

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

Dottorato di Ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche

Indirizzo Storico-Artistico

XVII ciclo

VEDUTISMO E *GRAND TOUR*

GIOVAN BATTISTA LUSIERI E I SUOI CONTEMPORANEI

Coordinatore:

Prof. Carlo Gasparri

Tutor:

Prof. Marinetta Picone

Candidata:

Fabrizia Lucilla Spirito

<i>Premessa</i>	3
IL NUOVO SGUARDO SUL PAESAGGIO NELL'ULTIMO QUARTO DEL XVIII SECOLO	6
I committenti: viaggiatori stranieri in Italia.....	9
Il metodo: lo studio dal vero.....	17
Lo sketchbook.....	23
IL PUNTO DI PARTENZA: ROMA, LA CITTÀ ANTICA E QUELLA MODERNA	30
Un momento di transizione: il “passaggio dall'ideale al reale”.....	35
Le vedute di San Pietro.....	48
Dipingere per documentare: vedute di Roma antica	57
IN VIAGGIO VERSO SUD “TRA LE MANIFESTAZIONI DELLA NATURA E DEI POPOLI”	64
I Campi Flegrei, la Grotta di Posillipo e la <i>Veduta da Posillipo verso Ischia</i>	65
Le Eruzioni del Vesuvio: dalle osservazioni sul campo alla formula di successo	75
La zona di Portici: alcuni disegni di Lusieri e Cozens a confronto	85
La Sicilia: le spedizioni pittoriche	93
IL VICINO ORIENTE.....	105
William Pars e Giovan Battista Lusieri: “pittori viaggianti” tra Roma, Napoli e la Grecia.....	110
Le illustrazioni di Pars per le <i>Ionian Antiquities</i> e quelle di Lusieri e i <i>Travels</i> di Clarke	113
NUOVE ATTRIBUZIONI E ACQUISIZIONI.....	131
BIBLIOGRAFIA	193

Premessa

«Tutta la storia del vedutismo subisce una notevole trasformazione nella seconda metà del Settecento con il mutare del tipo di curiosità e di interessi che si fissano ora su aspetti diversi del paesaggio. [...] E' così che nasce un genere tutto particolare di vedutismo [...]: il vedutismo dei pittori viaggianti che percorrevano l'Europa e soprattutto l'Italia, ma anche il vicino Oriente, lungo gli itinerari più battuti del *Grand Tour* e dagli "antiquari"»¹. Giuliano Briganti nei suoi numerosi scritti sul vedutismo ha più volte sottolineato il nuovo carattere del vedutismo tardosettecentesco che si era sviluppato in stretta connessione con le esigenze e gli interessi espressi dai *grandtourists* e che aveva reso le vedute non solo "oggetto ambito di possesso che ricordasse e simboleggiasse il viaggio", ma anche "elemento di documentazione e di studio".

Da queste sollecitazioni si è sviluppata la ricerca che, partendo dall'attività di Giovan Battista Lusieri (1755-1821), il pittore italiano che nelle sue vedute nitide e fedeli esprime assai bene questo nuovo approccio al paesaggio, si è estesa agli altri pittori di vedute che con lui condivisero esperienze pittoriche, tecniche, metodi operativi, strettamente legati agli interessi naturalistici e antiquari dei '*grandtourists*' alla fine del XVIII secolo.

Questo nuovo tipo di vedutismo era volto a registrare visivamente luoghi archeologici, ruderi, reperti, ma anche scenari naturalistici, fenomeni geologici, eruzioni vulcaniche, muovendosi "di continuo tra le manifestazioni della natura e quelle dei popoli" - per usare un'espressione di Goethe - che costituiscono i poli di interesse che animano i viaggiatori lungo le rotte del *Grand Tour*.

Nell'ultimo quarto del Settecento, vedutisti di diverse nazionalità attraversano l'Italia spingendosi sempre più a Meridione, percorrono "strade pessime e sovente paludose", come scrive Goethe a proposito del suo viaggio per Paestum², oppure affrontano lunghi viaggi in

¹ G. BRIGANTI, *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli, Castel Sant'Elmo (12 maggio-29 luglio 1990), Electa, Napoli, 1990, pp. XXII-XXIII.

² J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, Stuttgart und Tübingen 1829, trad. it. *Viaggio in Italia*, ed. cons. a cura di E. Castellani, Mondadori Milano, 1983, Napoli 23 marzo 1787.

mare, da soli o più spesso accompagnando nobili stranieri che cercavano nella produzione di questi pittori la documentazione del loro viaggio.

Sono “pittori viaggianti” Giovan Battista Lusieri, Thomas Jones, John Robert Cozens, William Pars, Francis Towne, Abraham Louis Rodolph Ducros, Jean Houel, Louis Jean Desprez, Jacob Philipp Hackert; la mobilità dell’artista diventa una condizione della sua professionalità e le difficoltà «che non possono scansarsi in viaggi lunghi per mare» cui era costretto Lusieri³, gli incidenti di percorso narrati nel *Voyage pittoresque* dell’Abbé de Saint-Non, o le giornate trascorse nei dintorni di Roma e Napoli «making studies from nature», come più volte raccontato da Thomas Jones nei suoi *Memoirs*, fanno parte integrante della loro attività.

Si è cercato quindi di evidenziare come cambino i metodi e i procedimenti della loro pittura; lo *sketchbook* diventa sempre più uno strumento fondamentale con cui riprendere i luoghi esplorati in rapidi schizzi spesso poi completati “nella prima taverna che si incontrava”, assieme ai tanti disegni realizzati sul luogo, l’unico metodo che consentiva quella ripresa lucida e fedele dei luoghi che la volontà documentaristica di questa produzione esigeva. Si tratta prevalentemente di disegni tracciati a matita o all’acquerello, spesso rimasti incompiuti, come nel caso di Lusieri, oppure coperti di fitte annotazioni sull’ora del giorno e la data di esecuzione, sui posti rappresentati, o i colori da utilizzare, come in quelli di Thomas Jones e Francis Towne.

Si è quindi analizzata l’attività di questi artisti mettendo in evidenza i rapporti e i contatti intercorsi tra di loro e gli elementi in comune della loro produzione che vanno dalle escursioni pittoriche per realizzare disegni *on the spot*, alle tecniche, ai soggetti dei dipinti, ai committenti che acquistano le loro vedute.

Dopo aver definito questi caratteri generali del “vedutismo dei pittori viaggianti” si è proceduto seguendo questi nessi lungo alcune tappe cruciali del *Grand Tour* che, nella loro successione, esemplificano anche il progressivo dilatarsi verso le province più meridionali di quella illuministica volontà di esplorazione e documentazione che aveva nel vedutismo uno strumento fondamentale.

³ «Mi fareste il piacere di passare da mia sorella ed informarla che sono stato e sto benissimo eccettuandone alcuni momenti che non possono scansarsi in viaggi lunghi per mare», *Lusieri a Stefano Piale, pittore e negoziante di stampe a S. Carlo al Corso, Atene 6 Agosto 1801*, Elgin Papers, Broomhall.

Da Roma, tappa imprescindibile del *Grand Tour* e luogo di formazione per più generazioni di artisti, dove maturano le premesse per il mutamento operato dalla generazione attiva nell'ultimo quarto del secolo, si passa a Napoli, città cosmopolita, sede di molti residenti stranieri, raffinati collezionisti, prima tappa del viaggio verso Sud alla ricerca di testimonianze dell'antico e dei fenomeni naturali che sancisce il mutamento di itinerario del *Grand Tour* che, a partire dagli anni Settanta, si estende all'Italia meridionale e alla Sicilia.

Quindi il vicino Oriente dove le spedizioni artistiche volte a riscoprire e documentare gli antichi monumenti e siti hanno nell'attività di William Pars e Giovan Battista Lusieri due esempi paradigmatici che si collocano all'inizio e alla fine di questo percorso. William Pars inizia, infatti, la sua attività di vedutista eseguendo disegni in Grecia e Asia Minore nella spedizione assieme a Richard Chandler e Nicholas Revett e muore a Roma in seguito a una febbre contratta mentre dipingeva nella grotta di Nettuno a Tivoli, Giovan Battista Lusieri, le cui prime opere datate sono panorami di Roma e della campagna laziale, trascorre gli ultimi venti anni della sua carriera ad Atene al servizio di Lord Elgin. Entrambi all'inizio degli anni Ottanta sono a Napoli compiendo escursioni pittoriche assieme a Thomas Jones.

Una prima ricostruzione dell'opera di Lusieri⁴, è stata ampliata con l'acquisizione di nuovi dipinti al suo catalogo e l'analisi di disegni inediti che aiutano a definire maggiormente la sua attività e i nuovi caratteri del vedutismo di fine secolo.

Ancora una volta un confronto incrociato tra l'analisi di dipinti e disegni e la lettura di testimonianze coeve, provenienti da quella ricca letteratura che ad ogni viaggio associava la volontà di diffondere le conoscenze acquisite pubblicandone il racconto in volumi spesso corredati di incisioni con vedute, ha contribuito a ricostruire una rete di relazioni tra artisti e committenti, evidenziando lo stretto legame tra vedutismo e *Grand Tour* alla fine del XVIII secolo.

⁴ Da me effettuata nel volume F. SPIRITO, *Lusieri*, Electa Napoli 2003.

IL NUOVO SGUARDO SUL PAESAGGIO NELL'ULTIMO QUARTO DEL XVIII SECOLO

A partire dalla seconda metà del Settecento si viene definendo un tipo di sensibilità che, con accenti diversi, porta a un approccio visivo più diretto ai fenomeni del reale.

La pittura di paesaggio riflette questo cambiamento nel modo di intendere e guardare la natura, non più sottoposta a un processo di idealizzazione, ma come luogo caratterizzato fisicamente e storicamente.

Lo studio della natura può ora essere rivolto anche agli aspetti accidentali e contingenti, guidato da quella volontà di documentarsi e documentare che animava il nuovo interesse nei suoi confronti.

Si viene, così, a precisare il concetto di veduta, definita nel *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, edito a Parigi nel 1792, come «il ritratto di un luogo fatto dal vero»⁵, mentre, pochi anni più tardi, Francesco Milizia nel suo *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* specifica che si tratta di un modo di rappresentare le cose «come realmente sono»⁶.

Nel suo testo Milizia prosegue precisando: «Queste *Vedute* sono come i ritratti; non interessano che chi conosce que' siti particolari. Richiedono verità. Diverrebbero anche istruttivi, se si adornassero di uomini, di bestie, di abitazioni, di ordigni, secondo l'uso di ciascun paese. Una collezione ben ordinata di sì fatti paesaggi sarebbe curiosa e utile per l'economia, per l'agricoltura, per la storia naturale, e per molti bisogni della vita»⁷.

La funzione conoscitiva di questa produzione costituiva infatti un suo aspetto caratteristico.

Il nuovo spirito di osservazione porta allo sviluppo in quegli anni, di una ricerca di tipo nuovo sull'immagine di luoghi, storici e urbani in misura preponderante, descritti con precisione prospettica e fedeltà documentaria, ma anche sulla natura e sulle sue manifestazioni attraverso l'illustrazione di fenomeni di carattere atmosferico e geologico.

Sul finire degli anni Settanta, Johann Georg Sulzer nel suo compendio, utilizzato anche da Philipp Hackert «per le conversazioni didattiche sull'arte e su materie affini»⁸, alla voce

⁵ C. H. WATELET, P. C. LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris 1792, vol. 5, p.835, voce *Vue*.

⁶ F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797, II, p. 92.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Secondo quanto riferito da Goethe anche P. Hackert si serviva di questo dizionario «per le conversazioni didattiche sull'arte e su materie affini. Si giova in questi casi del dizionario del Sulzer, scegliendone, per gusto

“paesaggio”, sottolineava che «sarebbe auspicabile che un bravo pittore abbozzasse un tale paesaggio con venti tipi di luce e di cielo, ma sempre dallo stesso punto di vista, ed eseguisse disegni con tratto veloce ma giusta distribuzione dei colori [...], nel disegno e nel colore tutto deve essere così naturale che l'occhio, completamente ingannato, non crede di vedere un paesaggio dipinto, ma uno vero [...], non si deve solo credere di vedere veramente, ma anche di sentire il ruscello che scorre o lo scroscio del fiume, sentire in certo qual modo da lontano la durezza del terreno sassoso e la morbidezza del muschio»⁹. E anche Milizia aveva raccomandato al pittore di paesaggi di «osservar molto la natura» e «che ciascuna pianta sia rappresentata di forma di colore, di portamento come richiede la sua specie, e la stagione»¹⁰. La pittura di paesaggio tende così ad assumere sempre più il carattere di un'analisi e descrizione della natura, indagata e registrata nei suoi fenomeni luministici e cromatici, ma anche, e sempre più, nelle forme e manifestazioni della sua storicità.

La veduta non è, dunque, pittura di paesaggio che nasce dall'estro del pittore occasionalmente stimolata dai luoghi, ma è quel paesaggio descritto con precisione e riconoscibilità di luoghi storicamente determinati, resi con fedeltà assoluta alla percezione ottica della realtà.

Pertanto anche il singolo monumento o luogo di interesse archeologico non viene più rappresentato in maniera isolata, ma inserito nel contesto urbano o paesistico di cui fa parte integrante nelle sue stratificazioni storiche.

Le incisioni acquerellate con *Vedute di Roma e dei suoi dintorni*, realizzate da Ducros e Volpato nel 1780, rappresentano i monumenti antichi immersi nella vita contemporanea¹¹. William Pars, a Roma a partire dalla fine del 1775, ci restituisce delle vive immagini del Foro¹² e del

o per convinzione, questa o quella voce», J. W. GOETHE, *Italienische Reise*, a cura di C. von Schuchart, Stuttgart 1862-63, (prima edizione singola); le citazioni sono tratte dalla traduzione italiana J. W. GOETHE. *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castelleni, Mondadori 1983, Caserta giovedì 15 marzo 1787 [viste le numerose edizioni si fa riferimento alla data].

⁹ J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1778-1779, alla voce "paesaggio", pp. 119-120.

¹⁰ F. MILIZIA, *op.cit.*, p.92.

¹¹ A.-L.-R. Ducros, G. Volpato, *Arco di Settimio Severo a Roma*, 1780, acquaforte parzialmente acquerellata, 51,2x74,7 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Bâle, ma anche le diverse versioni della *Piazza del Campidoglio*.

¹² W. Pars, *Rome: The Forum*, 1775-80 ca, acquerello, penna e inchiostro, matita su carta, 40,2 x 58,8 cm, London, Tate Gallery; da questo schizzo eseguito sul luogo Pars trae almeno tre acquerelli (Whitworth Art Gallery, Manchester; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Christie's, London, 5 giugno 1973)

Colosseo¹³ come si presentavano all'epoca del suo soggiorno nella capitale pontificia, proprio come qualche anno prima aveva fatto per le antichità della Grecia e dell'Asia minore visitate al seguito di Richard Chandler e Nicholas Revett. Così anche Giovan Battista Lusieri raffigura, a Roma come a Napoli, la città e le rovine antiche documentando puntualmente lo stato in cui si trovavano in quel momento.

Allo stesso modo si va riscontrando un cambiamento di sensibilità nei viaggiatori stranieri, rilevabile anche nei loro scritti, per cui l'attenzione non è più rivolta esclusivamente alle rovine antiche, ma pure alla loro contestualizzazione nel paesaggio contemporaneo che parallelamente viene ad assumere sempre maggiore dignità come soggetto autonomo della rappresentazione pittorica.

Lo stretto rapporto tra vedutismo e viaggiatori è indicato anche da Goethe nei suoi *Frammenti sulla pittura di paesaggio*, un'opera che consiste negli schemi tracciati in relazione al progetto di scrivere un ampio saggio di taglio storico sulla la pittura di paesaggio. In questi appunti, dopo aver parlato degli esordi di questo genere pittorico come accessorio della pittura di storia e degli esempi secenteschi, traccia queste linee guida: «Passaggio dall'ideale al reale grazie alle topografie/ .../ Entrambi i generi procedono ancora l'uno accanto all'altro/ Infine, ad opera in particolare degli inglesi, il passaggio alle vedute»¹⁴ e in un altro frammento aveva scritto: «Inizio delle vedute determinato dai viaggiatori inglesi»¹⁵.

Questa affermazione se da un lato sottolinea i contatti tra vedutismo e cartografia per la comune attitudine analitica, dall'altro mette in stretta relazione lo sviluppo del vedutismo con il fenomeno del *Grand Tour*, in particolare quello degli inglesi.

Il carattere pragmatico della cultura anglosassone faceva sì che il viaggio come strumento di conoscenza fosse considerato elemento fondamentale nella formazione dei gentiluomini e che molti di essi intraprendessero il viaggio nel continente.

¹³ W. Pars, *The interior of the Colosseum*, 1776 ca, acquerello, penna e inchiostro, matita su carta, 43,5 x 59,1 cm, London, Tate Gallery.

¹⁴ J. W. GOETHE, *Über Landschaftsmalerei. Theoretische Fragmente* in E. TRUNZ, *Goethes Entwurf "Landschaftliche Malerei"*, in Idem, *Weimarer Goethe-Studien*, Weimar 1980, pp. 156- 202; trad. it *Quattro frammenti sulla pittura di paesaggio*, a cura di R. VENUTI, in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philip Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. CHIARINI, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Artemide edizioni, Roma, 1994, pp. 329-336, la nostra citazione tratta dal terzo schema a p. 334.

¹⁵ *Ibidem*, p. 330. Questo punto è inserito nel primo schema sulla pittura di paesaggio datato Jena, 22 marzo 1818.

«Un uomo che non è stato in Italia ha sempre un senso di inferiorità, derivato dal fatto che non ha visto quello che ci si aspetta che un uomo dovrebbe vedere. Il grande oggetto del viaggiare è vedere le coste del Mediterraneo»¹⁶.

Ma l'Italia dal XVIII secolo è affollata di viaggiatori stranieri e non solo inglesi.

I committenti: viaggiatori stranieri in Italia

Il veloce incremento delle vedute italiane dalla metà del secolo si spiega, dunque, anche con l'aumento costante dei viaggi da parte di nobili, studiosi e colti borghesi. La veduta costituiva, in quanto *souvenir* molto richiesto, il campo di attività più redditizio del pittore di paesaggi.

I ricchi *grandtourists* acquistavano oggetti che, una volta ritornati in patria, permettessero di testimoniare la superiorità del loro status culturale; medaglie, cammei, sculture, resti archeologici e vedute che, collocate nelle loro case, potessero ricordare i luoghi visitati.

Riprendendo le parole di Giuliano Briganti¹⁷, che per primo ha posto l'accento su questo nuovo approccio del vedutismo tardo settecentesco, «quell'ansia di viaggiare che stimolava le menti settecentesche e che dava vita a un'istituzione come quella del *Grand Tour* era una delle manifestazioni più concrete del desiderio illuminista di estendere, in senso orizzontale, la conoscenza, del bisogno di uscire, e non solo con lo spirito e "su le carte" (come diceva Alfieri), dai confini del già noto, così come uno dei modi in cui si configurava, per via analogica, l'aspirazione alla libertà. I viaggi erano una sorta di estroversione spaziale che si serviva anche del vedutismo non solo come oggetto ambito di possesso che ricordasse e simboleggiasse il viaggio, ma anche come elemento di documentazione e di studio. E' così che nasce un genere tutto particolare di vedutismo [...]: il vedutismo dei pittori viaggianti

¹⁶ Nel 1770 il sig. Johnson, che non era riuscito ad andare in Italia, così si rivolge al James Boswell, che aveva realizzato il suo *Grand Tour* nel 1765-66: «Sir, a man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what a man should see. The great object of travelling is to see the shores of the Mediterranean», cit. in B. FORD, *The Grand Tour*, in "Apollo", dicembre 1981, p.390.

¹⁷ Tra i primi a studiare il vedutismo, G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma Bozzi, 1966; G. BRIGANTI, *I vedutisti*, Bompiani Electa, Milano 1968.

che percorrevano l'Europa e soprattutto l'Italia, ma anche il vicino Oriente, lungo gli itinerari più battuti del *Grand Tour* e dagli "antiquari"¹⁸.

Parallelamente al proliferare di diari di viaggio, guide pratiche e poderose opere erudite sulla storia del paese si afferma, infatti, sempre più, il genere del vedutismo topografico: disegni, dipinti, incisioni fissano le immagini di ogni città, i loro monumenti, gli scorci paesistici di maggior fortuna e interesse.

August Wihlem Schlegel, riferendo del suo soggiorno a Roma nel 1805, scrive: «La pittura di paesaggio ha a Roma [...] una sede centrale, in verità a causa della natura meridionale, che diventa qui ancora più attraente grazie alla stretta contiguità di una pienezza orgogliosa, benché sterile, di una vegetazione tipo edera, finocchio ecc., e di distese completamente incolte; e poi per l'abbondanza di belle rovine. Certamente ciò porta spesso con sé la riduzione delle vedute reali a semplici copie: si ordinano paesaggi come si leggono descrizioni di viaggio»¹⁹. Affermazione che, ancora una volta, mette in stretto rapporto la pittura di paesaggio con la letteratura di viaggio e, dunque, con gli stessi viaggiatori.

Il turismo, che si andava allargando anche rispetto alle destinazioni, e il contemporaneo sviluppo della pittura di vedute indicano un processo reciproco di promozione, un processo che era stato innestato già dalla produzione dei pittori della generazione precedente a quelli attivi nell'ultimo ventennio del secolo.

Nel suo *Viaggio in Italia*, Goethe ricorda quanto avesse subito nella sua infanzia il fascino delle vedute di Piranesi, che rappresenteranno le mete dei suoi viaggi da adulto. Scrive infatti: «Ed io ora vedo viventi tutti i miei sogni di gioventù; le prime acqueforti di cui io abbia memoria (mio padre aveva molte vedute di Roma appese in una sala della nostra casa) io le vedo ora in realtà; e tutto ciò che in pittura ed in disegno, in rame e in legno, in sughero ed in gesso da lungo tempo conoscevo, sta ora nell'insieme avanti a me; dovunque vado trovo una vecchia conoscenza in un mondo nuovo, tutto è come io lo pensavo e tutto è nuovo»²⁰.

Anche il pittore gallese Thomas Jones ricorda nel diario redatto dopo il viaggio in Italia: «Non avendolo fatto prima devo esprimere ora le sensazioni piacevoli ed insolite che provai

¹⁸ G. BRIGANTI, *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli, Castel Sant'Elmo, (12 maggio- 29 luglio 1990), Electa, Napoli, 1990, pp. XXII-XXIII.

¹⁹ A. W. SCHLEGEL, *Artistische und literarische Nachrichten aus Rom*, in "Jenaer Allgemeine Literaturzeitung", n.121 (28 ottobre 1805), col. 1018; la lettera di Schlegel è stata inclusa col titolo "Schreiben über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" anche nei *Sämtliche Werke*, vol. IX, Leipzig 1846.

²⁰ J. W. GOETHE, *Italienische Reise*, Roma 1 novembre 1786.

attraversando per la prima volta quei posti meravigliosi. Mi sembrava che ogni scena l'avessi già vista in sogno, era come un paese incantato. In effetti avevo visto e copiato tanti studi disegnati in quei luoghi dal grande Richard Wilson, conoscevo tanto bene i paesaggi italiani e ne ero a tal punto innamorato che provavo impressioni diverse da quelle vissute dai miei compatrioti. Ancora oggi godo di quei paesaggi per la terza volta, quando riguardo gli studi da me eseguiti sul posto»²¹.

Passato attraverso le suggestioni fornite dai dipinti della generazione precedente, che ancora univa la raffigurazione di un luogo reale con la tradizione del vedutismo idealizzato, ora il pittore si trova immerso in prima persona nel paesaggio guidato da un approccio diretto all'osservazione attenta della natura, alla scoperta dello specifico sia paesistico che storico antiquario dei luoghi visitati.

Diversamente dai pittori di paesaggio dei secoli precedenti l'artista vive ora una mobilità che è condizione, infatti, di professionalità.

Viaggiando anche solo, ma più spesso in compagnia di "granturisti", con lo *sketchbook* alla mano, dal quale poi trarrà più accurati acquerelli o anche dipinti e incisioni, il "pittore-che-viaggia" appartiene a una categoria di artisti che si diffonde soprattutto nell'ultimo quarto del Settecento. Nella sua particolare qualità di vedutista egli si inserisce in una fase della storia della veduta topografica caratterizzata da un realismo più moderno e immediato di quello sino ad allora dominante; da un realismo, cioè, che si affida, come s'è detto, a trascrizioni estremamente obiettive utilizzando tutti i mezzi che ne accentuino il carattere di viva testimonianza del reale.

Si creano, così, degli stretti binomi tra committente e vedutista al seguito, e numerosi sono i "viaggi pittorici" in cui i luoghi vengono registrati con un'attenzione che scaturiva da un'illuministica volontà di verità documentaria.

L'identikit del pittore-che-viaggia è infatti quello di un artista che esalta la potenza percettiva dell'occhio per mettere a fuoco una realtà obiettiva e vibrante; Lusieri si reca in Grecia per conto lord Elgin, dopo aver eseguito lucide e affascinanti trascrizioni del paesaggio attorno a Roma e Napoli. Jean-Pierre Houel realizza un viaggio tra il 1776 e il 1779, e i suoi schizzi

²¹ "Every scene seemed anticipated in some dream- it appeared Magik Land- In fact I had copied so many Studies of the great Man & my Old Master, Richard Wilson, which he had made here as in Other parts of Italy, that I insensibly became familiarised with Italian Scenes, and enamoured of Italian forms, and I suppose, *Enjoyed pleasures unfelt by my Companions*", T. JONES, *Memoirs of Thomas Jones*, 24 maggio 1777, ed. a cura di A. P. OPPÈ, in "The Walpole Society", vol. XXXII (1946-48), 1951, p.60.

serviranno a realizzare le acquetinte del *Voyage pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et de Lipari*²². Philipp Hackert accompagna Richard Payne Knight nel in viaggio in Sicilia del 1777²³; quest'ultimo l'anno prima era giunto in Italia attraversando le Alpi in compagnia di John Robert Cozens, che, sempre su incarico di Knight, lavorerà sugli studi siciliani di Hackert e Charles Gore. Ducros viene ingaggiato nel 1778 per un viaggio nell'Italia del Sud con quattro nobili olandesi realizzando più di trecento disegni e acquerelli²⁴. L'equipe di artisti che illustrarono il *Voyage pittoresque ou la description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) dell'Abbé Saint-Non è al seguito di Dominique Vivant Denon²⁵, Kniep, con Goethe nel suo viaggio in Italia, lo accompagna in Sicilia nel 1787.

Carlo Labruzzi è coinvolto da Sir Richard Coalt Hoare nell'ambizioso progetto di documentazione archeologica lungo tutta la via Appia, da Roma a Brindisi, per censire tombe e monumenti dell'antica via consolare; il viaggio, interrotto a Benevento a causa del maltempo e della malaria, è documentato da circa ottocento fogli²⁶.

Per questa impresa Hoare aveva scelto Labruzzi come "companion and artist" come lui stesso lo definisce. Partirono da Roma alla fine di ottobre del 1789; e mentre Labruzzi aveva il compito di realizzare i disegni dei resti antichi che incontravano, Hoare prendeva nota di tutte le cose più interessanti e trascriveva con cura le iscrizioni presenti lungo il percorso.

²² J. P. HOUEL, *Voyage pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, Paris 1782-7.

²³ Di questo viaggio si conserva al Goethe und Schiller Archiv di Weimar il resoconto in un manoscritto dal titolo *Expedition into Sicily 1777* e un nutrito corpus di disegni e incisioni al British Museum di Londra e al Kuprestichkabinett di Berlino. Vedi anche W. KRÖNIG, *Vedute dei luoghi classici della Sicilia. Il Viaggio di Philipp Hackert del 1777*, Ed. Sellerio, Palermo, 1987 e il *Diario di un viaggio in Sicilia di Henry Knight* in J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, a cura di M. NOVELLI RADICE, Napoli-Roma 1988, pp. 197-236.

²⁴ Conservati ora al Gabinetto delle Stampe del Rijksmuseum di Amsterdam, in un manoscritto dal titolo: *Dessins /de mon voyage dans le Deux Sicilies/et/ à Malte/1778/Louis Ducros fecit*.

²⁵ Claude Louis Châtelet, e tre *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, Desprez, Pâris e Renard, vengono assunti per compiere disegni e rilievi a Napoli e nell'Italia meridionale in viaggio con Dominique Vivant Denon tra il 1777 e il 1778.

²⁶ L'artista realizzò almeno tre serie di disegni, diverse nel formato e nella tecnica. Dopo la dispersione, i vari nuclei sono riemersi sul mercato antiquario (T. ASHBY, *Dessins inédites de Carlo Labruzzi*, "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXIII, 1903, pp.375-48; *The Appian Way. An Exhibition of Fine Watercolour Drawings Carlo Labruzzi*, catalogo della mostra a cura di F.J.B. WATSON, John Manning Gallery, London 1960) e in collezioni italiane e straniere (Roma, Biblioteca Sarti, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo di Roma, Londra, British Museum).

Su questo argomento vedi J. B. WATSON, *A forgotten artist of the 18th century, Carlo Labruzzi (1748-1817)*, in "The Antique Collector", June 1960, pp. 95-101; G. LUGLI, *Via Appia, ventiquattro acquerelli di Carlo Labruzzi*, Roma 1967; M. BUONOCORE, *I disegni acquerellati di C. Labruzzi e R.C. Hoare alla Biblioteca Vaticana, tra epigrafia e antichità*, in "Miscellanea greca e romana", XV, 1990, pp. 347-361; M.G. MASSAFRA, *Via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam. I disegni di Carlo Labruzzi nel Gabinetto comunale delle stampe*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", VII, 1993, pp. 43-56.

L'ampiezza di questo materiale e l'intento di pubblicare questo reportage con le immagini di antiche tombe, archi, ponti, acquedotti, ville, mura, lapidi²⁷ costituiscono una testimonianza del gusto antiquario dell'epoca e della volontà di rappresentare in modo analitico le antichità riscoperte, dove la veduta ancora una volta come veniva utilizzata come strumento di documentazione.

Lo stesso Hoare più tardi commissiona dei disegni di Paestum a Lusieri; il pittore aveva lavorato nel 1793 a Paestum per Richard Hoare e per Lord Bruce secondo quanto quest'ultimo riferisce a suo padre, Lord Ailesbury: «Ammiro i disegni di Don Tito più d'ogni altro e mi piace molto quello che mi ha appena fatto con i tre templi a Paestum, dove è stato tutta l'estate a lavorare per Sir Richard Hoare e per me»²⁸.

I ritratti dei templi di Paestum tracciati da Lusieri forniscono delle immagini di straordinario nitore dove l'attitudine analitica è coniugata con una sapiente resa pittorica, in linea con le esigenze e con il gusto dei *grandtourists* in Italia nell'ultimo quarto del secolo.

Anche l'uso privilegiato dell'acquerello corrisponde allo sviluppo che questo medium stava conoscendo in quegli anni in particolar modo nel campo della veduta, e con cui si cimentavano, proprio per fissare con dei rapidi schizzi i luoghi visitati, molti dei viaggiatori stranieri, soprattutto gli inglesi spesso 'pittori dilettanti'.

Così anche Hoare, che dai suoi viaggi riporta oltre seicento disegni²⁹, prendendo lezioni anche da Ducros. Questi fu tra i principali estimatori del pittore svizzero cui commissionò diversi disegni.

Durante il suo viaggio in Italia Hoare si avvale della collaborazione di molti artisti come Lusieri, Labruzzi, Ducros e Hackert, acquistando molte opere «nel settore a cui era più appassionato, il Paesaggio, invece della scultura ecc.»³⁰, tanto da suscitare le critiche della

²⁷ La serie di disegni a seppia, da cui vennero poi tratte le incisioni per la *Via Appia Illustrata* pubblicata nel 1794.

²⁸ «I still admire Don Tito's drawings more than any and the one, he has just done me I am vastly pleased with, of the three temples at Paestum where he has been all the summer working for Sir R. Hoare and me», Lord Bruce to his father Lord Ailesbury, 1793, Nov. 23, Naples, Ailesbury H.M.C. report, Sir Brisley Ford Archive, PMC.

²⁹ Sir Richard Colt Hoare (1758-1838), membro della *Society of Dilettanti*, dai suoi viaggi riporta 604 disegni, di cui la maggior parte è conservata in album a Stourhaed; 83 dei suoi disegni italiani sono al Victoria and Albert Museum e 84 al Yale Center for British Art.

³⁰ «in the branch he is fondest of, Landskip, instead Sculpture & c. », Add. 36496, f. 333 (Hewetson, 14 May 1791), cit. in J. INGAMELLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, Yale University Press, New Haven e London, 1997, ad vocem "Hoare, Richard Colt", p. 505.

colonia di artisti a Roma per aver privilegiato la veduta, rispetto agli altri settori della produzione artistica.

Il ruolo dei vedutisti tardo settecenteschi nel riprodurre i siti archeologici, allora oggetto di rinnovato interesse, traspare anche in una lettera che Ducros scrisse da Malta nel dicembre del 1800 a Sir Richard Colt Hoare in cui raccontava di dover riprodurre per Lord Elgin «i monumenti dell'impero romano, come Don Tito Lusieri gli fa quelli del Levante»³¹.

Anche John Campbell³², più tardi lord Cawdor, durante il suo soggiorno a Napoli tra il 1787 e il 1788, aveva commissionato una serie di vedute di antichità da Giovan Battista Lusieri e Saverio della Gatta, a complemento di una serie acquistata a Roma da Ducros.

Tra il 1783 e il 1784, Campbell aveva visitato la Sicilia assieme al pittore irlandese Henry Tresham, che in questa occasione realizza diversi acquerelli tra cui alcune vedute di Messina con gli effetti del terremoto del 5 febbraio 1783³³. Tresham sarà anche agente di Campbell per l'acquisto di opere d'arte per la sua collezione, che sarà costretto a vendere in gran parte nel 1800 presso Skinner and Dyke. Nel catalogo di vendita compaiono 120 vasi etruschi, alcuni acquisiti nel viaggio in Sicilia, altri dal Collegio dei Santi Apostoli a Napoli o «scoperti scavando dei sepolcri a Nola e acquistati direttamente sul luogo»³⁴, sculture provenienti dagli Orti Farnesiani e da Villa Negroni a Roma e circa due dozzine di vedute di Lusieri, Ducros, Della Gatta e Tresham³⁵.

³¹ «Il veut avoir de mois les monuments de l'Empire Romain, comme Don Tito Lussier lui fait ceux du Levant», lettera di Ducros a Hoare, Malta 22 dicembre 1800, National Trust Stourhead, depositato nel Wiltshire Record Office, cit. in *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*, (The Iveagh Bequest, Kenwood, London 4 settembre- 31 ottobre 1985; The Whitworth Art Gallery, Manchester, 10 gennaio- 22 febbraio 1986; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 21 marzo-19 maggio 1986), Editions du Tricorne, Genève 1985.

³² Col. John Campbell, (1755-1821), 1° Barone Cawdor, sulla sua attività di collezionista cfr. F. RUSSEL, *A distinguished generation. The Cawdor Collection*, in "Country Life", 14 June 1984, pp. 1746-8. Campbell aveva commissionato a Canova il gruppo di *Amore e Psiche* oggi al Louvre e aveva acquistato da palazzo Grimani a Venezia il *Doge Loredan* di Giovanni Bellini ora alla National Gallery di Londra.

³³ Molte delle vedute siciliane di Tresham furono viste da Lord Grey de Wilton nello studio romano del pittore nel marzo 1785 (*Journal of Lord Grey de Wilton in Italy 1784-5*, 17 marzo 1785, coll. priv., in prestito alla Manchester AG). Molte che ancora si trovavano nella collezione Cawdor furono vendute presso da Sotheby's il 14 ottobre 1953 e il 23 maggio 1962. Alcune di queste vedute sono oggi alla Tate Gallery *The Devastation of the Earthquake at Messina, Sicily: The Palizzata*, circa 1783-8, penna, inchiostro e acquerello su carta, supporto: 26,5 x 41,1 cm; *Messina after the Earthquake: View of a Port, the Apse of a Church to Left, a Ship in the Harbour*, 1783, penna, inchiostro e acquerello su carta, supporto: 26,2 x 41,2 cm; *Messina after the Earthquake: The Nave of a Ruined Church*, 1783, penna, inchiostro e acquerello su carta, supporto: 26,2 x 40,8 cm, acquistati come parte della Oppé Collection nel 1996.

³⁴ «discovered in excavating the sepulchres at Nola, and purchased on the spot», F. RUSSELL, *A distinguished generation ...cit.*, p. 1748.

³⁵ *Sale Catalogue Skinner & Dyke*, 5-6 June 1800.

Esiste dunque una fitta rete di relazioni tra viaggiatori e artisti di diverse nazionalità, secondo quel cosmopolitismo tipico del *Grand Tour*, che condividono un rinnovato interesse verso le testimonianze dell'antico.

La particolare attenzione offerta anche al contesto paesistico dei diversi siti, dove gli aspetti naturalistici riscuotono un interesse analogo a quello per le rovine, fa del vedutismo uno degli strumenti più adatti a rispondere alle esigenze dei *grandtourists*, nelle cui collezioni le vedute dei luoghi visitati non vengono mai a mancare.

Oltre alla veduta del templi di Paestum Lord Bruce aveva acquistato da Lusieri altri acquerelli tra cui anche «un bellissimo disegno del tempio di Proserpina sul lago d'Averno»³⁶ e uno con il Vesuvio.

Anche nel catalogo della Biblioteca Hoare, pubblicato nel 1840, due anni dopo la morte di Sir Richard, compare «anche un disegno molto rifinito del golfo di Napoli con il Vesuvio al chiaro di Luna di Don Tito Lusieri»³⁷.

L'antico e i fenomeni naturali catalizzavano l'attenzione dei viaggiatori tardo settecenteschi, che spesso nel Regno di Napoli li trovavano coniugati in scenari poi rappresentati in moltissime vedute.

Napoli nella seconda metà del secolo diviene, sempre più, tappa imprescindibile del Grand Tour. Da Roma viaggiatori ed artisti si spostano sempre più numerosi verso la capitale del regno borbonico.

Qui gli inglesi, e non solo, gravitavano intorno alla casa di Sir William Hamilton, ambasciatore britannico a Napoli dal 1764 al 1799.

Tra questi Lady Palmerston, che nel gennaio 1793 scrive: «Ci sono 73 forestieri inglesi a Napoli attualmente, e altri cento sono attesi da Roma» e più di cinquanta di loro erano a cena con gli Hamilton³⁸.

³⁶ 1792, Dec. 11, Naples, «Lord Bruce has brought a most beautiful drawing by him [Don Tito] of the Temple of Proserpina at the Lago d'Averno», Rev. T. Brand to the Earl of Ailesbury, Ailesbury Papers, Sir Brinley Ford Archive, PMC.

³⁷ «also a very highly finished drawing of the Bay of Naples, with Mount Vesuvius by Moon light, by Don Tito Lusieri», Sir R. Colt Hoare papers, Sir Brinsley Ford Archive, Paul Mellon Centre for British Art, London.

³⁸ «we sat down 53 and he had received 20 excuses. Conceive there are 73 strange English at Naples at present, and a hundred more expected from Rome» cit. in J. INGAMELLS, *op. cit.*, p. 734.

Proprio i nomi di Lady Palmerston e di suo marito³⁹ compaiono sul retro di due di quei numerosi studi di figure⁴⁰, in cui Lusieri riproduceva attentamente con l'acquerello, monocromo o a colori, i personaggi da inserire nelle sue vedute.

Henry Temple, secondo visconte di Palmerston, era stato tra i primi visitatori a raggiungere Paestum, durante il suo primo *Grand Tour* in Italia nel 1763-64. Qui resta colpito dalle rovine dei templi: «più che da ogni altra cosa, fatta eccezione per la prima vista di Roma»⁴¹. Un ritratto di Angelica Kauffmann, commissionato da Palmerston a Roma nel 1764 e ora a Broadlands, la sua residenza nello Hampshire, lo rappresenta con la pianta dei templi di Paestum in mano e il Vesuvio sullo sfondo.

Nel corso dei suoi viaggi in Italia, ma anche a Parigi e nei Paesi Bassi, Palmerston acquistò molte opere d'arte per la sua collezione⁴². Egli inoltre patrocinò il viaggio di Hugh Dean in Italia nella seconda metà degli anni sessanta. Nel 1770 assunse William Pars come disegnatore per accompagnarlo nella sua spedizione in Svizzera attraverso le Alpi; dal san Gottardo si spinsero fino al lago Maggiore visitando anche le isole Borromee, Milano e Como; gli acquerelli realizzati da Pars in questa occasione rappresentano gli scenari maestosi delle Alpi anticipando quelli di soggetto analogo realizzati qualche anno più tardi da John Robert Cozens, al seguito di Richard Payne Knight nel 1776, e da Francis Towne, durante il suo viaggio di ritorno in Inghilterra assieme a John 'Warwick' Smith nel 1781.

Durante l'ultimo viaggio in Italia, che durò più di due anni tra il 1792 e il 1794, Lord Palmerston continuò le sue acquisizioni di opere; a Napoli nel 1793 acquistò dipinti e incisioni da Hackert, commissionò disegni a Lusieri e ad Alessandro D'Anna⁴³.

³⁹ Henry Temple Lord, 2° Visconte di Palmerston (1739-1802), aveva compiuto un primo *Grand Tour* nel 1763-4, ma è nel suo secondo viaggio tra il 1792 e il 1794 che fece più acquisti di opere d'arte tra cui, a parte antichi maestri acquistati a Firenze e Bologna, ci sono anche vedute di Philipp Hackert e Lusieri. È a Napoli dal dicembre del '92 all'aprile del '93 e poi di nuovo da dicembre a gennaio dell'anno successivo.

⁴⁰ G. B. Lusieri, *Contadino su un asino*, matita e acquerello, 30,5x 43,5 cm, iscritto in matita sul verso: *Lady Palmerston*; e *Donna napoletana*, acquerello su matita, 37,5x28, 2 cm, iscritto in matita sul verso: *Mr Palmerston*, rispettivamente n. 127 e n. 128, in J. BEAN, W. GRISWOLD, *18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, dove è segnalata l'iscrizione sul retro; indicazione assente, invece, nel catalogo di vendita di Christie's del 6 luglio 1965 da cui entrambi provengono, vedi lotto 104 e 105.

⁴¹ «I was more struck with [the ruined Greek temples] than with anything I ever saw except the first view of Rome», cit. in J. INGAMELLS, *op. cit.*, p. 733.

⁴² Sulla sua attività di collezionista cfr. F. RUSSELL, *A connoisseur's taste. Paintings at Broadlands-I*, in "Country Life", 28 January 1982, pp. 224-226.

⁴³ Molte delle acquisizioni di questo viaggio erano destinate alla casa londinese di Lord Palmerston in Hanover square. Il quadro completo della sua collezione è registrato in due inventari: quello delle pitture a

Sebbene gli inglesi fossero gli stranieri più numerosi in Italia, già nel 1740 de Brosses a Roma aveva sottolineato come «Les Anglois fourmillent icy»⁴⁴, la passione per le vedute era condivisa da viaggiatori di diverse nazionalità.

È Thomas Jones, a Napoli nell'estate del 1782, a raccontare che tra gli ammiratori delle vedute di Lusieri «c'erano l'ambasciatore russo e quello di Germania, che ogni tanto venivano a trovarlo a casa nel mio vicinato. Don Titta li portò entrambi a vedere i miei dipinti; il risultato fu che in seguito altri cavalieri e gentiluomini stranieri vennero a farmi visita»⁴⁵.

Il fenomeno del *Grand Tour* coinvolgeva viaggiatori di tutta Europa, che affollano le loro collezioni di vedute a testimonianza, documentazione, ricordo del loro viaggio.

Il metodo: lo studio dal vero

L'attività dei vedutisti dell'ultimo quarto del secolo è, dunque, improntata ad uno spirito di documentazione che produsse vedute che rimasero, fino all'esaurirsi del genere, fedeli a quanto gli veniva richiesto, cioè sostanzialmente descrittive, anche quando toccarono i livelli più alti.

Questa nuova impostazione che richiedeva in ogni caso una fedeltà assoluta alla percezione ottica della realtà costrinse il pittore a uscire dalle mura dell'atelier, ad avventurarsi per sentieri sconosciuti alla ricerca di scorci interessanti e nuovi.

Broadlands, compilato dal 3° visconte di Palmerston nel 1807, e quello della casa in Hanover square redatto dalla seconda moglie di Lord Palmerston, Mary Mee, annotato con valutazioni sulle opere.

⁴⁴ «Les Anglois fourmillent icy. Comme je vous le disois ils y font une trez grosse dépense. C'est la nation chérie des Romains, en faveur de l'argent qu'ils apportent. [...] L'argent que les Anglois dépensent à Rome et l'usage d'y venir faire un voyage, qui fait partie de leur éducation», CH. DE BROSSES, *Lettres Familières*, Centre Jean Bérard, Napoli, 1991, lettera XL, à *Messieurs de Tournay et de Neuilly*, vol. II, pp. 725-6.

⁴⁵ «Among the Admirers of his Drawings, were the German and Russian Ambassadors, who now and then called upon him at his lodgings in my Neighbourhood- D. Titta introduced them both to see my Pictures- The Consequence of which was, that I afterward was visited by other Foreign Noblemen and Cavaliers», 22 luglio 1782, T. JONES, *op.cit.*, p. 113.



T. Jones, *Near Naples*, olio su carta, 27x42 cm, collezione privata



G. B. Lusieri, *Nei pressi di Napoli*, acquerello, 22,5x36,5 cm, *Sketchbook*, Broomhall, collezione Elgin

Thomas Jones nei suoi *Memoirs* ricorda: «Dedicandoci allo stesso genere, io e Don Titta abbiamo passato gran parte del nostro tempo insieme negli stessi scenari facendo studi dal vero. Quando eravamo stanchi, e lontani da casa, ci fermavamo a riposare nella prima taverna che s'incontrava»⁴⁶.

L'uso del disegno dal vero venne a costituirsi come strumento emergente della cultura artistica del tardo Settecento, soprattutto nell'ambito della pittura di paesaggio, che raccolse con particolare evidenza le premesse empirico-illuministiche del secolo dell'*Encyclopédie*.

L'esperienza immediata della natura diventa, sempre più, momento fondante del processo creativo. Tutto ciò avviene, chiaramente, in maniera graduale, ma la pratica di dipingere *en plein air* tende a divenire non più attitudine sporadica, ma metodo sistematico e programmatico, e soprattutto ribadito costantemente come caratteristica qualificante.

