrano avere la stessa costruzione prospettica e essere riprese dallo stesso punto di vista, cioè dalla parte alta della porta berniniana. La veduta è di estremo interesse per studiare l'aspetto della piazza prima della sistemazione settecentesca del Valadier. La sistemazione urbanistica della piazza

¹⁴ N.Pio,*op.cit.*

si era arricchita, pochi anni prima dell'arrivo di Gaspar, con la costruzione delle due chiese gemelle di Santa Maria di Montesanto e di Santa Maria dei Miracoli, ideate da Carlo Rainaldi nel 1661.

Nella veduta, sulla sinistra si notano il lungo muro e i due portali d'ingresso all'Orto del convento dei Padri Agostiniani di Santa Maria del Popolo, che si sviluppava fino alle pendici del Pincio, e che sarà poi eliminato dall'intervento ottocentesco di Giuseppe Valadier. Dietro il giardino si intravede l'edificio del convento annesso alla chiesa, come è visibile anche in una incisione di Silvestre di pochi anni prima. Al termine del muro che delimita l'Orto vi è un palazzo che arriva fino all'inizio dell'antica Strada Paolina, oggi via del Babuino. Al centro le due chiese gemelle e il tridente di strade che partono dalla piazza. Mancano com'è ovvio i due campanili aggiunti nel corso del Settecento. Al centro della piazza l'obelisco, eretto da Domenico Fontana nel 1589, nasconde quasi completamente la fontana che papa Gregorio XIII fece sistemare lì nel 1572 e che, successivamente smontata dal Valadier, si trova ora a piazza Nicosia. Sulla destra della veduta si vedono palazzi e modeste casette, con tre vicoli che sbucavano sulla piazza.

E' da notare che in alcune repliche, dipinte in pieno Settecento, a sinistra si vede chiaramente la scalinata di Santa Maria del Popolo (fig. 77), e anche la facciata stessa della chiesa. In queste repliche è chiaramente leggibile un procedimento spesso usato da van Wittel, cioè l'arretramento del punto di vista che gli permetteva, pur lasciando inalterata la costruzione prospettica, di avere una maggiore apertura dell'angolo visivo per poter mostrare maggiori particolari di uno spazio urbano. In questo caso l'obiettivo del pittore sembra essere stato quello di mostrare l'edificio rotondo, con abside, che si intravede al di là del muro, e che molto probabilmente coincide con la cappella Cybo costruita nella chiesa da Carlo Fontana dal 1684. Le varie vedute di van Wittel, non tutte datate, in cui compare la struttura in varie forme, starebbero a testimoniare l'avanzamento dei lavori.

Quest'ultimo dato sembra confermare che il pittore olandese, pur basando tutte le repliche di una veduta su un primo disegno preparatorio ripreso dal vero, ritornava sempre sul luogo prima di rifare i dipinti, per accertarsi di eventuali cambiamenti sopraggiunti sulla scena urbana.

La molteplicità di luoghi scelti da Gaspar nei suoi dipinti romani ci restituisce la bellezza di una città che in quegli anni è in un periodo di profonda trasformazione. Dobbiamo essere grati a questo giovane pittore arrivato dall'Olanda, appassionato e curioso, se abbiamo la possibilità di ammirare una città che oggi è inesorabilmente cambiata e purtroppo non sempre in meglio.

Sfogliando il lungo elenco di opere del van Wittel si ha l'impressione che l'artista, affascinato dallo splendore della Città Eterna, l'abbia girata in lungo e in largo, fermandosi a immortalare gli spazi urbani più celebri e celebrati; piazza San Giovanni in Laterano, piazza San Pietro, Castel Sant'Angelo, la piazza e il palazzo di Montecavallo, vengono rappresentati da Gaspar con una

estrema attenzione al dato reale, ma anche ai personaggi che affollavano questi spazi urbani, alle scene di vita quotidiana, ai colori e alla luce che ci aiutano a rivivere le atmosfere della città.

Ad esempio, nelle nove vedute a noi note di *Piazza Navona* van Wittel riprende la piazza nel suo aspetto d'ogni giorno, in cui l'antico Circolo Agonale è sede del mercato e delle giostre. In un solo, splendido dipinto Vanvitelli dipinge la piazza allagata in occasione della *naumachia* (fig. 78), che si celebrava nei mesi estivi, e che sarà ripresa in più occasioni da Panini nel corso del '700.



Figura 78 – Gaspar van Wittel – *Piazza Navona*

Le varie versioni sono tutte riconducibili ad un disegno preparatorio (fig. 79) in cui è presente la classica quadrettatura usata da van Wittel nella fase preliminare dei lavori; il disegno sembra avere un'inquadratura più ravvicinata rispetto alle versioni su tela e, inoltre, i due lati sono lasciati indefiniti, cosa che permetterà successivamente al pittore di chiudere al meglio le immagini dipinte.

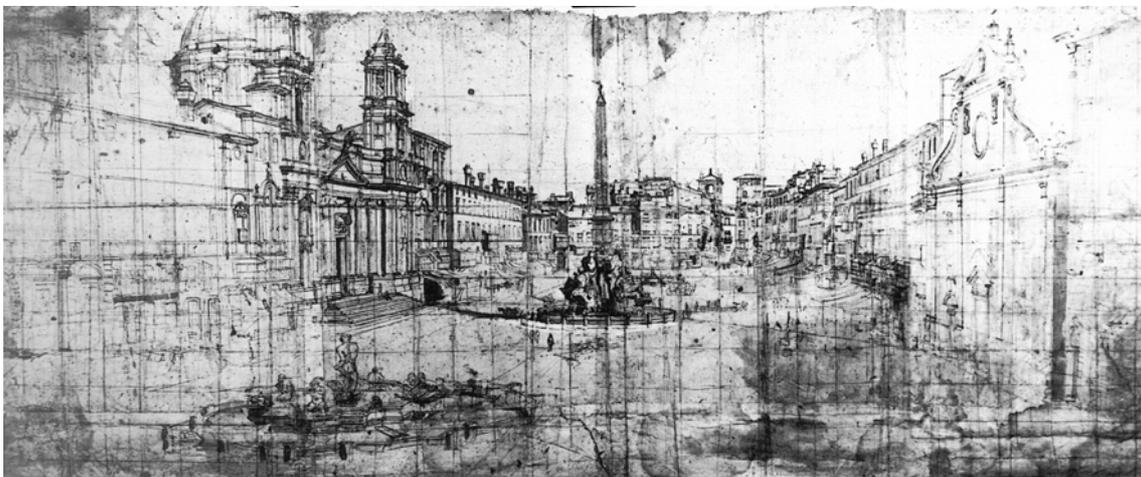


Figura 79 - Gaspar van Wittel – *Piazza Navona*- disegno preparatorio

Da ricordare anche l'esistenza di un disegno che riprende solo la facciata della chiesa di Sant'Agnese, in cui sono chiaramente leggibili le linee di costruzione prospettica, e che sarebbe servito per rappresentare al meglio la complessa struttura della facciata borrominiana.

Il punto di vista della sua veduta sarà ripreso nel corso del Settecento da Panini e da Bellotto.

I dipinti di Vanvitelli servono anche come preziosi documenti visivi che aiutano a ricostruire lo stato dei luoghi prima degli interventi settecenteschi, come ad esempio la *veduta dalla Trinità dei Monti* e il dipinto che gli fa da pendant, cioè la *veduta panoramica con Villa Medici* (fig. 80), che riprendono dai due lati il luogo che poche decine d'anni dopo sarebbe stato radicalmente modificato a seguito della monumentale scalinata, eseguita tra il 1723 e il 1728 su progetto di Francesco de Sanctis.



Figura 80 – Gaspar van Wittel – *Veduta panoramica con Villa Medici*

Gaspar dimostra tuttavia di essere parimenti interessato ai luoghi meno famosi della città, ma non per questo meno affascinanti per lui, come testimoniano le numerose vedute della Roma fluviale.



Figura 81 – Gaspar van Wittel – *Il Tevere a San Giovanni dei Fiorentini e via Giulia*

L'interesse per il fiume gli era probabilmente nato durante il lavoro svolto con il Meyer, appena giunto in città, che gli offrì la possibilità di conoscere bene le zone ai lati del corso d'acqua.

Il lungo Tevere è ripreso in più punti, almeno quindici zone diverse: dal *Tevere al porto della legna* al *Tevere ai Prati di Castello*, dal *Tevere a Castel Sant'Angelo*, replicato ben undici volte, alla veduta del *Tevere a San Giovanni dei Fiorentini e via Giulia* (fig. 81), forse tra le vedute più belle di tutta la produzione vanvitelliana, fino ad arrivare allo splendido *Porto di Ripetta* (fig. 82), costruito da Alessandro Specchi sotto Clemente Albani nel 1704, che nell'unica copia conosciuta del dipinto, rispetto al disegno preparatorio, manca stranamente della parte sinistra.



Figura 82– Gaspar van Wittel – *Porto di Ripetta*

E ancora, in questo lungo e affascinante cammino alla ricerca di una Roma per l'epoca nuova e tutta da scoprire, abbiamo vedute di *Ponte Sisto*, dell'*Isola Tiberina*, del *Ponte Rotto*, del *Tevere a Ripa Grande* e del *Tevere e l'Aventino*.

Ma non mancano vedute di zone della città apparentemente minori come *La strada di Porta Pinciana*, o l'interessante serie di tre vedute, datate tra il 1683 e il 1685, di *Campo Marzio dai Prati di Castello* (fig. 83 e 84), che presentano la particolarità della terrazza della villa in primo piano, diversa in tutti e tre i dipinti, e che non trova riscontro né nella pianta del Nolli né in una veduta ripresa da un punto di vista diverso e attribuita a Panini. Ci troviamo dunque di fronte ad una fantasia di van Wittel, che ha voluto così chiudere la quinta in primo piano in maniera scenografica, con uno stratagemma che ritroveremo altre volte nella sua carriera.



Figura 83 – Gaspar van Wittel – *Campo Marzio dai Prati di Castello*



Figura 84 – Gaspar van Wittel – *Campo Marzio dai Prati di Castello*

Anche nei confronti dei monumenti antichi l'atteggiamento di van Wittel si distingue per una ricerca di nuove e innovative inquadrature, che in qualche maniera abbandonano la classica veduta pittoresca e rovinistica, che era stata tipica dei pittori nordici italianizzanti e di Lorrain nel corso del Seicento, per una scelta più obiettiva e documentaria. Ad esempio l'*Arco di Tito* (fig. 85) viene raffigurato dal centro della strada che lo attraversava non dalla parte di Campovaccino, su cui affacciava la parte più "pittorescamente diruta", ma dalla parte del Colosseo, dove la facciata dell'Arco era meglio conservata.



Figura 85 – Gaspar van Wittel –
Arco di Tito

Il Campovaccino viene rappresentato da angolazioni nuove e originali, come nel dipinto *Il Campovaccino dalla scala laterale dell'Aracoeli*, ripreso dal dietro del palazzo del Museo Capitolino, o *Il Campovaccino con la chiesa dei Santi Luca e Martina e il Tempio di Saturno*, ripreso dal colle Palatino all'altezza degli Orti Farnesiani. Riguardo a questo dipinto, è stato notato che pur non essendo noto il disegno preparatorio, esiste invece una identica veduta del Campovaccino eseguita da Filippo Juvarra nel 1709. Ciò potrebbe rinforzare l'ipotesi, già avanzata da Vitzthum, di un costante e preciso rapporto di lavoro tra i due artisti, fino ad ora documentato solo dal Leone Pascoli¹⁵.

Lo stesso Colosseo viene ripreso da diverse angolazioni, a cominciare dalla classica veduta del *Colosseo e l'Arco di Costantino*, che godrà di grande fortuna durante tutto il Settecento, per passare alla veduta del *Colosseo visto da sud-est*, o alla veduta del *Colosseo dalla Meta Sudante*, per arrivare alle riprese del *Fianco del Colosseo presso l'Arco di Costantino*, per finire con alcune scene che riprendono l'interno del Colosseo.

Da questa veloce carrellata su alcune delle più belle e interessanti vedute romane di van Wittel si comprende l'approccio dell'artista nei confronti della città, verso cui si disponeva in maniera curiosa e innovativa, certo di interpretare lo spirito dei tempi che, ormai stanco di quel sentimento che ricercava l'antico splendore ormai irrecuperabile nelle antiche rovine, e che aveva trionfato per tutto il Seicento, ricercava ora un nuovo modo di guardare agli spazi urbani che testimoniassero gli straordinari interventi architettonici che stavano ridisegnando nel profondo la Città Eterna e che tanto interessava i turisti e gli appassionati d'arte.

¹⁵ G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Milano, 1996.

Il risultato è di dar vita ad un vedutismo maturo, “spogliandolo della retorica rovinistica per imperniarlo piuttosto sulla fedele resa della visione panoramica di una città non più simbolica e ideale, ma viva e moderna”¹⁶.

Nel corso degli anni ottanta i clienti di Gaspar furono soprattutto collezionisti romani; Gaspar partecipava alle mostre pubbliche organizzate in occasione di feste religiose, come ad esempio la mostra annuale di San Salvatore in Lauro, dove la sua presenza è documentata in più occasioni.

Anche se all’inizio della sua carriera si servì dell’aiuto del mercante genovese Pellegrino Peri, ben presto si allontanò da questi grazie a rapporti diretti e continuati con importanti mecenati e amanti d’arte, come ad esempio Livio Odescalchi, nipote del papa Innocenzo XI e grande collezionista d’arte.

Tra i primi committenti romani del pittore olandese il Pascoli menziona i marchesi Sacchetti presso i quali van Wittel abitò per circa sei anni, a partire dal 1682 fino al 1689 quando si trasferì alla discesa Sant’Isidoro, nella Parrocchia di Sant’Andrea delle Fratte, in compagnia di Jacob de Vos e Jacob van Staverden, dove rimase fino al 1692.

I più importanti committenti di Gaspar van Wittel furono i principi Colonna. Numerose ricevute di pagamenti, elenchi di dipinti negli inventari e il catalogo dei dipinti della famiglia pubblicato nel 1783 che elenca circa un centinaio di quadri di van Wittel nella collezione Colonna, testimoniano di un rapporto intenso e continuato tra il pittore e una delle più prestigiose famiglie romane dell’epoca barocca, in un arco di tempo che va dal 1681 al 1732¹⁷.

L’intero arco della sua produzione era presente nelle Collezione Colonna, all’interno della quale erano replicati anche più volte tutti i soggetti rappresentati dal Vanvitelli, a partire dai guazzi giovanili raffiguranti *Trinità dei Monti* e *Villa Medici* del 1681, fino alla sua ultima opera nota datata 1732 raffigurante una veduta ideata con *Città con ponte di Augusto*.

Della intera collezione originaria ancora oggi sono conservati presso il Palazzo Colonna a Roma quarantatre vedute dell’artista, che recentemente sono state presentate per la prima volta al pubblico¹⁸.

La collezione dei 107 dipinti di Vanvitelli era stata raccolta nel corso di tre generazioni a partire dal Principe Onofrio Colonna (1637 – 1689), proseguendo con il figlio Filippo II Colonna (1663 – 1714) che ne collezionò una trentina, e dal nipote Cardinale Girolamo II (1708 – 1763), nel cui inventario se ne elencano cinquantasette. La frequentazione assidua e continuata dell’artista con la

¹⁶ G. Marini, *Paesaggio, veduta, capriccio. Mercato e diffusione delle immagini tra Venezia e Roma*, in Nolli, Vasi, Piranesi. *Immagine di Roma antica e moderna*. Roma, 2004.

¹⁷ Per ulteriori notizie sui committenti di van Wittel rimando a L. Laureati, *Note sul collezionismo vanvitelliano*, in G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Roma, 1996. Per i rapporti tra Gaspar e la famiglia Colonna rimando a P. Piergiovanni *Vanvitelli e la collezione Colonna in Capolavori da scoprire*, cat. mostra, Roma, 2005.

¹⁸ P. Piergiovanni, *Vanvitelli .. cit. in Capolavori ... cit.*

famiglia Colonna è documentata da Lione Pascoli che così la descrive: “Andovvi [a vederlo dipingere] più e più volte D. Lorenzo Colonna e v’andò più ancora di lui Don Filippo per i quali lavorò moltissimo, e n’aveva presa tal servitù che dir si poteva padrone di casa. Tutto ciò che chiedeva gli era concesso, e quel che non chiedeva gli si dava spontaneamente e per generosità e per genio con continui regali di vini preziosi, e delicati commestibili e carrozza giornalmente a disposizione”¹⁹.

Nel fondo Colonna, presso l’abbazia di Santa Scolastica a Subiaco, sono state ritrovate alcuni documenti contabili di pagamento stilati dal maestro di casa della famiglia, datate 1692, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1704, 1708, 1709, 1711 e 1712 che confermano la lunga frequentazione dell’artista olandese con la famosa casata²⁰.

Uno in particolare, datato 1704, testimonia lo stretto rapporto che si era creato tra il pittore e il Principe, tanto da spingere Gaspar a far dono di una sua opera al suo committente e ricevere in cambio, in segno di riconoscenza “ barili 9 Vino di cantina dato il dì presente [9 febbraio 1704] a Gasparo Vanvitel Pittore per recognitione d’un quadro di Vedute donato a S. E.”²¹.

Haskell ha sottolineato come la crisi economica successiva al papato di Urbano VIII, nella prima metà del XVII secolo, ebbe profonde ripercussioni sulla scena artistica a Roma. Chiaramente furono gli artisti indipendenti a soffrire più degli altri dell’impoverimento di Roma.²²

Solo i Colonna continuavano quasi senza interruzioni ad acquistare nuovi dipinti di qualche importanza. I gusti di Lorenzo Onofrio erano eclettici, dai bamboccianti ai pittori “d’historie”, dalle favole mitologiche ai paesaggi; si servì dei servigi dei più importanti artisti in voga all’epoca come Salvator Rosa, Gaspard Dughet, Nicolas Poussin e Claude Lorrain, di cui fu committente per ben vent’anni. Ma i suoi interessi spaziavano anche nel campo della musica e del teatro²³.

L’interesse del principe Colonna per il teatro sarà una costante anche nell’attività del figlio Filippo, che riunirà alla sua corte una vera e propria “compagnia” di artisti tra cui il poeta Silvio Stampiglia, autore di diverse serenate ospitate nel cortile del palazzo, e il compositore musicale Giovanni Bononcini. Gaspar van Wittel si trovò a frequentare a lungo questi artisti, tanto da dipingere una

¹⁹ L. Pascoli, *op.cit.*

²⁰ Nell’Archivio Colonna tra gli altri si trovano i seguenti documenti: in data luglio 1692 “ *scudi 60 pagati di Nostro Ordine a Gaspare Wan Vitel Pittore per l’intiero prezzo di due quadri è rappresentante la veduta di Frascati, e Tivoli venduteci li 9 corrente*”. A. C. I B 31, f. 445v. Nel 1695: “*scudi 210 per n. 7 quadri di Vedute di monsù Gaspro venduti a S. Ecc.a così d’accordo*”. A. C. I B 33, f. 340v. Nel dicembre 1696 “ *2 quadri rappresentanti due vedute della città di Venetia vendute a S.E. Padrone così d’accordo[...] scudi 60*” A.C. I B 33, f. 429v. Nell’agosto 1697 si ordinava la consegna di “*Piastre N°. quaranta [...] a monsù Gaspero Vanvitel Pittore per saldo et intiero pagamento di un Quadro rappresentante la Veduta del Canal Grande della Madonna Santissima della Salute di Venetia [... + dal sudetto fatto per Nostro Servizio [...] di 9 Agosto 1697 [...]*”. A.C. I A 100, n.58, 2.

²¹ A. C. I B 35, f. 306v.

²² F. Haskell, *Patrons and painters : a study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, Londra, 1963 (ed. It. *Mecenati e pittori : studio sui rapporti tra arte e società italiana nell’età barocca*, Firenze, 1966).

²³ E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*, Roma, 1997.

veduta di San Pietro in Montorio che era diventata la sede dell'Accademia dell'Arcadia fondata proprio da Stampiglia nel 1690²⁴.

Bononcini e Stampiglia lavorarono anche per il duca di Medinacoeli sia a Roma, quando questi era ambasciatore del Re di Spagna, sia a Napoli quando divenne viceré. In particolare nella capitale vicereale i due artisti misero in scena al Teatro di San Bartolomeo l'opera *Il Trionfo di Camilla*, opera che gli era stata commissionata dal viceré per celebrare il suo primo Natale dopo l'insediamento a Napoli, nel 1696. Il successo dell'opera aprirà loro la strada a incarichi futuri.

E' il caso di ricordare che il duca di Medinacoeli, nell'intento di migliorare il palcoscenico del San Bartolomeo, ormai inadatto ad ospitare la crescente grandiosità degli allestimenti scenografici moderni, aveva convocato a corte Ferdinando Galli Bibiena con l'incarico di ammodernare la struttura del teatro. Ferdinando lavorerà a Napoli, come architetto e pittore delle scene durante la stagione teatrale 1699-1700. Tra le altre opere messe in scena, gli *Avvisi* riportano: "Sabato 6 febbraio 1700 andò in iscena al Teatro S. Bartolomeo un'altra famosissima Opera in musica, intitolata l'*Eraclea*, composta con degna penna del sig. Silvio Stampiglia, la musica del celebre Maestro di Cappella Sig. Alessandro Scarlatti, e le scene stupendissime del rinomato Sig. Bibiena"²⁵.

Non sembra azzardato ipotizzare che Ferdinando Bibiena e Gaspar van Wittel, ospiti entrambi alla corte del viceré negli stessi mesi (Gaspar arriva a Napoli probabilmente negli ultimi mesi del 1699) si siano conosciuti e abbiano avuto modo di confrontare le loro conoscenze e i loro studi nei rispettivi campi. Una eventuale prova di ciò potrebbe essere il foglio attribuito a Ferdinando Bibiena e ritrovato tra le carte di Luigi Vanvitelli²⁶, e che potrebbe essere una eredità paterna, dunque un dono di Bibiena a Gaspar, che successivamente passò il prezioso disegno al figlio che fin da giovane dimostrò un certo interesse per la scenografia.

A tale proposito anche la frequentazione di van Wittel con Juvarra necessita probabilmente di ulteriori ricerche. Non sappiamo con certezza in quale occasione i due artisti si siano incontrati, ma è molto probabile che ciò sia successo alla corte del cardinale veneziano Pietro Ottoboni, che fin dal 1709 aveva accolto al suo servizio Filippo Juvarra (1678- 1736) architetto e scenografo siciliano. Per il cardinale Juvarra eseguì numerosi studi e progetti per le scenografie degli spettacoli rappresentati nel teatro della Cancelleria dove Ottoboni risiedeva.

²⁴ P. Piergiovanni, *Vanvitelli*, in *Capolavori...* cit.

²⁵ Notizie tratte da U. Prota- Giurleo, *I Bibiena a Napoli*, "Partenope", anno I, n.3, ott.- dic. 1960.

²⁶ C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, 1998.

Potrebbe essere stata proprio in occasione di uno di questi studi che Juvarra chiese a van Wittel un'idea di una scenografia, come è stato dimostrato da Walter Vitzthum, che, tra le carte di Juvarra conservate a Torino, ha rintracciato tre disegni con un'annotazione in cui si legge: “ Questo disegno è del S.r Gasparo Wanvitel famoso detto del occhiali”²⁷. In particolare uno di questi disegni (fig.86) rappresenta una grotta inscritta entro un arco le cui proporzioni si riscontrano di frequente nei disegni romani di Juvarra per le scenografie del teatro di Ottoboni²⁸.

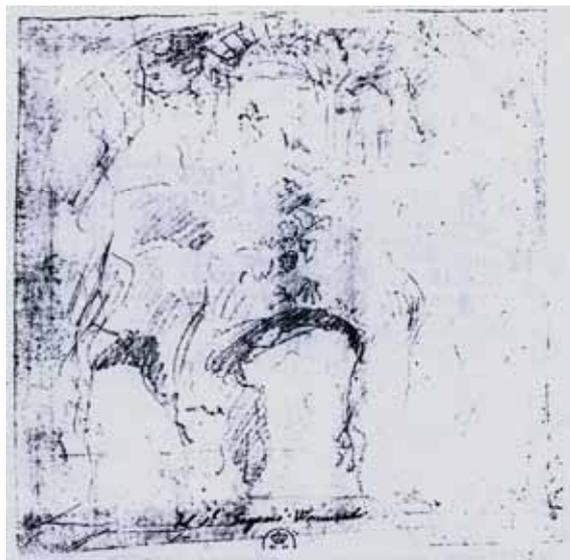


Figura 86 – Gaspar van Wittel – scenografia

Molto probabilmente Juvarra introdurrà il pittore olandese alla corte del cardinale, che infatti di lì in poi diventerà uno dei suoi maggiori committenti, tanto da possedere, al momento della sua morte avvenuta nel 1740, ben quindici vedute a firma di Gaspar.

Avremo modo di ritornare successivamente sui rapporti tra Juvarra e van Wittel.

Per ora è il caso di rilevare che la continua frequentazione con uomini di teatro può aver spinto il van Wittel ad interessarsi di tecniche scenografiche.

Questa ipotesi sembra trovare riscontro in alcuni dipinti, tra cui la *veduta del Pignone a Firenze* e il *Largo di Palazzo a Napoli*, di cui parleremo più avanti, in cui van Wittel dimostra di conoscere bene i criteri da utilizzare per correggere un'immagine in senso scenografico²⁹.

Del resto viene da domandarsi come sia stato possibile che il figlio Luigi, che negli anni della sua formazione era costantemente al seguito del padre, si sia cimentato già in giovane età in disegni scenografici di indubbio valore; solo una diretta influenza del padre anche in questo campo potrebbe giustificare una tale capacità³⁰. In questo senso potrebbe aver svolto un ruolo importante Filippo Juvarra, amico di Gaspar e forse maestro del giovane Luigi.

²⁷ W. Vitzthum, *Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra*, Arte Illustrata, n. 4, 1971.

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Secondo quanto scrive Martin Kemp “van Wittel portò la sua esperienza olandese a sostegno della scenografia italiana. La ‘veduta’ è una fusione del genere nordico della prospettiva di paesaggi urbani con la tradizione italiana della prospettiva architettonica, in particolare nelle composizioni scenografiche”. M. Kemp, *The science of art : optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, Londra, 1990 (ed. It. *La scienza dell'arte : prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 1994).

³⁰ La questione dell'influenza esercitata da Gaspar sulla futura carriera del figlio Luigi è da anni al centro delle riflessioni degli studiosi. Già Roberto Pane nel 1973 scriveva: “..mi sta a cuore richiamare l'attenzione degli studiosi su un album in cui, ad alcuni disegni di paesaggio, sicuramente di mano di Gaspar, fa seguito una lunga serie di esercitazioni di prospettiva e di elementi di architettura. Ora non mi pare esservi dubbio che questi disegni, dall'esecuzione accurata ed insieme ingenua, costituiscono le prime esercitazioni di geometria architettonica compiute da Luigi, sotto la guida del padre [...]. Si tratta in generale di esercitazioni e copie da manuali: prospettive centrali e

Lione Pascoli riferisce dell'incoraggiamento di Gaspar al figlio a studiare i disegni di scenografia dell'amico messinese, con cui, come abbiamo visto, aveva collaborato in più occasioni.

Anche la frequentazione della famiglia Albani sembra confermare, oltre il raggiunto status di pittore di chiara fama e di notevole successo, un interesse del van Wittel per quei circoli in cui la scena artistica e culturale romana si esprimeva ai massimi livelli.

Il cardinale Annibale Albani e suo fratello Alessandro, nipoti del papa Clemente XI (1700-1721), sono stati tra i maggiori estimatori del pittore olandese. Nella loro collezione sono ricordate una ventina di vedute di van Wittel, alcune delle quali hanno per tema la loro tenuta ad Urbino, dove Gaspar fu ospite nell'estate del 1717.

Anche il siciliano Alessandro Scarlatti (1660- 1725), uno dei più noti musicisti dell'epoca, legato da vincoli d'amicizia alla famiglia Albani, era in quegli anni impegnato a comporre opere per il cardinale Carlo, fratello di Annibale e Alessandro. Il 6 gennaio del 1720 Scarlatti mette in scena al teatro Capranica il *Turno Aricino*, dramma in tre atti su testo del più volte menzionato Silvio Stampiglia, che doveva essere uno degli autori più prolifici e richiesti dell'epoca. Il giorno dopo seguiva la rappresentazione del *Tito Sempronio Gracco* dello stesso autore. In entrambe le opere le scenografie furono curate da Bernardo Canal e da suo figlio Antonio, che passerà alla storia con il nome di Canaletto. Dunque è lecito supporre che alla corte degli Albani potrebbero essersi incontrati il già famoso e celebrato Gaspar van Wittel e il giovane Antonio Canal, che proprio in seguito a questo viaggio a Roma deciderà di abbandonare la carriera teatrale, a cui lo aveva spinto il padre, e di dedicarsi alla veduta urbana, di cui diventerà in breve tempo il maggior esponente in tutta Europa.

Come si vede Gaspar è un protagonista di primissimo piano della vita culturale e artistica della Roma a cavallo dei due secoli; frequenta cardinali, principi, pittori, architetti, musicisti, scenografi. E' indubbio che fosse un artista curioso e sicuramente ha saputo fare tesoro degli stimoli che gli venivano da artisti impegnati a innovare e modernizzare le rispettive scene artistiche.

Non è molto semplice ricostruire la cronologia dei numerosi viaggi che Gaspar compì in giro per l'Italia, mancando molto spesso documenti e date sicure; anche le date dei disegni e dei dipinti non sempre ci aiutano perchè spesso riferite a date successive all'effettiva presenza in un luogo.

Nel 1690, probabilmente dopo Pasqua, Gaspar parte per il suo primo importante viaggio nell'Italia del nord. Si reca in Lombardia per dipingere due vedute, *Isole Borromeo sul lago Maggiore* e *Palazzo Borromeo sull'Isola Bella*, della collezione Colonna, in cui l'olandese si cimenta con il tema del paesaggio, genere a lui non molto congeniale, dovendo riprendere le Isole Borromeo, con

sezioni di scale, archi, arabeschi geometrici, disegni di *parterre* [...]. R. Pane, *L'attività di Luigi Vanvitelli fuori del Regno delle Due Sicilie*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, 1973.

il palazzo di famiglia, da un punto di vista lontano, per inserirlo all'interno del paesaggio con i monti sullo sfondo.

Dopo una breve sosta a Vaprio d'Adda, in cui lavorò alle relative vedute, si fermò a Firenze, dove entrò nelle simpatie della corte granducale, tanto da tornarvi nel 1694 per una più lunga permanenza. Forse ha contribuito alla calorosa accoglienza a corte il ricordo della permanenza a Firenze del maestro di van Wittel, Matthias Withoos, che come abbiamo già ricordato soggiornò alla corte dei Medici durante la sua permanenza in Italia.

Tornato a Roma, nel 1693 si trasferisce a vicolo della Purificazione con Jacob van Staverden.

L'anno successivo, come detto, trascorre circa sei mesi tra maggio e ottobre a Firenze, come riferisce il Pascoli e come è documentato da una nota di pagamento dell'amministrazione medica riferita alla *Veduta di Firenze dal Pignone*, eseguita per il Gran Principe Ferdinando di Toscana oggi a Palazzo Pitti³¹.

Conosciamo nove diverse vedute di Firenze e di località limitrofe come Fiesole.

Di particolare interesse sono la *veduta di Firenze dal Pignone*, con il relativo disegno preparatorio, e la *veduta ideata di Palazzo Pitti*.



Figura 87 – Gaspar van Wittel – *Veduta di Firenze dal Pignone* – disegno preparatorio

Della prima ci sono note tre diverse versioni, nessuna delle quali è datata, più il disegno preparatorio. La veduta è presa dalla riva destra dell'Arno, in un luogo detto il Pignone. A sinistra si vedono tutti i monumenti più importanti della città: la cupola e il campanile del Duomo, la cupola di San Paolino, il campanile di Ognissanti e la parte superiore merlata con la torre di Palazzo Vecchio. Sulla riva del fiume si notano “le muline di S. Rosa”, oggi non più esistenti. Sulla destra si vede il ponte alla Carraia. Nei tre dipinti sono ripresi anche, sulla destra, in lontananza, il ponte Vecchio, con il corridoio vasariano, e la parte alta della Porta di San Nicolò, che non sono presenti invece nel

³¹ M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in “Paragone”, XXVI, 1975, 301, pp. 57- 98.

disegno preparatorio. Proprio quest'ultimo particolare è di estremo interesse. Nel disegno (fig. 87) si nota chiaramente che l'artista ha volutamente lasciato indefiniti i due lati della veduta, quasi come se non fosse sicuro di ciò che vedeva ai lati, probabilmente attraverso una camera oscura, e volesse evitare di chiudere la ripresa con aberrazioni e distorsioni ottiche, tipiche dell'uso di lenti. Ciò gli lascia la libertà di decidere successivamente la maniera migliore per chiudere l'immagine. Infatti i tre dipinti presentano soluzioni diverse l'uno dall'altro.

Il primo, quello ora conservato ad Hartford (fig. 88), presenta sulla destra un edificio di tre piani, con una piccola baracca addossata e un ampio viale per il passeggio, mentre a sinistra non presenta alcun elemento particolare, ma solo l'acqua del fiume.



Figura 88 – Gaspar van Wittel – *Veduta di Firenze dal Pignone*

Nel secondo, invece, ora in collezione privata (fig. 89), la parte sinistra del dipinto viene arricchita dalla presenza di un albero, mentre a destra il palazzo indietreggia quasi fino a scomparire, e si ingrandisce la sagoma degli alberi sul viale.



Figura 89 – Gaspar van Wittel – *Veduta di Firenze dal Pignone*- coll. privata

Ma è la terza versione del dipinto, di proprietà del principe Ferdinando de' Medici e ora a Palazzo Pitti (fig. 90), che ricopre un rilevante interesse per comprendere qualcosa in più sul metodo utilizzato dal pittore olandese e sulla sua sensibilità artistica.



Figura 90 – Gaspar van Wittel – *Veduta di Firenze dal Pignone*- Palazzo Pitti, Firenze

In questo quadro van Wittel chiude “scenograficamente” i due lati della veduta: sul lato sinistro l’albero diventa più grande, tanto da proiettare una grande ombra sui personaggi che si trovano sul lungo fiume; a destra compare addirittura un pronao di un tempio classico, che risente in maniera diretta di una tradizione figurativa di chiara influenza scenografica seicentesca, che ritroviamo anche in molti quadri di Viviano Codazzi o di Claude Lorrain.

Ci troviamo dunque di fronte ad un’opera apparentemente atipica nella vasta produzione di van Wittel, che dimostra qui di essere artista di ampie conoscenze, non ultime quelle che riguardano le tecniche scenografiche, e capace di dare forma diversa alle sue opere a secondo delle diverse esigenze.

Come vedremo questo modo di procedere non è un caso isolato nella carriera di Gaspar.

In questo caso possiamo solo ipotizzare che la scelta di chiudere il dipinto sui lati in maniera così decisa, sia stato dovuto o ad una insoddisfazione del pittore verso le due precedenti versioni del dipinto, che non rispondevano pienamente alla sua idea di veduta, oppure ad una esplicita richiesta del committente, cioè il granduca Ferdinando, amante di teatro e grande appassionato dell'arte di Lorrain, tanto che il Pascoli, ricordando la permanenza a Firenze di van Wittel, scrive che Ferdinando aveva commissionato all'olandese due quadri, dei quali "uno per accompagnare un quadro di Claudio Lorenese, rappresentando una veduta di Firenze"³².

Dunque il lavoro svolto a Firenze ci costringe a rivedere alcuni dei luoghi comuni che accompagnano da sempre i commenti sull'opera di van Wittel. In questo senso ancor più sorprendente è un'altra veduta di Firenze, la *veduta ideata di Palazzo Pitti* (fig. 91).

Già l'idea che Gaspar van Wittel, il padre della veduta reale, possa aver dipinto una veduta ideata lascia alquanto sorpresi; ma se andiamo a osservare con più attenzione ci accorgiamo che lo splendido dipinto in questione è addirittura un vero e proprio progetto, pensato o ripreso da van Wittel per la sistemazione della facciata di Palazzo Pitti e della piazza antistante.



Figura 91 – Gaspar van Wittel – *Veduta ideata di Palazzo Pitti*

Il progetto vanvitelliano³³ nasce dallo studio dei disegni dei numerosi artisti che nei decenni precedenti si erano cimentati nella progettazione di una nuova facciata per Palazzo Pitti, sede del granduca, e per l'assetto della piazza. Le due ali laterali dell'edificio che si vedono nel dipinto, che

³² L. Pascoli, *op.cit.*

³³ Le notizie che seguono sono tratte da G. Briganti, *op.cit.* 1996 (scheda del dipinto n.280, a cura di L. Laureati).

racchiudono lo spazio antistante, non esistevano al tempo in cui van Wittel soggiornò a Firenze, e sebbene fossero già previste da Cigoli e Buontalenti nei loro progetti di fine Cinquecento, furono realizzate solo nel 1764. Per quanto riguarda l'ordine architettonico del corpo centrale e delle ali laterali, con il bugnato messo in forte risalto, risente della realizzazione del cortile interno di Bartolomeo Ammannati. Le due fontane e le due statue dei Fiumi erano già presenti nei disegni di Buontalenti e nel progetto di Falconieri del 1685. Gaspar utilizza le due fontane come base per le due statue equestri del Giambologna spostandole dalla loro abituale collocazione: a sinistra mette la statua di Cosimo I (in realtà in piazza della Signoria), e a destra quella di Ferdinando I (nella piazza dell'Annunziata). Le statue della balconata erano presenti nei disegni antecedenti, mentre quelle poste nelle ali e nel prospetto centrale sono frutto dell'invenzione vanvitelliana. La cordonata che facilita l'accesso delle carrozze al giardino di Boboli e le scalinate laterali non erano presenti in questa forma nei progetti precedenti.

Con questo dipinto van Wittel introduce una novità nella sua produzione: la veduta urbana, che riprende spazi urbani già esistenti, diviene immagine di un progetto da realizzare che viene presentato non con piante, prospetti o sezioni, ma attraverso una veduta "virtuale" in cui l'edificio viene inserito nel reale contesto a cui è destinato; in questo modo il progetto può essere letto in maniera più agevole. Questa pratica troverà enorme diffusione nel Settecento e nell'Ottocento, basti pensare ai disegni di Schinkel³⁴.

Dopo Firenze si reca, sempre nel 1694, a Bologna e poi, con molta probabilità, a Venezia.

La questione del suo passaggio nella città lagunare è ancora irrisolta. Il Pascoli afferma che vi sostò già durante il suo viaggio da Nord verso Roma nel 1674-75. Questa notizia potrebbe trovare conferma dalla presenza, nel dipinto di *Ponte Rotto* del 1684, di una gondola.

La più antica veduta veneziana datata è del 1697, ma come detto van Wittel dipingeva spesso vedute di città anche anni dopo esserci stato, appoggiandosi a disegni ripresi sul posto precedentemente.

Anche a Venezia van Wittel segna una forte discontinuità rispetto alla produzione iconografica precedente. Abbandonando allo stesso tempo la visione globale delle piante topografiche e la visione ridotta degli edifici, che venivano ripresi soprattutto come fondale per la rappresentazione di feste o celebrazioni solenni, l'olandese sperimenta punti di vista inediti, con inquadrature molto ampie, dagli straordinari effetti di verosimiglianza quasi cronacistiche, che enorme influenza eserciteranno sull'opera di Carlevarijs e Canaletto.

³⁴ K. F. Schinkel, *Raccolta di disegni di architettura : che comprende progetti che sono stati realizzati e progetti di cui si prevedeva la realizzazione*, Milano, 1991; *Schinkel, l'architetto del principe (1781-1841)*, catalogo della mostra, Venezia, 1982.

Nell'ultimo decennio del Seicento, al tempo cioè dell'arrivo del Vanvitelli, si può dire che non esistesse a Venezia una tradizione vedutistica corrente, ben definita; non esistevano quelle necessarie premesse costituite da una iconografia nel campo della pittura o in quella dell'incisione, che avesse per oggetto l'illustrazione dello straordinario e pur tanto celebrato aspetto della città lagunare. Del resto era lo straordinario aspetto urbano che la rendeva da secoli famosa e che il consapevole governo della Serenissima aveva promosso sin dal Medioevo, non solo a fini politici e propagandistici ma anche per favorire e incrementare il passaggio di viaggiatori forestieri, cioè il turismo, usando un termine moderno, che era già allora una sicura e importante rendita della Repubblica.

Gaspar van Wittel ci ha consegnato senza dubbio le prime vedute della città secondo i nuovi principi ottici, assecondando i nuovi interessi visivi della classe committente, che richiedeva immagini della Venezia reale, con i suoi monumenti, i suoi edifici, i suoi canali, ma anche con le scene di vita quotidiana, e non più solo come sfondo per celebrazioni religiose o diplomatiche, come ancora in quegli anni avveniva nei dipinti di Carlevarijs.

Va dunque ribadito, oltre al vantaggio cronologico, anche una decisiva influenza dell'olandese sui vedutisti veneziani del Settecento, a partire da Canaletto: individuare per quali vie e in che misura questa circostanza si realizzò, rifletterebbe una luce particolare sulla posizione di anticipatore dell'artista olandese.



Figura 92 – Gaspar van Wittel – *La Piazzetta di San Marco*

Le prime tele veneziane di van Wittel, datate 1697 sono *La Piazzetta di San Marco* (fig. 92) e il suo *pendant Il Molo, la Piazzetta e il Palazzo Ducale* (fig. 93). La prima, presa dalla Torre dell'Orologio, raffigura a sinistra il Palazzo Ducale, la facciata di San Marco e a destra la facciata della Libreria di Sansovino, con il campanile che ne nasconde una parte,

uno spigolo delle Procuratie Nuove e sul fondo le due colonne con le statue di San Marco e San Todaro.



Figura 93 – Gaspar van Wittel – *Il Molo, la Piazzetta e il Palazzo Ducale*

La seconda tela, replicata otto volte, è ripresa esattamente dall'altra parte della Piazzetta, probabilmente da un battello al centro del canale. Le varie versioni del dipinto presentano delle leggere variazioni nelle inquadrature e nell'angolazione, ma riprendono tutti gli edifici più importanti: i Pubblici Granai sull'estrema sinistra, le

Procuratie Nuove, la Zecca e la Libreria, con il campanile che svetta alle sue spalle, poi la Piazzetta proprio al centro della veduta, con le due colonne e sul fondo la Torre dell'Orologio come era prima della sopraelevazione delle due ali laterali costruite nel 1755. A destra uno scorcio della Basilica di San Marco, con le tre cupole e a seguire il Palazzo Ducale e l'inizio della Riva degli Schiavoni con l'edificio delle Prigioni.

La stessa visuale, ma molto ravvicinata sarà utilizzata nelle tre copie della *Piazzetta dal bacino di San Marco*.

In questi dipinti van Wittel pone le basi di quella che sarà la grande stagione del vedutismo veneziano, individuando alcuni dei tagli visivi che più di altri saranno riproposti e replicati dai pittori vedutisti nei decenni successivi. Carlevarijs, Canaletto, Marieschi, Vicentini, Bellotto, riprenderanno in più occasioni le scene riprese da van Wittel, spesso con piccole variazioni di inquadrature, ma molto spesso riproponendo tali e quali i punti di vista fissati dal pittore olandese.

E' il caso de *Il Bacino di San Marco verso Canal Grande* ripreso in più occasioni da Antonio Canal, in cui Gaspar utilizzando una ripresa con angolatura molto aperta riesce a raffigurare una ampia porzione dell'imbocco del Canal Grande, a partire dall'Isola della Giudecca sulla sinistra con la chiesa del Redentore, fino a chiudere a destra con la facciata della Libreria e le due colonne.

Anche in questo caso, come il precedente, la ripresa viene replicata con un visuale molto ravvicinata nelle cinque copie, nessuna delle quali datata, de *La Punta della Dogana e Santa Maria della Salute*.

Di estremo interesse è la serie di cinque vedute di *Santa Maria della Salute e l'entrata del Canal Grande* (fig. 94). La chiesa del Longhena è collocata in primo piano sulla sinistra, mentre il centro della scena è tutto destinato al Canal Grande, fino al fondo in cui si vede la curva del canale con il campanile della chiesa della Carità oggi non più esistente; a destra si vedono il Palazzo Correr e il Palazzo Tiepolo.

Esistono tre disegni preparatori di questa veduta, conservati alla Biblioteca Nazionale di Roma, che ci possono aiutare ad analizzare il procedimento utilizzato dall'artista per costruire i dipinti, e che ci danno conferma del fatto che van Wittel, molto probabilmente, fosse abituato ad utilizzare più disegni per la stessa veduta.

I disegni sono presi dallo stesso punto di vista e sono tutti e tre quadrettati. Il primo è una ripresa completa della scena e può essere considerato il vero e proprio disegno preparatorio che serviva come base per il dipinto (fig. 103). Il secondo disegno (fig. 104), leggermente acquerellato, è assai più sommario e presenta una quadrettatura numerata che serviva probabilmente ad indicare i dettagli del disegno. Verosimilmente serviva per integrare i dati fissati nella prima copia. Il terzo non è finito; in esso sono solo accennati alcuni edifici e la chiesa di Santa Maria della Salute è assente, tranne un portale e un accenno della cupola grande (fig.105).



Figura 94 – Gaspar van Wittel – *Santa Maria della Salute e l'entrata di Canal Grande*

Come avremo modo di spiegare più avanti, i tre disegni conservati a Roma sono stati studiati approfonditamente da Fabio Benzi, che se ne è servito per dimostrare l'uso della camera oscura da parte di van Wittel³⁵.

Esiste anche un quarto disegno (fig. 95), completo, nella collezione del duca di Devonshire, non datato, che raffigura solo la parte sinistra della veduta; le didascalie indicanti i diversi edifici fanno pensare che sia servito come base per una stampa³⁶.



Figura 95 – Gaspar van Wittel – *Santa Maria della Salute*

Dopo i due probabili viaggi a Venezia del 1694 e del 1697, nel 1699 Gaspar si trasferisce a Napoli, presso la corte del viceré don Luis de la Cerda, duca di Madinacoeli.

Fu senza dubbio Filippo II Colonna, che nel 1681 aveva sposato Lorenza de la Cerda, figlia del duca, a presentare Gaspar al futuro viceré, quando questi era ambasciatore del re di Spagna a Roma, dal 1687.

E' probabile che ancor prima di lasciare Roma per assumere il suo nuovo incarico, nel 1696, il duca avesse ordinato a van Wittel alcune delle sei vedute di Roma documentate nell'inventario della sua collezione.

Il 12 maggio del 1700 nasce a Napoli il figlio Luigi, avuto da Anna Lorenzani, che aveva sposato nel '97, e tenuto a battesimo dallo stesso viceré.

A Napoli il pittore olandese lavorò alla corte di Medinacoeli con uno stipendio mensile di centoventi ducati³⁷ e con molta probabilità il suo impegno fu esclusivamente a favore del viceré. La cronaca manoscritta del Bulifon ricorda la visita compiuta allo studio del pittore dall'abate de Janson e dall'abate de Louvois nel marzo 1701. Accolti con tutti gli onori dal viceré, dopo aver visitato il Vesuvio e le antichità flegree, visitarono "quell'altro olandese, Gaspar van Wittel, che pitta di vedute solo per il signor Viceré, e perché Sua Eccellenza seppe che desideravano quadri dell'Olandese gliene regalò due per ciascheduno cioè alli signori abati di Louvois e di Janson"³⁸.

Il viceré aveva invitato van Wittel a trasferirsi a Napoli per affidargli l'incarico di fissare gli aspetti più belli della città, anche in vista degli ambiziosi progetti di rinnovamento edilizio che stava per

³⁵ F. Benzi, *Idea e metodo nella pittura di Gaspare Vanvitelli "degli Occhiali". Progetto e sistema nell'invenzione della veduta moderna*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, Roma, 2002

³⁶ G. Briganti, *Gaspar...* cit.

³⁷ L. Pascoli, *op.cit.*

³⁸ Citato in G. Galasso, *Napoli nel Vicereame Sapignuolo 1696- 1701*, in *Storia di Napoli*, VII, Cava dei Tirreni, 1972

intraprendere, quando, a seguito della congiura filoasburgica del principe di Macchia del settembre 1701, fu costretto a lasciare precipitosamente la capitale vicereale nel marzo del 1702 e a tornare in Spagna.

Gaspar, privato di una così importante protezione, dopo aver rimandato la famiglia a Roma, rimase ancora qualche mese a Napoli; ma il 16 giugno 1702, giorno della nascita del figlio Urbano, risulta definitivamente tornato a vivere a Roma, dove va ad alloggiare con la famiglia in strada Felice.

Negli anni seguenti tornerà saltuariamente a Napoli. Prova ne è un dipinto della Darsena datata “*Parthenope 1711*”.

Conosciamo una decina di vedute di Napoli e dintorni, alcune replicate più volte.

Tra queste va ricordata la splendida veduta de *La Darsena* (fig. 96), di cui si conoscono ben diciannove versioni, la maggior parte datate tra il 1700 e il 1722, e altre non datate. La Darsena delle galere fu costruita vicino all’Arsenale nel 1688 dal viceré don Pietro d’Aragona., che affidò i lavori prima a Bonaventura Presti e successivamente ai “Regi ingegneri” Cafaro e Picchiatti. La veduta è presa dall’antico molo preesistente, sotto la torre di San Vincenzo.