È Goethe a sottolineare «come è importante e assolutamente indispensabile per un artista studiare dal vero il soggetto della sua opera, così in quel tempo non era usuale a Roma riprodurre dal vivo e tantomeno si pensava di abbozzare ed eseguire dal vero disegni di dimensioni piuttosto grandi. Fin dai tempi dei pittori fiamminghi e di Claude Lorrain gli artisti avevano trascurato di dipingere questi solidi studi di paesaggio, perché non ci si rendeva conto che per questa via si può giungere a riprodurre altrettanto bene il vero quanto ciò che è grande e bello. I pittori che a Roma ricevevano una pensione dalla Francia avevano fatto degli schizzi dal vero solo di singole parti di un tema gradevole nel suo insieme, ma si trattava di un lavoro incompleto e limitato a un piccolo foglio in dodicesimo. Perciò si meravigliavano di vedere i due Hackert aggirarsi per la campagna con grandi cartelle ed eseguire a penna interi schizzi con tutti i contorni o terminare disegni ad acquerello dipinti interamente dal vero[...]»⁴⁷.

⁴⁶ «Don Titta being much in the same line of the profession with myself, we spent a great part of our time together in such kind of Scenery, making Studies from Nature, and when fatigued and at a distance from our habitations, generally got into the first hedge Tavern that presented itself» 22 luglio 1782, T. JONES, *op. cit.*, p.113.

⁴⁷ C. DE SETA, a cura di, *Philipp Hackert. Schizzo biografico redatto per lo più in base ai suoi stessi scritti*, in *Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, Milano 1992, p.73.

Lo stesso Hackert, infatti, raccomanda all'artista di «disegnare dal vero, senza attardarsi troppo a eseguire copie da disegni, poiché nel copiare apprenderà sì il meccanismo della mano, ma non capirà nulla del disegno se non conosce la natura»⁴⁸.

Già Cl. Joseph Vernet si era confrontato, sul piano teorico e pratico, con la pittura *en plein air*. Joshua Reynolds riferisce di aver visto l'artista, all'inizio degli anni Cinquanta a Roma, dipingere al naturale⁴⁹. E nel suo breve saggio *Première lettre de J. Vernet aux jeunes gens que se destinent à l'étude du paysage, ou la marine*, leggiamo: «Il modo più rapido e sicuro è di dipingere e disegnare *d'après nature*. E' necessario soprattutto dipingere, perché si ha il colore e il disegno allo stesso tempo»⁵⁰.

La volontà settecentesca di documentare, di registrare fedelmente la natura nelle sue forme e manifestazioni rende, dunque, sempre più necessario lavorare dal vero, *en plein air*, in tutta la molteplicità e flessibilità dei modi in cui questo può avvenire. Alcuni pittori, infatti, non si limitano agli studi preparatori o allo schizzo sullo *sketchbook*, ma estendono l'esecuzione dal vero anche alle fasi più avanzate della realizzazione del dipinto. Goethe riferisce del modo di lavoro degli Hackert, ma anche Lusieri, secondo quanto testimonia Sir William Forbes, «per rappresentare con accuratezza la luce e le ombre, un colore naturale dei suoi paesaggi, spesso li termina sul luogo»⁵¹.

Francis Towne, a Roma dall'ottobre del 1780, in tre mesi di sedute *en plein air*, solo o in compagnia di John 'Warwick' Smith, realizza una serie di studi dal vero su cui annota persino l'ora dell'esecuzione; sul retro di un acquerello che ritrae l'interno del Colosseo si legge “*from*

⁴⁸ J. PH. HACKERT, *Due lettere sulla pittura di Paesaggio*, redazione goethiana, *Sulla pittura di Paesaggio, frammenti teorici*, cit. in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philip Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. CHIARINI, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Artemide edizioni, Roma, 1994, p. 323.

⁴⁹ P. CONISBEE, *Pre-Romantic "Plein-Air" Painting* in "Art History", vol. 2, n. 4, dicembre 1979, p.424.

⁵⁰ J. Vernet, cit. in G. G. BOTTARI, *Recueil de Lettres*, a cura di L. J. LAY, Paris 1917, pp. 622-625. Sulla pittura *en plein air* di Vernet cfr. M. G. MESSINA, *Natura e Cultura: Temi del Paesaggio Francese del secondo Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 15 (1981), pp. 5-25.

⁵¹ «in order to represent with accurancy lights and shadows a natural hues of his landscapes often actually finishes them on the spot», *Sir William Forbes Journal of a Continental Tour*, National Library of Scotland, Mss 1539-1545, Vol. VI, p. 211, May 2, 1793.

11 till 3 OClock”⁵², mentre su una veduta delle *Terme di Caracalla* puntualizza “*Rome, Afternoon light from the right end. The Baths of Caracalla Jan.^{ry} 1781 drawn on the Spot by Francis Towne*”⁵³.

Pierre-Louis De la Rive, a Roma dal 1784 al 1786, ricorda qualche anno più tardi «della mania che [gli] aveva ispirato Ducros di fare sempre acquerelli dipinti sul luogo»⁵⁴. Mentre Aloys Hirt nel 1787 scrive: «Du Cros di Losanna, nel suo quarantesimo anno, ha il grandissimo merito di colorare ad acquerello disegni eseguiti dal vero. La veridicità delle sue cascate, il [tocco] brillante delle sue rovine ed una certa trasparenza vaporosa in tutti i suoi paesaggi, in questo genere non possono essere portati a un livello più alto, non più dei suoi prezzi che raggiungono dai 25 ai 30 luigi d'oro. Ha fatto prodigiosamente fortuna da qualche anno»⁵⁵.

Ancora nel 1819 Lusieri, ormai alla fine della sua carriera, riferendo a Lord Elgin dello stato dei suoi disegni, espone il suo «piano di terminarli d'appresso natura colla più gran diligenza, acciò quest'opera fosse in stato da meritare la pubblica approvezione». E continua: «E' ben vero che secondo lo stile presente, anche da miseri schizzi si producono quadri creati nella maggior parte dall'immaginazione, ma questa maniera d'operare io detesto, quando si dovrebbe imitare fedelmente la natura»⁵⁶.

La volontà di resa fedele della realtà fin nei minimi dettagli è una delle caratteristiche più evidenti dell'arte di Lusieri. E come tale viene rilevata da quasi tutti coloro che si trovarono a commentare le sue opere. Il reverendo Robert Mosley Master, che lo incontra nel 1819 in Grecia, parlando di lui insiste sulla sua accuratezza e dice, sebbene «alcuni critici considerano il suo stile troppo laborioso: i suoi disegni sono in genere di grandi dimensioni, ma sono terminati con la più grande attenzione ai minimi dettagli, e precisione scrupolosa, così che

⁵² F. Towne, *Dentro il Colosseo*, 1780, acquerello, penna e inchiostro, 31,8x47 cm, iscr.: in basso a sinistra “Francis Towne del.t. Rome. 1780. No.1”, iscritto dall'artista sul retro sulla montatura originale: “No.1/ Inside the Colosseo [Oct^r 16. 1780/ from 11 till 3 OClock/ Rome. Francis Towne. del.t”, London, British Museum, inv. BM Nn 2.11.

⁵³ F. Towne, *Le terme di Caracalla*, 1781, penna, acquerello e inchiostro bruno, 32,4x47,6 cm, iscr.: in basso a sinistra “No.32/Francis Towne del.t 1781” sul retro sulla montatura originale: “Rome/Afternoon light from the right end/ No.32/ The Baths of Caracalla/ Jan^{ry} 1781/ drawn on/ the Spot by Francis Towne”, London, British Museum, inv. BM Nn 1.06.

⁵⁴ «...de la manie que m'avait inspirée Ducros de faire toujours des aquarelles lavées sur place»; P.-L. DE LA RIVE, *Notice biografique de P.-L. De la Rive*, Genève, 1832, p. 11.

⁵⁵ A. HIRT, in G. ECKARDT, *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers J. G. Puhlman aus den Jahren 1774 bis 1787*, Berlin 1979, p. 338, citato qui dalla traduzione italiana in *Luoghi di Delizia. Un Grand Tour olandese nelle immagini di Louis Ducros, 1778*, a cura di T. DIBBITS, (Firenze, Istituto Universitario di Storia dell'Arte, 8 ottobre-11 dicembre 1994), Centro Di, Firenze 1994.

⁵⁶ Originale in italiano, Lusieri a W. R. Hamilton, *Atene 16 Agosto 1819*, Elgin Papers, Broomhall.

non falliscono mai di dare un eccellente e veritiera impressione delle scene o degli oggetti che riproducono»⁵⁷.

Il metodo di lavoro di Lusieri, infatti, come egli stesso più volte nella sua corrispondenza con Lord Elgin sottolinea, è volto a «rendere l'effetto della natura e soprattutto gli oggetti con esattezza»⁵⁸; il che rende ovviamente necessario un costante confronto diretto con la realtà. L'operare dal vero costituisce, per Lusieri, una condizione fondamentale del processo creativo, che va dallo schizzo al dipinto finito.

Il reverendo Edward Daniel Clarke, esplorando la Grecia assieme Lusieri che eseguirà anche degli schizzi per le illustrazioni dei *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*⁵⁹, pubblicati dall'erudito mineralogista al ritorno dal suo esteso *Grand Tour*, afferma a proposito dei disegni che il pittore italiano stava realizzando quando si incontrarono sull'acropoli di Atene nel 1801: «ogni traccia delle ingiurie che il tempo ha inflitto sull'edificio, ogni venatura del marmo, erano visibili nel suo disegno, e a un tale livello di perfezione che anche la natura e la qualità della pietra stessa potevano essere riconosciute dal contorno»⁶⁰.

E proprio per questo occhio da naturalista Lusieri si inserisce perfettamente nel clima culturale dell'epoca che vede pubblicate nel 1776-79 le straordinarie tavole dei *Campi Phlegraei* di Sir William Hamilton, suo futuro committente, nelle cui didascalie ricorre insistentemente la specificazione che questi fossero stati fatti “from nature” e “on the spot”⁶¹.

⁵⁷ «Some critics consider his style too laboured: his drawings are generally of large size, but are finished with the most attention to minute details, and scrupulous accuracy, so that they never fail to convey an excellent and truthful impression of the scenes or objects they reproduce», *Tuesday, July, 13, Athens*, ROBERT MOSLEY MASTER, *Journal of a Tour in Egypt, Palestine and Greece in the years 1818-1819 by the Rev. Robert Mosley Master (and his companions Captain Henry Hoghton and Archibald Edmonstone)*, British Library, Add. MS 51313, f. 266.

⁵⁸ «...m'efforce de rendre l'effet de la nature; et surtout les objets avec exactitude», Lusieri a Elgin, *Athènes 27 Juillet 1817*, Elgin papers, Broomhall.

⁵⁹ Il Reverendo Edward Daniel Clarke, era un mineralogista e insegnava a Cambridge. Il suo *Grand Tour* fu uno dei più estesi, attraversando l'Europa passando dalla Scandinavia, dalla Russia e dalla Crimea, giunse fino all'Asia Minore, la Siria, la Terrasanta, l'Egitto e la Grecia. Pubblicò la relazione dei suoi viaggi in sei volumi: E. D. CLARKE, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, London 1810-23. In particolare nella seconda parte intitolata *Greece, Egypt and the Holy Land* vi sono alcune incisioni derivate da disegni e schizzi eseguiti da Lusieri.

⁶⁰ «every traces of the injuries which time had effected upon the building, every vein in the marble, were visible in the drawing; and in such perfection, that even the nature and qualities of the stone itself might be recognised in the contour», E. D. CLARKE, *op.cit.*, II, p. 482.

⁶¹ W. HAMILTON, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton K. B. F. R. S. his Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, Napoli 1776, e *Supplement to the Campi Phlegraei, being and account of the Great Eruption of the Mont Vesuvius in the Month of August 1779*, Napoli 1779; Didascalie Tavola V «View of an eruption of lava from the Crater of Mont Vesuvius taken from an original painting of Mr Fabris done from

Ma se Lusieri porta al massimo livello di espressione lo spirito analitico del vedutismo tardo settecentesco, lo stesso approccio è condiviso da altri pittori che fecero dello stretto confronto dal vero uno strumento fondamentale della loro arte. Questi, pur nella condivisa necessità di attenersi alla rappresentazione veridica di comuni soggetti, manifestano non poche differenze stilistiche nate da differenti origini e differenti inclinazioni. Si passa, infatti, dalle minute trascrizioni ricche di particolari botanici di Philipp Hackert alla drammaticità delle visioni di John Robert Cozens, dalla trasparente e luminosa stesura dell'acquerello di William Pars e 'Warwick' Smith alla narrativa attenta agli aspetti geologici che fu propria dell'austriaco Wutki, e quindi a Ducros che dalla semplicità dei primi anni passa via via a toni più cupi, a Thomas Jones che continua a esprimersi su più registri dai dipinti a olio che riecheggiano la formazione presso Richard Wilson agli oli su carta che tracciano degli squarci cittadini di inaspettata modernità.

In ogni caso, nonostante la diversa resa pittorica tutti questi pittori non possono prescindere dalla necessità di abbandonare le mura dell'atelier, per immergersi nel paesaggio alla ricerca di scorci da rappresentare; escursioni in barca, in calesse o più spesso a piedi fanno ora parte integrante dell'attività dell'artista. I *Memoirs* di Thomas Jones sono fitti di annotazioni in questo senso, tra il 1777 e il 1783, anno del suo ritorno in patria, condivide giornate di lavoro *en plein air* con William Pars, 'Warwick' Smith, Francis Towne, John Robert Cozens e Giovan Battista Lusieri .

Lo sketchbook

L'album o *sketchbook* veniva usato assai spesso dai pittori di paesaggio per fermare in schizzi eseguiti sul luogo spesso ad acquerello, ma anche a matita, penna o carboncino, le impressioni legate ai posti che andavano visitando.

Più del cavalletto, il taccuino da disegno è uno strumento fondamentale che si copre di fitte annotazioni colte sul vero: un ricco materiale che costituisce per il pittore il suo patrimonio

nature about 22 years ago», e la tavola X «Interior View of the Crater of Mont Vesuvius from an original drawings taken *on the spot* in the year 1756». [Corsivo mio].

visivo, il suo vocabolario di immagini e che, di volta in volta, egli utilizza nei suoi quadri, nelle sue vedute.

Gli album di schizzi di Thomas Jones, Lusieri, Ducros, Cozens, per citarne solo alcuni, sono una testimonianza di questo modo di operare.

Del pittore gallese si conservano tre *sketchbook*, due di questi sono al British Museum e uno alla National Gallery of Wales⁶². I disegni di questi album sono stati realizzati tra il 1776 e il 1778, come indicato con precisione sulla copertina di ciascuno di essi. La maggior parte di questi disegni è tracciata solo a matita con molte note sui luoghi rappresentati e sulla data di esecuzione; alcuni di questi fogli costituiscono la base per opere più grandi⁶³.

Il piccolo *sketchbook* conservato a Londra si colloca all'inizio del lungo soggiorno italiano dell'artista durato sette anni dal 1776 al 1783; contiene infatti disegni realizzati a Roma dal 2 dicembre del 1776 al 6 maggio dell'anno successivo. Fu acquistato subito dopo l'arrivo di Jones nella città pontificia, avvenuto alla fine di novembre, e venne utilizzato dal pittore nelle sue prime esplorazioni della città e dei dintorni.

Nelle pagine dello *sketchbook* compaiono i luoghi oggetto delle escursioni del pittore nella campagna laziale a sud est di Roma, descritta parallelamente anche nei suoi *Memoirs*.

Nel suo diario Jones racconta di una visita a Frascati e Grottaferrata nel dicembre del 1776, e poi continua: «Proseguimmo per Marino [...] e costeggiando il lago di Albano attraverso *Castel Gandolfo* e *Ariccia*, giungemmo a *Genzano* verso sera. Questo percorso è considerato da scienziati, naturalisti, archeologi e artisti il più piacevole e interessante del mondo; tocca infatti zone particolarissime, luoghi segnati dai più tremendi sconvolgimenti naturali della storia, impreziositi da opere d'arte antiche e moderne nonché da panorami sempre diversi e

⁶² T. Jones, *Small Sketchbook*, 1776-7, 12,8x18,2 cm, (187 pagine), iscr.: "2^d December 1776-6 May 1777" sulla copertina, in fondo all'interno: "Thomas Jones' Book/ bought at Rome/ 2^d December 1776", British Museum, Prints and Drawings Department, London, 198.A.8 (1981-5-16-17); T. Jones, *Large Sketchbook*, (36 pagine) 1777, 21,3x27,7 cm, iscr.: "Thomas Jones's / bought at Rome/ 17 February/ 1777" all'interno della copertina, British Museum, London (1981-5-16-18); T. Jones, *Sketchbook*, (186 pagine) 1777-8, 13,5x18,4 cm, iscr.: "29th March 1777- 9th December" "Thomas Jones's / bought at Rome/ 29 March 1777" all'interno della copertina, National Museum and Gallery of Wales (NMW A 2528).

Questi album sono stati esposti in due mostre dedicate al pittore gallese: *Travels in Italy 1776-1783: based on the Memoirs of Thomas Jones*, (Manchester, Whitworth Art Gallery, 7 ottobre-10 dicembre 1988), a cura di F. Hawcroft, Manchester 1988 e la più recente *Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered*, a cura di A. Sumner e G. Smith, National Museum and Gallery, Cardiff (21 May-10 August 2003), Whitworth Art Gallery, Manchester (22 August- 26 October 2003), National Gallery (12 November-15 February 2004), National Museum and Gallery of Wales and Yale University Press 2003, nn. 74-76, pp. 182-184.

⁶³ Su questo cfr. *Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered...* cit., p.183 e rimandi, e *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento: il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Electa, Milano 2003, fig. 15-16.

meravigliosi. Non posso fare a meno di riconoscere le emozioni nuove e straordinarie che provai nell'attraversare per la prima volta queste terre bellissime e pittoresche»⁶⁴.

Ancora una volta ecco esplicitati gli interessi che muovevano viaggiatori e pittori sul finire del XVIII secolo.

Oltre agli schizzi realizzati in questa occasione⁶⁵, nell'album londinese compaiono altri disegni che documentano una seconda campagna di studi effettuata da Jones nell'aprile e nel maggio del 1777, in compagnia dell'amico pittore e mercante d'arte Henry Tresham e di William Pars, sempre nella campagna laziale dei Castelli Romani.

Questa spedizione comincia: «In calesse con Tresham fino a Frascati, dove ci fermammo a pranzo con Pars e signora»⁶⁶.

Esistono puntuali riscontri tra quanto Jones scrive nei suoi *Memoirs* e le date e annotazioni sui disegni dello *sketchbook*, che traducono in immagini quanto narrato nel diario.

Il soggiorno tra Frascati a Grottaferrata, Marino, Castel Gandolfo, Albano, Ariccia Genzano fino a Nemi è documentato in una serie di fogli del piccolo taccuino londinese in precisa rispondenza con il racconto dei *Memoirs*⁶⁷.

Nel febbraio del 1777 Jones aveva acquistato a Roma anche uno *sketchbook* più grande, che gli consentì di realizzare disegni più dettagliati; in questo album compaiono schizzi realizzati

⁶⁴ T. JONES, *op. cit.*, 12th December 1776, trad. it. in *Viaggio d'artista...cit.*, p. 109.

⁶⁵ Cfr. i fogli 4r-16r dello *Small Sketchbook* al British Museum (1981-5-16-17) riporto le iscrizioni autografe di Jones sui disegni: *the Aquaduct between Rome and Frascati Dec 1776* (f.4 r, p. 7), *Halfway between Rome and Frascati/Torre di Mezzavia Dec 1776* (f.5r, p.9), *At Frascati Dec 1776* (f. 6r, p.11), *At Frascati Dec 1776*, (f. 7r, p.13), *From the gardens of villa Spada at Frascati* (f.8r, p.15), *Villa Bracciani*, (f.9r, p.17), *GrottoFerrata* (f.10r, p.19), *Monte Cavo* (f.11r, p.21), *Marino Dec 1776* (f.12r, p. 23), *Monte Cavo Dec 1776* (f. 13r, p.25), *A view of Nemi from Genzano Dec 1776* (f.14r, 27), *Lake Nemi December 1776* (f.15r, 29), *Looking towards Genzano* (f.16r, 31). Sono tutti disegni a matita salvo i ff.12r-16r a penna, inchiostro e acquerello grigio.

⁶⁶ T. JONES, *op. cit.* 19th April 1777.

⁶⁷ Cfr. i fogli 63r-85v dello *Small Sketchbook* al British Museum (1981-5-16-17) riporto le iscrizioni autografe di Jones sui disegni: *Grotto Ferrata 21 April 1777* (ff. 63r-64r), *Rocca del papa 22 April 1777* (ff. 65r-66r), *23 April 1777 Castello Gandolfo* (ff. 66v), *23 April 1777 Monte Cavo from the ruins of Tusculum* (f.67r), *23 April 1777 Ruins of Tusculum* (ff.67v-68r), *St Silvestre monaster near Monte Compatri 25 April 1777* (f.69r), *At Frascati 26 April 1777* (ff.70r-71r), *Ruins between Frascati and Monte Porzio 26 April 1777* (f.72r), *Marino 29 April 1777* (ff. 73r-75r), *30 April 1777* (f.76r), *Civita Lavinia 1 May 1777/ the birth place of Antoninus Pius-anciently call Lavinium* (f.77r), *Tomb of Horatii and Curatii at Albano 2d May 1777* (f. 78r), *Nemi 3 May 1777 evening* (f. 79r), *Hermitage at Albano 5 May 1777* (f.80r), *Castello Gandolfo 6 May 1777* (f. 81r), *Larici 6 May 1777* (f. 82r), *Larici 1777 6 May* (f. 83r), *In the Falconieri Garden at Frascati 28 April* (f.84v), *at Frascati 27 April/In the Gardens of villa Conti* (f.85v).

nella campagna laziale, tra cui due fogli, dove si vede il panorama che si godeva dai giardini di villa Falconieri a Frascati datati 28 aprile 1777⁶⁸.

Alla stessa data Jones annota nel suo diario: «fino a lunedì 28 trascorsi giornate piacevolissime con i Pars. Andammo in giro per i dintorni [di Frascati] e disegnammo diverse vedute e bozzetti in quel paese tanto pittoresco»⁶⁹.

Accanto agli album, utilizzati spesso per cogliere rapide immagini dei luoghi visitati, Jones traccia anche, su fogli di maggior formato, disegni più prossimi a vedute definitive colorati all'acquerello, sempre pieni di annotazioni di carattere topografico⁷⁰.

Esistono dunque diverse modalità con cui il pittore eseguiva quel lavoro dal vero con cui registrava i siti visitati e che aveva nello *sketchbook* lo strumento più immediato e maneggevole.

Qualche anno dopo, nel 1782, Jones era a Napoli con Lusieri «making Studies from Nature». Alcuni di questi sono probabilmente presenti nel nucleo di acquerelli e disegni di Lusieri acquistati nel 1824 da Lord Elgin presso gli eredi del pittore dopo la sua morte e oggi conservati ancora a Broomhall, in Scozia.

In questo fondo è presente anche un album di disegni realizzati negli anni trascorsi da Lusieri tra Roma e Napoli⁷¹.

In questi fogli, Lusieri, alterna disegni rifiniti all'acquerello, che mantengono l'alto livello di definizione proprio delle sue vedute, ad altri tracciati accuratamente a matita e altri ancora più rapidamente abbozzati a carboncino.

Nelle pagine dell'album prevalgono i disegni realizzati dal vero, una prima fase di quel lavoro *d'après nature* su cui il pittore tanto insisteva, che offrono immagini di grande immediatezza dei luoghi ritratti. Ma vi sono anche studi di paesaggi ideali acquerellati o a matita, che spesso utilizzano elementi reali inseriti in una composizione di paesaggio fluviale con ponti e rocche, tipici elementi presenti in questo genere di dipinti, e molte volte si distinguono dagli altri per la forma tonda o ovale del disegno.

⁶⁸ I fogli 32 e 33 del *Large Sketchbook* al British Museum, (1981-5-16-18) cito le iscrizioni autografe: T. Jones, *Villa Pamphili 28 April 1777/ or The Belvedere from The Falconieri Gardens at Frascati*, matita, 21,3x27,7 cm, e *Monte Dracone from The Falconieri Gardens at Frascati 28 April 1777*, matita, 21,3x27,7 cm.

⁶⁹ T. JONES, *op. cit.*, 28th April 1777.

⁷⁰ In alcuni di questi compaiono note anche sui colori da utilizzare nel caso fossero acquerellate in un secondo momento cfr. ad esempio T. Jones, *Lake Nemi looking towards Genzano*, 1777, 27,4x41,3 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester, in *Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered...* cit., n. 78, p. 185.

⁷¹ G. B. Lusieri, *Sketchbook*, 22,5x36,5 cm, Broomhall, collezione Elgin. Questo *sketchbook* è composto da 82 fogli in carta filigranata Honig & Zoonen e conserva la rilegatura originaria.

Altri paesaggi classici presentano tempietti e figurine drappeggiate all'antica, ma poi di nuovo ritornano gli studi dal vero delineati con la precisione dell'appuntita grafite inglese con cui Lusieri definiva i netti contorni delle sue opere, alternati ad abbozzi a carboncino tracciati con grande rapidità. E poi ancora studi per cieli, nuvole e alberi, che costituiscono una costante nei disegni dei pittori di paesaggio di quell'epoca, secondo quei precetti enunciati da Sulzer nel suo compendio per cui raccomandava di abbozzare un paesaggio «con venti tipi di luce e di cielo» e che ciascuna pianta fosse «rappresentata di forma di colore, di portamento come richiede la sua specie, e la stagione».

Questo album fornisce così un vasto repertorio di immagini, svincolate dalle necessità dell'opera finita, che offrono uno spaccato sui metodi di lavoro del pittore e sulle fasi primordiali dell'ideazione di un dipinto. Questo il caso di alcuni disegni con l'eruzione del Vesuvio che mostrano diverse soluzioni ed elementi che poi tornano nelle vedute del golfo di Napoli con l'eruzione che Lusieri realizza negli anni Ottanta e Novanta replicandoli più volte.

Nel 1782 anche John Robert Cozens arriva a Napoli, nel corso del suo secondo viaggio in Italia. Il 10 luglio di quell'anno, Jones scrive nel suo diario: «Avendo sentito che il mio amico il giovane Cozens⁷² era arrivato al seguito di Mr Beckford di Fonthill, siamo scesi con Don Titta [Lusieri] ai Crocelli⁷³ per fargli visita»⁷⁴.

Cozens era infatti al seguito di William Beckford nel suo terzo viaggio in Italia. In questa occasione produce ben sette album con 193 disegni acquerellati eseguiti dal vero⁷⁵.

⁷² John Robert Cozens (Londra, 1752-1797), figlio e allievo del disegnatore di paesaggi, docente e teorico Alexander Cozens, compie un primo viaggio in Italia nel 1776 per accompagnare l'antiquario e collezionista Richard Payne Knight (che andrà in Sicilia con Hackert nel 1777), e rimane a Roma fino al 1779. Al suo ritorno in patria conquista l'interesse del giovane miliardario William Beckford (1760-1824), da cui nel 1782 viene assunto come disegnatore durante il terzo viaggio all'estero del suo mecenate. Nelle lettere di Beckford e nei sette taccuini di schizzi di Cozens sono descritte le tappe del viaggio fino a Roma e Napoli, dove arrivano appunto ai primi di luglio del 1782. Trovano ospitalità nelle ville di Sir William Hamilton, prima a Posillipo e poi a Portici, e nei taccuini del pittore compaiono spesso vedute di queste zone, nonché studi eseguiti durante le escursioni sulla costiera amalfitana.

⁷³ Si tratta dell'albergo in cui alloggiavano gran parte dei nobili forestieri a Napoli. Dieci anni dopo è ancora così, infatti Sir William Forbes, che acquisterà delle vedute da Lusieri, a Napoli nel 1792 racconta di alloggiare «in a large Hotel called the Crocelli, kept by a Frenchman of the name of Rollin», cit. in J. INGAMELLS, *op.cit.*, ad vocem "Forbes, Sir William", p. 369.

⁷⁴ July/10th Hearing that my friend little *Cousins* was arrived in the Suit of Mr *Beckford* of *Fonthill*, I went down with D. Titta to the *Crocelli* to pay him a Visit, and was introduced to Mr *Lettice* the travelling Tutor», T. JONES, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁵ *Sketchbooks by J. R. Cozens*, matita e acquerello grigio, 18 x 24 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester, 8 voll.

Anche un artista come John Robert Cozens dunque, che probabilmente è quello che più si discosta da una resa analitica e descrittiva, non può prescindere dal registrare nei suoi taccuini i luoghi esplorati durante il suo viaggio attraverso le Alpi, e poi Venezia, Padova e Verona, fino a Roma e quindi a Napoli. Anche lui, come Jones, non manca di puntualizzare la data di esecuzione e il soggetto rappresentato, evidenziando con note e didascalie i luoghi di maggior interesse che compaiono nel disegno, sviluppando un ricco materiale da cui poi trarre le sue vedute.

Il primo dei sette *sketchbook* conservati alla Whitworth Art Gallery di Manchester registra il viaggio attraverso il Tirolo fino a Terracina, con soste a Verona, Venezia, Padova, Ferrara e Roma. L'ultimo disegno di questo album è intitolato *View of Monte Circeo from Terracina* ed è datato 5 luglio 1782. Il secondo album prosegue il precedente, cominciando con una veduta di Gaeta datata 6 luglio, e comprende i disegni eseguiti durante la permanenza presso le residenze di Sir William Hamilton a Napoli prima a Posillipo e poi a Portici, tra luglio e settembre.

Il terzo album ha inizio il 18 settembre con una veduta di Salerno e contiene molti disegni eseguiti sulla costa: Vietri, Cava, Cetara. Da questi schizzi Cozens ricaverà molti dei suoi acquerelli più famosi⁷⁶.

Nel terzo *sketchbook* vi sono anche disegni eseguiti a Napoli che rappresentano la grotta di Posillipo, il convento di San Martino e Castel Sant'Elmo.

Il quarto volume presenta schizzi eseguiti tra il 18 ottobre e il 14 novembre, tra cui quattro studi dei templi di Paestum da cui Cozens deriverà altrettante vedute⁷⁷.

Il quinto volume, con disegni datati dal 17 novembre al 9 dicembre contiene, tra l'altro, una veduta della piana di Caserta⁷⁸ da cui è ricavato un acquerello ora alla Whitworth Art Gallery. Quindi Cozens fa ritorno a Roma; John Ramsay l'11 dicembre annota nel suo diario di aver ricevuto una visita da «Mr Cozens che è appena arrivato da Napoli»⁷⁹ e otto giorni dopo

⁷⁶ Tra questi derivato dal foglio con *Citaria a fishing town on the Gulf of Salerno* realizzato il 29 settembre la veduta di Cetara replicata più volte, una di queste è: J. R. Cozens, *Cetara on the gulf of Salerno*, 1790, matita e acquerello, 36,8x52,7 cm, iscritta sulla montatura originale (rimossa): *Jno Cozens. 1790*, Washington, National Gallery of Art, inv. 1992.19.1.

⁷⁷ Gli schizzi dei templi sono datati 7 novembre. I dipinti da questi derivati sono: J. R. Cozens, *The three Temples*, *The two great Temples* della Oldham Art Gallery; *The two great Temples* al Victoria and Albert Museum, *The small Temple* alla Whitworth Art Gallery.

⁷⁸ Datato 26 novembre.

⁷⁹ «Mr Cozens who had just arrived from Naples», *Journal of John Ramsay in Italy 1782-1784*, MSS. 1833/4, Department of Manuscripts, National Library of Scotland, Edinburgh, 11th December

afferma che Cozens gli ha portato «tre volumi di disegni che aveva realizzato nei dintorni di Napoli che erano eseguiti con moltissimo gusto»⁸⁰. Non vi sono taccuini che riprendono questo soggiorno romano, dal momento che vi è un vuoto tra il 9 dicembre 1782 e il 15 settembre 1783; gli ultimi due album sono dedicati al viaggio di ritorno partendo da Terni attraverso Firenze e il lago Maggiore.

Attraverso questi album è possibile quindi ricostruire con precisione le diverse tappe effettuate da Cozens in Italia e ritrovare gli schizzi all'origine delle sue vedute.

I casi di Jones, Lusieri e Cozens costituiscono solo tre esempi di come lo *sketchbook*, riempito di disegni a matita o più spesso ad acquerello, fosse uno strumento assai diffuso e intimamente legato alla pratica pittorica di questi pittori-viaggiatori allo scorcio del XVIII secolo.

⁸⁰ «three volumes of drawings he had made in the country in the neighbourhood of Naples which were done with a great deal of taste», *ibidem*, 19th December 1782.

IL PUNTO DI PARTENZA: ROMA, LA CITTÀ ANTICA E QUELLA MODERNA

Punto di partenza di questa indagine è Roma, tappa imprescindibile del Grand Tour e luogo di formazione per gran parte degli artisti dell'epoca.

Roma nella seconda metà del Settecento è una città cosmopolita, con una popolazione accresciuta di parecchie decine di migliaia di abitanti dai numerosi di viaggiatori provenienti da tutta Europa. Il suo essere meta privilegiata delle rotte del *Grand Tour* favorisce lo svilupparsi di un ambiente internazionale di artisti, mercanti, guide, che si concentrano soprattutto nel rione di Campo Marzio e vivono dell'apporto economico fornito dai viaggiatori di passaggio nella Città Eterna; la produzione di dipinti, incisioni, modellini tridimensionali dei più importanti monumenti realizzati in gesso, cartapesta e sughero⁸¹, e le riproduzioni di sculture antiche in bronzo o *biscuit* costituiscono l'attività di una serie di botteghe, studi, stamperie, fabbriche di *souvenirs*, che proliferano soprattutto nella zona attorno al Tridente di piazza del Popolo.

Non esistevano dunque ancora botteghe specializzate, ma i mercanti s'industriavano per inserirsi nel giro di affari procurato dagli stranieri presenti in città.

Il commercio di vedute veniva praticato a tutti i livelli. Artisti come Louis Ducros e Giovanni Volpato organizzano una vera e propria impresa, una sorta di manifattura della pittura di paesaggio, in cui si incide e si colora sulla base degli originali di Ducros⁸².

Antonio del Drago, invece, nella sua bottega di fronte al Mausoleo di Augusto, presentava «ai Signori stranieri i monumenti antichi di Roma e dei suoi dintorni, tutti dipinti *d'après nature*» e aggiungeva, nel suo «Avviso agli amatori di belle arti», di impartire «anche delle

⁸¹ O. ROSSI PINELLI, *Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Utet, Torino 2000, p. 55-6.

⁸² «Il sig. Ducros d'Yverdon, che si è creato una eccellente reputazione a Roma, lavora in collaborazione con il Sig. Volpato, ad una collezione di vedute di Roma a colori di cui dodici pezzi, nello stesso formato della *Scuola di Atene*, e dodici di media grandezza, sono terminati»; MEUSEL, *Miscellaneen Artistischen Inhalts*, 1781, cit. in A.L. R. Ducros (1748-1810). *Paysage d'Italie à l'époque de Goethe*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Ginevra 1986; A.L. R. Ducros (1748-1810). *paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe* (Museo di Roma, Palazzo Braschi) a cura di P. CHESSEX, De Luca editore, Roma 1987, p. 14.

lezioni per dipingere all'acquerello», oltre a potersi trovare «presso di lui tutti i tipi di colori anche quelli d'Inghilterra»⁸³.

Così Stefano Piale⁸⁴, «pittore e negoziante di stampe a S. Carlo al Corso», oltre a vendere colori per dipingere è indicato da Lusieri come «persona che avesse saputo accompagnare li forestieri mostrando tutto ciò che vi è di più raro nella città e nella campagna», ma anche per «acquistare de quadri ma non della prima classe, né istorici»⁸⁵.

Per i turisti danarosi appena arrivati a Roma, farsi condurre da un “cicerone” che potesse indicare le cose più belle da vedere, spiegare la storia dei principali monumenti e occuparsi dei loro problemi materiali, era ormai una consuetudine consolidata.

Inizialmente questa attività era condotta soprattutto da romani, tra cui i più famosi erano Francesco Ficoroni⁸⁶, che accompagna anche Charles de Brosses in giro per Roma⁸⁷, e poi Ridolfino Venuti⁸⁸.

Nella seconda metà del secolo gli Inglesi tendono sempre più a prendere il posto degli Italiani; si ritrovano così, tra le guide più reputate, Thomas Jenkins (1722-1798)⁸⁹ e James Byres (1734-1817)⁹⁰, «che per anni – scrive Thomas Jones nei suoi *Memoirs* – ebbero la guida

⁸³ Sul retro de *Il tempio di Nettuno, Paestum*, 62,5x88,7 cm, penna e acquerello, carta su tela, firmato in basso a sinistra *Del Drago fecit 1799*, c'è un'etichetta dell'epoca, «AVIS-AUX AMATEURS DES BEAUX ARTS...ANTOINE DEL DRAGO Paysagiste a l'aquarelle presente à Messieurs les Etrangers les Monuments antiques de Rome et ses environs, tous peints d'après nature: Tous les ans il en renouvellera les études et en fera de paysages de toutes grandeurs. Il donne aussi des leçons pour peindre à l'aquarelle. On trouve chez lui toutes sortes de Couleurs de même que celle d'Angleterre...Le dit del DRAGO demeure vis-à-vis le Mausolée d'Auguste au dessous de la Douane de Ripette à Rome» cit. in *Collecting in the 18th Century. Paintings and Drawings Works of Art*, 19 nov.-18 dic. 1981, Chaucer Fine Arts inc., London 1981, n. 60, ma anche in G. BRIGANTI, *Paestum e il vedutismo settecentesco*, in *La fortuna di Paestum e la memoria del dorico*, a cura di J. Raspi Serra e G. Simoncini, Padula 1986, vol. I. p. 78, n. 12. Qui Anna Ottani Cavina mette in dubbio la data del 1749 letta a suo tempo in calce al dipinto, ritenendo più probabile, per il soggetto affrontato e per il contenuto stesso della scritta in cui la veduta di Paestum viene inserita tra le tematiche correnti, la data del 1799.

⁸⁴ Stefano Piale (Roma 1753c.-16 aprile 1835), incisore, allievo del Caccianiga, eseguì i rami per l'opera di R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, con 72 incisioni. Disegnò e incise anche altre vedute di Roma e copie da Raffaello. Su Piale cfr. C. PIETRANGELI, *Stefano Piale: miniatore, incisore e archeologo romano*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", 1987, pp. 55-62.

⁸⁵ Lusieri a Stefano Piale, *Pera 10 agosto 1800*, Elgin Papers, Broomhall.

⁸⁶ L'abate Francesco de' Ficoroni (Lugnano 1664 - Roma 1747), antiquario, autore di molte descrizioni di antichità romane. È autore di una guida di Roma antica e moderna F. DE' FICORONI, 1. *Le vestigia e rarità di Roma antica*; 2. *Le singolarità di Roma Moderna*, Roma 1744.

⁸⁷ C. DE BROSSES, *op. cit.*, lettera XLI, à *Monsieur de Quintin*, vol. II, p. 729-30; la sua tariffa è di un *sequin* al giorno.

⁸⁸ R. VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, Roma 1763.

⁸⁹ BRINSLEY FORD, *Thomas Jenkins, Banker, Dealer and unofficial English*, in "Apollo" 99, 1974, pp.416-425.

⁹⁰ James Byres (1734-1817), architetto scozzese, accademico di San Luca dal 1768, ottimo conoscitore, noto anche per essere stato il tramite della vendita del vaso Portland, passato dalla famiglia Barberini a Sir William Hamilton, e dei *Sette Sacramenti* di Poussin, che passarono nel 1786 dalla famiglia Boccapaduli di Roma al duca

del gusto e delle spese dei nostri cavalieri inglesi, e dalle cui mani passavano tutti i compensi»⁹¹. In particolare, di Byres Jones ricorda che «commerciava sia quadri che antichità – ed era inoltre il principale *antiquarian* per gli inglesi, ossia la persona che frequentava gli stranieri per mostrare e spiegare i vari edifici sia moderni che antichi, statue, dipinti e altre curiosità in città e nei suoi dintorni»⁹². James Byres influenzò il gusto, soprattutto negli ambienti anglosassoni colti, nella sua casa in via Paolina, esponeva, accanto ai maestri più antichi, le opere di una ventina di artisti contemporanei, nei cui atelier introdurrà molti viaggiatori. Tra questi fece da tramite anche nella vendita di vedute di Lusieri, Jones, Ducros.

Risale al 1781 una lettera di Byres a Philip Yorke⁹³, in cui fa riferimento a sei disegni commissionati da Yorke a Lusieri subito prima che il nobile inglese partisse da Roma, nella primavera del 1779. Si tratta di sei vedute di Roma, di cui due delle terme di Caracalla, consegnate da Lusieri a Byres. Allegata alla lettera, c'è pure una nota con i prezzi dei dipinti che Byres ha saldato per conto di Yorke⁹⁴. Nella lista, oltre ai dipinti di Lusieri, compaiono anche due incisioni di Volpato, tre di Buti con Villa Negroni, una veduta di Tivoli di Delane, e il ritratto di Yorke eseguito da Frank Smuglewicz⁹⁵.

di Rutland in Inghilterra, su di lui cfr. B. FORD, *James Byres, Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome*, in "Apollo", 94, 1974, pp.446-461; W. H. WHITLEY, *Artists and their Friends in England 1700-1799*, 1928, pp. 347-348; J. FLEMING, *Some Roman Cicerones and Artist-Dealers*, in "The Connoisseur Year Book", 1959, pp. 25-26.

⁹¹ T. JONES, *op. cit.*, p. 56.

⁹² «Mr Byres professed himself as an Architect but dealt likewise in Pictures and Antiques- He was besides the principal *Antiquarian* to the English, or Person who attended Strangers to shew & explain the Various Buildings both Modern & antient, Statues & pictures & other Curiosities in this City & its Environs», *ibidem*, p. 94.

⁹³ «[...] on receiving your letter I called on Sig. Tita and delivered him the enclosed he said he would have the honour of writing you. I told him that when he determined to go to Naples I would give him a credit on my friend Mr Turney for the drawing, you had commissioned him to do there, as he seems doubtful if he could undertake the journey otherwise, the six drawings he has done for you since you left Rome I paid him for as he brought them and took his receipt, as I have done for few things that you ordered which are finished of these there is a note enclosed, the whole, at the present exchange of forty pauls per pound sterling, amounting to one hundred and tree pounds eight sterling and ten pence, which if I find myself straitened for money, I shall take the liberty of drawing for, taking care to give you notice of it», James Byres a Philip Yorke, PRO (Public Record Office of Northern Ireland) D.2433\69\19, Sept.19, 1781, Paul Mellon Centre, Brinsley Ford Archive.

⁹⁴ «Note of Money laid out on aut. of Philip Yorke/ To Frank Smuglewicz for the portrait of Mr Yorke 24.60/To Tito Lusier for 2 views of Rome & bound 41/ To D° 2 views of the bath of Caracalla 24.60/ To D° 1 view of D°/ To D° 1 view of Rome in Black Chalk 30.75/ 8 pastes of W. Yorke portrait & sulphum 8.20/ 2 printsby Volpato 6/ 3 coll.d prints Villa Negroni by Buti 30.73/ Roman Crowns 106.01/ 106 Crown, 01 Baiochs at the exchange of 43 pauls is £ 43.0.10/ a landscape view of Tivoli by Delane £ 60/ Pound Sterling 103.0.10», *ibidem*.

⁹⁵ Coll. Wittenstein, venduto da Christie's il 16 aprile 1982.

Philip Yorke era giunto a Roma nell'ottobre del 1778. Qui aveva seguito un "corso di antichità" tenuto da James Byres, che divenne subito suo amico e agente. A proposito dell'antiquario inglese, infatti, Yorke scrive: «Se desideri fare un acquisto nella maniera più giusta, Mr. Byres è la persona più adatta a una commissione»⁹⁶. Alla fine di dicembre Yorke è a Napoli, dove visita Pompei e Paestum. Di ritorno a Roma comincia i suoi acquisti di opere d'arte, ordina a Pompeo Batoni un ritratto, datato 1779, e commissiona a Thomas Jones due paesaggi di Baia e del lago d'Averno che dovevano, anche questi, essere consegnati a Byres⁹⁷, come, successivamente, quelli di Lusieri, Volpato e Smuglewicz.

L'ambiente artistico romano sul finire degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta si presenta quindi come una realtà ricca di artisti pronti a soddisfare le richieste dei numerosi *grandtourists* presenti nella città pontificia.

In questi anni Roma, solo nell'ambito della produzione di vedute, offre molte personalità di primo piano. Lo studio di Volpato e quello dei Piranesi, entrambi di prestigio internazionale, si contendono il primato delle committenze; una testimonianza dell'epoca riporta appunto che «M. Desprez si è stabilito a Roma e si è associato con Piranesi, hanno realizzato una serie di disegni che hanno e meritano di avere il più grande successo. [...] Anche Ducros è sempre qui, lavora in collaborazione con Volpato e pubblicano delle vedute colorate di Roma. La novità avrebbe potuto contribuire a farne vendere parecchie. Ma l'opera di Desprez e Piranesi raccoglie tutti i consensi e Ducros non ha un solo sostenitore»⁹⁸.

⁹⁶ «If you should wish to make any purchase in the virtu way, Mr Beyers would be a very proper man for a commission», lettera del 31 ottobre 1778 (Add. 35378), cit. in J. INGAMELLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, Yale University Press, New Haven e London, 1997, *ad vocem* "Philip Yorke", p. 1035.

⁹⁷ Jones traccia una lista dei dipinti commissionatigli: «the following is a List of the Pictures I have orders for – some of them nearly finished –Others not yet begun»; al punto 6 «A View of the Coast of Baja on a Cloth 9 Palms 2 Inches by 6 P. 8 I. for Mr. Yorke £70.0.0», al punto 7 «A View of the Lake Avernus on a Cloth 7 Palms 5 Inches by 5 P. 4 I. for D'ò £50.0.0 both these last to be delivered with frames to Mr Byres who is to pay for them», T. JONES, *op. cit.*, 8 aprile 1779, p. 88.

⁹⁸ «M. Desprez se fixe à Rome et s'est associé avec Piranesi; ils ont entrepris une suite de Dessins qui ont et méritent d'avoir le plus grand succès. [...] Ducroc est toujours icy, il s'est associé avec Volpato et publient des Vues coloriées de Rome. La nouveauté aurait pu contribuer à en faire débiter – mais l'ouvrage de MM. Desprez et Piranesi enlève tous les suffrages – et Ducroc n'a pas un seul partisan», Lettera di Masreliez a Wertmüller, 26. 9. 1781, Stoccolma, Biblioteca Reale, Ep. V 12:4, fol. 9, cit. in P. CHESSEX, a cura di A.L. R. *Ducros (1748-1810), paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe*, Museo di Roma, Palazzo Braschi De Luca editore, Roma 1987, p. 14.