Le diverse versioni, anche se apparentemente riprese tutte dallo stesso punto di vista, presentano notevoli differenze di inquadratura, con una ripresa ora ravvicinata ora più distante e con un’apertura angolare più o meno ampia.



Figura 96 – Gaspar vaan Wittel – *La Darsena*

Nelle versioni con l'angolo visuale più ampio si vedono sulla sinistra i magazzini e gli edifici adibiti ad ospedale. Al di sopra dei tetti dei magazzini si vede Palazzo Reale. Segue l'edificio annesso al palazzo, chiamato Casina Spagnola o Palazzo dell'Arsenale da cui partono gli archi che lo collegano con Castel Nuovo, raffigurato con le fortificazioni e i bastioni. Al centro della veduta sullo sfondo Castel Sant'Elmo e la Certosa di San Martino. Sulla destra, infine, la strada che costeggiando il mare portava alla Darsena passando attraverso la Porta dell'Arsenale.

Insieme con *Il Largo di Palazzo*, di cui avremo modo di parlare diffusamente nella terza parte di questo capitolo, la *Darsena* è certamente il maggior esempio di come i dipinti di van Wittel ci aiutino a rivivere spazi urbani di Napoli profondamente mutati nel corso dei secoli.

Lo stesso accade nella veduta di *Chiaia con lo sfondo di Mergellina* (fig. 97), nota in sei versioni datate tra il 1710 e il 1722, che raffigura la zona lungo la Riviera di Chiaia, poco dopo la chiesa di San Leonardo, nel punto dove sorgeva un'antica torre, che dovrebbe essere la Torretta di



Figura 97 – Gaspar van Wittel – *Chiaia con lo sfondo di Mergellina*

Chiaia o di Piedigrotta, costruita nel 1564 per la difesa di quei luoghi dalle incursioni turche e successivamente usata come “casa di delizie”. In primo piano a sinistra una fontana barocca, oggi scomparsa, fatta erigere dal duca di Medinacoeli.

Oltre la torre si vedono le case dei pescatori di Mergellina e, sopra Posillipo la strada di Sant'Antonio che s'inerpica sulla collina. A destra della torretta la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta, più volte modificata e ricostruita definitivamente nel 1850. A sinistra della chiesa si nota la *Grotta di Pozzuoli*, il cui ingresso sarà dipinto in undici esemplari da van Wittel fra il 1702 e il 1715.

Esistono, infine, alcune vedute panoramiche della città, come *Napoli dal mare con Castel dell'Ovo*, *Chiaia da Pizzofalcone* e *Pizzofalcone dalla spiaggia di Chiaia*, o *Napoli da Posillipo* che riprendono porzioni della città più ampie. Pur non soffermandosi espressamente su singoli *spazi urbani* risultano tuttavia preziose testimonianze dell'aspetto della città all'epoca e della capacità documentaria del pittore olandese; ne è la riprova lo studio di Massimo Pisani, che si è servito del

dipinto con la *Veduta di Chiaia da Pizzofalcone* per la ricostruzione delle vicende costruttive di Palazzo Cellamare³⁹.

Probabilmente proprio in coincidenza del viaggio del 1711, che lo aveva riportato a Napoli, van Wittel si spingerà fino in Sicilia. Riguardo ad un suo viaggio a Messina mancano notizie certe; i suoi biografi non ne parlano, e tantomeno è documentato da suoi disegni dal vero, ma ci restano cinque diverse vedute della città, due delle quali datate 1712.

Alcuni studiosi, tra cui Walter Vitzthum e An Zwollo, hanno avanzato l'ipotesi che le vedute messinesi non nascessero necessariamente da una conoscenza diretta di Messina ma si appoggiassero a disegni di Filippo Juvarra, messinese di nascita, i cui rapporti con van Wittel sono accertati.

In effetti la veduta di *Messina da Borgo San Leo* (fig. 98), in cui la città è presa da nord, all'esterno delle mura, con in primo piano il viale che dal Borgo san Leo conduceva in città attraverso la Porta Reale,



Figura 98 – Gaspar van Wittel – *Messina da Borgo San Leo*

sembra riproporre la stessa veduta di un disegno di Juvarra, conservato al Museo di Tolone e pubblicata da An Zwollo⁴⁰.

Inoltre in un foglio conservato nel fondo vanvitelliano della Reggia di Caserta si trova uno schizzo di mano di Juvarra in cui sono disegnate le caratteristiche imbarcazioni utilizzate in Sicilia per la pesca al pesce spada, che van Wittel riproduce nella veduta dello *Stretto di Messina*.

Daniela Stroffolino ha avanzato una suggestiva ipotesi secondo la quale le vedute del *Porto di Messina* (fig. 99), raffigurato nei dipinti di Gaspar da diverse angolazioni, potrebbero aver ispirato il progetto del figlio Luigi Vanvitelli in occasione dell'incarico ricevuto da papa Clemente XII nel 1733 per la realizzazione del nuovo lazzeretto e del molo di Ancona⁴¹.

La necessità di posizionare il lazzeretto esternamente al perimetro urbano portò alla decisione di prolungare il molo medievale, realizzando una costruzione galleggiante in mezzo al mare (oggi circondata quasi interamente dalla terraferma). Secondo l'interpretazione della Stroffolino, Luigi potrebbe essersi ispirato all'immagine, che il padre aveva disegnato in più di un'occasione, del lazzeretto di Messina.

³⁹ M. Pisani, *Palazzo Cellamare : cinque secoli di civiltà napoletana*, Napoli, 2003.

⁴⁰ A. Zwollo, *Hollandse een Vlaamse veduteschilderster Rome 1675- 1725*, Assen 1973.

⁴¹ D. Stroffolino, *Progettazione e spazio urbano nell'opera di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, a cura di C. de Seta, Napoli, 2000.

Quest'ultimo era stato realizzato su una piattaforma sul finire del XVII secolo nello specchio portuale della città siciliana e collegato con un ponte al braccio di San Ranieri. Anche la “cittadella” di Messina, con pianta pentagonale, edificata intorno al 1680 su progetto dell'ingegnere olandese



Figura 99– Gaspar van Wittel – *Il porto di Messina*

Carlos Grunenbergh, a poca distanza dal lazzaretto e protesa sul mare, potrebbe aver ispirato il progetto di Luigi.

In questo caso, dunque, il lavoro di Gaspar sarebbe servito come fonte d'ispirazione diretta per il lavoro di progettista e di urbanista del figlio. “Per entrambi oggetto di studio è lo spazio urbano ed il paesaggio – da riprodurre nel caso di Gaspar, da progettare in quello di Luigi- nei confronti del quale sia il pittore che l'architetto si pongono con metodo scientifico teso al conseguimento dell'oggettività e della funzionalità”⁴².

L'attitudine manifestata in più di un'occasione da Luigi Vanvitelli a risolvere in chiave urbanistica e scenografica i progetti architettonici, discende senz'altro dalla formazione di vedutista acquisita grazie al padre Gaspar.

In questo caso è lecito ipotizzare che l'ispirazione di Luigi possa essere nata dall'osservazione dei dipinti del padre e dalla forte “suggestione impressa dall'armonioso *teatro marittimo*”⁴³ del porto di Messina..

Ritornando brevemente sui rapporti tra van Wittel e Juarra, è il caso di ricordare che, quando nel 1711 Juarra fu incaricato dal marchese di Fuentes, ambasciatore a Roma del re del Portogallo, di ricavare un disegno in prospettiva di un suo progetto per il nuovo palazzo reale di Lisbona, l'architetto messinese si rivolse al pittore olandese⁴⁴. Questa notizia, già riportata da Lione Pascoli, trova conferma in quanto scrive l'anonimo biografo juvarriano⁴⁵; pur tuttavia non si conosce alcun dipinto di van Wittel su questo tema, ma è noto solamente un disegno di Juarra in cui, forse basandosi sulle indicazioni dell'ambasciatore, viene immaginato il maestoso palazzo e la chiesa patriarcale sulle rive del fiume Tago, a cui il nuovo complesso reale è legato da una serie di rampe.

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ W. Vitzthum, *Gaspar.... cit.*; L. Trezzani, *Gaspare Vanvitelli, il “pittore di Roma moderna”, in Gaspare Vanvitelli..., 2002, cit.*

⁴⁵ “Nel mentre don Filippo si trattenne a Roma, aveva contratto strettissima servitù con l'ambasciatore della M. di Portogallo marchese di Fontes, il quale dilettaasi di architettura....Questigli mostrò un modello di Sua invenzione, della chiesa patriarcale di Lisbona e del palazzo reale, ed ordinò a don Filippo che ne facesse un disegno in prospettiva con veduta del porto e di quella parte di città che si scorge da quel sito. Da quel disegno Monsieur Gaspare Babinelli detto degli occhiali, eccellente nel dipingere tali vedute, cavò un quadro che fu mandato a Lisbona...”. *Vita del cavaliere don Filippo Juarra*, in *Filippo Juarra*, catalogo della mostra, Messina, 1996, p.26.

Il foglio, conservato al Museo Civico di Torino, è quadrettato e dunque pronto per una eventuale trasposizione in pittura, ma le sue linee abbozzate lasciano supporre che per l'esecuzione del dipinto, che secondo il Pascoli era di grandi dimensioni, van Wittel abbia ampiamente integrato di sua iniziativa le indicazioni dell'architetto.

Nel frattempo a Roma si era ampliata la schiera dei committenti del Vanvitelli: suoi prestigiosi estimatori furono, tra gli altri, come già ricordato, il cardinale Pietro Ottoboni, i nipoti del papa Clemente XI, i cardinali Annibale e Alessandro Albani e ancora prestigiosi collezionisti stranieri, tra cui il marchese d'Ausson e il console francese a Roma Michel-Ange de la Chausse, l'ambasciatore del re di Spagna, duca di Uceda, e il visconte inglese Thomas Coke, primo conte di Leicester⁴⁶.

Probabilmente furono ancora una volta i Colonna a presentare Gaspar al principe Caracciolo d'Avellino, committente di otto vedute di città italiane eseguite da van Wittel ai primi del Settecento. Il principe era infatti spesso ospite della famiglia Colonna a Roma avendo sposato nel 1687 Antonia Spinola Colonna, nipote del Gran Contestabile Lorenzo Onofrio Colonna.

Il successo sempre maggiore delle sue vedute, che rispondeva alla richiesta dei numerosi turisti stranieri del Grand Tour e dei collezionisti d'arte, alla ricerca di immagini nuove e spettacolari dell'Urbe, lo spingeva non solo a replicare le vedute più conosciute, ma anche a ricercare punti di vista inediti, nuovi scorci e innovativi tagli visivi. Nel 1709 ottiene la cittadinanza romana. L'anno precedente aveva nuovamente cambiato casa, andando a stare in via dei Cimatori.

Il 25 maggio del 1711 la Congregazione dell'Accademia di San Luca accetta la candidatura di van Wittel. Il dipinto consegnato per l'ammissione all'Accademia è una veduta di Napoli.

Negli anni seguenti riceverà diversi incarichi dall'Assemblea dell'Accademia. "Festarolo" per la festa di San Luca del 1712; "curatore dei forestieri" nel 1713 e nel 1715, e di nuovo nel 1726; "custode agli studi" nel 1720; "assistente ai forestieri" nel 1721. Nel 1725 viene incaricato di tenere lezioni di prospettiva per gli alunni dell'Accademia.

Nell'estate del 1718 van Wittel si recò a Urbino su invito del cardinale Annibale Albani. Secondo il Pascoli si trattene "per un'intera villeggiatura", tra maggio e ottobre, portando con sé il figlio Luigi, non ancora diciottenne. Il viaggio fu l'occasione per dipingere le vedute panoramiche della città, la *Veduta di Urbino dai Cappuccini* e la *Veduta di Urbino dal colle di San Donato*, volute dal cardinale nel quadro della politica di promozione della città inaugurata da suo zio, il papa Clemente XI Albani.

⁴⁶ L.Trezzani, *Gaspare ...*, in *Gaspare Vanvitelli 2002*.

E' il caso di ricordare, all'interno della vasta produzione vanvitelliana, l'esistenza di un cospicuo numero di vedute ideate, quasi tutte composte a partire dal 1700. Sono vedute di fantasia, per lo più marine o paesaggi, all'interno delle quali è sempre presente qualche elemento architettonico. Ville, chiese, castelli, conventi sono raffigurati con intento realistico, quasi a voler suggerire una ripresa dal vero. E' molto probabile che alcune di queste vedute immortalino luoghi all'epoca realmente esistenti ma che, a causa di profonde trasformazioni avvenute nel corso del tempo, siano ormai difficilmente identificabili. "Vagamente ispirati ai modi di Claude Lorrain, [...] si può dire che con questo genere di [...] vedute di fantasia il van Wittel aprisse nuove strade espressive alla pittura di paesaggio in Italia agli inizi del Settecento. E' difficile infatti collegarli a manifestazioni artistiche precedenti e si collocano senza dubbio su una via originale e autonoma nello svolgersi del genere paesistico italiano [...]"⁴⁷.

Negli ultimi anni di vita van Wittel dipinse molto poco, o quantomeno sono pochi i dipinti datati che ci sono giunti. L'ultimo quadro datato è del 1732. E' molto probabile che durante i suoi ultimi anni di vita si sia ulteriormente aggravato quel difetto della vista che lo costringeva già da molti anni a portare degli occhiali, a causa dei quali da tempo era conosciuto con l'appellativo di "Gaspare degli occhiali".

Nel 1735 si trasferisce in una casa in Campo dei Fiori. Il 13 settembre dello stesso anno muore a Roma. I suoi resti si trovano in Santa Maria in Vallicella⁴⁸.

Itinerario critico

Il successo dell'opera di van Wittel nel corso della sua vita, testimoniato dal prestigio dei suoi committenti e dal successo economico delle sue opere⁴⁹ rende incomprensibile il lungo periodo d'oblio che ha accompagnato la sua figura, per circa due secoli, nella storia dell'arte. Trascurato dalla critica italiana che lo considerava uno straniero e trascurato dalla critica olandese perché ha vissuto a lungo in Italia, solo nel corso del Novecento gli studiosi hanno via via approfondito la

⁴⁷ G. Briganti, *Gaspar...*, 1996, cit.

⁴⁸ In un primo tempo fu sepolto in San Lorenzo in Damaso. L'11 aprile 1737 i suoi resti e quelli della moglie, morta il 17 dicembre 1736, furono trasferiti in Santa Maria in Vallicella. Sulla lapide è scritto: GASPARI VANVITELLIO UTRAIECTENSI / VIRO INTEGERRIMO AC PICTORI ESIMIO / LUDOVICUS ET URBANUS FILII MOESTISSIMI / PATRI OPTIMO SIBI SUISQUE FECERUNT / VIXIT LXXXIII. OBIT D.XIII SEPTEMBRIS / ANNO DOMINI MDCCXXXVI

⁴⁹ Parlando di Paolo Anesi, Busiri Vici scrive che "i denari che ne ricavò dovettero essere modesti poiché per la paesistica e per il vedutismo, e salvo per gli arrivati come van Wittel, [...] ed in specie per i non accademici di San Luca, dovevano assai limitare le pretese". A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700. Paolo Anesi- Paolo Monadi- Alessio De Marchis*, Roma, 1976

figura del pittore olandese e hanno cominciato a comprenderne il ruolo di innovatore ricoperto nella storia della pittura e nel genere della veduta urbana in particolare.

Le prime notizie su van Wittel ci arrivano, come già ricordato in precedenza, da Lione Pascoli, suo contemporaneo e autore della sua biografia, che grazie ad una diretta frequentazione con il pittore, ne sottolinea da subito le capacità tecniche: “*Imperocché dir si può senza alcun sospetto d’adulazione e d’errore ch’egli nel rappresentar col pennello ogni sorta di paesi e vedute tali quali creati furono dall’onnipotenza così esatte e finite sia stato singolare*”⁵⁰. E subito dopo ricorda che “*l’intelligenza profonda che aveva della prospettiva, dell’architettura e dell’ottica colle cui regole sempre operava aggiunta all’ottimo gusto e savio discernimento ci fa ben vedere nel personal suo gigantesco la mente eziandio gigantesca*”⁵¹.

Filippo Baldinucci, il più celebre biografo dei pittori attivi in Italia nel Seicento, nel 1688 nella breve scheda dedicata a “Jacopo Wan Campen pittore e architetto discepolo di Pietro Paolo Rubens” riferendosi all’allievo di van Campen, Matteo Withoos, scrive: “*il quale insegnò i principj dell’arte a Gaspero Vvitell d’Amersfort, di cui a suo tempo ragioneremo*”, ma non c’è traccia di alcuna scheda su van Wittel nei successivi volumi pubblicati dal Baldinucci⁵².

Nel corso del Settecento e dell’Ottocento solo pochi commentatori scriveranno del pittore di Amersfoort. Nel 1724 Nicolò Pio ne scrive una breve biografia nella sua opera sui pittori, scultori e architetti⁵³. Anche Francesco Milizia scrive brevemente di van Wittel nelle sue *Memorie* del 1785⁵⁴. Risale al 1795 la celebre definizione di Lanzi, che celebra il van Wittel come “pittore di Roma moderna”⁵⁵.

Pierre Jean Mariette sarà il primo a riconoscere l’influenza del van Wittel su l’opera di Canaletto. La sua opera, anche se pubblicata solo a metà Ottocento, era stata scritta circa un secolo prima; in essa si trova scritto, a proposito del pittore veneziano, che “*Il a travaillè dans la maniere de Van Vytel*”⁵⁶.

Questi pochi e isolati esempi, raccolti in un arco di tempo di circa due secoli, danno l’idea di come il pittore olandese sia stato a lungo sottovalutato, o addirittura ignorato, dalla critica. E’ molto probabile che la sottovalutazione dell’opera vanvitelliana si possa ricondurre alla enorme fortuna critica e commerciale che ha favorito Antonio Canal, e in minor misura Bernardo Bellotto, fin dal

⁵⁰ L. Pascoli, *op.cit.*

⁵¹ *Ibidem*

⁵² F. Baldinucci, *op.cit.*

⁵³ N. Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti*, 1724 (Ed. a cura di C. Enggass – R. Enggass, Città del Vaticano, 1977).

⁵⁴ F. Milizia, *Memorie deglin architetti antichi e moderni, vol. II*, Bassano del Grappa, 1785.

⁵⁵ L. Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano del Grappa, 1795-96.

⁵⁶ P. J. Mariette, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inedites de cet amateur sur les art et les artistes*, 6 voll. (1774), ed. postuma, in “Archives de l’Art Francais”, Parigi, 1851-1860.

Settecento, e che non ha mai sofferto di momenti di crisi o di calo d'attenzione, a tal punto che per molto tempo il genere della veduta urbana è sembrato coincidere *totalmente ed esclusivamente* con la loro opera, monopolizzando l'interesse della critica d'arte, e di conseguenza l'interesse del grande pubblico, e di fatto oscurando qualsiasi altro protagonista della scena. Tutto ciò risulta maggiormente grave quando si prende atto dell'effettivo ruolo di innovatore e di sperimentatore ricoperto da Gaspar van Wittel.

Per una singolare coincidenza, proprio all'avvicinarsi della ricorrenza dei duecento anni dalla sua morte, nel 1934 viene pubblicata una prima interessante monografica su Vanvitelli, come viene ormai comunemente chiamato italianizzandone il cognome. Costanza Lorenzetti, l'autrice dello studio, pur con le limitate conoscenze dell'epoca, riesce a cogliere gli aspetti più interessanti della produzione pittorica e grafica del nostro.

Scriva tra l'altro la Lorenzetti: “ Le sue vedutine mostrano grande delicatezza pittorica e candido amore del vero. Non freddi studi architettonici o vuote prospettive ma vedute di città dove la vita urbana è fissata con fresca vena discorsiva, dove la verità documentaria è rassicurante e poetica”.

La studiosa prova a tracciare una mappa dell'eredità di van Wittel, sottolineandone il ruolo centrale nell'evoluzione del genere della veduta urbana e indicando quali artisti hanno beneficiato di un'influenza, diretta o indiretta della sua lezione pittorica e coloristica: i veneziani Carlevarijs, Tironi, Visentini, oltre naturalmente a Canaletto e Bellotto, ma anche artisti come Andrea Locatelli, Paolo Anesi, o gli olandesi van Bloemen e Vaulint e il francese Adrian Manglard che agivano a Roma. La Lorenzetti ritrova tracce della lezione vanvitelliana anche a Napoli in Pitloo e nella Scuola di Posillipo e addirittura negli illustratori delle ceramiche di Capodimonte.

Anche se alcuni giudizi espressi dalla Lorenzetti possono essere considerati sorpassati dalle successive ricerche e dalle scoperte di numerosi dipinti e disegni che si sono susseguite a ritmo incessante negli anni successivi, bisogna riconoscere alla studiosa il merito di aver riaperto l'interesse attorno alla figura di un artista che fino a quel momento era stato colpevolmente ignorato dalla critica.

Il testimone verrà raccolto, di lì a breve, da Giuliano Briganti, che più di altri si spenderà, nel corso della sua lunga carriera, per la rivalutazione critica e storica del pittore olandese.

Sarà opera sua la ricerca più completa e l'analisi più approfondita sull'opera di Gaspar van Wittel. A partire dagli anni quaranta l'illustre storico dell'arte dedicherà saggi, conferenze e articoli al pittore olandese e più in genere al tema del vedutismo⁵⁷.

⁵⁷ G. Briganti, *Chiarimenti su Vanvitelli*, in “La critica d'arte”, XXIV, 1940, pp.129-134; G. Briganti, *Gaspar van Wittel Schilder von Amersfoort*, in “Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome”, 1943, 3, pp.119-146; G. Briganti, *Ventidue dipinti di una raccolta privata*, cat. mostra, Roma, 1958;

Nel 1966 pubblica il celebre lavoro monografico, che è servito per molti anni come catalogo generale delle opere dell'artista, ripubblicato dopo la sua morte nel 1996, in una nuova edizione a cura delle sue più strette collaboratrici Ludovica Trezzani e Laura Laureati⁵⁸.

Il confronto tra le due edizioni del catalogo può dare un'idea di come nell'arco di trent'anni la pur meritoria analisi condotta da Briganti debba necessariamente fare i conti con una incredibile e inaspettata esplosione di interesse per l'opera del nostro, non solo nel campo della critica d'arte, ma anche e soprattutto a partire dal mercato dell'arte, che ha visto aumentare vertiginosamente le quotazioni dell'olandese, che hanno ormai abbondantemente superato il milione di euro per singola opera. Ciò è stato possibile anche per l'incredibile numero di opere di van Wittel che sono comparse nelle aste. Basti pensare che nel corso dei trent'anni che separano le due edizioni del libro di Briganti, i dipinti elencati passano da 247 a 460 e i disegni da 308 a 491.

Va inoltre aggiunto che, ad un primo calcolo informale condotto consultando riviste specializzate, sembra che dal 1996 ad oggi siano comparsi sul mercato qualcosa come altri cento dipinti inediti attribuiti a van Wittel. Anche se non tutti dovessero trovare conferma nell'attribuzione da parte degli studiosi, risulta comunque uno scenario di incredibile ricchezza da approfondire.

Il grande merito di Briganti è stato quello di inquadrare l'opera di van Wittel all'interno di una più vasta ricostruzione storica sulla nascita del vedutismo e di quel nuovo atteggiamento degli artisti verso il reale, che come abbiamo più volte ricordato si espresse in maniera decisa proprio nell'ambito del genere della veduta urbana. Secondo Briganti, "Gaspar van Wittel [...] seppe portare la veduta topografica ad una dignità artistica, che, nell'ambito ristretto del genere, può dirsi sino ad allora sconosciuta"⁵⁹.

Il merito maggiore di van Wittel, e ciò che lo differenzia da quanti lo avevano preceduto, è stato, per Briganti, il "saper cogliere l'aspetto vivente di Roma", senza farsi guidare dalla tradizione che si era fossilizzata in riprese di carattere esclusivamente archeologico. Nell'opera di van Wittel "è del tutto estraneo il senso romantico delle rovine". I suoi dipinti rispondono perfettamente "a 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 somigliante e non ideale"⁶⁰.

Non è il caso di dilungarsi ulteriormente sul lungo saggio di Briganti, che rimane un imprescindibile punto di partenza per chiunque voglia approfondire la figura di van Wittel.

⁵⁸ G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, 1966; *Gaspar van Wittel* nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996.

⁵⁹ G. Briganti, *Gaspar.....*, 1996, cit.

⁶⁰ *Ibidem*

E' il caso però di sottolineare che l'unico limite degli scritti di Briganti, e a dir la verità della maggior parte dei critici d'arte che lo hanno seguito, è di aver sistematicamente ignorato l'aspetto tecnico e metodologico utilizzato dall'artista. Pur avendo spesso fatto riferimento a tecniche prospettiche o scenografiche, Briganti non ha mai avvertito il bisogno di indagare con maggiore attenzione le metodologie usate da van Wittel per costruire le sue immagini, complicate e ardite, ad esempio ignorando del tutto l'eventuale uso della camera oscura, che pure faceva parte della tradizione pittorica nordica in cui van Wittel si era formato. Di fronte a vedute che necessitavano di metodi di costruzione dell'immagine molto complessi, ritengo che un'analisi dell'opera del pittore che ignori completamente questo aspetto rimanga colpevolmente incompleta⁶¹.

Briganti ritornerà più volte ad occuparsi di van Wittel, a cominciare già nel 1972, in un saggio in cui provava ad approfondire i rapporti tra l'attività dell'olandese e i vedutisti veneziani⁶². Scriveva al riguardo lo studioso: "stabilire se l'opera di van Wittel ebbe qualche peso sulla formazione di Canaletto e individuare per quali vie e in che misura questa contingenza si realizzò rifletterebbe una luce particolare sulla posizione di anticipatore dell'artista olandese". Così concludeva: "non è difficile rilevare come [van Wittel] inaugurò virtualmente la storia della veduta veneziana, stabilendone la impostazione visiva e individuando per primo punti di vista che il Canaletto rese famosi"⁶³.

Dunque all'inizio degli anni settanta Briganti propone, alla luce di nuove riflessioni sulla figura del pittore olandese, una rilettura radicale della storia del vedutismo, che fino al quel momento aveva dato per accertato il ruolo di inventore e massimo rappresentante a Canaletto.

Del resto pochi anni prima, nel catalogo della mostra sui vedutisti veneziani, che si tenne nel 1967, il curatore della mostra Zampetti, a proposito di van Wittel aveva scritto: "...questo pittore olandese, la cui personalità, rimasta nell'ombra o meglio, non vista nella giusta luce, dovrà essere riconsiderata, anche nei confronti dell'influenza da lui avuta sul vedutismo veneziano del '700. In questo senso la recente pubblicazione del Briganti (1966),[...] deve considerarsi di fondamentale importanza."⁶⁴.

⁶¹ Penso sia giusto mettere in risalto l'approssimazione con la quale Briganti in più riprese liquida, con poche parole, la questione delle metodologie di rappresentazione, senza interrogarsi sull'influenza che esercitano sul risultato pittorico finale. Così conclude il saggio del 1972: "Resta da concludere che il Vedutismo era anche un metodo di visione, un metodo che richiedeva necessariamente *determinate* tecniche e tali tecniche *incidevano in qualche modo* nell'impostazione del linguaggio stilistico. E' sotto questo aspetto che il van Wittel, che per primo adottò le tecniche di un metodo di visione, è importante nella storia del vedutismo veneziano". G. Briganti, *Gaspar van Wittel ed i rapporti con il vedutismo veneziano*, in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei Lumi*, a cura di V. Branca, Firenze, 1972.

⁶² G. Briganti, *Gaspar van Wittel ed i rapporti* cit, 1972.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ *I vedutisti veneziani del Settecento*, cat. mostra a cura di P. Zampetti, Venezia, 1966

In seguito a questa prima mostra sui pittori di vedute, lo stesso Briganti pubblicherà, nel 1969⁶⁵ un volume dedicato espressamente a questo genere, che segnerà l'inizio di una nuova stagione di studi che nel corso degli anni successivi si arricchirà di nuovi contributi che metteranno a fuoco la figura di artisti che si sono dedicati al genere della veduta, come Panini, Joli, Anesi, van Lint, Lusieri o Hackert, fino a quel momento colpevolmente dimenticati dalla critica⁶⁶.

L'interesse di Briganti sarà confermato nel 1981 dalla pubblicazione integrale a sua cura della biografia del Pascoli, che era rimasta a lungo sconosciuta⁶⁷.

Nel frattempo anche a Napoli alcuni studiosi avevano cominciato a prestare attenzione alla figura di van Wittel: Gino Doria aveva pubblicato, nel 1964 un breve saggio su Gaspare degli Occhiali e "Il Largo di Palazzo", di cui parleremo in seguito. Raffaello Causa si era soffermato sulla figura del pittore olandese in occasione dell'uscita del libro di Briganti nel 1966, segnalando anche la scoperta di due dipinti inediti di collezione privata⁶⁸.

L'interesse nei confronti di van Wittel si estende sempre più nel corso del Novecento, ma rimane confinato quasi esclusivamente all'interno della critica d'arte. Gli studiosi sono interessati al pittore, alle sue scelte cromatiche, all'uso della luce; ci si interroga sul ruolo che occupa all'interno della storia del vedutismo, ma sembra sfuggire agli studiosi lo stretto rapporto esistente tra il pittore e l'architettura e non si afferra appieno l'aspetto fortemente documentario delle sue opere.

Comunque, probabilmente grazie all'interesse dimostrato da questi primi studi italiani sul pittore olandese, anche nei Paesi Bassi si inaugura una nuova fase di studi sui pittori nordici attivi in Italia nel corso del Seicento; nel 1973 An Zwollo pubblica un importante saggio sui vedutisti olandesi attivi a Roma tra Sei e Settecento, in cui Gaspar van Wittel occupa un ruolo di primo piano⁶⁹.

Purtroppo a tutt'oggi sembra che questo studio sia rimasto un caso isolato; la critica ha difficoltà a posizionare la figura di van Wittel all'interno della tanto celebrata storia del "secolo d'oro" della pittura olandese. A tal riguardo basti pensare che nei due volumi dedicati alla pittura nei Paesi Bassi pubblicata nel 1996 il nome di van Wittel non compare mai⁷⁰!

Dunque è la critica italiana a occuparsi maggiormente dell'opera del vedutista olandese.

Nel 1969, ad esempio sarà Giorgio Morelli a pubblicare informazioni riguardanti la vita di

⁶⁵ G. Briganti, *I vedutisti*, Milano, 1969.

⁶⁶ Su Panini rimando a F. Arisi, *Giovanni Paolo Panini 1691- 1765*, Milano, 1993; *Giovanni Paolo Panini*, a cura di M. Kiene, Parigi, 1993. Su Joli rimando a R. Middione, *Antonio Joli*, Venezia, 1995; M. Manzelli, *Antonio Joli, opera pittorica*, 2000. Su van Lint A. Busiri Vici, *Peter, Hendrick e Giacomo Van Lint: tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma, 1987. Infine segnalo F. Spirito, *Lusieri*, Napoli, 2003 e C. de Seta, *Hackert*, Napoli, 2005.

⁶⁷ L. Pascoli, *op.cit.*

⁶⁸ G. Doria, *Il "Largo di Palazzo" a Napoli e Gaspare degli Occhiali*, Milano, 1964; R. Causa, *Un nuovo libro su Gaspar van Wittel e alcuni suoi inediti*, in "Napoli Nobilissima", V, 1966, pp. 175- 181.

⁶⁹ A. Zwollo, *Hollandse een Vlaamse veduteschilderste Rome 1675- 1725*, Assen 1973.

⁷⁰ *La pittura nei Paesi Bassi*, Milano, 1996.

van Wittel che aiuteranno a mettere chiarezza su alcuni punti non chiari della biografia sua e del figlio Luigi⁷¹.

Marco Chiarini, attento studioso del vedutismo a Firenze, si è occupato in più riprese di chiarire i rapporti intercorsi tra van Wittel e la corte dei Medici e di inquadrare la sua opera all'interno del vedutismo nel capoluogo toscano, il cui maggior rappresentante sarà Giuseppe Zocchi⁷².

A mano a mano che la figura di Gaspar veniva approfondita e rivalutata, gli studiosi hanno cominciato ad interrogarsi soprattutto sugli aspetti tecnici e metodologici utilizzati dall'olandese per riprendere in maniera così realistica gli spazi urbani.

Tra questi va ricordato Luigi Salerno: egli si è soffermato a lungo sull'opera di Gaspar nell'ambito dei suoi studi sui pittori di vedute a Roma e in Italia, avanzando per primo l'ipotesi sull'uso della camera oscura da parte di van Wittel⁷³.

Secondo Salerno la straordinaria fedeltà al reale che contraddistingue l'opera di van Wittel dall'inizio della sua permanenza romana, che non trova corrispondenza nemmeno nelle stampe del Falda o del Cruyl, deve far pensare all'uso della camera oscura, come mezzo di ripresa esatta della realtà.

“A differenza di molti suoi connazionali, van Wittel si interessa ai monumenti moderni, realmente esistenti e li ritrae con obiettività, senza escludere ovviamente i monumenti antichi,(ma riprendendo anche questi ultimi in maniera realistica senza romanticismo o intenti celebrativi). C'è in lui la volontà di documentare con esattezza topografica e direi fotografica gli edifici ritratti sempre senza deformazioni di fantasia e senza sovrastrutture”⁷⁴.

Va ricordato che molti storici dell'arte si sono interrogati sull'uso della camera oscura da parte di Canaletto, giungendo spesso a conclusioni opposte, ora dimostrandone l'uso ora negandolo⁷⁵, ma non si sono mai soffermati sui precedenti storici, ignorando volutamente la forte influenza esercitata dalla scuola olandese, che come abbiamo visto faceva largo uso di strumenti ottici, sui tanto celebrati pittori di veduta del Settecento.

Le valutazioni avanzate nei riguardi di Canaletto dovrebbero essere riviste alla luce del fatto che molto probabilmente Gaspar van Wittel utilizzava la camera oscura quasi cinquant'anni prima che il giovane Antonio Canal decidesse di dedicarsi alla pittura di veduta. Abbiamo già ricordato che

⁷¹ G. Morelli, *Appunti bio-bibliografici su Gaspare e Luigi Vanvitelli* in “Archivio della Società Romana di Storia Patria”, XXIII, 1-4., Roma, 1969.

⁷² M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in “Paragone”, XXVI, 301 e 303, 1975; M. Chiarini, *Gallerie e Musei Statali di Firenze. I dipinti olandesi del Seicento e Settecento*, Roma, 1989; *Firenze e la sua immagine, cinque secoli di vedutismo*, cat. mostra a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia, 1994.

⁷³ L. Salerno, *Pittori ... cit.*, 1977-80; L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580- 1830)*, Roma, 1991.

⁷⁴ L. Salerno, *I pittori ...* 1991.

⁷⁵ E' il caso di ricordare, tra gli altri, D. Gioseffi, *Canaletto. Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, Trieste, 1959; T. Pignatti, *Canaletto, disegni scelti e annotati*, Firenze, 1969; A. Corboz, *Canaletto : una Venezia immaginaria*, Milano, 1985.

Canaletto in giovane età aveva affiancato il padre come scenografo, e solo nel 1719, all'età di 22 anni, dopo un viaggio a Roma, preferì abbandonare la carriera teatrale per dedicarsi esclusivamente alla pittura; è molto probabile, anche se non abbiamo notizie certe al riguardo, che in quella occasione abbia avuto modo di vedere le opere di van Wittel, che già dal 1675 era attivo in città, e di apprendere le tecniche utilizzate dall'olandese per raffigurare gli spazi urbani.

Salerno suggerisce l'idea che l'olandese facesse uso anche del pantografo per riportare i propri disegni in scala diversa, come dimostrano i fogli di grande formato conservati a Roma alla Biblioteca Nazionale, che hanno tutti le tipiche quadrettature necessarie allo scopo. “Data la fissità del modello per cambiare in qualche modo l'immagine basta cambiare scala, cioè le misure del dipinto, arretrando o avanzando il punto di vista (oggi si usa il termine cinematografico di *zoom*)”. Una veduta architettonica può essere replicata con copie fedeli, affidandosi alla ripetizione del disegno su una nuova tela mediante il pantografo.

Le riflessioni di Salerno ci riportano a quanto scritto nella premessa.

L'uso di strumenti ottici per raffigurare gli spazi urbani pone allo storico dell'architettura domande altrettanto rilevanti di quante ne pone allo storico dell'arte.

In particolar modo le considerazioni sull'uso o meno di una camera oscura, nella rappresentazione di uno spazio urbano realistico, devono necessariamente interessare chi si occupa di iconografia della città: così come sono stati studiati gli strumenti di misurazione della città o le metodologie alla base delle vedute a volo d'uccello⁷⁶, allo stesso modo è necessario indagare le metodologie con cui i pittori vedutisti costruivano le immagini degli spazi urbani che ci hanno tramandato e che noi dobbiamo essere in grado di utilizzare nel modo più corretto possibile.

Uno storico dell'architettura, nel momento in cui decide di servirsi dei dipinti di van Wittel per ricostruire la storia di un edificio o di uno spazio urbano, deve sapere fino a che punto ciò che è rappresentato è reale e quanto è invece manipolato o modificato dall'artista. Non è ammissibile che questo aspetto venga trascurato. Ben venga dunque la collaborazione e il confronto con studiosi di altre discipline, ad esempio con chi studia i metodi geometrici di rappresentazione, la cui competenza risulta necessaria per integrare i dati storici in possesso dello storico dell'architettura.

I disegni d'architettura sono materiale d'indagine per lo storico dell'architettura; grazie ad essi si può ricostruire la storia di un edificio, di una città, delle sue modifiche nel corso del tempo.

Proprio per questo è necessario che la storia della veduta non sia più affidata solo agli studi degli storici dell'arte, ma che gli storici dell'architettura si interrogino sui limiti e i rischi a cui vanno incontro utilizzando questi documenti senza interrogarsi sulla loro effettiva veridicità.

⁷⁶ D. Stroffolino, *op.cit.*; M. Iaccarino, *op.cit.*

A tal proposito mi sembra giusto ricordare tre casi in cui l'analisi dei dipinti di van Wittel è servita come fonte documentaria per ricostruire la storia di un manufatto architettonico. E' il caso di ribadire che tutti e tre questi studi sono stati pubblicati in anni recenti, il che dimostra che l'uso di fonti iconografiche per studi di carattere storico- architettonico è ancora foriero di enormi sviluppi. Massimo Pisani , nel suo studio sulla storia di Palazzo Cellamare a Napoli si è servito del quadro di Van Wittel *Veduta di Chiaia da Pizzofalcone col Palazzo Cellamare* (fig. 101) in modo esemplare, dimostrando come i dipinti possano essere a tutti gli effetti considerati dei documenti storici e come possano essere utilizzati per datare edifici e opere architettoniche⁷⁷.

Grazie al dipinto di Gaspar (messo a confronto con altri dipinti di Fabris, Venconi e Coccorante) Pisani ricostruisce alcuni particolari dei grandi lavori di ristrutturazione eseguiti dal principe di Stigliano, presumibilmente nel corso degli anni '60 del Seicento e dei successivi lavori commissionati dal principe di Cellamare dopo l'acquisto dell'edificio nel 1696.



Figura 101– Gaspar van Wittel – *Veduta di Chiaia da Pizzofalcone*

In questo quadro gli intonaci del palazzo Cellamare risultano attintati secondo il contrasto bianco-grigio ancora di gusto seicentesco, che lascerà il posto, durante il Settecento, a intonaci a finti mattoni con un tono rosato che ancora oggi è visibile.

Le finestre del terzo piano risultano squadrate, come tutte le altre dei piani sottostanti, prima che i lavori settecenteschi ne modifichino la forma rendendole ovali e incorniciate da un ovale a stucco.

Ancora più interessante è il fatto che Pisani si serva delle date di costruzione dell'arco monumentale in piperno raffigurato nel dipinto e attribuito a Fuga, costruito all'ingresso del palazzo, per datare quest'ultimo, in un primo momento al 1726, salvo postdatarlo successivamente, alla luce di nuove considerazioni al 1727. In entrambi i casi non solo il dipinto aiuta lo studioso a ricostruire alcune fasi importanti nella storia del palazzo, ma introduce anche una novità nella biografia di van Wittel,

⁷⁷ M.Pisani, *Un inedito di Pietro Fabris per Palazzo Cellamare e precisazioni su van Wittel I e II*, in "Napoli Nobilissima", 1992 e 1995.

che sarebbe dunque tornato a metà degli anni '20 del Settecento a Napoli per completare il quadro, a differenza di quanto saputo fino ad ora. Tra l'altro l'immagine dell'arco riprodotta da van Wittel si discosta dalla reale forma e dalle reali dimensioni del manufatto. Ciò è da attribuire alla fantasia del pittore che, ancora una volta ha voluto svincolarsi dalla esatta rappresentazione dei luoghi “per rendere più incisiva l'atmosfera del rientro in rimessa della carrozza principesca”⁷⁸.

Abbiamo già ricordato come Daniela Stroffolino abbia proposto una interessante lettura del progetto del porto di Ancona di Luigi Vanvitelli facendolo risalire ad una probabile ispirazione derivante dalla veduta del porto di Messina di Gaspar⁷⁹. Del resto il rapporto tra Gaspar e Luigi sembra andare molto al di là del normale rapporto di affetto tra padre e figlio. Come osserva acutamente de Seta, “Luigi Vanvitelli attinse da Gaspar il talento nell'organizzazione dello spazio effimero della scena teatrale e nell'organizzazione dello spazio prefigurato in un progetto di architettura” e inoltre una maestria nelle tecniche dei movimenti di terra per irreggimentare le acque. Per de Seta “il cannocchiale prospettico del viale alberato che arriva da Napoli, attraversa la *rue corridor* di Palazzo Reale a Caserta, fende il parco e si conclude in cima alla cascata, è un vero omaggio ideale al vedutismo analitico di Gaspar van Wittel”⁸⁰.

Ultimo esempio dei tre succitati ci viene da Claudio Strinati, il quale nel catalogo della mostra sul Palazzo del Quirinale che si è tenuta a Roma nel 2002, ha utilizzato i dipinti del pittore olandese che raffigurano *La piazza e il palazzo di Monte Cavallo* a fine Seicento (fig. 102), per cercare di chiarire la questione sul colore della facciata del palazzo, servendosi dei dipinti come primaria fonte documentaria⁸¹.

Con Gaspar van Wittel la veduta della Piazza di Monte Cavallo diventa uno dei temi iconografici più celebri e fortunati della storia della pittura a Roma. All'inizio del '600, quando il palazzo è ancora in corso di elaborazione, manca ancora quella prospettiva vedutistica che diventerà quasi un “luogo comune” figurativo. La



Figura 102 – Gaspar van Wittel – *La piazza e il palazzo di Monte Cavallo*

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ D.Stroffolino *Progettazione e spazio urbano nell'opera di Luigi Vanvitelli* in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cat. mostra a cura di C.de Seta, Napoli 2000.

⁸⁰ *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* cat. mostra a cura di C.de Seta, Napoli 2000.

⁸¹ C. Strinati, *Da Monte Cavallo in Il Quirinale. L'immagine del Palazzo dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di F.Colalucci, cat. mostra, Roma 2002.

veduta di Van Wittel assume una straordinaria importanza nella discussione sul colore del palazzo, grazie al valore documentario delle sue vedute. Egli non lavora di fantasia ed è quindi altamente attendibile come testimonianza visiva⁸².

Abbiamo accennato in precedenza all'interesse che la critica napoletana ha dimostrato nei confronti del pittore olandese e che ha fortemente contribuito negli ultimi quindici anni a rivalutare l'opera di van Wittel. Ma non è stato sempre così. Nel 1980 si è tenuta a Napoli una grande mostra sulla civiltà del Settecento a Napoli, a cura di Raffaello Causa, in cui il curatore, pur lodando la "fedeltà lenticolare" di van Wittel, non ha proposto alcun suo dipinto all'interno del catalogo delle opere in mostra. Anche Marina Causa Picone accenna solo brevemente al pittore olandese e nella sezione della mostra da lei curata, sulla produzione grafica nella capitale vicereale, sono inseriti solo due disegni di Gaspar⁸³.

Bisogna aspettare dieci anni affinché venga riconosciuto a van Wittel un ruolo di primo piano nella storia della veduta urbana a Napoli. Con la celebre mostra "All'Ombra del Vesuvio" tenutasi a Napoli nel 1990 la storia del vedutismo napoletano dal Quattrocento all'Ottocento ottiene uno straordinario successo critico e di pubblico. All'interno di questa straordinaria esposizione di opere, che documentano la bellezza della città nel corso dei secoli e l'opera dei numerosi artisti che l'hanno raffigurata, Gaspar van Wittel viene presentato come uno dei maggiori protagonisti della storia dell'iconografia della città; egli infatti contribuisce a riscrivere la lunga tradizione figurativa cittadina, introducendo nuovi punti di vista e inedite visioni degli spazi urbani più rappresentativi della città.

Scrivo al riguardo Nicola Spinosa nel saggio incluso nel catalogo della mostra: "[...] diversamente dai pittori di vedute della tradizione passata, Gaspar van Wittel, maturando una tecnica di percezione e traduzione pittorica del dato paesistico in cui confluivano elementi di resa oggettiva del dato visivo derivati dall'esperienza naturalistica di Codazzi e dei bamboccianti a Roma e qualità speculative e sperimentali presenti anche nella organizzazione civile e nella prassi quotidiana della società olandese del XVII secolo, già al tempo delle prime prove vedutistiche in ambiente romano operò scelte culturali e tecniche della rappresentazione urbana o paesistica che lo collocarono oltre le tendenze e le soluzioni della pittura di veduta del primo Seicento"⁸⁴.

E più avanti Spinosa aggiunge: "[...] a Napoli, in una realtà dove piazze e colline, castelli e chiese monumentali, antichi conventi e sontuose residenze patrizie, vicoli bui e strade assolate, terrazze e

⁸² R. Martines, *I colori di Roma. I colori del Quirinale*. in *Il Quirinale....*cit.2002.

⁸³ *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli, 1980.

⁸⁴ N. Spinosa, *La pittura di veduta a Napoli dal ritratto urbano al paesaggio d'emozione*, in *All'Ombra del Vesuvio*, catalogo della mostra, Napoli, 1990.

balconi, orti e giardini, si affacciavano in una fitta, confusa e inestricabile successione [...] quella stessa reazione emotiva, culturale e sentimentale veniva procurata e accresciuta non dall'impatto con questo o quel monumento celebre per antichità o recente prestigio come a Roma o con la singolarità del paesaggio urbano come a Venezia, ma esclusivamente ed eccezionalmente dalla straordinaria combinazione paesistica di natura e artificio della città e dalla sua immodificabile e vasta dimensione panoramica. Una città vista e percepita come varia e infinita successione di natura e storia, realtà naturali e stratificazioni urbane, memorie del passato e presenze attuali [...] “⁸⁵.

Sarà Cesare de Seta, anch'egli in occasione della mostra sul vedutismo a Napoli, a rimarcare il ruolo di van Wittel, il quale risulta essere l'iniziatore di quel fenomeno “di frammentazione dell'immagine urbana” che rifiuta le letture globali dell'iconografia precedente, che si era espressa molto spesso in ritratti di città, vedute a volo d'uccello, piante topografiche o atlanti, e si concentra sugli “scorci panoramici e frammenti urbani sperimentati con geniale proibità dal pittore olandese”⁸⁶.

Per de Seta ciò che contraddistingue il lavoro dell'olandese è il fatto che “le sue vedute hanno sempre un fuoco, emergente e monumentale oltre il quale si scorge una porzione di città, mai raffigurata nella sua interezza”⁸⁷.

Mi sembra di poter individuare negli scritti di Cesare de Seta i più importanti tentativi di affrancarsi da un'analisi strettamente pittorica dell'opera di van Wittel, terreno privilegiato degli storici dell'arte, e di provare ad indagare gli aspetti documentari e tecnici dei dipinti vanvitelliani. Non a caso sarà lo stesso de Seta a coordinare e presentare lo studio condotto da Michele Furnari, sull'evoluzione storica e metodologica della costruzione delle immagini di Napoli, all'interno del quale si analizza per la prima volta la costruzione del dipinto di Gaspar su *Largo di Palazzo*, studio che è servito come punto di partenza per l'analisi grafica condotta sul medesimo dipinto e che sarà presentata nel capitolo successivo⁸⁸.

In più occasioni de Seta ha ribadito il suo interesse nei confronti del pittore olandese, riconoscendo in lui un contributo di primaria importanza per l'affermazione della veduta dipinta. Scrive a tal proposito: “Nel corso del Seicento assistiamo ad una formidabile crescita della veduta di interesse topografico e assume un ruolo diverso la veduta dipinta. I pittori non possono reggere la concorrenza di una strumentazione tecnica sempre più sofisticata e specializzata. Si ritagliano pertanto un loro spazio che è quello del ritratto paesistico *per parti* dello spazio urbano, in cui i

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ C. de Seta, *L'immagine di Napoli dalla tavola Strozzi a E. G. Papworth*, in *All'Ombra ...* cit. 1990.

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ M. Furnari, *La frantumazione dell'immagine*, in C. de Seta, *Napoli tra rinascimento e illuminismo*, Napoli, 1991.

valori architettonici, di ambiente e di significato sono qualificanti”⁸⁹. In questo scenario van Wittel agisce come figura di innovazione e di raccordo tra la tradizione nordica e quella italiana.