D'altra parte, nel 1781, Meusel nel suo *Miscellaneen Artistischen Inhalts* racconta, invece, come Ducros «si è creato un'eccellente reputazione a Roma, lavora in collaborazione con il Sig. Volpato ad una collezione di vedute di Roma»⁹⁹.

A vendere con successo vedute e incisioni c'erano anche lo studio di Hackert, la sua officina calcografica in piazza di Spagna, dove dal 1778 vendeva le stampe realizzate in collaborazione col fratello Georg, le botteghe dei mercanti sul Corso come Bouchard e Gravier, ma anche Stefano Piale, definito da Lusieri «negoziante di stampe a S. Carlo al Corso», per citarne solo alcuni.

Roma è dunque sicuramente la “capitale delle Arti”, un ambiente stimolante, ma al tempo stesso un mercato saturo. Aloys Hirt¹⁰⁰, nel suo elenco degli artisti che vivono a Roma, redatto nel 1787, annovera infatti quasi 600 pittori, di cui 400 italiani e 163 stranieri¹⁰¹.

Così Thomas Jones decide di trasferirsi a Napoli «non avendo la prospettiva di altre committenze a Roma», aggiungendo pure: «comunque lì avrei avuto meno rivali»¹⁰².

Anche Lusieri sembra alla ricerca di nuovi spazi, quando, nel 1782, si sposta a Napoli, probabilmente proprio in seguito a una commissione procuratagli da Byres cui chiede di anticipargli del denaro «perché sembra dubbioso di poter intraprendere il viaggio altrimenti»¹⁰³.

Se dunque da un lato la vivacità dell'ambiente culturale internazionale favoriva gli scambi e il commercio di vedute, dall'altro vi era pure una notevole concorrenza tra gli artisti dediti a questo settore.

A tale proposito sembra particolarmente pertinente l'osservazione di Johann Heinrich Füssli sul fatto che il «mutamento e [la] diffusione degli stili artistici sono propriamente una

⁹⁹ J. MEUSEL, *Miscellaneen Artistischen Inhalts*, 1781, cit. in A.L. R. Ducros (1748-1810)...cit., p. 14.

¹⁰⁰ Aloys Ludwig Hirt (1759-1837) archeologo e storico dell'arte, visse a Roma dal 1782 al 1796.

¹⁰¹ «Indicazione sommaria di tutti gli artisti presenti a Roma (Intendo tutto ciò che ha a che fare con l'arte, maestri e apprendisti, *Illinatore*s, scalpellini, mosaicisti ecc.). I Italiani 400/ II. Francesi 55/ III. Tedeschi 50/ IV. Inglese 30/ V. Spagnoli 8/ Olandesi, Danesi, Svedesi, Russi, Polacchi 20/ totale 563»: A. L. HIRT, *Sommärischen Angabe...*, Goethe und Schiller Archiv, Weimar, pubblicato in G. ECKARDT, *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers J. G. Puhlman aus den Jahren 1774 bis 1787*, Berlin 1979, pp. 331-339.

¹⁰² Jones scrive nel suo diario: «Having no prospect of any more Commissions at Rome, & those I was engaged in, being all of them Views in The Environs of Naples I thought it would be a more convenient, if not a more Prudent step, to make the latter the place of my future Residence, especially if I should be so fortunate as to obtain the patronage of Sr W^m Hamilton, our minister – at all Events I should there have fewer Rival Competitors», J. JONES, *op. cit.*, 30 marzo 1780, p. 93.

¹⁰³ «I told him that when he determined to go to Naples I would give him a credit on my friend Mr Turney for the drawing, you had commissioned him to do there, as he seems doubtful if he could undertake the journey otherwise», James Byres a Philip Yorke, PRO (Public Record Office of Northern Ireland) D.2433\69\19, Sept.19, 1781.

conseguenza della peculiare versatilità degli artisti alla ricerca di nuove possibilità di lavoro e di mecenati»¹⁰⁴.

Un momento di transizione: il “passaggio dall’ideale al reale”

Roma tra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento è il terreno dove maturano i presupposti di un cambiamento nell’ambito della pittura di paesaggio.

La presenza dei viaggiatori stranieri stimola il mercato e i loro interessi contribuiscono a mutare lo sguardo del vedutismo sul paesaggio, così come anche le tecniche di rappresentazione vengono affinandosi.

La generazione di artisti attiva nell’ultimo quarto del secolo sviluppa le premesse poste dagli artisti della generazione precedente.

Jones ricorda di aver copiato durante gli anni della sua formazione in Inghilterra i disegni realizzati dal suo maestro Richard Wilson in Italia.

Tra il 1763 e il ‘65 Jones aveva, infatti, frequentato lo studio del pittore a Covent Garden dove «il primo anno doveva dedicarsi interamente a disegnare con gessetti neri e bianchi su carta a mezzatinta dal vero o dai suoi studi e dipinti. Questo, diceva Wilson, era per radicare in me i principi della luce e dell’ombra senza essere fuorviato o frastornato dal turbinio dei colori. Egli non approvava i disegni acquerellati e quindi non incoraggiava i suoi allievi a praticare questa tecnica che a suo avviso colpiva l’occhio per la bellezza dei colori»¹⁰⁵.

Wilson era stato in Italia negli anni Cinquanta. Qui si trattenne per sette anni, dal 1750 al 1757. Quando era giunto a Roma, Wilson, secondo quanto riferisce Joseph Farington, «era

¹⁰⁴ Cfr. J. KNOWLES, *The Life and the Writings of Henry Fuseli*, London 1831, vol. III, lectures X-XII.

¹⁰⁵ “My Bargain with Wilson was to give him fifty Guineas for two years – The first year I was to be confined entirely to making Drawings with black and White Chalks on paper of a Middle Tint, either from his Studies and Pictures or from Nature- This, he said, was to ground me in the Principles of Light and Shade without being dazzled and misled by the flutter of Colours- He did not approve of *tinted* Drawings, and consequently did not encourage his Pupils in the practice- which, he s’d, hurt the Eye for fine Colouring”, T. JONES, *op. cit.*, p.10.

indeciso se dedicarsi al ritratto o al paesaggio», ma poi Claude-Joseph Vernet, «approvando caldamente i suoi paesaggi, lo convinse a seguire quel settore»¹⁰⁶.

A Roma Wilson risiede, nel 1752 e 1753, in piazza di Spagna assieme a Thomas Jenkins¹⁰⁷, uno dei protagonisti del mercato antiquario romano, che gli procura due importanti clienti come lord Dartmouth¹⁰⁸ e Stephen Beckingham¹⁰⁹.

Wilson si inserisce bene nell'ambiente artistico della capitale entrando anche nella cerchia esclusiva del cardinale Albani¹¹⁰ e conoscendo Anton Raphael Mengs che realizza un ritratto del pittore, ora al National Museum of Wales¹¹¹, in cambio di un suo paesaggio.

Per lord Dartmouth esegue una serie di vedute di Roma e dintorni e due dipinti in pendant che rappresentano *Roma da villa Madama*¹¹² e *San Pietro e il Vaticano dal Gianicolo*¹¹³.

Nel corso del suo soggiorno italiano Wilson realizza moltissimi disegni, alcuni di quelli che Jones durante il suo apprendistato copierà per esercitarsi. Questi fogli coprono una vasta gamma di soggetti; dallo studio ravvicinato del dettaglio vegetale al rapido schizzo eseguiti *from nature*, fino alla veduta convenzionale, reale o idealizzata.

¹⁰⁶ «He told me he went from Venice to Rome with Wilson, who at that time was fluctuating whether to pursue portrait or landscape painting. Vernet by warmly approving his landscapes decided him to follow that branch of art», J. FARINGTON, *Farington Diary*, vol. III, p. 94. Farington riporta anche che Vernet colpito da un dipinto Wilson disse allo scultore inglese Joseph Wilton (1722-1803) che “an artist who displayed so much ability in that line should have wasted his time painting portraits. Wilton soon communicated this opinion to Wilson, who then became decided, and from that time confined himself to landscape only», J. FARINGTON, *Biographical Notes first printed in the Catalogue of the Exhibition of works by Richard Wilson, R. A.*, Ferens Art Gallery, Kingston upon Hull, 1936, p. 12, cit. in BRINSLEY FORD, *The Drawings of Richard Wilson*, Faber and Faber, London 1951, p. 22

¹⁰⁷ “Piazza di Spagna verso Propaganda Fide”, Archivio del Vicariato, Roma, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, 1752-1753. Esiste anche un ritratto di R. Wilson, *Thomas Jenkins*, gessetto nero, 27,4x 19,7 cm, iscritto sul verso “Jenkins”, New York, Pierpont Morgan Library.

¹⁰⁸ William Legge, 2nd Earl of Dartmouth (1731-1801), realizza il suo Grand Tour nel 1752-53 assieme a Lord North, figlio del secondo marito di sua madre. Risiedono a Roma nel 1753 e in maggio visitano Paestum, a quell'epoca ancora una meta inusuale. A Roma si fanno entrambi ritrarre da Batoni sia in due dipinti ad olio (London, National Gallery e coll.priv.) che in due miniature all'acquerello (coll. priv.) cfr. A. M. CLARK, *Pompeo Batoni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, a cura di E. P. Bowron, Oxford, Phaidon, 1985, cat. nn. 192-195. Jenkins realizza per Dartmouth alcuni disegni di statue e diviene suo agente in diverse acquisizioni, persuadendolo a padroneggiare l'attività di Wilson, cfr. Brinsley Ford, in “The Burlington Magazine”, 94 (1952), pp. 311-12 e Brinsley Ford, in “The Burlington Magazine”, 90 (1948), pp. 337-45.

¹⁰⁹ Stephen Beckingham (1730/1-1813), a Roma nel 1752-3 commissiona il suo ritratto a Batoni, (cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, n.164, Christie's, 22 nov. 1985), tramite Jenkins acquista antichità per il suo giardino e, tra gli altri, vedute di Wilson, Clerisseau e Lallemand.

¹¹⁰ «Cardinal Albani employed him to paint a picture which flattered him much», J. FARINGTON, *Farington Diary*, vol. III, p. 94.

¹¹¹ A. R. Mengs, *Richard Wilson*, olio su tela, 85x74,9 cm, Cardiff, National Museum of Wales, NMW A 113.

¹¹² R. Wilson, *Roma da Villa Madama*, 1753 circa, olio su tela, New Haven, Yale Center for British Art.

¹¹³ R. Wilson, *San Pietro e il Vaticano dal Gianicolo*, 1753 circa, olio su tela, 100,3 x 139,1 cm, London, Tate Gallery, T01873.

Tra gli studi dal vero alcuni rappresentano diversi tipi di alberi¹¹⁴, secondo quell'attenzione alle diverse specie botaniche, cui, più tardi, Hackert dedicherà numerosi studi, incisi poi nei *Principi di Disegno di Paese disegnati dal Vero*. Mentre alla Tate Gallery è conservato un bel disegno a matita che rappresenta Castel Sant'Angelo in una visione nitida e oggettiva¹¹⁵. Così anche in uno *sketchbook* di Wilson oggi al Victoria and Albert Museum¹¹⁶ si alternano gli studi dal vero ai paesaggi immaginari.

Tra gli schizzi eseguiti dal vero, quattro fogli rappresentano il Vesuvio testimoniando almeno un viaggio di Wilson a Napoli¹¹⁷. Questi fogli ricordano da vicino quelli che anni dopo eseguiranno Jones, Cozens, Lusieri o Ducros in quegli stessi luoghi.

La maggior parte delle pagine sono riempite però da disegni di composizioni con rovine ed edifici di solito all'interno di cornici, elemento che anche Lusieri utilizzerà spesso per connotare i suoi paesaggi ideali.

A proposito di Wilson, Joseph Farington scrive che in Italia «formò il suo gusto e dai vari soggetti che trovò in questi luoghi celebri compose molti dipinti e quelle belle composizioni che sono ora oggetto di ammirazione generale»¹¹⁸.

Per quanto dunque lo stesso Farington rappresenti in uno schizzo il suo maestro Wilson “painting from Nature”¹¹⁹, l'intento di questo studio dal vero è sempre quello di realizzare composizioni nello stile del paesaggio classico, anche se attraverso un rapporto più diretto col dato naturale, che conferisce alla rappresentazione maggiore spontaneità.

Farington ricorda ancora del suo maestro: «qualsiasi cosa Wilson studiasse era la natura il suo principale punto di riferimento. La sua ammirazione per i dipinti di Claude [Lorrain] non poteva essere superata, ma egli contemplava quelle opere eccellenti e le confrontava con quello che vedeva in natura per affinare il suo sentire e rendere le sue osservazioni più esatte;

¹¹⁴ R. Wilson, *Tree Study*, matita su carta, 18 x 7,5 cm, London, Tate Gallery, T09307; R. Wilson, *Tree Study*, matita su carta, 15,5 x 12,8 cm, London, Tate Gallery, T09308

¹¹⁵ R. Wilson, *The Castle of St Angelo, Rome*, 1752-6, matita, 24,1 x 39,4 cm, London, Tate Gallery, N02438.

¹¹⁶ R. Wilson, *Sketchbook*, 1752, *Studies and Designs of Ri. Wilson done at Rome in ye year 1752. Caffè delli Inglesi*, 13x18,8 cm, London, Victoria and Albert Museum.

¹¹⁷ *Ibidem*, f.11 from *Naples*.

¹¹⁸ “formed his taste and from the various matter which he found in those celebrated places he composed many pictures, and those beautiful compositions which are now the objects of general admiration”, J. FARINGTON, *Biographical Notes...* cit., p. 12, cit. in BRINSLEY FORD, *The Drawings of Richard Wilson...* cit., p. 24.

¹¹⁹ J. Farington, *Richard Wilson painting from Nature in Moor Park 1765*, in *Sketchbook Number 4/Hertfordshire & c./1765*, matita su carta, 16,5x21,1 cm, London, Victoria and Albert Museum, P75-1921.

ma egli sentiva in maniera indipendente senza consentire alle sue impressioni personali di essere indebolite»¹²⁰.

Sintomatico di questa nuova attenzione alla ripresa dal vero è il fatto che spesso il pittore si rappresenti con il cavalletto o l'album all'interno del paesaggio dipinto¹²¹.

Tra i fogli italiani di Wilson compare anche uno studio di Ariccia realizzato a gessetto nero¹²², sua tecnica favorita¹²³, che sembra preludere ai disegni realizzati più di venti anni dopo in quegli stessi luoghi da Jones, Pars e Towne.

Sulle premesse poste dalla produzione di Wilson e Vernet, che nel suo breve saggio sul paesaggio aveva scritto: «Il modo più rapido e sicuro è di dipingere e disegnare *d'après nature*»¹²⁴, si innesta quel processo che portava a una maggiore aderenza al dato reale del vedutismo dei “pittori viaggianti” di fine secolo.

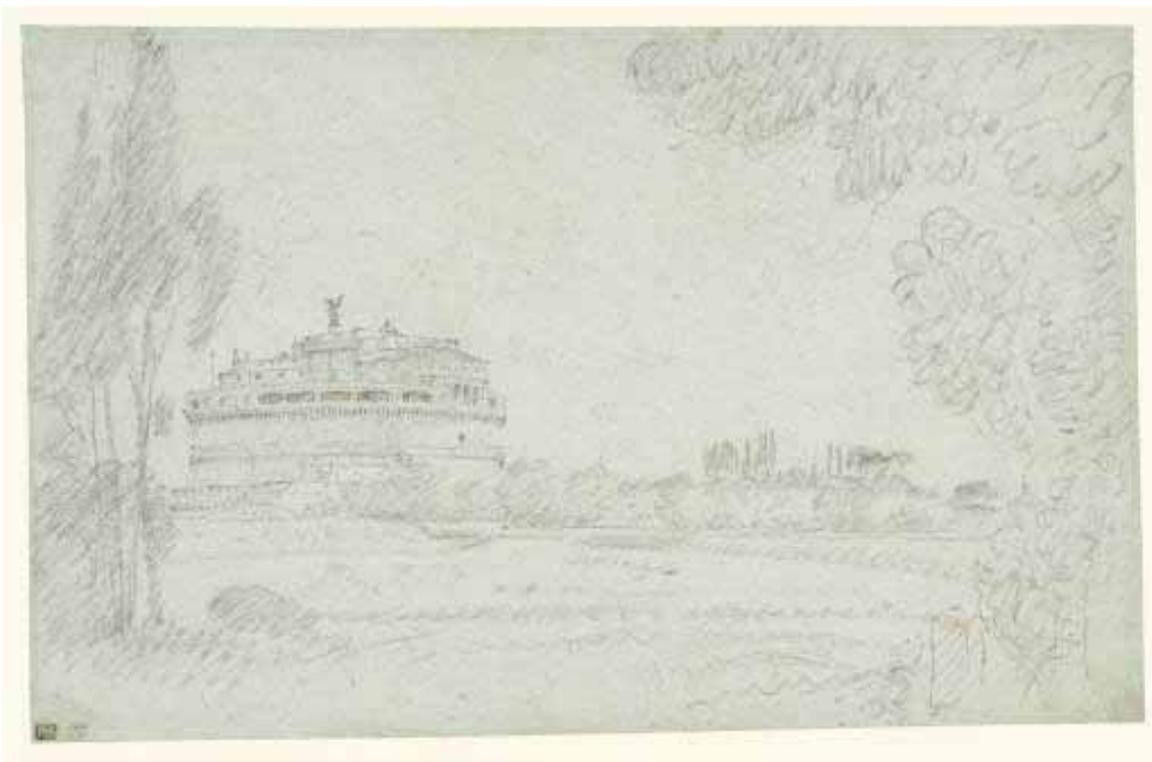
¹²⁰ «whatever Wilson studied it was to nature that he principally referred. His admiration of the pictures of Claude could not be exceeded, but he contemplated those excellent works and compared them with what he saw in nature to refine his feeling and make his observation more exact; but he still felt independently without suffering his own genuine impression to be weakened», J. FARINGTON, *Biographical Notes ...cit.*, p. 13, in BRINSLEY FORD, *The Drawings of Richard Wilson ...cit.*, p. 25.

¹²¹ R. Wilson, *Tivoli, il tempio della Sibilla e la campagna romana*, olio su tela, 50x66 cm, firmato *RW*, sul retro: *JOSEPH/HENRY/TIVOLI 2/R. WILSON PINXIT 1752/NO.2*, Dublin, National Gallery of Ireland, inv. 747, esposto col titolo *Tivoli, due pittori sorpresi dal temporale* in *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, a cura di A. Ottani Cavina, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, (3 aprile-9 luglio 2001; Mantova, Centro Internazionale di Arte e di Cultura di Palazzo Te, (1 settembre-16 dicembre 2001), , Electa e Réunion des Musées Nationaux, Milano Paris, 2001, n.3. Vedi anche il suo *pendant* Dublin, National Gallery of Ireland, inv. 746.

¹²² R. Wilson, *Ariccia*, gessetto nero e matita su preparazione grigia, 32,2x44,7 cm, London, Tate Gallery.

¹²³ Sulla preferenza di Wilson per la tecnica del gessetto, oltre che Jones, si era anche espresso Ozias Humphry affermando: «Mr Wilson says the best and most expeditious mode of drawing landskips from nature is with black chalk and a stump on brownish paper touched with white», cit. in W.T. WHITLEY, *Artists and their Friends in England, 1700-1799*, London 1928, vol. I, 385.

¹²⁴ J. VERNET, *Première lettre de J. Vernet aux jeunes gens que se destinent à l'étude du paysage, ou la marine*, Paris, cit. in G. G. BOTTARI, *Recueil de Lettres*, a cura di L. J. LAY, Paris 1917, pp.622-625. Sulla pittura *en plein air* di Vernet cfr. M. G. MESSINA, *Natura e Cultura: Temi del Paesaggio Francese del secondo Settecento*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, 15 (1981), pp. 5-25. Anche Joshua Reynolds riferisce di aver visto l'artista, all'inizio degli anni Cinquanta a Roma, dipingere al naturale cit. in P. CONISBEE, *Pre-Romantic “Plein-Air” Painting* in “Art History”, vol. 2, n. 4, dicembre 1979, p.424.



R. Wilson, *The Castle of St Angelo, Rome*, 1752-6, matita, 24,1 x 39,4 cm, London, Tate Gallery



J. Farington, *Richard Wilson painting from Nature in Moor Park 1765*, matita, 16,5x21,1 cm, London, Victoria and Albert Museum



R. Wilson, *Ariccia*, gessetto e matita, 32,2x44,7 cm, London, Tate Gallery



F. Towne, *Ariccia*, 1781, acquerello, 32,4x47 cm, British Museum

Allo scadere degli anni Settanta a Roma sembra maturarsi questo cambiamento. Analizzando infatti alcuni disegni di Lusieri, ma anche dipinti di Jones o di Hackert, si percepisce questo momento di transizione; la loro produzione si muove, infatti, ancora su un doppio registro, quello della veduta topografica e quello del paesaggio idealizzato.

Così anche nell'album di schizzi di Lusieri compaiono accanto a immagini di estrema immediatezza realizzate dal vero, alcuni studi di paesaggi classici con figurine drappeggiate all'antica o paesaggi ideali spesso rappresentati in tondi o ovali, che si distinguono anche nella forma dagli appunti dal vero, disegnati invece a tutta pagina.

Uno di questi è dipinto a monocromo color seppia e rappresenta un paesaggio con fiume e un ponte sullo sfondo, chiuso ai lati da una costruzione in rovina e da una rocca, in cui spicca il caratteristico profilo del campanile della chiesa del borgo; in primo piano, due figure e l'albero di quinta¹²⁵. Questa è la struttura compositiva che caratterizza sostanzialmente quasi tutti i paesaggi ideali di Hackert; fiumi, ponti, fortificazioni, paesi arroccati, pastori sono gli elementi ricorrenti che vengono combinati in questo genere di dipinti¹²⁶, la cui tradizione risale agli esempi secenteschi di Claude Lorrain, punto di riferimento per questa produzione che lo stesso Hackert definiva "im Claudischen Stil".

¹²⁵ G. B. Lusieri, *Tondo con paesaggio ideale*, f. 17 dell'album di schizzi, acquerello seppia penna e inchiostro bruno, 20,5 cm di diametro, Broomhall, collezione Elgin.

¹²⁶ Per citarne solo alcuni dal catalogo completo della produzione di Hackert pubblicato in C. NORDHOFF, H. REIMER, *Jacob Philip Hackert 1737-1807, Verzeichnis seiner Werke*, Akademie Verlag, Berlin 1994, vedi fig. 136, p. 179, cat. n. 270, particolarmente simile al tondo a seppia di Lusieri; ma anche fig. 151, p. 186, cat. n. 300, senza ponte, paesino a destra con chiesa; fig. 170, p. 196, cat. n. 336, albero al centro, tempietto antico sempre in paesaggio con fiume e ponte, fig. 105, p. 159, n. 212.



G. B. Lusieri, *Tondo con paesaggio ideale*, sketchbook, acquerello seppia penna e inchiostro bruno, 20,5 cm di diametro, Broomhall, collezione Elgin



G. B. Lusieri, *Tondo con paesaggio ideale*, sketchbook, acquerello, penna e inchiostro, matita, 20,5 cm di diametro, Broomhall, collezione Elgin

Spesso in questi paesaggi venivano combinati elementi reali con altri immaginari; così nel tondo di Lusieri l'edificio sulla sinistra ricorda il tempio della Salute sulla via di Albano, raffigurato da Giovan Battista Piranesi in una delle sue incisioni, mentre il paesino a destra riecheggia la rocca di Tivoli. In un altro disegno in tondo presente nell'album di Lusieri a sinistra compare una struttura che si rifà chiaramente alle mura aureliane¹²⁷.

Al Metropolitan Museum di New York si trovano due *Paesaggi classici*, uno con cacciatori in primo piano, l'altro con pastori, su cui solo nel 1983 è stata notata la firma di Lusieri¹²⁸ e prima di allora attribuiti a Jean Pillement.

La tecnica a matita e gessetto, con cui sono realizzati questi paesaggi, richiama gli studi di Wilson e le esercitazioni di Jones, oltre ad essere molto diffusa nell'ambito dell'Accademia di Francia a Roma come dimostra l'errata attribuzione dei disegni a Pillement.

La stessa tecnica è adottata in una veduta di Roma con la basilica di San Pietro, ripresa dagli orti della pineta Sacchetti alle falde di Monte Mario, recentemente acquistata dal J. P. Getty Museum di Malibu¹²⁹, che viene ad arricchire il panorama della produzione romana di Lusieri attorno al 1780.

Questa veduta, idealmente, potrebbe costituire il *pendant* del disegno a gessetto realizzato da Richard Wilson per lord Dartmouth con San Pietro dal Gianicolo¹³⁰. Ma, per quanto il soggetto sia lo stesso – il complesso vaticano ripreso rispettivamente da nord e da sud – e la veduta sia composta in modo analogo – un grosso albero di quinta chiude la scena in cui emerge la cupola michelangiolesca e delle figurine popolano il primo piano – il disegno di Lusieri è assai più definito e nitido di quello di Wilson, mostrando il passo in avanti fatto dal vedutismo di fine secolo nella resa analitica del paesaggio.

Questi disegni a gessetto realizzati da Lusieri a Roma sembrano appartenere ad una fase di sperimentazione nella sua pittura, prima che si specializzasse nell'uso esclusivo dell'acquerello.

¹²⁷ G. B. Lusieri, *Tondo con paesaggio ideale*, f. 24 dell'album, acquerello, penna e inchiostro, matita, 20,5 cm di diametro, Broomhall, collezione Elgin.

¹²⁸ G. B. Lusieri, *Paesaggio classico con cacciatori*, matita, 34, 5x 49 cm, il disegno escluso il bordo misura 32,4x 46, 7 cm; firmato in gesso nero su margine superiore sinistro della superficie disegnata: *Lusier f.*; *Paesaggio classico con pastori*, matita 36, 4x47, 5 cm, entrambi, New York, Metropolitan Museum of Art.

¹²⁹ G. B. Lusieri, *Veduta di Roma dagli orti della pineta Sacchetti*, matita nera e gessetto, 30,2x42,8cm, datato 1780, prov.: vendita Christie's New York, 24 gennaio 2001, lotto 82, Malibu, J. P. Getty Museum, 2001.11.

¹³⁰ R. Wilson, *St Peter's and the Vatican from the Janiculum*, 1754, gessetto nero, 28,6x42,3 cm, firmato "R. Wilson f. Romae. 1754", iscr. "Vatican. No. 13", prov. Coll. Earl of Dartmouth, London Tate Gallery, T01873.



R. Wilson, *San Pietro e il Vaticano dal Gianicolo*, 1754, gessetto nero, 28,6x42,3 cm, prov. Coll. Earl of Dartmouth



G. B. Lusieri, *Veduta di Roma dagli orti della pineta Sacchetti*, 1780, matita nera e gessetto, 30,2x42,8 cm, Malibu, J. P. Getty Museum

Nella lettera del 1781 in cui il commerciante d'arte James Byres faceva riferimento ai dipinti di Lusieri acquistati per conto di Philip Yorke, compariva pure una «veduta di Roma in gessetto nero»¹³¹. Potrebbe trattarsi proprio di quella del Getty, datata 1780, in quanto i dipinti per Yorke erano stati commissionati a Lusieri nel 1779 e risultano compiuti nel 1781, oppure di una simile. L'utilizzo di matita e carboncino sembra quindi porsi nel periodo romano come *medium* alternativo all'acquerello, raggiungendo risultati di notevole virtuosismo tecnico, essendo adottato sia in Paesaggi ideali e Vedute, come quelli del Metropolitan e del Getty, sia in alcuni fogli conservati a Broomhall¹³².

Alla National Gallery of Scotland è conservato un disegno a gessetto che rappresenta il Colosseo attribuito a Hugh Primrose Dean¹³³, che si assimila nella tecnica e nella resa analitica ai disegni di Lusieri.

Nelle *Due lettere sul Paesaggio* scritte da Hackert a Goethe nella primavera del 1806 il pittore tedesco descrive «lo stato della pittura di paesaggio» durante il suo soggiorno a Roma e, dopo aver sottolineato come, al contrario di quanto si fregiava di fare lui stesso, i paesaggisti inglesi non studiassero «mai dal vero», parla di un pittore di nome *Dan*, dicendo: «Dan voleva copiare Claude: disegnava le linee dal vero, oppure le lasciava disegnare da *Tito Lusieri* o da altri»¹³⁴.

Il pittore *Dan* a cui Hackert fa riferimento dovrebbe identificarsi proprio con Hugh Primrose Dean, pittore di vedute, a Roma tra il 1768 e il 1779¹³⁵, che era anche chiamato Claude l'Irlandese¹³⁶, appellativo che sembrerebbe conciliarsi assai bene con l'affermazione di Hackert, "...voleva imitare Claude".

¹³¹ «To D^o 1 view of Rome in Black Chalk», James Byres a Philip Yorke, Public Record Office of Northern Ireland, D.2433\69\19, Sept.19 1781.

¹³² G. B. Lusieri, *Uomo seduto*, matita e carboncino, 34x24 cm; *Il cane "Giordano"*, matita e carboncino, 13x24 cm, prov.: acquistati da Lord Elgin dagli eredi dell'artista nel 1824, Broomhall, collezione Elgin.

¹³³ H. P. Dean, *View of the Coliseum*, gessetto, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

¹³⁴ J.W. GOETHE, P. HACKERT, *Due lettere sul Paesaggio. Frammenti teorici sulla pittura di paesaggio*, in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philip Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. CHIARINI (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Artemide edizioni, Roma, 1994, p. 327.

¹³⁵ In occasione della mostra milanese sul Neoclassicismo era stata avanzata l'ipotesi che potesse trattarsi del miniaturista irlandese John Dun che a Napoli eseguirà un ritratto su avorio di Lady Hamilton per l'ammiraglio Nelson cfr. *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca, (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-28 luglio 2002), Skira editore, Milano, p. 482.

¹³⁶ Il 12 gennaio 1777 Dean fu eletto membro dell'Accademia di Firenze, il suo nome era annotato come "Claude l'Irlandais", cfr. M. WYNNE, *Members from Great Britain and Ireland of the Florentine Accademia del Disegno 1700-1825*, in "The Burlington Magazine", 132, (1990), p. 537.

Dello stesso pittore Thomas Jones nei suoi *Memoirs* ricorda «Dean se ne andò in Italia, dove si diceva che nessuno proveniente dal nostro paese avesse mai suscitato tanta curiosità e attenzione – la sua fama lo precedeva dovunque andasse, da Firenze a Roma, da Roma a Napoli e viceversa. “*Ecco viene il gran pittore inglese*”, era il grido che lo precedeva. Ma per aver calcato troppo la mano, nonché per altre macchie del suo carattere sulle quali non intendo soffermarmi, Dean cadde di colpo nell’oblio e nel disprezzo generali, e fu in questa fase declinante della sua gloriosa carriera che lo incontrai per l’ultima volta a Firenze, nel 1776, nel mio viaggio verso Roma»¹³⁷.

Sebbene famose all’epoca, oggi ben poche vedute si possono rintracciare; alcune sono comparse sul mercato antiquario¹³⁸. Si tratta in questo caso di opere che si rifanno al filone del paesaggio idealizzato.

John Thorpe, padre gesuita e *antiquarian*, stabilitosi a Roma nel 1756 dove resterà fino alla sua morte nel 1792, scrive di Dean a lord Arundell, per cui cura l’acquisizione di molte opere d’arte¹³⁹: «È folle sui suoi prezzi, sebbene non lo sia meno nella sua condotta; butta giù dipinti quasi tanto velocemente quanto un carpentiere fa con uno sgabellino; riuscendo a ottenere per quelli i suoi prezzi, e ancora non riesce a viverci... i suoi quadri sono più piacevoli che belli, presentano sempre bel tempo... egli non sa dipingere le figure, che sono sempre inserite nel dipinto da un’altra mano»¹⁴⁰.

La grande richiesta di quadri di paesaggio e vedute, determinata dalla presenza dei *grandtourists* nella capitale, aveva creato un mercato in cui molti artisti tentavano di inserirsi;

¹³⁷ «he made himself so conspicuous in Italy, where no person as I was told that ever went from this country to that, had had the address to excite so much curiosity and attention- his fame flew him where ever he went- From Florence to Rome- From Rome to Naples and so back again- “Ecco viene il gran pittore inglese” was the cry», T. JONES, *op.cit.*, p. 12, trad.it in *Viaggio d’artista nell’Italia del Settecento: il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Electa, Milano 2003, p. 46.

¹³⁸ H.P. Dean, *Morning and evening on Lake Albano*, 15 ¾ in x 24 ½ in, Christie’s, 3 feb. 1922, lot. 18; H. P. Dean, *An Italianate wooded Landscape with the Rest on the Flight*, 1770, olio su tela, tondo, 29,2x29,2 cm, firmato e datato sul retro: “Dean pinx: Roma 1770”, Christie’s London, 16 Jul.1998, lot. 67; H. P. Dean, *The Tempest*, olio su tela, 92,5x122 cm, Sotheby’s London, 10 apr. 1991, lot.19.

¹³⁹ Father John Thorpe (1726-92), la sua corrispondenza da Roma con Henry Bellings, 8th Baron Arundell of Wardour (1740-1808), protratta dal 1767 alla sua morte nel 1792, incentrata sull’acquisizione di opere d’arte, fornisce molte informazioni sulla vita artistica della capitale.

¹⁴⁰ «The yellow is mad in his prices; if not less in his conduct; knocks off pictures as fast almost as a carpenter does a joint stool; contrives to get his own prices for them, and yet cannot live... his pictures are rather pleasing than fine, they always present fair weather ... he cannot paint figures; they are always put into the picture by another hand», lettera da Father Thorpe a 8th Baron Arundell, Rome 15 Jan. 1774, Thorpe Letters MSS, Wilts CRO, Trowbridge, Arundell MSS, 2667.

quelli di maggior successo cercavano di soddisfare la loro clientela spesso avvalendosi dell'aiuto di altri artisti.

Così anche la testimonianza di Hackert, se da un alto contribuisce a definire il personaggio di Dean, dall'altro testimonia pure che Lusieri, probabilmente agli esordi della sua carriera, si prestava a collaborare con altri pittori, mettendo la sua meticolosità nella resa analitica del paesaggio, anche in semplici contorni a matita, e la sua capacità tecnica al loro servizio.

Lo “stato della pittura di paesaggio”, che Hackert aveva cercato di descrivere, era dunque piuttosto articolato, oscillando ancora tra antichi schemi iconografici e nuove sollecitazioni volte a un approccio più concreto al reale, in quell'ottica descritta da Füssli per cui il cambiamento era anche frutto della «peculiare versatilità degli artisti alla ricerca di nuove possibilità di lavoro e di mecenati».

Goethe aveva individuato uno dei fattori chiave di questo mutamento, oltre che nella presenza dei viaggiatori stranieri, «in particolare degli inglesi», nelle “topografie” che avevano favorito il «passaggio dall'ideale al reale».

Lo stesso Hackert, che indubbiamente ha dato un grande contributo allo sviluppo e al successo del vedutismo della fine del XVIII secolo, non è immune agli stimoli forniti dalla cultura artistica romana del Settecento, dove la tradizione della veduta documentaria aveva i suoi precedenti nelle grandi mappe di Giuseppe Vasi e nei panorami di Giovanni Paolo Panini e del figlio Francesco.

A questo proposito, proprio nel 1779, Giovanni Volpato incide una *Veduta di Roma da Monte Mario* derivata da un disegno di Francesco Panini¹⁴¹, a sua volta ripreso fedelmente da un dipinto del padre eseguito nel 1749¹⁴². Il punto di vista è lo stesso, ma più ravvicinato, della veduta di *Roma da Monte Mario* di Lusieri, di cui si conoscono tre varianti datate tra il 1779 e il 1783¹⁴³, e quella analoga di Hackert¹⁴⁴, oggi dispersa, a sua volta incisa dal fratello Georg¹⁴⁵.

¹⁴¹ G. Volpato, incisore, F. Panini, disegnatore, *veduta di Roma*, 1779, incisione all'acquaforte in tre matrici, 475x2100 cm, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 62 a-c. Per bibliografia precedente vedi *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Gori Sassoli, Roma, Palazzo Poli (30 settembre 2000- 28 gennaio 2001), Artemide edizioni, Roma 2000, p. 202-203, n. 52.

¹⁴² G. P. Panini, *Veduta panoramica di Roma da Monte Mario*, 1749, olio su tela, 101,5x168 cm, firmato e datato su una pietra in primo piano: I. P. PANINI ROMAE 1749, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin. Per bibliografia precedente cfr. *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII*, a cura di F. Haskell, C. de Seta, J. Ingamells, Roma, Palazzo delle Esposizioni, (5 febbraio-7 aprile 1997), Skira ed., Milano 1997, p. 48, n. 6.

¹⁴³ G. B. Lusieri, *Veduta di Roma da Monte Mario*, acquerello, 55,2x92,7 cm, prov.: Broomhall, collezione Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 112, collezione privata; *Veduta di Roma da Monte Mario*, penna e inchiostro e acquerello, 57,5x97 cm, firmato, intitolato in francese e datato 1779, vendita Sotheby's 27

Ovviamente, l'accurata descrizione topografica è la caratteristica dominante anche del dipinto di Panini, come dell'incisione di Volpato, nella quale sono riportate a margine ben 39 voci con i principali palazzi e chiese presenti nella veduta. Lo spirito delle vedute di Lusieri e Hackert è certamente lo stesso, anche se mancano i numeri di riferimento e la legenda: gli edifici da loro riprodotti perseguono un analogo intento di riconoscibilità immediata.

Anche J. R. Cozens realizza delle vedute di *Roma da villa Mellini*¹⁴⁶, dove forse proprio il confronto con questa produzione lo spinge ad una definizione del panorama romano non consueta nei suoi acquerelli.

Le vedute di San Pietro

Elemento caratterizzante del panorama romano è la basilica di San Pietro, che come tale compare in molte vedute ripresa da diverse angolazioni.

Oltre al punto di vista da nord, come nelle vedute da Monte Mario di cui si è detto, San Pietro e il Vaticano vengono spesso ripresi anche dal lato opposto, ovvero dal Gianicolo, così come aveva fatto Wilson nel suo dipinto per lord Dartmouth e come farà più tardi Lusieri nella *Veduta di Roma dal Gianicolo*, dove, da Monte Mario fino a Trastevere, la città è rappresentata in ogni suo edificio con quello sguardo analitico che caratterizzerà le sue vedute napoletane.

novembre 1986, n. 45, p. 16; *Veduta di Roma da Monte Mario*, acquerello su matita, 63x95 cm, firmato e datato: *Titta Lusier 1783*, prov.: lascito conte Anton Lamberg-Sprizenstein, 1822, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, inv. 403.

¹⁴⁴ Ph. Hackert, *Veduta di Roma da Villa Mellini sul Monte Mario*, 1781?; 48,5x87,7 cm, Berlin, Kupferstichkabinett fino al 1945; iscr.: *Vue de Rome, peint d'après nature par Philippe Hackert dans la villa Mario Millini sur le Gianicule* [!] 1781; Bibl.: T. WEIDNER, *J. P. Hackert: landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1998 fig. n. 96, p. 338; C. NORDHOFF, H. REIMER, *Jacob Philip Hackert 1737-1807, Verzeichnis seiner Werke*, Akademie Verlag, Berlin 1994, n. 77, p. 144.

¹⁴⁵ Georg Abraham Hackert, *Veduta di Roma da Villa Mellini*, acquaforte e bulino, carta a macchina, matrice 54x90,5; foglio smarginato 55x92; II stato; iscr.: *Peint a Gouache par Ja. Ph. Hackert/ Gravé par George Hackert/ Vue de Rome/ Prise de la Villa Mellini a Monte/ sur le Mont Mario/Dediée a sa Santité Pie VI/ Par son trée humble très Obeissant et Très soumis Serviteur George Hackert/ à Naples chez l'Auteur Graveur du Roi. Avec Privilege de S.M.*; Editore: G. A. Hackert, Napoli; Roma Istituto Nazionale per la Grafica, FC 67825, vol. 43 H 20; cfr. R. LEONE in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philip Hackert e la sua cerchia...* cit., n. 68, p. 229.

¹⁴⁶ J. R. Cozens, *Roma da Villa Mellini*, 45x61,5 cm, acquerello su matita, Sotheby's, 21 nov. 1985, lot. 85, altre due versioni sono conservate al British Museum e al Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Ma Roma, al contrario di Napoli dove la città è spesso ritratta in tutta l'ampiezza del suo dispiegarsi sul mare, una tradizione iconografica maggiormente concentrata sui singoli monumenti favorisce la produzione di vedute più ravvicinate, riprese dall'interno della città stessa. Così avviene in una veduta di *Roma dal Tevere con San Pietro e Castel Sant'Angelo* conservata in California. Questo acquerello rappresenta il Tevere nei pressi di ponte Sant'Angelo, il castello che si staglia in controluce, i tetti e il fitto tessuto urbano in cui spicca il profilo della basilica di San Pietro sullo sfondo.

La veduta è tracciata con una precisa sensibilità analitica in cui la luce gioca un ruolo fondamentale, definendo i profili delle case, illuminando le fronde degli alberi lungo il fiume e determinando il proiettarsi delle ombre, elemento utile ad individuare l'ora del giorno: è in definitiva il risultato di quell'approccio che caratterizza il nuovo sguardo del vedutismo sulla città e sul paesaggio nell'ultimo quarto del secolo e in particolar modo nell'opera di Giovan Battista Lusieri. Questo disegno, infatti, giunto in California, come opera di William Pars, credo debba attribuirsi, proprio a Lusieri.

Per quanto Pars fosse, tra i pittori d'oltremarina, quello con una maggiore attenzione alla resa topografica attraverso limpidi acquerelli, questa veduta va ben oltre la definizione dei suoi disegni, richiamando piuttosto quella lenticolare tipica di Lusieri¹⁴⁷.

Ma questa veduta, oltre ad incrementare il catalogo della produzione romana di Lusieri, mostra ancora una volta come uno degli artisti che meglio esprime il nuovo carattere del vedutismo alla fine del secolo si riallacci nella scelta dei soggetti delle sue opere romane alla tradizione delle vedute topografiche precedenti, che avevano nell'attività incisoria di Giovan Battista Piranesi l'esponente più illustre.

Una *Veduta del Ponte e del Castello Sant'Angelo* che propone un'inquadratura analoga, anche se leggermente più ravvicinata, a quella del disegno californiano compare nelle *Vedute di Roma* di Piranesi, un'opera fondamentale che a partire dalla metà del secolo descrive la città in una serie di incisioni, continuamente aggiornate con l'aggiunta di nuove tavole. In questa serie, con cui Piranesi descrive Roma moderna, la basilica di San Pietro è rappresentata più volte. Tra queste vedute due ritraggono l'interno della basilica. La prima riprende la navata centrale in una visione frontale secondo un modello proposto anche da una fortunata serie di dipinti di Giovanni Paolo Panini, di cui si conoscono più di una ventina di repliche, oggi sparse in

¹⁴⁷ Per le motivazioni stilistiche di questa attribuzione cfr. scheda.

numerosi musei del mondo¹⁴⁸. La seconda mostra una visione più ravvicinata alla tribuna, raffigurando analiticamente la zona presbiteriale: il baldacchino berniniano al centro della scena, l'innesto del tamburo della cupola, i grandi arconi poggianti su coppie di lesene di accesso al transetto, le statue che popolano le nicchie.



G. B. Piranesi, *Veduta del Ponte e del Castello Sant'Angelo*, incisione

¹⁴⁸ G.P. Panini, *Interno di San Pietro*, numerose repliche con varianti del dipinto commissionato nel 1729 dal Cardinale di Polignac, ambasciatore di Francia a Roma, poi collezione di Hubert Robert, G.P. Panini, *Il cardinale Melchior de Polignac visitant Saint-Pierre de Rome*, 1730, olio su tela, 150 x225 cm, firmato: "I. P. Panini/Romae/MDCCXXX", Paris, Louvre, inv.413. Fu replicato più di venti volte, anche con l'intervento di aiuti tra cui Joli e Hubert Robert. Le repliche più note sono a Boston, Atheneum; Detroit, Art Institute; 118x10 cm, Drauguignan, Musée des Beaux Arts; New York, Metropolitan Museum of Art; Hannover, Landesgalerie; 145x227,5 cm, f. e d. "PAUL.PANINI/ROMAE 1731", Saint Louis, City Art Museum; Venezia, Museo Correr; 150x223 cm, London, National Gallery.



G. B. Piranesi, *Interno della basilica di San Pietro in Vaticano vicino alla Tribuna*, incisione

Gli stessi elementi sono rappresentati anni dopo, anche se ripresi da una diversa angolazione, in una veduta di San Pietro. Questo disegno rappresenta la cerimonia dell'illuminazione della Croce che si teneva in San Pietro durante le celebrazioni pasquali, durante la quale una grande croce allestita con più di seicento lampade veniva posta sotto l'arco trionfale tra la navata e la cupola e illuminata la sera del giovedì e del venerdì santo. La veduta è firmata *Titta Lusier f. 1778*; costituisce dunque la prima opera datata di Lusieri.

In questo foglio la basilica di San Pietro è ripresa dal transetto sinistro, con una rotazione di 90° rispetto alla veduta di Piranesi. La struttura architettonica dell'impianto monumentale della zona presbiteriale è descritta con la nitidezza e fedeltà documentaria caratteristiche di Lusieri, cui si aggiunge la sapiente resa dell'effetto luministico nell'alternarsi delle parti in luce e ombra e nella rappresentazione degli spettatori in controluce. Questa capacità nella resa dell'oscurità all'interno della basilica, rischiarata unicamente dal bagliore della croce illuminata, richiama le sue vedute notturne con l'eruzione del Vesuvio, che il pittore

realizzerà una volta trasferitosi a Napoli, dove i profili della città emergono al chiarore della luna e analoghe figurine in penombra assistono alla scena.

La rappresentazione di cerimonie religiose all'interno delle più importanti chiese, prima fra tutte San Pietro, era diffusa nel Settecento.

Il commercio di vedute legato alla committenza straniera non mancava, infatti, di fornire immagini suggestive di queste liturgie che suscitavano notevole curiosità nei viaggiatori in visita a Roma. Era, infatti, consuetudine diffusa nell'itinerario seguito dai *grandtourists* in Italia di fare in modo di seguire le funzioni religiose della settimana di Pasqua a Roma.

Già Lalande che aveva potuto assistere alla cerimonia della croce durante il suo viaggio nel 1766, racconta, infatti, di «una croce da diciotto a venti piedi di altezza, illuminata la sera con lampade ad olio che offre un colpo d'occhio spettacolare»¹⁴⁹.

La stessa scena del dipinto di Lusieri è rappresentata anche in una serie di incisioni colorate a mano frutto della collaborazione tra Francesco Piranesi e Louis Jean Desprez. L'inquadratura è pressoché la stessa, in entrambe le vedute la cerimonia è ripresa dal transetto sinistro in modo da inquadrare il baldacchino berniniano illuminato dai riflessi della luce, consentendo di distinguere anche la sagoma del san Longino sul piliere della cupola. Il taglio verticale dell'incisione di Piranesi e Desprez lascia meno spazio ai dettagli architettonici su cui indugia più distesamente l'acquerello di Lusieri.

L'interno di San Pietro con la cerimonia della Croce è riprodotto da Desprez anche in un disegno ora al Louvre¹⁵⁰ ripreso da un punto di vista diverso, in modo tale da riuscire a scorgere solo una piccola parte del baldacchino. Si tratta presumibilmente del dipinto presentato il 12 novembre 1782 da Jean-Rodolphe Perronet ai suoi colleghi dell'Académie Royale d'Architecture di Parigi¹⁵¹ come «un grande disegno dell'interno di San Pietro a Roma visto in prospettiva, di cui M. Desprez, allievo, fa omaggio all'Accademia»¹⁵².

¹⁴⁹ «une croix de dix-huit à vingt pieds de haut, illuminée le soir de lampions faits avec l'huile, qui forme un coup d'œil très brillant», LALANDE, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venezia e Parigi 1769, V, p.122.

¹⁵⁰ L.-J. Desprez, *L'Illuminazione della Croce in San Pietro*, penna e inchiostro bruno e acquerello, 61x94 cm, Parigi, Louvre.

¹⁵¹ N. J. WÖLLIN, *Desprez en Italie: dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés 1777-1784*, Kroon Malmö, 1935, p. 156.

¹⁵² «un grand dessin de l'intérieur de Saint-Pierre de Rome vue en perspective, dont M. Després, élève, fait hommage à l'Académie», *Procès verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, 1671-1793*, pubblicati dalla Société de l'histoire de l'art français a cura di H. Lemonnier, Paris 1922, IX, p. 85.

Non è chiaro quale sia stata la data di esecuzione dei disegni del pittore francese, ma in ogni caso sembra essere successiva a quella di Lusieri e compresa probabilmente tra il 1781 e 1784, anno in cui Desprez lascia l'Italia per la Svezia, anche se Piranesi continua a produrre le stampe con l'illuminazione della Croce negli anni successivi; molte di queste incisioni sono infatti datate 1787¹⁵³.

Louis Masreliez, pittore svedese stabilito a Roma dal 1773, nel settembre del 1781 scrive al pittore Adolf Ulric Wertmüller, suo compatriota: «Mr Desprez si è stabilito a Roma e si è associato con [Francesco] Piranesi. Hanno iniziato una serie di vedute incise che già hanno e meritano per l'avvenire un grande successo»¹⁵⁴. Masreliez precisa che hanno intenzione di entrare in concorrenza con la coppia Ducros-Volpato, che produceva in quegli anni incisioni acquerellate a mano.

Le incisioni acquerellate furono un'invenzione assai feconda e una risposta adeguata alle esigenze della clientela di turisti. L'intento era quello di rendere il più difficile possibile riuscire a distinguerle da un disegno originale. Anche la formula equivoca di *dessins coloriés* con cui venivano indicate tradisce questa intenzione.

Nel luglio del 1783, Piranesi e Desprez pubblicano il loro progetto comune in un libello pubblicitario. Questo opuscolo presenta il piano dell'opera, di cui alcune vedute erano state già realizzate e altre erano in fieri, e annuncia che: «M Desprez, architetto del Re di Francia a Roma, dopo aver viaggiato in Italia e in Sicilia per disegnare i siti più interessanti e i monumenti più notevoli dell'Antichità, si è associato con Francesco Piranesi per pubblicare una serie di disegni colorati che gli sembra debbano interessare gli uomini di gusto e che

¹⁵³ F. Piranesi, L.-J. Desprez, *Prospetto interiore del Tempio Vaticano veduto nelle sere di giovedì, del venerdì santi al chiarore della gran croce di metallo illuminata sospesa nella nave principale dinnanzi all'altar maggiore quando la Santità Sua porta alla venerazione del Volto Santo*, Incisione, [Roma] “Dèspres del.” “Frnco Piranesi inc. 1787”, Biblioteca Vaticana, Roma; F. Piranesi da L.-J. Desprez, *La cerimonia dell'illuminazione della Croce a san Pietro*, 1787, incisione acquerellata, 70x47,5 cm, Nationalmuseum Stockholm, NMG B 445/1900. Un'altra copia F. Piranesi, L.-J. Desprez, *La cerimonia dell'illuminazione della Croce a san Pietro*, 1787, incisione acquerellata, Palaiseau, Bibliothèque de L'Ecole Polytechnique, cfr. anche N. WÖLLIN, *Gravures originales de Desprez, ou exécutées d'après ses dessins*, Kroon Malmö, 1933, pp. 109-110. Altre ancora sono comparse sul mercato antiquario L.-J. Desprez (1743-1804) and Francesco Piranesi (1720-1778), *L'illumination de la croix du carême a Saint-Pierre de Rome*, incisione colorata a mano, 69,5 x47,2cm, Sotheby's, London, New Bond Street, 11 May 01, lot 14; L.-J. Desprez, *Illumination de la croix de Saint Pierre*, penna e inchiostro bruno, *lavis* grigio, acquerello e rialzi di *gouache* bianca, 70x47,5 cm, iscrizione in basso a sinistra *L.J. Desprez*, Sotheby's France, Paris, 27.6.2002, lot. 61, p. 74.

¹⁵⁴ L. Masreliez a A. U. Wertmüller, settembre 1781, Ep. V 12:4, Kungliga biblioteket, cit. in M. OLAUSSON, *Louis -Jean Desprez' liv och verk- en översikt*, in *Louis Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmuseum Stockholm (3.6.1992-4.10.1992), Stockholm 1992, p.16.

hanno già meritato l'approvazione dei migliori giudici in questo genere»¹⁵⁵. I due artisti si proponevano di realizzare 48 incisioni colorate a mano con soggetti del Lazio e della Campania¹⁵⁶. Al primo posto nella lista compare *L'illuminazione della Croce in san Pietro* già realizzata.

Dei cinque soggetti romani annunciati solo tre furono incisi: l'illuminazione della Croce, la messa del Papa nella cappella Paolina in Vaticano e la girandola di Castel Sant'Angelo. Tra i motivi scelti da Desprez e Piranesi, dunque, accanto ai siti archeologici più famosi, figurano le grandi funzioni religiose legate alle celebrazioni della Pasqua a Roma. Desprez aveva rappresentato funzioni religiose anche durante la spedizione in Italia meridionale nel 1777-78; così a Napoli aveva dipinto la festa di San Gennaro al Duomo¹⁵⁷, quella di santa Rosalia all'interno della cattedrale di Palermo¹⁵⁸, e ancora messe nel duomo di Monreale, di Salerno, a Malta¹⁵⁹; da questi disegni furono tratte le incisioni che illustrano i volumi del *Voyage pittoresque* del Saint Non.

Dei disegni di Desprez con la cerimonia della Croce in San Pietro esistono numerose copie e varianti. Una di queste, recentemente comparsa sul mercato antiquario, ritrae la cerimonia sempre dal transetto, ma da un punto di vista più arretrato verso l'abside¹⁶⁰. Un'ulteriore serie di disegni con questo soggetto fu realizzata da Desprez per Gustavo III di Svezia.

¹⁵⁵ «M. Desprez, architecte pensionnaire du Roi de France à Rome, après avoir voyagé en Italie et en Sicile pour dessiner les sites les plus intéressants et les monuments les plus remarquables des Anciens, s'est uni avec M. François Piranèse pour publier une suite de dessins coloriés qui leur ont paru devoir intéresser les hommes de goût et qui ont déjà mérité l'approbation des meilleur juges en ce genre», cit. in M. OLAUSSON, *Desprez et Piranèse fils: de l'original à la reproduction*, in *La Chimère de Monsieur Desprez*, a cura di R. Michel, Musée National du Louvre, Paris (10.2.-2.5.1994), Réunion des Musées Nationaux Paris, 1994, p. 50.

¹⁵⁶ Questa produzione si divideva in due serie i *Grands Deseins* con 19 vedute di Roma, Napoli e Pompei, e i piccoli disegni con 29 tavole di Tivoli, Frascati e l'Italia meridionale.

¹⁵⁷ L.-J. Desprez, *Interno della Cattedrale di San Gennaro a Napoli il giorno della festa del Santo*, 16 dicembre 1777?, penna e acquerello, Vienna Graphische Sammlung, Albertina, inv. 12.912, il disegno fu inciso all'acquaforte da Martini, Germain e Nicolet per il Saint Non (vol. I. tav. n. 33).

¹⁵⁸ L.-J. Desprez, *Interno della cattedrale di Palermo sotto la festa di Santa Rosalia*, penna e acquerello bruno, 30,1x16 cm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 51/1874:19 ; *La festa di Santa Rosalia a Palermo*, penna e acquerello, 20,8x34,2 cm, iscr.: *Marche ou Procession de Char Sainte Rosalie, et son Entrée dans La grande Rue Cassaro, à Palerme*, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1/1941.

¹⁵⁹ I bozzetti di questi dipinti sono tutti conservati al Nationalmuseum di Stoccolma L.-J. Desprez, *Interno del duomo di Salerno*, penna, inchiostro, acquerello bruno, 19,6x35,7 cm, NMH 51/1874:47; *Interno del duomo di Monreale*, penna, inchiostro, acquerello bruno, 26,2x17,5 cm, NMH 51/1874:21, *Interno della cattedrale de la Valletta*, penna, inchiostro, acquerello, 56,8x77,5 cm, NMH 53/1973.

¹⁶⁰ L.-J. Desprez, *L'illumination de la Croix du carême à Saint Pierre à Rome*, matita, penna e inchiostro grigio, lapis bruno con rialzi in bianco su carta bruno chiaro, su montatura della fine del 18° secolo, 49,1 x 31,8 cm , *Dessins anciens et du 19ème siècle*, Christie's Paris, 17.3.2005, lot. 463.



L.-J. Desprez, *L'illumination de la Croix du carême à Saint Pierre à Rome*, matita, penna e inchiostro grigio, *lavis* bruno, 49,1 x 31,8 cm, Christie's Paris 17.3.2005, lot. 463



L.-J. Desprez, *Illumination de la croix de Saint Pierre*, penna e inchiostro bruno, *lavis* grigio, acquarello e rialzi di *gouache* bianca, 70x47,5 cm, Sotheby's France, Paris, 27.6.2002, lot. 61

Gustavo III era giunto a Roma la vigilia di Natale del 1783 e, avendo probabilmente già visto le vedute di San Pietro di Desprez, commissionò al pittore francese dipinti che lo ritraevano mentre assisteva alla Messa di Natale¹⁶¹ e all'illuminazione della Croce in Vaticano. Ma l'artista non realizzò che degli studi preparatori e un progetto acquerellato di questa composizione, prima di lasciare Roma per la Svezia il 24 luglio del 1784.

Questi bozzetti rappresentano funzione religiosa in San Pietro da altri punti di vista¹⁶².

Il barone Adlerbeth, che nel 1784 faceva parte del seguito di Gustavo III di Svezia racconta a proposito della cerimonia del venerdì santo nel suo giornale di viaggio che «degli artisti erano occupati in diversi angoli della chiesa a rendere questo strano effetto di luce»¹⁶³.

Un altro foglio al museo di Besançon, senza la cerimonia della croce, ripreso dal lato nord-ovest del coro faceva parte della collezione dell'architetto Pierre Adrien Pâris¹⁶⁴.

Un'incisione nelle collezioni del Vaticano rappresenta la cerimonia riprendendola alle spalle del baldacchino¹⁶⁵; non reca data, ma l'iscrizione in latino e il carattere dell'incisione richiamano quelle realizzate Panini e da artisti della generazione immediatamente precedente a quella di Desprez e Lusieri, dimostrando come l'ispirazione di queste vedute sia da ricondursi a una tradizione iconografica precedente, che perdurava nella produzione di artisti che, trascorso a Roma un importante periodo di formazione in cui assorbire gli stimoli di una cultura artistica assai stratificata, avrebbero lasciato la capitale pontificia seguendo le rotte del Grand Tour alla ricerca di nuovi incarichi e nuovi scenari da rappresentare.

¹⁶¹ L.-J. Desprez, *Gustavo III alla messa di Natale del 1783*, 63,5x172 cm, acquerello, Nationalmuseum Stockholm, inv. Nr. NM B 397; L.-J. Desprez, *Gustavo III alla messa di Natale del 1783*, 153x357 cm, olio su tela, Nationalmuseum Stockholm, inv. Nr. NM 802.

¹⁶² L.-J. Desprez, *Interno di san Pietro con la cerimonia dell'illuminazione della Croce visti dalle spalle dell'altare maggiore*, 21,3x31 cm, Nationalmuseum Stockholm, Z 4/1948; L.-J. Desprez, *Interno di san Pietro con la cerimonia dell'illuminazione della Croce visti dalla navata centrale*, 21x31 cm, Nationalmuseum Stockholm, Z 5/1948; L.-J. Desprez, *Gustavo III davanti alla Croce del careme 1784 a Saint Pierre de Rome*, inchiostro grigio e nero, lapis grigio e bruno, acquerello, 61x94,5 cm, famiglia Zettervall, Stockholm, inv. NMH Z 9/1963, Stockholm, Nationalmuseum, in N. J. WÖLLIN, *Desprez en Italie...* cit., p.184, n.18-20; in *La Chimère...* cit., n. 26 p. 237.

¹⁶³ «Des artistes s'occupaient, dans divers coins de l'église, a rendre cet étrange effet de lumière», G. J. ADLERBETH, *Bref af en svensk om dess i Italien åren 1783 och 1784*, I-III, manoscritto Biblioteca Reale, Stockholm, M. 216, p. 177, cit. in N. J. WÖLLIN, *Desprez en Italie...* cit., p. 157.

¹⁶⁴ Era stato attribuito erroneamente a Hubert Robert, J. Magnin ipotizza che si tratti di un'opera di Clerisseau o di Challes, cfr. J. MAGNIN, *Les Dessins du XVIIIe siècle au Musée de Besançon*, Besançon 1929, p. 42. Alla fototeca della biblioteca Hertziana di Roma compare come opera di Pâris, *Die Vierung von Sankt Peter, Rom*, matita e inchiostro, 19,7x14,9 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et Archéologie, Collection Pierre Adrien Paris, inv.nr. D 2915.

¹⁶⁵ *Prospectus interior Basilicae Vaticanae, in qua cernitur Crux irradiata luminibus, et ad Aram Mariae Virginia Sepulchrum Feriae V. Majoris hebdomadae*, incisione, 38x50,5 cm, «P. delin/R. scupl.».

Dipingere per documentare: vedute di Roma antica

Come Piranesi aveva realizzato le vedute di Roma moderna e Roma antica, così i resti dell'antichità romana non sono trascurati dai vedutisti alla fine del secolo.

Ma forse è proprio in queste vedute che si misura maggiormente il distacco dalla tradizione precedente. Il gusto per il rovinismo o per il capriccio è completamente superato da un nuovo approccio documentaristico che guardava alle rovine con un interesse volto a registrare fedelmente lo stato degli edifici in una visione nitida e luminosa.

Un olio su carta di Jones ora alla Tate Gallery documenta gli *Scavi a Villa Montalto Negroni*¹⁶⁶, mentre il pittore gallese nei suoi *Memoirs* racconta: «5 luglio [1777]. Andato con Tresham a vedere le stanze scoperte di recente a Villa Negroni, mentre si scavava per cercare mattoni antichi. I fregi dipinti erano di gusto orientale, alle pareti affreschi di Cupidi al bagno ecc. dipinti *a fresco* sull'intonaco; molto brillanti i rossi, porpora, blu e gialli, ma l'effetto finale era piuttosto buio e pesante. N.B. Tresham ha acquistato per dieci corone i dipinti, che saranno strappati dal muro a sue spese»¹⁶⁷.

Una *domus* di età adrianea era stata infatti dissepolta nei giardini di villa Negroni, altri disegni di Jones illustrano frammenti di rilievi e sculture ritrovati nella villa¹⁶⁸. Gli affreschi acquistati da Henry Tresham furono rivenduti per duecento sterline a Frederick Hervey, vescovo di Derry e futuro conte di Bristol, per la sua residenza di Downhill¹⁶⁹. Nel dipinto di Jones si intravedono le stanze della villa con gli affreschi dai colori vivaci prima del distacco, operai al lavoro negli scavi, alcune figure che sembrano sovrintendere alle operazioni, un torso marmoreo che giace sul prato.

Oltre all'acquisto di opere antiche, gli stessi *antiquarian* che trattavano la vendita di vasi, statue e dipinti, facevano da intermediari nel commercio di vedute.

¹⁶⁶ T. Jones, *An Excavation of an Antique Building in a Cava in the Villa Negroni*, Roma 1777 ?, olio e gesso su carta, 40,6 x 55,2 cm, Presented by Canon J.H. Adams 1983, Tate Gallery, London, T03544

¹⁶⁷ «July 5th Went with *Tresham* to see the Antique Rooms just discovered, by digging for ancient Bricks, in the Villa Negroni – The painted Ornaments much in the Chinese taste – figures of Cupids bathing & c and painted in *fresco* on the Stucco of the walls – The Reds, purples, Blues & Yellows very bright – but had a dark & heavy effect – NB Tresham made a Purchase of these paintings for 50 Crowns, to be taken off the walls at his Own Expence», T. JONES, *op. cit.* 5th July 1777, p. 62.

¹⁶⁸ *Travels in Italy 1776-1783: based on the Memoirs of Thomas Jones*, (Manchester, Whitworth Art Gallery, 7 ottobre-10 dicembre 1988), a cura di F. Hawcroft, Manchester 1988, nn. 140, 143.

¹⁶⁹ «I have bought three complete rooms with which to adorn Downhill and *le rendre un morceau unique*», cit. in J. INGAMILLS, *op. cit.*, p.127.

Il crescente interesse per l'antico e lo sviluppo dell'archeologia nel corso del XVIII secolo avevano favorito il fiorire di attività volte a documentare, riprodurre, testimoniare i recenti ritrovamenti; un ruolo di primo piano è occupato da vedute e incisioni dei principali siti e monumenti.

Accanto queste proliferano molte altre forme di produzione legate al mercato antiquario e alla presenza di ricchi *grandtourists* in cerca di ricordi e testimonianze del loro viaggio da riportare in patria, tutte animate dallo stesso intento di registrare fedelmente i resti dell'antico riproducendo in oggetti tangibili quanto visitato durante il *Grand Tour*.

La produzione di dipinti e incisioni è affiancata da quella di modellini in sughero, gesso, *biscuit*, che consentivano, anche a coloro che non potevano permettersi l'acquisto di opere antiche, di costituirsi una collezione di antichità in miniatura.

Così Giovanni Volpato oltre all'attività di incisore e a quella di "cavare statue", nel 1786 aprì anche una fabbrica di porcellane dedicata alla riproduzione in *biscuit* di sculture classiche, fedeli modelli in scala degli oggetti rinvenuti negli scavi più recenti o degli esemplari più famosi conservati nelle collezioni pubbliche e private romane. E sempre Volpato conduce, grazie alla protezione di Pio VI, che gli aveva concesso l'autorizzazione a intraprendere scavi archeologici¹⁷⁰, una nuova campagna alle terme di Caracalla a partire dal 1779. La nuova attenzione rivolta a questa zona si riflette in una serie di vedute realizzate in questi anni.

Tra il materiale contenuto nello studio di Lusieri, acquistato da lord Elgin nel 1824, dopo la morte del pittore, vi sono tre vedute delle terme di Caracalla¹⁷¹. Dovrebbero essere state eseguite intorno al 1780, forse come replica, o prototipo, di quelle realizzate per Philip Yorke tra il 1779 e il 1781¹⁷². Datata al 1781 è anche una veduta di Lusieri che riprende il complesso delle terme da villa Mattei sul Celio, ora a Providence, Rhode Island¹⁷³.

¹⁷⁰ C. PIETRANGELI, *Scavi e Scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, II ed., Roma 1958.

¹⁷¹ G. B. Lusieri, *Rovine delle terme di Caracalla*, acquerello su matita, 49,9x 64,8 cm, prov.: Broomhall, collezione Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 118, collezione privata; *Rovine delle terme di Caracalla*, acquerello su matita, 47,7x64,3 cm, prov.: Broomhall, collezione Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 119, collezione privata; *Rovine delle terme di Caracalla*, acquerello su matita, 49x63,9 cm, prov.: Broomhall, collezione Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 120, collezione privata.

¹⁷² Nella nota di pagamento allegata alla lettera di Byres in cui elenca i dipinti commissionati a Lusieri compare anche: «To D^o 2 views of the bath of Caracalla 24.60», James Byres a Philip Yorke, Public Record Office of Northern Ireland, D.2433\69\19, Sept.19 1781.

¹⁷³ G. B. Lusieri, *Veduta delle terme di Caracalla da Villa Mattei*, acquerello, 46x63,8 cm, firmato e datato sul margine inferiore sinistro: *Titta Lusier 1781*, sul verso inscritto dall'artista: *Veduta delle terme di Caracalla presa dalla Villa Mattei/Monte Celio*, Providence, The Museum of Art, Rhode Island School of Design.

Queste vedute delle terme realizzate da Lusieri manifestano un forte rigore documentario nel ritrarre l'aspetto degli edifici antichi di cui è registrata fedelmente ogni singola crepa, ogni caduta d'intonaco tracce incredibilmente visibili ancora oggi, identiche, o riscontrabili nei tamponamenti dei restauri conservativi.

Ma intorno al 1780 Lusieri non era l'unico a dipingere nel complesso delle terme; sono gli anni in cui Volpato intraprende gli scavi e Ducros realizza gli acquerelli da cui vennero tratte le incisioni delle 24 *Vedute di Roma e dei suoi dintorni*, realizzate in collaborazione con Volpato. Le inquadrature che rappresentano terme di Caracalla delle vedute di Ducros e di Lusieri sono identiche, raffigurano le stesse sezioni dagli stessi punti di vista¹⁷⁴. E va rilevato che questi ultimi non erano codificati da una lunga tradizione iconografica come poteva essere per altri monumenti della Roma antica. Anche l'esecuzione non risulta distante. Per di più, il concentrarsi di questa produzione in un periodo che può essere circoscritto tra il 1779 e l'inizio del 1781 rende ancora più verosimile una compresenza dei due artisti all'interno delle terme o almeno una conoscenza dei rispettivi lavori.

Anche William Pars ritrae i resti di uno dei grandi archi delle terme, rappresentato nelle vedute di Lusieri e Ducros, ma da un'angolazione leggermente diversa¹⁷⁵.

Ancora, nei primi mesi del 1781 Francis Towne realizza una bellissima serie di acquerelli dedicati alle terme. Qui, ancora una volta, viene messo in evidenza quel lavoro dal vero che caratterizza questo vedutismo; l'autore sente, infatti, il bisogno di puntualizzare che i suoi acquerelli sono “*drawn on the Spot by Francis Towne*”, e in una delle quattro vedute delle Terme

¹⁷⁴ G. B. Lusieri, *Rovine delle terme di Caracalla*, acquerello su matita, 47,7x64,3 cm, prov.: coll. Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 119 cfr. A. L. R. Ducros, *Rovine delle terme di Caracalla*, lapis grigio e acquerello su un leggero schizzo a matita su carta, 52,8x 74,5 cm, Lausanne MCBA, n. inv. 885; bibl.: *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*, The Iveagh Bequest, Kenwood, London (4 settembre-31 ottobre 1985); The Whitworth Art Gallery, Manchester (10 gennaio-22 febbraio 1986); Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (21 marzo-19 maggio 1986), Editions du Tricorne, Geneva 1985, n. 10; *A.L.R. Ducros (1748-1810), paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe* Museo di Roma, Palazzo Braschi, 2(6 febbraio-3 maggio 1987), De Luca editore, Roma 1987, n. 18; *A.L.R. Ducros (1748-1810). Un peintre suisse en Italie*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, (4 aprile- 21 giugno 1998; Quebec, Musée du Québec, (7 ottobre- 3 gennaio 1999), a cura di J. Zutter, Skira editore, Milano 1998, n.13. G. B. Lusieri, *Rovine delle terme di Caracalla*, acquerello su matita, 49x63,9 cm, prov.: vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 120, coll. priv. cfr. Ducros-Volpato, *Veduta delle terme di Caracalla*, acquaforte, 52,8x74, 5, Roma, Calcografia, fondo Volpato (bibl.: *Giovanni Volpato. 1735-1803*, a cura di G. Marini, Bassano-Roma 1988, n. 244). Un'altra copia, 50,7x73,9 cm, Trustees of the British Museum, con iscrizione: *Du Cros e Volpato f Vue de Termes de Caracalla* e sul bordo *41 Ducros et Volpato f.*, bibl.: *Images...* cit., n. 67.

¹⁷⁵ W. Pars, *Le terme di Caracalla*, acquerello, 26,8x36,8 cm, collezione privata. Si tratta di una veduta documentata nella Witt Library attribuita, mi sembra correttamente a William Pars, il soggetto è però segnalato in modo errato come villa dei Quintili (*The Great villa at Quintili*).

di Caracalla specifica anche: “*Afternoon light from the right end*”¹⁷⁶, mentre in un’altra: “*Morning light from the left hand*”¹⁷⁷.

La luce è fondamentale per dare verità alle vedute - lo si è visto nei dipinti di Lusieri - e così anche Towne ritiene spesso di precisare addirittura l’orario di esecuzione dei suoi acquerelli. In una serie di vedute realizzate nel Colosseo tutto è specificato; sul retro di una di queste Towne annota: “*Inside the Coloseo taken from the Emperors seat, looking towards the Palatine Mount ed Sepolcro de Cajo Cestio, from 11 till 2 OClock*”¹⁷⁸. In un’altra, “*taken inside the Coloseo looking towards the Palatine mount & the Arch of Constatine from 3 o clock till 5 afternoon*”, realizzata il 18 novembre del 1780, aggiunge sul retro del dipinto una lunga serie di notazioni sull’arco di Costantino, che si scorge in parte attraverso la grande arcata del Colosseo, riprese da una delle guide più diffuse presso i viaggiatori inglesi: i *Remarks on Several Parts of Italy* di Joseph Addison¹⁷⁹. Anche in questa veduta la resa luministica dà forza e concretezza all’immagine; la luce pomeridiana filtra all’interno dell’arcata buia, proietta ombre allungate che definiscono le modanature architettoniche e ravvivano la vegetazione.

Così pure in una veduta del Tempio della Concordia¹⁸⁰ la luce scorre sui fusti delle colonne, lascia in ombra un edificio in primo piano con una terrazza piena di vasi di piante di diverse

¹⁷⁶ F. Towne, *Le terme di Caracalla*, 1781, penna, acquerello e inchiostro bruno, 32,4x47,6 cm, iscr.: in basso a sinistra “No.32/Francis Towne del.t 1781” sul retro sulla montatura originale: “Rome/Afternoon light from the right end/ No.32/ The Baths of Caracalla/ Jan^{ry} 1781/ drawn on/ the Spot by Francis Towne”, London, British Museum, inv. BM Nn 1.06.

¹⁷⁷ F. Towne, *Le terme di Caracalla*, 1781, penna, acquerello e inchiostro bruno, 32,4x47,6 cm, iscr.: in basso a sinistra “No.33/Francis Towne del.t 1781” sul retro sulla montatura originale: “Morning light from the left end/ Rome/No.33/ The Baths of Caracalla/ Jan^{ry} 1781 drawn on/ the Spot by Francis Towne”, London, British Museum, inv. BM Nn 1.07.

¹⁷⁸ F. Towne, *L’interno del Colosseo dal seggio dell’imperatore*, 1781, acquerello, penna e inchiostro bruno, 31,8x47 cm, iscr.: in basso a sinistra “No.11/Francis Towne del.t, Rome 1781” sul retro sulla montatura originale: “No.11, Inside the Coloseo taken from the Emperors seat, looking towards the Palatine Mount ed Sepolcro de Cajo Cestio from 11 till 2 OClock”, London, British Museum, inv. BM Nn 2.17.

¹⁷⁹ F. Towne, *Veduta dal Colosseo*, 1780, acquerello, penna e inchiostro bruno, 47x31,8 cm, iscr. in basso a sinistra: “F. Towne del.t / Rome. No.12/ Novr 18. 1780”, sul retro sulla montatura originale: “No.12, A View taken inside the Coloseo looking towards the Palatine/ mount & the Arch of Constatine from 3 o clock till 5 afternoon/ Rome Francis Towne del.t/ Among the Triumphal Arches. That of Constantine is not only the noblest of any in Rome, but in the World/ The greatest part of the ornaments were taken from Trajans Arch, & set up to the new Conqueror in no small haste/by the Senate & people of Rome, who were then most of them Heathens. There is however something in the inscription /which is old as the Arch itself which seems to hint at the Emperors vision. Imp. Caes. Fl., Constantino Maximo P. F. / Augusto S.P.Q.R. quod instinctu divinitatis mentis magnitudine cum exercitu suo tam de Tyranno quam / de anni ejus Factione uno tempore justis Rempublicam ultus est armis arcum triumphis insignam dicavit/ To the Emperor Constantine &c the senate & People of Rome have dedicated this triumphal Arch, because/ though a Divine impulse with greatness of mind, and by force of Arms he delivered the Commonwealth at / once from the Tyrant & all his Faction (Addison)”, London, British Museum, inv. BM Nn 2.18.

¹⁸⁰ F. Towne, *Veduta del Tempio della Concordia*, 1781, penna, acquerello e inchiostro bruno, 32,1x48,3 cm, iscr.: in basso a sinistra “No.44. Rome/Francis Towne del.t [1781 cancellato]” sul retro sulla montatura originale:

forme e grandezze, illumina i panni stesi al sole e manifesta tutta la distanza che intercorre con un'incisione di Piranesi dello stesso soggetto, cui pure la veduta di Towne sembra ispirarsi.

A questo proposito lo scultore John Flaxman ritornato a Londra dopo gli anni trascorsi in Italia racconta a Joseph Farington che «quando andò a visitare le rovine degli edifici antichi, li trovò di scala minore e molto meno impressionanti di come si era abituato ad immaginarli dopo aver visto le stampe di Piranesi»¹⁸¹.

Le vedute piranesiane enfatizzavano i resti dei monumenti antichi, quelle dei vedutisti allo scorcio del secolo mirano invece a ritrarli in modo limpido e analitico spesso immersi nella vita quotidiana che gli scorre accanto.

A partire dagli anni Ottanta, i pittori di vedute che fanno dello studio dal vero una delle caratteristiche fondamentali della loro arte cominciano ad emergere nel panorama artistico romano, completando la loro formazione in un ambiente vivacizzato dalla presenza dei *grandtourists* e del mercato a loro connesso e stimolato da una cultura artistica di lunga tradizione e dal nuovo fervore nella riscoperta dell'antico che accentuava il bisogno di una resa documentaristica dei siti esplorati.

“No.44, Rome / A View of the Temple of Concord// drawn on the Spot / by Francis Towne/ Of the Temple of Concord, eight Ionic Pillars of Oriental Granate, are still standing behind the Capitol towards the Mount Palatine. It was/ built as a Monument to the Reconciliation between the People & the /nobility of Rome”, London, British Museum, inv. BM Nn 1.17.

¹⁸¹ J. FARINGTON, *Farington Diary* ...cit., 16 December 1795, vol. II, p. 444.



G. B. Lusieri, *Rovine delle terme di Caracalla*, acquerello su matita, 49,9x 64,8 cm, collezione privata



fotografia



F. Towne, *Veduta del Tempio della Concordia*, 1781, penna, acquerello e inchiostro bruno, 32,1x48,3 cm, London, British Museum, inv. BM Nn 1.17.



G. B. Piranesi, *L'avanzo del Tempio della Concordia*, incisione

IN VIAGGIO VERSO SUD “TRA LE MANIFESTAZIONI DELLA NATURA E DEI POPOLI”

Dopo Roma la tappa successiva del *Grand Tour* era Napoli. La città dal 1734, sotto Carlo III di Borbone, era divenuta la capitale di un regno indipendente che riuniva l'Italia meridionale e la Sicilia. Era una delle città più popolate d'Europa dove affluivano molti viaggiatori e residenti stranieri. Tra questi, Sir William Hamilton, ambasciatore britannico presso la corte borbonica dal 1764 al 1799, fu una delle figure di maggior prestigio politico, ma soprattutto culturale.

La sua residenza a Palazzo Sessa era divenuta il centro culturale della città, luogo di incontro di artisti e i *grandtourists*, inglesi prevalentemente, ma non solo, che avevano in Hamilton un punto di riferimento, per gli acquisti come per le cose da vedere, tra cui la sua famosa collezione di vasi, durante la loro permanenza nella capitale partenopea.

Il soggiorno nel Regno di Napoli offriva la possibilità di visitare luoghi che riunivano più aspetti cari al viaggiatore settecentesco: l'antico, il pittoresco e la curiosità naturale.

La capitale borbonica e i suoi dintorni, infatti, fornivano molti motivi di interesse che animavano la curiosità dei turisti provenienti da ogni parte d'Europa; gli scavi di Ercolano e Pompei, la posizione geografica sul golfo che offriva scenari di grande fascino, il Vesuvio in costante attività che si prestava alle osservazioni sui fenomeni vulcanici e geologici che caratterizzavano fortemente la morfologia di un'area oggetto di continue esplorazioni.

Goethe, a Napoli nel 1787, racconta con entusiasmo delle sue escursioni nei dintorni della città e narra del fascino esercitato da questi luoghi: «una gita in mare fino a Pozzuoli, brevi e felici passeggiate in carrozza o a piedi attraverso il più prodigioso paese del mondo. Sotto il cielo più limpido il suolo più infido; macerie d'inconcepibile opulenza, smozzicate, sinistre; acque ribollenti, crepacci esalanti zolfo, montagne di scorie ribelli a ogni vegetazione, spazi brulli e desolati, e poi, d'improvviso, una verzura eternamente rigogliosa, che alligna dovunque può e s'innalza su tutta questa morte, cingendo stagni e rivi, affermandosi con superbi gruppi di querce perfino sui fianchi d'un antico cratere. Ed eccoci così rimbalzati di continuo tra le manifestazioni della natura e quelle dei popoli»¹⁸².

¹⁸² J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, Stuttgart und Tübingen 1829, trad. it. J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, ed. cons. a cura di E. Castellani, Mondadori Milano, 1983, sera del 1° marzo 1787.

I Campi Flegrei, la Grotta di Posillipo e la *Veduta da Posillipo verso Ischia*

Luoghi come la grotta di Posillipo, o il tempio di Serapide a Pozzuoli, il Lago d'Averno e in generale tutti i Campi Flegrei univano a numerose suggestioni classiche l'interesse per un'area frutto di un'antica e intensa attività vulcanica. Pittori di tutte le nazionalità non mancano, infatti, di ritrarli in disegni minuti e fedeli, che trovano facilmente acquirenti tra i sempre più numerosi "granturisti" stranieri, sempre alla ricerca di questo genere di souvenir.

Sir William Hamilton aveva intitolato *Campi Phlegraei* la sua opera dedicata alle *Osservazioni sui vulcani delle due Sicilie* e aveva incaricato Pietro Fabris di realizzare le tavole per illustrarla.

Tra le incisioni acquerellate realizzate da Fabris ben quattordici sono dedicate propriamente alla zona dei Campi Flegrei; in queste tavole la resa calligrafica degli elementi paesistici e la descrizione dei particolari fonde i precisi interessi scientifici della cultura illuminista con gli entusiasmi per il paesaggio del golfo napoletano.

Fabris disegna anche altre otto vedute flegree, poi tradotte in acquetinte da Paul Sandby e Archibald Robertson per la raccolta *Twenty views of Naples and its environs*, pubblicata a Londra tra il 1778 e il 1782, dove invece l'accento è spostato sull'interesse per le antichità, messe in maggiore evidenza rispetto a quanto aveva fatto nelle tavole del trattato vulcanologico¹⁸³.

"Le manifestazioni della natura e quelle dei popoli" costituiscono i due poli di interesse attraverso cui si muove la cultura settecentesca e forniscono nei dintorni di Napoli un ampio materiale per la produzione di vedute e illustrazione di alcune delle grandi imprese editoriali della seconda metà del secolo.

Tra il 1777 e il 1778, Claude Louis Châtelet e Louis-Jean Desprez avevano accompagnato Dominique Vivant Denon nella campagna di rilevamenti nel Regno borbonico che servirà a illustrare il *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, edito a Parigi tra il

¹⁸³ Tra queste cfr. P. Sandby, *View of the ruins of the temple of Venus & Castle of Baia, Fabris Pinx.t P. Sandby Fecit*, acquatinta, 28x54 cm; A. Robertson, *A view of the Grotto of Pausillipo, Fabris Pinx.t Arch.d Robertson Fecit*, 32x55,4 cm, 1777; A. Robertson, *View of the Scola di Virgilio near the Point of Posillipo, , Fabris Pinx.t P. Arch.d Robertson Fecit*, acquatinta, 32x54,5 cm; P. Sandby, *View of the Isles of Proscita, Ischia & Baia, P. Sandby Fecit Fabris Pinx.t*, acquatinta, 32,7x58,5 cm 1777; P. Sandby, *Monte Nuovo, with a distant View of the Coast & Casle of Baia, Fabris Pinx.t P. Sandby Fecit*, acquatinta, 32,7x58,5 cm 1777.

1781 e 1786¹⁸⁴. I loro disegni costituiscono la parte preponderante delle immagini del *Voyage* con più di 130 fogli ciascuno. Tra queste, un successo particolare lo ebbero proprio le vedute della grotta di Posillipo, dell'eruzione del Vesuvio, del tempio di Iside a Pompei e del tempio di Serapide a Pozzuoli, realizzate da Desprez; disegni che successivamente il pittore francese fece tradurre in incisione da Francesco Piranesi per poi acquerellarli lui stesso, secondo la pratica assai diffusa delle incisioni acquerellate con cui i vedutisti dell'epoca cercavano di incrementare la loro produzione, in modo da soddisfare le tante richieste di dipinti che riproducessero i siti di maggiore interesse¹⁸⁵. Nel libello che pubblicizzava questa iniziativa era sottolineato che «M. Desprez [...] dopo aver viaggiato in Italia e in Sicilia per disegnare i siti più interessanti e i monumenti più notevoli dell'Antichità, si è unito con M. Francesco Piranesi per pubblicare una serie di disegni colorati che gli pareva dovessero interessare gli uomini di gusto e che hanno già meritato l'approvazione dei migliori giudici in questo genere»¹⁸⁶.

Per il *Voyage*, e quindi nella serie di incisioni, Desprez aveva rappresentato l'interno della Grotta di Posillipo¹⁸⁷, ritratto in una visione suggestiva dove il tunnel buio è illuminato dal bagliore delle lanterne e popolato da una folla di persone e animali, pecore guidate da pastori, ai cavalli con carri, buoi, anche alcuni pipistrelli che volano in alto nella volta.

Questa veduta sembra rifarsi alla descrizione che l'Abbé de Saint Non aveva dato della galleria, visitata nel 1759: «Due piccole aperture praticate quasi al centro della volta vi diffondevano una luce così debole che si è obbligati ad accendere delle torce in pieno giorno

¹⁸⁴ J. C. RICHARD, ABBE DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 5 voll., Parigi, 1781-86.

¹⁸⁵ Cfr. N. J. WÖLLIN, *Desprez en Italie: dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés 1777-1784*, Kroon Malmö, 1935; *La Chimère de Monsieur Desprez*, a cura di R. Michel, Musée National du Louvre, Paris (10.2.-2.5.1994), Réunion des Musées Nationaux Paris, 1994, in particolare cfr. M. OLAUSSON, *Desprez et Piranèse fils: de l'original à la reproduction*, pp.47-50.

¹⁸⁶ Questo libello che presenta il progetto dell'opera di cui alcune vedute già realizzate e altre in fieri mi sembra assai significativo dello spirito che animava il mercato dell'epoca, ne riporto qui un più ampio passo da cui è tratta la citazione nel testo: «...C'est dans cette vue que M. Desprez, architecte pensionnaire du Roi de France à Rome, après avoir voyagé en Italie et en Sicile pour dessiner les sites les plus intéressants et les monuments les plus remarquables des Anciens, s'est uni avec M. François Piranèse pour publier une suite de dessins coloriés qui leur ont paru devoir intéresser les hommes de goût et qui ont déjà mérité l'approbation des meilleur juges en ce genre. Ils seront scrupuleux à soigner tous les morceaux pour contenter le public connaisseur, et pour les rendre dignes d'être placés dans les cabinets les mieux assortis. Les figures distribués partout selon le besoin rendent exactement les costumes des divers pays et augmentent de beaucoup l'intérêt local...», *La Chimère de Monsieur Desprez...* cit., p. 50.

¹⁸⁷ L. J. Desprez *Veduta dell'interno della Grotta di Posillipo*, penna e inchiostro nero, lavis grigio e nero, acquerello, 58,7x42,4 cm, iscrizione a penna sul margine inferiore del montaggio: *Grotte de Posillipo de nuit*, firmato in basso a destra *Desperz*, London, British Museum, inv. 1864-12-10-438.

per evitare di scontrarsi in un passaggio sempre ingombro di carrozze e di gente, a piedi o a cavallo».

Châtelet aveva, invece eseguito la *Veduta dell'entrata della grotta di Posillipo dalla parte di Napoli*¹⁸⁸, scegliendo l'inquadratura più consueta in cui veniva rappresentato l'ingresso della galleria.

Ma, proprio per «l'interesse e la curiosità di questo percorso straordinario», come recita la didascalia della tavola del *Voyage*, è offerta anche una «seconda veduta, che è presa dall'altra estremità e come si vede entrandovi dal lato di Pozzuoli»¹⁸⁹.

A Napoli dunque, uno dei soggetti più rappresentati è proprio la grotta di Posillipo, un antico tunnel di età augustea scavato nella collina tufacea di Posillipo per mettere in contatto la città con la zona di Pozzuoli, e costituiva il varco di grande suggestione attraverso cui si accedeva ai Campi Flegrei.

Il racconto di Goethe può rendere, ancora una volta, l'effetto che doveva suscitare nei viaggiatori stranieri questo passaggio: «Al tramonto andammo a visitare la Grotta di Posillipo, nel momento in cui dall'altro lato entravano i raggi del sole declinante. Siano perdonati tutti coloro che a Napoli escono di senno! Ricordai pure con commozione mio padre cui proprio le cose vedute da me oggi per la prima volta avevano lasciato un'impressione indelebile ...»¹⁹⁰.

Anche il pittore svizzero Abraham Louis Rodolph Ducros aveva rappresentato la grotta di Posillipo¹⁹¹ in una serie di disegni realizzati nel 1778, agli esordi della propria carriera, durante un viaggio in cui accompagnava, in qualità di disegnatore, quattro nobili olandesi

¹⁸⁸ C. L. Châtelet, *Vue de l'Entrée de la Grotte de Pausilippe, prise en y arrivans du coté de Naplea, Dessinée par Chastelet*, in *ibidem*, vol. I segue p. 81, n. 57; in P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Electa Napoli, Napoli 1995, n.21 p. 113, fig. p. 115.

¹⁸⁹ H. Robert, *Vue de l'Entrée de la Grotte de Pausilipe, près de Naples, Dessinée d'après Nature par Robert peintre du Roi*, in J. C. RICHARD, ABBE DE SAINT-NON, *Voyage...cit.*, vol. I segue p. 82, n. 37, in P. LAMERS, *op.cit.*, n. 399, p. 344, fig. p. 345. La didascalia recita: «L'intérêt & la curiosité de ce chemin extraordinaire nous ont engagé a donner cette seconde Vue, qui est ici prise de l'autre extrémité, & telle qu'on l'apperçoit en y entrant du coté de Pouzzol»; disegno preparatorio pennello bruno su sanguigna e matita nera, 46,5x33,2 cm, New York, the Metropolitan Museum of Art, inv. 40.91.17; Disegno esecutivo, penna e inchiostro nero, su matita, lavis grigio, acquerello, 21,5x16 cm, collezione privata Stati Uniti, in P. LAMERS, *op. cit.*, n. 399a e b.

¹⁹⁰ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia...cit.*, Napoli 27 febbraio 1787.

¹⁹¹ A. L. R. Ducros, *Dessins de mon voyage dans le Deux Sicilie et à Malte 1778 Louis Ducros fecit*, vol. I, *Sortie de la Grotte du Pausilype du côté de Pozzuoles*, acquerello e lavis grigio, 24,9x18,3 cm, fol. 16a; *Entrée de la Grotte du Pausilype du côté de Pozzuoles*, lavis grigio e bruno, 24,4x18,3 cm, fol. 16b, A. L. R. Ducros, *Sortie de la Grotte du Pausilype du côté de Naples*, acquerello e lavis grigio, 50,5x18,6 cm, fol. 17, Amsterdam, Rijksmuseum Rijksprentenkabinet.

provenienti da L'Aja¹⁹². Tra i disegni che documentano il loro viaggio nell'Italia meridionale, conservati ora al gabinetto delle stampe del Rijksmuseum di Amsterdam e intitolati *Dessins de mon voyage dans le Deux Sicilie et à Malte 1778 Louis Ducros fecit*, vi sono due vedute che rappresentano con grande freschezza e efficacia le due uscite della grotta riprese dall'interno del tunnel. La veduta ripresa dal lato di Pozzuoli è dipinta su due fogli accentuando, così, l'effetto di verticalità dell'ingresso della galleria.

¹⁹² Cfr. *Voyage en Italie, en Sicile et à Malte: 1778 ; par quatre voyageurs hollandais ; Willem Carel Dierkens, Willem Hendrik van Nieuwekerke, Nathaniel Thornbury; Nicolaas Ten Hove ; accompagnés du peintre vaudois Louis Ducros ; journaux, lettres et dessins*, a cura di J. W. Niemeijer & J. Th. De Booy, Martial, s.d., 2 voll.; J. W. NIEMEIJER, *Images et souvenirs de voyage: le dessinateur suisse Louis Ducros accompagne des touristes hollandais en Italie en 1778*, Zwolle, Waander, 1990.