In occasione della mostra da lui curata sulla storia delle immagini di Roma, tenutasi nel 2005 ai Musei Capitolini⁹⁰, Cesare de Seta è tornato a soffermarsi ancora una volta sulla figura del pittore olandese, di cui sono presentate varie opere nell’esposizione. Ribadendo un concetto più volte espresso in passato, de Seta sottolinea come la strategia compositiva visibile nell’opera di van Wittel segni, nella storia del vedutismo “ la grande svolta, [...] con quel *vedutismo analitico*, vale a dire capace di rendere con precisione topografica e realismo i contesti urbani e le architetture rappresentate”⁹¹.

Gaspar van Wittel è “ il primo paesaggista della modernità: nelle sue vedute c’è uno spirito laico mai cortigiano o compiacente, nella sua quadratura prospettica già aleggia lo spirito dei lumi [...]; la competenza delle architetture è di una sorprendente qualità. Con metodo impara a conoscere mattoni e travertino, marmi e tufi e di ogni palazzo o di ogni chiesa, di ogni monumento antico ci rende la materia di cui sono fatti, la tinta che hanno: la sua strategia visiva, il modo di comporre in armonia architetture e contesti urbani siano essi naturali o artificiali”⁹² lo rende uno straordinario cronista dello sviluppo architettonico e urbanistico delle città italiane alla fine del Seicento e all’inizio del Settecento. E’ questa la ragione per cui i suoi dipinti sono importanti per gli storici dell’architettura. Egli ci mostra ciò che altrimenti verrebbe studiato solo su documenti scritti.

Nonostante il moltiplicarsi di studi e l’ampliamento d’interesse nei confronti dei pittori vedutisti, bisognerà aspettare addirittura fino al 2002 perché venga organizzata la prima mostra di dipinti interamente dedicata a Gaspar van Wittel.

Nel 1977 ad Ottawa in Canada si era già tenuta una mostra, curata da Walter Vitzthum, in cui erano stati esposti solo pochi disegni dell’olandese, mostra che arriverà in Italia circa tre anni dopo⁹³. Sarà seguita, a distanza di quasi quattordici anni, da una nuova mostra tenuta a Palazzo Reale a Napoli, in cui fu esposto il catalogo generale del fondo vanvitelliano dei disegni della Reggia di Caserta a cura di Marinelli, in cui si analizzavano e confrontavano i disegni di Gaspar, del figlio Luigi e di suo figlio Carlo, che servì soprattutto per diradare questioni inerenti l’attribuzione di alcuni disegni, spesso contesi tra i diversi artisti della famiglia⁹⁴.

⁸⁹ C. de Seta e D. Stroffolino, a cura di, *L’Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, 2001.

⁹⁰ C. de Seta, a cura di, *Imago urbis Romae*, Roma, 2005.

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

⁹³ W. Vitzthum, *Drawings by Gaspar van Wittel from neapolitan collection*, introduzione di G. Briganti, cat. Mostra, Ottawa, 1977; (ed. it. *Gaspar van Wittel. Disegni dalle collezioni napoletane*, cat. mostra, Gaeta, 1980).

⁹⁴ C. Marinelli, *op.cit.*

Ma, come detto, solo nel 2002 è stata organizzata la prima mostra completamente dedicata alla produzione pittorica del nostro⁹⁵. Il colpevole ritardo con cui la comunità scientifica si è accorta, a distanza di più di due secoli dalla sua morte, del valore delle opere di Gaspar van Wittel lascia francamente perplessi.

Il curatore della mostra, Fabio Benzi, muovendo dallo studio dei tre disegni preparatori della *Veduta di Santa Maria della Salute e l'entrata di Canal Grande* a Venezia, conservati alla Biblioteca Nazionale di Roma, ha provato a dimostrare che van Wittel utilizzava la camera oscura⁹⁶.

Come abbiamo visto, per ciò che riguarda l'uso di strumenti ottici da parte del pittore olandese, già in passato si erano avuti degli accenni (Causa aveva parlato di “fedeltà lenticolare”, Salerno di una “veduta impostata sulla fedeltà della camera ottica”), ma Benzi è stato il primo che ha tentato, con un metodo deduttivo, di dimostrare l'uso della camera oscura nella costruzione dei disegni dell'olandese.

Dopo una sterile quanto inutile polemica con Giuliano Briganti, che occupa le prime pagine del suo saggio, Benzi concentra la sua attenzione sui tre disegni sopra ricordati, notando che “l'invenzione di van Wittel non è tanto quella del formato orizzontale e panoramico, con la base il doppio dell'altezza, che in realtà è indotto da una particolare tecnica di ripresa della visione, quanto piuttosto la scelta di non enfatizzare il monumento (come facevano i suoi predecessori) ma di contestualizzarlo con veridicità nel contesto, in modo “fotografico”⁹⁷.

Particolarmente significativo, a mio parere, è l'aver individuato alcuni problemi nella costruzione dei disegni che lasciano aperti ampi spazi di ricerca.

Innanzitutto la constatazione che la quadrettatura è eseguita *sotto* il disegno, anziché, come dovrebbe essere, sopra (fig. 103).

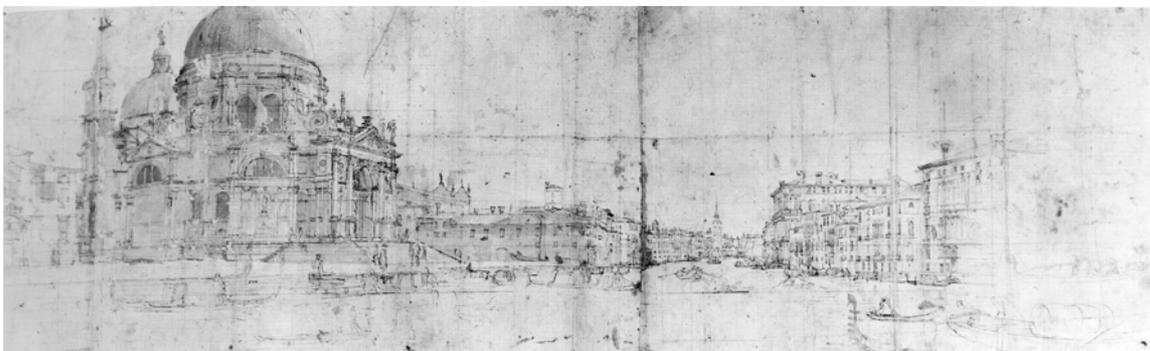


Figura 103 – Gaspar van Wittel – *Santa Maria della Salute* – disegno preparatorio

⁹⁵ *Gaspare Vanvitelli ...cit.* 2002.

⁹⁶ F. Benzi, *op. cit.*

⁹⁷ *Ibidem*

Il procedimento seguito da un pittore in uno studio dal vero comincia con il disegnare sul foglio a mano libera e poi successivamente delineare la quadrettatura per riportare il disegno sulla tela. Benzi ha riscontrato, in uno dei disegni presi in considerazione, un procedimento inverso⁹⁸.

In seguito Benzi si sofferma sulla costruzione prospettica dei disegni, individuando, nel secondo disegno⁹⁹ (fig. 104), un punto di fuga sulla sinistra del campanile che è costituito da una serie di puntini ravvicinati e non da un unico e solo punto di fuga. Da questa constatazione Benzi deduce un uso approssimativo della prospettiva da parte di van Wittel, a cui imputa un “uso balbettante” e una scarsa conoscenza delle regole prospettiche, secondo lui facilmente dimostrabile “dalla mancanza di coerenza dei sistemi prospettici adottati, assai semplici ed empirici”¹⁰⁰.

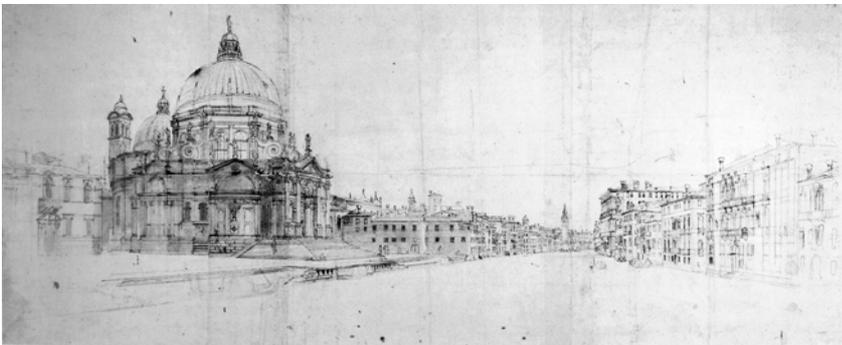


Figura 104 – Gaspar van Wittel – *Santa Maria della Salute* – disegno preparatorio

Una volta escluso in maniera così netta l’uso della prospettiva nella costruzione dei disegni, è facile per Benzi arrivare alla conclusione che ciò che è ripreso nei disegni, la ricchezza di segni e tratteggi visibili ad una analisi attenta, è senza alcun dubbio il risultato

dell’utilizzo di uno strumento ottico.

Egli spiega ad esempio il problema della quadrettatura, sopra ricordato, con l’uso di una camera oscura con una quadrettatura applicata sul vetro di proiezione e la definizione sfumata degli edifici all’estrema destra e sinistra con l’uso di un obiettivo che, come tutte le lenti, deformava le parti periferiche dell’immagine.

Nel secondo disegno, i numeri segnati su ciascun quadrato gli servivano per riportare sulla tela con tranquillità i contorni corrispondenti della veduta, senza dover contare ogni volta quale dei quadrati corrispondeva a quello della camera.

⁹⁸ Nel saggio di Benzi è il Disegno 3, II, 7. F. Benzi, *op.cit.*

⁹⁹ Disegno 3, II, 1. F. Benzi, *op.cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem*

Infine l'assenza della lanterna della cupola nel primo e nel terzo disegno (fig. 105) dimostra, secondo Benzi, che l'inquadratura della camera oscura fissata inizialmente da van Wittel non includeva la parte terminale della chiesa e solo dopo successivi sopralluoghi l'artista decise di

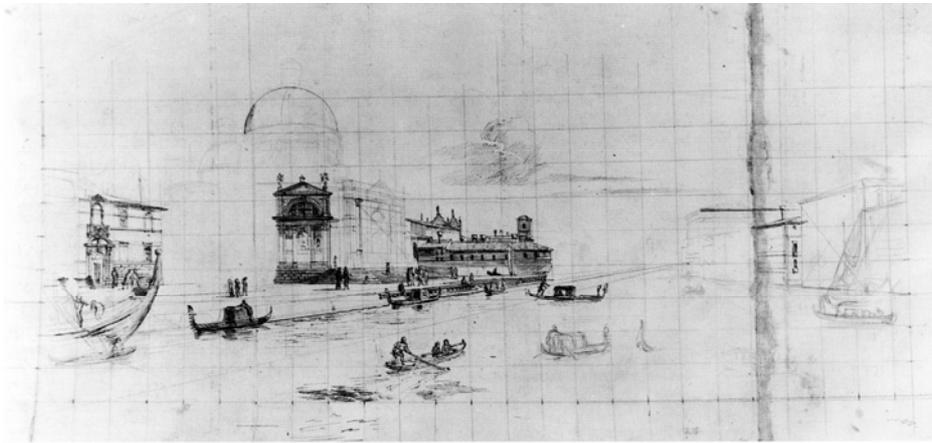


Figura 105- Gaspar van Wittel- *Santa Maria della Salute* – disegno preparatorio

correggerne il campo visivo, così che nel secondo disegno riesce a riprendere tutta la chiesa, compresa di lanterna. Si dimostrerebbe in questo modo “ il carattere peculiare di Vanvitelli [che] deriva non da una

scelta estetica, ma da una induzione ottica, che nella ripresa della realtà mette sullo stesso piano di evidenza la costruzione minore e il monumento. La camera oscura fornisce un sistema egualitario, antigerarchico nella definizione degli elementi della veduta. Precedentemente, viceversa, nella visione prospettica si è indotti a studiare maggiormente il monumento più complesso, situandolo in corrispondenza del fuoco prospettico, gerarchizzando selettivamente gli elementi della visione”¹⁰¹.

Il lavoro di Gaspar consisteva in una continua ricerca della ripresa più efficace, attraverso un paziente lavoro dal vero per delineare i dettagli e gli elementi più importanti di uno scorcio urbano. Secondo Benzi, van Wittel inaugurò “un nuovo sistema di vedere e rappresentare il mondo. Il rapporto cruciale con la pittura di veduta non è né iconografico né stilistico, ma progettuale ed estetico”¹⁰². Il pittore olandese “produce una cesura nettissima rispetto alla pittura di paesaggio romana cinquecentesca e seicentesca. Sostituisce al tradizionale e vetusto sistema rinascimentale della prospettiva quello modernissimo della visione oggettiva, cambiando la natura dello sguardo artistico sul mondo. L’innovazione è nella posizione estetica, nell’elaborazione di un metodo nuovo e moderno, alternativo; nel contenuto, non nelle apparenze”¹⁰³.

Va riconosciuto a Benzi il merito di aver studiato in profondità l’opera del pittore olandese come mai prima nessuno si era impegnato a fare e di aver colto l’importanza dell’aspetto tecnico e stilistico della sua opera che sta alla base della sua efficacia documentaria.

Ovviamente lo studio di Benzi non può chiudere la questione, anzi pone una serie di interrogativi cui occorrerà trovare delle risposte, a partire dalla questione delle regole prospettiche che, a mio

¹⁰¹ F. Benzi, *op. cit.*

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ *Ibidem*

parere, a differenza di quanto scrive Benzi, van Wittel conosceva talmente bene, al punto di poter derogare dalla ordinaria applicazione delle stesse. Del resto abbiamo già ricordato che l'Accademia di San Luca affidò nel 1725 a van Wittel, non a caso, proprio la cattedra di prospettiva.

A questo riguardo è il caso di ricordare che già Ludovico Cigoli nel suo trattato *La prospettiva pratica* del 1610 riconobbe che vi sono molti casi nelle operazioni pratiche, come, ad esempio nel ritrarre complesse vedute naturalistiche, in cui la proiezione punto per punto si trasforma in 'tediosa fatica' fino a diventare inattuabile. Secondo il Cigoli i giovani artisti avrebbero dovuto raggiungere una sicura padronanza delle regole in modo da poter disegnare in modo corretto, e sapere quando è opportuno allontanarsi dai precetti della verosimiglianza assoluta; "e operando con modesta licenza, il nostro necessario potremo conseguire" in ogni particolare situazione¹⁰⁴.

Il Cigoli certo non era male informato sulle regole della prospettiva – il trattato e i suoi disegni indicano esattamente il contrario- ma rimarcava la necessità di compiere una scelta che servisse a temperare il semplice 'vedere' con la 'conoscenza' interpretativa, a vantaggio dello spettatore e del soggetto, e dunque del risultato finale.

La grande rivoluzione di van Wittel consiste nella capacità di utilizzare le conoscenze ottiche e geometriche non passivamente, ma piegandole verso esigenze mai sperimentate prima: gli spazi urbani diventavano sempre più complessi, i rapporti formali e volumetrici tra gli edifici sempre più arditi. Per raffigurare in maniera nuova e leggibile questa complessità bisognava avere la capacità e il coraggio di rinnovare le metodologie di rappresentazione e di inventare nuovi modi di *vedere* la città. Gaspar van Wittel è riuscito a fare tutto questo.

L'interesse crescente nei confronti di van Wittel è testimoniato dalla mostra che si è tenuta a Palazzo Colonna a Roma nel 2005¹⁰⁵. Per la prima volta è stata aperta al pubblico la collezione dei dipinti di van Wittel di proprietà della famiglia Colonna. L'occasione di poter ammirare dipinti inediti, che neanche Giuliano Briganti aveva avuto modo di visionare, conferma l'impressione che sulla vicenda artistica di Gaspar van Wittel ci siano ancora molti aspetti da approfondire e da indagare. Il viaggio di ricerca riguardo la sua opera è ancora lontano dal potersi definire concluso.

¹⁰⁴ L. Cigoli, *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli : manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi*, a cura di Rodolfo Prof, Roma, 1992.

¹⁰⁵ *Capolavori da scoprire*, cat. mostra, Roma, 2005.

CAPITOLO 4

IL LARGO DI PALAZZO A NAPOLI.

“... un vedutista e un topografo sono tanto più bravi quanto più sono capaci di dissimulare agli occhi dell’osservatore le loro trasgressioni alla realtà topografica”.
Cesare de Seta

All’interno della vasta produzione iconografica che caratterizza la storia delle immagini degli spazi urbani, di cui si è cercato di ricostruire per sommi capi lo sviluppo storico nei capitoli precedenti, la scelta di soffermarsi sul dipinto del *Largo di Palazzo* di Gaspar van Wittel, è dettata dalla convinzione che la figura del pittore olandese rivesta un ruolo di primo piano nell’evoluzione dell’immagine di città, e che analizzando il suo modo di operare si possano trarre interessanti considerazioni sulle metodologie utilizzate dai pittori vedutisti, ai fini di un corretto utilizzo dei dipinti negli studi di storia dell’architettura. In particolare il dipinto della piazza napoletana presenta alcuni elementi distintivi, emblematici dei procedimenti grafici utilizzati dal pittore olandese, che aprono interessanti prospettive di ricerca.

Il dipinto del *Largo di Palazzo* ci propone una preziosa testimonianza visiva della sistemazione dell’area dell’attuale piazza del Plebiscito all’inizio del XVIII secolo, che risulta oggi profondamente modificata in conseguenza degli interventi urbanistici e architettonici che si sono succeduti nel corso del Settecento e dell’Ottocento.

L’analisi grafica condotta sul dipinto di *Largo di Palazzo* è stata svolta con l’ausilio delle competenze specialistiche di Ornella Zerlenga, per ciò che riguarda gli aspetti della costruzione geometrica della rappresentazione, e con la collaborazione del dottore di ricerca Letteria Spuria per gli aspetti inerenti la grafica computerizzata.

L’analisi si pone come obiettivo di individuare le procedure e i metodi di rappresentazione utilizzati da Gaspar van Wittel per raffigurare uno spazio urbano complesso in maniera così verosimile. Come più volte ribadito nelle pagine precedenti, il fine ultimo di questa ricerca è di determinare fino a che punto ciò che viene disegnato dall’autore è reale e cosa è invece manipolato, modificato o inventato. Per poter valutare correttamente la composizione grafica del dipinto è stato necessario

integrare diverse competenze specialistiche, all'interno di un'ottica interdisciplinare, in cui si combinano conoscenze di storia dell'architettura, storia dei metodi di rappresentazione, fondamenti geometrici di rappresentazione, ottica, storia della pittura, storia degli strumenti ottici, scenografia.

Il risultato finale dell'indagine, che viene presentato nelle pagine successive, pur condizionato da alcuni limiti oggettivi della ricerca, che verranno chiaramente indicati nel corso della trattazione, mostra che ci troviamo di fronte ad una *visione multipla ricomposta*, ottenuta unendo immagini riprese da punti di vista differenti e disegnate grazie all'uso di tecniche diverse, dalla prospettiva alla camera oscura, alle tecniche scenografiche riunificate, grazie alla sorprendente tecnica pittorica del pittore olandese, in un'immagine unitaria riuscita e credibile.

I luoghi rappresentati nel dipinto non restituiscono fedelmente la reale disposizione degli spazi; cambiano i rapporti proporzionali tra le parti, viene modificata la posizione di alcuni edifici, vengono aggiunti elementi che servono ad aggiustare "scenograficamente" l'immagine finale.

Pur tuttavia lo spazio urbano che van Wittel ci ha tramandato risulta essere credibile e verosimile, a tal punto da rappresentare ancora oggi l'immagine reale del luogo, un'immagine diventata a tutti gli effetti la figura simbolica della città settecentesca.

L'obiettivo che si poneva van Wittel era di rendere *pittoricamente* efficace la sua percezione dello spazio, e questo giustifica le modifiche apportate nelle diverse repliche del dipinto.

Il problema di fronte al quale si trovava van Wittel era quello di riuscire a mantenere il giusto equilibrio "pittorico" dell'immagine: per far questo egli aveva bisogno di mantenere un ferreo controllo su tutti gli elementi presenti nello spazio; in particolare era necessario riuscire a bilanciare la parte destra del dipinto, dominata dalla struttura compatta del Palazzo Reale, con la parte sinistra, in cui la frastagliata presenza di edifici di varia forma e volumetria rischiava di creare un forte squilibrio visivo. Come vedremo, per evitare che ciò avvenisse van Wittel interviene al centro del dipinto, inserendo la chiesa di S. Ferdinando, che in realtà, come vedremo, non sarebbe stata visibile dal punto di stazione in cui era posizionato, e dipingendo, in alto sulla sinistra, il complesso Castel Sant'Elmo-Certosa di San Martino in maniera nitida e precisa, modificando la reale percezione dell'edificio, che dal punto in cui si trovava avrebbe dovuto essere dipinto in modo più sfuocato, come sempre avviene in pittura per oggetti ripresi in lontananza.

L'enorme produzione vanvitelliana di disegni e dipinti oggi a nostra disposizione, risulta essere uno strumento imprescindibile per gli studiosi di storia dell'architettura per poter ricostruire una storia attendibile delle città italiane da lui rappresentate a cavallo di due secoli, Seicento e Settecento, che hanno visto cambiamenti profondi nel modo stesso di concepire lo spazio urbano.

Prima di presentare i risultati dell'analisi grafica condotta sull'opera di van Wittel, è il caso di ripercorrere in breve la storia dello spazio urbano analizzato, l'antico Largo di Palazzo, oggi Piazza del Plebiscito, accompagnata da una panoramica delle immagini che ne hanno testimoniato le modifiche nel corso dei secoli, in particolare durante i secoli XVII e XVIII.

Il Largo di Palazzo. Storia e iconografia

L'area ai piedi della collina di Pizzofalcone è stata, fino all'inizio del XIV secolo, un'area esterna alle mura, dedicata a verde coltivato, vigne e orti, di proprietà dei monasteri presenti nella zona.

Nel medioevo ebbe inizio una lenta trasformazione del territorio al margine sud-occidentale della città, nella zona che si stendeva dalla collina fino alla contrada che arrivava a mare, detta *Campus oppidi*, dove Carlo I aveva edificato nel 1279 il Castelnuovo, nuova sede della corte angioina; l'area, anche se all'inizio era isolata e fuori della città, divenne ben presto il nuovo centro politico-amministrativo e di rappresentanza della città e segnò l'inizio dell'espansione verso occidente.

Carlo II edificò numerosi palazzi attorno a Castelnuovo e favorì lo sviluppo di quella parte del *Campus oppidi*, che si estendeva verso ponente e che fu presto occupata da nuove chiese e monasteri.

Il primo ad essere edificato fu il convento della S. Croce, poi detto di Palazzo, fondato nel 1327 per volere della regina Sancia di Maiorca ed occupato dalle clarisse fino a quando la regina Giovanna II ne decise il trasferimento a Santa Chiara, all'inizio del Quattrocento.

Verso il 1340 il luogo intorno alla chiesa iniziava già a riempirsi di abitazioni; la regina Giovanna I obbligò alcuni napoletani a vendere un territorio contiguo al monastero, che dunque con il tempo andò allargandosi, stendendo i suoi giardini verso Santa Lucia¹.

L'insula monastica era completata, verso est, dal convento francescano della Trinità (fondato dal re Roberto, marito della regina Sancia), nonché dalla piccola chiesa di S. Marco della comunità dei Tessitori.

Negli stessi anni, dall'altro lato dell'attuale piazza, fu fondata dall'Arcivescovo de Nicolidis la Chiesa, con annesso convento, di S. Spirito. Si narra che nel 1326 arrivarono a Napoli quattro monaci basiliani, provenienti dall'Armenia, a cui un cavaliere napoletano donò un territorio "vacuo et incolto con alcune casuppole in quello, che lui possedeva ad Echia luoco per allora fuore et distante dalle mura della Città, vicino alla strada per la quale si andava alla Madonna di

¹ N. F. Faraglia, *Il Largo di Palazzo*, in "Napoli Nobilissima", Napoli, 1893.

Piedigrotta”². Nel 1448 tutto il complesso monastico fu ceduto ai domenicani, che ingrandirono le strutture del convento, intorno al quale in seguito si formò il borgo di S. Spirito.

In prossimità del convento furono aperte la via di Chiaia, la strada del Grottone, poi denominata via S. Maria degli Angeli, e vico di S. Spirito.

Verso la fine del XV secolo sorse un nuovo convento, tra quello della Croce e quello di S. Spirito.

Il terreno in questione si arrampicava sul colle ed era costituito da orti e vigne; ospitava un oratorio eremitico dedicato a S. Luigi, di proprietà dei monaci di S. Martino. Qui si ritirò Francesco di Paola durante la sua permanenza a Napoli, intorno al 1483, come ci racconta un cronista che scrive:

“Hoggi che foro li 25 di febbraio 1483 ei venuto in Napole l’ei andata a basare la mano all’horto de Santo Loise in pede lo Pennino della Chiesa della Croce fora Napole”³.

La permanenza in città di S. Francesco di Paola è da collegarsi proprio all’edificazione del monastero, a lui dedicato, che prese il posto di S. Luigi, in un area che secondo il Re Ferrante I d’Aragona era selvatico e insalubre, e non degno di ospitare un frate così importante. Il Re infatti invitò ripetutamente il frate a alloggiare presso la corte a Castelnuovo, ma Francesco rispose profeticamente che col tempo quel luogo sarebbe diventato il più bello e celebrato della città⁴.

All’inizio del Cinquecento Napoli diviene una delle province dell’impero spagnolo e i viceré nominati da Madrid danno inizio all’ammodernamento delle strutture difensive e urbanistiche della città. Ad uno di questi, don Pedro de Toledo, viceré dal 1532 al 1553, si deve una delle più importanti e radicali trasformazioni urbane della città, che interessano l’area occidentale

Egli allargò la cinta delle mura, unendo con fortificazioni e bastioni il Castel Sant’Elmo con la collina di Pizzofalcone. Ciò consentì di colmare il fossato delle antiche mura e di tracciare una nuova strada, via Toledo, che apriva un nuovo sbocco verso il borgo di S. Spirito. Nell’area tra Castel S. Elmo e via Toledo saranno edificati i “Quartieri” dove troveranno alloggio le truppe spagnole.

Questo processo di accentramento nell’area occidentale favorì la nascita di una vera e propria cittadella intorno a Castelnuovo, anche grazie alla costruzione del primo Palazzo vicereale progettato da Manlio nel 1543, all’estremità sud di via Toledo.

Con la costruzione del Palazzo l’intera contrada andava acquisendo un nuovo aspetto, ma la residenza vicereale risultava stretta dalle case e dagli orti che chiudevano lo spazio, e fu necessario spianare la zona, espropriando terre di proprietà dei monasteri di S. Luigi, S. Spirito e S. Croce; furono tagliate piante, sradicati siepi e abbattute mura, creando in questo modo un vasto slargo in prossimità del Palazzo vicereale, che fu chiamato *Largo di Palazzo*.

² Cfr. Faraglia, *op. cit.*

³ Cfr. Faraglia, *op. cit.*

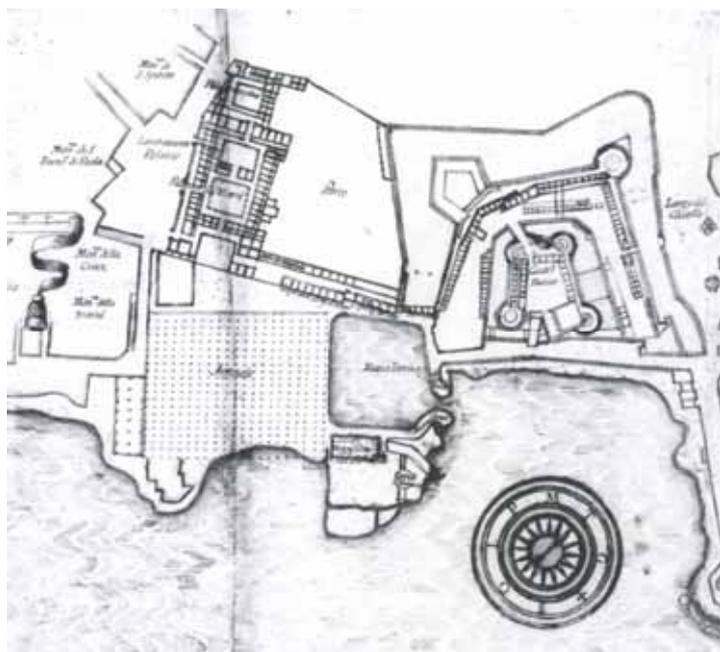
⁴ *Ibidem*

Alla fine del Cinquecento arriva a Napoli Domenico Fontana, a cui viene affidato l'incarico di sistemare l'intera zona della cittadella vicereale. All'esterno di Castelnuovo sistema il largo antistante, creando attraverso il *Largo delle Corregge* (l'attuale Piazza del Municipio) un collegamento diretto con la città.

Nella zona del Palazzo vicereale cinquecentesco sistema il tracciato delle strade che si dirigono verso il largo antistante l'edificio, che presentava un andamento planimetrico angusto e irregolare, assimilabile a un frastagliato triangolo, in particolare favorendo la circolazione dai forti occidentale e orientale (Castel dell'Ovo e il Carmine) verso la zona ai piedi di Pizzofalcone, con l'apertura di una via che sale dal mare, poi salita del Gigante, ed inoltre dà una sistemazione alle quote del largo antistante.

L'ultimo tassello della pianificazione urbanistica di Fontana è il progetto per il nuovo Palazzo Reale, che va ad occupare il fronte occidentale della cittadella (fig. 106), rivolto verso una zona della città che ancora non si è sviluppata, ma che si affaccia sullo slargo dove sono presenti antichi nuclei monastici. Il viceré conte di Lemos e la viceregina Caterina de Zunica affidarono all'architetto l'incarico di progettare la nuova residenza in occasione della annunciata visita del nuovo re Filippo II a Napoli, che non ebbe mai luogo, ritenendo evidentemente il Palazzo vecchio troppo angusto e misero.

All'inizio del 1600 iniziarono i lavori del primo Palazzo Reale italiano e uno dei pochi esistenti in Europa, un edificio nato "di pianta" e non come ampliamento o rimaneggiamento di palazzi già esistenti.



Rispetto all'edificio attuale, il complesso originario presentava differenze notevoli; della costruzione originaria restano la facciata e il cortile d'onore. Tuttavia le molteplici modifiche sette-ottocentesche hanno ulteriormente valorizzato l'edificio seicentesco, che nacque da una felice e lungimirante intuizione di Fontana, che con la scelta del sito diede vita ad una impareggiabile quinta che chiude una delle più scenografiche vedute urbane di tutto il XVII secolo.

Figura 106 – Bonaventura Presti – Pianta della "cittadella" vicereale, 1666.

Nel corso del Seicento il *Largo di Palazzo* divenne il centro della vita cittadina napoletana, sede del potere vicereale e naturale palcoscenico di celebrazioni di carattere politico e religioso.

La vista da Palazzo Reale presentava a sinistra la Darsena, con accesso attraverso la rampa aperta nel 1668, abbellita dalla fontana a tre archi di Cosimo Fanzago, poi detta dell'Immacolatella, con statue di Pietro Bernini e Michelangelo Naccherino (oggi posizionata sul lungomare nella curva posta tra via Partenope e via Nazario Sauro), e con la colossale statua di Giove, senza braccia e senza gambe, ribattezzata poi dal popolo "il gigante di Palazzo".

Con l'arrivo dei Borbone a Napoli, nel 1734, il *Largo* diviene sempre più sede di rappresentanza, ma anche centro delle fastose Feste barocche, durante le quali gli apparati effimeri, *cuccagne*, macchine e fuochi d'artificio, riempivano di splendore e meraviglia le vie e le piazze cittadine.

Il Palazzo Reale fu rinnovato in parte nell'interno e ampliato verso nord-est nel 1743-48.

E' il caso di ricordare che nel 1753 venne chiamato Luigi Vanvitelli, figlio di Gaspar van Wittel, ad intervenire sulla facciata principale, per contrastare il cedimento dei pilastri; egli realizzò un intervento con cui chiudeva il palazzo, con archi tamponati in modo alternato con un paramento di mattoni a vista.

La sistemazione dei luoghi a metà settecento è chiaramente leggibile nella Mappa del Duca di Noja (fig. 107).

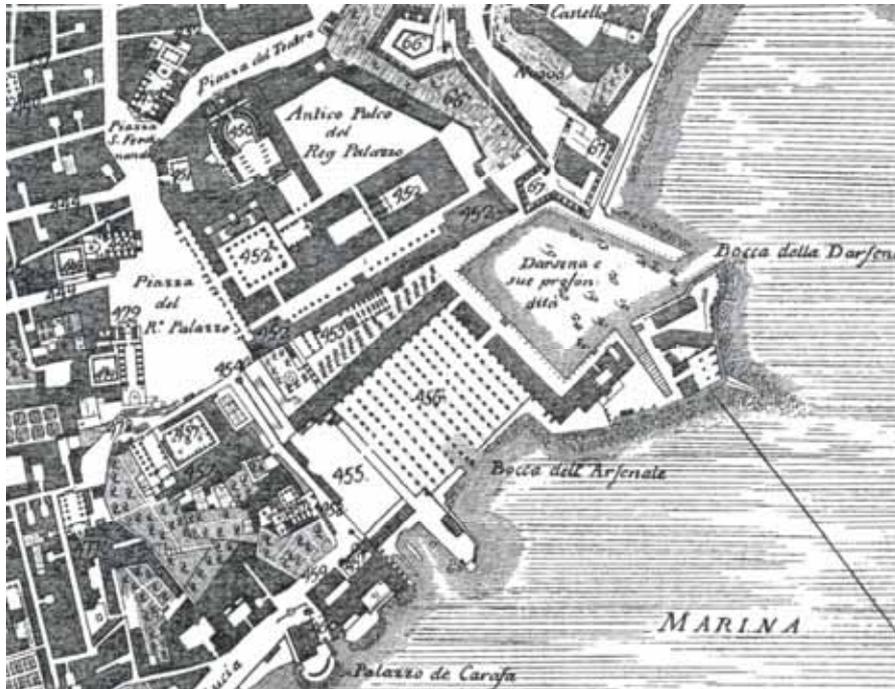


Figura 107 – Giovanni Carafa, duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli, 1775, particolare del foglio 18.*

Sul lato sud dello slargo i due vecchi conventi, della Croce e della Trinità, furono parzialmente sostituiti dal palazzo dei Ministri, l'attuale Palazzo Salerno, che la regina Maria Carolina fece erigere nel 1775 per il ministro Acton.

Durante il Settecento si iniziò a discutere delle prime ipotesi di ristrutturazione della piazza, ispirate a una nuova idea urbana di magnificenza civile, di chiara impronta illuminista.

Nel celebre *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, del 1789, Vincenzo Ruffo avanzò la sua proposta di trasformazione del luogo: "Avanti agli edifici pubblici, e ragguardevoli per l'uso cui sono destinati, vanno situate Piazze magnifiche, e grandiose, così vieppiù nobilitarli, come per rendere libero ed aperto l'accesso alla folla de' Cittadini, che vi concorre per godere de' vantaggi che somministrano"⁵. A quel tempo la città non aveva grandi piazze "poiché non meritano tal nome alcune piazzette, situate avanti Chiese e Monasteri, piccolissime nella estensione, irregolari nella figura, e circondate da brutte, meschine e disordinate abitazioni"⁶.

Secondo Ruffo l'idea da cui partire era di ristrutturare il *Largo di Palazzo*: "L'abitazione dei nostri Re, edificio che per la grandezza, e per la maschia decorazione della sua regolare, e bella facciata non la cede a qualunque altro simile dell'Italia, e dell'Europa, merita che, in vece di due Conventi di Frati, che circondano la sua irregolar piazza, un edificio nobile, e grandioso, appoggiato alla Chiesa, e Monistero de' Parlotti dell'estensione medesima della facciata del Real Palazzo, vi formasse una piazza regolare, e concorresse a nobilitare la residenza del Sovrano. Un portico misto di linee rette, e curve, disegnato in forma d'un semicirco, sostenuto da colonne isolate, entro cui vi fossero botteghe per Caffè, rinfreschi, liquori ecc., con una o due trattorie, darebbe il comodo di passeggiare al coperto in ogni stagione.[...]; tutto ciò costituirebbe un edificio, il quale nobilitando il Real Palazzo, vi formerebbe una piazza regolare, e servirebbe ancora al comodo pubblico. Il solo Convento di S. Spirito verrebbe demolito, l'attuale strada del Grottone chiusa, ed aperta ne verrebbe un'altra sul suolo del Convento da demolirsi, che formerebbe quasi una linea retta fin sopra S. Maria degli Angioli"⁷.

In conseguenza del dibattito scaturito dal saggio di Ruffo furono elaborati almeno due differenti progetti per la sistemazione del luogo⁸, ma l'effettiva ristrutturazione della piazza fu avviata solo nei primi anni dell'Ottocento, e rappresentò allo stesso tempo il maggiore programma dell'architettura neoclassica napoletana e la principale realizzazione dell'urbanistica napoleonica nel centro della città.

⁵ V. Ruffo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, 1789.

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*

⁸ Per approfondimenti sui progetti di sistemazione della piazza rimando a *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di A. Buccaro, Napoli, 2001; S. Villari, *Tra neoclassicismo e restaurazione: la Chiesa di San Francesco di Paola in Pietro Bianchi 1787-1849*, a cura di N. O. Cavadini, Milano, 1995.

L'idea di una ristrutturazione della piazza fu senz'altro collegata all'esigenza di migliorarne gli accessi, e fin dall'inizio fu chiara l'intenzione di sottolineare la direttrice nord-sud, proveniente da Toledo e digradante verso Santa Lucia, visto che fino a quel momento il Largo si presentava senza un'adeguata fuga verso il mare.

A tal fine già nel 1807 un decreto aveva stabilito l'ampliamento della strada del Gigante. I lavori si prolungarono fino al 1810 e negli stessi mesi l'accesso alla piazza fu liberato della statua del cosiddetto "Gigante di Palazzo" e della fontana a tre archi, che come detto fu trasportata alla fine di via Santa Lucia, affacciata sul mare.

La proposta di una regolare sistemazione urbanistica-architettonica della piazza nasce con Gioacchino Murat nel 1808; il primo atto ufficiale per la sistemazione del *Largo* è costituito dal decreto del febbraio 1809, con cui il neocostituito Consiglio degli Edifici Civili bandì un concorso per la costruzione di un grande spazio pubblico davanti al Palazzo Reale, una vasta piazza detta allora *gran foro Gioacchino* (o *Foro Murat*) in omaggio al nuovo re e per richiamare i valori antichi a cui si richiamavano gli architetti neoclassici. Il 25 marzo 1809, pur non essendo ancora pronti i progetti di sistemazione, fu ordinata la demolizione delle chiese di S. Spirito e di S. Luigi.

Il concorso fu vinto dall'architetto Leopoldo Laperuta; il progetto prevedeva la demolizione di numerosi edifici che affacciavano sulla piazza e la costruzione di un edificio pubblico costituito da una ampia sala centrale riservata ad assemblee popolari e un corpo semicircolare preceduto da un uniforme porticato adibito a museo delle scienze, della tecnica e del lavoro.

Laperuta progettò anche l'edificio destinato ad ospitare il ministero degli esteri, l'attuale sede della Prefettura, a cui fu data forma simile, per misura e severità di facciata, al Palazzo Salerno, che si trovava di fronte, dall'altro lato della piazza, e che fu risistemato.

Con il ritorno al potere dei Borbone, l'idea di riorganizzare in maniera più razionale la piazza non fu abbandonata, ma furono cambiati i significati della sua originaria ideazione.

In primo luogo l'edificio del ministero degli esteri fu destinato a Foresteria della casa reale.

Inoltre al posto del grande edificio pubblico Ferdinando IV ordinò la costruzione di un tempio, per celebrare l'antico culto di San Francesco di Paola. Il 6 settembre 1815 il re bandì un concorso, vinto dall'architetto luganese Pietro Bianchi, per la realizzazione della chiesa; l'edificio religioso venne eretto nel 1816 per celebrare il ritorno del re dal forzato soggiorno palermitano durante il decennio di governo francese a Napoli. La basilica costituisce, infatti, l'ex voto del sovrano in ringraziamento al suo santo protettore per il trono riconquistato, come viene ricordato dalla scritta sulla facciata.

Il progetto di Bianchi, realizzato in forme neoclassiche, richiama il modello del Pantheon romano, con una pianta circolare, con piccole cappelle laterali e un imponente cupola. L'edificio si apriva verso la piazza con la realizzazione di un'edicola con un ampio colonnato.

Nel 1843 la piazza acquistò il volto odierno quando fu decisa la demolizione del cinquecentesco Palazzo vecchio, in conseguenza di un incendio che ne distrusse gran parte della struttura, al cui posto sorse l'attuale piazza di S. Ferdinando, oggi piazza Trieste e Trento.

La documentazione iconografica che, in particolar modo a partire dal XVI secolo, ha raffigurato la piazza, ci fornisce una preziosa testimonianza delle trasformazioni che hanno profondamente modificato la struttura stessa dello spazio urbano e ci consente di ricostruire contesti urbani ormai scomparsi.

Tra il XVII e il XVIII secolo un ricco repertorio di vedute testimoniano l'evoluzione dello spazio urbano che oggi forma l'invaso di piazza del Plebiscito.

In realtà già da alcuni documenti cartografici redatti nel corso del Cinquecento possiamo farci un'idea della trasformazione dell'area occidentale del territorio urbano, che diventerà nel corso dei secoli il centro rappresentativo della città.

L'incisione di Dupérac- Lafréry, nel 1566 (fig. 108), ci presenta il Palazzo vicereale vecchio come centro strategico della nuova città che don Pedro de Toledo aveva organizzato. L'edificio, situato al termine di via Toledo, che rappresenta l'asse portante del progetto di ampliamento di don Pedro, è direttamente collegato con la cinta dei bastioni di Castel Nuovo, attraverso un complesso di



Figura 108 – Antoine Lafréry – Etienne Duperac, *Veduta dell città di Napoli*, 1566, particolare.

recinzioni che formano una vera e propria cittadella, che circondano i giardini al cui interno si scorgono due fontane, pergolati e una loggia, con una sistemazione di precisa geometria.

Sul lato opposto dello slargo si vedono i monasteri con i relativi orti recintati e la sistemazione ancora irregolare dello slargo.

Bisogna aspettare l'inizio del Seicento per trovare ulteriori immagini che documentano la lenta trasformazione dell'area, e in particolare il nuovo palazzo progettato da Domenico Fontana. Alessandro Baratta, nel 1627 nella sua *Fidelissimae Urbis Neapolitanae*, fissa l'immagine dell'imponente mole del Palazzo Reale che si accosta alla vecchia fabbrica di don Pedro (fig. 109); davanti alla reggia si apre il Largo di Palazzo, con una forma ancora irregolare, anche a causa della presenza dei monasteri già ricordati.



Figura 109 – Alessandro Baratta – *Fidelissimae Urbis Neapolitanae...*, 1627, particolare.



Figura 110 – Sebastian Vranck – *Veduta del Largo di Palazzo*, 1615?

Il più antico dipinto del Largo di Palazzo è quello di Sebastian Vranck, la cui datazione è incerta, che inquadra il Largo da via Toledo, chiuso a sinistra dalla torre angolare di Palazzo vecchio, di cui si può osservare l'ingresso (fig. 110).

Il nuovo Palazzo Reale, visto di scorcio, è appena abbozzato; ciò è dovuto, probabilmente, al fatto che durante la permanenza in città del pittore l'edificio non era stato ancora completato o molto più probabilmente al fatto che il dipinto è stato eseguito sulla base di disegni dopo il ritorno dell'artista

ad Anversa. Ciò spiegherebbe, ad esempio, la presenza di tredici intercolumnii anziché ventuno sulla facciata dell'edificio. Dall'altro lato dell'invaso, ancora di forma irregolare e con il fondo in terra battuta, sono riprese le chiese che chiudono il disordinato spazio del Largo. E' il caso di notare la presenza, davanti a Palazzo vecchio, di una fontana con la statua di Nettuno ed un monumento equestre che non risultano essere mai esistiti in quel luogo. Viceversa, si nota sullo sfondo l'assenza della fontana di Bernini e Naccherino.

Esistono generalmente due tipi di ripresa del Largo di Palazzo: quelle che riprendono la piazza in occasioni di parate celebrative o militari e durante le feste di cuccagna, e viceversa quelle attente soprattutto alla ripresa del dato reale. In alcuni esempi i due casi si sovrappongono.

E' il caso, ad esempio, del dipinto di scuola napoletana identificato come la *Visita del cardinale Filomarino al viceré* (fig. 111) in cui insieme all'evento ripreso con tutti gli onori, grande attenzione viene data alla rappresentazione dei luoghi, ad esempio sulla facciata di Palazzo Reale vengono disegnati le pietre di piperno e i colori dell'intonaco della facciata. In fondo al disegno si vede chiaramente la fontana dell'*Immacolatella* eretta nel 1607, mentre l'assenza della statua del Gigante starebbe a dimostrare che la datazione esatta del dipinto è da collocarsi intorno al 1650, e di sicuro prima del 1668, anno in cui la colossale statua di Giove, ritrovata a Cuma fu collocata accanto alla fontana.



Figura 111 – Ignoto sec. XVII, *Largo di Palazzo*

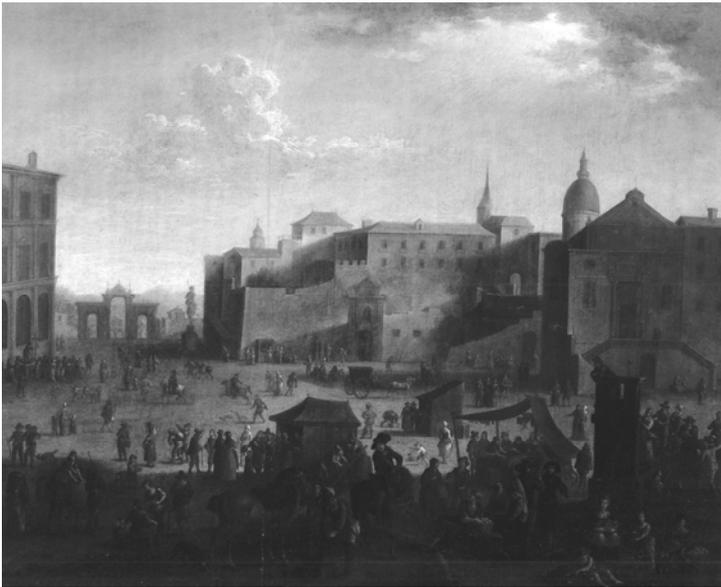


Figura 112 – Ignoto sec. XVII

La parte opposta dell'invaso è ripresa, in un dipinto ancora da autore ignoto, verso la metà del Seicento (fig. 112); a differenza della precedente, al centro della rappresentazione è la vita di tutti i giorni, con in primo piano venditori di frutta, baracche dove probabilmente erano in vendita generi alimentari e gente che cammina o è ferma a parlare. Insomma scene di vita quotidiana con sullo sfondo tutta l'architettura ecclesiastica che chiude il lato della

piazza di fronte al Palazzo Reale. L'edificio al centro della scena è il convento della Croce, al cui fianco si intravede quello della Trinità; più avanzata è la chiesa di S. Francesco di Paola, già S. Luigi di Palazzo.

Di particolare interesse è la *Veduta di Palazzo Reale* di Lievin Cruyl datata 1673.



Figura 113 – Lievin Cruyl, *Veduta di Palazzo Reale*

La veduta (fig. 113) è ripresa da un punto di vista elevato, al di sopra del convento della Croce, di cui sono visibili in primo piano i giardini e la fontana del chiostro. Il Palazzo Reale occupa il lato

sinistro della veduta, con il Palazzo vecchio che si intravede appena; la vista dall'alto permette una lettura complessiva delle trasformazioni dell'intera area della cittadella vicereale, con la parte destra che, a partire dalla statua del Gigante, riprende l'intera area che dalla Reggia scende verso il mare con l'Arsenale, la Darsena e la Torre di San Vincenzo.

Nel 1696 Angelo Maria Costa dipinge la facciata di Palazzo Reale, ripresa frontalmente come un



Figura 114 – Angelo Maria Costa, *Veduta di Palazzo Reale*

prospetto architettonico (fig. 114). L'attenzione ai dettagli rende il dipinto un documento di straordinaria importanza per la conoscenza dell'aspetto del Palazzo Reale alla fine del Seicento, durante il regno del viceré Don Luis de la Cerda, Duca di Medinacoeli.

Agli ultimi anni del Seicento si riferiscono le vedute di Francesco Cassiano de Silva: nella *Veduta della piazza del Real Palazzo* (fig. 115) la sede dei viceré mostra il fronte nella veste definitiva, visto in prospettiva dal largo di San Ferdinando, con sullo sfondo la fontana e la statua del Gigante, e la strada che scende verso Santa Lucia.



Figura 115 – Francesco Cassiano de Silva, *Veduta della piazza del Real Palazzo*.

Lo stesso Cassiano nel 1700, per la guida di Parrino, propone un'immagine simile a quella ora descritta, in cui però una diversa angolazione permette all'autore di aggiungere, sulla sinistra, una parte del palazzo vecchio e, in fondo, di correggere la rappresentazione della salita del Gigante, che viene ripresa per intero; sulla destra, infine, con un notevole stravolgimento della reale sistemazione degli edifici, viene descritto sommariamente il convento della Trinità (fig. 116).



Figura 116 - Francesco Cassiano de Silva, *Prosp. ant.re del Palazzo Reale* in Domenico Antonio Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima..*



Figura 117 - Francesco Cassiano de Silva, *Veduta della facciata di mare del Real Palazzo.*

Cassiano è autore anche di una *Veduta della facciata di mare del Real Palazzo*, in cui raffigura in primo piano la salita del Gigante da un punto di vista opposto a quello consueto (fig. 117).

Una scelta simile verrà fatta da Petrini, che nella *Veduta del Palazzo del viceré*, del 1718 riprende il Palazzo Reale dalla salita con un restringimento notevole delle dimensioni del Largo (fig. 118).

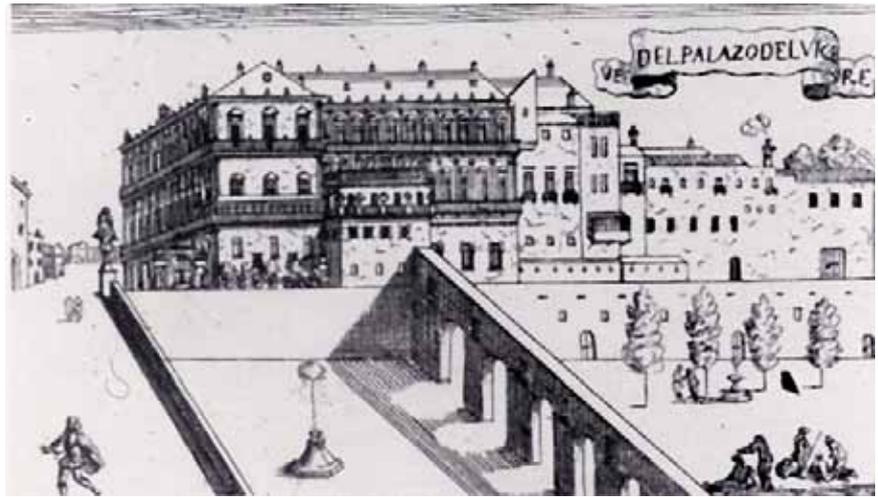


Figura 118 – Paolo Petrini, *Veduta del Palazzo del viceré*

Nel 1732 Nicola Maria Rossi riprende *L'uscita del viceré conte Harrach e del suo corteo da Palazzo Reale*, che sembra essere servita come spunto per il dipinto di Gaspar Butler del 1733 (fig. 119), in cui l'apertura dell'immagine è maggiore e ci mostra il Largo dalla statua del Gigante fino al largo San Ferdinando.



Figura 119 – Gaspar Butler, *L'uscita del viceré conte di Harrach e del suo corteo da Palazzo Reale*

Con l'arrivo di Gaspar van Wittel si assiste, a cavallo tra XVII e XVIII secolo, ad una notevole evoluzione nel modo di concepire la raffigurazione degli spazi urbani che, come vedremo, si accompagna con una straordinaria abilità tecnica.

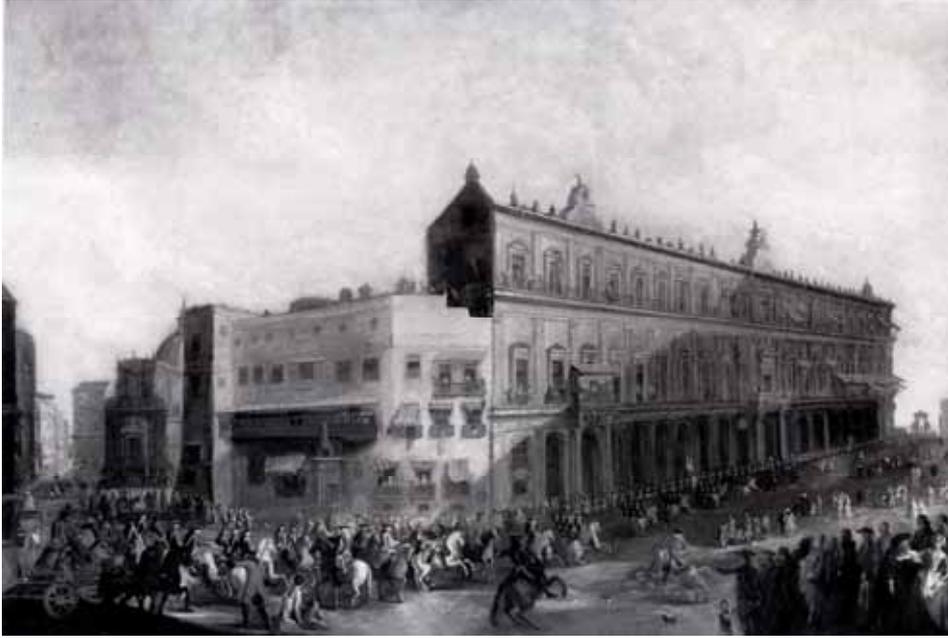


Figura 120 – Michele Foschini, *L'ingresso di Carlo di Borbone nel Largo di Palazzo*

Durante tutto il Settecento seguiranno soprattutto dipinti celebrativi come, ad esempio *L'ingresso di Carlo di Borbone nel Largo di Palazzo* di Michele Foschini del 1735, che adotta un punto di vista simile a quello utilizzato da Vrancx, ma con una maggiore apertura visiva verso la sinistra

(ottenuta grazie all'uso di almeno tre punti di vista diversi) mentre a destra non sono visibili i conventi della Croce e della Trinità.

A questi si aggiungono i dipinti di Antonio Joli, Juan e Tommaso Ruiz, Pietro Fabris che raffigurano le Feste e le *cuccagne* che durante il Settecento, con le grandi “macchine da festa” invadono il Largo, non sempre prestando la giusta attenzione alla ripresa dell'ambiente urbano.

Antonio Joli dipinge una tela con la *Cuccagna al Largo di Palazzo* (fig. 121), databile tra il 1755 e il 1762, in cui il dato reale della sistemazione architettonica convive con la



Figura 121 – Antonio Joli, *Cuccagna al Largo di Palazzo*

rappresentazione degli addobbi della festa. La veduta è ripresa da un punto di vista simile a quello

usato da Vranx e Foschini, necessario per ben inquadrare la cuccagna che si erge di fronte al convento della Croce. A destra è chiaramente visibile il convento della Croce e il prospetto della chiesa vecchia di S. Francesco di Paola. Caso abbastanza unico, in primo piano sulla destra è raffigurata la facciata di Santo Spirito di Palazzo con le trasformazioni settecentesche. Il Palazzo Reale mostra gli archi tamponati alternativamente in seguito all'intervento di Luigi Vanvitelli nel 1753, mentre verso Santa Lucia si vedono la statua del Gigante e la fontana dell'Immacolatella.

Sempre Joli ha dipinto, negli stessi anni, una *Fiera al Largo di Palazzo*, ripresa dal balcone di Palazzo Reale che affacciava sul Largo di Palazzo, una veduta (fig. 122) abbastanza insolita in tutta la storia iconografica della piazza.

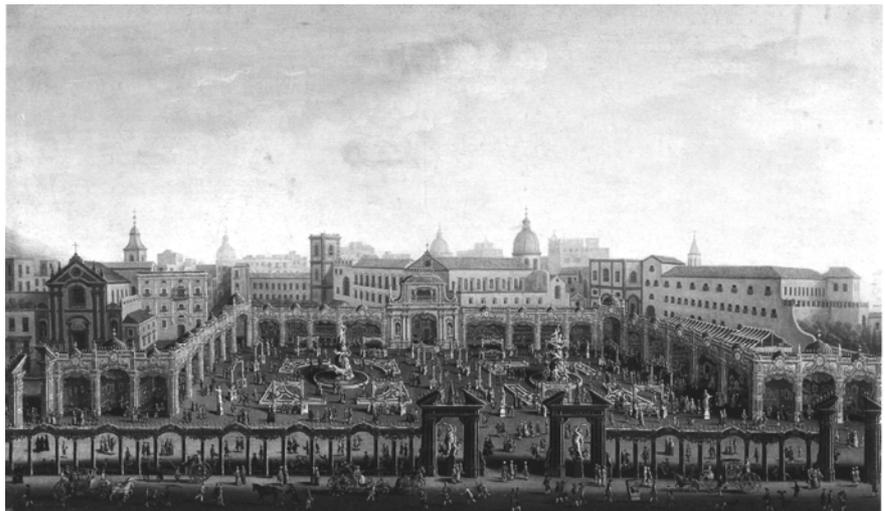


Figura 122 – Antonio Joli, *Fiera al Largo di Palazzo*

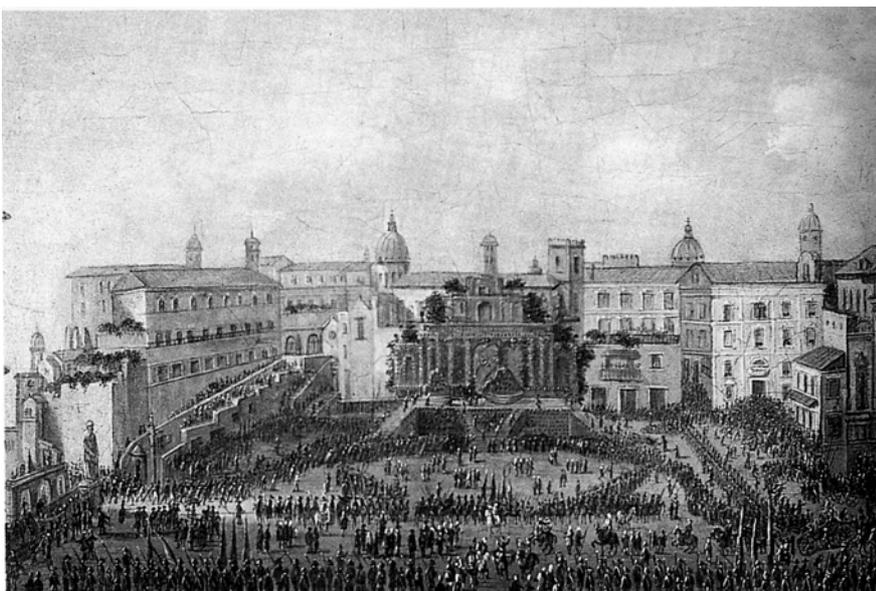


Figura 123 – Juan Ruiz, *Cuccagna a Largo di Palazzo*

Anche Juan Ruiz ha dipinto una veduta di una *Cuccagna a Largo di Palazzo* ripresa dal Palazzo Reale.

Il dipinto (fig. 123), non datato ma verosimilmente risalente alla metà del XVIII secolo, raffigura una grande macchina da festa di fronte al Palazzo Reale, ripresa da un punto di vista rialzato e distanziato per poter

riprendere anche le cupole e i numerosi edifici che erano sorti sulla collina di Pizzofalcone, alle spalle dei monasteri.

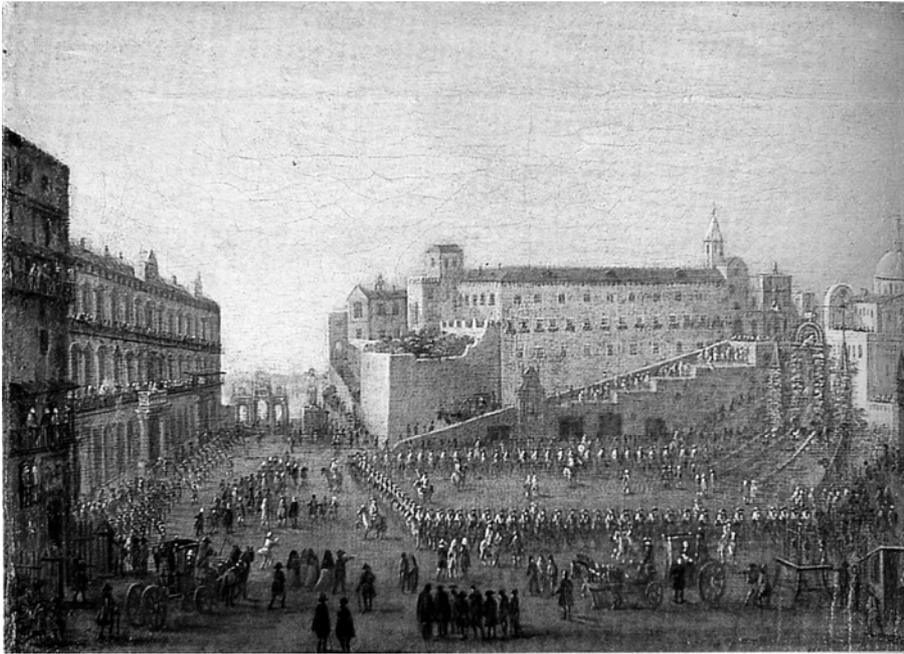


Figura 124 - Juan Ruiz, *Cuccagna a Largo di Palazzo dalla chiesa di San Ferdinando*

Un altro dipinto di Juan Ruiz, la *Cuccagna a Largo di Palazzo dalla Chiesa di San Ferdinando*, (fig. 124) mostra nell'angolo a destra una macchina da cuccagna circondata da un drappello di truppe posizionate in quadrato.

Il punto di vista arretrato permette all'autore di includere l'ingresso del Palazzo Vecchio, che fa

da quinta al lato sinistro del dipinto.



Figura 125 - Tommaso Ruiz, *Cuccagna al Largo di Palazzo vista verso la Certosa di San Martino*

Tommaso Ruiz ritrae le cuccagne davanti Palazzo Reale in due occasioni; il primo dipinto, *Cuccagna al Largo di Palazzo vista verso la Certosa di San Martino*, (fig. 125)

è interessante

perché presenta sulla sinistra una esedra pseudo-circolare che chiude il Largo mediante una struttura ad emiciclo, che sembra anticipare la soluzione che verrà adottata nell'Ottocento con il porticato di San Francesco di Paola.



Figura 126 – Tommaso Ruiz, *La macchina di cuccagna di Ferdinando Sanfelice durante i festeggiamenti per la nascita dell'Infanta Reale*.

Il secondo dipinto di Tommaso Ruiz, *La macchina di cuccagna di Ferdinando Sanfelice durante i festeggiamenti per la nascita dell'Infanta Reale* (fig. 126), datato 1740, mostra, oltre all'imponente macchina da festa ideata da Sanfelice, anche una fedele ripresa topografica dello spazio urbano, con sullo sfondo il Castel Sant'Elmo e la Certosa di San Martino.

Una delle ultime immagini del Largo prima degli stravolgimenti ottocenteschi è il dipinto di Saverio della Gatta, che nel 1800 raffigura l'abbattimento dell'Albero della libertà, dopo la rivolta del 1799 (fig. 127). La veduta è presa dalla salita del Gigante, con in primo piano l'enorme statua che van Wittel aveva ommesso nei suoi dipinti.



Figura 127 – Saverio della Gatta, *La distruzione dell'Albero della Libertà a Largo di Palazzo*

La grande stagione del vedutismo si chiude con l'inizio del nuovo secolo. Durante il corso del XIX secolo i dipinti lasceranno via via il posto prima ai documenti topografici e poi alla fotografia, che diverrà il mezzo di maggior successo e di maggior efficacia per la ripresa delle immagini di spazi urbani.

Analisi grafica sul dipinto di Gaspar van Wittel

A lungo lo studio dei dipinti dei pittori vedutisti è stato ad esclusivo appannaggio degli storici dell'arte, che hanno approfondito le questioni stilistiche prettamente pittoriche, dunque gli aspetti cromatici e di luce, senza interrogarsi sui metodi di rappresentazione utilizzate per raffigurare gli spazi urbani. Ciò ha limitato la conoscenza dei metodi di costruzione dell'immagine, con la conseguenza che per molti di questi dipinti non siamo in grado di dire se siano immagini riprese da un solo punto di stazione o un insieme di più punti di vista, con quali tecniche siano stati disegnati, e soprattutto fino a che punto raffigurano la reale disposizione degli edifici, o piuttosto siano stati modificati al punto da alterare la reale organizzazione dello spazio urbano rappresentato.

Michele Furnari è stato probabilmente uno dei primi studiosi a porsi degli interrogativi riguardo alle tecniche di ripresa utilizzate dai pittori per rappresentare interi tratti di città⁹. Il lavoro che qui si presenta nasce dalle felici intuizioni di Furnari, che proprio sul dipinto di van Wittel ha scritto pagine illuminanti, anche se i risultati dei suoi studi hanno risentito della mancanza dei moderni strumenti di analisi computerizzata, che hanno permesso alla presente ricerca di poter giungere a conclusioni che, se per certi versi sembrano confermare le ipotesi di Furnari, per altri versi producono sensibili novità.

L'opera su cui è stato incentrato il presente lavoro è il dipinto di van Wittel che riprende il *Largo di Palazzo*, documento iconografico di enorme valore storico che ci ripropone lo stato dei luoghi all'inizio del XVIII secolo e che può essere utilizzato ai fini di una ricostruzione attenta dell'evoluzione dello spazio urbano.

Conosciamo quattro repliche di questa opera, oltre il disegno preparatorio custodito al Museo di San Martino di Napoli; di una sola replica, ora al Cincinnati Art Museum, conosciamo la datazione certa risalente al 1706, mentre le altre repliche non sono datate, così come il disegno preparatorio, che presumibilmente dovrebbe risalire agli anni di permanenza a Napoli di van Wittel, tra il 1699 e il 1702. Tre quadri sono olio su tela, mentre la versione ora in collezione Sersale è olio su rame.

Nella Tavola 1 dell'analisi grafica si procede ad un confronto grafico-dimensionale fra le quattro repliche del dipinto e il disegno preparatorio, per individuare le differenze di scala esistenti nelle diverse versioni. E' stato stabilito come punto di riferimento lo spigolo in primo piano sulla facciata di Palazzo Reale, che consente, attraverso un rapporto proporzionale, di valutare il grado di riduzione utilizzato dal pittore nelle diverse versioni del quadro.

⁹ M. Furnari, *La frantumazione dell'immagine*, in C. de Seta, *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, 1991.

Non è stato possibile, purtroppo, trovare immagini a colori di tutte e quattro le repliche conosciute. Sono disponibili immagini a colori di soli due esemplari, e dunque l'analisi grafica è stata condotta prevalentemente sulla copia attualmente di proprietà di Banca Intesa, di cui è disponibile una immagine di ottima qualità e risoluzione grafica. L'altro dipinto a colori, di collezione privata, sarà utilizzato solo in una fase iniziale, a causa di una bassa risoluzione dell'immagine che non ne ha permesso l'utilizzo in tutte le fasi dello studio.

La veduta mostra il Palazzo Reale e la piazza antistante, detta *Largo di Palazzo*, nella sistemazione che si presentava all'inizio del Settecento, ripresa, come proverò a dimostrare, dalla terrazza del convento di S. Croce, e non dalla rampa ai piedi dello stesso, come erroneamente scritto in passato¹⁰; il dipinto è una preziosa testimonianza di un aspetto della topografia napoletana che oggi risulta profondamente modificato, e proprio perciò assume un grande valore documentario.

La veduta, che presenta alcune piccole differenze nelle varie repliche, mostra la piazza, vasta e irregolare, in tutta la sua estensione fino all'imbocco di via Toledo.

Sulla sinistra sono raffigurati alcuni degli edifici che componevano l'isola monastica che si erigeva di fronte al Palazzo Reale e che comprendeva il già menzionato Convento di Santa Croce, sulla cui terrazza van Wittel si è molto probabilmente posizionato per riprendere il Largo, la chiesa di Santo Spirito e la chiesa di S. Luigi di Palazzo, che sono chiaramente leggibili sulla sinistra del dipinto. Sulla destra si erge l'imponente mole di Palazzo Reale, e in primo piano si riconosce la fontana dell'Immacolatella. Da notare che in nessuna delle repliche è presente la statua del Gigante di Palazzo, che pure era sicuramente presente in loco all'epoca di van Wittel. E' probabile che la scelta di non disegnare la statua sia dovuta alla necessità di mantenere un giusto equilibrio tra gli elementi della composizione, che sarebbe risultata sbilanciata in presenza di un oggetto di grandi dimensioni in primo piano.

Infine sullo sfondo si vedono la chiesa di S. Ferdinando, l'imbocco di via Toledo e la collina di San Martino, su cui svetta la sagoma inconfondibile del Castel Sant'Elmo con la Certosa di San Martino.

Abbiamo già ricordato che ogni quadro di van Wittel è preceduto da accurati disegni ripresi dal vero. Anche nel caso di *Largo di Palazzo* conosciamo il disegno preparatorio, disegnato a matita, penna e inchiostro acquerellato, composto da due fogli quadrettati, separati e uniti successivamente, in cui sono raffigurate le parti principali della piazza, con il Palazzo Reale disegnato nel foglio a destra e la cortina dei monasteri e la collina disegnati sul foglio di sinistra; come si vede nel disegno sono volutamente assenti le parti laterali, il cielo e la balaustra in primo piano in basso, aggiunte in

¹⁰ Gino Doria, aveva proposto questa teoria, in seguito ripresa senza alcuna verifica anche da Briganti. G. Doria, *Il Largo di Palazzo a Napoli e Gaspare degli occhiali*, Napoli, 1965.

un secondo tempo, che chiuderanno la scena sui quattro lati del dipinto, come mostrato nella Tavola 2.a.

La sovrapposizione del disegno preparatorio al dipinto di Banca Intesa (Tavola 2.a) ci consente di individuare la differente posizione di Castel Sant'Elmo, che nel dipinto risulta spostato di una certa distanza orizzontale (indicata con la lettera X), che coincide perfettamente con quella che si determina, al centro del dipinto, separando il disegno in corrispondenza del punto in cui sono uniti i due fogli di cui è composto il disegno preparatorio (Tavola 2.b), e che come abbiamo già ricordato era una procedura usata frequentemente dal pittore olandese, che gli permetteva di realizzare vedute molto ampie in senso orizzontale.

Lo spazio che si determina al centro del dipinto coincide con la facciata della chiesa di San Ferdinando, che, come si vedrà in seguito, non era visibile dal punto in cui era collocato il pittore. L'uso di questo stratagemma visivo da parte di van Wittel sembra richiamare la procedura utilizzata da Pieter Saenredam nel disegno dell'*Interno della Buurkerk* di Utrecht, già analizzato nel secondo capitolo; il pilastro centrale è utilizzato come cerniera per riunificare due viste differenti al fine di raggiungere un risultato visivo unitario. Come si vede l'influenza della scuola pittorica olandese è fortemente presente nell'opera di Gaspar van Wittel, anche dopo mezzo secolo di permanenza in Italia: l'attitudine, oserei dire concettuale e filosofica, che sta alla base della pittura d'architettura olandese, si manifesta con la pretesa di sopperire alle inevitabili limitazioni visive della realtà attraverso una paziente opera di costruzione, in cui immagini riprese in modi e tempi diversi sono abilmente riunificate per dare un'idea di realtà lì dove la realtà è stata sapientemente manipolata e aggiustata.

Lo stesso procedimento è stato replicato anche sul secondo dipinto a colori disponibile, quello di collezione privata (Tavola 3.a); in questo caso la posizione di Castel Sant'Elmo presenta non solo uno spostamento in direzione orizzontale (distanza X), di proporzione maggiore rispetto al caso precedente, ma anche un leggero slittamento in senso verticale (distanza Y), che dimostra come van Wittel intervenisse di continuo sulle diverse repliche dei dipinti per aggiustarne la composizione, e non ricopiasse in modo passivo il disegno preparatorio. In questo caso l'analisi grafica mostra che per far combaciare perfettamente la posizione di Castel Sant'Elmo nel secondo dipinto, dobbiamo effettuare uno "stiramento" del disegno, come si vede nella Tavola 3.b, chiaramente leggibile dalla posizione delle linee orizzontali rosse, che indicano la reale dimensione del disegno.

La mappa del duca di Noja, riportata in Tavola 4, presenta la sistemazione planimetrica del Largo di Palazzo nel Settecento. La Tavola 5 mostra la disposizione planimetrica dell'attuale Piazza del Plebiscito.

La sovrapposizione della configurazione planimetrica nel XVIII secolo, con quella attuale (Tavola 6) mostra come lo stato dei luoghi sia profondamente mutato, il che limita la possibilità di verificare la costruzione di buona parte del lato sinistro del dipinto.

Nella Tavola 7 viene individuata la linea d'orizzonte, che coincide con la balaustra del balcone al secondo piano di Palazzo Reale. Questo elemento consente di ipotizzare l'altezza del punto di vista dell'osservatore, che viene fissato a circa 16,30 metri da terra; inoltre la presenza di più punti di fuga conferma che le due parti del dipinto sono state costruite separatamente l'una dall'altra.

L'individuazione della terrazza del convento di S. Croce come punto di ripresa ipotizzato, viene confermata grazie al dipinto di Antonio Joli, *Cuccagna al Largo di Palazzo*, di qualche anno successivo, che è ripreso dalla parte opposta della piazza (Tavola 8).

E' il caso di precisare che, in questo caso, si sta utilizzando un documento iconografico in maniera acritica, cioè senza aver potuto svolgere un'analisi grafica puntuale sul dipinto di Joli per valutarne la validità. A questo punto della ricerca sembra verificarsi un corto circuito metodologico rispetto alla tesi sostenuta nel presente lavoro. Come si può utilizzare come prova documentaria un dipinto di cui non è stata verificata l'attendibilità? Questo delicato passaggio sembra confermare la necessità di approfondire le ricerche sulle questioni metodologiche sollevate nel presente studio.

In questa fase dello studio occorre forzare temporaneamente i termini rigorosi della questione, e utilizzare il dipinto di Joli come un documento a tutti gli effetti veritiero; questo ci consente di individuare l'altezza del punto di vista del pittore olandese (attraverso un rapporto in scala tra l'altezza del Palazzo Reale, circa 36 metri, ancora oggi verificabile e l'altezza della terrazza, com'è rappresentata da Joli), all'incirca alla quota di 15 metri.

L'ipotesi formulata trova una sostanziale conferma nella Tavola 9, in cui ai 15 metri individuati precedentemente, si aggiunge la misura di 1.30 metri, che è l'altezza a cui si presuppone il pittore posizioni un foglio da disegno poggiato su un cavalletto, o all'interno di una camera oscura; in questo modo si raggiunge all'incirca l'altezza di 16,30 metri, che coincide con la balaustra del balcone del secondo piano di Palazzo Reale, cioè l'altezza del piano d'orizzonte, individuato precedentemente. Dunque sembra trovare conferma la posizione ipotizzata, cioè la terrazza del convento, come punto di ripresa; in questo modo viene smentita l'ipotesi di Gino Doria e ripresa da vari studiosi, secondo cui van Wittel si era piazzato sulla rampa che scende verso il Largo dalla discesa di S. Croce.

Nella Tavola 10.a una fotografia panoramica della piazza attuale è stata ripresa dall'altezza di 13,50 metri, corrispondente al secondo piano di Palazzo Salerno, non essendo possibile attualmente affacciarsi sulla piazza dall'altezza di 16,30 metri; inoltre vengono individuati in pianta gli ipotetici

punti di vista, con i rispettivi coni ottici, utilizzati dal pittore per riprendere i diversi “campi” di cui si compone l’immagine.

Nella Tavola 10.b un rilievo fotografico dell’attuale stato dei luoghi viene confrontato con quanto raffigurato nel dipinto. Come si vede, nella parte sinistra, l’unico elemento comparabile con la situazione attuale è la posizione di Castel Sant’Elmo.

La sovrapposizione nella Tavola 11, che raffronta il dipinto con un rilievo fotografico condotto sul posto, serve esclusivamente ad avere una testimonianza visiva delle radicali trasformazioni avvenute nella piazza nel corso dei tre secoli che separano le due immagini.

L’individuazione planimetrica delle possibili collocazioni dell’osservatore, indicate nella Tavola 12, permette di ipotizzare i punti di vista da cui van Wittel potrebbe aver ripreso le diverse inquadrature del dipinto, ricomposte poi successivamente in una visione unitaria. Le linee colorate stanno ad indicare i piani di rappresentazione su cui le varie inquadrature sono proiettate. Le lettere stanno ad indicare i presunti punti in cui potrebbe essersi posizionato il pittore. Come si vede le lettere dalla A alla E indicano le ipotetiche posizioni sulla terrazza dell’antico convento della S. Croce, da cui dovrebbe aver ripreso separatamente la parte destra e la parte sinistra del dipinto, mentre il punto F indica il punto al centro della piazza da dove, presumibilmente, è stata ripresa la facciata della chiesa di S. Ferdinando, che nel quadro sembra essere ripresa di prospetto. E’ stato indicato con il simbolo dell’infinito l’ipotetico punto da cui è stata ripresa la facciata laterale di Palazzo Reale, che è stata ruotata.

Come abbiamo visto in precedenza, la parte centrale del dipinto, in cui compare la facciata della chiesa di S. Ferdinando, non era presente nel disegno preparatorio. Ciò è dovuto al fatto che dalla terrazza del convento di S. Croce, dove il pittore si era posizionato, la chiesa non era visibile.

In Tavola 13 sono confrontate una immagine dell’attuale stato dei luoghi, il disegno preparatorio e la versione finale del dipinto.

La foto a destra, ripresa dal balcone del secondo piano di Palazzo Salerno, oggi sede del Comando Militare, dimostra chiaramente che la chiesa di San Ferdinando non è visibile da quel punto.

Nel disegno preparatorio si nota come Gaspar, cosciente della presenza della chiesa pur non vedendola dalla terrazza su cui si trovava, ha lasciato una parte in bianco al centro del disegno, che gli serviva come guida per poter inserire successivamente il prospetto della facciata ripresa da un altro punto di vista, probabilmente dal centro della piazza.

Infine, nel dipinto si vede chiaramente lo sperone del Palazzo Vecchio vicereale, all'epoca ancora esistente, che chiudeva ulteriormente la visuale verso S. Ferdinando.

Le due linee rosse verticali parallele, riportate in tutte e tre le immagini, che si spostano verso sinistra, nel passaggio dalla foto al dipinto, indicano l'infilata delle finestre esistenti a fianco della facciata della chiesa; in questo modo si può apprezzare l'abilità pittorica di van Wittel che, usando uno stratagemma visivo, riesce tuttavia a ricomporre un'immagine verosimile.

Qui abbiamo la riprova di come un abile pittore può manipolare un'immagine, modificando la reale disposizione degli spazi, al fine di costruire un'immagine apparentemente reale, ma che in realtà modifica lo stato dei luoghi.

Per chi studia storia dell'architettura e deve utilizzare i documenti iconografici come materiale di indagine, questo esempio deve rappresentare un campanello d'allarme: non sempre ciò che appare reale è davvero tale.

Individuato il luogo in cui il pittore si è posizionato, cioè sulla terrazza del convento di S. Croce, bisogna ora individuare i punti esatti da cui ha ripreso le varie parti di cui è composta l'immagine. Si è iniziato con l'analizzare la parte destra del dipinto, in particolare la costruzione della facciata principale di Palazzo Reale.

Nelle Tavole 14 -18 sono riportate una serie di prospettive a quadro verticale, che documentano i tentativi condotti per individuare il punto esatto in cui dovrebbe essersi posizionato van Wittel per riprendere la facciata principale di palazzo Reale. Spostando la posizione sulla terrazza dal punto A al punto E, ad un'altezza di 16,30 metri, sono state ipotizzate diverse direzioni principali di osservazione e vari angoli visuali, relative al quadro di rappresentazione su cui è stata proiettata la facciata laterale di Palazzo Reale. In questo modo è stato possibile ricostruire vari scorci prospettici risultanti dalle diverse ipotesi.

Dopo vari tentativi, la sovrapposizione della parte del dipinto, relativa alla facciata di Palazzo Reale con la prospettiva realizzata geometricamente ha confermato che il punto in cui dovrebbe essersi posizionato van Wittel sulla terrazza è il punto C. La prova geometrica indica, infatti, che dal punto C il pittore olandese ha disegnato la facciata prospiciente la piazza, probabilmente utilizzando una costruzione rigorosa di prospettiva lineare, con un angolo visuale di 45° e un'angolazione tra il quadro di rappresentazione e il piano della facciata pari a 22°.

Individuato il punto da cui van Wittel ha ripreso la parte destra del dipinto e la costruzione geometrica utilizzata (prospettiva lineare), resta da analizzare l'intera parte sinistra del dipinto,

operazione ben più difficile vista la profonda trasformazione che ha interessato quella zona della piazza, che non ha lasciato molti elementi di confronto con la situazione passata.

Per prima cosa si è sovrapposta l'immagine del dipinto alla disposizione planimetrica del Duca di Noja messa in prospettiva. Come si vede nella Tavola 19, risulta che tutta la cortina a sinistra è stata indietreggiata e ruotata verso sinistra

Affinché la vista degli edifici in primo piano non coprisse quelli che si trovavano dietro, era necessario aprire l'angolo visuale della ripresa; anche in questo caso si vede l'abilità del pittore, che riesce a mostrare anche ciò che in realtà non si dovrebbe riuscire a vedere, manipolando la reale disposizione degli elementi sulla scena.

In realtà la differente inclinazione della cortina sinistra della piazza è dovuta al cambio di posizione del pittore, che ha ripreso la parte opposta al palazzo Reale da un punto diverso dal precedente.

Nella tavola 20 si prova a stabilire da quale punto della terrazza potrebbe aver ripreso la parte sinistra del dipinto. Sono stati esclusi i punti C – D – E, perché la vista della piazza era impedita dalla presenza di un muro, come si può vedere dal dipinto di Joli. Perciò si è potuto procedere alla verifica considerando solo i punti A e B.

Anche qui, attraverso successive approssimazioni, avanzando la cortina dei palazzi in avanti, fino a trovare il punto in cui i contorni dei palazzi sul dipinto coincidono con i contorni riportati in pianta, si è giunti ad individuare nel punto B della terrazza il punto di ripresa di tutta la parte sinistra del dipinto (Tavola 20. d).

Ma in quale modo è stata ripresa la parte sinistra del dipinto?

Non è ipotizzabile un uso della prospettiva lineare, così come avvenuto per la parte destra in quanto troppo complessa e stratificata risulta la situazione urbanistica della zona. E' ipotizzabile che in questo caso Gaspar van Wittel si sia servito della camera oscura, che gli consentiva una ripresa precisa di tutta la cortina sinistra del Largo (a riprova di ciò va notato che nel disegno preparatorio la chiesa in primo piano a sinistra è decisamente più grande rispetto al resto degli edifici; ciò può essere attribuibile all'uso di lenti, che tendono ad ingrandire gli oggetti ai lati in primo piano).

La completa trasformazione del lato sinistro della piazza, in cui non è sopravvissuto alcun elemento dell'antica disposizione, non ci consente di poter verificare quest'ipotesi, tranne che per un particolare: la presenza di Castel Sant'Elmo e della Certosa di San Martino, che ancora oggi sveltano maestosi sulla collina. Come si vede, nel dipinto i due edifici monumentali, pur essendo molto lontani dal luogo di stazione ipotizzato, risultano essere chiaramente visibili, contraddicendo una delle regole basilari della pittura, secondo cui un oggetto è rappresentato in maniera sfumata

quanto più è posizionato in lontananza. La straordinaria nitidezza del complesso Castel Sant'Elmo – Certosa di San Martino nel dipinto può trovare una giustificazione plausibile solo se si ipotizza l'uso di uno strumento ottico, che ha permesso al pittore di riprendere in maniera ravvicinata un oggetto lontano, come avviene con una moderna macchina fotografica.

Per verificare quanto detto è stato necessario avvalersi di conoscenze di ottica, e grazie all'uso di alcune semplici formule matematiche¹¹, è possibile arrivare ad ipotizzare che Gaspar van Wittel abbia utilizzato una camera oscura per riprendere la collina di San Martino con Castel Sant'Elmo.

Ricordo che una camera oscura è un dispositivo ottico composto da una semplice scatola chiusa, con un piccolo foro su un lato che lascia entrare la luce. Questa luce proietta sul lato opposto, all'interno della scatola, l'immagine capovolta e inversa di ciò che si trova all'esterno di fronte al foro. Più il foro è piccolo e più l'immagine risulta nitida e definita. Per ribaltare e capovolgere l'immagine, al fine di vederla diritta, il foro viene fornito di una lente¹² o di un gruppo di lenti¹³.

Di seguito vengono riportate le misure utilizzate per l'analisi grafica sul dipinto di van Wittel:

- A) Distanza reale di Castel Sant'Elmo e Certosa di San Martino dal punto B della terrazza: 1 Km;
- B) Lunghezza Focale¹⁴ ipotizzata: 50 cm;
- C) Grandezza, in scala reale, della facciata del complesso formato da Castel Sant'Elmo e Certosa di San Martino, che si affaccia sulla piazza : 242 m.

¹¹ Le formule e le definizioni che seguono sono tratte dalla dispensa del corso di Storia della Fotografia dell'Accademia di Belle Arti, per gentile concessione del prof. G. Gaeta.

¹² La *lente* è un disco di vetro con almeno una delle due facce curve, al fine di rifrangere la luce proveniente da una sorgente puntiforme e rifrangerla in un'immagine, pure puntiforme. L'entità della rifrazione dipende dall'indice di rifrazione del vetro e dalla curvatura della superficie. Il diametro della lente corrisponde alla massima *luminosità* possibile in rapporto alla *distanza focale*; per luminosità si intende la differenza tra la luce esterna e la luce interna alla camera oscura. La luminosità si calcola attraverso il rapporto tra la lunghezza focale e il diametro della lente (o del diaframma, qualora fosse presente). Il rapporto è inversamente proporzionale, cioè più aumenta la cifra della luminosità e più la luminosità diminuisce.

¹³ Un gruppo di lenti, o gruppo ottico è un insieme di due o più lenti. Nel caso preso in esame si ipotizza l'uso di un *doppio acromatico*, cioè un gruppo ottico formato da una *lente positiva convessa* e una *lente negativa concava* posizionate nel *Nodo Focale*, a cui si aggiunge un *diaframma* circolare, cioè una lente di diametro inferiore, posizionato in asse dietro il doppio acromatico, per aumentare la nitidezza dell'immagine. Utilizzando un diaframma aumenta la nitidezza dell'immagine, ma diminuisce la luminosità. Es. L.F. 50 cm / diametro lente 5 cm = luminosità 10 (rapporto 1:10). Utilizzando un diaframma di 3 cm la formula diventa L.F. 50 cm / diametro lente 3 cm = luminosità 17 circa (rapporto 1:17). In questo caso l'uso del diaframma aumenta la nitidezza ma abbassa la luminosità dell'immagine.

¹⁴ In uno strumento ottico la *Lunghezza Focale* (L. F.) è la distanza che intercorre tra il *Nodo Focale*, dove sono posizionate le lenti, e il *Piano Focale*, cioè la superficie dove viene proiettata l'immagine e dove viene posizionato il foglio trasparente all'interno della camera oscura. Lo spazio entro il quale si conserva la nitidezza sul piano focale si chiama *profondità di campo* (si può anche dire che è lo spazio in cui può oscillare il piano focale senza che scada la nitidezza dell'immagine)

Attraverso alcune semplici formule possiamo dimostrare l'uso di un apparecchio ottico da parte di van Wittel:

1) Dividiamo la distanza A per B:

$$100000 \text{ cm} / 50 \text{ cm} = 2000 \text{ cm};$$

2) Dividiamo la grandezza C per il risultato precedente:

$$24200 \text{ cm} / 2000 \text{ cm} = 12,1 \text{ cm}$$

Quest'ultimo valore indica l'ipotetica grandezza della facciata del complesso Sant'Elmo + Certosa nel dipinto.

Dalla verifica, in scala, (Tavola 20 e 21) risulta che nel dipinto considerato il complesso Sant'Elmo + Certosa è circa 12,6 cm, con uno scarto rispetto alla cifra del punto 2) di soli 5 mm, che tenendo conto delle inevitabili approssimazioni numeriche, sembra confermare l'uso di un apparecchio ottico per la ripresa di Castel Sant'Elmo e della Certosa di San Martino.

Grazie alla preziosa consulenza di Giuseppe Gaeta, docente di Storia della Fotografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, è stato possibile addirittura ipotizzare il tipo di camera oscura utilizzata da van Wittel. Si tratterebbe di una camera oscura di piccole dimensioni, facilmente trasportabile, di forma quadrata con i lati di 60 o 70 cm, del tipo a camera rientrante a cassette scorrevoli; questo modello, oltre a corrispondere perfettamente ai requisiti necessari per confermare l'ipotesi formulata, risulterebbe plausibile anche nel caso in cui si volesse ipotizzare l'uso della camera pure per la ripresa della cortina sinistra della piazza. Infatti la camera a cassette scorrevoli permette di cambiare messa a fuoco, e dunque variare la lunghezza focale, a secondo dell'apertura dei cassette utilizzata. Inoltre permetteva anche l'utilizzo di vari gruppi ottici, a seconda dell'esigenza e della distanza degli oggetti da riprendere.

Nella Tavola 22, si presenta l'ultimo interessante aspetto scaturito dall'analisi grafica del dipinto. Come già mostrato nella Tavola 2, il disegno preparatorio non comprendeva i lati del dipinto, che sono stati aggiunti successivamente. Il modo in cui gli elementi laterali "chiudono" la scena sembrano confermare l'idea che van Wittel conoscesse bene le tecniche grafiche utilizzate in teatro per creare scenografie, e che in questo caso gli consentono di risolvere la questione della aberrazioni laterali che, come abbiamo visto, sono proprietà ineliminabili di qualsiasi lente.

La facciata laterale di palazzo Reale è stata ruotata e utilizzata come quinta scenografica, sulla destra del dipinto.

Ancora più interessante è la balaustra posizionata nella parte in basso del dipinto, che nella realtà non presentava quella inclinazione e quella forma visibili nel quadro; essa è associabile ad una *rivetta*, che è una piccola costruzione scenografica, alta normalmente tra i 40 e gli 80 cm, che solitamente si posiziona sul palcoscenico e serve a coprire, agli occhi degli spettatori, i corpi illuminanti, tipo candele o luci, che illuminano il fondale dal basso.

Come si vede in Tavola 22, l'illuminazione delle parti laterali della scena sembrano creare un effetto scenografico, certamente non casuale, ma voluto dal pittore per chiudere il "boccascena", cioè per chiudere le quinte laterali del dipinto e delimitare in maniera netta e decisa la scena rappresentata.

E' possibile riscontare in questo ultimo stratagemma utilizzato da Gaspar le caratteristiche di quel "teatro in pittura", di cui già Zorzi aveva parlato in riferimento ai dipinti di Carpaccio¹⁵, cioè di un *teatro pittorico* che dovrà essere analizzato in quanto tale, cioè una trasposizione in pittura di accorgimenti scenografici, non necessariamente finalizzati alla messa in scena in teatro.

Gaspar van Wittel crea il dipinto di *Largo di Palazzo* attraverso una *visione multipla ricomposta*, formata da varie riprese condotte con metodi di rappresentazione differenti (prospettiva lineare, prospetto architettonico, ripresa con uso di camera oscura, tecniche scenografiche) e riuniti alla fine del processo creativo attraverso un sapiente uso delle tecniche cromatiche e luministiche tipiche della pittura.

Egli pone la massima attenzione all'equilibrio "pittorico" della composizione, giocando sapientemente sulle dimensioni e sulle disposizioni dei vari elementi presenti sulla scena.

Riesce nella mirabile impresa di riprendere entrambe le sponde del Largo, l'imbocco dell'attuale via Toledo, la piazza che si apre davanti alla chiesa di S. Ferdinando, le costruzioni allora presenti sulla collina, fino ad arrivare a Castel Sant'Elmo. Il suo intento è di riuscire a controbilanciare l'imponente mole del palazzo Reale, che altrimenti avrebbe squilibrato l'intera composizione.

La vista prospettica grandangolare, i colori vivi, la luce intensa, il grande spazio concesso al tempo stesso alle architetture e alla piazza, cioè al vuoto urbano in cui egli fa muovere una folla di personaggi, non ripresi in maniera bozzettistica, ma anzi intenti a dare vita ad una vera e propria scena sapientemente organizzata, testimoniano la grande sensibilità artistica dell'olandese.

Il controllo completo che van Wittel dimostra di avere degli spazi urbani, la sua capacità di percepire perfettamente quale fosse il metodo più efficace per dare conto della complessità delle volumetrie così diverse presenti in quel luogo, e la straordinaria padronanza di tecniche di ripresa e

¹⁵ L. Zorzi, *op.cit.*

di metodi di rappresentazione, fanno di Gaspar van Wittel uno straordinario testimone della storia dell'architettura e della città.

Alla luce di queste considerazioni, uno storico dell'architettura deve prestare la massima attenzione nell'utilizzo di documenti iconografici, che potrebbero presentare dati modificati, inventati, trasformati o per libera scelta dell'autore dell'immagine, dettata da considerazioni di ordine estetico e artistico, o a causa di problemi riconducibili ai metodi di rappresentazione utilizzati, che inevitabilmente influenzano le scelte dell'autore.

L'arte di Gaspar van Wittel risulta essere figlia del tempo in cui il pittore ha vissuto e ha agito; come sempre avviene nell'arte e nella scienza, "chi realizza un quadro o un altro artefatto storico è un uomo che sta affrontando un problema di cui il suo prodotto è la concreta e definita soluzione. Per comprendere il prodotto cerchiamo di ricostruire sia il problema specifico che l'artefice intendeva risolvere che le circostanze specifiche in cui se lo poneva"¹⁶.

Per studiare l'opera di Gaspar van Wittel è stato necessario ricostruire uno scenario culturale, in cui la storia della città e dell'architettura, la storia dell'arte, la scenografia, l'ottica e lo studio delle lenti, i metodi e le tecniche di rappresentazione, intrecciano le loro strade, secondo un pratica multi e transdisciplinare all'epoca abituale, e a fare da cornice a tutto ciò, la situazione politica, economica, sociale e culturale che ha dato vita a un determinato sistema di valori. Studiare le immagini di città vuol dire studiare il sistema culturale che le ha generate.

¹⁶ M. Baxandall, *Patterns of intention*, Yale, 1985 (ed. It. *Forme dell'intenzione*, Torino, 2000).

ELENCO DEGLI ELABORATI GRAFICI

Tav. 1 – Confronto grafico-dimensionale fra le diverse versioni rappresentate di *Largo di Palazzo* a Napoli eseguite da Gaspare Vanvitelli.

Tav. 2 – Sovrapposizione del Disegno preparatorio al dipinto Banca Intesa. Fase 1 e 2.

Tav. 3 – Sovrapposizione del Disegno preparatorio al dipinto di collezione Sersale. Fase 1 / 4.

Tav. 4 – Largo di Palazzo. Configurazione planimetrica nel XVIII secolo dalla Mappa del Duca di Noja.

Tav. 5 – Largo di Palazzo. Attuale configurazione planimetrica.

Tav. 6 – Largo di Palazzo. Confronto tra la configurazione planimetrica del XVIII secolo e quella attuale.

Tav. 7 – Individuazione dell'ipotetica retta d'orizzonte e dei punti di fuga dei diversi "campi" del dipinto.

Tav. 8 – Individuazione dell'ipotetica posizione dell'osservatore presa sul dipinto di Antonio Joli, *Cuccagna al Largo di Palazzo, 1754-59.*

Tav. 9 – Individuazione dell'ipotetico piano di orizzonte e dell'altezza del punto di stazione ipotizzato.

Tav. 10– Rilievo fotografico. Individuazione planimetrica dei coni ottici e dell'altezza dell'osservatore e fotografia panoramica. Confronto tra le fotografie e particolari del dipinto Banca Intesa.

Tav. 11 – Sovrapposizione della fotografia A. 1-2-3-4 al dipinto di Banca Intesa. Fase 1 / 3.

Tav. 12 – Individuazione planimetrica delle possibili posizioni dell'osservatore.

Tav. 13 – Analisi sulla visibilità della Chiesa ed ex Collegio di San Ferdinando dalla terrazza di Palazzo Salerno.

Tav. 14 – Verifica del punto di vista A. Ipotesi 1 e 2.

Tav. 15 – Verifica del punto di vista B. Ipotesi 1 e 2.

Tav. 16.a – Verifica del punto di vista C. Ipotesi 1 e 2.

Tav. 16.b – Verifica del punto di vista C. Ipotesi 3 e 4.

Tav. 17– Verifica del punto di vista D. Ipotesi 1 e 2.

Tav. 18 – Verifica del punto di vista E. Ipotesi 1 e 2.

Tav. 19 – Vista prospettica di Largo di Palazzo da C 4, con sovrapposizione del dipinto sulla mappa del Duca di Noja..

Tav. 20.a – Posizione dell’osservatore nel punto A e distanza da Castel Sant’Elmo.

Tav. 20.b – Vista prospettica di Largo di Palazzo dal punto A e verifica del lato sinistro del dipinto.

Tav. 20.c – Verifica planimetrica del punto di vista B e distanza da Castel Sant’Elmo .

Tav. 20.d – Vista prospettica di Largo di Palazzo dal punto di vista B e verifica del lato sinistro del dipinto.

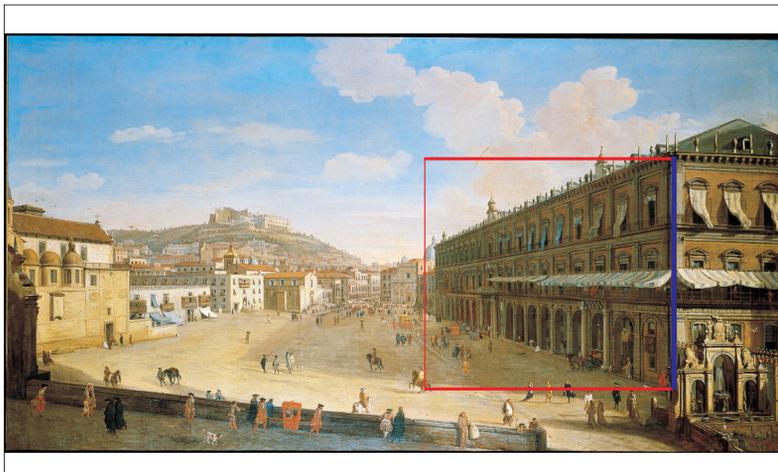
Tav. 21 – Individuazione, sul dipinto, della dimensione della facciata del complesso Sant’Elmo+Certosa per il riscontro sull’uso della camera oscura.