A. L. R. Ducros, *Sortie de la Grotte du Pausilype du côté de Naples*, acquerello e lavis grigio, 50,5x18,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

In seguito, Ducros rappresenterà ancora questo soggetto in un acquerello¹⁹³, tipico dei modi più tardi e manierati del pittore, che si allontana però dalla fresca immediatezza di quelli eseguiti anni prima sul posto.

L' *Ingresso della grotta di Posillipo* è rappresentato da Fabris nella tavola XVI dei *Campi Phlegraei*; nella didascalia che illustra la sua *gouache*, sono evidenziati i motivi di interesse del tunnel, infatti, dopo averne indicato le misure, si specifica che «è una grande e antica opera di cui già fanno menzione Strabone, Seneca e molti altri autori dell'antichità. Nel libro di Padre Paoli, intitolato “Antichità di Pozzuoli” stampato a Napoli nel 1768¹⁹⁴, sono contenute le piante e le misure esatte di questa grotta» e, segnalata la presenza dei «resti della tomba di Virgilio di cui si trova esatta descrizione nello stesso libro di Padre Paoli» si passa agli aspetti vulcanologici sottolineando che «lo scopo principale di questa tavola è dare un'idea precisa della sezione di una parte di una montagna di tufo, di cui sono composti la maggior parte dei dintorni di Napoli, Pozzuoli e Baia, e che, come la montagna di Posillipo sono parti di cono formati da esplosioni vulcaniche»¹⁹⁵.

Ancora una volta emerge come il binomio antico natura catalizzasse l'attenzione della società cosmopolita che intraprendeva il *Grand Tour* spingendosi in Italia alla ricerca di scenari che potessero soddisfare questo duplice interesse.

Così anche i vedutisti d'oltremare a Napoli intorno al 1780 rappresentano la grotta più volte nei loro dipinti; Thomas Jones la ritrae in almeno due disegni molto diversi tra loro,

¹⁹³ A. L. R. Ducros, *La Grotta di Posillipo*, penna e acquerello su carta, 79x110 cm, Lausanne, MCBA.

¹⁹⁴ Padre Antonio Paoli (Lucca 1720-Napoli 1790) antiquario ed erudito, autore dell'opera dal titolo *Avanzi delle Antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baia*, Napoli 1768, comprendente 68 incisioni tratte da disegni di Gabriele Ricciardelli, G. Battista Natali e Gaetano Magri incisi da Cardon, F. La Marra, G. Volpato, N. Magalli, Ch. F. Nicolé. Paoli interessato anche alle antichità di Paestum, partecipò infatti alla campagna di rilevamento finanziata dal conte Felice Gazola pubblicandone alla fine il resoconto nell'opera *Della città di Pesto, dissertazioni di Paolo Antonio Paoli della congregazione della Madre di Dio e presidente dell'Accademia nobile Ecclesiastica di Roma*, Roma 1784.

¹⁹⁵ «Vi è una strada scavata attraverso la montagna, di una pietra tenera chiamata tufo, che conduca da Napoli a Pozzuoli, di circa 2400 piedi di lunghezza e 22 di larghezza, di 90 piedi di altezza in qualche punto, di 70 in altri e in un punto meno di 20. E' una grande e antica opera di cui già fanno menzione Strabone, Seneca e molti altri autori dell'antichità. Nel libro di Padre Paoli, intitolato “Antichità di Pozzuoli” stampato a Napoli nel 1768, sono contenute le piante e le misure esatte di questa grotta. 2. I resti della tomba di Virgilio di cui si trova esatta descrizione nello stesso libro di Padre Paoli. 3. Lo scopo principale di questa tavola è dare un'idea precisa della sezione di una parte di una montagna di tufo, di cui sono composti la maggior parte dei dintorni di Napoli, Pozzuoli e Baia, e che, come la montagna di Posillipo sono parti di cono formati da esplosioni vulcaniche» in W. HAMILTON, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanoes of the Two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton K.B.F.R.S. his Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, Napoli 1776, e *Supplement to the Campi Phlegraei, being an account of the Great Eruption of the Mont Vesuvius in the Month of August 1779*, Napoli 1779, Napoli 1776-1779; trad.it. W. HAMILTON, *Campi Flegrei. Osservazioni sui Vulcani del Regno delle Due Sicilie (comunicate alla Società Reale di Londra da William Hamilton)*, a cura di A. Tommaselli, Grimaldi editore, Napoli 2000, tav. XVI.

uno studio a olio su carta datato August 1782¹⁹⁶ e un acquerello¹⁹⁷ simile invece a quelli con lo stesso soggetto eseguiti da Francis Towne e William Pars¹⁹⁸, entrambi a Napoli con Jones nel 1781.

John Robert Cozens, che giunge nella capitale partenopea nell'estate del 1782, non manca di rappresentare la grotta¹⁹⁹ nel suo *sketchbook*, attraverso cui è possibile seguire le escursioni compiute dal pittore britannico durante il suo soggiorno napoletano.

L'area dei Campi Flegrei era oggetto di continue escursioni da parte di *grandtourists* e artisti. Jones nei *Memoirs* ne ricorda moltissime, tra queste una effettuata il 22 settembre 1782: «Con gli stessi amici siamo saliti a piedi sulle colline di Posillipo, abbiamo pranzato in un paesetto chiamato Soccavo e di lì siamo andati fino a Pozzuoli...»²⁰⁰. E pochi giorni dopo, di nuovo: «9 [ottobre]. Con la stessa compagnia del 22 dello scorso mese siamo andati a piedi al convento dei Camaldoli, che è il punto più alto nei dintorni di Napoli. [...] Da quell'altezza si domina il panorama completo della costa di Baia, con Cuma, Monte Nuovo, il Gauro, e i laghi di Agnano, Averno e Mare Morto. Si vedono anche la città di Pozzuoli, la Solfatara, gli Astroni, il promontorio di Misero, insomma tutta quella regione che prende il nome di Campi Flegrei e che è descritta da Sir William Hamilton nel suo Trattato sui Vulcani. Mi sembrò un soggetto molto interessante, così ne tracciai uno schizzo molto preciso, pensando di riportarlo più tardi in scala maggiore».

¹⁹⁶ T. Jones, *L'entrata della Grotta di Posillipo*, 1782, olio su carta, 20,3x27,3 cm, firmato e datato: *T J August 1782* London, National Gallery, Gere collection.

¹⁹⁷ T. Jones, *L'entrata della Grotta di Posillipo*, matita, acquerello e tempera, 21,4x39,4 cm, iscritto sul margine «The Entrance, next Naples, of the Grotto of Pausilipo – which is about 2400 feet long, in some parts 90, in others 70, & in one part between 10 & 20 high/ and 22 wide», Yale Center for British Art, Paul Mellon collection (B1993.9).

¹⁹⁸ W. Pars, *L'entrata della Grotta di Posillipo*, penna e acquerello, 39x51,5 cm, Birmingham City Museum and Art Gallery; F. Towne, *L'entrata della Grotta di Posillipo*, penna e acquerello, 31,1x46,8 cm, London British Museum.

¹⁹⁹ J. R. Cozens, *Grotta di Posillipo*, matita e acquerello grigio, *sketchbook*, vol. III, f. 21 datato *October 12, 1782*.

²⁰⁰ «22nd With the same party walked over the hill of Pusillippo and dined at a place called *Sucava* [Soccavo]-from thence proceeded to Pozzuoli [...]», T. JONES, *Memoirs of Thomas Jones*, a cura di A. P. Oppé, in “The Walpole Society”, vol. XXXII (1946-48), 1951, 22 settembre 1782, pp. 114-15.



F. Towne, *L'entrata della Grotta di Posillipo*, penna e acquerello, 31,1x46,8 cm, London British Museum



W. Pars, *L'entrata della Grotta di Posillipo*, penna e acquerello, Birmingham City Museum and Art Gallery



J. R. Cozens, *Grotta di Posillipo*, matita e acquerello grigio, *sketchbook*, Withworth Art Gallery, Manchester

L'iscrizione sul margine dell'acquerello di Jones con la Grotta di Posillipo riporta le misure della galleria esattamente come nel commento alla tavola di Fabris dei *Campi Phlegraei*²⁰¹, facendo riscontrare l'influenza di quel trattato nell'approccio analitico e didascalico così differente da quello espresso nello studio a olio dove l'effetto dell'ingresso della grotta è reso con macchie di colore.

Solo pochi giorni dopo la gita di Jones ai Camaldoli, il 18 ottobre, Cozens aveva tracciato sul suo *sketchbook*²⁰² vari disegni pieni di annotazioni durante una gita attorno a Posillipo; nel primo foglio si vede proprio il panorama, a ovest della collina, che si estende dall'uscita della grotta e l'isola di Nisida a sinistra, alla pianura di Bacoli a al golfo di Baia, fino al promontorio di Miseno, Procida e Ischia, come le didascalie non mancano di sottolineare²⁰³.

La stessa zona è rappresentata in un acquerello attribuito a Jacob Philipp Hackert, che ritengo debba invece assegnarsi a Giovan Battista Lusieri.

La veduta è ripresa dalla collina di Posillipo che si dispiega sul margine sinistro del foglio fino all'isolotto di Nisida, al centro il borgo di Fuorigrotta con la chiesa di San Vitale, da cui parte la strada, visibilissima nella piana verdeggiante, per Bagnoli e Pozzuoli, sul fondo, anche qui, le sagome di Miseno, Ischia che chiudono il golfo di Baia. In primo piano, come spesso nelle vedute di Lusieri, ma non solo, delle figure e un albero che fa da quinta alla scena.

L'analisi stilistica di questa veduta porta a privilegiare la paternità di Lusieri; la qualità pittorica, l'uso dell'acquerello puro, la nitidezza dei dettagli, la resa della vegetazione, il modo di definire e atteggiare le figure in primo piano, sembrano avvalorare questa attribuzione, ma ulteriori elementi sono emersi a confermarla.

Tra i numerosi fogli del pittore romano conservati a Broomhall vi è un disegno a matita che raffigura la stessa area dell'acquerello in questione, inquadratura analoga, stessi dettagli delle

²⁰¹ Jones scrive in margine all'acquerello: «[...] which is about 2400 feet long, in some parts 90, in others 70, & in one part between 10 & 20 high/ and 22 wide»; mentre la didascalia alla tavola di Fabris dice: «[...] di circa 2400 piedi di lunghezza e 22 di larghezza, di 90 piedi di altezza in qualche punto, di 70 in altri e in un punto meno di 20».

²⁰² J.R. Cozens, *Sketchbooks*, matita e acquerello grigio, 18 x 24 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester, vol. IV, f. 3 *Scola di Virgilio*, matita e acquerello grigio, datato *October 18*, [1782]; Vol. IV, f. 4, *Ponto Paone, a bay in the Isle of Nisida, which is evidently the crater of a Volcano*, matita e acquerello grigio, datato *October 18*, [1782]; Vol. IV, f. 3, *On the coast of Posillipo near the pont from Marechiaro*, matita e acquerello grigio, datato *October 18, 1782*, quadrettato per riporto, n. 289; *Catalogue of seven sketch-books by John Robert Cozens: (formerly in the collection of William Beckford); sold by order of His Grace the Duke of Hamilton and Brandon*, Sotheby and Co., London, 1973, 29.11.1973.

²⁰³ J.R. Cozens, *Sketchbooks*, Vol. IV, f. 2, *From the road leading to the scola di Virgilio, showing the islands of Nisida, Ischia and Procida, and the Promontory of Miseno*, matita e acquerello grigio, datato *October 18, 1782*.

case di Fuorigrotta, manca solo la scena in primo piano e le case sulla collina di Posillipo di cui nel foglio di Broomhall si vedono solo le pendici. Sembrerebbe trattarsi proprio di uno studio preparatorio, con una visione un po' più ravvicinata, per la veduta.

Ma ancora un altro elemento attesta la paternità di Lusieri di questo dipinto; sempre a Broomhall, tra i numerosi studi di figure realizzati dall'artista acquistati da Elgin nel 1824 ve ne uno che rappresenta proprio la donna seduta a sinistra nel gruppo di figure in primo piano. Come molte volte riscontrato, infatti, Lusieri eseguiva studi analitici dei personaggi che poi compaiono nei primi piani dei suoi acquerelli.

Questa veduta è di grande interesse anche perché, con la consueta attenzione lenticolare di Lusieri, ritrae la zona di Fuorigrotta, un'area non così spesso rappresentata nelle vedute settecentesche, mostrando dettagliatamente come si presentava alla fine del Settecento. I grossi interventi cominciati nel 1884 con l'apertura del tunnel che collegava rapidamente Fuorigrotta al centro cittadino²⁰⁴, culminati nel piano di risanamento del 1938-39 che attuò ampi sventramenti nella zona per far posto alla Mostra d'Oltremare, hanno fatto sì che non rimanesse nessuna traccia dell'antico abitato.

In quell'occasione fu demolita anche la chiesa di San Vitale, chiaramente visibile sia nell'acquerello che nel disegno di Lusieri, che affacciava sulla piazza da cui si diramavano le strade per Napoli, Bagnoli e Pozzuoli, Agnano e Soccavo.

La zona dipinta da Lusieri è rilevata anche nella mappa del Duca di Noja, dove sono registrate tutte le arterie attraverso cui la Napoli settecentesca entrava in comunicazione con le vaste riserve boschive del cratere degli Astroni, della conca di Agnano, del Fusaro fino al litorale di Licola, che divengono in quegli anni "siti reali", e il «luogo detto Fuori Grotta», come viene indicato sulla *Mappa*²⁰⁵, dove è anche evidenziata la «Chiesa parrocchiale di San Vitale», è un importante nodo di collegamento.

Per questa zona, infatti, Vincenzo Ruffo (1749-1794), membro della Reale Accademia di Belle Arti di Firenze nel suo *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli* pubblicato a Napoli nel 1789 suggeriva vari interventi che prevedevano nella slargo antistante san Vitale la realizzazione di una grande piazza poligonale dalla quale partivano a raggiera le strade che conducevano a Bagnoli, Soccavo, Agnano e Napoli. Egli sottolineava inoltre la necessità di

²⁰⁴ Il tunnel, oggi ampliato, denominato *IV Giornate*.

²⁰⁵ G. Carafa duca di Noja, N. Carletti, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 35 fogli, incisione su rame, 237,6x501,6 cm assieme, 47,5x71,7 cm singolo foglio. La zona in questione è rappresentata in particolare nei fogli 16 e 17.

una strada che da Bagnoli raggiungesse direttamente Mergellina attraverso la collina di Posillipo rendendo secondaria la grotta romana che costituiva un passaggio piuttosto disagiata. Ruffo proponeva anche di ristrutturare gli ingressi della grotta due porte monumentali.

Una *Veduta della chiesa di San Vitale, all'uscita della grotta di Posillipo* realizzata da Châtelet è presente anche tra le illustrazioni del *Voyage pittoresque* dove è così giustificata: «una veduta senza dubbio più piacevole che interessante, è quella di una piccola chiesa chiamata San Vitale... Senza avere un motivo di curiosità ben definito, alcune vedute di siti pittoreschi hanno il merito di dare un'idea di un Paese e dei luoghi che si cerca di ricordare a quelli che li hanno visti, oppure far conoscere a coloro che non ci sono mai stati»²⁰⁶.

Ecco ancora una volta enunciato uno degli intenti principali di questo vedutismo creare souvenir di viaggio documentare i siti visitati, fornire immagini di luoghi suggestivi e pittoreschi a chi è rimasto in patria innescando quel processo reciproco di promozione tra vedutismo e *Grand Tour* per cui lo sviluppo dell'uno era intimamente legato a quello dell'altro.

Le Eruzioni del Vesuvio: dalle osservazioni sul campo alla formula di successo

Se l'area dei Campi Flegrei era caratterizzata da una serie di antichi crateri dove si riscontrano fenomeni secondari di vulcanismo come quelli della Solfatara o delle sorgenti termali di Agnano, il Vesuvio nella seconda metà del XVIII secolo era quasi sempre in attività fornendo uno spettacolo ai numerosi viaggiatori stranieri presenti a Napoli quando la città è ormai divenuta tappa fondamentale del Grand Tour.

Così il vedutismo assolvendo quel compito enunciato anche nel *Voyage pittoresque*, di “ricordare” i luoghi visitati o farli “conoscere” a coloro che non avevano intrapreso il viaggio

²⁰⁶ C. L. Châtelet, *Veduta della chiesa di San Vitale*, in *Voyage pittoresque*, in Vol.II, segue p. 188, n. 27, «Vue de l'Eglise de San Vitale en sortant de la Grotte de Pausilippe près de Naples, Dessiné par Chastelet, Gravé per Couché», descrizione a p. 195 : «une Vue plus agréable sans doute qu'intéressante; c'est une celle d'une petite Eglise, appelée San Vitale... Sans avoir un objet de curiosité bien déterminé, quelques Vues de Sites pittoresques ont le mérite de donner une idée d'un Pays, & des lieux que l'on cherche à rappeler à ceux qui les ont vu, ou a faire connoître à ceux qui n'y ont point été». Cfr. in P. LAMERS, *op. cit.*, n. 45, p. 122, fig. p.124.

in Italia, produce una serie numerosissima di dipinti che fissano l'immagine del Vesuvio in eruzione alla fine del secolo.

Voltaire, Wutky, Lusieri, sono tra i principali artisti che creano una formula di successo, in cui il Vesuvio era rappresentato di notte, quando le colate della lava potevano essere viste più nettamente, spesso al chiaro di luna, in modo da aumentarne l'effetto scenografico con la contrapposizione della luce fredda, bluastra e i toni caldi, rossastri della lava riflessi nel mare. Ma prima di divenire formula, l'immagine del Vesuvio era stata fissata in attenti rilevamenti eseguiti sul luogo, al seguito delle continue escursioni che si effettuavano sul cratere del vulcano, aderendo allo spirito di documentazione scientifica tipico dell'epoca.

Tra i più assidui frequentatori del vulcano era Sir William Hamilton che nel 1779 scrive di essere stato per la cinquantottesima volta nel cratere «e sicuramente quattro volte altrettante sulle pendici»²⁰⁷.

Durante l'eruzione del 1776 aveva eseguito egli stesso dei disegni a matita per mostrare ai membri della Royal Society, cui inviava costanti resoconti pubblicati poi nei *Campi Phlegraei*²⁰⁸, i cambiamenti della forma del cratere. Ma allo scopo di «trasmettere un'idea abbastanza precisa di un paesaggio così insolito a persone che non conoscono affatto queste parti d'Italia»²⁰⁹ Hamilton decide di ingaggiare Pietro Fabris per illustrare quelle «accurate e fedeli osservazioni sui fenomeni, relazionate con semplicità e verità»²¹⁰ che l'ambasciatore indicava come oggetto della sua opera.

Nelle tavole incise e colorate a mano realizzate da Fabris, Hamilton compare più volte; in particolare nella *Veduta dei Campi Flegrei dal convento dei Camaldoli*²¹¹ l'ambasciatore esamina il territorio di origine vulcanica con il telescopio oppure osserva l'eruzione nella *Veduta notturna di una colata di lava che decorse dal Monte Vesuvio verso Resina, l'11 maggio 1771, quando l'autore ebbe l'onore di condurre le Loro Maestà Siciliane a vedere quell'interessante fenomeno*²¹².

Nella lettera a Joseph Banks, presidente della Royal Society, che fa da introduzione al *Supplement ai Campi Phlegraei*, realizzato per descrivere la grande eruzione del 1779,

²⁰⁷ «the last visit to the crater of Vesuvius, which was in the month of May 1779, was my 58th, and to be sure I have been four times as often on parts of the mountain without climbing to its summit», W. HAMILTON, *Supplement to the Campi Phlegraei...*cit., p. 2.

²⁰⁸ I disegni di Hamilton erano allegati alla seconda lettera alla Royal Society.

²⁰⁹ W. HAMILTON, *Campi Phlegraei...*cit., p. 5.

²¹⁰ «Accurate and faithful observations on the operations of nature, related with simplicity and truth, are not to be met with often», *ibidem*, p. 5.

²¹¹ P. Fabris, *Veduta dei Campi Flegrei dal convento dei Camaldoli*, in *ibidem*, tavola XVII.

²¹² *Ibidem*, tav. XXXVIII.

l'ambasciatore britannico ribadisce ancora una volta: «Non ho mai mancato di andare ad osservare le lave che accompagnavano queste eruzioni durante la loro maggior furia, ed il cratere del vulcano al cessare di ogni eruzione»²¹³.

Una di queste escursioni Hamilton la fece assieme a Michael Wutky, proprio durante l'eruzione del 1779, secondo quanto racconta Friedrich Mayer nel 1792: «Hamilton, accompagnato dal sig. Wutky – un eccellente paesaggista austriaco – e da una guida molto temeraria di Resina, volle spingersi durante le più violente esplosioni e fuoriuscite di lava fino alle collinette di cenere e da lì annotò le sue osservazioni davanti a scene terrificanti. L'artista, invece, abbozzò qualche disegno dell'eruzione da utilizzare dopo per un grande dipinto da donare alla Regina di Napoli. Questo quadro è di un effetto grandioso e appare – come assicurano i testimoni oculari - estremamente realistico»²¹⁴.

Il «merito dell'esattezza», quello che anche Lusieri sottolinea essere uno dei pregi delle sue vedute, è una caratteristica assai richiesta ai pittori ingaggiati da eruditi e *grandtourists* per produrre immagini dettagliate e fedeli che soddisfacessero il forte interesse per vulcanologia e archeologia che animava le spedizioni dell'epoca; la descrizione del percorso delle colate laviche, le caratteristiche delle fumarole o la rappresentazione esatta dei particolari costruttivi e delle tipologie dei templi o delle terme erano oggetto di numerosi disegni che spesso venivano utilizzati per le illustrazioni dei volumi eruditi che ogni collezionista non mancava di avere.

Ducros, nei disegni realizzati all'epoca del viaggio nel Sud d'Italia del 1778, dipinge le pendici del Vesuvio specificando gli anni delle diverse colate laviche²¹⁵.

Nel *Voyage* di Saint Non undici incisioni illustrano il V capitolo del I volume, scritto da Deodat Dolomien, uno dei maggiori studiosi dell'epoca della geologia italiana, interamente dedicato al Vesuvio.

I disegni eseguiti da John 'Warwick' Smith durante il suo soggiorno italiano, finanziato da Charles Greville conte di Warwick, nipote di Sir William Hamilton, verranno pubblicati a Londra tra il 1792 e il 1796 nelle *Select Views in Italy with Topographical and Historical descriptions in*

²¹³ W. HAMILTON, *Supplement to the Campi Phlegraei* ...cit.; trad.it. *Campi Flegrei*, a cura di A. Tommaselli, p.234.

²¹⁴ F. MAYER, *Darstellungen aus Italien*, Berlin 1792, cit. in L. FINO, *Vedutisti e incisori stranieri a Napoli*, Napoli Grimaldi & C. Editori 2003, p. 197.

²¹⁵ A. L. R. Ducros, *Le Vésuve de Portici avec les Laves de 1777, 1771, 1731*, acquerello 25,2x63,7 cm, vol. I fol. 30, *Vue du Vésuve près du Couvent de Zoccolanti au-delà de Torre del Greco les Laves de 1734, 1764, 1776*, acquerello 30x85,1 cm, vol. I fol. 31 in *Dessins de mon voyage dans le Deux Sicilie et à Malte 1778 Louis Ducros fecit*, vol. I, *Sortie de la Grotte du Pausilype du côté de Pozzuoles*, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam.

English and French incise da William Byrne. Molte di queste vedute furono in seguito replicate da Smith all'acquerello per il mercato londinese. Tra queste una veduta del cratere del Vesuvio, di cui si conoscono più varianti²¹⁶, che nelle *Select Views* è accompagnata da un testo che descrive dettagliatamente le difficoltà della salita al vulcano, assieme alla forma, misura e colore del cratere.

Smith fu compagno assiduo di Jones a Roma, tra il 1776 e il 1778, e a Napoli, dal marzo del 1778 al luglio del 1779. Il 29 ottobre del 1778, esplorano insieme proprio il cratere del Vesuvio come registrato dai *Memoirs*: «con muli e guide siamo saliti sul Vesuvio fino alla base del grande cono “A”; lì arrivati abbiamo lasciato i muli e con una delle guide ci arrampicammo con grandi sforzi fino alla sommità, nell'arco di un'ora e dieci minuti. Dal cratere usciva pochissimo fumo, tanto che si poteva vedere il fondo. Questa bocca si apriva in un piccolo cono B che si era formato al centro del vecchio cratere C-C, sprofondato per effetto dell'ultima eruzione. Sia i coni grandi che i piccoli sono formati da enormi blocchi di lava, ceneri e lapilli, il che rende difficile la salita perché si affonda fino a mezza gamba e si scivola a ogni passo. C'era una bella tramontana, l'aria era limpida e il panorama stupendo [...]». Uno schizzo di Jones eseguito in questa occasione e inserito nei *Memoirs* chiarisce i punti a cui fanno riferimento le lettere nel testo²¹⁷.

Nel corso di questo soggiorno napoletano Smith incontrò più volte Hamilton, che aveva anche l'incarico di pagarlo per i disegni realizzati per Lord Warwick²¹⁸, e due sue opere rappresentano le residenze dell'ambasciatore a Posillipo e a Portici entrambe pubblicate nelle *Select views*²¹⁹.

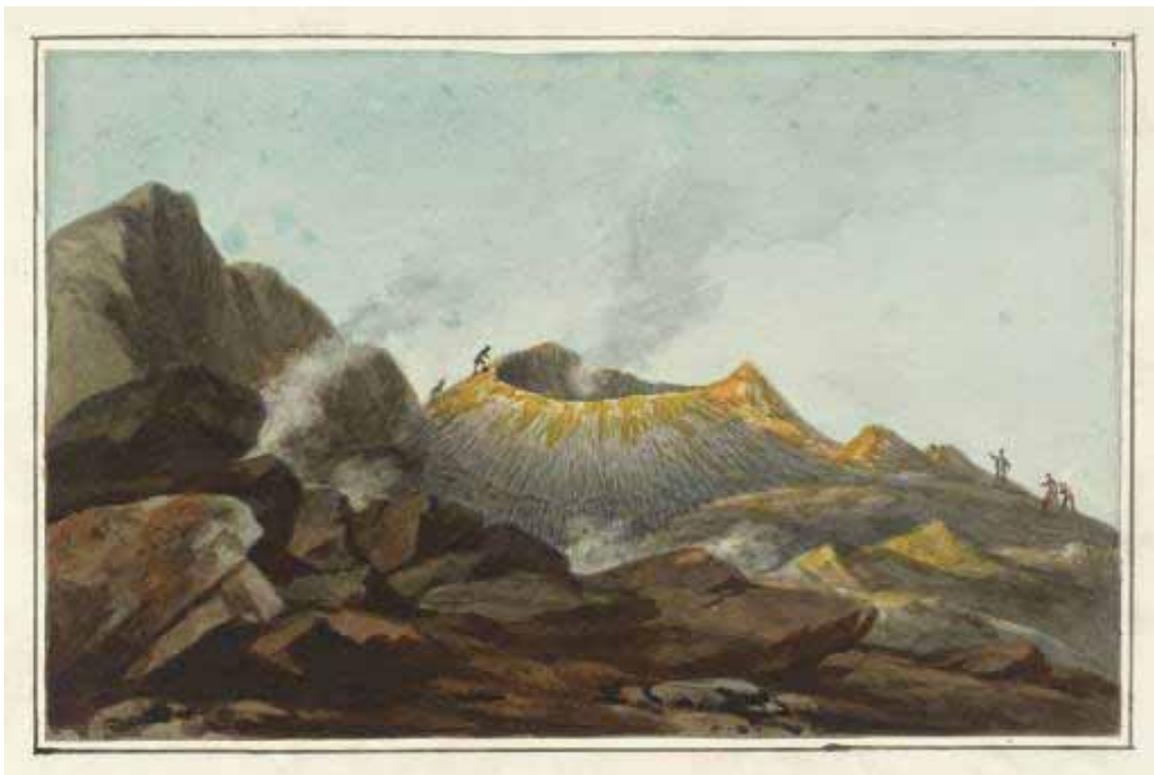
Le immagini di Vesuvio continuavano a riempire i taccuini dei tanti artisti venuti a Napoli e a illustrare guide e resoconti di viaggi.

²¹⁶ J. 'Warwick' Smith (1749-1831), *The summit and Crater of Mount Vesuvius, Drawn by J. Smith Engraved by B.T. Pouncy*, 13x19,2 cm, incisione, tav. 60 in *Select Views in Italy with Topographical and Historical descriptions in English and French* London 1792-96; J. 'Warwick' Smith, *The summit and Crater of Mount Vesuvius*, c. 1778, acquerello, 16,7x24,3 cm, London, British Museum, Prints and Drawings Department, 1871-11-11-1; un'altra variante J. 'Warwick' Smith *Crater of Vesuvius*, 1778, matita e acquerello, 24,5 x 37,9 cm, London, Tate Gallery.

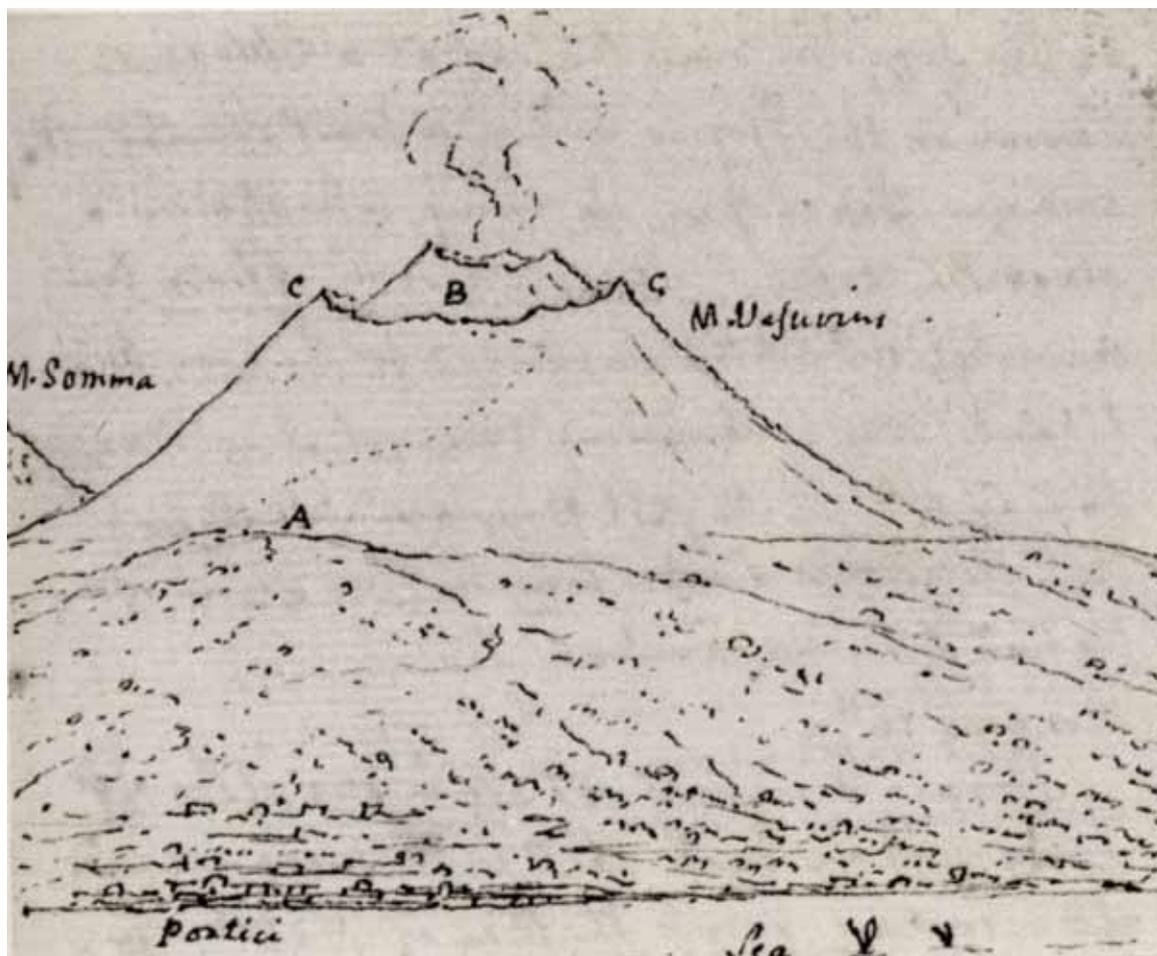
²¹⁷ Inserito a p. 122 dei *Memoirs*.

²¹⁸ Da aprile a settembre 1778 Sir William Hamilton paga a "John Smith of Rome" un totale di 100 sterline per conto di Lord Warwick, cfr. British Library, Add. MS. 40714, ff. 160, 163, 169, 178, cit. in *Vases and volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, a cura di I. Jenkins, K. Sloan, London, British Museum, London 1996, p. 170.

²¹⁹ J. 'Warwick' Smith, *On the shore of Posillipo*, incisione di W. Byrne e J. Sparrow, 12,3x19,2 cm, qui villa Emma è ripresa da Palazzo Donn'Anna; *General view of the Bay and City of Naples* riprende invece il panorama da villa Anelica da cui si ammirava «uno scenario giustamente considerato tra i più interessanti e belli del mondo» come recita la didascalia dell'incisione n. 58 delle *Select Views*. L'acquerello (19,9x31,4 cm) è conservato nel *Museum and Art Gallery di Birmingham*.



J. 'Warwick' Smith *Crater of Vesuvius*, 1778, matita e acquerello, 24,5 x 37,9 cm, London, Tate Gallery



T. Jones, *il Vesuvio*, disegno inserito nei *Memoirs*, p. 122

Hamilton nella lettera di introduzione al *Supplement* sottolineava: «L'ultima eruzione del Vesuvio è stata così singolare, tanto violenta ed allarmante da attirare inevitabilmente l'attenzione di chiunque si trovasse, non solo nelle immediate vicinanze, ma anche a distanza di molte miglia. Alcune approssimative descrizioni del fenomeno sono già state pubblicate e, a quanto mi dicono, alcune altre più precise e dettagliate stanno per andare in stampa. Quella che sta preparando l'abate De Bottis per ordine di Sua Maestà Siciliana sarà sicuramente eseguita con l'esattezza, la precisione e la verità che hanno reso le opere di questo autore sul soggetto del Monte Vesuvio tanto universalmente e rispettosamente stimate»²²⁰.

L'opera di De Bottis, professore di storia naturale nell'Università di Napoli, a cui fa riferimento Hamilton è il *Ragionamento istorico intorno all'eruzione del Vesuvio che cominciò il dì 29 luglio dell'anno 1779 e continuò fino al giorno 15 del seguente mese di Agosto*. Un volume che raccoglie insieme opere grafiche di Pietro Fabris, Alessandro D'Anna e Saverio della Gatta, tre artisti che con tempere incisioni e *gouaches* diedero inizio a una produzione seriale di vedute con l'eruzione.

Anche in queste tavole il principio dell'esattezza viene continuamente ribadito segnalando pure l'ora dell'eruzione; così nella veduta di Fabris con l'*Eruzione del Vesuvio succeduta il giorno 8 di Agosto dell'anno 1779 all'ora 1 ½ di notte o circa veduta da un luogo vicino al Real Casino di Posillipo*²²¹.

Il casino di Posillipo sembra essere un luogo privilegiato per osservare l'eruzione dalla città. E' sempre Hamilton a raccontare che: «fu dal palazzo delle loro siciliane Maestà a Posillipo che potetti fare le mie osservazioni sull'eruzione di questo giorno, ed in presenza delle loro Maestà che si erano compiaciute di mandarmi a chiamare al mattino, appena il vulcano era divenuto turbolento»²²².

Mentre Luise von Glöchausen, a Napoli nell'estate del 1789 con la duchessa Anna Amalia di Sassonia, nel suo diario di viaggio riferisce: «Il 18 agosto siamo andati insieme al Casino del re di Posillipo, dove sta il pittore di paesaggi Tito [Lusieri], e abbiamo visto le sue vedute di

²²⁰ W. HAMILTON, *Supplement...*cit., lettera al Joseph Banks presidente della Royal Society, Napoli 1 ottobre 1779; trad.it. *Campi Flegrei...*cit., a cura di A. Tommaselli, Grimaldi editore, Napoli 2000, p. 233.

²²¹ Per citare alcuni esempi di queste tavole: P. Fabris, *Eruzione del Vesuvio succeduta il giorno 8 di Agosto dell'anno 1779 all'ora 1 ½ di notte o circa veduta da un luogo vicino al Real Casino di Posillipo*, P. Fabris pinx. F. Giomignani inc., 14,3x 24,2cm, tav.II in De Bottis; A. D'Anna, *Eruzione del Vesuvio accaduta il dì 9 Agosto 1779 presso all'ore 16 ½, veduta da Santa Lucia a mare*, Alessandro D'Anna pinx. Carmine Pignatari R. inc., 21,5x18,5 cm, tav. III in De Bottis; S. Della Gatta, *Veduta del Vesuvio qual rimase alquanti giorni dopo l'eruzione del 1779*, Xav. Gatta pinx, Nic. Fiorillo [inc.], 21,5x18,7 cm, tav. IV in De Bottis.

²²² W. HAMILTON, *Supplement...*cit., qui si riferisce all'eruzione lunedì 9 agosto, trad.it. *Campi Flegrei...*cit., a cura di A. Tommaselli, p. 245.

Napoli. La duchessa acquistò una veduta al chiaro di luna per 25 oncie»²²³. La veduta a cui si fa riferimento è senza dubbio quella con *Il golfo di Napoli con l'eruzione di notte*²²⁴ attualmente conservata al Wittumspalais di Weimar, residenza della duchessa Anna Amalia.

Anche Hamilton, come risulta dal catalogo di vendita della sua collezione, avvenuta presso Christie's nel 1801, possedeva uno di questi acquerelli, che forniva «un'esatta veduta di Napoli e del suo golfo con l'eruzione del Vesuvio al chiaro di Luna»²²⁵.

Lusieri replicò più volte questo soggetto; se ne conoscono infatti almeno tre versioni identiche, tra cui quella di Weimar e altre due in collezioni private inglesi²²⁶, e alcune varianti in formato più piccolo²²⁷.

Queste vedute sanciscono il raggiungimento di una formula di successo replicata in maniera seriale, come dimostrano le numerose copie, secondo una consuetudine assai diffusa all'epoca; una formula "ad effetto", come la contessa Elise von der Reicke aveva definito il quadro di Lusieri visto visitando la quadreria napoletana del console danese Christian Heigelin,²²⁸ raggiunta anche attraverso lo studio di singoli elementi compositivi - la palma o la roccia di quinta, le imbarcazioni dei pescatori, i personaggi in riva al mare - come alcuni

²²³ «18. [August] fuhrenwir zusammen in das Casino des Königs von Pausilip wo der Landschafts Zeichner Tito weset, u. sahen seine Aussichten von Neapel. Die Herz: kauft einen Mondschein für 25 Unzen» Luise von GLÖCHAUSEN, *Tagebuch der Italienischen Reise*, Weimar, Goethe und Schiller Archiv, sign. 24/II 18. 8. 1789, cit. in T. Weidner, *J. P. Hackert: Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1998, nota 97, p. 224.

²²⁴ G.B. Lusieri, *Il golfo di Napoli con l'eruzione di notte*, 1789(?), acquerello, firmato, Weimar, Wittumspalais. A lungo attribuito ad Hackert la sua corretta attribuzione compare per la prima volta in W. EHRLICH, *Das Wittumspalais im Weimar*, Weimar 1988, p. 38.

²²⁵ *Hamilton Sale, Capital Drawings*, Christie's, 27 marzo 1801, lotto 23: «Don Tito Luzzi» «A most exquisite finished Drawing in Water Colours, taken by this great Master of Pausilipo, and giving an exact View of Naples, and its Bay; with the Eruption of Mount Vesuvius, by Moonlight, exactly as it appeared in the Year 1796[?]. Don Tito lived several Years at Pausilipo, where he had the opportunity of Studying this beautiful View, which he saw constantly from his own Window», cit. *Vases and Volcanoes...cit.*, p. 171.

²²⁶ G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli in notturno con l'eruzione Vesuvio del 1787*, 64,2x94,3 cm, firmato e datato sul verso e iscritto sopra una scritta cancellata *Veduta di Napoli con l'Eruzione del Vesuvio presa da Posilipo dipinta da Gio: Battista Lusieri 1797./ L'eruzione e del 1787*; venduto da Christie's il 5 July 1983 lot 133, Inghilterra, collezione privata; *Il golfo di Napoli in notturno con l'eruzione Vesuvio del 1787*, 64x97cm, firmato e datato 1793; Inghilterra, Duke of Wellington's collection, Stratfield Saye House.

²²⁷ G. B. Lusieri, *Veduta dell'eruzione del Vesuvio*, acquerello, 37,5x50 cm, iscr.: G.B. f. 1792, Roma, collezione privata; G.B. Lusieri, *L'eruzione del Vesuvio in notturno*, acquerello, 43x55 cm, firmato e datato 1793, prov.: Sotheby's 15 marzo 1989, lotto 178, Napoli, collezione privata; G.B. Lusieri, *Il golfo di Napoli con l'eruzione del Vesuvio in notturno*, incisione dipinta a mano con acquerello, 59,4x82,8 cm, Attingham, collezione Berwick.

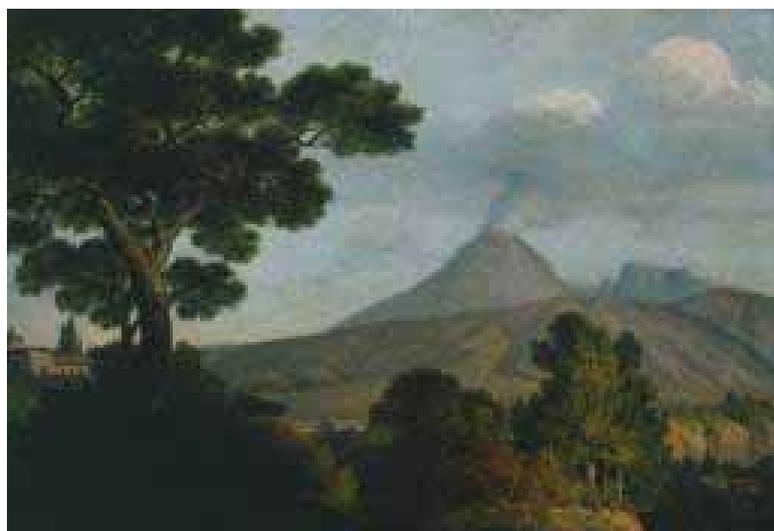
²²⁸ E. von der REICHE, *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschland und durch Italien*, Berlino 1815-17, 24 maggio 1805 cit. in R. ROSSINI, *Scrittori e pittori stranieri a Napoli nel XVIII e nel XIX secolo*, Cuneo 1985, pp. 39-40.

fogli dell'album di schizzi di Lusieri, in cui sono sperimentate le diverse soluzioni, sembrano confermare²²⁹.

Questa formula era potenziata dal ricorso all'espedito veduta notturna al chiaro di luna che creava una scenografica contrapposizione di toni freddi e caldi, ma che era al tempo stesso era una condizione effettiva per osservare l'eruzione del Vesuvio come anche Jones ricorda quando sottolinea che «di notte si vede sempre una grande colata di lava incandescente scendere i fianchi della montagna, mentre di giorno si sente solo l'odore del fumo»²³⁰.

Il punto di partenza di queste vedute, seppure poi divenute motivo alla moda, è sempre un'osservazione diretta dal vero rispondente a quelle aspirazioni scientifiche che animavano la cultura settecentesca e negli acquerelli di Lusieri l'eruzione è sempre dipinta con estrema veridicità e attenzione didascalica.

Alcuni disegni inediti conservati a Broomhall evidenziano ulteriormente questo aspetto; su questi fogli infatti Lusieri, tracciato il profilo del Vesuvio e di Castel dell'Ovo, secondo un punto di vista tipico delle sue vedute, delineava le diverse caratteristiche delle colate laviche annotando la data dell'eruzione²³¹.



T. Jones, *Il Vesuvio da Torre Annunziata*, 38x55,5 cm, London Tate Gallery

²²⁹ G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli di notte al chiaro di luna con l'eruzione del Vesuvio*, f. 51 dell'album di schizzi, acquerello grigio, 22,5 x 36,5 cm, *Il golfo di Napoli di notte al chiaro di luna con l'eruzione del Vesuvio*, f. 61, acquerello, 22,5 x 36,5 cm, iscrizione in alto a destra: *eruzione delli 4 Dicembre 1784 Da Posilipo*, Broomhall, collezione Elgin.

²³⁰ «at night we saw a large stream of redhot Melted Lava running down the Side of the Mountain but the Day time we could only see Smoke», T. JONES, *Memoirs...* cit., 15 settembre 1778, p. 78.

²³¹ G.B. Lusieri, *Eruzione del "25 Xbre 1792"*, matita, 45x58,5 cm; *Eruzione del "3 Gennaro 1793"*, matita, 45x58,5 cm; *Eruzione del "23 Agosto 1789"*, matita, 44x55,5 cm, Broomhall, collezione Elgin.

Altri fogli ancora sono realizzati durante alcune di quelle escursioni che pittori e *grantourists* realizzavano di continuo sul vulcano descrivendo dettagliatamente, ognuno con i propri mezzi, i fenomeni che incontravano.

Una di queste escursioni Lusieri l'aveva fatta assieme a Jones, quando alla fine di luglio del 1783 trascorrono alcuni giorni insieme tra Torre Annunziata e Pompei, subito prima che il pittore gallese lasciasse definitivamente l'Italia, nei *Memoirs* è infatti raccontato: «andammo a Torre del Greco dove ci rivolgemmo al segretario di Lord Tilney per avere notizie di don Titta. Volevo salutarlo e avevo saputo che si trovava nella zona per eseguire alcuni disegni commissionati dalla regina. Ci disse che era a Torre dell'Annunziata, poche miglia da lì. [...] Il giorno dopo visitammo a piedi quel bellissimo paese e l'indomani salimmo sul Vesuvio arrivando fino alle ultime zone coltivate, attraverso vigneti meravigliosi e villaggi, boschi e frutteti fra cui erano disseminate chiese bellissime e antichi conventi»²³².

Uno dei disegni di Lusieri a Broomhall è tratto da una di queste zone ancora verdeggianti prima di arrivare alla cima e più avanti si scorge spedizione di persone con dei muli che su un sentiero si dirigono verso il vulcano²³³.

Un altro foglio rappresenta invece alcuni uomini e donne che nei pressi di una croce in legno guardano il fumo che si leva abbondante dalle pendici del vulcano²³⁴.

Di questi disegni sembra esplicitiva la descrizione che traccia Goethe nel suo *Viaggio in Italia*: «Il 2 marzo feci l'ascensione al Vesuvio, nonostante il tempo imbronciato e la vetta nuvolosa. Raggiunta in carrozza Resina, iniziai a dorso di mulo la salita tra i vigneti; proseguii a piedi sopra la lava dell'anno '71, già ricoperta di muschio fine ma tenace, e procedetti sul fianco della colata. Lasciai alla mia sinistra, in alto, la capanna dell'eremita e scalai infine, fatica davvero improba, il cono di cenere. Il vertice era per due terzi sotto le nuvole.

²³² *July 1783* «25th getting up at 4 o'clock in the Morning & taking a Boat, I went with Maria and my little Girl by Sea to Torre del Greco, where we landed and applied to L'd Tilney's Secretary for Information with respect to D Titta whom I knew to be somewhere on that Coast making Drawings for the Queen and whom I wished to take leave of - The Secretary informed me that he was at Torre dell'Annunziata, some miles farther - As the boat had been discharged, we took a Calass and arrived at the place about 11 o'clock in the forenoon where we found him e D'a Maria- The next day we amused ourselves in walking about this interesting Country, & on the day following ascended M. Vesuvius as far as the Cultivation extended, thro' beautiful Vineyards & villages, & Groves of Fruits & Forest Trees, and interspersed with handsome Churches and Convents - The Weather was remarkably hot-[...] 29th We all walked to Pompej, where D. Titta was making Drawings & returned to dinner at Torre dell'Annunziata-», T. JONES, *Memoirs... cit.*, 25 luglio 1783, p. 124. Un dipinto a olio su carta di Jones rappresenta *Il Vesuvio da Torre Annunziata*, 38x55,5 cm, London Tate Gallery.

²³³ G.B. Lusieri, *Escursione sul Vesuvio*, matita, 54x76 cm, Broomhall, collezione Elgin.

²³⁴ G.B. Lusieri, *Eruzione con spettatori vicino a una croce*, matita, 54x76 cm, Broomhall, collezione Elgin.

Toccammo finalmente l'antico cratere, ormai colmo, e trovammo lave di data recente, non più di due mesi e mezzo e perfino un sottile strato di cinque giorni fa, già raffreddato. Lo percorremmo risalendo una collina vulcanica formatasi da poco che fumava da ogni parte. Poiché il fumo andava in direzione opposta, volli avanzare fino al cratere. Fatti una cinquantina di passi in mezzo al vapore, questo si infittì al punto che quasi non riuscivo a vedere le mie scarpe. Tenere il fazzoletto davanti alla bocca non serviva, anche la guida era invisibile, e malsicuro l'incedere sullo sfasciume della lava eruttata; ritenni quindi consigliabile tornare sui miei passi e riservare l'agognato spettacolo a un giorno più sereno e di fumo meno intenso. [...]

Tuttavia la montagna era assolutamente tranquilla: né fiamme, né boati, né getto di lapilli, come s'è visto in questi ultimi tempi. Stavolta ne ho fatto la ricognizione e, non appena tornerà il bello, la cingerò formalmente d'assedio»²³⁵.

Goethe racconta poi dei tipi di lave trovati e dei fenomeni che intende approfondire informandosi “presso esperti e collezionisti”. Tre giorni dopo, il 6, vi ritorna assieme a Tischbein accompagnati da due guide, in questa occasione Goethe si avventura fino all'orlo del cratere, poi osserva attentamente “le lave antiche e recenti” di cui la guida gli “indica esattamente le varie annate”. Qui, «commisti a tal caotico ammasso di rocce fuse si trovano grossi blocchi che se intaccati mostrano nel punto di rottura caratteristiche affatto simili a quelle delle rocce primitive. Le guide asserirono trattarsi di antiche lave dello strato più profondo, che a volte vengono eruttate dal vulcano»²³⁶.

Alcuni disegni di Lusieri tra quelli conservati nella residenza di Lord Elgin, sono degli schizzi che rappresentano da vicino delle colate laviche ancora fumanti²³⁷. In uno di questi in particolare si vede proprio il fenomeno dei massi più grossi trascinati dalla lenta colata come descritto da Goethe.

Dalle osservazioni condotte *in situ* si passava poi allo studio di una composizione che, conservando quegli aspetti di veridicità essenziali nella produzione vedutistica di questi anni, organizzava l'inquadratura della scena, gli elementi di quinta e i motivi di maggior interesse fino al raggiungimento di una formula che poteva poi essere replicata più volte, spesso ricorrendo anche all'utilizzo delle incisioni acquerellate.

²³⁵ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia...*cit., 3 marzo 1787.

²³⁶ *Ibidem*, 6 marzo 1787.

²³⁷ G. B. Lusieri, *Colata lavica*, matita e gesso nero, 39x47 cm; *Colata lavica*, matita, 38x68 cm, Broomhall, collezione Elgin.

A ulteriore testimonianza di questa pratica, sempre a Broomhall, vi sono due fogli in cui sono definiti i contorni per un'altra variante della veduta del golfo di Napoli con l'eruzione; questi differiscono solo nella maggior definizione del Vesuvio fumante in uno di essi, mentre per il resto tutti i dettagli sono identici dai personaggi in primo piano alle navi nel mare²³⁸. Tra gli elementi variabili in queste composizioni sono proprio le navi, di cui moltissimi studi sono presenti tra i fogli di Lusieri²³⁹.

La zona di Portici: alcuni disegni di Lusieri e Cozens a confronto

Punto di partenza privilegiato per le escursioni sul Vesuvio era la zona di Portici.

Quest'area aveva conquistato nuova fortuna quando, nel 1738, Carlo di Borbone aveva deciso di costruire una villa reale a Portici. La zona ebbe allora un intenso sviluppo, con il moltiplicarsi di aziende agricole, casini di caccia e ville da diporto, luoghi assai frequentati oltre che per la vicinanza alla corte, quando si trasferiva nella reggia di Portici, anche per la prossimità al Vesuvio e agli scavi di Ercolano e Pompei, altro consistente motivo di rivalutazione dell'area.

Sir William Hamilton aveva la sua residenza a Portici a Villa Angelica, che si trovava "tra Ercolano e Pompei, vicino al convento dei Camaldoli"²⁴⁰.

L'ambasciatore britannico alternava i soggiorni nelle sue ville, spesso seguendo il re nei suoi spostamenti, come lui stesso racconta in una lettera del giugno 1780: «ceniamo ogni sera nel nostro casino a Posillipo, dove è fresco come in Inghilterra. La primavera e l'autunno abitiamo la nostra piacevole residenza a Portici. In inverno seguo il Re a Caserta»²⁴¹

John Robert Cozens, giunto a Napoli nell'estate del 1782, venne ospitato assieme al suo mecenate William Beckford nelle ville di Sir William Hamilton, prima a Posillipo e poi a Portici.

²³⁸ G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli*, 64x97 cm; *Il golfo di Napoli con il Vesuvio in eruzione*, 64x83 cm, Broomhall, collezione Elgin.

²³⁹ G. B. Lusieri, *Studi di navi*, 51x65 cm, 3 fogli, Broomhall, collezione Elgin.

²⁴⁰ La sua ubicazione era in effetti quindi più prossima a Torre del Greco, ma lo stesso Hamilton la definiva residenza di Portici, come segno di maggior distinzione ed eleganza Cfr. C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli: cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Electa Napoli 1990, p. 46.

²⁴¹ «We dine at our casino at Posilipo every day; where it is as cool as in England. Spring and autumn we inhabit our sweet house in Portici and in winter I follow the King to Caserta», A. MORRISON, *The collection of Autograph letters and Historical documents formed by Alfred Morrison: the Hamilton and Nelson Papers*, London 1893-4, Vol. I, p. 61 (n. 92, 27 June 1780).

Qui, nonostante Hamilton lo definisca “*the vermin*”, parassita, aggiungendo: «ha fatto alcuni schizzi affascinanti, ma per quello che vedo dal suo taccuino è svogliato come al solito»²⁴², esegue un'enorme quantità di studi, con una media di tre, fino ad arrivare a sette o nove al giorno.

Durante la sua permanenza a villa Angelica, Cozens produce, infatti, una fitta serie di disegni datati tra il 9 agosto e il 7 settembre del 1782, tutti nel secondo volume dei suoi album.

In particolare, tra gli altri, Cozens esegue alcuni disegni che riprendono il panorama dalla residenza di Sir William: due fogli che sembrano comporsi in un'unica veduta verso il golfo datati entrambi il 12 agosto²⁴³ e un altro disegno eseguito pochi giorni dopo²⁴⁴ che è la base per la *Veduta di Napoli dalla villa di Sir William Hamilton a Portici* ora al Victoria and Albert Museum²⁴⁵.

La zona di Portici è rappresentata anche da Lusieri in alcuni schizzi e in due grandi vedute: la prima, in due fogli, datata 1783 riprende il panorama del golfo che si godeva dalla reggia²⁴⁶, l'altra, datata l'anno successivo, il 1784, ribalta la rappresentazione della stessa zona verso la reggia con il Vesuvio alle spalle²⁴⁷. Il punto di vista da cui è ripresa la scena è il fortino del Granatello che compare all'estrema sinistra della *Veduta da Portici*.

Nell'album di Lusieri, a Broomhall, ci sono ben quattro disegni dedicati al fortino²⁴⁸, eretto nel 1738-39 dall'architetto spagnolo Lopez Barrios a difesa del nuovo Palazzo Reale,

Il primo di questi disegni il forte è ritratto dalla stessa angolazione della veduta di Napoli da Portici, è tracciato a matita con acquerellature in toni di grigio che tracciano nette ombre sulla struttura architettonica. Il secondo foglio invece è ripreso dal mare, solo nitidi contorni a matita definiscono il forte che affiora dalle rocce. Un altro disegno a matita rappresenta il fortino in modo simile al primo. Il quarto foglio, dipinto a acquerello monocromo,

²⁴² «he has made some charming sketches but I see by his book he is as indolent as usual», cit. in J. INGAMELLS, *op. cit.*, ad vocem “Cozens, John Robert”, p. 249.

²⁴³ J. R. Cozens, *From Sir William Hamilton Villa at Portici, August 12*, sketchbook vol. II, ff. 7, 8.

²⁴⁴ J. R. Cozens, *Naples - from Sir William Hamilton's Villa. Portici - August 19*, sketchbook vol. II. Lo schizzo ha delle note che indicano le principali emergenze della città.

²⁴⁵ J. R. Cozens, *View of Naples from Sir William Hamilton's Villa at Portici*, 1782, acquerello, 23,2x36,5 cm, Victoria and Albert Museum, London.

²⁴⁶ G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli da Portici*, acquerello, 2 fogli, lato sinistro, *Posillipo da Portici*: 57x93,6 cm; lato destro, *Napoli da Portici*: 57,2x93,7 cm, firmato e datato: *Titta Lusier f. 1783*, prov.: Broomhall, Collezione Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 111 e lotto 105, Londra, collezione privata.

²⁴⁷ G. B. Lusieri, *Il Palazzo Reale di Portici alle falde del Vesuvio*, 1784, 55x90 cm, firmato e datato: Lusier f. 1784, Torino, collezione privata.

²⁴⁸ *Album di disegni di G. B. Lusieri*, fogli rilegati 22,5x36,5, Broomhall, Collezione Elgin: *Il Fortino del Granatello*, f. 19, acquerello grigio, penna e inchiostro, matita; *Il Fortino del Granatello dal mare*, f. 25, matita; *Il Fortino del Granatello*, f. 46 matita; *Il Fortino del Granatello*, f. 60, acquerello grigio, penna e inchiostro, matita.

restituisce una veduta più completa delle precedenti; il primo piano è definito dalla vegetazione e da tre figure in colloquio. Sono studiati anche gli effetti della luce che filtra dalle nuvole e si riflette sul mare mettendo in rilievo due navi in transito.

L'immediatezza dello schizzo fatto sul luogo non tradisce lo spirito analitico di Lusieri; negli studi acquerellati a monocromo riesce a dare una definizione del luogo e della luce che non ha nulla dell'abbozzo. Così, pure quelli definiti solo con netti contorni a matita, rivelano comunque una capacità di definizione del dettaglio, che è proprio la cifra inconfondibile della sua produzione.

Visti i lunghi tempi di lavorazione delle vedute di Lusieri è probabile che questi schizzi dedicati al fortino, che appare nella veduta datata 1783, fossero eseguiti già nel 1782.

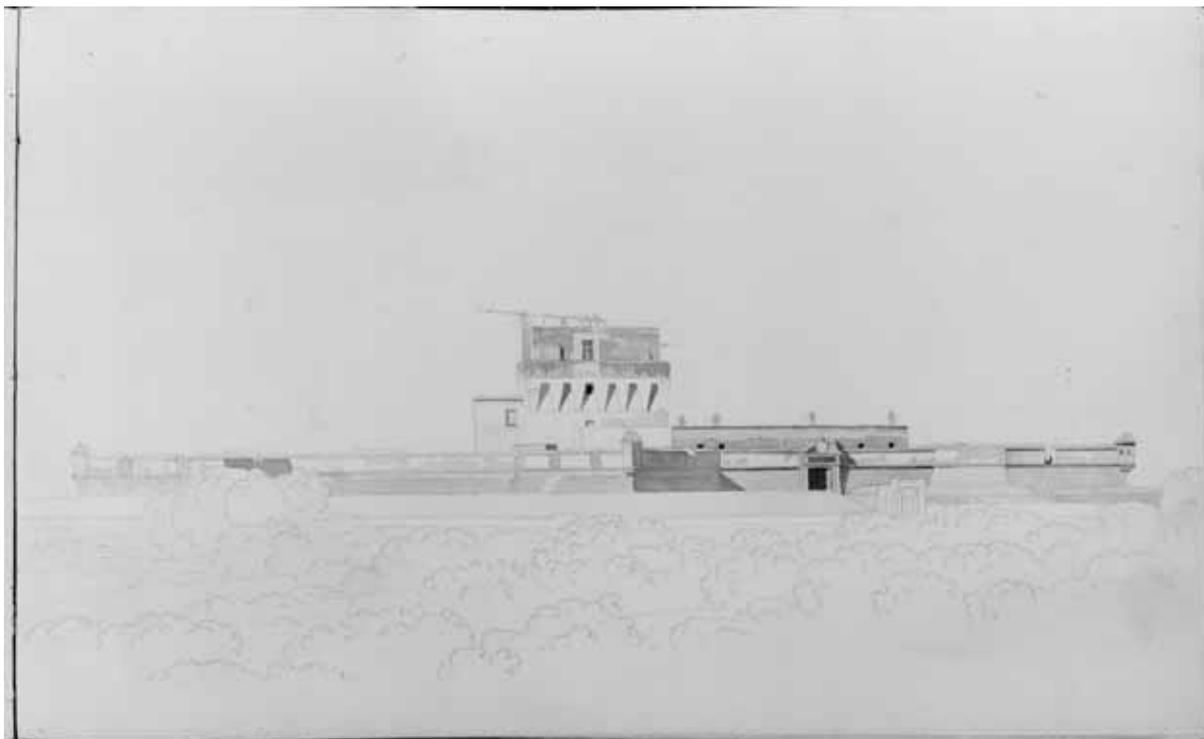
Anche Cozens, nei disegni tracciati sul suo album durante l'estate del 1782, rappresenta il fortino del Granatello²⁴⁹.

Gli schizzi di Cozens sono tutti in acquerello grigio e assai meno definiti rispetto a Lusieri che tuttavia in alcuni fogli del suo album lascia trasparire suggestioni che sembrano derivare proprio dalla pittura di Cozens. Alcuni studi di cielo a monocromo o della sagoma di Castel dell'Ovo tra cielo e mare²⁵⁰ sembrano proprio suscitati dalla visione dei taccuini di Cozens distaccandosi dai modi più consueti a Lusieri.

Ma molti risconti possono essere effettuati tra le pagine dello *sketchbook* di Cozens dedicate alla zona di Portici e i luoghi rappresentati negli acquerelli di Lusieri.

²⁴⁹ *Sketchbooks by J. R. Cozens*, matita e acquerello grigio, 18 x 24 cm, Whitworth Art Gallery: *The Castle of Granatello, August 23*, sketchbook vol. II, f.15; *On the seaside at Portici, Sept 6*, sketchbook vol.II, f.27.

²⁵⁰ G. B. Lusieri, *Studio di cielo*, acquerello grigio, 22,5 x 36,5 cm; *Studio di cielo con la sagoma di Castel dell'Ovo*, acquerello grigio, 22,5 x 36,5 cm, in *Album di disegni di G. B. Lusieri*, fogli rilegati, Broomhall, Collezione Elgin.



G. B. Lusieri, *Il Fortino del Granatello* 22,5x36,5, acquerello grigio, penna e inchiostro, matita Broomhall, Collezione Elgin



J. R. Cozens, *The Castle of Granatello*, sketchbook, Whitworth Art Gallery, Manchester

Nei disegni di Cozens è infatti rappresentata anche la villa da cui è ripresa la *Veduta del golfo di Napoli da Portici* di Lusieri, questa è definita dal pittore inglese *The Imperial Minister's Villa near Granatello*²⁵¹.

Dovrebbe trattarsi quindi della residenza dell'ambasciatore austriaco il conte Franz Anton Lamberg-Sprizenstein, nel cui lascito all'Accademia di Vienna era anche la *Veduta di Roma da Monte Mario* di Lusieri²⁵² assieme a molte opere di Michael Wutky col quale il conte Lamberg intratterrà stretti rapporti. Sappiamo anche da Jones che nell'estate del 1782 «la loro piccola compagnia - composta appunto dal pittore gallese, Lusieri e Luigi Micheli che abitavano nella stessa strada nei pressi di Capodimonte - era occasionalmente frequentata da Michael Wutky, un pittore tedesco che viveva nel Palazzo e godeva della protezione dell'ambasciatore di Vienna»²⁵³.

Anche l'ambasciatore russo, il conte André Razoumovski, ammiratore dei dipinti di Lusieri secondo quanto riportato da Thomas Jones²⁵⁴, aveva una residenza a Portici.

Un altro disegno di Cozens è ripreso proprio *From the Russian Minister's House*, secondo quanto recita la didascalia, guardando verso il monte Somma²⁵⁵.

²⁵¹ J. R. Cozens, *The Imperial Minister's Villa near Granatello, August 28*, sketchbook vol.II, f.19.

²⁵² G. B. Lusieri, *Veduta di Roma da Monte Mario*, acquerello su matita, 63x95 cm, firmato e datato: *Titta Lusier 1783*, prov.: lascito conte Anton Lamberg-Sprizenstein, 1822, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, inv. 403.

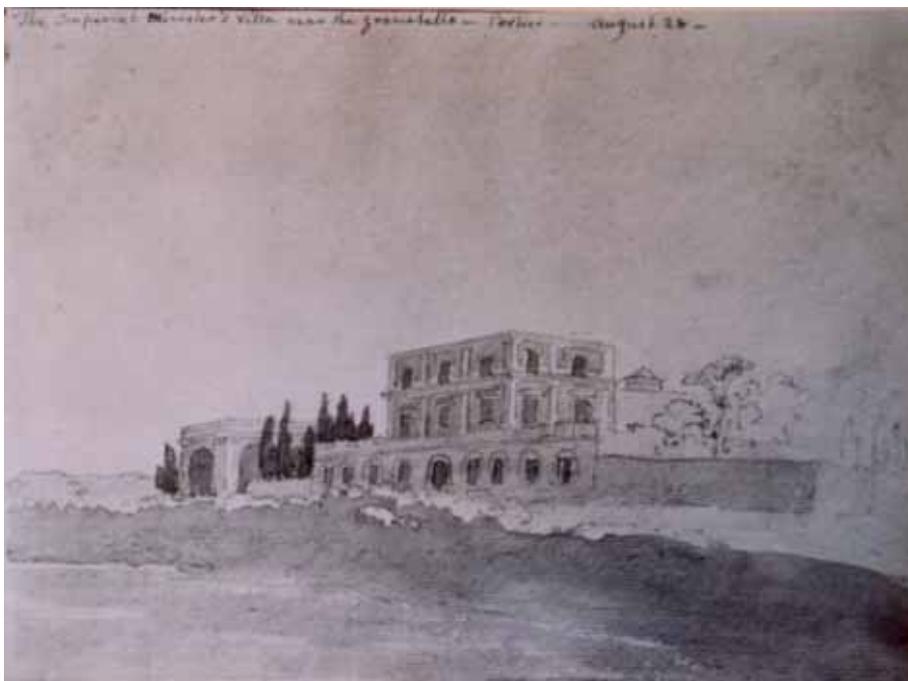
²⁵³ «This our little Society was occasionally visited by M. Wolkj, a german Landscape painter, who resided in the Palace, and under the protection of the *Vienna* Ambassador», T. JONES, *op. cit.*, p.112. Sappiamo infatti che Michael Wutky (Krems 1739-Wien 1822), a Roma dal 1772 al 1785, tranne brevi periodi, è a Napoli tra il 1782 e il 1783, dove risiede nel palazzo del legato austriaco e in seguito acquisterà anche quadri su incarico del conte, la cui collezione fu donata nel 1821 all'Accademia di Vienna.

²⁵⁴ «Among the Admirers of his Drawings, were the German and Russian Ambassadors, who now and then called upon him at his lodgings in my Neighbourhood- D. Titta introduced them both to see my Pictures», 22 luglio 1782, *Ibidem*, p. 113.

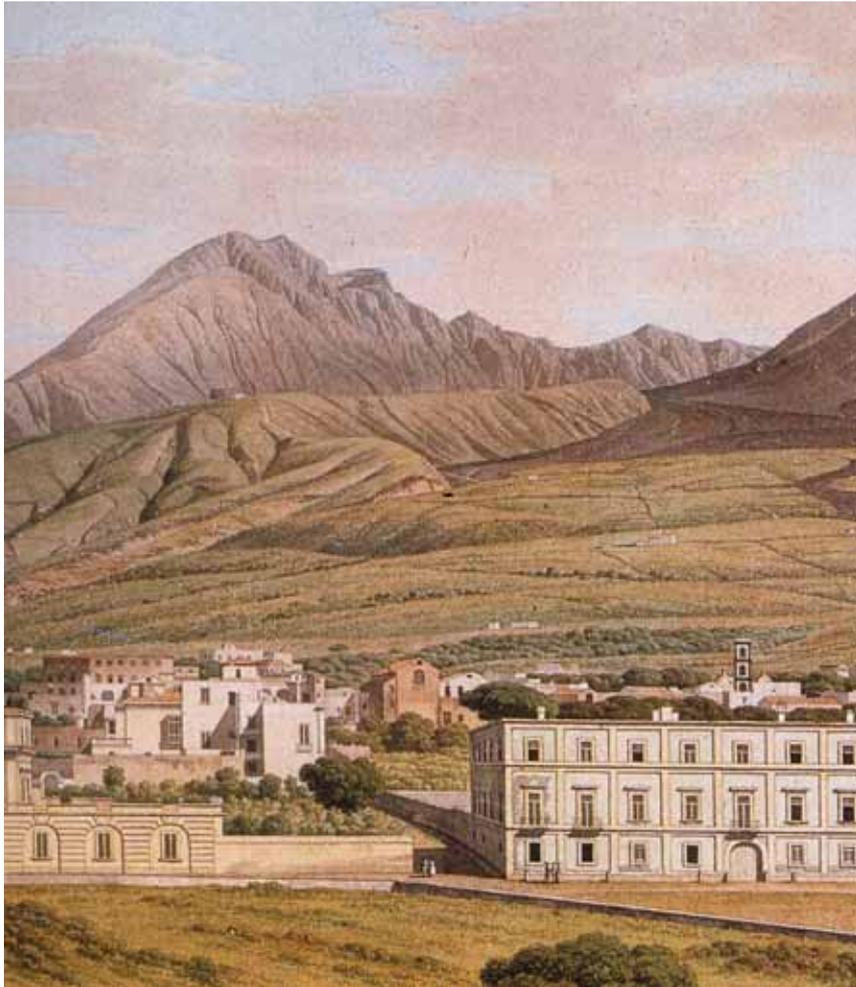
²⁵⁵ J. R. Cozens, *From the Russian Minister's House - Portici, Sept 3*, sketchbook vol. II, f.26.



G. B. Lusieri, *Il Palazzo Reale di Portici alle falde del Vesuvio*, 1784, 55x90 cm, collezione privata, particolare



J. R. Cozens, *The Imperial Minister's Villa near Granatello*, sketchbook, Whitworth Art Gallery, Manchester



G. B. Lusieri, *Il Palazzo Reale di Portici alle falde del Vesuvio*, 1784, 55x90 cm, collezione privata, particolare



J. R. Cozens, *From the Russian Minister's House - Portici*, sketchbook, Whitworth Art Gallery, Manchester



G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli da Portici*, acquerello, 2 fogli, lato sinistro, *Posillipo da Portici*: 57x93,6 cm; lato destro, *Napoli da Portici*: 57,2x93,7 cm, Londra, collezione privata, particolare



J. R. Cozens, *The mole at Portici*, sketchbook, Whitworth Art Gallery, Manchester

Il confronto con la veduta di Lusieri che ritrae la stessa zona offre nuovamente puntuali riscontri e sembrerebbe addirittura rendere possibile l'identificazione in un luogo assai prossimo alla villa di cui si è detto, ma più probabilmente nel palazzo adiacente a questa, il che giustificerebbe anche la distinzione nelle didascalie di Cozens tra *villa* e *house* e il fatto che la prima possa quindi essere la residenza del legato austriaco e la seconda di quello russo. In ogni caso emerge una puntuale documentazione dei luoghi registrati negli acquerelli di Cozens e Lusieri che nonostante siano i più distanti nella resa pittorica conservano numerosi tratti in comune che vanno dalle frequentazioni alle tecniche e date di esecuzione.

La Sicilia: le spedizioni pittoriche

Il desiderio di riscoprire l'antico, conoscere i diversi aspetti della natura, dei costumi degli uomini e darne testimonianza letteraria e visiva aveva spinto i viaggiatori settecenteschi verso il meridione in luoghi sempre più difficili da raggiungere.

Gli itinerari percorsi erano spesso pericolosi e fuori da strade battute; Goethe racconta come “su strade pessime e sovente paludose” era giunto con Kniep a Paestum “procedendo tra rivi e fiumane da cui ci fissavano trucidamente bufali simili ad ippopotami”²⁵⁶.

A partire dagli anni Settanta, il desiderio di conoscere e far conoscere il mondo e soprattutto i luoghi dove nacquero antiche civiltà aveva dato vita a una serie di spedizioni in Italia meridionale e in Sicilia.

Queste spedizioni non mancavano mai di avere al seguito un pittore che potesse raccontare e documentare con le immagini i luoghi visitati.

Molti erano motivi di interesse che spingevano i viaggiatori settecenteschi a lasciare le rotte più battute del Grand Tour per raggiungere le province inesplorate dell'Italia meridionale e in particolar modo della Sicilia; la maggior parte degli esemplari supersiti dei monumenti della Magna Grecia si conservavano nell'isola, la sua conformazione geologica offriva la possibilità di osservare lo spettacolo dell'attività dei vulcani, della costituzione delle rocce, paesaggi insoliti coperti da una ricca e straordinaria vegetazione.

²⁵⁶ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia...*cit., Napoli 23 marzo 1787.

Nell'introduzione alla sua opera dedicata alla Sicilia, edita nel 1782, Jean Houel sottolineava infatti: “*La Sicile, dont les Poetes anciens ont fait le berceau de la Mythologie, parce qu'elle leur offroit au milieu des grands phénomènes de la nature les premiers monuments des arts, la Sicile est un des pays de l'Europe les plus curieux à observer, le plus dignes d'être détaillés. Depuis quelques années elle a enfin obtenu l'attention des voyageurs...*»²⁵⁷.

Houel fu tra i primi artisti francesi visitare i resti delle antichità ancora visibili nell'isola. Dopo un primo viaggio nel 1770, era riuscito ad ottenere una gratifica reale per un secondo viaggio in Sicilia a Lipari e Malta dove resta dal 1776 al 1779. Il lavoro eseguito dall'artista nei tre anni trascorsi nell'isola fruttò oltre 500 disegni. Queste illustrazioni dal vero di monumenti antichi, fenomeni naturali, scene di vita quotidiana, feste, usi e costumi dei siciliani sono dei materiali fissano il volto della Sicilia alla fine del XVIII secolo, e costituiscono la base per le incisioni del suo *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari...*, edito tra il 1782 e l'87, un'opera in quattro volumi che egli finanziò con la vendita dei suoi disegni²⁵⁸.

L'impetuoso interesse per la Sicilia negli anni Settanta del XVIII secolo si era esplicitato a cominciare dal 1771 con la pubblicazione del *Reise durch Sizilian und Gross Griechenland* del barone von Riedesel, tradotto in francese due anni più tardi, e di *A Tour trough Sicily and Malta* di Patrick Brydone (1771-1773), che diventano le guide di tutti i viaggiatori successivi.

Anche Houel aveva consultato questi testi come racconta lui stesso nel primo volume della sua opera, sottolineando però il suo diverso approccio a questa materia e i suoi intenti: «Anche M. Brydone ha pubblicato, dieci anni fa, un *Voyage de Malte et de Sicile*. Non è assolutamente per il merito di una descrizione esatta e completa che l'opera di M. Brydone ha potuto ottenere il suo grande successo, ma per la piacevolezza del suo racconto, per il suo modo di vedere e di sentire, e spesso per la poesia delle sue descrizioni. E' consentito a uno

²⁵⁷ J. HOUEL, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari...*, Paris 1782, Vol. I, p. V.

²⁵⁸ Houel parte per la Sicilia nel marzo del 1776 e vi rimane fino a giugno del 1779. In questi tre anni esegue più di cinquecento disegni a matita, gessetto, sanguigna, acquerello grigio e seppia e gouache. Quarantasei *gouache* furono acquistate dal Re di Francia e si trovano al Louvre, mentre il gruppo più grande fu acquisito da Caterina II di Russia ed è in gran parte tuttora conservato all'Ermitage. I disegni acquistati da Caterina II giunsero a San Pietroburgo, un primo lotto nel novembre del 1782, mentre il secondo lotto nel luglio del 1783. Essi erano accompagnati da un catalogo di 24 pagine con l'elenco, e in alcuni casi una descrizione abbastanza particolareggiata, dei 500 lavori. Attualmente all'Ermitage si trovano soltanto 264 disegni dei 500 originali citati nel Catalogo. Gli altri mancavano già nel 1797, un anno dopo la morte di Caterina II. Fu proprio allora che sulla parte restante venne apposto il marchio di Paolo I e il tutto venne consegnato in custodia al Museo. Cfr. i cataloghi delle mostre: *La Sicilia di Jean Houel all'Ermitage*, catalogo mostra, a cura di I. Grigorieva, Palermo, Civica Galleria di Arte Moderna, 1988-89, e *Houel, Voyage en Sicile 1776-1779*, a cura di M. Pinault, Paris Louvre, 1989.

che spesso ha trascorso molti mesi interi nei luoghi dove Brydone e i suoi compagni non sono restati che qualche giorno, e che ha compreso nel suo studio la Sicilia in tutta la sua estensione, e tutti gli oggetti singolari che raccoglie; gli è consentito di pretendere una più ampia conoscenza del paese, ma sarebbe ingiusto se non esprimesse tutta la sua stima per un *voyage* così piacevole e così interessante. Avrò spesso occasione di rilevare in questi autori delle omissioni e degli errori.

Avevo già attraversato questo paese andando a Malta nel 1770. Ritornato in Francia, ho letto avidamente il *Voyage de la Sicile et de la Grand Grèce* [di Riedesel], a quello di M. Brydone; mi sono accorto che né l'uno né l'altro parlavano di una grande quantità di oggetti che mi avevano colpito. Questa omissione aumentò in me il vivo rimpianto di non aver potuto offrire all'osservazione di questo paese il tempo necessario. La mia immaginazione si illuminò; e presi una forte risoluzione, quella di dedicare molti anni della mia vita a questo studio, dove mostrerò delle grandi ricchezze per farle conoscere agli eruditi, agli artisti, a tutte gli amanti delle meraviglie, della natura o delle arti»²⁵⁹.

Dunque, proprio le lacune di queste opere spingono Houel al suo secondo viaggio in Sicilia dove le sue conoscenze artistiche gli consentivano di realizzare un racconto accompagnato da un ricco corredo iconografico; «... parlavo anche la lingua del paese; ero inoltre pittore e architetto, e potevo con la conoscenza di queste arti, non solamente interessarmi più di altri agli oggetti che andavo a visitare, ma anche riprodurli. Il mio *voyage* poteva essere insieme un racconto e una descrizione; ecco quello che pensavo, che mi proponevo, che ben presto cominciai a fare»²⁶⁰.

²⁵⁹ «M. Brydone a publié aussi, il y a dix ans, un Voyage de Malte et de Sicile. Ce n'est point par le mérite d'une description exacte et complète que l'ouvrage de M. Brydone a pu obtenir son grand succès, c'est par l'agrément de son récit, par sa manière de voir et de sentir, et souvent par la poésie de ses description. Il est permis à un voyageur qui a souvent passé plusieurs mois entières dans des lieu où Brydone et ses Compagnons ne sont restés que quelques jours, et qui a embrassé dans son étude toute l'étendue de la Sicile, et tous les objets curieux qu'elle renferme; il lui est permis de prétendre à une plus grande connoissance du pays, mais il seroit injuste s'il n'exprimoit pas toute son estime pour un voyage aussi agréable et aussi intéressant. J'aurai souvent occasion de relever dans ces Auteurs des omissions et des erreurs. J'avois déjà parcouru ce pays, en allant à Malte en 1770. Revenue en France, je lus avidement ce Voyage de la Sicile et de la Grand Grèce [de Riedesel], et celui de M. Brydone; je m'apperçus qu'ils ne parloient ni l'un, ni l'autre d'un grand nombre d'objets qui m'avoient frappé. Cette omission me chagrinoit; elle augmentoit en moi le vif regret de n'avoir pu donner à l'observation de ce pays le temps nécessaire. Mon imagination s'allume; et je prends une forte résolution, celle de dévouer plusieurs années de ma vie a cette étude, où j'entrevois de grandes richesses à manifester aux savants, aux artistes, à tous les amateurs des merveilles, de la nature ou des arts», J. HOUEL, *op.cit.*, vol. I, 1782, p. V.

²⁶⁰ «Je parlois aussi la langue du pays; d'ailleurs j'étois peintre e architecte, et pouvois avec les connoissances de ces arts, non seulement m'intéresser plus qu'un autre aux objets que j'allois visiter, mais encore les

Nella prefazione della sua opera Houel esplicitava bene i suoi intenti e il suo ruolo di viaggiatore artista: «Descriverò, come viaggiatore, il governo, i costumi e le usanze della Sicilia; come artista presenterò nelle tavole tutte le opere che mi son parse singolari e interessanti e che ho raccolto avvalendomi del disegno geometrico e della composizione pittorica. Mi sono interessato soprattutto a quelle testimonianze dell'antichità che questa ricca contrada raccoglie come un santuario»²⁶¹.

Accanto all'interesse per l'antichità, egli pone la sua attenzione anche sulla conformazione geologica dell'isola: «La Sicilia è stata a lungo unita all'Italia; l'epoca della separazione è sconosciuta, ma a determinarla non sono stati né un miracolo né un terremoto [...]. Spero di stabilire questo punto attraverso l'esame della natura, delle coste e delle montagne che si trovano sui lati opposti dello stretto che separa l'isola dal continente»²⁶². Molte delle sue tavole rappresentano, infatti, le caratteristiche dei diversi tipi di roccia.

L'obiettivo è chiaro, il metodo è sempre lo stesso: quello che cerca Houel come evidenza bene il titolo della sua opera sono: «*les antiquités qui s'y trouvent encore [en Sicile], les principaux phénomènes que la nature y offre, les costumes des habitants et quelques usages*».

E prosegue ancora una volta, in piena linea con la sensibilità e gli interessi dell'epoca, il suo «fine era di ricercare le bellezze antiche che potevano servire da modello per il progresso delle arti, e non di raccogliere degli oggetti grossolani che non sono che delle tristi prove della loro decadenza, e che non possono che soddisfare una curiosità sterile»²⁶³, così come aveva fatto Sir William Hamilton con la sua collezione di vasi e come intendeva fare Lord Elgin con le antichità ateniesi.

Nel 1781, un anno prima della pubblicazione del lavoro di Houel, esce il primo volume del *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* dell'Abbé de Saint-Non, che in parte ne oscura la fama.

Lo spirito di Houel è quello del culto dell'oggettività, della testimonianza diretta e precisa, intende parlare unicamente «*de ce que j'ai vu*» e, rimprovera l'inesattezza di alcuni disegni degli

reproduire. Mon voyage pouvoit être tout à la fois un récit et un description; voilà ce que je considérai, ce que je me proposai, et ce que je commençai bientôt à exécuter», *ibidem*, pp. V-VI.

²⁶¹ «Je décrirai, comme voyageur, le gouvernement, les mœurs et les usages de la Sicile; comme artiste, j'offrirai, dans les gravures tous les monuments qui m'ont paru curieux et intéressants. Je me suis attaché sur tout à tous ces beaux restes de l'antiquité, dont cette riche contrée est comme le sanctuaire», *ibidem*, p.VI.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ «Mon But était de rechercher les beautés antiques qui peuvent servir de modèle pour le progrès des arts, et non de recueillir des objets grossiers qui ne sont que de tristes preuves de leur décadence, et qui ne peuvent satisfaire qu'une curiosité stérile», *ibidem*.

artisti del *Voyage* di Saint Non che spesso si lasciano andare a effetti più scenografici. «*J'affirme mes dessins par mes écrits, et je confirme mes écrits par mes dessins*»²⁶⁴; questo è il metodo che applica nel suo *Voyage*.

Negli anni in cui Houel era in Sicilia si susseguono nell'isola molte spedizioni in cui viaggiatori di tutte le nazionalità si fanno accompagnare da pittori per documentare il loro viaggio.

Nell'ultimo quarto del secolo molti disegni a matita, a acquerello, a seppia ritraggono i monumenti e le curiosità della Sicilia realizzati dai protagonisti di questo vedutismo itinerante.

Charles Gore e Richard Payne Knight si imbarcano con Hackert il 12 aprile 1777 a Napoli «*in a Felucca of twelve Oars, with the intention of making the turn of Sicily and visiting Paestum and the Lipari Islands in our Way*»²⁶⁵.

Il manoscritto di Richard Payne Knight intitolato *Expedition into Sicily* racconta il viaggio nell'isola e le *gouaches* di Hackert e Gore, pittore dilettante, illustrano i luoghi visitati.

La redazione del diario di Knight che trova precisi riscontri nella documentazione illustrativa di Hackert e Gore suggerisce l'intento di una sua futura pubblicazione, che però non fu mai realizzata. Negli anni dopo il viaggio del 1777 Hackert continuò a rielaborare i suoi disegni pubblicandoli spesso in incisioni tra cui una serie intitolata *Vue de la Sicile, peintes par Ia. Ph. Hackert, gravées par B. A. Dunker*²⁶⁶.

Queste spedizioni avevano spesso come obiettivo la realizzazione di grandi opere illustrate; anche Henry Swinburne, che visita l'isola dal 1777 al 1780, pubblica qualche anno dopo i quattro volumi dei *Travels in Two Sicilies*. Avevano dunque altre ambizioni rispetto alle prime opere di Riedesel e Brydone che volevano essere delle guide pratiche, le prime, si è detto, sull'argomento, e come tali, infatti, utilizzate anche dai viaggiatori della fine degli anni Settanta.

²⁶⁴ *Ibidem*, vol. vol II, *Du Théâtre de Taormine*, p. 33, «Je ne dirai en parlant de ce Théâtre de ce que j'ai vu. Je relèverai les erreurs de quelques voyageurs moderne, afin que ceux qui compareront leurs récits avec les miens, connoissent par mes remarques que les différences qui se trouvent entre nos ouvrages ne m'ont point échappé et ne sont pas chez moi le fruit de l'erreur ou de la négligence. Ils verront que mes affirmations sont réfléchies; que j'affirme mes dessins par mes écrits, et que je confirme mes écrits par mes dessins», Houel rileva infatti che Desprez aveva disegnato degli scalini al teatro di Taormina che invece non c'erano.

²⁶⁵ R. PAYNE KNIGHT, *Expedition into Sicily*, manoscritto, Weimar Goethe- und Schiller-Archiv, edizione a cura di Claudia Stumpf, London 1986, *Naples, April 12th 1777*, p. 26.

²⁶⁶ Cfr. W. KRÖNIG, *Vedute di luoghi classici della Sicilia: il viaggio di Philipp Hackert del 1777*, Sellerio, Palermo, 1987.

L'anno seguente al viaggio di Knight e Hackert quattro olandesi, Willem Carl Dierkens e Willem Hendrik Nieuwerkerke da L'Aja, a cui si aggiungono Nicolaas Ten Hove e Nathaniel Thornbury che soggiornavano a Roma, si recano in Sicilia attraversando l'Italia meridionale e la Puglia. Li accompagna Louis Ducros che Ten Hove aveva ingaggiato con l'incarico di fissare le «*antiquités et beaux points de vue qui se trouvent sur la route*». I tre album, dove Ten Hove fece incollare gli acquerelli e i disegni riportati dal viaggio intitolati *Dessins de mon voyage dans les Deux-Siciles et à Malte, 1778. Louis Ducros fecit*, sono conservati assieme al diario di viaggio tenuto da Dierkens e Nieuwerkerke al Rijksmuseum di Amsterdam²⁶⁷.

Sempre nel 1778, segue lo stesso itinerario il gruppo di artisti francesi inviati dal Abbé di Saint Non per realizzare i disegni per le 417 tavole della sua opera in cinque volumi sull'Italia meridionale. Il giornale di viaggio dei quattro olandesi e un disegno di Ducros ricordano il loro incontro con i francesi nei pressi di Brindisi ai quali prestano aiuto durante un incidente di viaggio²⁶⁸. Questo episodio è riportato anche nel *Voyage pittoresque*: «Fortunatamente per noi e potremmo dire miracolosamente degli altri viaggiatori (poichè a Brindisi un viaggiatore è una cosa inusuale), fortunatamente dunque un Barone olandese aveva pensato di fare il nostro stesso viaggio, arrivando lo stesso giorno a Brindisi, aveva preso lo stesso cammino e si era trovato alla stessa ora nella stessa posizione con le sue carrozze che unite alle nostre formavano un convoglio numeroso»; il racconto prosegue descrivendo al scena dell'incidente proprio come rappresentata nell'acquerello di Ducros: «I cavalli non ne potevano più, le vetture rovesciate, i pacchi dispersi, questa era la nostra situazione deplorabile, quando delle torce illuminate vennero a rischiarare questa scena disastrosa che non tralasciava, nonostante tutto, a dire dei nostri pittori, di avere, alla luce delle fiaccole, il suo fascino e il suo effetto

²⁶⁷ Inv. N. oo: 492-494. La maggior parte dei disegni è di mano di Ducros, fatta eccezione per cinque di Dierkens, due rappresentano il cratere dell'Etna, uno di Thornbury e ventidue disegni opera di Louis (o Luigi) Mayer, E' probabile che Ten Hove acquistò i disegni di Mayer durante il loro soggiorno a Catania. Houel riferisce infatti di un'escursione sull'Etna assieme a "Dom Louis Mayer, dessinateur du Prince Biscaria" (*Voyage Pittoresque*, vol. II, p. 101, commento alla tavola CXXI "Grotte des Chèvres et stations des Voyageurs"). I disegni di Mayer erano probabilmente destinati all'illustrazione di un'opera che il principe di Biscari voleva dedicare alle antichità locali. Più tardi, dopo il 1780, data di una veduta con l'eruzione dell'Etna al British Museum, Mayer entrò al servizio di sir Robert Ainslie, dal 1776 ambasciatore britannica a Costantinopoli. Disegna per lui delle vedute del Levante, dell'Egitto e dei Balcani e dei siti antichi di queste regioni, gran parte di questi furono pubblicati in acquatinta a Londra tra il 1801 e il 1810 e sono conservati al British Museum e nella Searight Collection del Victoria & Albert Museum.

²⁶⁸ 28 aprile 1778 a Brindisi, il disegno di A. L. R. Ducros, *Passage de la mer en arrivant à Brindisi*, penna e acquerello grigio, 17, 2x26,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, cat.106 in J.W. Niemeijer, J. Th. De Booy, A. Duning, *Voyage en Italie, en Sicile et à Malte (1778). Journaux, Lettres, dessins*, 2 voll., Bruxelles 1994, mentre il racconto è *Suite du voyage de Mr Nieuwerke avec Dierkens: De Naples à Siracuse, per le Pouille et la Calabre*, (manoscritto, Utrecht, RA, Huisarchief Zuilen n. 1227) è alle pp.123-4.

pittoresco; ma non avendo il tempo di farne un dipinto, noi ci sentimmo in dovere di cercare a tentoni, di raccogliere pressappoco tutto quello che era caduto nel fango e di raggiungere Brindisi come potemmo»²⁶⁹.



A. L. R. Ducros, *Passage de la mer en arrivant à Brindisi*, penna e acquerello grigio, 17, 2x26,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Nonostante le difficoltà affrontate, battendo sentieri inesplorati attraverso strade malsicure, che spesso facevano preferire lo spostamento via mare tra i vari versanti della Sicilia, le immagini che documentano queste spedizioni, spesso avventurose, non fanno mai trasparire mai un sentimento di paura per i luoghi selvaggi, trasmettono piuttosto il senso della curiosità che aveva spinto ricchi granturisti, antiquari, eruditi, pittori, architetti a spingersi in queste province inesplorate.