Tav. 22 – La “chiusura scenografica” del dipinto.

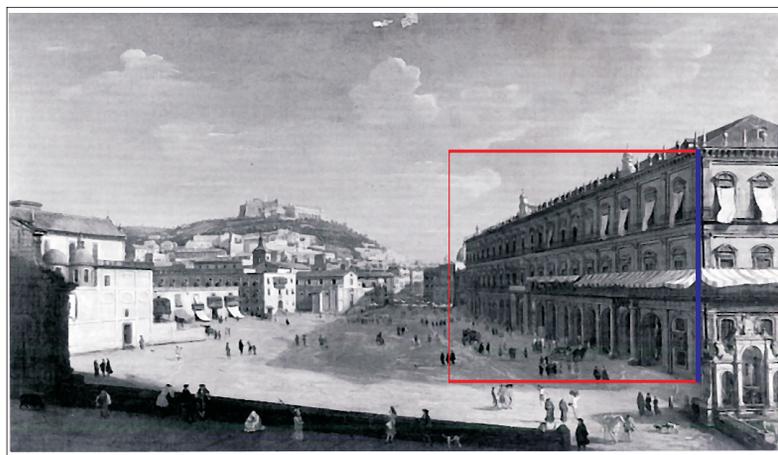
Gaspere Vanvitelli, Largo di Palazzo.
Museo di San Martino, Napoli.
Dimensioni 1160x414 mm.



Gaspere Vanvitelli, Largo di Palazzo.
Banca Intesa, Parigi.
Dimensioni 1250x750 mm.
Rapporto di riduzione disegno preparatorio-dipinto: 0%.



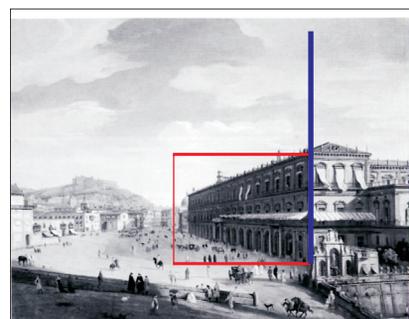
Gaspere Vanvitelli, Largo di Palazzo, 1706.
Cincinnati Art Museum, Cincinnati.
Dimensioni 1246x719 mm.
Rapporto di riduzione disegno preparatorio-dipinto: 0%.



Gaspere Vanvitelli, Largo di Palazzo.
Collezione Sersale.
Dimensioni 960x430 mm.
Rapporto di riduzione disegno preparatorio-dipinto: - 36,5%.



Gaspere Vanvitelli, Largo di Palazzo.
Collezione Avallone.
Dimensioni 650x500 mm.
Rapporto di riduzione disegno preparatorio-dipinto: - 52%.



0 50 cm

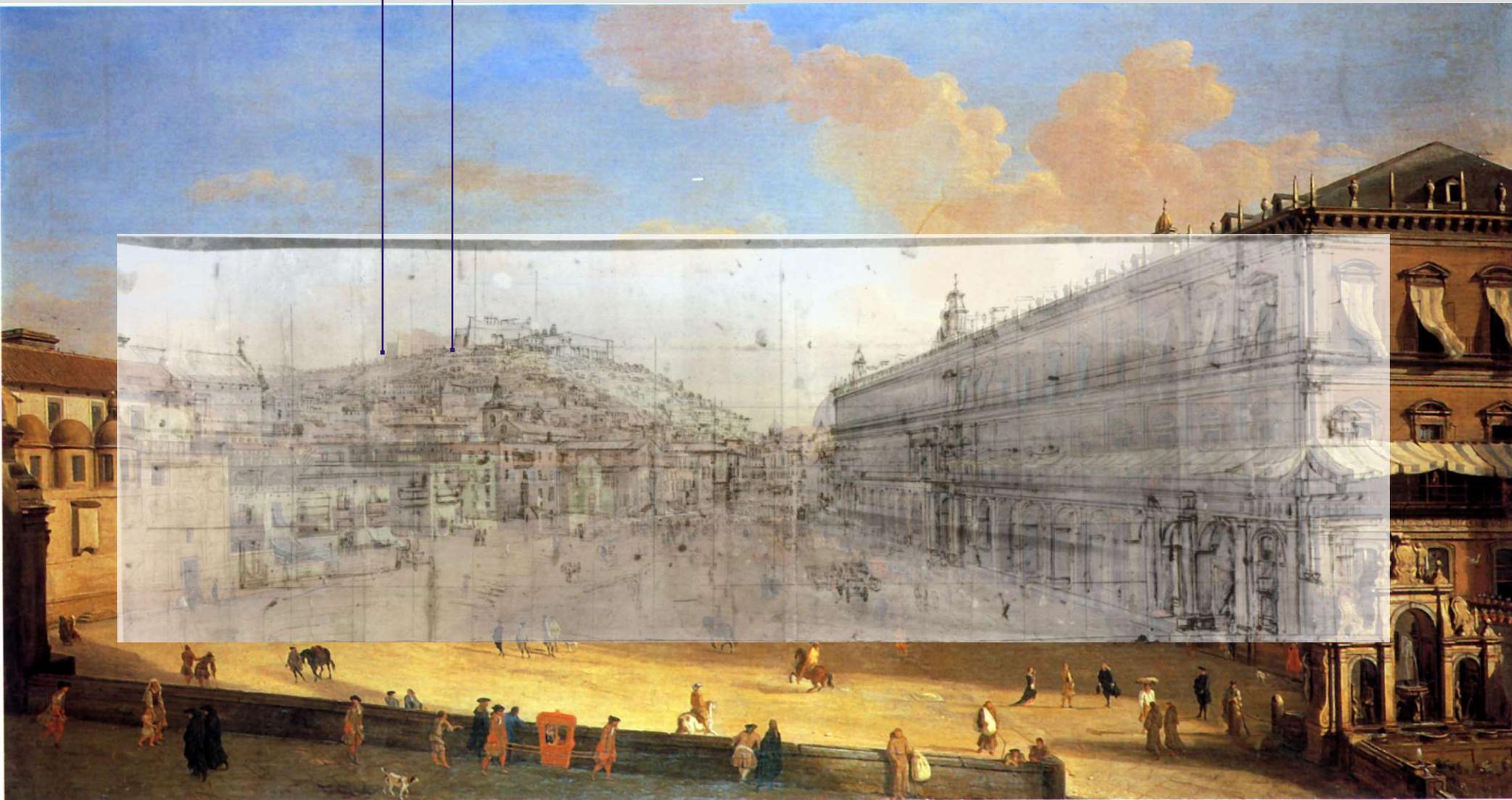
Tav. 1 Confronto grafico-dimensionale fra le diverse versioni rappresentate di *Largo di Palazzo* a Napoli eseguite da Gaspere Vanvitelli.

Posizione di
Castel Sant'Elmo
nel dipinto



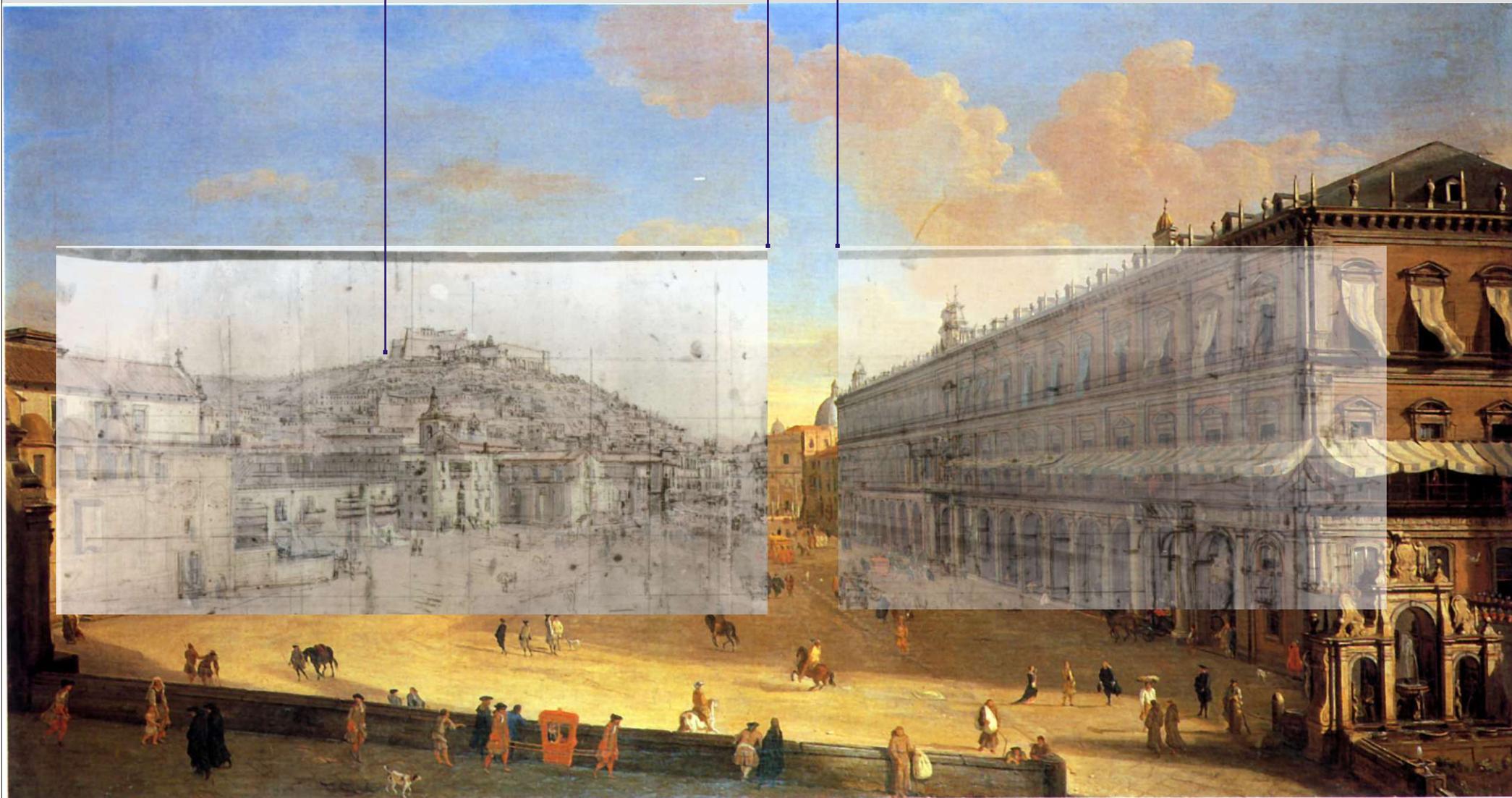
x

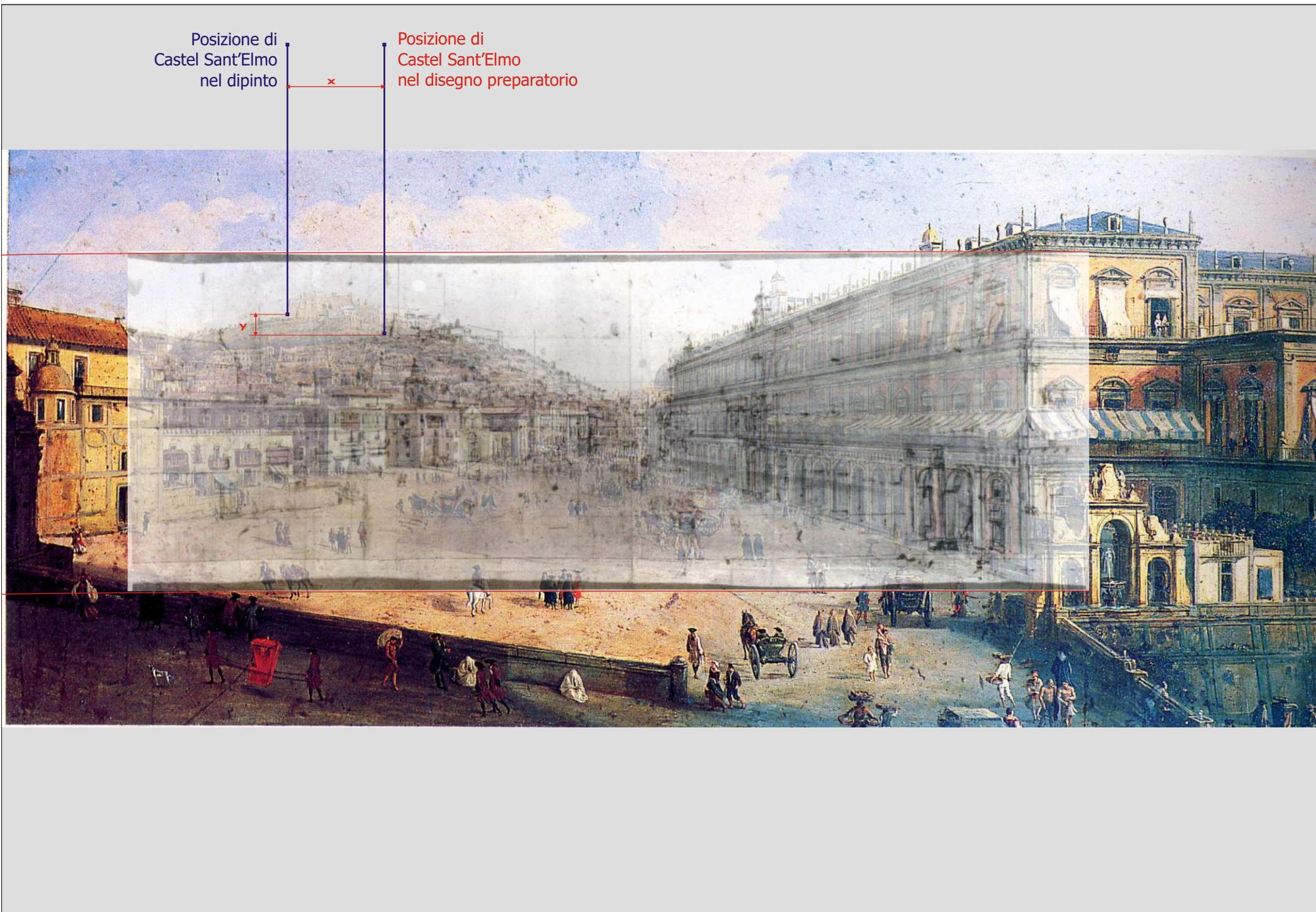
Posizione di
Castel Sant'Elmo
nel disegno preparatorio



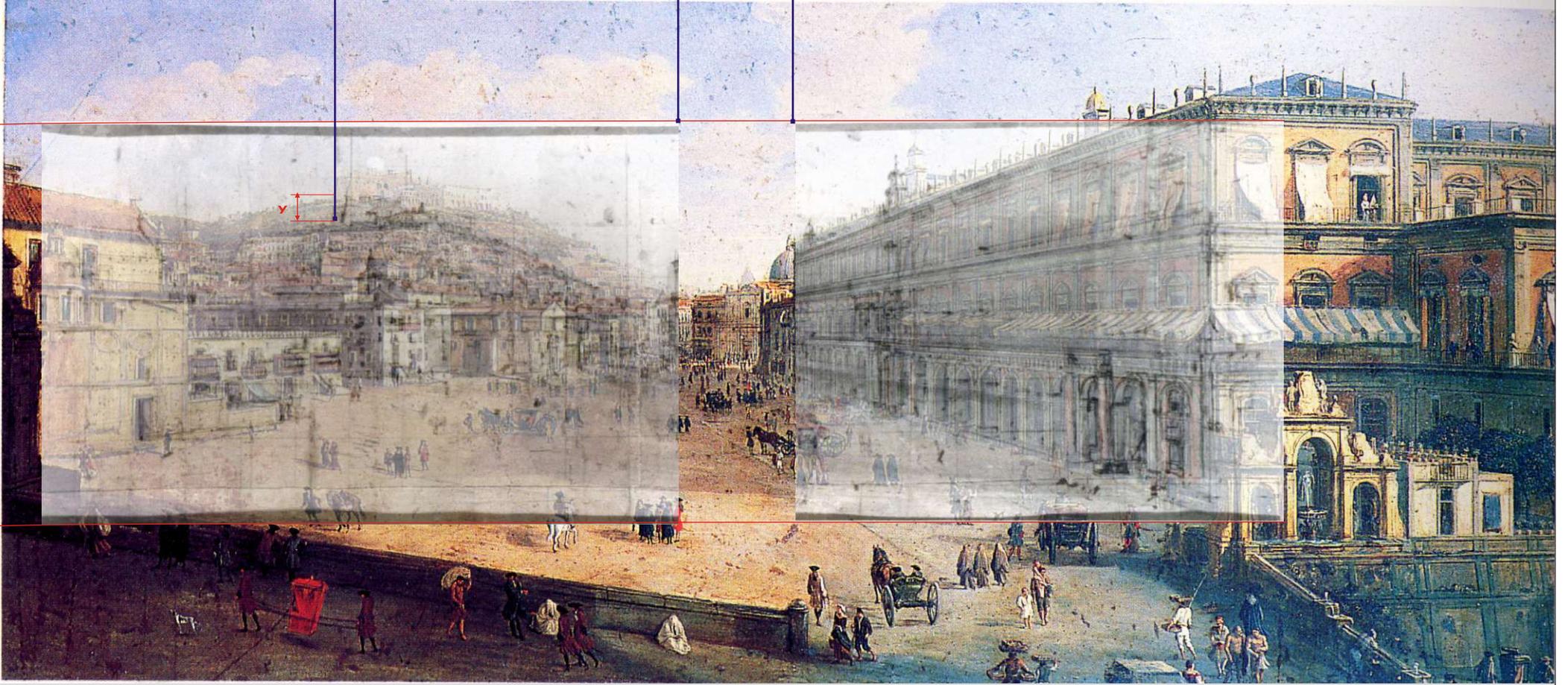
Posizione di
Castel Sant'Elmo

x





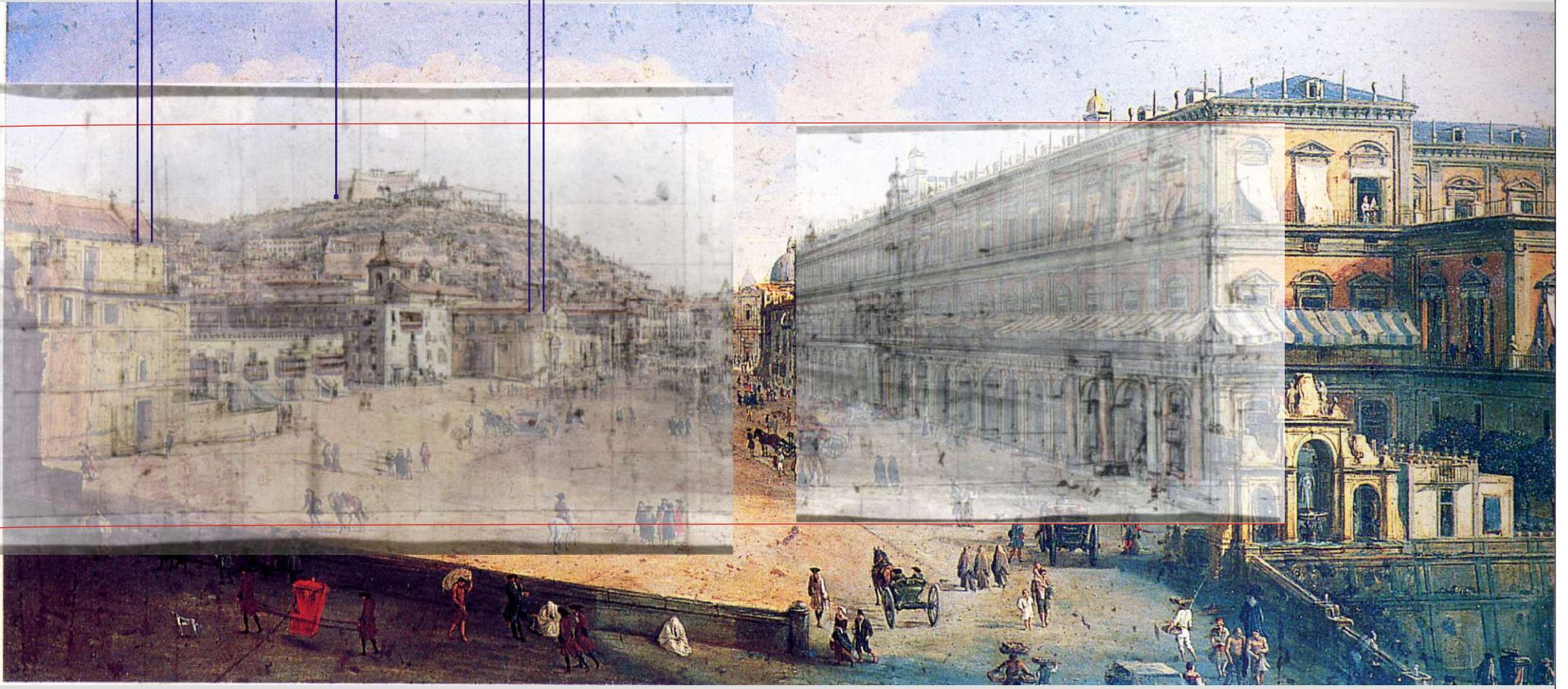
Posizione di
Castel Sant'Elmo



Posizione di
Castel Sant'Elmo

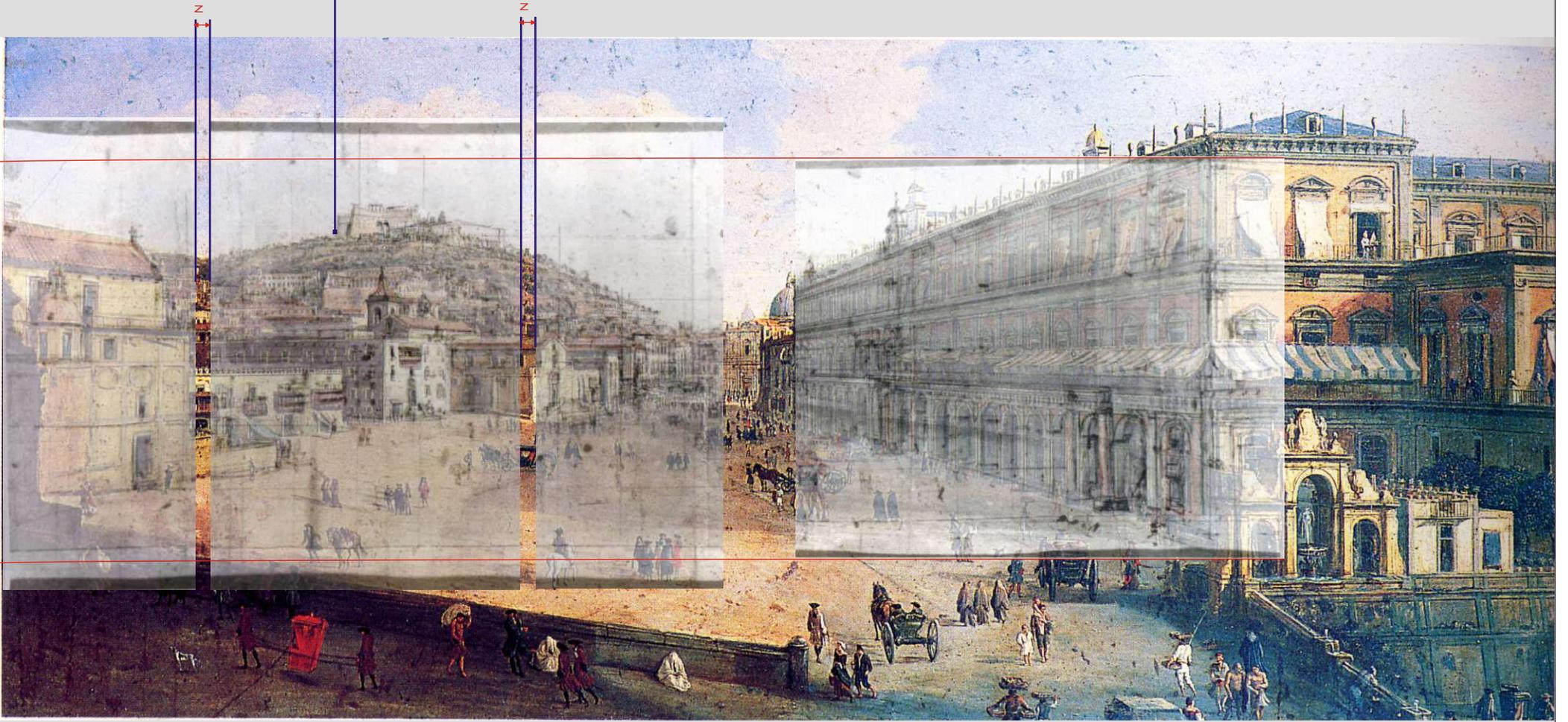
Z

Z



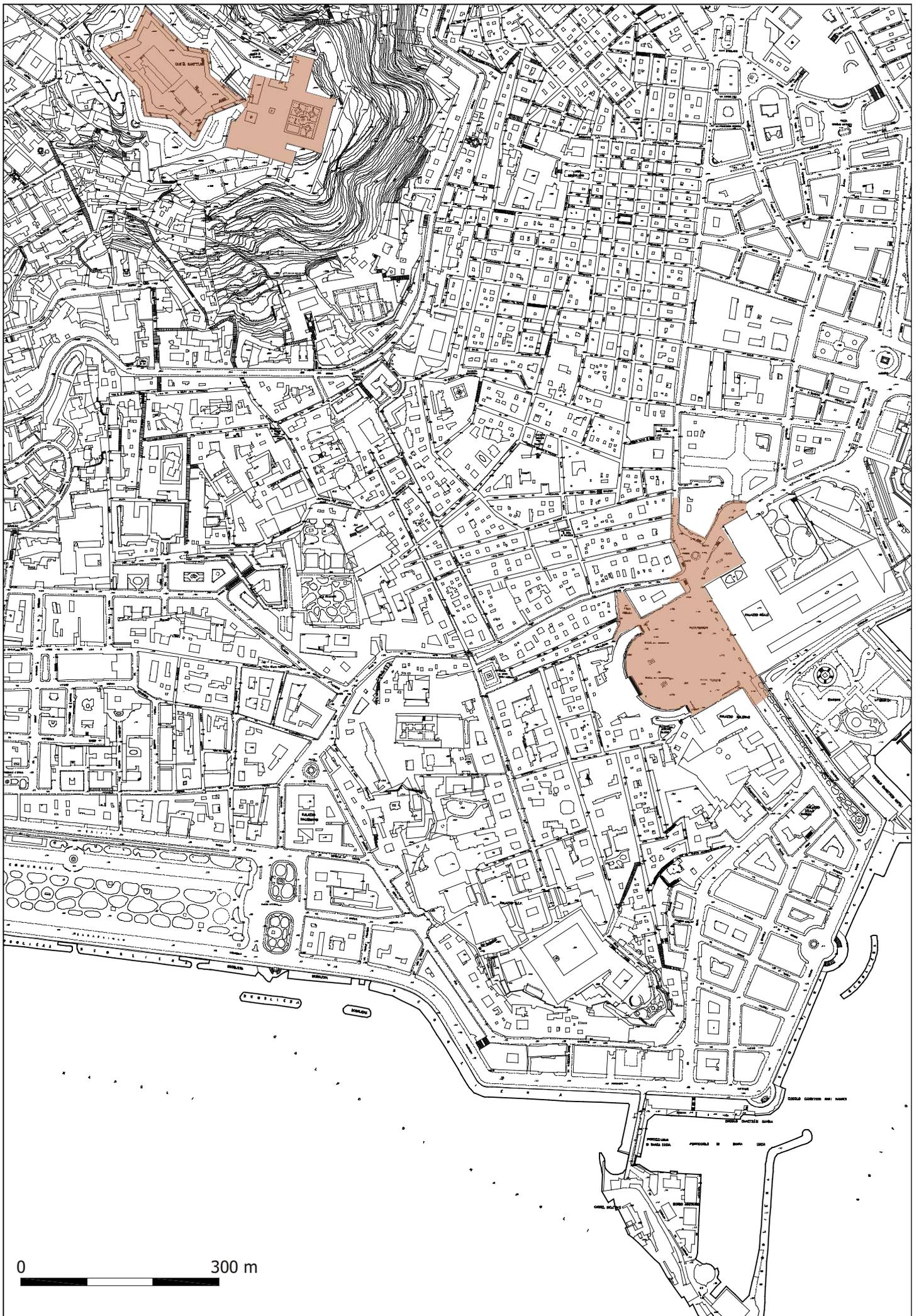
Tav. 3.c Sovrapposizione del Disegno preparatorio al dipinto collezione Sersale. Fase 3.

Posizione di
Castel Sant'Elmo

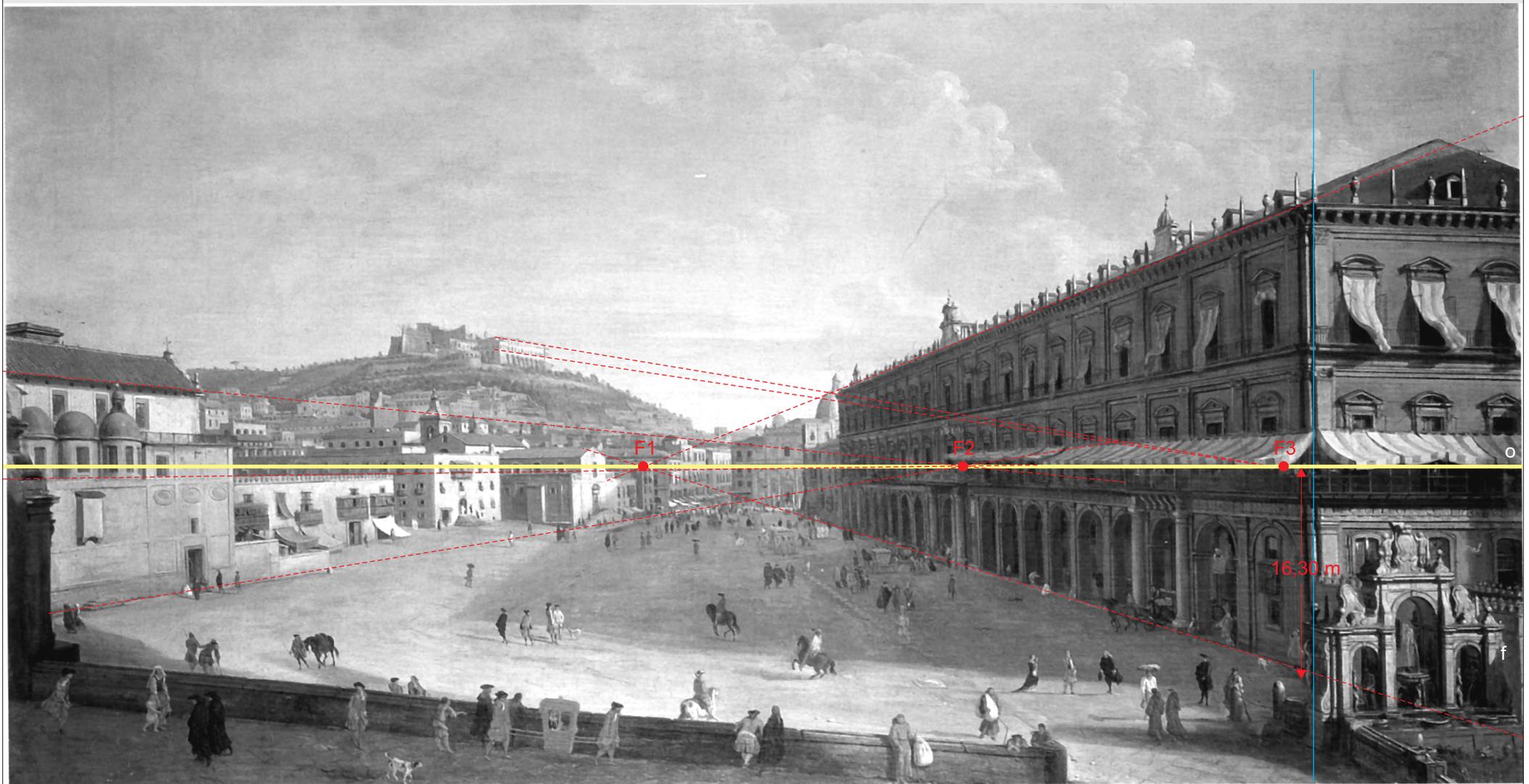




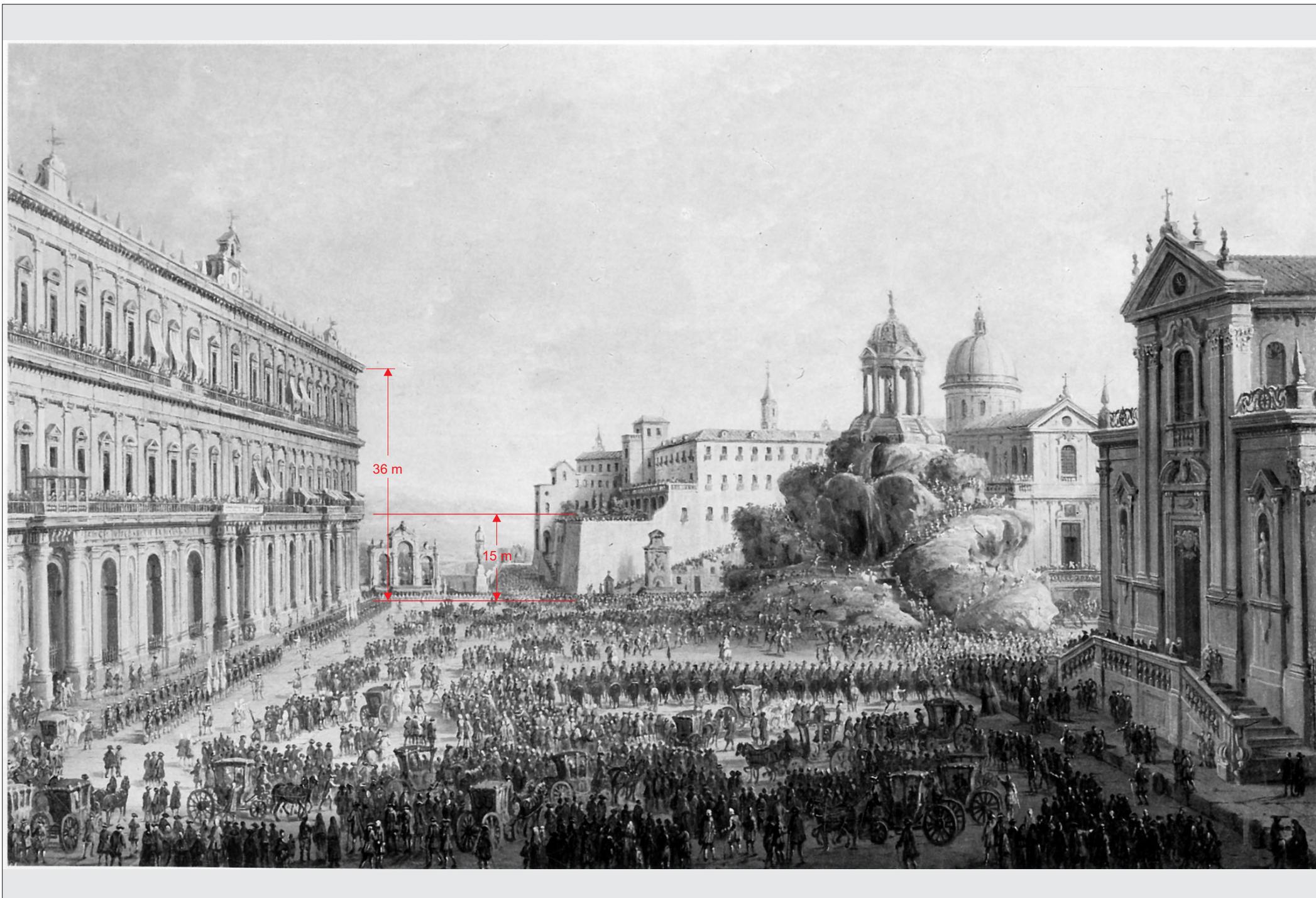
Tav. 4 Largo di Palazzo. Configurazione planimetrica nel XVIII secolo dalla mappa del Duca di Noja.



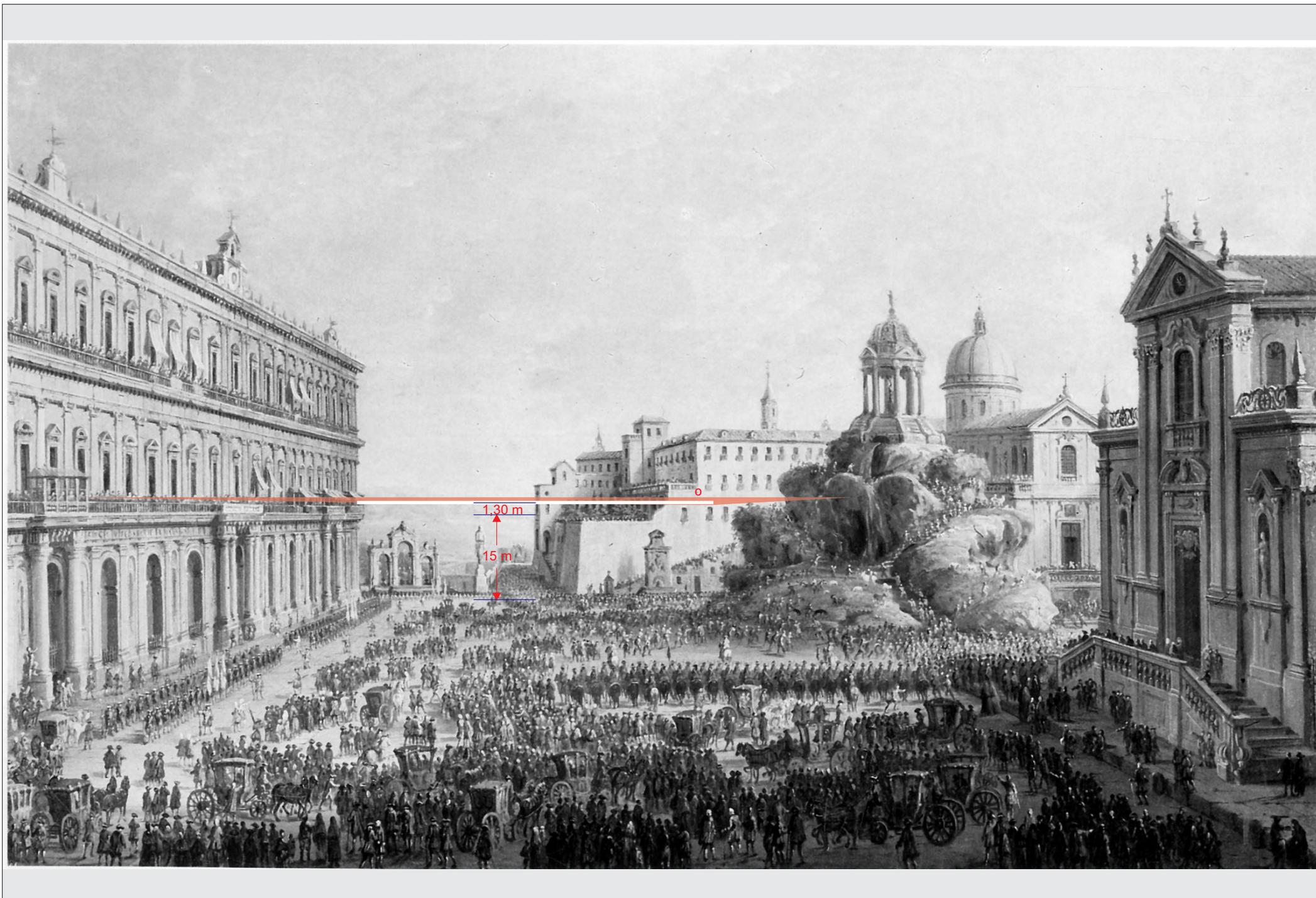
Tav. 5 Largo di Palazzo. Attuale configurazione planimetrica.



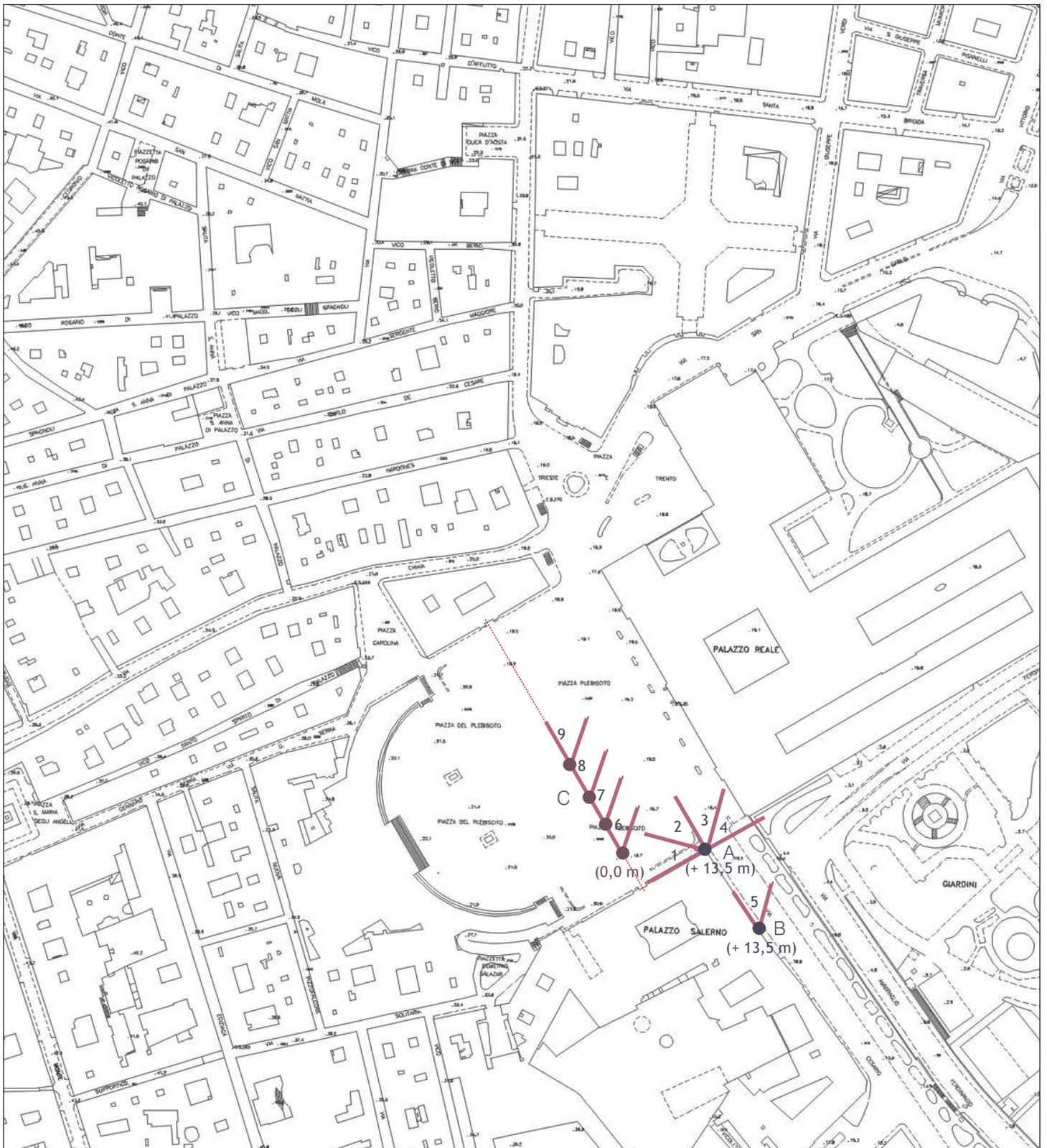
Tav. 7 Individuazione dell'ipotetica retta d'orizzonte e dei punti di fuga dei diversi "campi" del dipinto..



Tav. 8 Individuazione dell'ipotetica posizione dell'osservatore presa sul dipinto di Antonio Joli *Cuccagna a largo di Palazzo*, 1754-59.



Tav. 9 Individuazione dell'ipotetico piano di orizzonte e dell'altezza del punto di stazione ipotizzato.



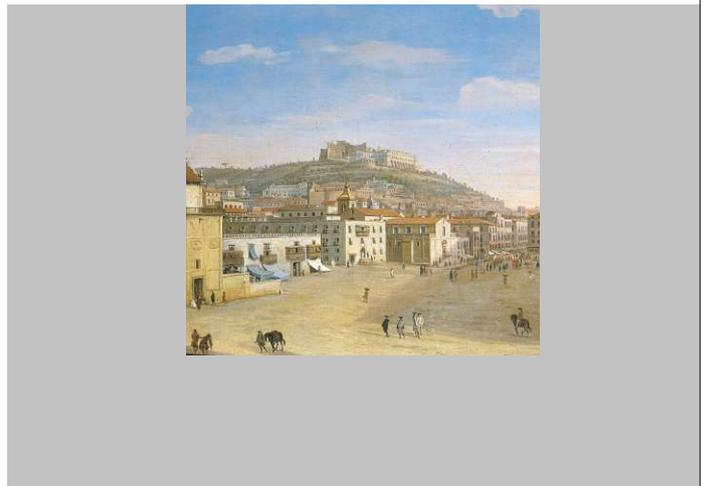
Tav. 10.a Rilievo fotografico. Individuazione planimetrica dei coni ottici e dell'altezza dell'osservatore e fotografia panoramica.