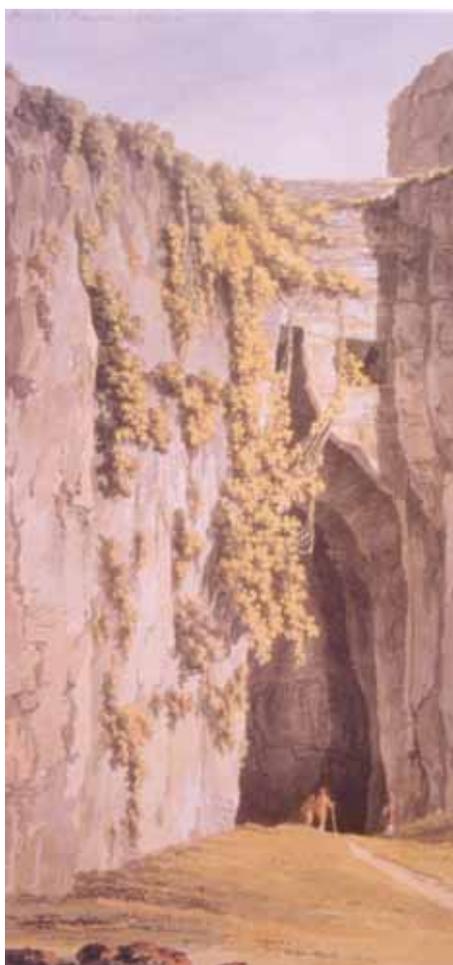
²⁶⁹ «Heruesement pour nous et on peut dire miraculeusement, d'autre voyageurs (car à *Brindisi* un voyageur est une chose inouïe) heureusement donc un Baron Hollandois avoit imaginé de faire le même voyage que nous, arriroit le même jour a Brendisi, avoit enfilé le même chemin, et se trouvoit à la même heure dans la même position avec ses voitures, qui joint aux notres, formoient un convoi nombreux, point et ne pouvoient concevoir ce qui les rassembloit dans un pareil embarras [...] Les chevaux n'en pouvant plus, les voitures sur le côté, le paquets dispersés, voilà quelle étoit notre situation lamentable, lorsque des torches allumées vinrent enfin éclairer cette désastreuse scène qui ne laissoit pas, cependant, au dire des nos peintres, d'avoir, à lueur des flambeaux, son piquant et son effet pittoresque; mais n'ayant le temps d'en faire le tableau, nous nous mîmes en devoir de chercher à tâtons, de ramasser à peu près tous ce qui étoit tombé dans la boue et de gagner Brindes comme nous pûmes», J. C. RICHARD, ABBE DE SAINT NON, *Voyage pittoresque ...*, vol. III, 1783, pp.51-52.

I disegni eseguiti durante le escursioni tra siti e monumenti siciliani da questi pittori itineranti presentano una immediatezza nelle osservazioni colte sul luogo, che spesso non conservano le loro opere finite.

Basti pensare ai disegni realizzati da Hackert in Sicilia, ora in gran parte al British Museum, che non hanno nulla della freddezza delle sue composizioni ad olio.

I disegni di Siracusa e Agrigento mostrano la spontaneità dello schizzo eseguito sul luogo coniugata però con quella attenzione documentaria di questo vedutismo.

Particolarmente efficaci sono i fogli che rappresentano la latomia detta “L’Orecchio di Dioniso”, luogo dove ancora una volta si fondono suggestioni antiche e attenzione naturalistica.



Questa grotta artificiale, una cava trasformata in prigione per gli ateniesi, che la leggenda attribuiva al tiranno Dioniso e alla sua volontà di carpire i segreti dei prigionieri, avvolta dalla vegetazione che cresceva rigogliosa sulla la roccia calcarea, viene rappresentata da Hackert in più acquerelli, ripresa sia dall’interno che dall’esterno²⁷⁰. Parallelamente veniva descritta nel testo di Knight: «Quello che viene chiamato Orecchio di Dioniso è una caverna di circa 60 piedi di altezza e 130 di larghezza, e ristretta in un punto sulla cima. Penetra nella roccia per circa 70 yard, a forma di S, e ha ancora un eco molto forte, sebbene probabilmente molto indebolito da uno scavo moderno, che è stato fatto su di un lato. La leggenda che fosse stato fatto da Dioniso per scoprire i segreti dei prigionieri è probabilmente un’invenzione

²⁷⁰ J. Ph. Hackert, *L’Orecchio di Dioniso a Siracusa*, 1777, acquerello su matita, 44,6x27,5 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Richard Payne Knigh Bequest, firmato: *Orecchio di Dionysio a Siracusa*; una variante a seppia Hackert, *L’Orecchio di Dioniso a Siracusa*, 1777, penna, inchiostro bruno, acquerello seppia e matita, 45,6x34 cm, Berlin, Kupferstichkabinett; firmato: *L’oreille de Dionise pres de Siracuse Ph Hackert f. 1777*; mentre dall’interno sempre a seppia J. Ph. Hackert, *Veduta interna dell’Orecchio di Dioniso a Siracusa*, 1777, penna, inchiostro bruno, acquerello seppia e matita, 44,4x33,8 cm, London British Museum, Department of Prints and Drawings, Richard Payne Knigh Bequest, firmato: *L’oreille de Dionise pres de Siracuse Ph Hackert f. 1777*.

moderna, perché non ne ho trovato menzione in nessun autore antico»²⁷¹.

Anche Houel aveva rappresentato questa latomia da entrambi i punti di vista in due *gouache* oggi al Louvre da cui sono tratte le due incisioni del suo *Voyage*²⁷².

Le latomie e il teatro greco sono i luoghi di maggior richiamo per i pittori e viaggiatori a Siracusa, così anche Ducros li rappresenta, ma dedica anche un acquerello ai resti del tempio di Giove Olimpico poco distante dalla città.

Sulla costa orientale della Sicilia le città di maggior interesse, tappa di tutti i viaggiatori, spesso raggiunti via mare, erano, Siracusa, Taormina, dove il teatro e la vista sull'Etna sono ritratti in moltissimi disegni e incisioni, e Catania.

In questa città uno dei motivi di maggior attrazione era il Museo del principe di Biscari²⁷³.

Richard Payne Knight, arrivato a Catania il 23 maggio del 1777, scrive: «subito dopo il nostro arrivo a Catania fummo ricevuti dal principe di Biscari. [...] Lo incontrammo nel suo Museo, che è molto ricco e sempre aperto agli studiosi »²⁷⁴, e continua poi con la descrizione del museo e del palazzo del principe.

L'anno successivo, 25 maggio 1778, è la volta degli olandesi con Ducros che raccontano: «Alle undici andammo a rendere i nostri omaggi al principe di Biscari. Questo signore ci ha ricevuto con bontà e molta nobiltà, e ci ha presentato alla principessa e ai suoi due figli[...]. Dopo cena, il principe e i suoi figli vennero a prenderci per andare a vedere le antichità». Dopo una visita ai monumenti e le antichità di Catania, secondo le abitudini dell'epoca: «Di

²⁷¹ «What is call'd the Ear of Dionysius is a Cavern about 60 feet high & about 130 wide, narrowed almost to a point at the top. It goes into the Rock about 70 yards, in the shape of an S, & has still a very strong Echo, tho' probably much weakened by a modern excavation, that has been made on one side. The story of its having been made by Dionysius to discover the secrets of the prisoners, is probably a modern invention, as I do not find it mention'd by any ancient Author [...]», R. PAYNE KNIGHT, *Expedition into Sicily*, a cura di Claudia Stumpf, London 1986, p. 51.

²⁷² J. Houel, *Entrata della grotta chiamata orecchio di Dioniso, vicino al grande teatro di Siracusa*, 1777, gouache, 43,1x29 cm, Paris, Louvre; e la corrispettiva tavola J. Hoüel, *Veduta esterna della grotta chiamata orecchio di Dioniso, vicino al grande teatro di Siracusa*, Tav. CLXXXII, vol. III, 1785, acquatinta; J. Hoüel, *Veduta dell'interno della grotta chiamata orecchio di Dioniso, vicino al grande teatro di Siracusa*, 1777, gouache, 43,1x29 cm, Paris, Louvre; J. Hoüel, *Interno della grotta chiamata orecchio di Dioniso, vicino al grande teatro di Siracusa*, 1777, Tav. CLXXXIII, vol. III, 1785, acquatinta, 37,2x25,7 cm.

²⁷³ Ignazio Paternò di Castello principe di Biscari scrisse anche il *Viaggio per tutte le antichità della Sicilia*, Napoli 1781; su di lui cfr. H. TUZET, *la Sicile au XVIIIe siècle vue par le voyageurs étrangers*, Strasburgo 1955, pp. 464-469; A. MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIII, (1950), pag. 285 e segg.

²⁷⁴ «Soon after our arrival at Catania we waited upon the prince of Biscari, & had the pleasure for the first time of meeting with a noble subject of the King of Naples, whose acquaintance would be a valuable acquisition, in whatever station of life fortune had placed him. [...] We found the prince in his Museum, which is very rich and always open for the use of the Studios. ...», R. P. Knight, *op. cit.*, May 23rd, pp.53-54.

là il principe ci ha condotto nella sua residenza, dove la principessa teneva quello che gli italiani chiamano una *conversazione*»²⁷⁵, come ricorda anche un acquerello di Ducros, che rappresenta la scena.

Sempre nel 1778 anche Houel è a Catania, come risulta dal suo *Voyage* dove descrive accuratamente il *Museum du Prince de Biscaris, tel que je l'ai vu en 1778*, introducendolo così: «il principe di Biscari [...] ha formato un Museo dove non soltanto ha raccolto delle antichità, ma dove ha riunito anche tutti i tipi di produzione delle arti di secoli differenti e di differenti paesi, e le più squisite produzioni della natura in tutti i generi»²⁷⁶.

Oltre ai siti della costa orientale, i resti dei templi di Agrigento erano una delle tappe fisse dei viaggiatori alla ricerca delle testimonianze delle antiche città della Magna Grecia.

Houel aveva infatti stabilito in questa città la sua residenza; Roland de La Platière che lo incontrò proprio ad Agrigento racconta nelle sue *Lettres*: «egli sta lì come domiciliato, stante la molteplicità di cose locali di cui si occupa; ne ha fatto il centro da cui muove tutte le sue escursioni [...] Sono stato da lui ricevuto con urbanità francese e ospitalità agrigentina»²⁷⁷.

In effetti, nel IV volume del suo testo sulla Sicilia almeno venti tavole sono dedicate a vedute dei diversi templi di Agrigento.

Ma tutti i “pittori itineranti” di cui si è parlato si soffermano con diversi disegni sul tempio della Concordia²⁷⁸, di Giunone Lacinia²⁷⁹, i più rappresentati, anche perché i meglio conservati, ma non mancano anche di ritrarre le rovine del tempio di Ercole²⁸⁰, con l'unica colonna rimasta in piedi e i resti colossali del tempio di Giove Olimpico.

²⁷⁵ «A onze heures nous allâmes rendre nos devoirs au prince de Biscari. Ce seigneur nous reçut avec bonté et beaucoup de noblesse, et nous présenta à la princesse et à deux de ses fils [...]. Après- dîner, le prince et ses deux fils vinrent nous prendre pour aller voir les antiquités[...] De là le prince nous mena chez lui, où la princesse tenoit ce que les Italiens appellent *conversazione*», *Voyage en Italie ... cit.*, pp. 144-145.

²⁷⁶ «Le prince de Biscari pour conserver et pour réunir sous un même point de vue tout ce qu'il a pu enlever à la terre des objets précieux enfouis de toutes parts dans son sein, en a formé un Museum, où non-seulement il a réuni des antiquités, mais où il a joint encore toutes sortes des productions des arts de différents siècles et de différents pays, et les plus exquis productions de la nature en tout genre» J. HOUEL, *op. cit.*, vol. III pag.3 nota I, *Museum du Prince de Biscaris, tel que je l'ai vu en 1778*.

²⁷⁷ Cit. in Jean Houel, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, a cura di G. MACCHIA, L.SCIASCIA, G. VALLET, Palermo-Napoli, 1977, p. XXIII.

²⁷⁸ C. Gore, *Il Tempio della Concordia a Agrigento*, 1777, acquerello su matita, 24,8x43,4cm, London British Museum, iscr. *Temple of Concord at Agrigentum*; J. Houel, *op. cit.*, *Vue générale du temple de la Concorde*, Tavola CCXXI, p. 24; *Plan et coupe du Temple de la Concorde*, tav. CCXXIII, p. 27.

²⁷⁹ J. Ph. Hackert, *Rovine del tempio di Giunone Lacinia a Agrigento*, penna e inchiostro, acquerello e matita, 34x45,6 cm, firmato in alto a sinistra: *Le Temple de Junon Lucine à Girgente 1777. f P Hackert*, London British Museum, Richard Payne Knight Bequest; Charles Gore, *Tempio di Giunone Lacinia a Agrigento*, 1777, acquerello, 22,6x42,1 cm, London British Museum.

²⁸⁰ A. L. R. Ducros, *Rovine del tempio di Ercole a Agrigento*, acquerello, 20,4x30,5 cm, cat 318; simile ma da un'altra angolazione, J. Ph. Hackert *Rovine del tempio di Ercole a Agrigento*, London British Museum, Richard Payne



J. Ph. Hackert, *Rovine del tempio di Giunone Lacinia a Agrigento*, 1777, penna e inchiostro, acquerello e matita, 34x45,6 cm, London British Museum



Charles Gore, *Tempio di Giunone Lacinia a Agrigento*, 1777, acquerello, 22,6x42,1 cm, London British Museum

Knight Bequest, penna e pennello seppia su matita, 34,1x45,5 cm, firmato: *le temple d'Hercule à Girgente 1777. f*
Ph Hackert, J. Houel, op. cit., Débris du Temple d'Hercule, tav. CCXXV, p. 29.

Al finire del secolo anche Giovan Battista Lusieri è in Sicilia come “Regio Pittore delle Antichità de valli di Demone e Noto”.

Con questa carica si trovava a Taormina nell’ottobre del 1799, a quest’epoca dunque sono da collocarsi le sue opere con questo soggetto. Questi disegni, conservati tra i fogli acquistati da Lord Elgin alla morte del pittore, pur essendo tracciati solo a matita, mostrano la sua straordinaria capacità di rilevare analiticamente i resti dei monumenti antichi, in questo caso il teatro di Taormina, per poi spingersi a descrivere le pendici dell’Etna con quell’attenzione geologica che all’epoca veniva spesso coniugata con l’interesse per l’antico.

Mentre era a Taormina Lusieri viene contattato da Lord Elgin per far parte della sua spedizione in Grecia, estendendo a oriente la tradizione di pittori viaggianti alla scoperta dell’antico di cui si è parlato.

Dopo essere stato a Roma e Napoli per reclutare gli artisti necessari alla spedizione fa ritorno in Sicilia nel dicembre del 1799 in attesa della nave per l’Oriente qui lavorano sui monumenti antichi di Agrigento e Siracusa.

Alcuni fogli, sempre a Broomhall, registrano questa fase.

IL VICINO ORIENTE

Giuliano Briganti ha per primo posto l'attenzione sul nuovo genere di vedutismo che emerge nella seconda metà del Settecento quello «dei pittori viaggianti che percorrevano l'Europa e soprattutto l'Italia, ma anche il vicino Oriente, lungo gli itinerari più battuti del *Grand Tour* e dagli “antiquari”»²⁸¹.

Se la passione per l'antico e l'illuministica volontà di estendere la conoscenza aveva suscitato molti “viaggi pittorici” in Italia meridionale e in Sicilia, lo stesso interesse aveva animato iniziative analoghe dirette verso la Grecia e il vicino Oriente.

James Stuart e Nicholas Revett sono ad Atene nel 1751 per compiere i disegni che illustreranno le *Antiquities of Athens*²⁸². Nel 1753 Robert Wood pubblica le *Ruins of Palmyra*, seguite, quattro anni dopo, dalle *Ruins of Baalbec*²⁸³, mentre nel 1758 compaiono le *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* del francese Julien-David Le Roy, reduce anche lui dalla Grecia.

Qualche anno dopo, nel 1764, su iniziativa della *Society of Dilettanti*, Nicholas Revett assieme a Richard Chandler e al pittore William Pars intraprendono un viaggio nella Ionia, che porta alla pubblicazione delle *Ionian Antiquities*: il primo volume esce nel 1769, mentre il secondo nel 1797²⁸⁴.

Alcuni disegni di Pars, messi a disposizione della Society of Dilettanti, sono anche utilizzati nel secondo e terzo volume delle *Antiquities of Athens*, editi dopo la morte di Stuart. Altri ancora furono pubblicati nel *Museum Worsleyanum* uscito a Londra nel 1794²⁸⁵.

Tutti i volumi sopra citati compaiono in un catalogo di vendita della collezione appartenuta a Lord Elgin, “collector of the Elgin Marbles”²⁸⁶, come l'intestazione non manca di

²⁸¹ G. Briganti in *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio- 29 luglio 1990), a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Electa Napoli, 1990, p. XXIII.

²⁸² J. STUART, N. REVETT, *Antiquities of Athens measured and delineated*, 4 voll., London 1762-1816.

²⁸³ R. WOOD, *Ruins of Palmyra otherwise Tedmor, in the Desert*, London 1753; R. WOOD, *Ruins of Baalbec, otherwise Heliopolis, in Coelosyria*, L.P. London, 1757, con vedute eseguite da Giovan Battista Borra.

²⁸⁴ R. CHANDLER, N. REVETT, W. PARS, *Ionian Antiquities*, II voll., London, 1769-1797.

²⁸⁵ Edita nel 1794 si tratta di una raccolta di riproduzioni fatte eseguire da sir Richard Worsley, membro della Society che aveva intrapreso una serie di viaggi in Levante, che nel 1785 lo avevano portato anche ad Atene. Worsley aveva con sé come disegnatore Willey Revely, non particolarmente abile e meno scrupoloso di Pars.

²⁸⁶ *The Property of Lord Bruce, the following were formerly in the library of Thomas, 7th Earl of Elgin 1766-1841, collector of the Elgin Marbles*, Christie's March 23, 1965, pp. 20-27.

sottolineare. Assieme a questi testi si trovano pure la *Via Appia illustrata*²⁸⁷, le *Antichità di Ercolano*²⁸⁸, I *Campi Phlegraei*, *The Ruins of Paestum*²⁸⁹, *The Antiquities of Magna Graecia*²⁹⁰, la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli, e ancora altri volumi che sembrano venire a costituire idealmente il patrimonio culturale del *grandtourist* e che con le loro immancabili piante e tavole incise o a colori o all'acquatinta forniscono un repertorio di immagini che si estende da Roma fino a Troia²⁹¹ e all'Egitto²⁹², i cui punti nodali sono appunto Roma, l'Italia meridionale e la Grecia.

Una produzione che col passare degli anni nei suoi apparati iconografici raggiunge risultati di documentazione sempre più lucidi e puntuali.

Sulla volontà di registrare in vedute fedeli i monumenti antichi è pure da rilevare quanto scrive Ducros in una lettera del dicembre 1800. Il pittore svizzero raccontava infatti a sir Richard Hoare, autore della *Via Appia illustrata* e suo committente, che: «In maggio attendiamo l'arrivo di My Lord Elgin al quale un amico aveva inviato a Costantinopoli due miei grandi disegni di cui è molto contento. Vuole avere da me i monumenti dell'impero romano, come Don Tito [Lusieri] esegue per lui quelli del Levante»²⁹³.

Lusieri era infatti in Grecia col compito di eseguire vedute e guidare la spedizione voluta da Lord Elgin per realizzare disegni e riproduzioni in gesso dei monumenti di Atene, che in seguito porterà all'acquisizione dei marmi del Partenone²⁹⁴.

²⁸⁷ *Via Appia illustrata ab Urbe Romana ad Capuam*, con 24 tavole incise da disegni di Carlo Labruzzi, lot. 107 Christie's March 23, 1965.

²⁸⁸ *Herculaneum, Delle Antichità di Ercolano; Le pitture antiche*, 5 voll.; *De Bronzi*, 2 voll.; *Le lucerne e i candelabri*, 1 vol., Napoli 1757- 1792, al lotto 103 insieme a O. A. BAYARD, *Catalogo degli Antichi Monumenti di Ercolano*, Napoli 1755. Lotto 103.

²⁸⁹ T. MAJOR, *The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia*, London 1768. Lotto 115.

²⁹⁰ W. WILKINS, *The Antiquities of Magna Graecia, engraved plans and plates and 20 vignettes in sepia aquatint inscribed to the Earl of Elgin by the author on paper laid down inside the cover*, Cambridge 1807. Lotto 129.

²⁹¹ Tra i volumi di Lord Elgin vi era anche di W. GELL, *Topography of Troy and its vicinity, coloured plates and vignettes*, 1804. Lotto 101.

²⁹² D. V. DENON, *Voyage dans le Basse et Haut Egypt pendant le Campagnes du General Bonaparte*, 2 voll., Paris 1802. Lotto 96.

²⁹³ «En may on attend l'arrivée de My Lord Elgin au quel un amy avait envoyé a Constantinople deux de mes grands dessins dont il est fort content. Il veut avoir de moy les monuments de l'Empire Romain, comme Don Tito Lussier lui fait ceux du Levant», A. L. R. Ducros a Richard Hoare, Malta 22 dicembre 1800, National Trust Stourhead, Wiltshire Record Office, cit. in K. WOODBRIDGE, *Landscape and Antiquity, aspects of English culture at Stourhead, 1718 to 1838*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

²⁹⁴ Sulle vicende dell'acquisizione dei marmi cfr. A. H. SMITH, *Lord Elgin and his collection*, in "Journal of Hellenic Studies", XXXVI, 1916, pp. 163-323; W. ST. CLAIR, *Lord Elgin and the marbles*, Oxford University Press, 1967; ed. it., *Lord Elgin e i marmi del Partenone*, De Donato, Bari, 1968; M. PAVAN, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", XXI-XXII, 1974, pp.219-344; J. ROTHENBERG, *The Acquisition of the Elgin Marbles, the Years 1799-1806*, in *The Parthenon*, in a cura di V. G. Bruno, New York 1974.

Qualche anno prima, nel 1793, Lusieri «era stato tutta l'estate a lavorare per Sir Richard Hoare»²⁹⁵ e Lord Bruce ai templi Paestum. Alcuni degli acquerelli che appartenevano a Lusieri acquistati dopo la sua morte da Lord Elgin sono probabilmente repliche delle vedute realizzate in quella occasione²⁹⁶; in una lettera a Elgin Lusieri fa riferimento a questi disegni che, nel 1808 fuggito da Atene in seguito allo scoppio della guerra tra Inghilterra e Turchia, aveva ritrovato tra i fogli lasciati in Sicilia al momento della sua partenza per la Grecia: «i miei occhi fissi da tanto tempo sul Partenone si sono riempiti d'ammirazione vedendo i ritratti dei templi di Paestum»²⁹⁷.

Lusieri utilizza giustamente il termine 'ritratti', '*portraits*', parlando delle sue vedute.

Elemento in comune di questa produzione era, infatti, la ricerca di precisione nella resa dei particolari che rispondeva all'esigenza di un'esatta documentazione dei siti esplorati e dei materiali antichi che in quegli anni venivano alla luce.

Nel primo volume delle *Antiquities* anche Stuart precisava che «Le vedute sono tutte terminate sul luogo; e in queste, preferendo la Verità a ogni altra considerazione, non ho preso nessuna delle licenze con cui i pittori sono soliti indulgere, per il desiderio di rendere le loro rappresentazioni dei luoghi più piacevole all'occhio e dipinti migliori. Non un oggetto è qui abbellito da tocchi di fantasia... Le figure che sono inserite in queste vedute sono *from Nature*, e rappresentano i vestiti e l'aspetto degli attuali abitanti di Atene»²⁹⁸.

²⁹⁵ «I still admire Don Tito drawing more than any and the one he has just done me I am vastly pleased with, of the tree temples of Paestum where he has been all the summer working for Sir R. Hoare and me», Lord Bruce a suo padre Lord Ailesbury, 1793, Nov. 23, Naples, Historical Manuscripts Commission Ailesbury.

²⁹⁶ Si tratta de *Il tempio di Nettuno a Paestum*, acquerello, 62x96 cm, proveniente da Broomhall, Collezione Elgin, venduto presso Sotheby's, 30 giugno 1986, lotto 107, ora in collezione privata e la *Veduta dei templi di Paestum*, acquerello, 64x97 cm, Broomhall, collezione Elgin. Probabilmente è a questo acquerello che fa riferimento Lord Bruce nella sua lettera al padre, cfr. nota precedente. La veduta con *La piana dei templi di Paestum* (acquerello, 55,5x91,5 cm, firmato e datato: *Lusier* 1783, Torino, collezione privata) risale a dieci anni prima, non fa quindi parte dei lavori per Hoare e Bruce; qui in effetti i templi sono visti in lontananza nell'ambito della piana del Sele, e non analizzati nel dettaglio come negli altri due acquerelli, che invece sono simili nell'impostazione e nell'attenzione alla descrizione puntuale dello stato dei templi.

²⁹⁷ Più ampiamente Lusieri aveva scritto a Lord Elgin: «J'ai trouvé tout ce qu'il m'appartenait ici tres maltraitée, parce que on a ete obligé de montrer trop souvent mes ouvrages aux voyageurs Anglais. Leur etat m'a bien touché, mais j ai ete charmé de les retrouver, quoique dans cet état pitoyable, et mes jeux fixes depuis long tems sur le Parthenon ont ete penetré d'admiration a la vue des portraits des Temples de Paestum», Lusieri a Elgin, *Taormine 3 Fevrier 1808*, Elgin papers, Broomhall.

²⁹⁸ «The Views were all finished on the spot; and in these, preferring the Truth to every consideration, I have taken none of the liberties with which Painters are apt to indulge themselves, from a desire of rendering their representations of Places more agreeable to the Eye and better Pictures. Not an object is here embellished by strokes of Fancy... The Figures that are introduced in these views are from Nature, and represent the Dress and Appearance of the present inhabitants of Athens», J. STUART, N. REVETT, *Antiquities of Athens...* cit., London, vol. I, 1762, p. VIII.

Ma anche Francesco Milizia nel suo *Dizionario* puntualizzava che le vedute «sono come i ritratti ... richiedono verità. Diverrebbero anche istruttivi, se si adornassero di uomini, bestie, di abitazioni, di ordigni, secondo l'uso di ciascun paese»²⁹⁹.

Caratteristica comune della produzione vedutistica di questo periodo è infatti la presenza costante di personaggi che le popolano svolgendo il duplice ruolo di mostrare gli usi e costumi dei luoghi ritratti e di essere elementi proporzionali alla scena. Questa funzione è chiaramente esplicitata nelle *Ionian Antiquities* nel commento all'illustrazione di un capitello del tempio di Apollo Didimeo presso Mileto³⁰⁰, che recita: «Questo, come anche il capo pagina, è disegnato nella stessa scala delle altre parti dell'edificio. Le figure sono disegnate per dare un'idea delle dimensioni, senza ricorrere alle misure»³⁰¹.

Le aspirazioni enciclopediche della cultura illuminista mirano a trarre la maggior quantità di conoscenze possibili da queste spedizioni e, in particolare, il pragmatismo di quella anglosassone faceva sì che esse, oltre che per lo studio dei luoghi classici, fornissero elementi utilizzabili in più settori della vita contemporanea.

A questo proposito, Lord Elgin, in una lettera del luglio 1801, scriveva a Lusieri: «Oltre al lavoro generale, sarebbe molto importante che i formatori potessero ricavare modelli esatti dei piccoli ornamenti, o di pezzi staccati, se ne vengono trovati, che potrebbero essere interessanti per le Arti. La grande varietà nelle nostre manifatture, negli oggetti di eleganza e di lusso, offre migliaia di applicazioni per questi dettagli. Una sedia, un poggiatesta, motivi o forme per la porcellana, ornamenti per cornici, nulla è indifferente, che si tratti di dipinti o modelli, esatte rappresentazioni di tali oggetti sarebbero molto gradite»³⁰².

Lord Elgin era convinto che il frutto della sua spedizione archeologica dovesse servire soprattutto a favorire lo sviluppo del gusto e delle manifatture britanniche così come era avvenuto con la *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities* di sir William Hamilton, illustrata da D'Hancarville, per le ceramiche Wedgwood.

²⁹⁹ F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797, ad vocem "Paesaggio".

³⁰⁰ W. Pars, *Capital of a Pilaster from the Temple of Apollo Didymaeus*, acquerello e gouache, penna e inchiostro, 18,1x21 cm; incisione *Ionian Antiquities*, vol. I, cap. III, 18x21,1 cm, p.53.

³⁰¹ «This, as also the Head-piece, is drawn on the same scale with the other parts of the Edifice. The figures are designed to give an Idea of the Size, without recurring to Measures», *Ionian Antiquities*...cit, vol.I, p.53.

³⁰² «Il serait essentielle que les Formatori puissent emprunter des modeles exacts des petits ornements, des parties detachees s'il s'en trouve, qui seroient interessants pour les Arts. La tres grandes varieté dans nos manufactures, dans nos objets soit d'elegance soit de luxe, offrent mille applications pour de pareills details. Une chaise, un fabounet, des dessins ou formes pour la porcelaine: des ornements des corniches. Rien n'est indifferent. Et soit en peinture, soit en modele des representations exactes de choses semblables seroient tres a desirer», Elgin a Lusieri, *Constantinople le 10 Juillet 1801*, Elgin Papers, Broomhall.



C H A P T E R III.

The Temple of APOLLO DIDYMÆUS near MILETUS.



da W. Pars, *Capitelli del Tempio di Apollo Didimeo a Mileto*, incisione, *Ionian Antiquities*, vol. I, p. 27 e p. 53

Anche James Stuart nell'introduzione alle sue *Antiquities* sottolineava l'utilità di questi repertori per gli architetti inglesi: «gli artisti che mirano alla perfezione si devono ancor più compiacere, ed esser meglio informati attraverso questo maggior avvicinamento alla sorgente della loro arte»³⁰³.

William Pars e Giovan Battista Lusieri: “pittori viaggianti” tra Roma, Napoli e la Grecia

In questo panorama, significativa è la vicenda di due pittori caratterizzati dall'aver compiuto un percorso analogo anche se con punti di partenza inversi; William Pars inizia, infatti, la sua attività di vedutista eseguendo disegni in Grecia e Asia Minore e muore a Roma in seguito a una febbre contratta mentre dipingeva nella grotta di Nettuno a Tivoli, Giovan Battista Lusieri, romano, le cui prime opere datate sono panorami di Roma e della campagna laziale, termina ad Atene la sua carriera.

Entrambi a cavallo degli anni '80 sono tra Roma e Napoli a eseguire disegni dal vero e vedute all'acquerello. Frequentano lo stesso ambiente e in particolare Thomas Jones che nei suoi *Memoirs* li ricorda con sincera amicizia.

Jones aveva, infatti, abitato con entrambi, a Roma in via Gregoriana «nella stessa casa di cui l'amico Pars occupava il primo»³⁰⁴, a Napoli invece nella stessa strada di Lusieri, «*Vicolo del Canale*, che sta di fronte *S'a M'a dela Segola*, sulla salita per Capo di Monte»³⁰⁵, come lui stesso racconta.

Di Lusieri tra l'altro ricorda: «Dedicandoci allo stesso genere io e Don Titta abbiamo passato gran parte del nostro tempo insieme negli stessi scenari facendo studi dal vero. Quando eravamo stanchi, e lontani da casa, ci fermavamo a riposare nella prima taverna che s'incontrava»³⁰⁶.

³⁰³ J. STUART, N. REVETT, *Antiquities of Athens...* cit., vol. I, p. VII.

³⁰⁴ «February the 6th being the first day of masking this Carnival, when I took possession of the second floor of the same house of which my friend *Pars* had the first, - This house pleasantly situated in the Strada Gregoriana, near the *Trinida de' monti*», T. JONES, *Memoirs of Thomas Jones*, a cura di A. P. Oppé, in “The Walpole Society”, vol. XXXII (1946-48), 1951., 6 febbraio 1779, pp. 86-87.

³⁰⁵ «*Vicolo del Canale*, which fronts the *S'a M'a dela Segola* as you ascend to Capo de Monte», *ibidem*, 8 giugno 1782, p. 112.

³⁰⁶ «Don Titta being much in the same line of the profession with myself, we spent a great part of our time together in such kind of Scenery, making Studies from Nature, and when fatigued and at a distance from our

Nei *Memoirs* Jones cita spesso Pars, dopo un primo incontro al Caffè degli Inglesi, si recano spesso insieme a disegnare nella campagna romana tra l'aprile e il maggio del 1777 a Frascati, Marino, Genzano, Nemi e Albano. Dal 1779, si è detto, abitano insieme a via Gregoriana nella casa fatta costruire da Salvator Rosa, ora di un suo discendente Augusto Rosa che «diceva di essere architetto, ma riusciva a malapena a guadagnare qualcosa facendo modellini in sughero dei ruderi di Roma e dintorni»³⁰⁷; un altro aspetto della multiforme attività di documentazione delle rovine antiche³⁰⁸.

All'inizio di aprile del 1780 Jones si trasferisce a Napoli, Pars lo raggiunge nell'ottobre dello stesso anno avendo ricevuto l'incarico di eseguire una copia della Danae di Tiziano, conservata nelle collezioni reali di Capodimonte, ma resta solo una quindicina di giorni. Vi ritorna per un periodo più lungo nel maggio dell'anno successivo e va ad abitare nella casa di Jones vicino alla dogana del sale. Insieme fanno continue escursioni e gite «sempre con la cartella di fogli e i taccuini a portata di mano»³⁰⁹, in barca a Bacoli, Baia³¹⁰, Pozzuoli, Nisida³¹¹, da Portici fino al cratere grande del Vesuvio³¹² poi ancora all'isola di Procida³¹³.

Un anno dopo Jones racconta della morte improvvisa dell'amico: «Ho ricevuto la notizia inattesa della morte dell'amico Pars [...]. Ho saputo più tardi che era stato a Tivoli con un gentiluomo inglese, e si era fermato a disegnare alla grotta di Nettuno, rimanendo tutto il tempo seduto con i piedi nell'acqua. Colto da brividi violenti era stato avvolto in una coperta e portato immediatamente a Roma su un calesse. Era però morto il giorno dopo [...]. Pars era stato il primo amico che avevo avuto a Londra, quando ero andato a studiare gli elementi

habitations, generally got into the first hedge Tavern that presented itself», *ibidem.*, p.113, 22 luglio 1782. E poi ancora «It was through his Means that I began to emerge a little from that Cloud of Obscurity in which I had been so long enveloped», *ibidem.*

³⁰⁷ «It was built by the celebrated Salvator Rosa, and was now in possession of his descendant Augusto Rosa, who with his family lived in the third story – Poor Augusto, who called himself an Architect, got a very precarious Subsistence, by making Cork models of the different Ruins in and about Rome», *ibidem.*, 6 febbraio 1779, p. 87.

³⁰⁸ Su questa produzione cfr. anche *Plastico del tempio di Nettuno a Paestum*, legno e sughero, 77x91x190 cm, Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Napoli e Caserta, esposto alla mostra *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca, (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), Skira editore, Milano, cat. I.28.

³⁰⁹ «From this [6th June] to the 14th we made daily excursions with our portfolios and pocketbooks», T. JONES, *op. cit.*, 6 giugno 1781, p. 105.

³¹⁰ Cfr. W. Pars, *Il tempio di Venere a Baia*, acquerello, penna e china, 40,5x56,3 cm, iscr. sulla cornice : *A RUN OF THE COAST OF BAI A*, Birmingham Museums and Art Gallery, J. Leslie Wright Collection.

³¹¹ T. JONES, *op. cit.*, 6 giugno 1781, p. 105.

³¹² *Ibidem.*, 15 giugno 1781, p. 105.

³¹³ *Ibidem.*, 18 giugno 1781, p. 105.

del disegno³¹⁴ [...]. Da allora fino alla sua morte avevamo sempre avuto rapporti molto amichevoli. La Società dei Dilettanti lo aveva incaricato di accompagnare in Grecia, come disegnatore, il dottor Chandler e il signor Revett. Aveva viaggiato più tardi al seguito di Lord Palmerston in Svizzera³¹⁵, Germania e Irlanda, e questo genere di vita gli aveva fatto nascere una predilezione segreta per lo studio del paesaggio, sebbene egli giurasse che non era vero e sebbene in gioventù egli fosse stato educato al ritratto. I suoi disegni acquerellati dal vero hanno uno stile inconfondibile...»³¹⁶.

Nel 1770 Lord Palmerston, che più tardi nel corso del suo terzo Grand Tour acquista anche vedute di Lusieri, aveva ingaggiato William Pars per accompagnarlo in viaggio attraverso la Svizzera. In alcuni tratti furono guidati nell'esplorazione dei ghiacciai da Horace Benedict de Saussure (1740-1799), naturalista e geologo, il cui *Voyage dans les Alpes* fu pubblicato tra il 1779 e il 1796. Gli acquerelli eseguiti da Pars in questa occasione rappresentano con efficacia e naturalezza gli scenari delle Alpi, anticipando di una decina di anni quelli eseguiti da Francis Towne durante il suo viaggio di ritorno in Inghilterra.

Al momento della partenza di Pars per l'Italia nel 1775 Horace Walpole gli aveva fornito delle lettere di raccomandazione. Walpole aveva infatti scritto a Horace Mann,

³¹⁴ Jones aveva conosciuto Pars all'Accademia di disegno di William Shipley (1715-1803), fondatore della Royal Society of Arts.

³¹⁵ Tra gli acquerelli eseguiti da Pars in questa occasione cfr. *The Rhone Glacier and the source of the Rhone*, matita, acquerello, penna e inchiostro, 33,1x48,4 cm, London, British Museum, Prints and Drawings Department. Su questo viaggio cfr. A. WILTON, *William Pars, Journey through the Alps*, Zürich 1979.

³¹⁶ Riporto integralmente il brano da cui è tratta la citazione: «I first received the unexpected news of the Death of my dear friend Pars at Rome. I had received a letter from him but a little before, when he was in as good State of health as usual – I heard afterwards that having been with an English Gentleman at Tivoli and making a Drawing at a particular Spot there called the Grotto of Neptune, he imprudently sat the whole time with his feet in the Water – Being taken with a fit of shivering, he was wrapt up in a blanket and sent off immediately to Rome in a Calass, where, I believe, He, the next day expired during the Operation of Phlebotomy, and On Opening the body, a large quantity of Water was discharged from the Stomach - Pars was the first acquaintance which I formed in London, when, in the Year 1761, I went to study the rudiments of Drawing at his Brothers School, and where he occasionally officiated as Assistant – From that time to the time of his Death, we always kept up a friendly Intercourse – He was appointed by the Dilettante Society to accompany Dr Chandler and Mr Revett as Draughtsman in their journey to Greece – He afterward travelled with L'd Palmerston, over Switzerland, Part of Germany and Ireland in the same Capacity – And this habit of life, notwithstanding his affected Protestations to the Contrary, certainly gave him an inward bias in favour of Landscape, though brought up to Portrait – He executed his tinted Drawings after nature, with a taste peculiar to himself – And though, in a fit of the Spleen, he would sometimes curse his fate, in being obliged to follow such trifling an Employment; as he called it – it was with the greatest difficulty his Friends could detach him from this favourite Study, and persuade him to apply to Portrait painting – in which line there was now fair Opening – He took Our Advice at last, and the Success he met with justified our Opinion – but – Poor – Pars! his good fortune came too late to do him much Service – I shall only add that though he was rather hasty and sometimes indeed Violent in his Temper – He was a Warm and sincere friend – Adieu Dear Pars! Adieu-», T. JONES, *op. cit.*, 2 novembre 1782, p. 116; trad. it. *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Electa Milano 2003, p. 193.

rappresentante britannico a Firenze per quasi cinquant'anni: «questa lettera ti sarà consegnata da Mr Pars, un pittore che sta venendo a completare la sua formazione in Italia. Ha già grandi meriti e ha fatto diverse cose per me, in particolare alcuni disegni acquerellati di Strawberry, di cui può parlarti molto ampiamente. Questo era il suo stile in origine. Ha realizzato un volume pieno di questi disegni per Lord Palmerston, uno dei Lord dell'Ammiragliato, suo protettore. Quindi ha cominciato a dipingere a olio e ritratti. Ti prego di assisterlo il più possibile in modo particolare con diffuse raccomandazioni a Roma e al Cardinal Albani. Ti prego inoltre di fargli eseguire una veduta di Fiesole per me. E' molto modesto, sensibile e intelligente e non sconsiderato, altrimenti non lo raccomanderei così fortemente. Gli consegno una lettera per Sir William Hamilton»³¹⁷.

Le illustrazioni di Pars per le *Ionian Antiquities* e quelle di Lusieri e i *Travels* di Clarke

Pars aveva iniziato a dedicarsi alle vedute proprio in occasione della spedizione in Grecia e Asia minore organizzata dalla *Society of Dilettanti*; nella premessa del primo volume delle *Ionian Antiquities* si afferma: «la scelta di una persona adatta per realizzare delle vedute e copiare i bassorilievi cadde su Mr Pars un giovane pittore di talento promettente»³¹⁸.

Mentre nell'ultimo volume delle *Antiquities of Ionia*, edito ancora dalla *Society of Dilettanti* nel 1915, si dava conto delle prime spedizioni organizzate in Asia Minore raccontando: «Nello scegliere il giovane pittore Pars (1742-1782) per accompagnare Revett e Chandler, la *Society* fu particolarmente fortunata; le vedute dei siti e i dettagli della scultura che riportò indietro

³¹⁷ «This will be delivered to you by Mr Pars, a painter who is going to improve himself in Italy. He has already great merit, and has done several things for me, particularly washed drawings of Strawberry, of which he can talk to you very perfectly. This was his style originally. He executed an excellent volume full of them for Lord Palmerston one of the Lords of the Admiralty, his protector. He has since taken to oil and portraits. Pray assist him as much as you can particularly by stroby recommendations to Rome and Cardinal Albany. Pray, too, make him do a view of Fiesole for me. He is very modest, sensible, and intelligent and not mad, or I would not recommend him so strongly. I give him a letter to Sir William Hamilton», *Arlington Street Oct. 23, 1775*, H. WALPOLE, *Correspondence*, in *The Yale Editions of Horace Walpole's Correspondence*, a cura di George L. Lam, W. S. Lewis, Yale University Press, Oxford University Press, 48 voll. 1937-1983, Volume 24, *With Sir Horace Mann*, 1967, p. 134. La lettera a Sir William Hamilton è invece in *ibidem*, vol. 35, p. 425.

³¹⁸ «The choice of a Proper Person for taking Views and copying Bass Reliefs, fell upon Mr. Pars a young Painter of promising Talents», R. CHANDLER, N. REVETT, W. PARS, *Ionian Antiquities...* cit., vol. I, 1769, p. II.

sono straordinariamente minuziose e accurate. Le sue vedute di Teos, Didime, Mileto, Priene, Jakli, Euromos (precedentemente identificata come Labranda), Mylasa, Heracleia, Efeso, Laodicea, Troia sono ora nella sala delle stampe del British Museum. Egli disegnò la scultura greca con una acutezza che è stata difficilmente superata, come si può vedere nei disegni delle metope del tempio di Teseo, ora al dipartimento di antichità greche e romane del British Museum. È un fatto di grande rammarico che i suoi disegni delle sculture del Partenone, alcuni dei quali sono stati pubblicati da Stuart e altri nel *Museum Worsleyanum*, siano andati perduti»³¹⁹.

Pars, allora ventiduenne, Revett e Chandler, approdarono ai Dardanelli nell'agosto del 1764, e da lì per un anno eseguirono disegni in Asia Minore, poi l'anno successivo in Grecia. Chandler aveva il compito di tracciare il racconto storico di questa spedizione, pubblicato, oltre che nei testi delle *Ionian Antiquities*, pure nei *Travels in Greece e in Asia Minor*, editi per la prima volta nel 1775-6, in cui descrive più estesamente il viaggio effettuato con Pars e Revett, che avevano invece il compito di eseguire disegni e rilievi dei monumenti e siti esplorati³²⁰.

Le incisioni tratte dagli acquerelli di Pars illustrano i primi due volumi delle *Ionian Antiquities*³²¹, i disegni greci furono anche utilizzati nei volumi delle *Antiquities of Athens*³²².

³¹⁹ «In selecting the young painter Pars (1742-82) to accompany Revett and Chandler, The Society was particularly fortunate; the views of the sites and details of sculpture which he brought back are wonderfully minute and accurate. His views of Teos, Didyma, Miletus, Priene; Jakli, Euromos (formerly identified as Labranda), Mylasa, Heracleia, Ephesus, Laodicea, and Troas are now in the Print Room of the British Museum. He drew Greek sculpture with an insight which was hardly been surpassed, as may be seen by drawings of the Metopes of Theseum, now in the Department of Greek and Roman Antiquities at the British Museum. It is a matter of much regret that his drawings of the sculptures of the Parthenon, some of which were published by Stuart and others in the Museum Worsleyanum, have been lost», *Antiquities of Ionia published by the Society of Dilettanti*, vol. V, Macmillan and co. limited, London 1915, p. 3.

³²⁰ R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor, or, an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Oxford, Clarendon Press, 1775 e i *Travels in Greece or an Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*, 1a ed., Oxford, Clarendon Press 1776, editi successivamente insieme in una edizione in due volumi *Travels in Asia Minor and Greece or, an Account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, terza edizione, 2 voll., Joseph Booker, R. Priestley, London, 1817

³²¹ R. CHANDLER, N. REVETT, W. PARS, *Ionian Antiquities...* cit., vol. I, 1769; vol. II, 1797.

³²² J. STUART, N. REVETT, *Antiquities of Athens...* cit., vol. II, 1789; vol. III, 1795, W. Pars, *East front of the Parthenon*, acquerello, acquerello su matita, 36x55 cm, inciso nelle *Antiquities of Athens*, vol. II (1787) cap. I, tav. I; *The Erectheum from the north-east*, acquerello su matita, iscritto con i nomi dei luoghi, 31x54,7 cm, inciso da S. Smith nelle *Antiquities of Athens*, vol. II (1787) cap. II, tav. I; *The Propylea from the south-east*, acquerello su matita, 36x55 cm, inciso nelle *Antiquities of Athens*, vol. II (1787) cap. V, tav. I e in acquatinta da Paul Sandby; *View of the Acropolis and the Temple of Jupiter Olympius*, acquerello, 39,5x59 cm, inciso da T. Medland nelle *Antiquities of Athens*, vol. II, tav. I.



W. Pars, *Sepulchral Monument at Mylasa*, acquerello, penna e inchiostro grigio, 29,7x47,5 cm, London, British Museum



W. Pars, William Byrne, *Sepulchral Monument at Mylasa*, incisione, *Ionian Antiquities*, vol. II, tav. 24

Sull'attività di documentazione dei monumenti ateniesi Chandler ricorda che Pars «oltre alle vedute e altre sculture, disegnò centonovantasei piedi di bassorilievi sull'Acropoli»³²³.

Il successo delle vedute di Pars è testimoniato, oltre che dal largo impiego che ne fu fatto nelle pubblicazioni dell'epoca, anche da una serie di acquetinte che Paul Sandby ne trasse³²⁴, riproduzioni che meglio delle incisioni si avvicinano agli acquerelli originali³²⁵.

Nei suoi acquerelli Pars manifesta una grande precisione nella rappresentazione dei monumenti antichi, ma anche una grande attenzione nella resa del paesaggio e dei suoi abitanti, rendendo il suo reportage uno dei più aderenti allo spirito illuminista che animava questo genere di spedizioni.