A - 1



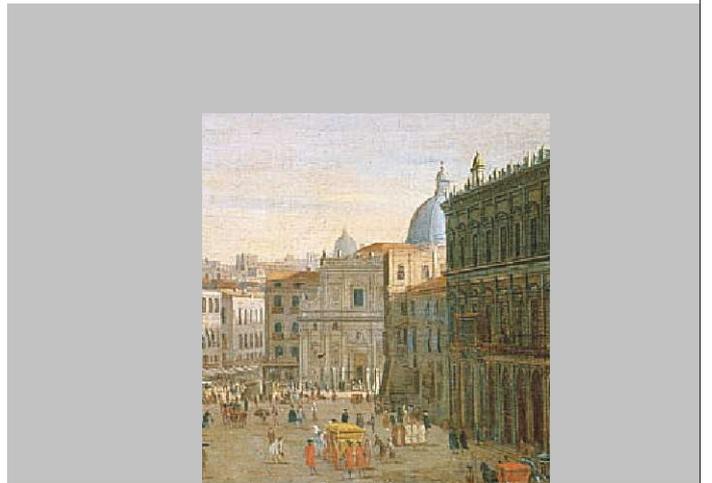
A - 2



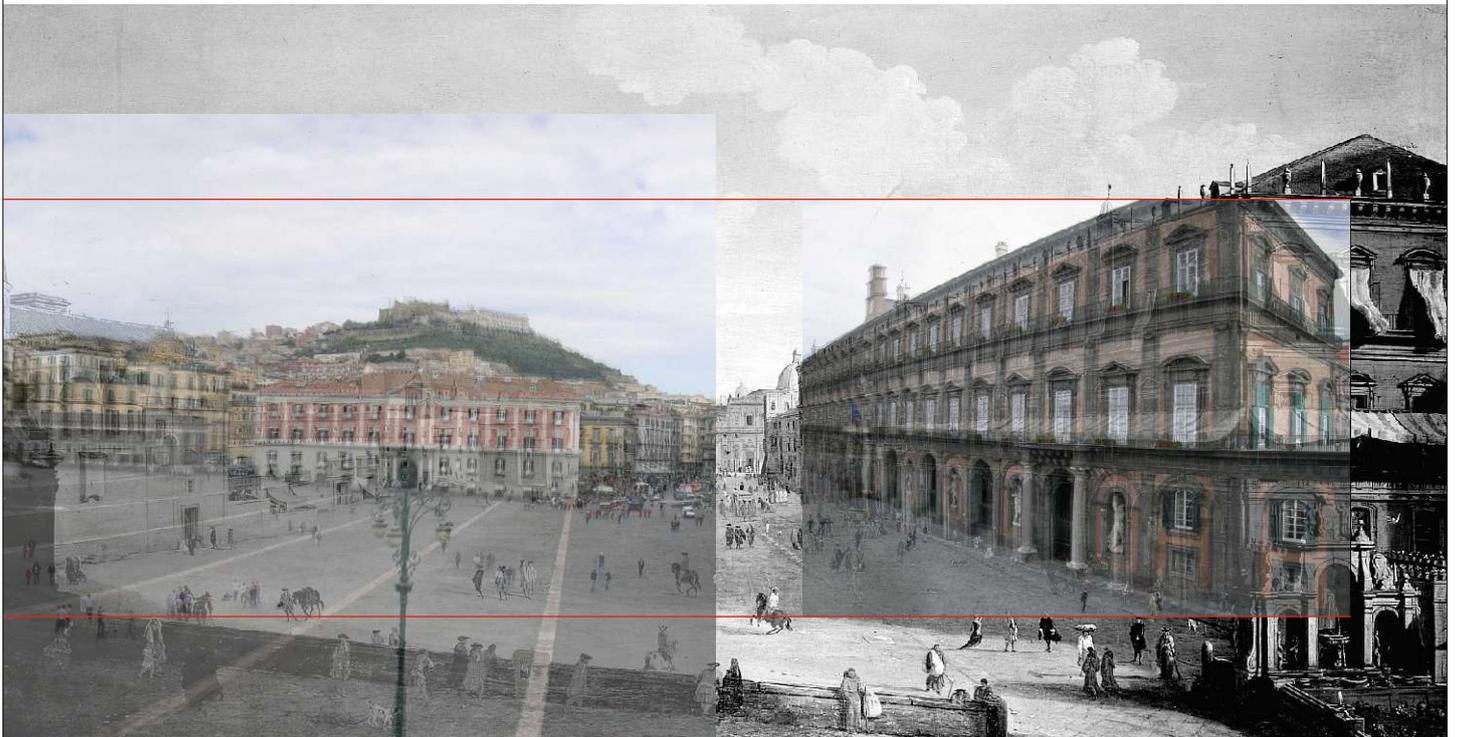
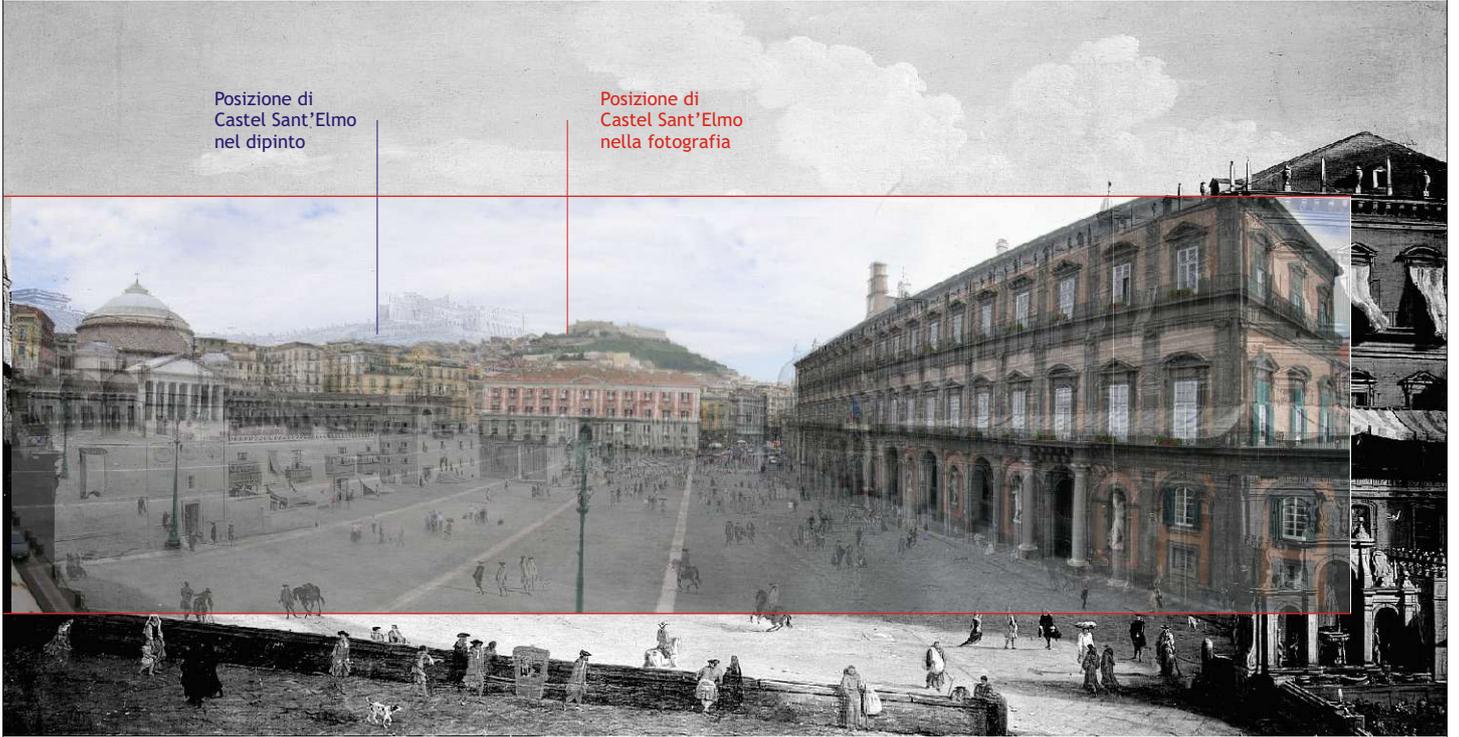
B - 5



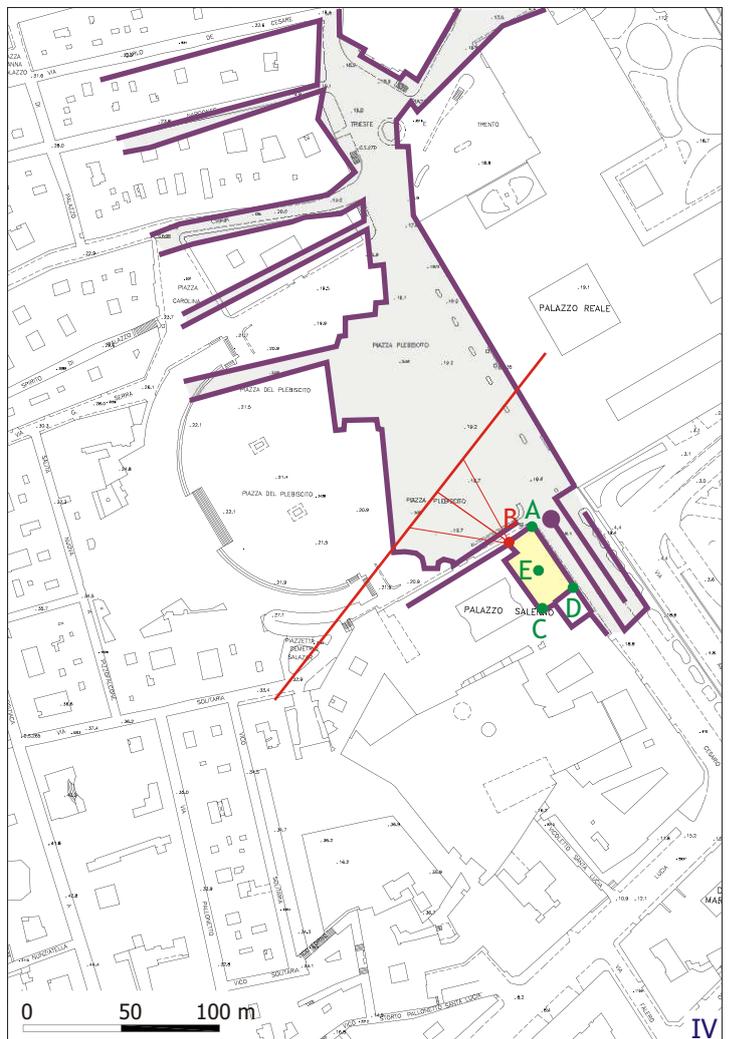
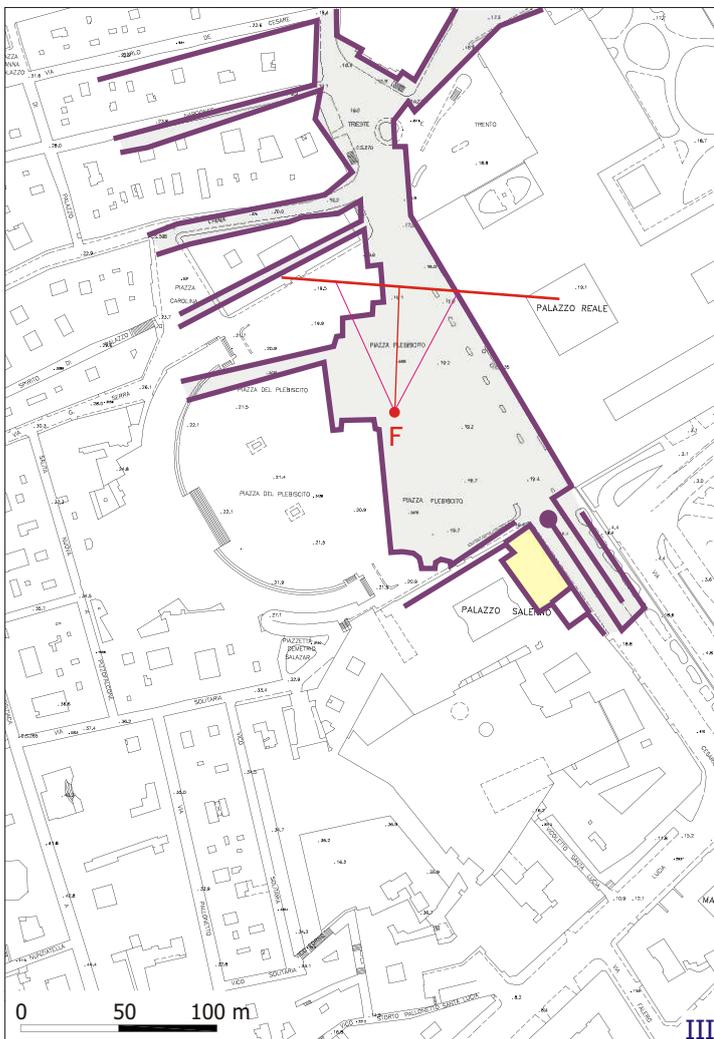
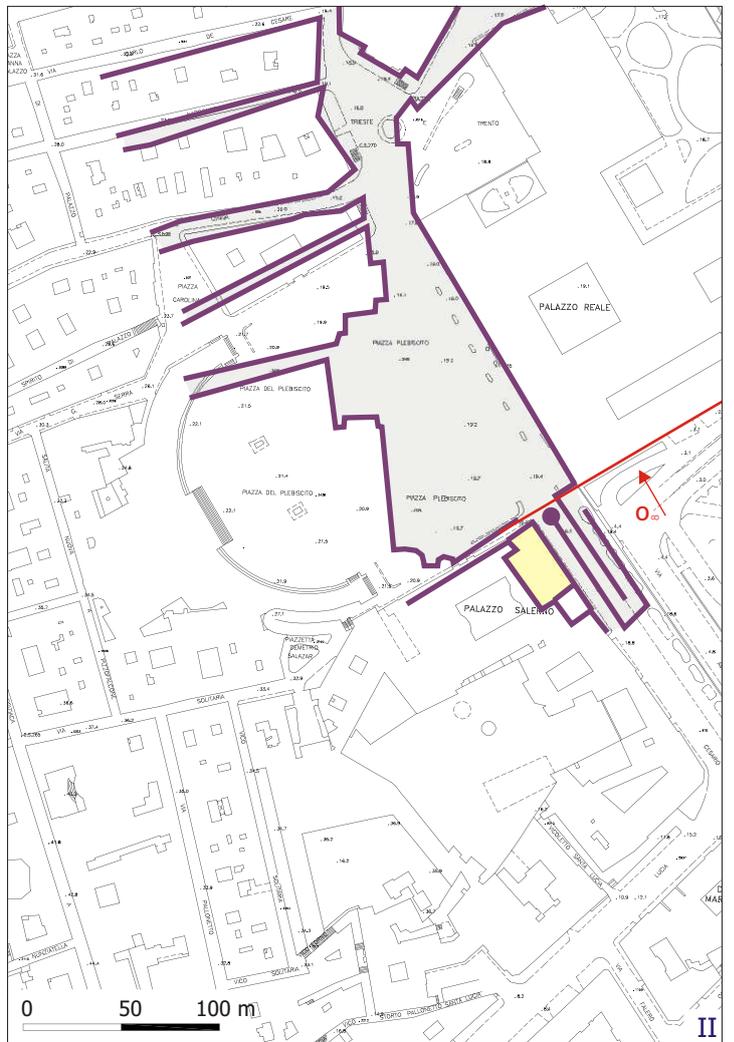
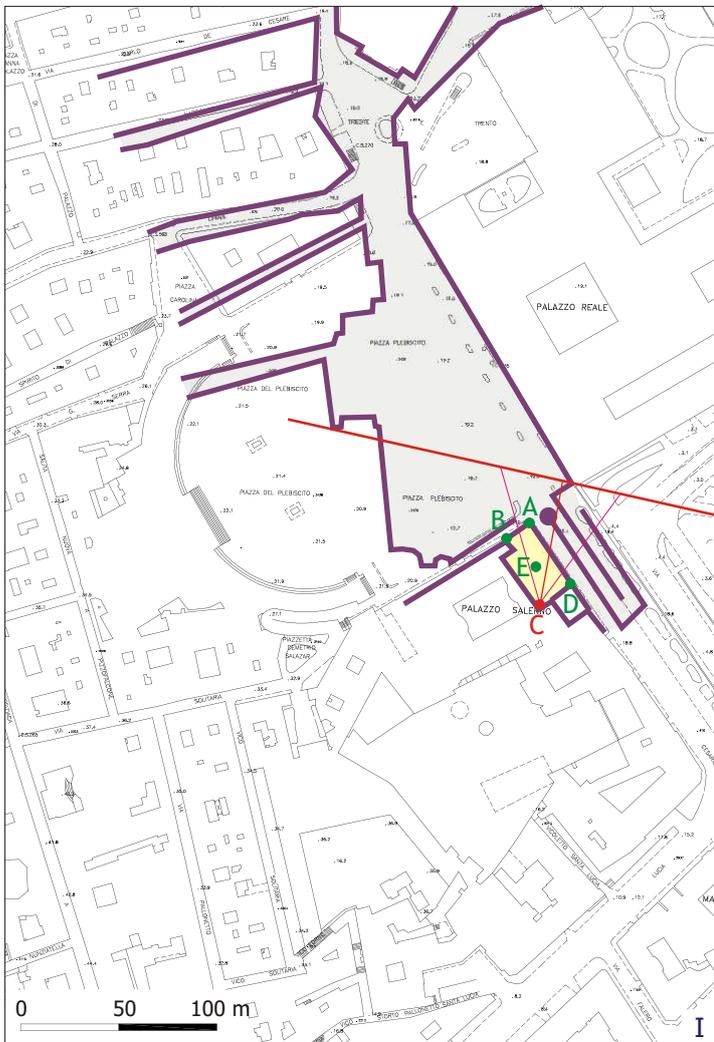
C - 9



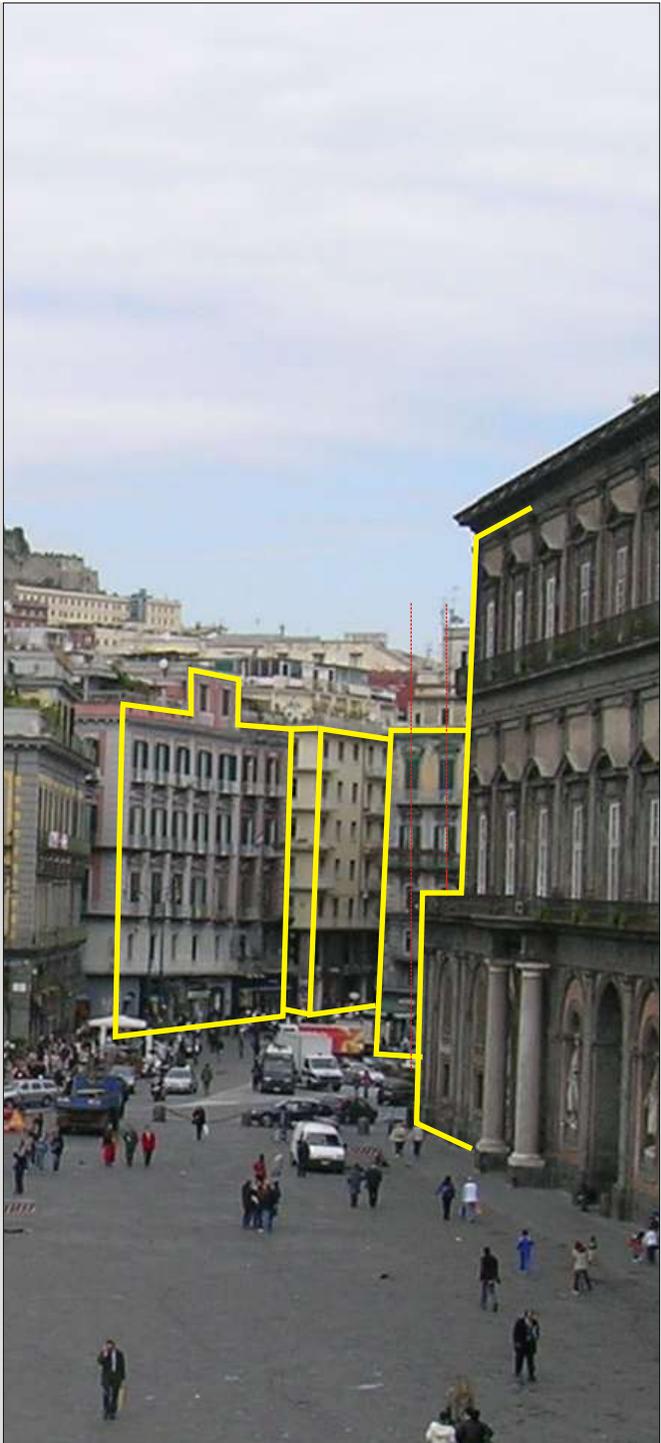
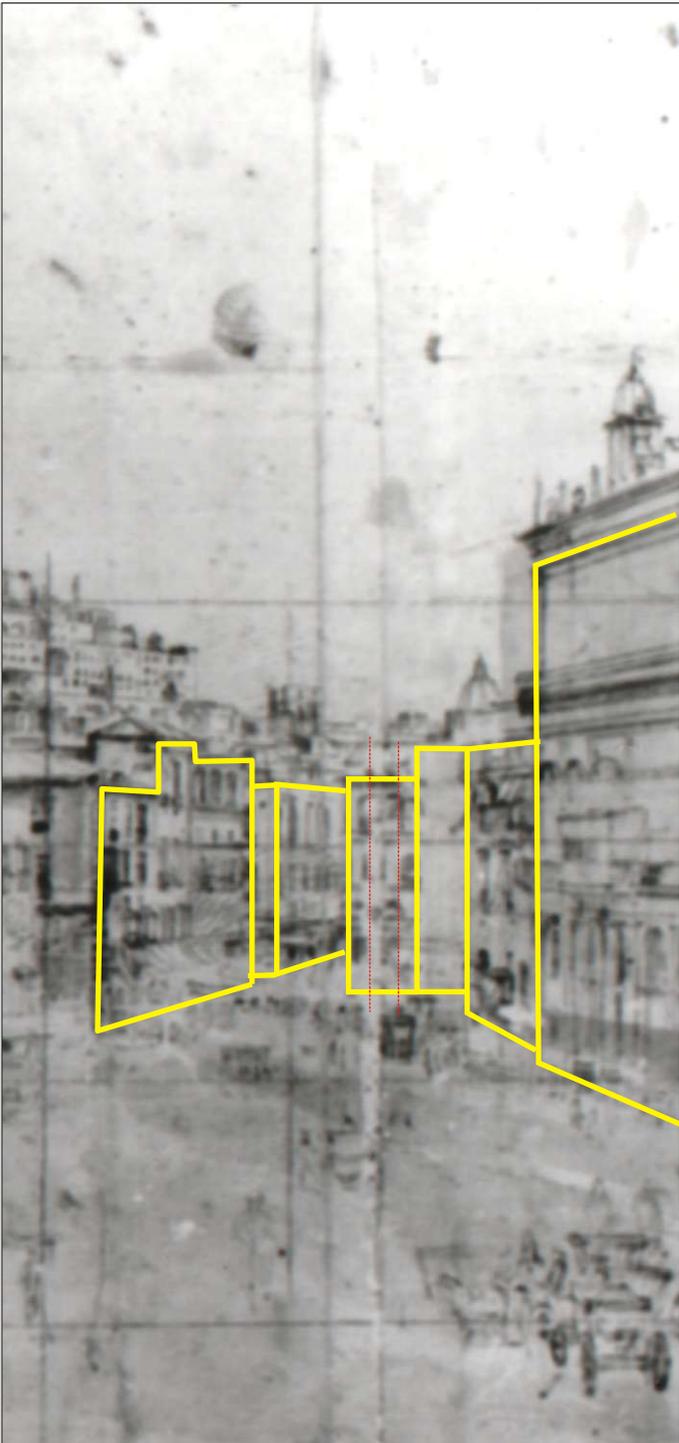
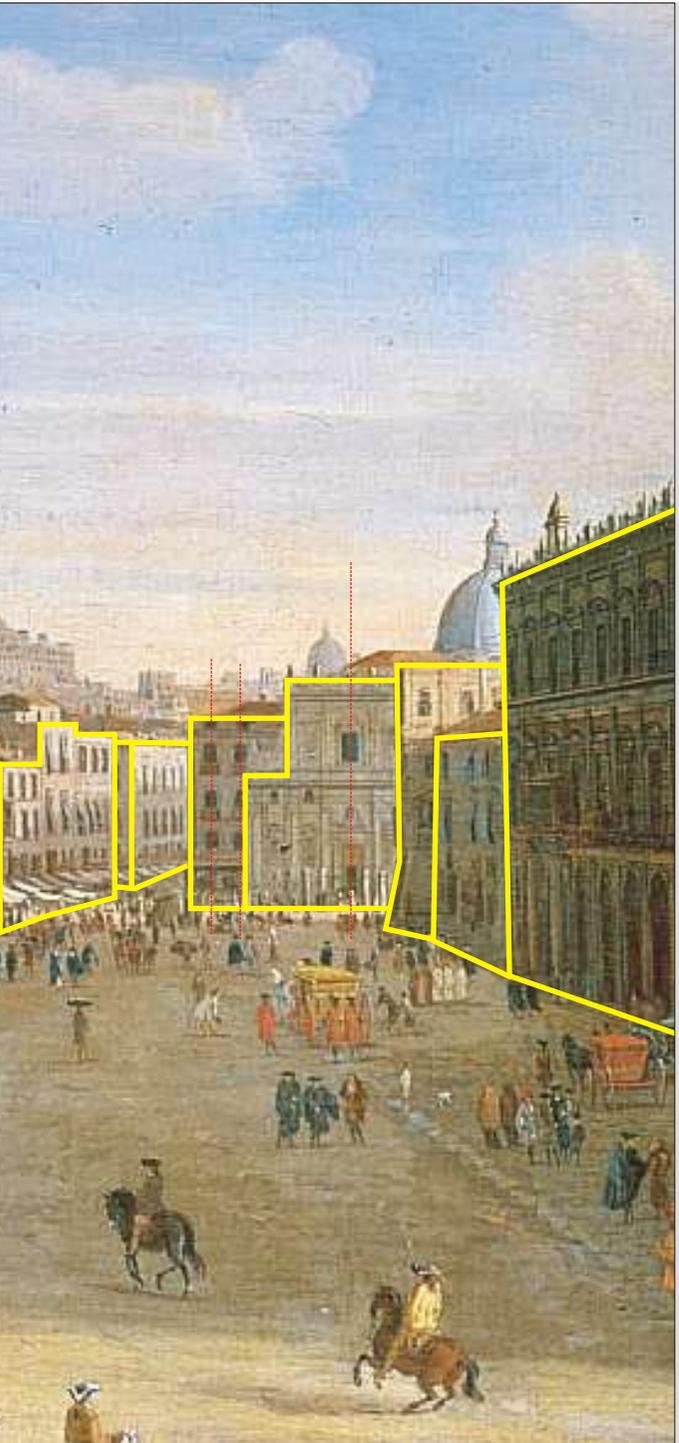
Tav. 10.b Rilievo fotografico. Confronto tra le fotografie e particolari del dipinto Banca Intesa.



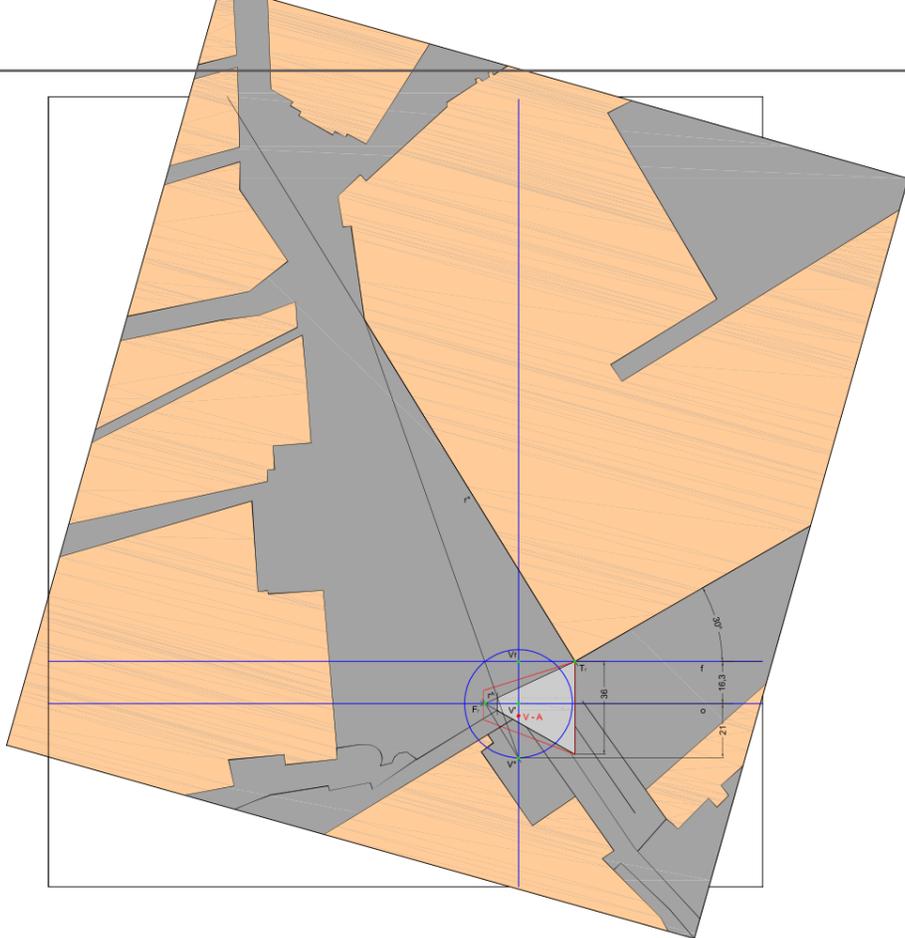
Tav. 11 Sovrapposizione della fotografia A. 1-2-3-4 al dipinto di Banca Intesa. Fase 1, fase 2, fase 3.



Tav. 12 Individuazione planimetrica delle possibili posizioni dell'osservatore.

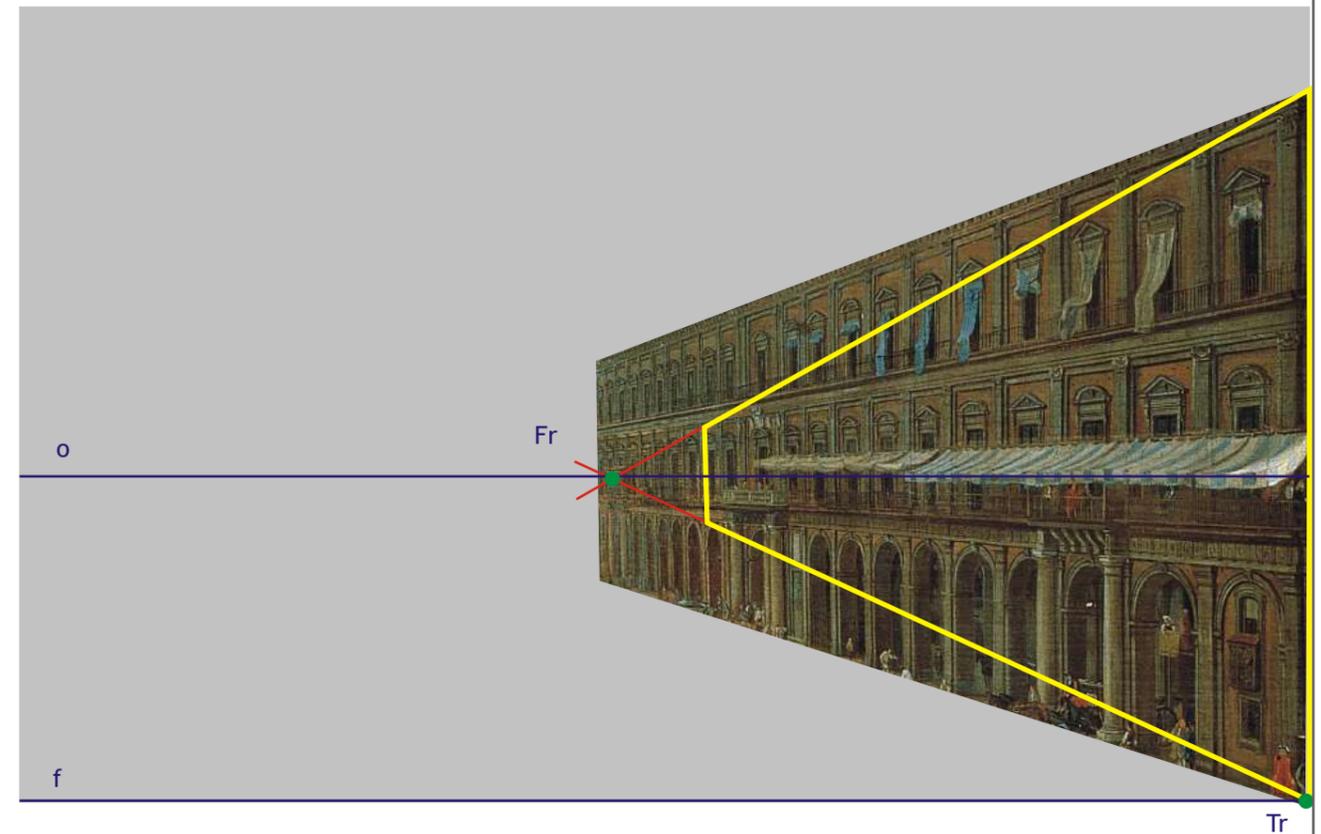


Tav. 13 Analisi sulla visibilità della Chiesa ed ex Collegio di San Ferdinando dalla terrazza di Palazzo Salerno.

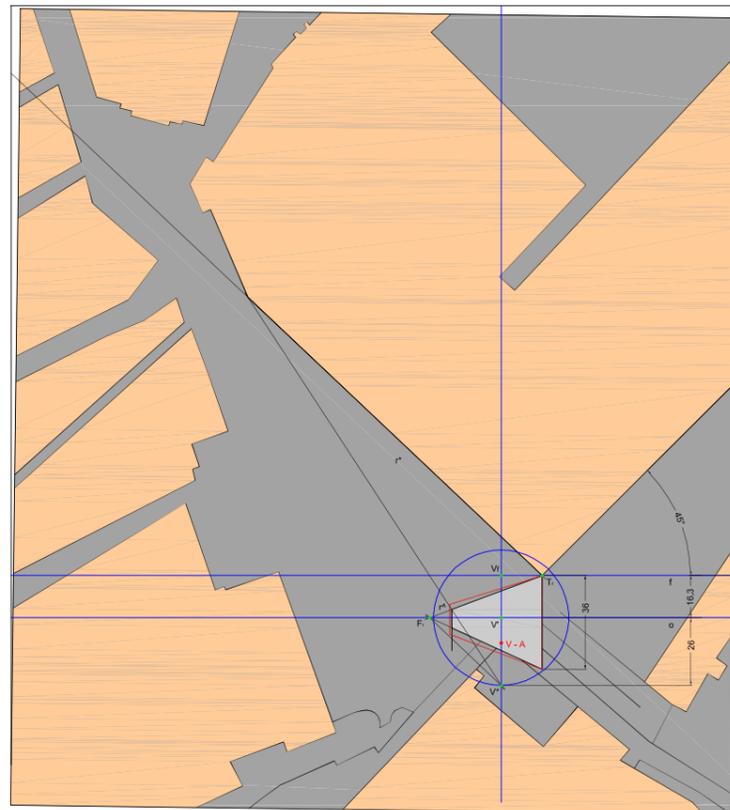


PUNTO A - ipotesi 1

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 86° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 30° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto A a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 21 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

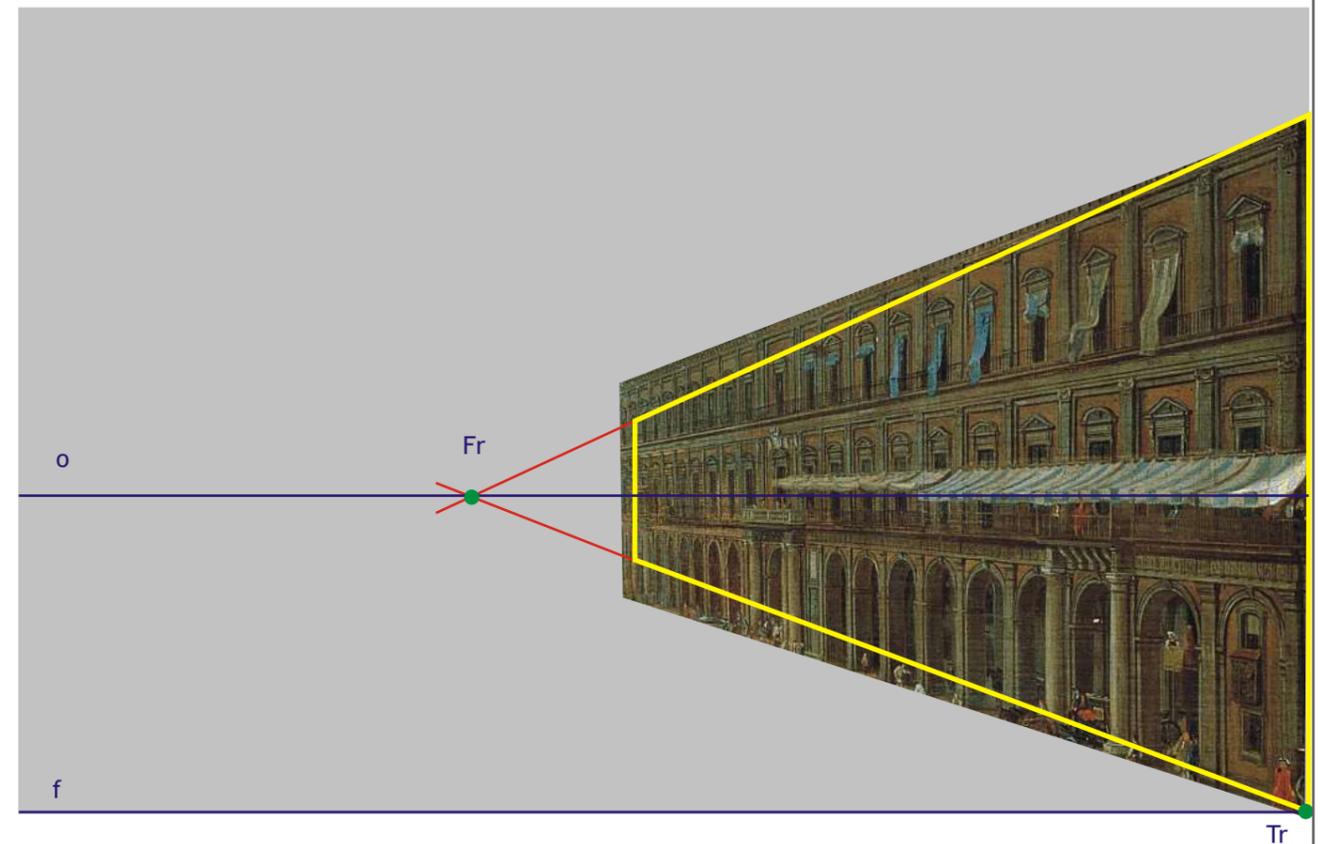


Verifica del punto "A"

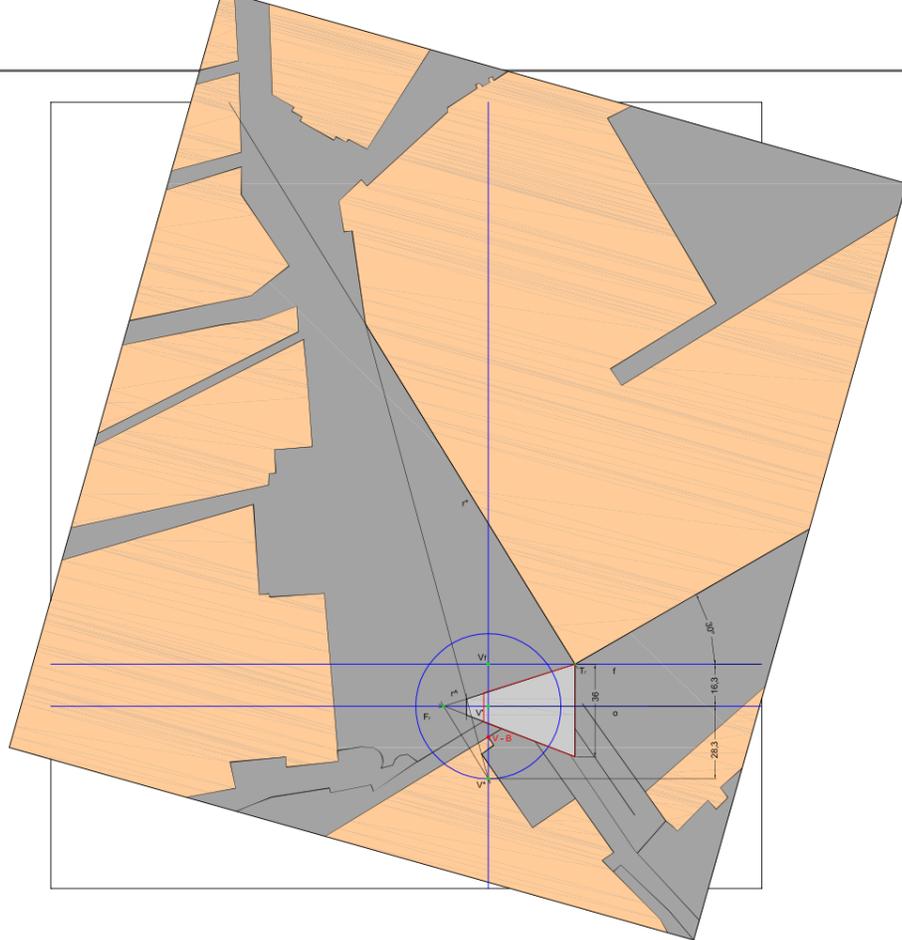


PUNTO A - ipotesi 2

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 76° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 45° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto A a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 26 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

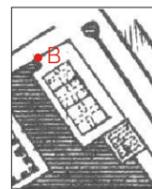
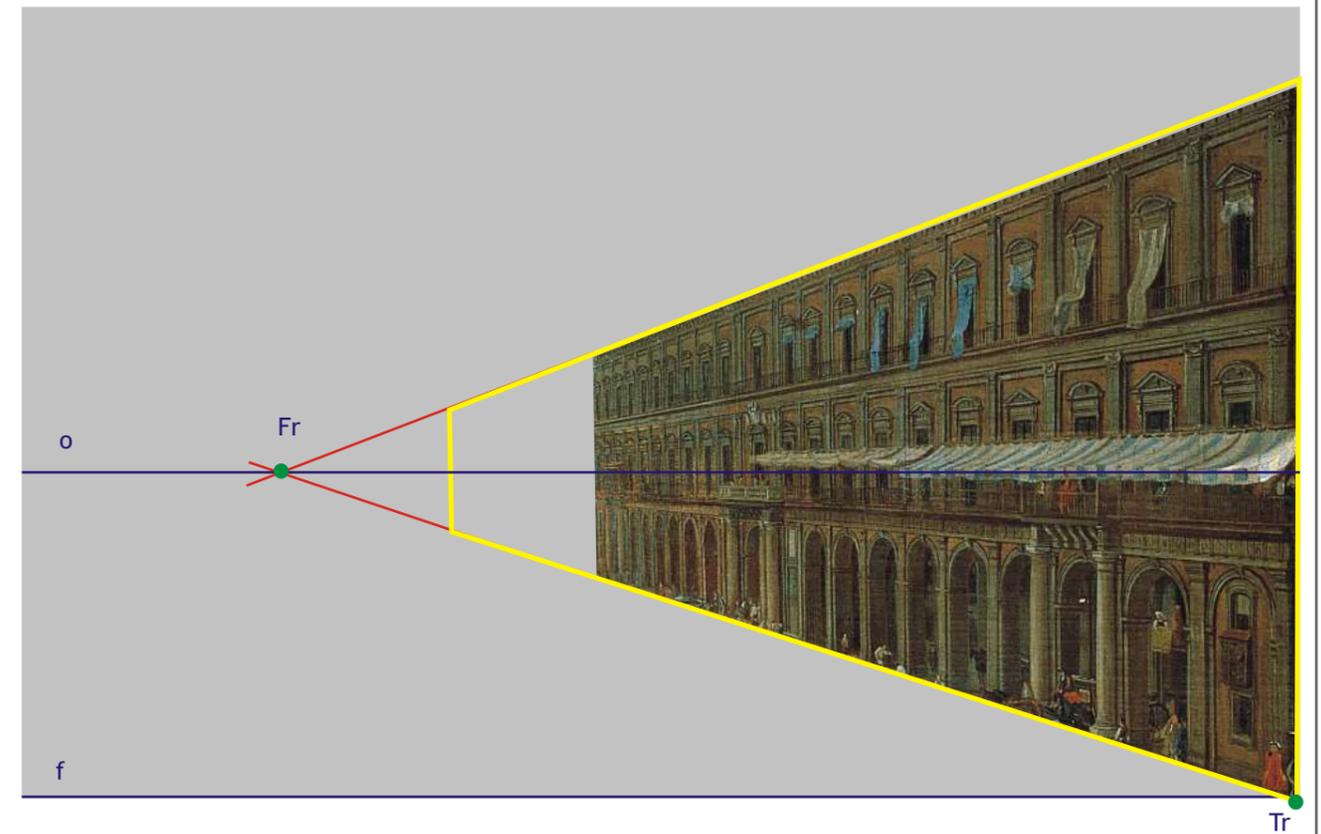


Tav. 14.a Verifica del punto di vista A. Ipotesi 1 e 2.

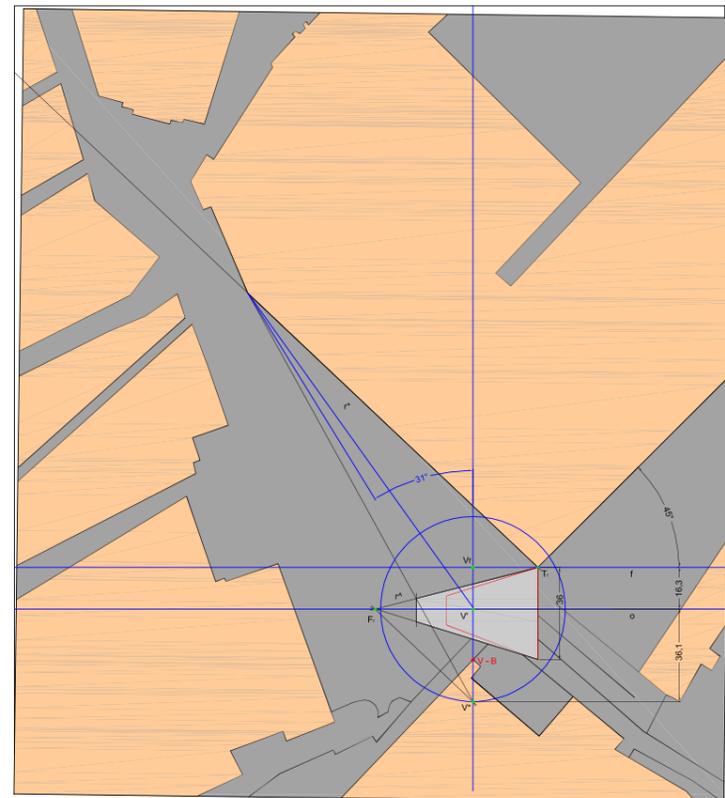


PUNTO B - ipotesi 1

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 70° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 30° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto B a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 28,3 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

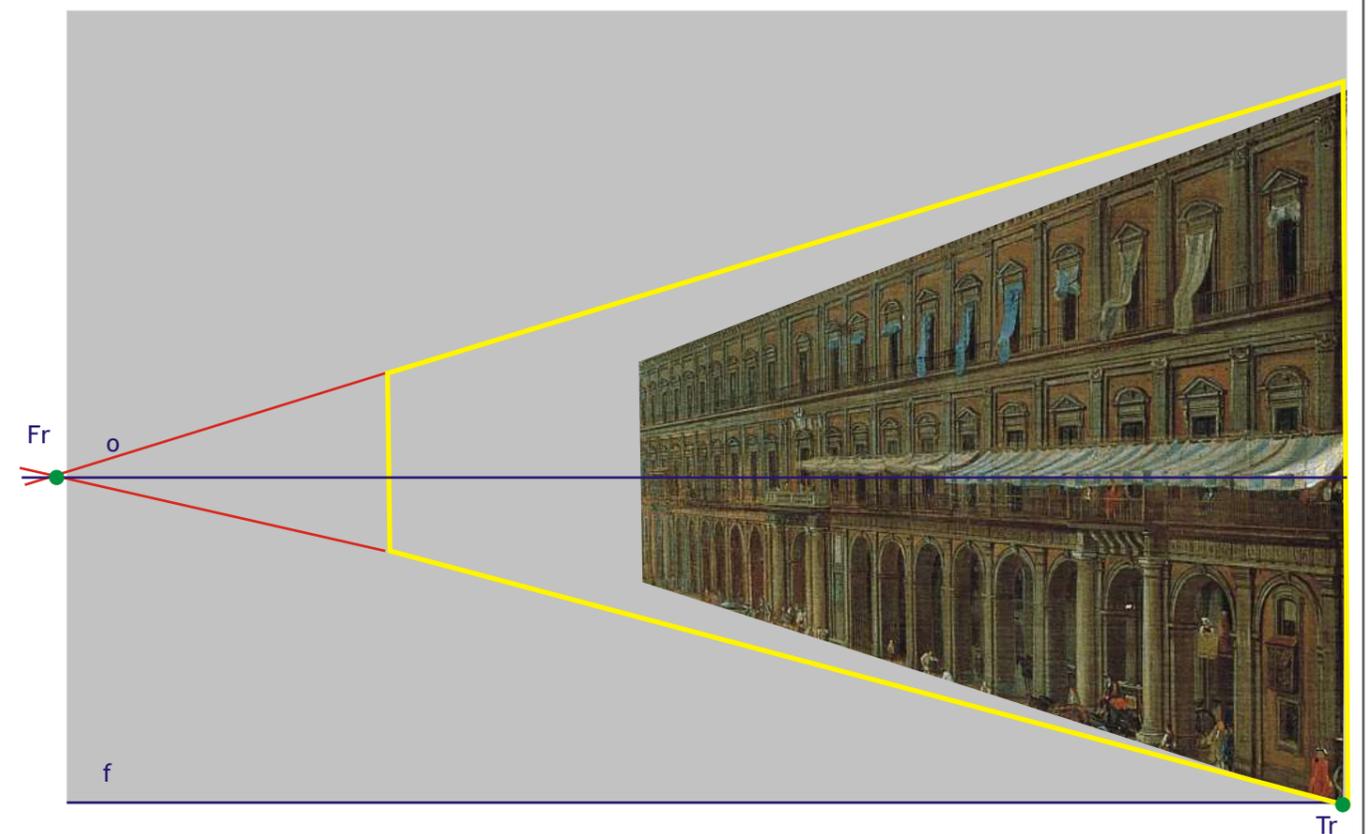


Verifica del punto "B"

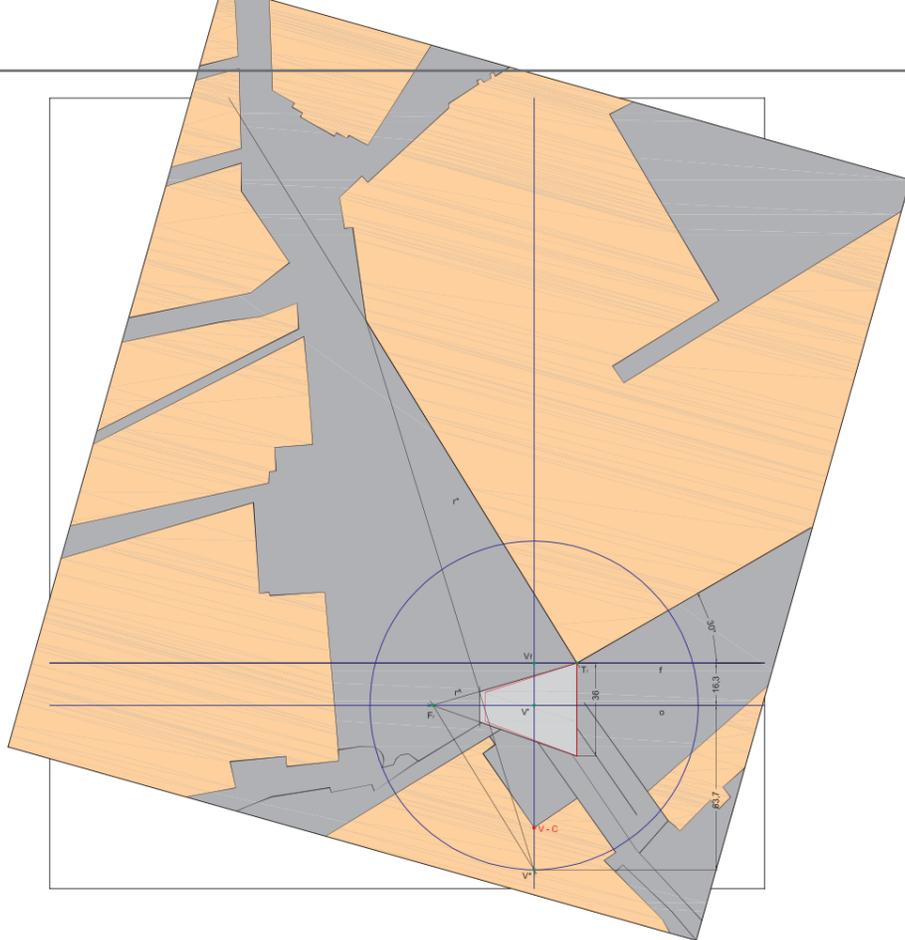


PUNTO B - ipotesi 2

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 62° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 45° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto B a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 36,1 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

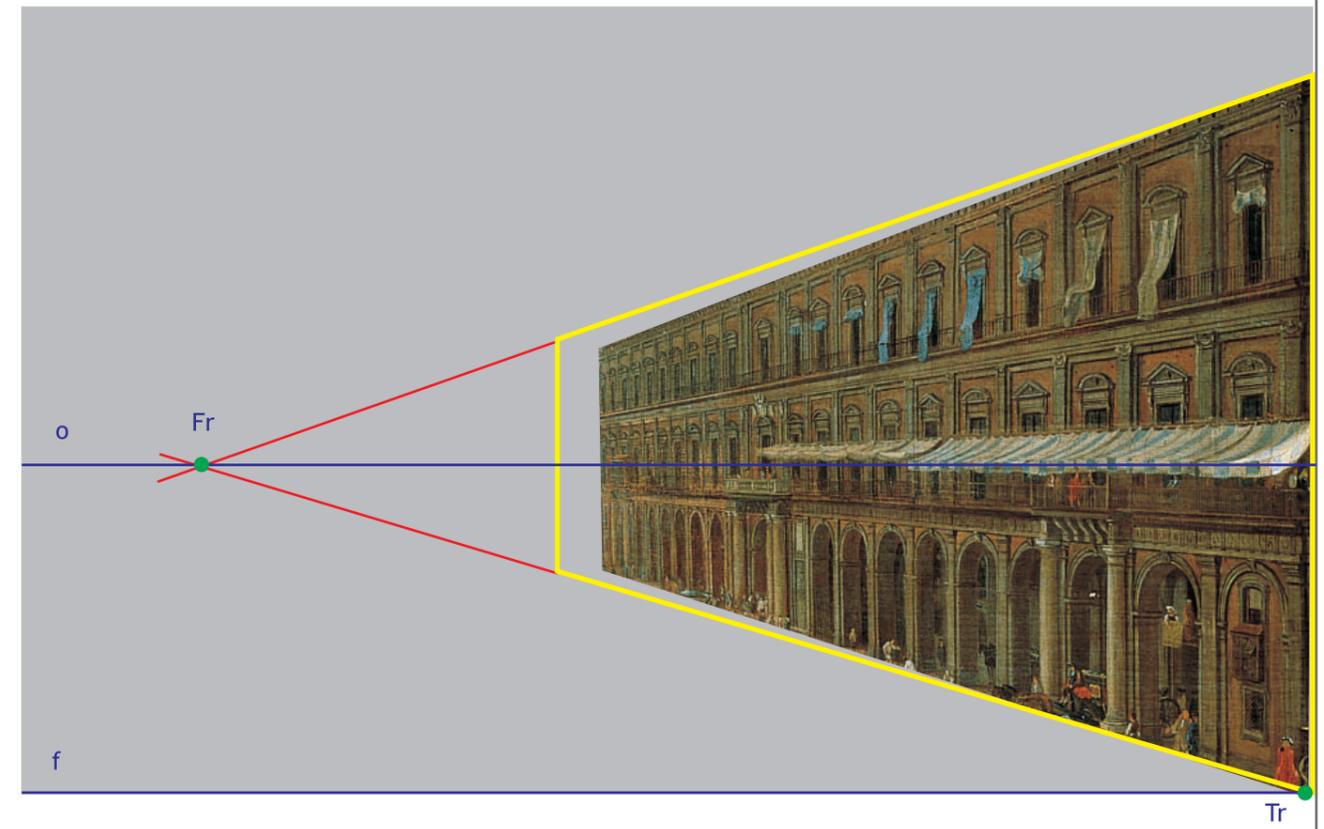


Tav. 15 Verifica del punto di vista B. Ipotesi 1 e 2.

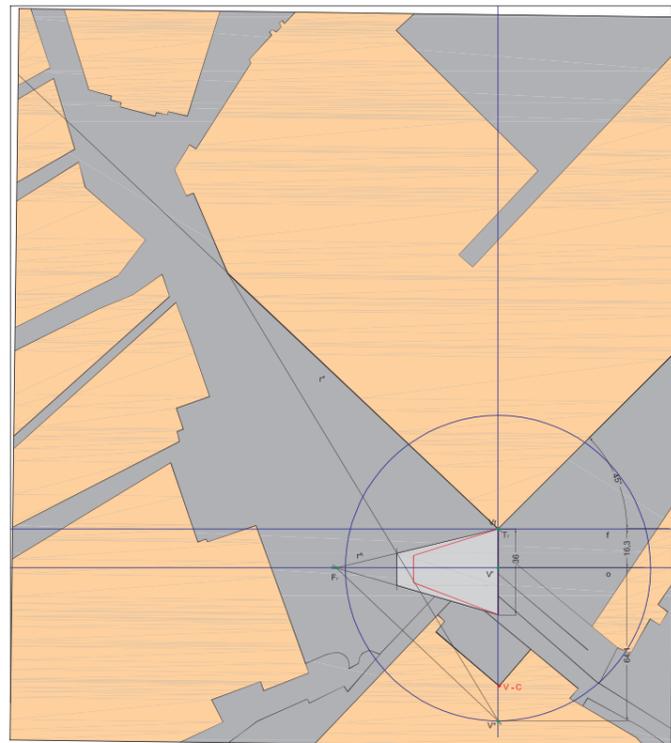


PUNTO C - ipotesi 1

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale. L'angolo visuale è di 45° . Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 30° . L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto C a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω). La distanza principale è di 63,7 m. La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

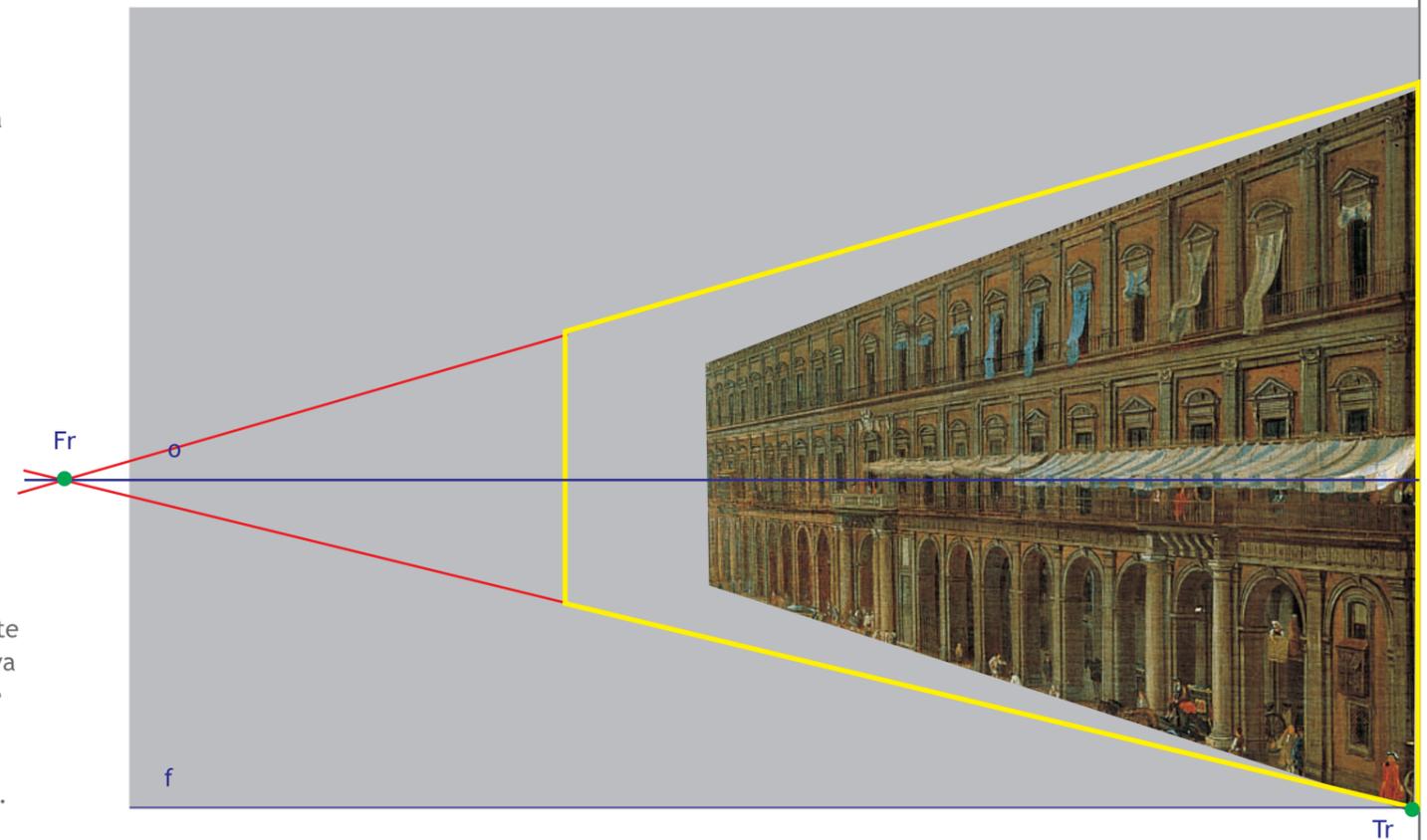


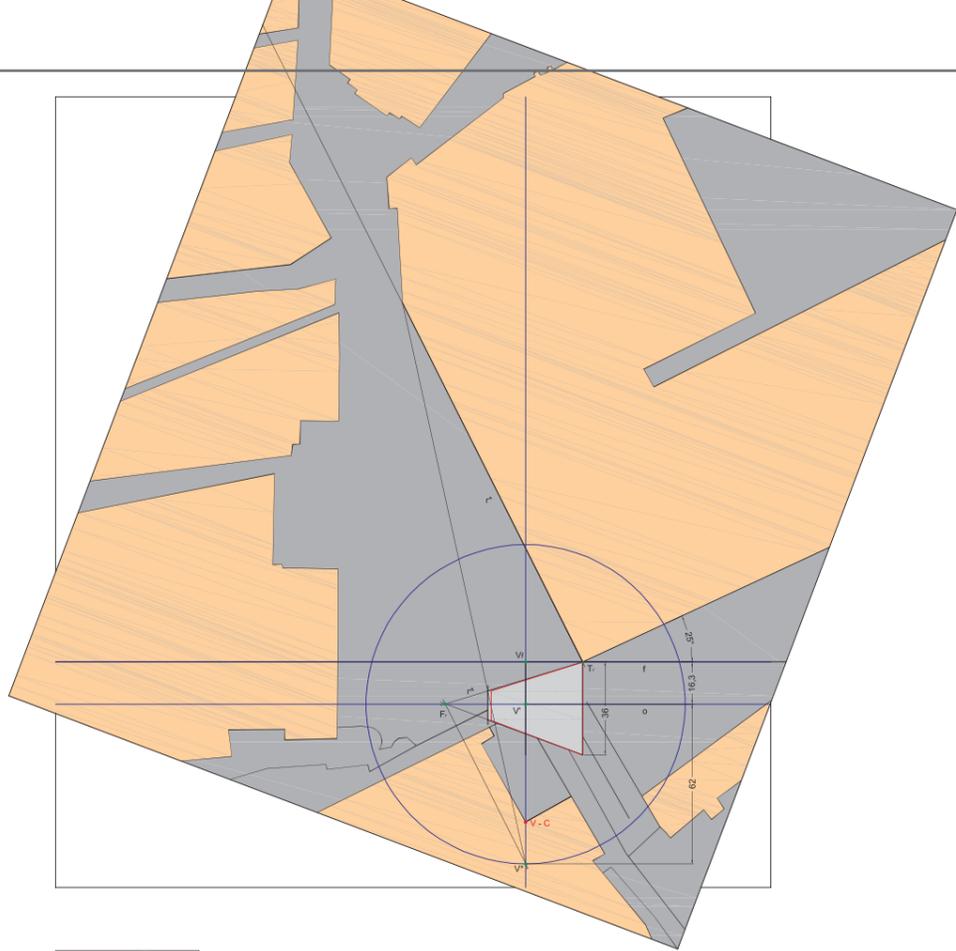
Verifica del punto "C"



PUNTO C - ipotesi 2

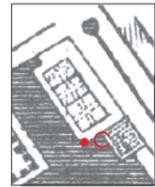
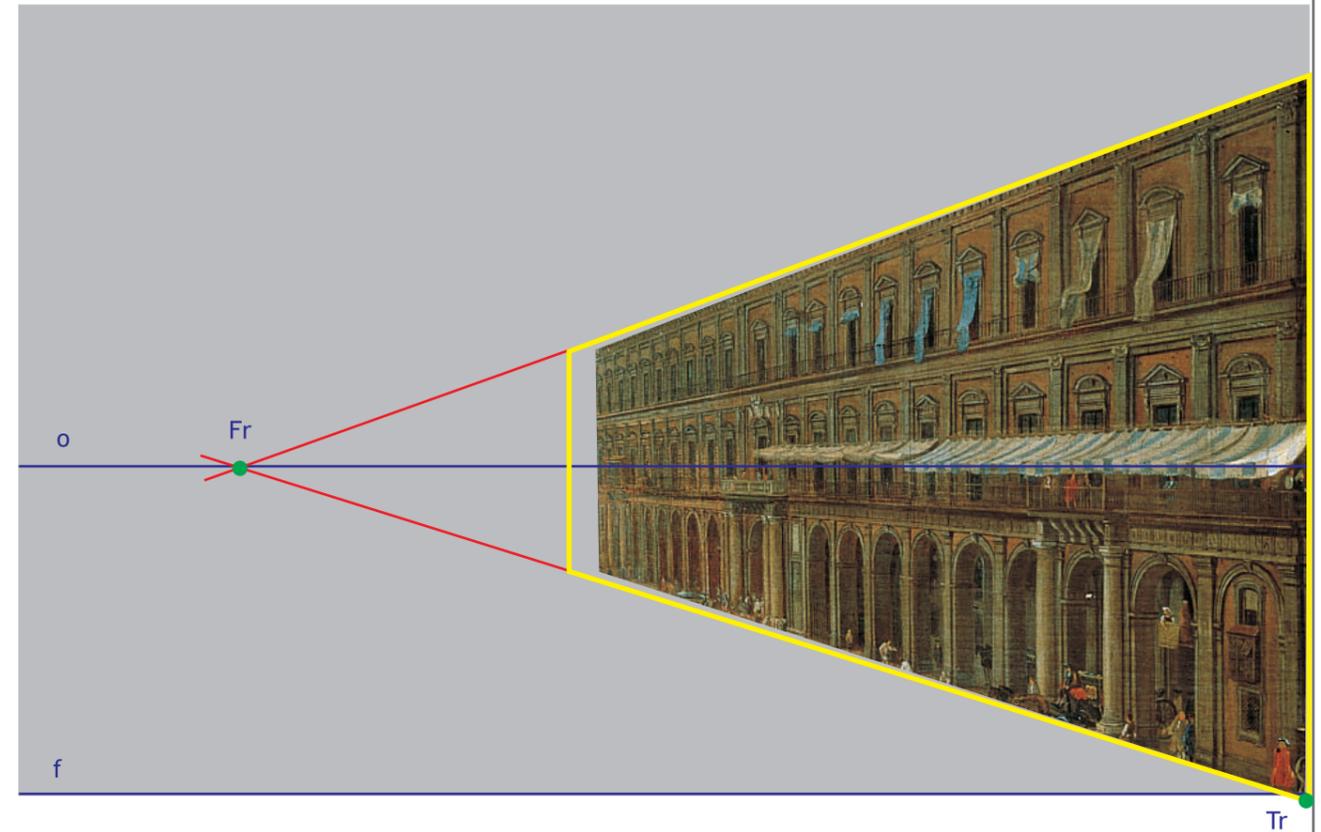
Si tratta di una prospettiva a quadro verticale. L'angolo visuale è di 66° . Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 45° . L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto C a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω). La distanza principale è di 64,1 m. La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.



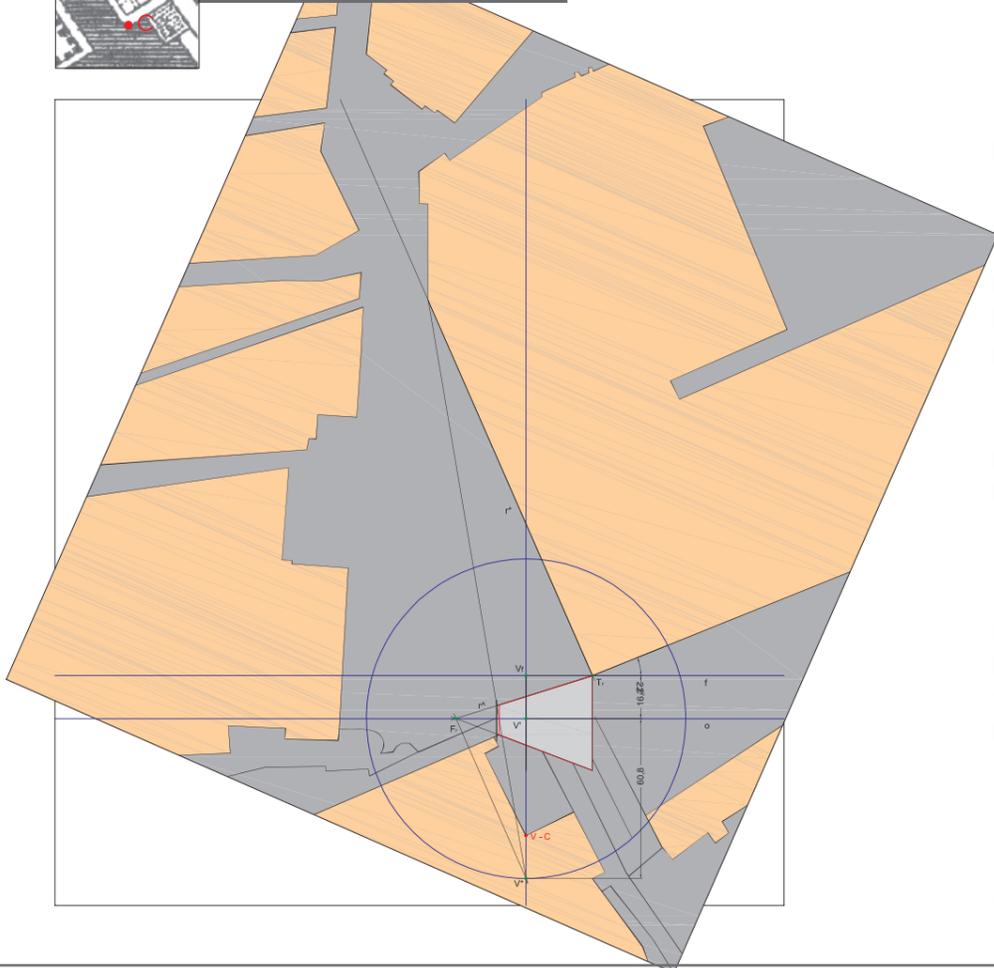


PUNTO C - ipotesi 3

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale. L'angolo visuale è di 45° . Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 25° . L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto C a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω). La distanza principale è di 62 m. La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

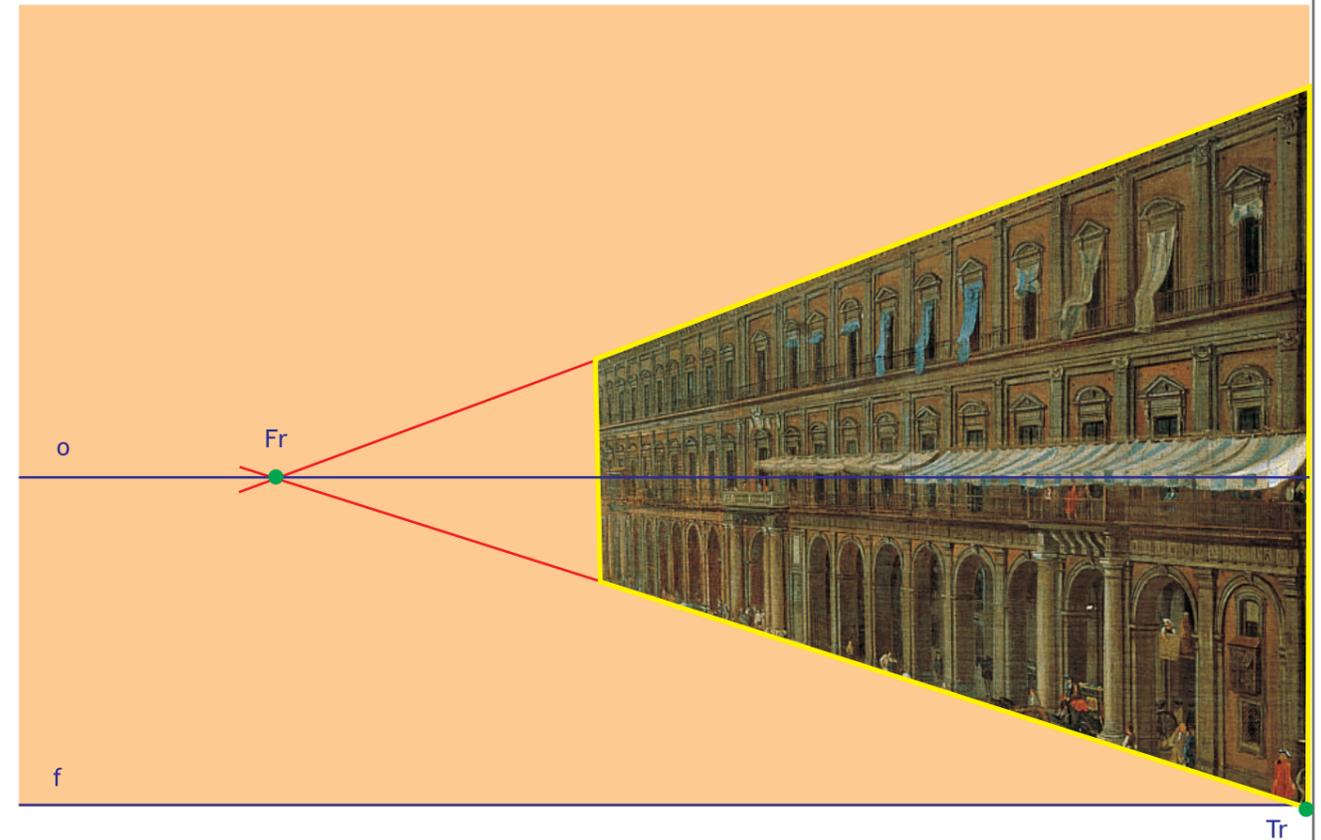


Verifica del punto "C"

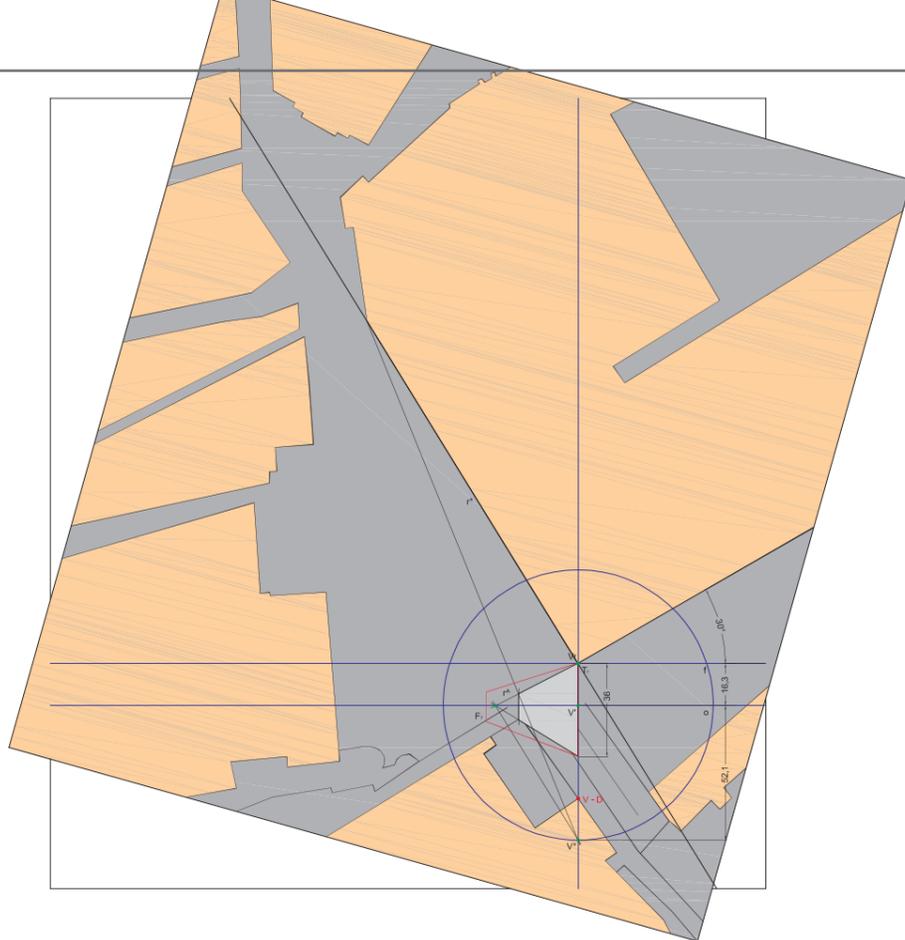


PUNTO C - ipotesi 4

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale. L'angolo visuale è di 45° . Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 22° . L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto C a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω). La distanza principale è di 60,8 m. La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente conferma tale ipotesi di localizzazione.

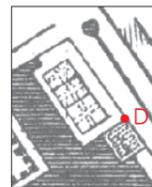
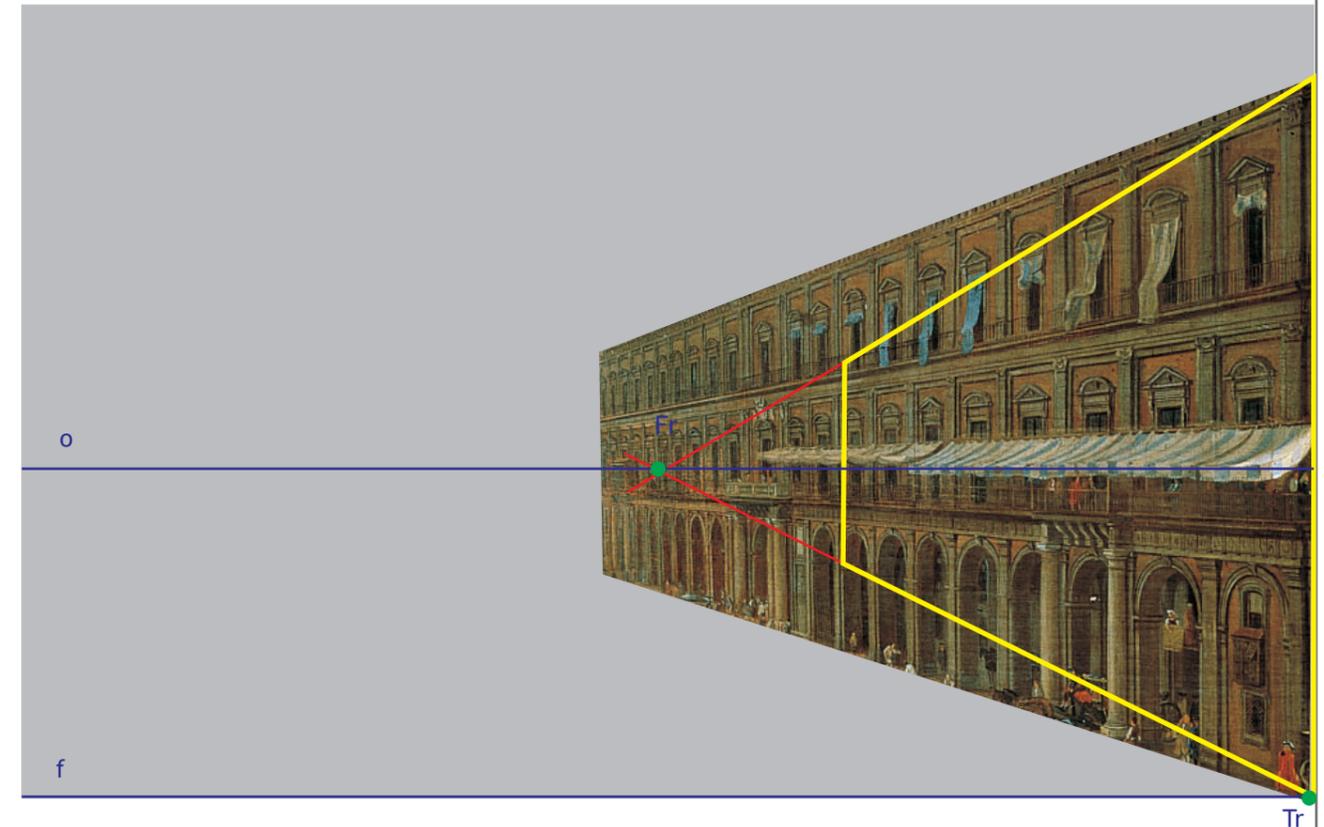


Tav. 16.b Verifica del punto di vista C. Ipotesi 3 e 4.

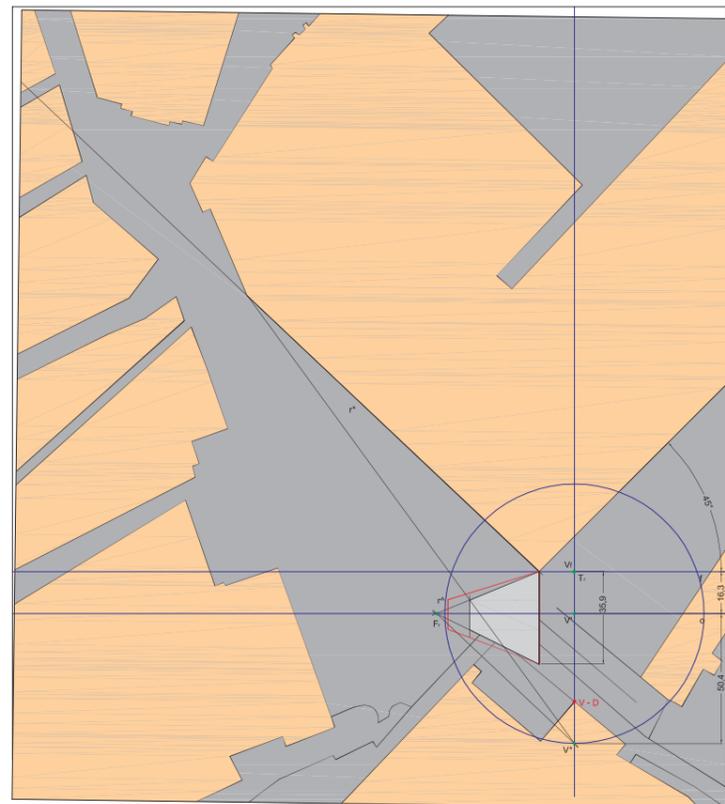


PUNTO D - ipotesi 1

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 48° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 30° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto D a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 52,1 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

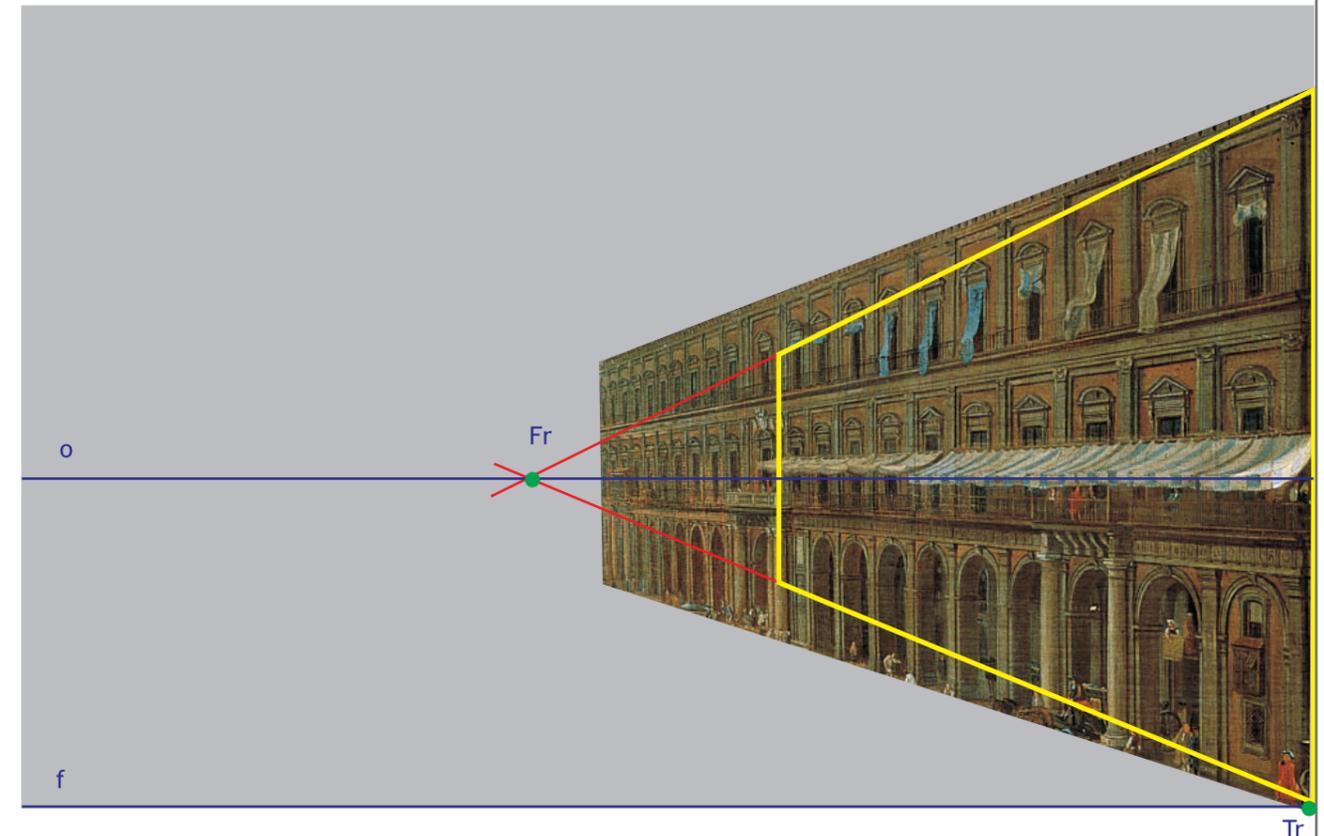


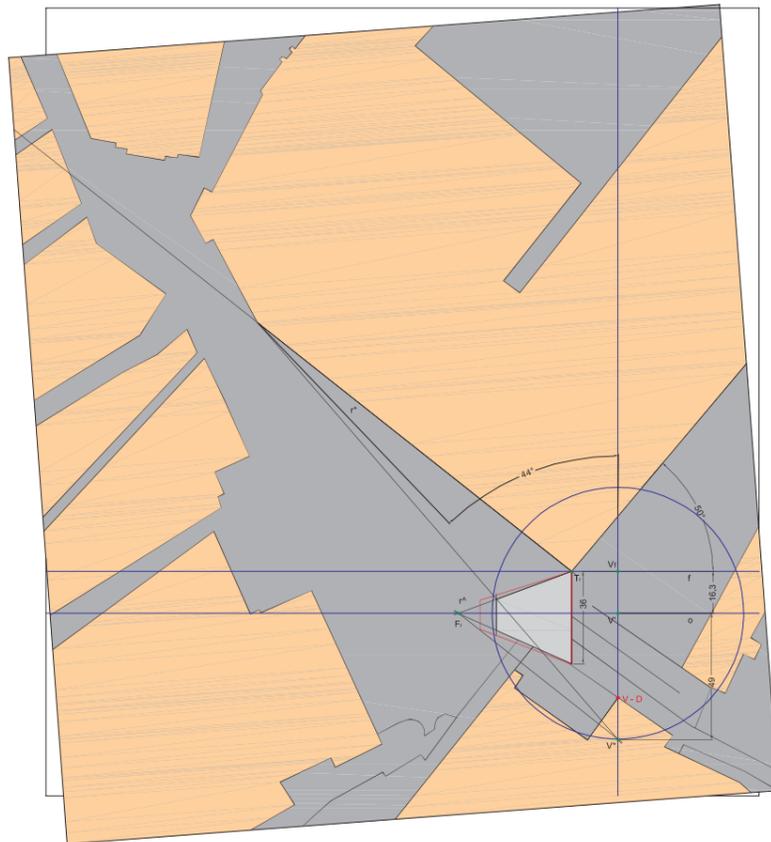
Verifica del punto "D"



PUNTO D - ipotesi 2

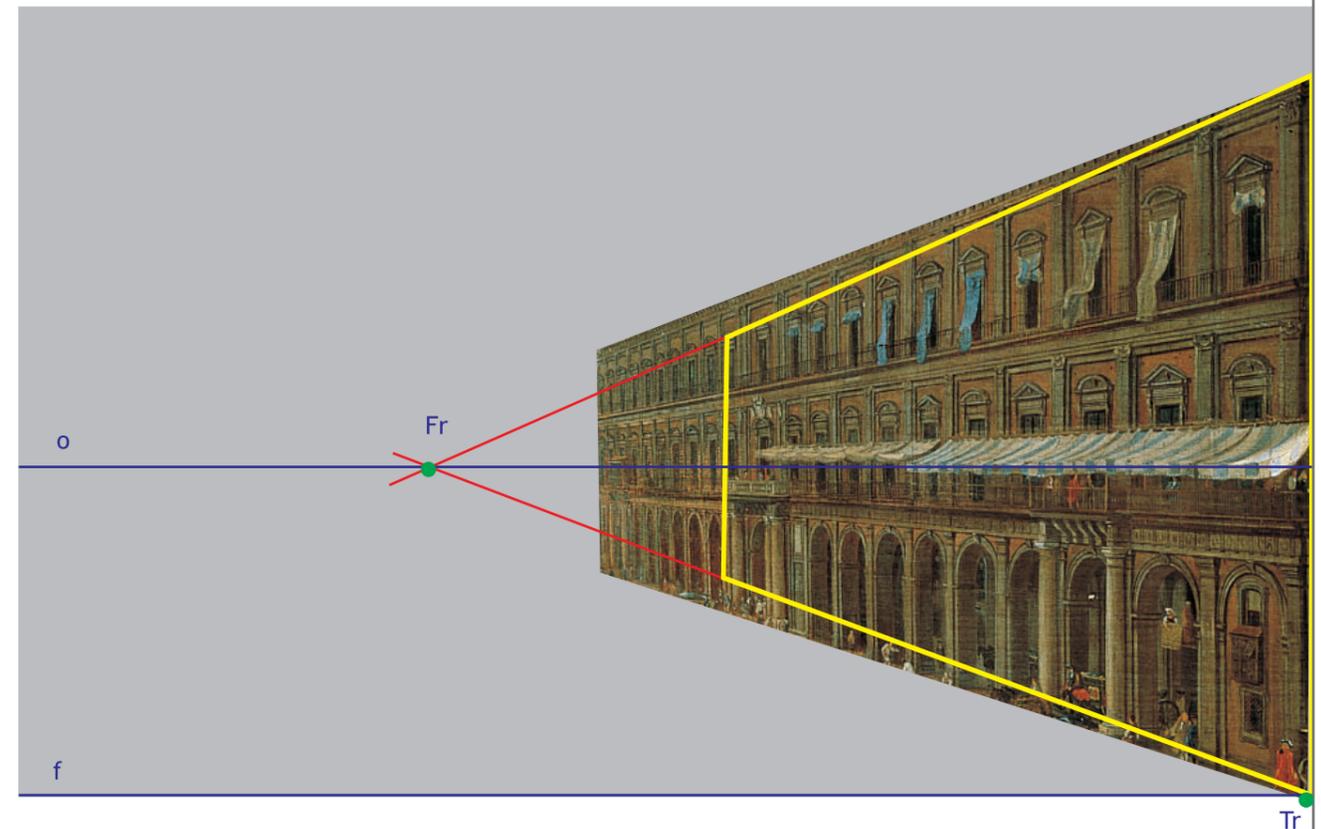
Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 80° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 45° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto D a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 50,4 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.



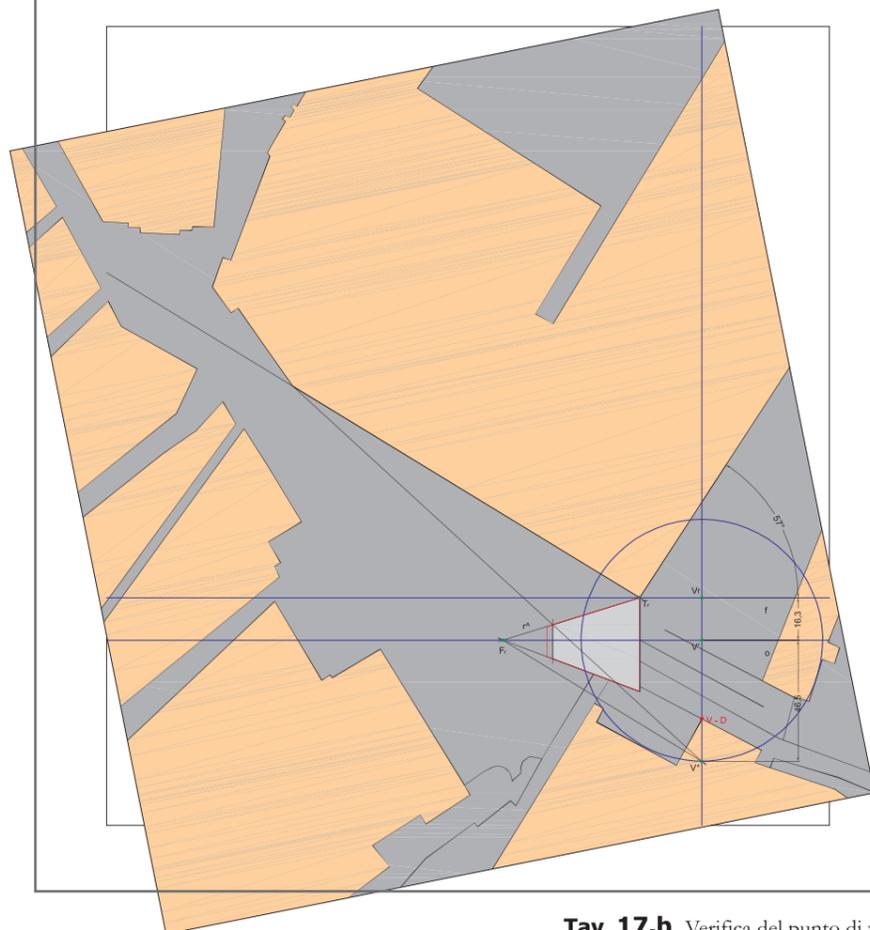


PUNTO D - ipotesi 3

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 88° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 50° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto D a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 49,0 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

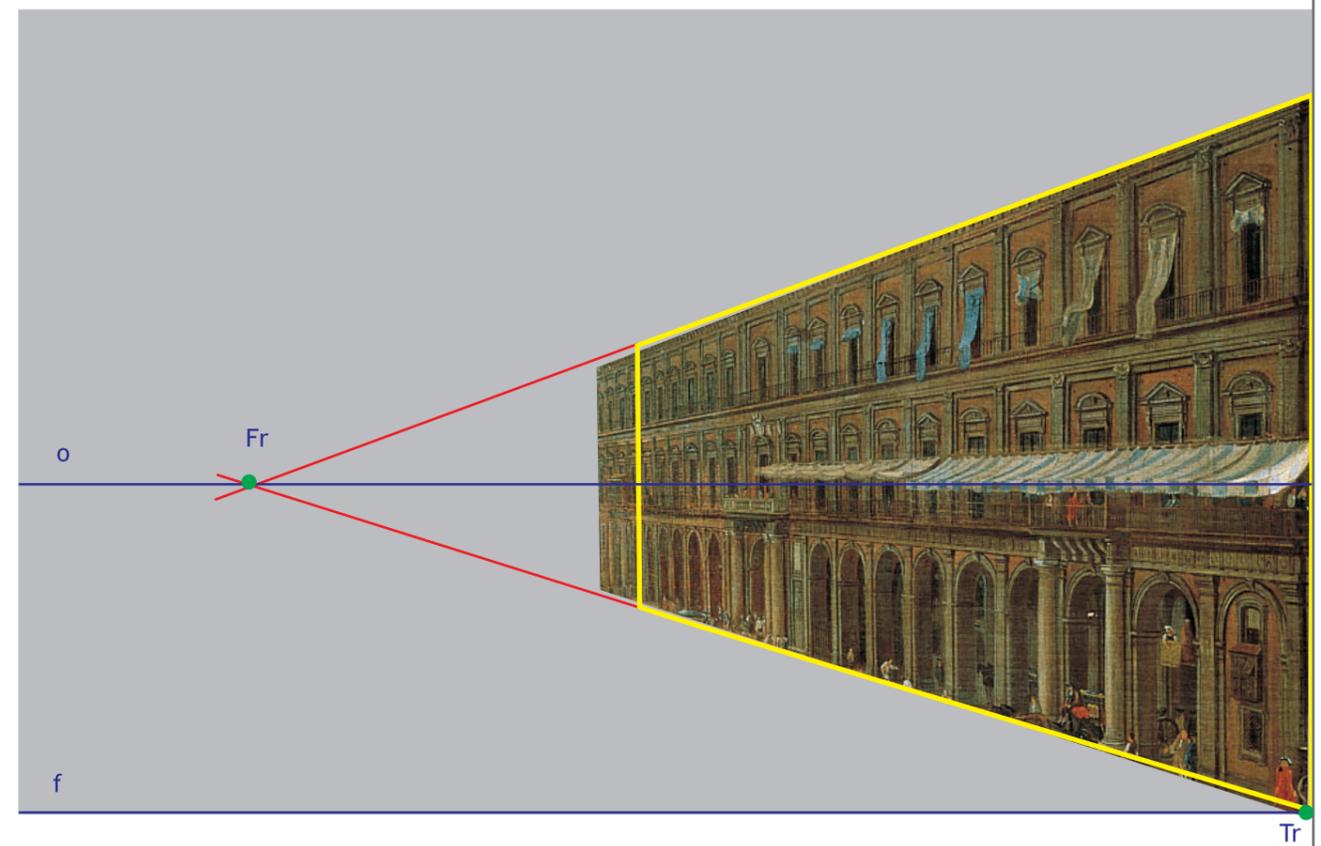


Verifica del punto "D"

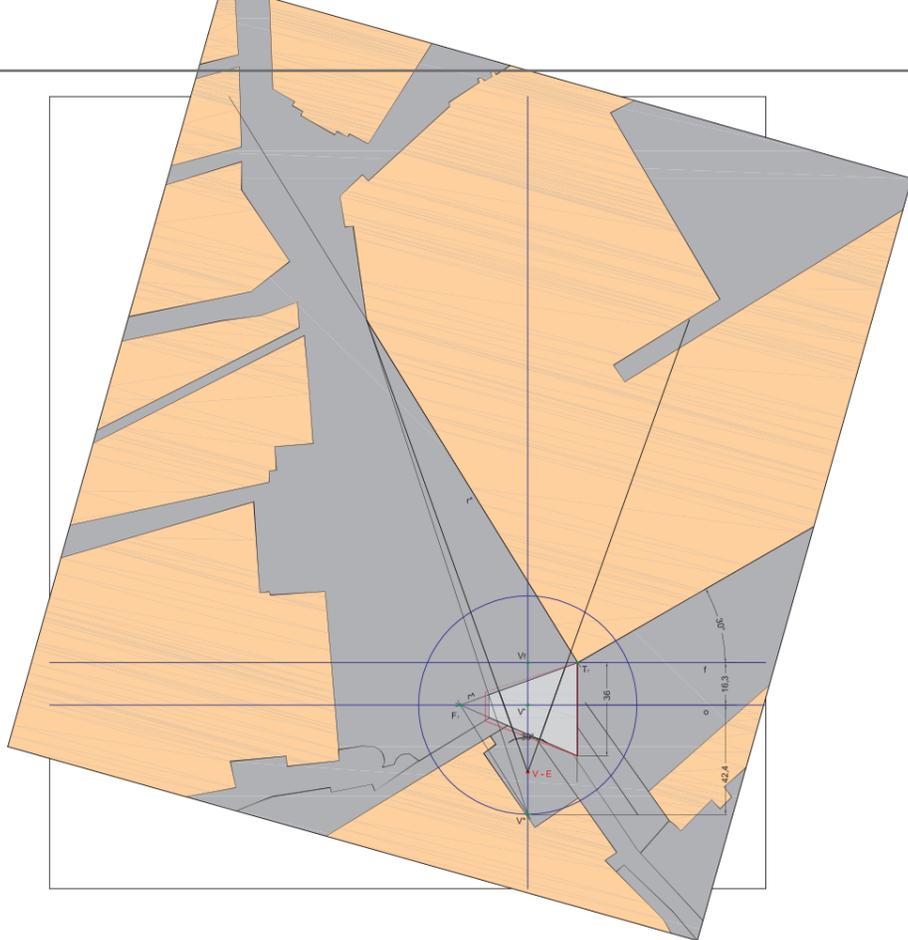


PUNTO D - ipotesi 4

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale.
 L'angolo visuale è di 102° .
 Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 57° .
 L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto D a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω).
 La distanza principale è di 46,5 m.
 La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

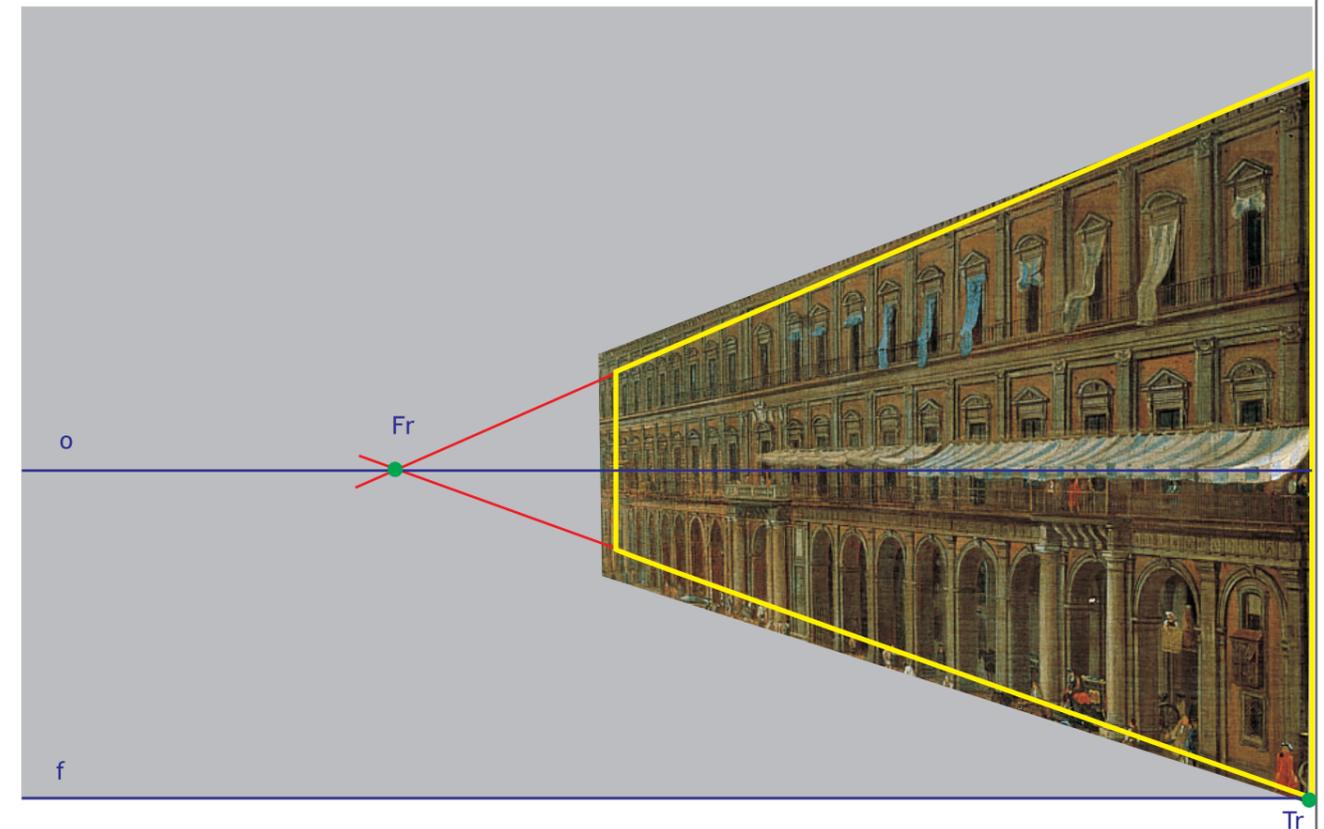


Tav. 17.b Verifica del punto di vista D. Ipotesi 3 e 4.

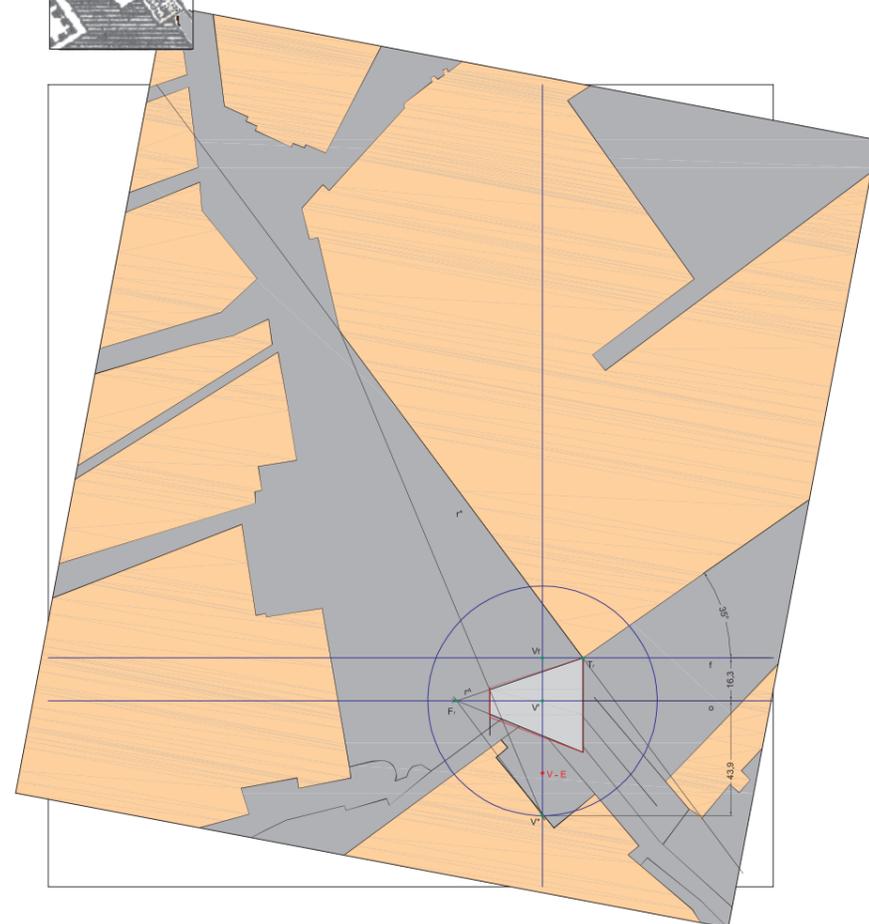


PUNTO E - ipotesi 1

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale. L'angolo visuale è di 50° . Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 30° . L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto E a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω). La distanza principale è di 42,4 m. La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

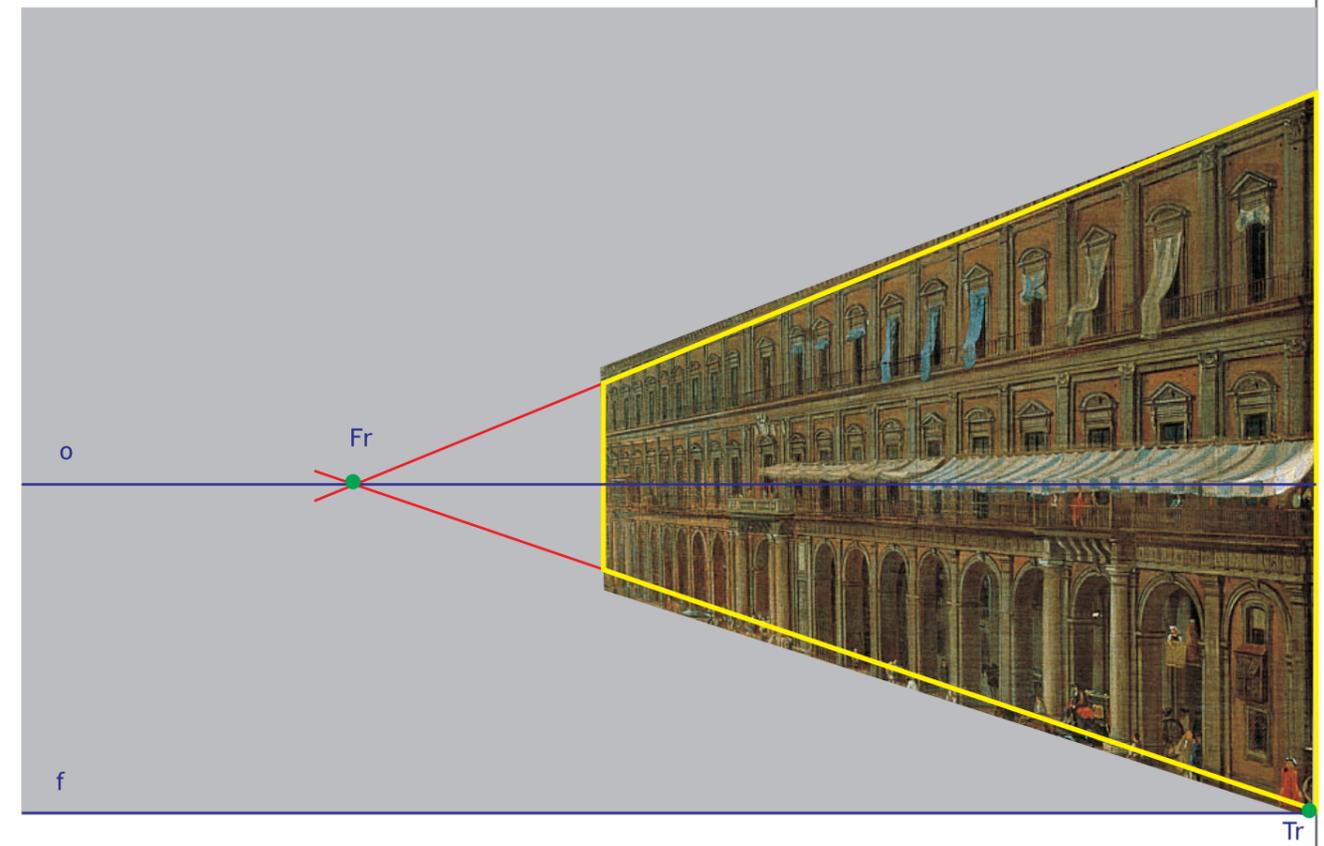


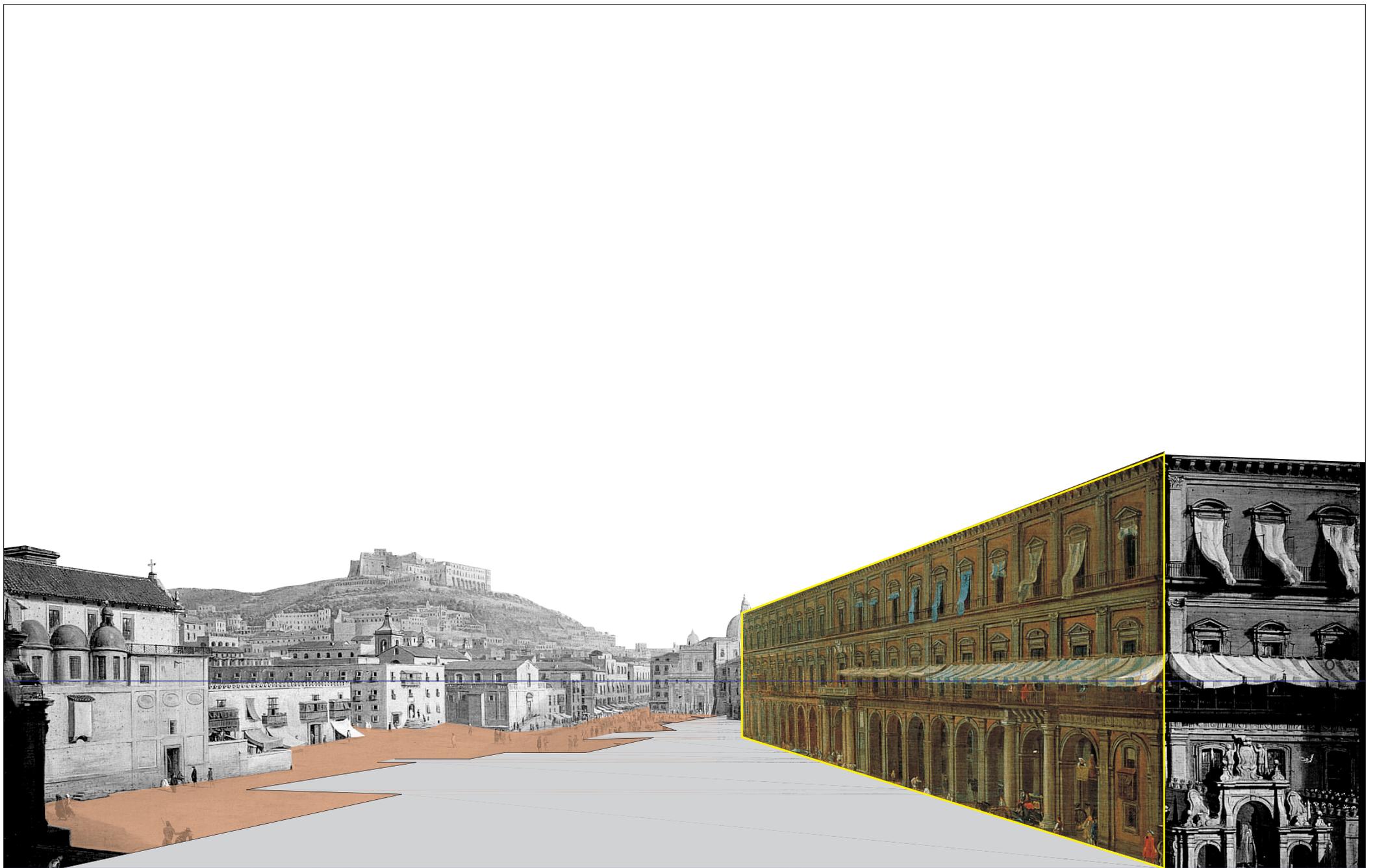
Verifica del punto "E"



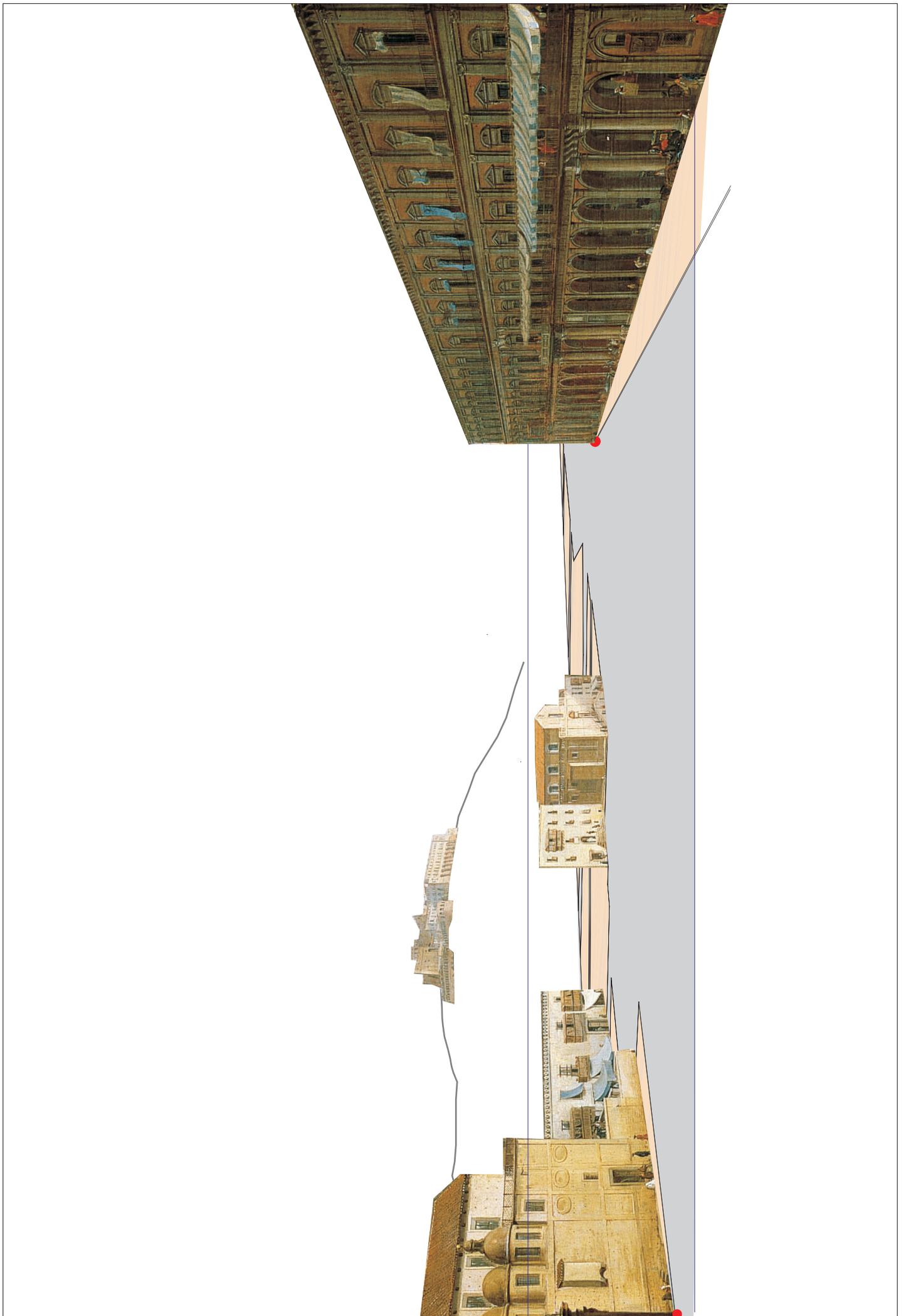
PUNTO E - ipotesi 2

Si tratta di una prospettiva a quadro verticale. L'angolo visuale è di 50° . Il quadro della rappresentazione (π) forma con il piano tangente alla facciata laterale di Palazzo reale uno spigolo di 35° . L'osservatore è posizionato sulla terrazza di palazzo Salerno nel punto E a un'altezza di 16,30 m dal piano geometrico (ω). La distanza principale è di 43,9 m. La sovrapposizione della parte del dipinto esaminato relativa alla facciata di Palazzo reale con la prospettiva realizzata geometricamente smentisce tale ipotesi di localizzazione.

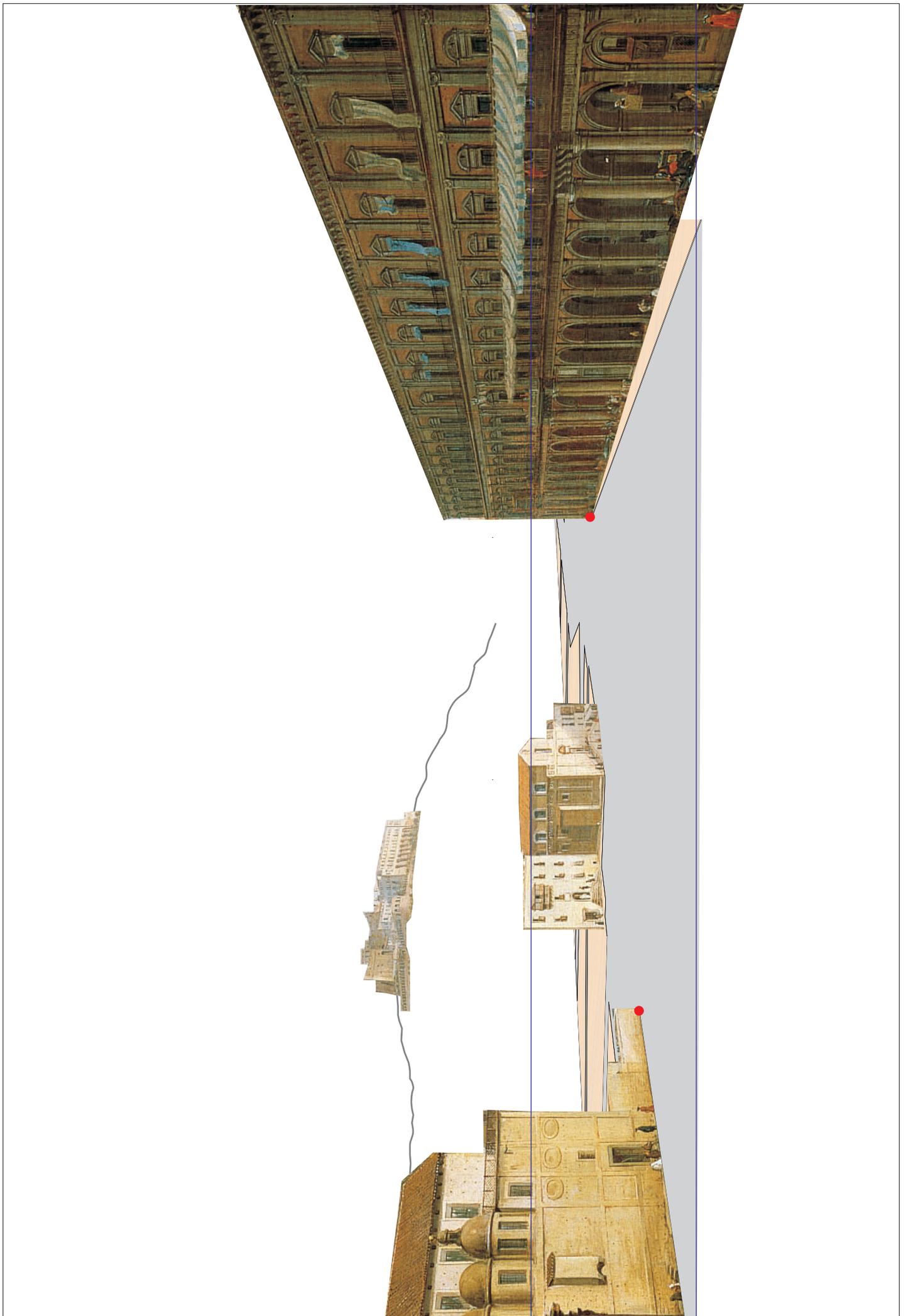




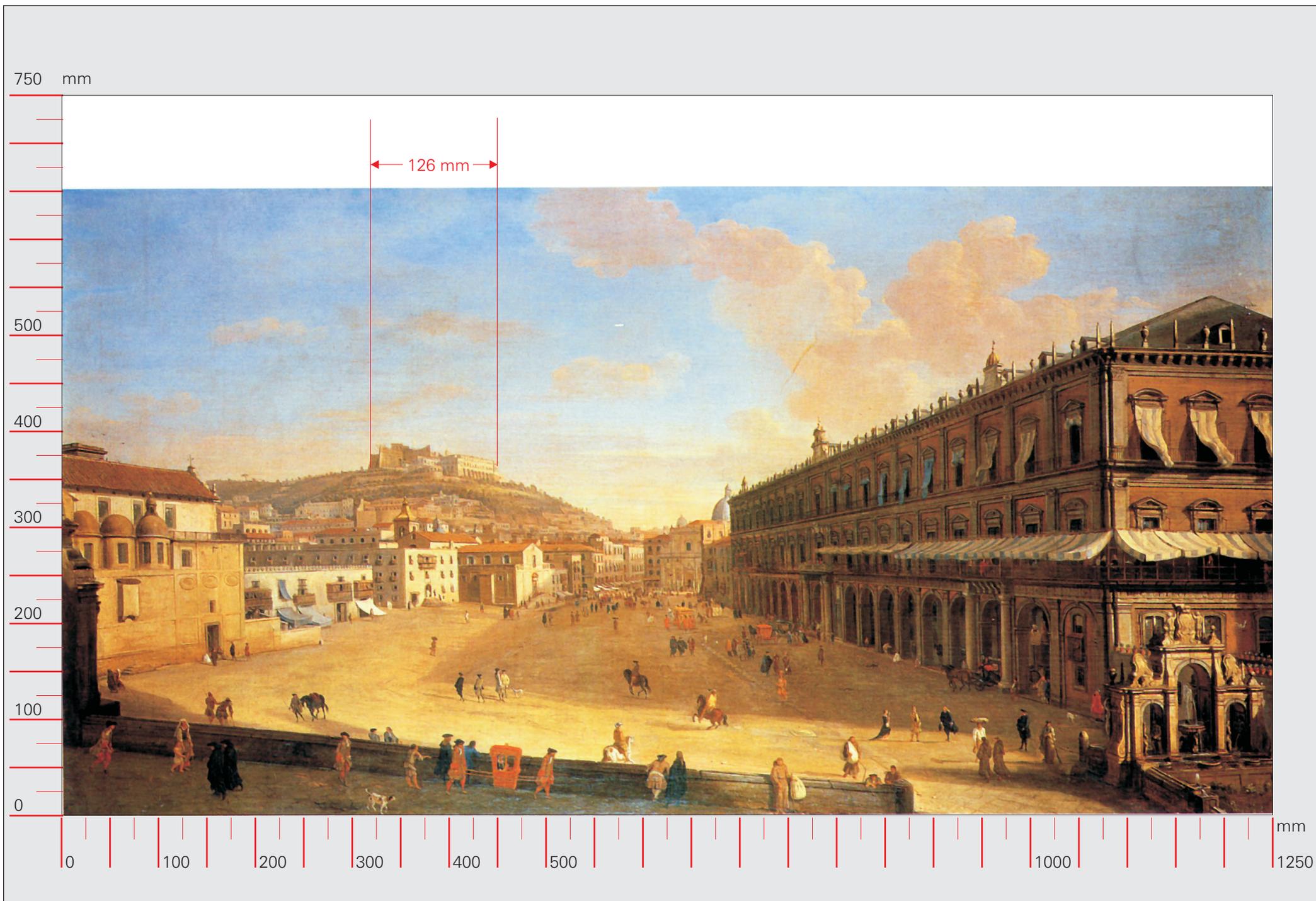
Tav. 19 Vista prospettica di Largo di Palazzo dal punto C.4, con sovrapposizione del dipinto sulla mappa del Duca di Noja.



Tav. 20.b Vista prospettica di Largo di Palazzo dal punto A e verifica del lato sinistra del dipinto.



Tav. 20.d Vista prospettica di Largo di Palazzo dal punto B e verifica del lato sinistro del dipinto.



Tav. 21 Individuazione, sul dipinto, della dimensione della facciata del complesso Sant'Elmo+Certosa, per il riscontro sull'uso della camera oscura.



Tav. 22 La "chiusura scenografica" del dipinto.

BIBLIOGRAFIA

XV secolo

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (ed. a cura di G. Nicco-Fasola, **Firenze 1942**)

Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* (ed. a cura di C. Perrone, **Roma, 1992**)

1435

L. B. Alberti, *De Pictura*, **Firenze**.

1460

Antonio Averlino detto il Filerete, *Trattato di Architettura*, (ed. a cura di L.Grassi, Milano, 1972)

1485

L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, **Firenze**.

1504

Pomponio Gaurico, *De scultura*, **Firenze**.

1505

Jean Pélerin le Viateur, *De artificiali perspectiva*.

1545

S.Serlio, *Il secondo libro di prospettiva*, in *De Architettura*, **Parigi**.

1567

M.Vitruvio Pollione, *I dieci libri dell'architettura*, tradotti e commentati da **Daniele Barbaro**, (ed. a cura di M. Tafuri, M. Moresi, Milano, 1987).

1558

G.B. della Porta, *Magiae naturalis*, **Napoli**.

1560

H. Vredeman de Vries, *Scenographia sive perspectivae*, **Anversa**.

1568

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori, da Cimabue insino a' tempi nostri*, descritte in lingua toscana da **Giorgio Vasari** pittore aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro, **Firenze**.

D.Barbaro, *Pratica della prospettiva: opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti*, **Venezia**.

H. Vredeman de Vries *Artibus perspectivae plurium elegantissimae formulae multigenis fontibus*, **Anversa**.

1569

D. Barbaro, *La pratica della prospettiva, opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti*, Venezia.

1583

Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma.

1600

Guidobaldo Del Monte, *Perspectiva libri VI*, Pisa, (*I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli*, presentazione di Gaspare De Fiore, Roma, 1984).

1604

K. Van Mander, *Het schilderboek: het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders*, Haarlem (ed. It. *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi et edeschi*, Milano, 1995).

1605

S. Stevin, *De Perspectivis*, Leida.

1612

H. Vredeman de Vries, *Perspectiva theoretica ac pratica. Hoc est, Opus opticum absolutissimum: continens aedificiorum, templorum, pergularum aliarumque structuram perfectissima fundament*, Anversa.

1613

F. d'Aguillon, detto Aquilonius, *Francisci Aguilonii e Societate Iesu Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis vtiles*, Anversa.

1614

S. Marolois, *Opera mathematica, ou oeuvres mathematicques, traictans de Geometrie, perspective, architecture, et fortification*, l'Aja.

1625

H. Hondt, detto Hondiuis, *Instruction en la science de Perspective*, La Haye.

1672

G. Troilli, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti per non operare alla cieca. ... Dat'in luce da Giulio Troili*, Bologna.

1676

C. Meyer, *Modo di far navigabile il fiume Tevere da Perugia a Roma. Pensieri del Meyer disegnati dal sig. r Gaspare van Wittel olandese ne' primi anni, che da giovane vi venne da Olanda* ms. 1127, Bibl. Corsiniana dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze, (Edizione consultata ripr. facs., **Firenze, 1985**).

1685

C. Meyer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, **Roma**.

1688

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, 5 vol. **Firenze**.

1693

A. Pozzo, *Perspectiva pictorum, et architectorum*, **Roma**.

XVII sec.

Ludovico Cardì detto **il Cigoli**, *Trattato pratico di prospettiva*, manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, ed. a cura di Rodolfo Prof, **Roma, 1992**.

XVIII sec.

Lione Pascoli, *Vite di pittori, scultori ed architetti viventi*,.Manosc. 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (a cura di **G. Briganti**, **Treviso, 1981**).

1711

F. Galli Bibiena, *Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, **Bologna**.

1724

N. Pio, *Le vite dei pittori scultori ed architetti viventi*, 1724 (ed. a cura di C.Enggass – R. Enggass, **Città del vaticano, 1977**).

1725

F. Galli Bibiena *Direzioni ai giovani studenti nel disegno dell'architettura civile*, **Bologna**.

1740

G. Galli Bibiena, *Architetture e prospettive dedicate alla maestà di Carlo sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto*, **Augusta**.

1774

P. J. Mariette, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inedites de cet amateur sur les art et les artistes*, 6 voll., (ed. postuma, in "Archives de l'Art Francais", **Parigi, 1851-1860**).

1785

F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni, vol. II*, **Bassano del Grappa**.

1789

V. Ruffo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, **Napoli**.

1795

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, **Bassano del Grappa**.

1893

N. F. Faraglia, *Il Largo di Palazzo*, in "Napoli Nobilissima", **Napoli**.

1927

E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische form*, **Leipzig-Berlin** (ed. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, **Milano, 1961**).

A. Nicoll, *The development of the theatre: a study of theatrical art from the beginnings to the present day*, **Londra**, (ed. It. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, **Roma, 1971**).

1927-1928

F. Kimball, *Luciano Laurana and the "High Renaissance"*, in "Art Bulletin", vol.X.

1934

C. Lorenzetti, *Gaspere Vanvitelli*, **Milano**.

1939

E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, **New York** (ed.it. *Iconologia ed iconografia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*) ora in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955 (ed.it. *Il significato delle arti visive*, **Torino, 1962**).

1945

M. Salmi, *Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino*, **Firenze**.

1948

R. Krautheimer, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino panels*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXXIII, ripreso in IDEM, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, **New York, 1969** (ed. it. *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, **Torino, 1993**).

1949

P. Sanpaolesi, *Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia (lapsus per Baltimora) e di Berlino*, in "Bollettino d'Arte", IV,.

F. J. B. Watson, *Canaletto*, **Londra**.

1951

P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique : de la renaissance au cubisme*, **Lyon**, (ed. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, **Torino, 1957**).

1955

R. Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica* in "Paragone" n.71.

1956

E. Battisti, *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del '700*, in "Atti del VIII congresso nazionale di Storia dell'architettura".

1958

R. Wittkower, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, **Harmondsworth**, (ed. It. *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, **Torino, 1972**).

1959

A. Gioseffi, *Canaletto. Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, **Trieste**.

1960

U. Prota- Giurleo, *I Bibiena a Napoli*, in "Partenope", anno I, n.3, ott.- dic. 1960.

1962

A. Parronchi, *La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l'apparato. L'allegoria* in "La Bibliofilia", LXVI.

1963

F. Haskell, *Patrons and painters : a study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, Londra, (Ed. it. *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, **Firenze, 1966**).

M. Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, **Roma**.

1964

F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, **Napoli**.

B. Seymour, jr. *Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera oscura*, **The Art Bulletin**, vol. 46.

1965

G. Doria, *Il "Largo di Palazzo" a Napoli e Gaspare degli Occhiali*, **Napoli**.

G. C. Argan, *L'Europa delle capitali-1600-1700*, **Torino**.

1966

I vedutisti veneziani del Settecento, catalogo della mostra **a cura di P. Zampetti**, **Venezia**.

R. Causa, *Un nuovo libro su Gaspar van Wittel ed alcuni suoi inediti*, in "Napoli nobilissima".

F. Mancini, *Scenografia italiana dal Rinascimento all'età romantica*, **Milano**

G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, **Roma**.

1967

A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, **Torino**.

J. Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*, (ed.it. *La civiltà olandese del Seicento*, **Torino**, 1967).

L. Puppi, *L'opera completa di Canaletto*, **Milano**.

1968

F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal vicereame alla capitale*, **Napoli**.

A. Parronchi, *Due note, Urbino-Baltimora-Berlino*, in "Rinascimento", t. XIX (dic. 1968)

G. Briganti, *I vedutisti*, **Roma**.

1969

T. Pignatti, *Canaletto, disegni scelti e annotati*, **Firenze**.

G. Morelli, *Appunti bio-bibliografici su Gaspare e Luigi Vanvitelli* in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXIII, 1-4, **Roma**.

C. de Seta, *Cartografia della città di Napoli*, **Napoli**.

1970

G. Morelli, *Appunti bio-bibliografici su Gaspare e Luigi Vanvitelli* in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXIII, 1-4, **Roma**.

M.T. Muraro – E. Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena*, **Vicenza**.

1971

M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, **Torino**.

J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, **Milano**.

B. Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, **Torino**.

W. Vitzthum, *Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra*, in *Arte Illustrata*, n. 4.

C. Norberg Schulz, *Architettura barocca*, **Milano**.

1972

G. Briganti, *Van Wittel e i rapporti con il vedutismo veneziano* in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei Lumi*, a cura di **V. Branca**, **Firenze**.

G. Galasso, *Napoli nel Vicereame Spagnuolo 1696- 1701*, in *Storia di Napoli*, VII, **Cava dei Tirreni**.

1973

A. Zwollo, *Hollandse een Vlaamse veduteschilderste Rome 1675- 1725*, **Assen**.

M. Fagiolo, *La scenografia*, **Firenze**.

AA. VV. *Luigi Vanvitelli*, **Napoli**.

J. Garms, *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e Caserta*, **Napoli**.

1974

S.Susinno, *La veduta nella pittura italiana*, **Firenze**.

A.Scharf, *Art and photography*, **Harmondsworth**, (ed. It. *Arte e fotografia*, **Torino,1979**).

L'opera completa di Bellotto, a cura di **E.Camesasca**, **Milano**.

1975

A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700*, **Roma**.

M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in "Paragone",XXVI, 301 e 303.

F.Mancini, M.T. Muraro, E.Povoledo, *Illusione e pratica teatrale*, **Venezia**.

1976

F.Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca palatina di Caserta*, **Galatina**.

A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700. Paolo Anesi- Paolo Monadi- Alessio De Marchis*, **Roma**.

Teatri e scenografie, introduzione di **L. Squarzina** ; saggio storico-critico di M.Tafuri, **Milano**.

1977

Rubens e Genova, catalogo della mostra a cura di **G.Biavati**, **Genova**.

L.Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, **Roma**.

L.Zorzi, *Il teatro e la città*, **Torino**.

W. Vitzthum, *Drawings by Gaspar van Wittel from neapolitan collection*, introduzione di G. Briganti, cat. mostra, Ottawa; (ed. it. *Gaspar van Wittel. Disegni dalle collezioni napoletane*, cat. mostra, **Gaeta, 1980**).

1978

C. de Seta- A.Blunt, *Architettura e città barocca Napoli*.

P.Portoghesi, *Roma Barocca*, **Roma-Bari**.

R.Wittkower, *Idea and image : studies in the Italian Renaissance*, **London**, (ed. It. *Idea e immagine : studi sul Rinascimento italiano* **Torino,1992**).

A. Chastel, *Marqueterie et perspective au XVe siecle in Fables, formes, figures*, Parigi, (ed. it. *Tarsie e prospettive nel secolo XV in Favole, forme, figure*, **Torino, 1988**).

G.C.Argan, *Brunelleschi*, **Milano**.

M.Fagiolo Dell'Arco e S. Carandini, *L'Effimero Barocco Strutture della Festa nella Roma del '600*, **Roma**.

1979

La scenografia barocca, **Atti del convegno a cura di A.Schnapper**, **Bologna**.

G.Alisio, *Urbanistica napoletana del settecento*, **Bari**.

1980

Architettura, scenografia, pittura di paesaggio, catalogo della mostra a cura di **D. Lenzi**, **Bologna**.

Gaspar van Wittel. Disegni dalle collezioni napoletane, catalogo della mostra a cura di **W. Vitzthum**, **Gaeta**.

Civiltà del Settecento a Napoli, catalogo della mostra, **Napoli**.

1981

C. de Seta, **Napoli**, **Bari**.

P. Galassi, *Before photography: painting and invention of photography*, **New York**, (ed. It. *Prima della fotografia: la pittura e l'invenzione della fotografia*, **Torino**, 1989).

Storia dell'arte italiana, **Torino**.

1982

Arti e civiltà del Settecento a Napoli, a cura di **C. de Seta**, **Bari**.

Schinkel, l'architetto del principe (1781-1841), catalogo della mostra, **Venezia**.

Storia d'Italia- Annali 5- Il paesaggio a cura di **C. de Seta**, **Torino**.

1983

C. de Seta, *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, **Torino**.

G. Briganti, *I Bamboccianti*, **Roma**.

Centri e periferie del Barocco Atti del convegno "Arte e cultura del '600 e '700 in Sardegna"- **Cagliari**, a cura di **M. Fagiolo**.

S. Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, **Londra**, (ed. It. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* **Torino**, 1984).

V. Ronchi, *Storia della luce*, **Bari**.

1984

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra, **Napoli**.

G. Alisio, *Napoli nel '600. Le vedute di Francesco Cassiano de Silva*, **Napoli**.

1985

J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, **Bologna**.

A. Corboz, *Canaletto, una Venezia immaginaria*, **Milano**.

Barocco romano e barocco italiano, a cura di **M. Fagiolo** e **M.L. Madonna**, **Reggio Calabria**.

M. Baxandall, *Patterns of intention*, **Yale**, (ed. It. *Forme dell'intenzione*, **Torino**, 2000).

1986

R. Krautheimer, *The Rome of Alexander 7., 1655-1667*, **Princeton**, (ed. it. *Roma di Alessandro VII-1655-1667*, **Roma**, 1987).

C. de Seta, M. Ferretti, A. Tenenti *Imago urbis: dalla città reale alla città ideale*; prefazione di **A. Chastel, Milano, 1986.**

G.Aillaud, A.Blankert, J.M.Montias, Vermeer, Parigi (ed. It. *Vermeer, Milano, 1996*)
1986-88

La pittura in Italia, 5 vol. Milano.

1987

Busiri Vici, Peter, Hendrick e Giacomo Van Lint: tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma, Roma.

H. Damish, L'origine de la perspective, Paris, (ed.It. *L'origine della prospettiva, Napoli,1992*).

S. Schama, The embarrassment of riches, Harvard, (ed.it. *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro, Milano, 1993*).

V.Valerio – G.Pane, La città di Napoli tra vedutismo e cartografia, Napoli.

1988

L. Zorzi, Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola: ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento, Torino.

C. Geertz, Local knowledge : further essays in interpretative anthropology, New York, (ed. It. *Antropologia interpretativa, Bologna,1988*).

1989

M.Chiarini, Gallerie e Musei Statali di Firenze. I dipinti olandesi del '600 e del '700, Firenze.

J.M.Montias, Vermeer and his milieu : a web of social history, Princeton (ed. It. *Vermeer. L'artista, la famiglia, la città*), **Torino.**

N.Spinosa – L. Di Mauro, Vedute napoletane del Settecento, Napoli.

1990

All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, catalogo della mostra, **Napoli.**

Dizionario della pittura e dei pittori, Torino.

S.Carandini, Teatro e spettacolo nel Seicento, Roma- Bari.

M.Kemp, The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seraut, Londra, (ed.it. *La scienza dell'arte, Firenze, 1994*).

1991

C.Marinelli, L'esercizio del disegno. I Vanvitelli. Catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta, cat. mostra, Roma.

L.Benevolo, La cattura dell'infinito, Bari.

L.Salerno, I pittori di vedute in Italia, Roma.

C. de Seta, *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, **Napoli**.

K. F. Schinkel, *Raccolta di disegni di architettura: che comprende progetti che sono stati realizzati e progetti di cui si prevedeva la realizzazione*, **Milano**.

G. Ricchelli, *La rappresentazione prospettica e il progetto scenografico*, **Venezia**

R. Contini, *Il Cigoli*, **Soncino (CR)**.

1992

B. Jatta, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica: un artista fiammingo nell'Italia del '600*, **Roma**.

Da Van Heemskerck a Van Wittel. Disegni fiamminghi e olandesi del XVI e XVII secolo, catalogo della mostra, **Roma**.

AA.VV. *Centri e periferie del Barocco- vol.1-3*, **Roma**.

A. Maczak, *Travel in early modern Europe*, **Cmbridge**, (ed. It. *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, **Roma-Bari, 1992**).

1992/1995 M. Pisani, *Un inedito di Pietro Fabris per Palazzo Cellamare e precisazioni su van Wittel I e II*, in "Napoli Nobilissima".

1993

Giovanni Paolo Panini, a cura di **M. Kiene**, **Parigi**.

D.R. Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque architectural fantasy*, **Milano-Roma**.

Principi e forme della città, a cura di **L. Benevolo**, **Milano**.

L'esercizio del disegno. I Vanvitelli, catalogo della mostra a cura di **C. Marinelli**, **Roma**.

F. Arisi, *Giovanni Paolo Panini 1691- 1765*, **Milano**.

1994

Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo : la rappresentazione dell'architettura, a cura di **Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani**, **Milano**.

Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento, a cura di **I. Reale e D. Succi**, cat. mostra, **Milano**.

Firenze e la sua immagine, cinque secoli di vedutismo, cat. mostra a cura di **M. Chiarini e A. Marabottini**, **Venezia**.

L. Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, **Roma-Bari**.

M. Fagiolo dell'Arco, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, **Roma**.

J. Garms, *Le vedute di Roma*, **Napoli**.

1995

A.K. Wheelock, *Vermeer and the art of painting*, **New Haven** (ed. It. *Johannes Vermeer* **Milano, 1995**).

S. Villari, *Tra neoclassicismo e restaurazione: la Chiesa di San Francesco di Paola in Pietro Bianchi 1787-1849*, a cura di N. O. Cavadini, **Milano**.

R. Middione, *Antonio Joli*, **Venezia**.

L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra medioevo e settecento*, **Venezia**.

R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel '700*, **Roma-Bari**.

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, **Roma-Bari**.

1996

La geometria dell'immagine, vol.2: Rinascimento e barocco, a cura di **A. Sgrosso**, **Milano**.

Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo, a cura di **C. de Seta**, **Napoli**.

C. Fiorillo, *Skenografia*, **Napoli**.

Filippo Juvarra, catalogo della mostra, **Messina**.

A. Rizzi, *Bernardo Bellotto: Dresda, Vienna, Monaco*, **Venezia**.

Metamorfosi della città, a cura di **L. Benevolo**, **Milano**.

Andrea Pozzo, a cura di **V. De Feo**, **V. Martinelli**, **Milano**.

Andrea Pozzo, a cura di **A. Battisti**, **Milano**.

G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, nuova edizione a cura di **L. Laureati** e **L. Trezzani**, **Milano**.

La pittura nei Paesi Bassi, **Milano**.

1997

C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montagne a Goethe*, **Milano**.

Capolavori in festa. Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1759) catalogo mostra, **Napoli**.

E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di L.O. Colonna*, **Roma**.

Roma splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall'Umanesimo ad oggi, **Roma**.

J. Wilton Ely, *Piranesi*, **Milano**.

Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo. catalogo mostra, **Milano**.

1998

V. Valerio, *Piante e vedute di Napoli dal 1486 al 1599*, **Napoli**.

L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra a cura di **C. de Seta**, **Roma**.

C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, **Napoli**

C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra '700 e '800*, **Torino**.

D. Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamenti nei trattati a stampa del Cinquecento*, **Salerno**.

1999

H. Millon, *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, **Milano**.

2000

Luigi Vanvitelli e la sua cerchia, catalogo della mostra a cura di **C. de Seta, Napoli**.

Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo, catalogo mostra a cura di **M. Gori Sassoli, Roma**.

A. Surgers, *Scenographies du theatre occidental Parigi* (ed. It. *Scenografie del teatro occidentale*, **Roma, 2002**).

Storia dell'Architettura Italiana- Il Settecento, a cura di **G. Curcio e E. Kieven, Milano**.

M. Manzelli, *Antonio Joli: opera pittorica. Venezia*.

Storia d'Italia. Annali 16. Roma, città del papa. Torino.

2000 – 2002

La Geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione, a cura di **A. De Rosa, A. Sgrosso, A. Giordano**, 3 vol. **Torino**.

2001

I Bibiena. Una famiglia europea, catalogo mostra a cura di **D. Lenzi, Bologna**.

P. Steadman, *Vermeer's Camera*, **Oxford**.

Vedute napoletane della Fondazione Alisio, **Napoli**.

L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo, a cura di **C. de Seta e D. Stroffolino, Napoli**.

Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli, a cura di **A. Buccaro, Napoli**.

D. Hockey, *Secret Knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*, **Londra**, (ed. it. *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, **Milano, 2002**).

2002

P. Matthiesen, *Gaspar van Wittel e il porto di Ripetta*, **Londra**.

Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo, catalogo della mostra a cura di **F. Benzi, Roma**.

E. Filippi, *L'arte della prospettiva: l'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, **Torino**.

Il Quirinale. L'immagine del palazzo dal '500 all'800, catalogo mostra a cura di **F. Colalucci, Roma**.

I Bibiena. Una famiglia in scena da Bologna all'Europa, a cura di **D. Galligani, Firenze**.

C. de Seta, *Napoli tra Barocco e Neoclassico*, **Napoli**.

J. Ackerman, *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts* Cambridge, Mass., (ed. It. *Architettura e disegno: la rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, **Milano, 2003**).

2003

M. Pisani, *Palazzo Cellamare: cinque secoli di civiltà napoletana*, **Napoli**.

Imago urbis: l'immagine della città nella storia d'Italia: atti del Convegno Internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001 / a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Roma.

Storia dell'Architettura Italiana- Il Seicento, a cura di A.Scotti Tosini, Milano.

A.Bailey, *Il maestro di Delft*, **Milano.**

F.Spirito, *Lusieri*, **Napoli.**

R.M. Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca*, **Roma.**

2004

G.Pagnano, *Un carnet di vedute romane di Pierre Henri de Valenciennes*, in *Ikhnos: Analisi grafica e storia della rappresentazione*, **Siracusa.**

O.Zerlenga *Il disegno della città: Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*, in *Ikhnos: Analisi grafica e storia della rappresentazione*, **Siracusa.**

F. Negri Arnoldi, *Il mestiere dell'arte*, **Napoli.**

Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna, catalogo mostra **a cura di M.Bevilacqua, Roma.**

2005

O. Zerlenga, *Napoli rappresentata da Francesco Cassiano de Silva* in G. Amirante e M. R. Pessolano, *Immagini di Napoli e del Regno : le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, **Napoli.**

C. de Seta, *Hackert*, **Napoli.**

Vanvitelli e la collezione Colonna, in *Capolavori da scoprire*, catalogo mostra, **Roma.**

Imago urbis Romae, catalogo mostra **a cura di C.de Seta, Roma.**

Canaletto. Il trionfo della veduta, catalogo mostra, **Roma.**

Tra Oriente e Occidente, **a cura di C.de Seta, Napoli.**

M. Pessolano e G. Amirante *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, **Napoli.**

2006

Iconografia della Campania vol.1-Napoli e i centri della provincia, **a cura di C.de Seta e A.Buccaro, Napoli.**

F. Camerota *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, **Milano.**

L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza, **a cura di G.Morolli e G. Acidini**, catalogo della mostra, **Firenze.**