Nella veduta di un monumento sepolcrale a Mylasa³²⁶, antica capitale della Caria, Pars ritrae con efficacia le lastre marmoree della camera sepolcrale su cui si ergono colonne e pilastri corinzi, quindi apre la veduta sulla valle, popolata di piccole abitazioni con delle montagne sullo sfondo.

Nell'acquerello che mostra il ginnasio di Efeso³²⁷ compaiono anche la tenda in cui Pars e i suoi compagni si riparavano durante le loro esplorazioni dei resti delle città dell'antica Ionia, l'equipaggiamento da viaggio con bagagli, cibo e armi poggiato lì vicino, alcuni turchi che preparano da mangiare in un pentolone che bolle sul fuoco. E Chandler, nei suoi *Travels in Asia minor and Greece*, raccontando delle antichità visitate a Efeso, dopo aver descritto il ginnasio, ricorda puntualmente: «piantammo la nostra tenda tra le sue rovine [...] e fummo impegnati per tre giorni per realizzare una pianta e una veduta»³²⁸.

Non sono dunque figurine manierate a popolare il primo piano della veduta, bensì l'artista e i suoi compagni di viaggio, offrendo una vivida testimonianza dell'attività di esplorazione e documentazione che stavano effettuando.

³²³ «Besides views and other sculptures, he [Pars] designed one hundred ninety-six feet of bass-relief in the Acropolis», R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor and Greece ...cit.*, p. 58.

³²⁴ Nel 1776 e nel 1777 Sandby richiede l'autorizzazione alla Society of Dilettanti di riprodurre le vedute di Pars.

³²⁵ Vedi nota fine testo per i dipinti realizzati da Pars in Asia Minore e le incisioni che ne sono state tratte.

³²⁶ Si tratta del Gümüşkesen di Milas, tomba di datazione incerta, che secondo alcuni riecheggerebbe in dimensioni ridotte il mausoleo della vicina Alicarnasso. W. Pars, *Sepulchral Monument at Mylasa*, acquerello, penna e inchiostro grigio, 29,7x47,5 cm, London, British Museum; inciso da William Byrne per le *Ionian Antiquities*, vol. II, tav. 24, 26,3x44,3 cm; acquatinta di Paul Sandby, 1777, 28,5x47,1 cm.

³²⁷ W. Pars, *The Gymnasium at Ephesus*, penna, inchiostro nero e acquerello, 29,5x47,3 cm London, British Museum; inciso da William Byrne per le *Ionian Antiquities*, vol. II, tav. 39, 25,7x45,7 cm; acquatinta di Paul Sandby, 1779, 28,1x47,6 cm

³²⁸ «We pitched our tent among its ruins, when we arrived from Claros, and were employed on it three days, in taking a plan and a view», R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor and Greece ...cit.*, vol. I, pp. 139-40.

Così quando rappresenta l'arco di Mylasa³²⁹, Pars ritrae anche Nicholas Revett che prende le misure della trabeazione corinzia della porta, oggi in gran parte distrutta, mentre attraverso un'apertura delle mura antiche si intravede in modo assai spontaneo un cammello trainato dal suo padrone. La descrizione delle rovine antiche si accompagna spesso, negli acquerelli di Pars, a scene che testimoniano usi e costumi della popolazione locale.

Una lunga carovana di cammelli si scorge anche in lontananza nella veduta dello stadio di Laodicea³³⁰, dove la luce solare si distende sull'ampio campo della visione facendo risaltare suggestivamente in controluce il gruppo di turchi in primo piano.

Le illustrazioni di Pars forniscono immagini molto vive dei luoghi visitati e, considerando la data della loro esecuzione, tra il 1764 e il 1766, anticipano l'approccio espresso qualche anno più tardi nei disegni degli altri vedutisti in viaggio per l'Italia e il vicino Oriente.

L'abitudine di corredare compagne di rilievi di antichi monumenti e siti con vedute che ritraessero questi luoghi era sempre più diffusa.

Un forte interesse nei confronti del paesaggio era già stato espresso nel 1753 da Robert Wood, che, nell'introduzione al suo volume sulle rovine di Palmira, affermava: «Ritenendo che la presente superficie del paese sia il miglior commento ad un autore antico, facciamo prendere dal nostro disegnatore una sua veduta ed eseguire una pianta»³³¹. Ma le vedute eseguite per la sua opera da Giovan Battista Borra non hanno nulla della fresca immediatezza di quelle realizzate da Pars.

Wood aggiungeva inoltre a proposito del fascino suscitato dai luoghi esplorati: «la vita di Milziade o di Leonida non potrebbe essere letta con maggiore soddisfazione se non nella pianura di Maratona o nella gola delle Termopili; e l'Iliade assume una nuova bellezza sulle sponde dello Scamandro, e l'Odissea dà più diletto nei luoghi dove Ulisse viaggiò e Omero cantò»³³².

Anche le vedute di Lusieri rientrano in questo clima animato da suggestioni classiche, che al tempo stesso esigeva rigore documentario e scientifico volto insieme a rilevare le testimonianze degli edifici antichi e all'attenta osservazione del contesto paesistico in cui si trovavano.

³²⁹ W. Pars, *An Arch at Mylasa*, acquerello, *gouache*, penna e inchiostro, 18,1x21 cm; inciso da William Byrne per le *Ionian Antiquities*, vol. II, tav. 22, 26,3x44,3 cm; acquatinta di Paul Sandby, 1780, 29x47,5 cm.

³³⁰ W. Pars, *The Stadium at Laodicea*, acquerello, penna, inchiostro, 30x47,6 cm London, British Museum; inciso da James Newton per le *Ionian Antiquities*, vol. II, cap. II, tav. 48, 28,6x47,6 cm.

³³¹ R. WOOD, *Ruins of Palmyra*, London, 1753, intr., p. 2.

³³² *Ibidem*.



W. Pars, W. Byrne, *The Gymnasium at Ephesus*, incisine *Ionian Antiquities*, vol. II, tav. 39



W. Pars, W. Byrne, *An Arch at Mylasa*, incisione, *Ionian Antiquities*, vol. II, tav. 22,

Nel marzo del 1801 Lusieri visita con Edward Daniel Clarke, erudito mineralogista di Cambridge e autore dei *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*³³³; la piana di Troia, e più tardi, in dicembre, esplorano insieme la piana di Maratona.

Nell'opera di Clarke compaiono alcune incisioni tratte da disegni e schizzi di Lusieri realizzati in occasione di queste escursioni. Queste tavole oltre a mostrare, ancora una volta, lo stretto legame tra descrizioni di viaggio e vedute, offrono una traccia di quei disegni, in gran parte perduti, realizzati da Lusieri durante gli anni trascorsi in Grecia al servizio di Lord Elgin.

Ma Clarke nei suoi *Travels* testimonia più ampiamente l'attività di Lusieri, che non si limita ad eseguire disegni e vedute dei monumenti greci, ma esplora anche i principali siti antichi tra Grecia e Asia Minore raccogliendo una ricca collezione di marmi, vasi e medaglie e divenendo così una guida esperta per molti dei viaggiatori che allora si spingevano alla scoperta del vicino Oriente.

Clarke ricorda il loro arrivo nella piana di Troia; nel suo racconto come nelle vedute, procedono sempre di pari passo le notazioni classiche e quelle paesaggistiche: «Attraversammo lo Scamandro su un ponte di legno, subito dopo aver lasciato *Koum-kalé*, e verificammo che la sua ampiezza, in quella parte, era di centotrenta *yard*. Entrammo quindi in una immensa piana, in cui alcuni Turchi erano impegnati a cacciare delle cinghiali selvatici. Dei contadini erano occupati ad arare un ampio e ricco suolo di terra coltivata. Procedendo verso est, e oltrepassando la baia chiaramente indicata da Strabone come il porto dove aveva stazionato la flotta Greca, giungemmo al Sepolcro di Aiace, sull'antico Promontorio Reteo. Riguardo a questo tumulo c'è ogni ragione per credere che la nostra informazione corretta»³³⁴. E dopo una lunga dissertazione su questo sepolcro facendo riferimento alle

³³³ E. D. CLARKE, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, part I *Russia, Tartary and Turkey*, part II *Greece, Egypt and the Holy Land*, part III *Scandinavia*, Cambridge, 1810-23.

³³⁴ «We crossed the *Mender* by a wooden bridge, immediately after leaving *Koum-kalé*, and ascertained its breadth, in that part, to equal one hundred and thirty yards. We then entered an immense plain, in which some Turks were engaged hunting wild-boars. Peasants were also employed in ploughing a deep and rich soil of vegetable earth. Proceeding towards the East, and round the bay distinctly pointed out by Strabo, as the harbour in which the Grecian fleet was stationed, we arrived at the sepulchre of Ajax, upon the ancient Rhoetean Promontory. Concerning this tumulus there is every reason to believe our information correct», E. D. CLARKE, *op. cit.*, part II *Greece, Egypt and Holy Land*, p. 81.

notazioni di Diodoro Siculo, Strabone e Plinio, aggiunge: «La vista che ci si presentava dell'Ellesponto e della Piana di Troia è una delle più belle che il paese offra»³³⁵.

Una tavola con l'*Aianteum, or Tomb of Ajax*, “che mostra la stazione navale dei Greci, l'Ellesponto, e una veduta in lontananza di *Koum Kalé*”, in cui compare la dicitura *J. B. Lusieri delin.*³³⁶, illustra quanto descritto da Clarke nel suo testo.

Nonostante l'abitudine diffusa per molti vedutisti a quest'epoca di trarre delle incisioni dalle proprie opere e il fatto che Lusieri durante il suo soggiorno napoletano avesse chiesto alla Camera Reale il permesso di dare alle stampe le vedute che stava realizzando per la regina Maria Carolina³³⁷, non si conoscono altre incisioni derivate direttamente da disegni di Lusieri fatta eccezione per quelle nell'opera di Clarke.

Ma il nome di Lusieri ritorna più volte nei *Travels*; così più avanti quando Clarke giunge ad Atene racconta: «Nel piccolo convento dei cappuccini annesso a questo edificio [si tratta del monumento di Lisicrate] aveva fissato la sua residenza il nostro amico e precedente compagno nella piana di Troia, Don Battista Lusieri. Un monaco ci disse che era impegnato sull'Acropoli a fare un disegno dell'Eretteo. Quindi dopo aver lasciato i nostri cavalli e il nostro bagaglio, uscimmo immediatamente alla sua ricerca, pregustando la gioia che avremmo avuto non solo facendogli una sorpresa con la nostra apparizione dove non aveva la minima aspettativa di vederci, ma anche visitando i più nobili monumenti dell'antichità con un cicerone così qualificato a indicarci le loro bellezze»³³⁸.

Clarke coglie così l'occasione per ritracciare brevemente la storia di Lusieri e ricorda: «Questo celebre artista, meglio noto col nome di *Don Tita* è nativo di Napoli: ha vissuto molti anni in Italia, dove era conosciuto per i suoi bei disegni all'acquerello. Molti dei suoi migliori lavori sono nelle collezioni della nostra nobiltà in Inghilterra. Da alcuni le sue

³³⁵ «The view here afforded of the Hellespont and the Plain of Troy is one of the finest the country affords. Several plants, during the season of our visit, were blooming upon the soil. Upon the Tomb itself we noticed the silvery Mezereon, the Poppy, the beardless Hypecoum, and the Field Star of Bethlehem», *ibidem*, II, p. 84.

³³⁶ G.B. Lusieri, L. Byrne, *AIANTEUM, OR TOMB OF AJAX, showing the Naval Station of the Greeks, the Hellespont, and a distant View of Koum Kalé. J. B. Lusieri delin. Etch.d by Letitia Byrne*, in *ibidem*, part II, section 1, tavola tra p.82 e 83.

³³⁷ A. S. N., Min. Est., Fs. 4631, 11 luglio 1786, cit. in *Fonti documentarie* a cura di F. Fusco, in *All'Ombra del Vesuvio...* cit., pp. 442-443.

³³⁸ «In the small Capuchin convent annexed to this building, our friend and former companion in the Plain of Troy, *Don Battista Lusieri*, had fixed his residence. A monk told us that he was then busy in the Acropolis, making drawings in the Erethéum; therefore leaving our horses and baggage, we set out instantly in pursuit of him, anticipating the gratification we should receive, not only in surprising him by our appearance where he had not the smallest expectation of seeing us, but also in viewing the noblest monuments of antiquity with a *Cicerone* so well qualified to point out their beauties», E. D. CLARKE, *op. cit.*, part II, section 2, p. 469-70.

composizioni sono considerate troppo elaborate; ma il suo modo di colorare è squisito, e nulla può superare la fedeltà e perfezione dei suoi disegni e della sua prospettiva. Può essere detto di Lusieri, come di Claude Lorrain, “Se non il poeta, egli è lo storico della Natura”. Quando i Francesi invasero Napoli, si ritirò in Sicilia, e fu a lungo impegnato tra le rovine di Agrigento, dedito completamente alla sua occupazione favorita. Il desiderio di vedere la Grecia lo spinse a seguire l’ambasciatore britannico a Costantinopoli nel 1799: da qui si trasferì ad Atene, dove ora vive, circondato da ogni cosa che può esercitare il suo genio, e dove non si distingue meno per il suo atteggiamento affabile e la sua disinteressata attenzione ai viaggiatori che visitano la città, che per il suo gusto e per la sua conoscenza di ogni cosa connessa con la storia delle Belle Arti»³³⁹.

Racconta quindi del loro incontro sull’Acropoli di Atene: «La guardia turca ci lasciò passare non appena facemmo il nome di Lusieri, e una di loro si offrì di accompagnarci sul luogo dove stava in quel momento lavorando. Lo trovammo nel mezzo delle rovine dell’Eretteo seduto su un mucchio di pietre con i suoi strumenti da disegno davanti a lui, egualmente sorpreso e lieto di vederci di nuovo, in quel posto. Accadde che la matita che stava allora usando era una di quelle, fatte da Middleton, che l’autore aveva portato per lui dall’Inghilterra a Napoli molti anni prima. Gliene erano rimaste solo due: e le considerava di così grande importanza per la perfezione dei suoi disegni che ne avrebbe acquistate volentieri altre a peso d’oro, usandole solo nel tracciare i contorni, più parsimoniosamente possibile»³⁴⁰.

³³⁹ «This celebrated artist, better known but the name of *Don Tita*, is a native of Naples: he resided many years in Italy, where he was renowned for his beautiful in water-colours. Many of his best works are in the Collections of our English Nobility. By some, his compositions have been deemed too laboured; but his colouring is exquisite, and nothing can exceed the fidelity and perfection of his outline and perspective. It may be said of Lusieri, as of Claude Lorrain, “If he be not the *Poet*, he is the *Historian* of Nature”. When the French invaded Naples, he retired to Sicily, and was long employed among Ruins of *Agrigentum*, devoted entirely to his favourite pursuit. The desire of seeing Greece tempted him to follow the British Embassy to Constantinople in 1799: whence he removed to Athens; where now he lives, surrounded by every thing that may exercise his genius; and where he is not less distinguished by his amiable disposition, and disinterested attention to travellers who visit the city, than by his taste, and knowledge of every thing connected with the history of the Fine Arts», *ibidem*, part II, section 2, p. 469, nota 8.

³⁴⁰ «The Turkish guard at the gate suffered us to pass as soon as we mentioned the name of Lusieri; and one of them offered to conduct us to the spot where he was then at work. We found him in the midst of the ruins of the *Erethéum*, seated upon a heap of stones, with his drawing implements before him, equally surprised and delighted to see us once more, and in such a place. It happened that the very pencil which he was then using was one of several, made by Middleton, which the author had conveyed for him from England to Naples many years before. He had only two remaining: and he considered them of so much importance to the perfection of his designs, that he would willingly have purchased more at equal weight of gold; using them only in tracing the *outline*, and as sparingly as possible», *ibidem*, section 2, p. 481-82.

Clarke riferisce dunque di aver conosciuto Lusieri a Napoli e di essere stato proprio lui a fornirgli quelle matite inglesi che avevano un ruolo così importante nei suoi disegni, costruiti tracciando definiti contorni a matita su cui stendere successivamente le velature di acquerello.

Clarke aveva realizzato il suo *Grand Tour* in Italia assieme a Lord Berwick tra il 1792 e il 1794³⁴¹. A Roma aveva assistito il nobile inglese nell'acquisto di opere d'arte e antichità per la sua residenza, criticando il proliferare di copie e falsi. In una lettera a sua madre aveva sottolineato le degenerazioni cui era giunto il mercato di antichità, raccontando: «la maggior parte dei romani porta la frode a un tale livello di ingenuità che è divenuta una scienza; ma nella produzione di gambe, braccia, nasi sorpassano davvero ogni supposizione» e aggiungeva che Roma «era stata così a lungo spogliata di ogni reperto di valore che è divenuto necessario istituire una manifattura per la fabbricazione di tale spazzatura visto che metà della nazione inglese ne viene alla ricerca ogni anno»³⁴².

Clarke e Berwick erano poi giunti a Napoli nel dicembre del 1792. Durante il soggiorno nella capitale borbonica Clarke, esperto in mineralogia, fece molte escursioni sul Vesuvio per osservare le rocce e le lave incandescenti. Divenne anche la guida di molti viaggiatori inglesi sul vulcano e realizzò un modellino del Vesuvio in grande scala che suscitò l'entusiasmo di sir William Hamilton; collezionò anche vasi greci, minerali e marmi.

Ad Attingham, la residenza di Lord Berwick, è attualmente conservata una veduta di Lusieri con l'eruzione del Vesuvio³⁴³, che potrebbe dunque far parte degli acquisti effettuati da Clarke e Berwick durante la loro lunga permanenza nella capitale borbonica. Nel novembre del 1793 Clarke fece brevemente ritorno in Inghilterra, ma nel marzo successivo è di nuovo a Napoli; potrebbe essere, dunque, proprio questa l'occasione in cui acquista le matite per Lusieri.

Il problema di procurarsi materiale da disegno ritorna spesso nella corrispondenza di Lusieri durante la sua permanenza ad Atene; spesso nelle lettere inviate a Lord Elgin fa richiesta di fogli, colori e pennelli. Nell'aprile del 1807 Lusieri scriveva infatti al suo mecenate: «La prego

³⁴¹ Il diario di viaggio di Clarke e la sua corrispondenza raccontano questo viaggio cfr. Rev. W. OTTER, *The Life and Remains of Edward Daniel Clarke*, 2 voll., London 1825.

³⁴² «The greatest of these Romans carry cheating to such a degree of ingenuity that it becomes a science; but in baking legs, arms, and noses, they really surpass belief. [...] has been so long exhausted of every valuable relic, that it is become necessary to institute a manufactory for the fabrication of such rubbish as half the English nation come in search of every year», *ibidem*, p. 132.

³⁴³ G.B. Lusieri, *Il golfo di Napoli con l'eruzione del Vesuvio in notturno*, incisione dipinta a mano con acquerello, 59,4x82,8 cm, Attingham, collezione Berwick.

di nuovo per i pennelli, ne traccio la forma qui in basso, per un piccolo assortimento di colori in polvere, per una altra quantità di carta, ma posta in dei portfolii ben resistenti adatti a disegnare in campagna, dovrebbe aggiungere anche di quella carta estremamente sottile, e che è quasi trasparente. Un parasole più grande possibile, che sia di tela bianca»³⁴⁴

Ecco dunque gli strumenti di cui Lusieri si serviva per realizzare le sue vedute, che Clarke commentava dicendo: «La migliore illustrazione del suo valore era nella visione del disegno che aveva allora finito. Si sarebbe potuto dire del tempo che aveva trascorso ad Atene, come di Apelle, “*Nulla dies sine lineâ*”: ma questa era la straordinaria abilità e applicazione mostrata nei disegni che stava allora completando, che ogni grazia e bellezza della scultura, ogni corretta e splendida proporzione, ogni traccia delle ingiurie che il tempo ha inflitto sull’edificio, ogni venatura del marmo, erano visibili nel suo disegno, e a un tale livello di perfezione che anche la natura e la qualità della pietra stessa potevano essere riconosciute dal contorno a matita»³⁴⁵.

L’occhio dell’esperto in mineralogia non poteva non apprezzare la straordinaria abilità di Lusieri nel rendere veridicamente i diversi materiali rappresentati nelle sue vedute.

Clarke aggiungeva infatti: «Chiunque possa essere d’ora in avanti il possessore di questi disegni, avrà nei semplici contorni (poiché è impossibile che questo artista possa mai terminare la collezione che ha creato) una rappresentazione delle antichità e dei bei paesaggi della Grecia, inferiore a nulla che all’attuale vista di questi»³⁴⁶.

³⁴⁴ «P.S. Je prie de nouveau pour les pinceaux; j’en trace la forme ici bas. Pour un petit assortiment de couleurs en poudre. Pour une autre quantité de papier mais placée dans des portefeuilles bien forts pour dessiner en campagne; il faut y joindre de ce papier extrêmement fin, et qui est presque transparent. Un parasol le plus grand possible, et qui soit de toile blanche», Lusieri a Elgin, *Cerigo 24me Avril 1807*, Elgin Papers, Broomhall. Qualche mese dopo scrive ancora da Malta «J’ai demandé autres fois les pinceaux de la forme ci derriere marquée, j’ai souhaité avoir d’un grand papier de 5 pieds long, qu’on fabrique en Angleterre, il me serviroit pour la grande vue de Constantinople, le papier ou je l’ai commencée etant aussi fort mauvais. J’ai demandé aussi une boîte de couleurs a l’huile pour m’y exercer de nouveaux, et une petite boîte de couleurs en poudre, c’est a dire sans qu’il ayent recù la moindre preparation, car j’aime des les preparer moi meme. Des cartons grands et forts pour en faire de portefeuilles, de l’autre papier des differents grandeurs, et de ce papier extrêmement mince», Lusieri a Elgin, *Malta 24 Septembre 1807*, Elgin Papers, Broomhall.

³⁴⁵ «The best illustration of his remark was in a sight of the *outlines* he had then finished. It might have been said of the time he had spent in Athens, as of Apelles, “*Nulla dies sine lineâ*: but such was the extraordinary skill and application shewn in the designs he was then completing, that every grace and beauty of the sculpture, every fair and exquisite proportion, every traces of the injuries which time had effected upon the building, every vein in the marble, were visible in the drawing; and in such perfection, that even the nature and qualities of the stone itself might be recognised in the contour», E. D. CLARKE, *op.cit.*, II, p. 482.

³⁴⁶ «Whoever may hereafter be the possessor of these Drawings, will have in the mere *outlines* (for it is impossible this artist can ever finish the collection he has made) a representation of the antiquities and beautiful scenery of Greece, inferior to nothing but the actual sight of them» e proseguiva dicendo «Hitherto no Mæcenas has dignified himself by any thing deserving the title of a patron of such excellence. Many have

Nel caso di Lusieri il “pittore viaggiante” ha acquisito una tale competenza attraverso la continua documentazione e studio dell’antichità da essere considerato un esperto in materia. Clarke nella sua opera enciclopedica non manca di sottolinearlo. Oltre a inserire le sue vedute Clarke infatti riporta le opinioni di Lusieri sulle antichità greche affermando: «La sua autorità su un soggetto del genere è molto più degna dell’attenzione del lettore. Lusieri ha risieduto a Paestum; e ha dedicato a quegli edifici un tale livello di studio che, in aggiunta alla sua conoscenza delle arti, lo qualifica bene per decidere su una questione come quella relativa ai meriti degli esempi di Atene e di Poseidonia dell’architettura greca»³⁴⁷. Continua poi riportando il parere di Lusieri sulla superiorità dei templi di Paestum rispetto a quelli di Atene in quanto «espressione di uno stile più puro» a cui associa anche il tempio di Giove Panellenio sull’isola di Egina; «in questi templi», infatti, secondo Lusieri «l’ordine dorico aveva raggiunto una superiorità che non ha mai oltrepassato; non una pietra è stata disposta senza un chiaro e importante progetto; ogni parte della struttura rivela la sua funzione essenziale»³⁴⁸.

bought his designs when he could be induced to part with them, by which means he has barely obtained subsistence; and he is too passionately attached to the sources which Athens has afforded to his genius, to abandon Greece, even for the neglect which, in his letters to the author, he complains of having there experienced», *ibidem*, p. 482, nota 1.

³⁴⁷ «Lusieri, however, entertained different sentiments; and his authority upon such a subject is much more worthy of the reader’s attention. Lusieri had resided at *Paestum*; and had dedicated to those buildings a degree of study which, added to his knowledge of the arts, well qualified him to decide upon a question as to the relative merits of the *Athenian* and *Posidonian* specimens of Grecian architecture». *ibidem*, part II, p. 487.

³⁴⁸ Riporto l’intero brano da cui è tratta la citazione nel testo: «His opinion is very remarkable: he considered the temples of *Paestum* as examples of a purer style; or, as he termed it, of a more correct and classical taste. “In those buildings,” said he, “the Doric order attained a pre-eminence beyond which it never passed; not a stone has been there placed without some evident and important design; every part of the structure bespeaks its own essential utility”. He held the same opinion on the Temple of the *Panellanian Jupiter* in the Island of *Ægina*. “Of such a nature,” he added, “were works in architecture, when the whole aim of the architect was to unite grandeur with utility; the former being founded on the latter. All then was truth, strength, and sublimity.” According to his opinion, a different character is applicable to the Parthenon. In this building, the Doric, having attained its due proportions, was supposed to be displayed with every perfection which the arts of Greece could accomplish; but this has not been the case. In all that relates to harmony, elegance, execution, beauty, proportion, the Parthenon stands a *chef-d’oeuvre*; every portion of the sculpture by which it is so highly decorated has all the delicacy of a cameo: but still there are faults in the building, and proofs of negligence, which are not found in the temples of *Paestum*; and these Lusieri considered as striking evidences of the state of public morals in the gay days of Pericles; for he said it was evident that he had been cheated by his workmen. He pointed those defects to us. Above the architrave, behind the *metopes* and the *triglyphs*, there are vacuities sufficiently spacious for a person to walk in, which, in some instances, and perhaps in all, had been carelessly filled with loose materials; but at *Paestum* the same parts of the work are of solid stone, particularly near the angles of those temples; which consist of such prodigious masses, that is inconceivable how they were raised and adjusted. In other parts of the Parthenon there are also superfluities; which are unknown in the buildings of *Paestum*, where nothing superfluous can be discerned. These remarks, as they were made by an intelligent artist, who, with leisure and abilities for the inquiry, has paid more attention to the subject than any one else, we have been careful to preserve», *ibidem*, part II, pp. 487-8.

Lusieri aveva visitato l'isola di Egina per la prima volta nel novembre del 1801; è infatti sempre Clarke a raccontare: «Lusieri si offrì di accompagnarci fino ad Egina, avendo a lungo sperato nell'opportunità di vedere quell'isola, che sebbene ricca di antichità di valore, è stata stranamente trascurata da quasi tutti i viaggiatori, fatta eccezione per Chandler»³⁴⁹.

Il tempio di Egina era stato rappresentato da Pars in una delle sue vedute realizzate durante il la spedizione realizzata assieme a Chandler e Revett³⁵⁰.

Mentre Chandler nei suoi *Travels* aveva raccontato del loro viaggio in mare fino a Egina e della visita al tempio: «il sole tramontò in modo molto pittoresco illuminando le cime delle montagne, e fu seguito da una luna chiara nel cielo blu. Avevamo una piacevole brezza e veleggiavamo con la terra in vista [...], la mattina all'alba avevamo raggiunto Egina, e entravamo nella sua baia; il monte Panellenio ricoperto di alberi, si riversava davanti a noi, e un tempio sulla sua sommità, a circa un ora di distanza dalla riva, appariva come in un bosco. Essendo l'acqua poco profonda, un marinaio saltò fuoribordo portando una corda per legarla, come al solito, a una pietra o a una roccia sulla costa. Ci mettemmo in cammino alla volta del tempio, che era dedicato a Giove Panellenio, con un servitore e altri membri dell'equipaggio che portavano i nostri ombrelli e tutto il necessario»³⁵¹. Il racconto prosegue quindi con la leggenda della fondazione del tempio da parte di Eaco e la descrizione della sua struttura.

Così anche Clarke ricorda il loro arrivo a Egina su di un caicco salpato dal Pireo: «Alle cinque del pomeriggio eravamo prossimi a Egina: non appena ci avvicinammo ci si offrì una bella veduta dei magnifici resti del tempio di Giove Panellenio, le sue numerose colonne doriche che si ergevano in una posizione di spicco sul monte Panellenio, in alto sulla costa nord orientale dell'isola [...]. Queste sono le più antiche e più notevoli rovine di tutti i

³⁴⁹ «Lusieri offered to accompany us as far as Ægina; having long wished for an opportunity of seeing that island: although rich in valuable antiquities, it had been strangely overlooked by almost every traveller, excepting Chandler. As he expected ample employment for his pencil, he was desirous of being also attended by one of most extraordinary characters that has been added to the list of celebrated artists since the days of Phidias. This person was by birth a *Calmuck*, of the name of *Theodore*», *ibidem*, part II, p. 598.

³⁵⁰ W. Pars, *The temple of Jupiter Panellenius Aegina, Pars Delin.t Newton Sculp.t*, incisione in *Ionian Antiquities* vol. II, tav. II. Il disegno originale di Pars da cui è tratta l'incisione è tra quelli oggi dispersi.

³⁵¹ «The sun sat very beautifully, illuminating the mountain-tops, and was succeeded by a bright moon in a blue sky. We had a pleasant breeze, and the land in view sailing [...], in the morning by sun-rise we had reached Ægina, and were entering a bay; the mountain Panhellenius, covered with trees, sloping before us, and a temple on its summit, near an hour distant from the shore, appearing as in a wood. The water being shallow, a sailor leaped overboard, carrying a rope to be fastened, as usual, to some stone or crag by the sea-side. We sat out for the temple, which was dedicated to Jupiter Panhellenius, on foot, with a servant and some crew bearing our umbrellas and other necessaries», R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor and Greece ...cit.*, vol. II, pp. 11-12.

templi in Grecia [...]. Chandler aveva dato una descrizione così ricca di Egina e di questo tempio, che iniziare l'esplorazione dell'isola di nuovo, senza essere in grado di fare degli scavi, ritenemmo probabile che avrebbe portato scarse aggiunte alla quantità di informazioni già in nostro possesso, quasi considerandola come un'usurpazione di un terreno già ben occupato. Quindi ci risolvemmo a proseguire il nostro viaggio non appena facemmo sbarcare Lusieri e il Calmucco³⁵²»³⁵³.

Ma poi aggiunge: «in seguito avemmo buone ragioni di pentirci della nostra follia nel prendere questa decisione; sebbene Chandler aveva trascorso del tempo sull'isola, è stata, in effetti, assai poco visitata dai viaggiatori. Lusieri qui trovò sia medaglie che vasi in così grande quantità che dovette congedare i contadini che li avevano radunati senza acquistarne più della metà di quelli che gli avevano portato, sebbene fossero offerti per una sciocchezza. Le medaglie e i vasi che raccolse erano antichità di pregio. Le medaglie erano sia d'argento che di piombo, di quella rozza forma sferica, con la tartaruga da un lato e una semplice rientranza dall'altro, che è noto caratterizzare il più antico conio greco³⁵⁴. In verità, l'arte stessa di coniare le monete era stata per la prima volta introdotta dagli abitanti di questa isola. In seguito vedemmo anche alcuni dei vasi di terracotta che aveva raccolto: erano piccoli, ma della più bella fattura; e come prova della loro grande antichità è necessario solo menzionare che i soggetti rappresentati su di loro erano storici, e le figure nere su fondo rosso. Da allora abbiamo raccomandato alle persone che visitavano la Grecia di essere scrupolosi nelle loro ricerche su Egina, e molte antichità di valore sono state di conseguenza scoperte sull'isola»³⁵⁵.

³⁵² Si tratta di Teodor il Calmucco, il disegnatore figurativo, originario dell'Asia centrale, che faceva parte della spedizione capeggiata da Lusieri. Le opere che eseguì in Grecia sono conservate negli *Elgin Portfolios* al British Museum.

³⁵³ «About five, P. M. we were close in with Ægina: and as we drew near to the island, we had a fine view of the magnificent remains of the *Temple of Jupiter Panhellenius*, its numerous Doric columns standing in a most conspicuous situation upon the mountain *Panhellenius*, high above the north-eastern shore of the island, and rising among trees, as if surrounded by woods. This is the most ancient and the most remarkable Ruin of all the temples in Greece: the inhabitants of Ægina, in a very remote age, maintained that it was built by Æacus. Chandler had given so copious a description of Ægina, and of this temple, that to begin the examination of the island again, without being able to make any excavations, we considered as likely to be attended with little addition to our stock of information; and almost as an encroachment upon ground already well occupied. We therefore resolved to continue our voyage as soon as we had landed Lusieri and the Calmuck», E. D. CLARKE, *op. cit.*, part II, pp. 604-605.

³⁵⁴ Nel frontespizio del capitolo delle *Ionian Antiquities*, dedicato ad Egina è rappresentata una tavola con una serie di monete di questo tipo, vol. II, cap. V, p. 15.

³⁵⁵ «We had afterwards to repent of our folly in making this resolution; for although Chandler spent some time upon the island, it has, in fact, been little visited by travellers. Lusieri found here both medals and vases in such great number, that he was under the necessity of dismissing the peasants who had amassed them,

E' possibile che Clarke alluda allo straordinario ritrovamento dei frontoni del tempio di Egina che Charles Robert Cockerell e il barone bavarese Karl Haller von Hallerstein fecero dieci anni dopo, nell'aprile del 1811, marmi che furono acquistati da Ludwig di Baviera e restaurati da Bertel Thorwaldsen, oggi alla Gliptoteca di Monaco³⁵⁶. Qualche mese prima di quella scoperta Cockerell e Haller erano Capo Sunio in compagnia di Lusieri e Lord Byron, che racconta di questa gita in una lettera al suo amico Cam Hobhouse³⁵⁷.



Monete di Egina, Ionian Antiquiteis

without purchasing more than half that were brought to him; although they were offered for a very trifling consideration. The medals and the vases which he collected were of very high antiquity. The medals were either in silver or lead; and of that rude globular form, with the *tortoise* on one side, and a *mere indentation* on the other, which is well known to characterize the earliest Grecian coinage; indeed, the art itself of coining money was first introduced by the inhabitants of this island. Of the *terra-cotta vases* which he collected, we afterwards saw several in his possession: they were small, but of the most beautiful workmanship; and as a proof of their great antiquity, it is necessary only to mention that the subjects represented upon them were *historical*, and the figures *black* upon a *red ground*. We have since recommended it to persons visiting Greece, to be diligent in their researches upon Ægina; and many valuable antiquities have been consequently discovered upon the island» E.D. CLARKE, *op. cit.*, part II, p. 605, nota 4.

³⁵⁶ Charles Robert Cockerell e del bavarese Karl Haller von Hallerstein, nell'aprile del 1811, riporteranno alla luce i frontoni di Egina e in seguito scopriranno anche i fregi del tempio di Figalia; vedi C. R. COCKERELL, *The Temple of Juipiter Panhellenius at Aegina and Apollo Epicurus at Bassae near Figalia in Arcadia*, London 1860; e G. ROUX, *Karl Haller von Hallerstein, le temple de Bassae, Relevés et dessins du temple d'Apollon à Bassae conservés à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*, Strasbourg 1976. Ma anche editi dal figlio di Cockerell, i *Travels in Southern Europe and the Levant (1810- 1817), the Journal of C. R. Cockerell*, a cura di S. P. Cockerell, London 1903. Più tardi verrà alla luce che si tratta dei frontoni del tempio di Atena Afaia. Sulla spedizione di Cockerell e Haller e sul santuario di Afaia cfr. *Aegina, das Heiligtum der Aphaia*, a cura di A. Furtwängler, München 1906.

³⁵⁷ «Dear Cam, I open my letter to mention an escape; Graham, Cockerell, Lusieri, myself and a Bavarian Baron went to Cape Colonna where we spent a day», *To Cam Hobhouse, Dec. 5th 1810*, in, *Famous in my Time. Byron's Letters and Journals*, a cura di L. A. Marchand, vol. II, 1810-1812, John Murray, London 1973, p. 30.

Tra le illustrazioni dei *Travels* di Clarke vi sono altre due incisioni tratte dagli schizzi di Lusieri: quella intitolata *FIRST VIEW OF MARATHON VILLAGE, in the road from Athens* e la *PLAIN OF MARATHON, with a distant view of the Tomb of Athenians; the villages of Marathon and Bey; and the Course of the Charadrus*³⁵⁸, entrambe ricavate da un disegno di W. Havell basato sugli *sketch* di Lusieri e incisi da Letitia Byrne³⁵⁹, figlia di quel William Byrne che a sua volta aveva inciso per le *Ionian Antiquities* le vedute di Pars.

Nel suo testo Clarke aveva raccontato del loro arrivo nella piana di Maratona nel dicembre del 1801 provenendo da Atene: «scendemmo una montagna lungo un'antica strada pavimentata, avendo il mare e un porto in vista. Quindi scavalcando una collina rocciosa, apparve il villaggio di Maratona, in una bella piana più in basso. Di nuovo si presentavano tracce dell'antica strada pavimentata e la terra appariva in molte zone macchiata con ossido rosso di ferro. Lusieri fece un rapido schizzo di questo celebre villaggio nel taccuino di appunti dell'autore []. Da questo luogo il villaggio appariva circondato da montagne, poiché l'estesa piana che, non appena proseguimmo, si aprì subito dopo sulla destra e lungo la cui estremità nord occidentale è situata Maratona era in quel momento celata da parte di una montagna che si ergeva a destra del villaggio»³⁶⁰. E in una nota a questo testo Clarke illustra «la tavola annessa, che mostra l'aspetto del villaggio di Maratona, provenendo da Atene, lungo l'antica via pavimentata prima che si apra sulla destra il prospetto della piana, incisa da uno schizzo originale di Lusieri»³⁶¹.

Poco dopo fanno ingresso nella Piana e Clarke sottolinea: «La nostra prima occupazione, non appena arrivati qui, fu di delineare l'insieme di questo splendido panorama con la massima accuratezza possibile e per questo scopo la mattina seguente (2 dicembre),

³⁵⁸ *FIRST VIEW OF MARATHON VILLAGE, in the road from Athens. Drawn by W. Havell from a Sketch by Lusieri. Etch.d by Letitia Byrne, PLAIN OF MARATHON, with a distant view of the Tomb of Athenians; the villages of Marathon and Bey; and the Course of the Charadrus. Drawn by W. Havell from a Sketch by Lusieri. Etch.d by Letitia Byrne.*

³⁵⁹ Letitia Byrne, (1779-1849) incisore e pittrice. Figlia di William Byrne. Espone paesaggi alle Royal Academy tra il 1799 e il 1848. Le sue prime illustrazioni di libri sono in P. AMSINCK, *A description of Tunbridge Wells*, 1810. Incise molte opere di Joseph Farington.

³⁶⁰ «Hence we descended a mountain, by an ancient paved way; having the sea and a port in view. Then crossing over a rocky hill, the village of Marathon appeared, in a beautiful plain below. Traces of the old paved-road again occurred; and the earth appeared, in many places, to be stained with the red oxide of iron. Lusieri made a hasty sketch of this renowned village, in the author's pocket-volume of Notes. From this spot it appeared to be surrounded by mountains; because the extensive plain which afterwards opened towards the right, as we advanced, and at the north-western extremity of which Marathon is situated, was then concealed from us, by part of a mountain to the right of the village», E. D. CLARKE, *op. cit.*, part II, section III, p. 12.

³⁶¹ «See the Plate annexed, shewing the appearance of *Marathon* village, in the approach from *Athens*, along the antient paved-way, before the prospect of the Plain opens upon the right; etched from the original Sketch by *Lusieri*», *ibidem*, part II, section III, p. 12, nota 1.

risalimmo la montagna immediatamente alle spalle del villaggio, procedendo circa mezzo miglio verso nord-ovest. La terra era ricoperta di boccioli di una bella specie di *Crocus* – una vista singolare per gli inglesi il secondo giorno di dicembre; e in mezzo a questi cominciammo il nostro piacevole compito»³⁶². Quindi racconta dei disegni realizzati da Lusieri in questa occasione: «Uno schizzo da cui l'incisione annessa è tratta [si tratta della veduta della Piana di Maratona], fu subito completato; non avendo null'altro da raccomandarsi che la fedeltà dei contorni; e questo, si spera, verrà trovato corretto. Ma il disegno che da questo luogo ha esercitato tutta l'abilità di *Lusieri*, era assai più particolareggiato: comprendeva ogni cosa che verità genio e gusto potevano concedere, nella rappresentazione di uno scenario già nobilitato e consacrato da immortali atti di coraggio e virtù - uno scenario che la Natura stessa aveva magnificamente e abbondantemente adornato con ogni splendore, e con tutte quelle sfumature, e quella maestosità di luce e ombra che è una caratteristica così tipica del paesaggio greco. Il lavoro intrapreso da *Lusieri* richiese, quindi, molte ore per il suo completamento. Come artista, egli era sempre lento nel delineare i contorni, ma si trattava della lentezza scaturita dalla più scrupolosa precisione; poiché egli spesso dava anche i colori sul luogo; e sempre inseriva nei suoi disegni i più piccoli dettagli, senza diminuire la grandezza dell'oggetto principale. Forse mentre questo viene scritto, la sua *Veduta di Maratona*, sebbene costituita per formare il fondamento di un dipinto che avrebbe potuto essere guardato quasi con venerazione in una *National Gallery*, rimane ancora, con molti altri dei suoi validi disegni, nei suoi *portfolio* a Atene, conservato per ulteriori tocchi da questo esigente maestro [...]»³⁶³.

³⁶² «Our first employment, after arriving here, was to delineate the whole of this grand perspective with as much accuracy as possible; and for this purpose, upon the following morning (Dec. 2), we ascended the mountain which is immediately behind the village, proceeding about half a mile farther towards the north-west. The earth covered with blossoms of a beautiful species of *Crocus*, - a singular sight for Englishmen upon the second day of December; and in the midst of these we began our pleasing task», *ibidem*, part II, section III, p. 13.

³⁶³ Più ampiamente: «A Sketch, from which the annexed Engraving has been made, was soon completed; having nothing to recommend it but the fidelity of the outline; and this, it is hoped, will be found correct. But the drawing which upon this spot exercised all the abilities of *Lusieri*, was of a very different description: it comprehended every thing that truth and genius and taste could possibly bestow, upon the representation of scenery already ennobled and consecrated by deathless deeds of bravery and virtue;- of scenery which Nature herself has proudly and profusely adorned with every splendid feature, and by all those hues, and by that majesty of light and shade, which so peculiarly characteristic of Grecian landscape. The work undertaken by *Lusieri* required, therefore, many hours for its completion. As an artist, he was always slow in delineation; but it was the tardiness of the most scrupulous accuracy; for he frequently laid on even his colour on the spot; and he always introduced into his drawings the minutest details, without diminishing the grandeur of principal objects. Perhaps while this is written, his *View of Marathon*, although calculated to form the ground-work of a picture which would be regarded almost with veneration in a national gallery, yet remains, with many other

Poco dopo Clarke ancora ricorda che mentre esaminavano il monumento a Milziade: «Lusieri, avendo finito il suo disegno della Piana dal villaggio di Maratona, ci raggiunse, e rimasto molto colpito dalla muratura del piedistallo quadrato, immediatamente si sedette e iniziò a delinearlo. Completò anche questo disegno prima di lasciare il posto, e lo ammirammo troppo per omettere di menzionarlo»³⁶⁴.

Lo sguardo illuminista con cui il pittore aveva dovuto scandagliare i monumenti antichi e il paesaggio per realizzare le sue vedute lo rendeva ormai un esperto in materia. È quell'unione di aspetti naturalistici, letterari e storico-antiquari che aveva spinto i viaggiatori settecenteschi spingersi sempre più a Meridione in luoghi dove le rovine classiche erano immerse in un contesto altrettanto suggestivo, aveva creato il nuovo genere praticato dai pittori viaggianti. Gli acquerelli di Lusieri e Pars rendono bene tutti questi aspetti.

of his valuable designs, in his portfolios at Athens, reserved for additional touches by its fastidious master. However this may be, since it has fallen to the author's lot to bear testimony to its excellence, he is anxious that some memorial, however frail, may serve to snatch it from oblivion. Always preferring the gratifications of genius before the acquirement even of a competency by the sale of his numerous productions, so long as the means of a livelihood are afforded by the small stipend he has obtained, *Lusieri* is not likely to invite the notice of amateurs, either to the merits or even to the existence of his own performances. This is one cause why so little has been known of his best works: and another may originate in the opposition made to his fame, by that rivalry from which the path of merit is rarely exempt, but which has never been more conspicuous than among candidates for distinction in the graphic art, from the days of *Protogenes*, down to the time of *Don Battista*», *ibidem*, part II, section III, pp. 13-14, nota 3.

³⁶⁴ «During our examination of this Monument, Lusieri, having finished his drawing of the Plain from the village of *Marathon*, arrived, and here joined us; and being much struck by the masonry of the square pedestal, immediately sat down, and began to make delineation of it. This he also finished before he quitted the spot; and we admired it too much to omit the mention of it», *ibidem*, part II, section III, p. 22.

NUOVE ATTRIBUZIONI E ACQUISIZIONI

L'illuminazione della Croce a San Pietro

penna, acquerello nero e grigio, qualche traccia di gessetto nero, giallino sulla cupola e sul baldacchino, tempera bianca sulla croce, 44,5x60,8 cm

firmato sul margine inferiore al centro: *Titta Lusier f. 1778*

iscritto sul retro a penna: *Illuminazione della Croce, nella Chiesa di San Pietro, nella Settimana Santa. Roma*

Questo disegno rappresenta la cerimonia dell'illuminazione della Croce che si teneva in San Pietro durante la Settimana Santa. La veduta è firmata *Titta Lusier f. 1778*, costituisce dunque la prima opera datata del pittore.

In questo foglio la basilica di San Pietro è riprodotta con la nitidezza e fedeltà topografica caratteristica di Lusieri. L'impianto monumentale della chiesa, descritto analiticamente e sottolineato dalle ridotte dimensioni dei gruppi di fedeli e spettatori, accentua l'effetto scenografico della cerimonia religiosa. La grande croce allestita con 628 lampade veniva posta sotto l'arco trionfale tra la navata e la cupola e illuminata la sera del giovedì e del venerdì santo.

Già Lalande aveva potuto assistere a questa scena durante il suo viaggio nel 1766, racconta, infatti, di «una croce da diciotto a venti piedi di altezza, illuminata la sera con lampade ad olio che offre un colpo d'occhio spettacolare»³⁶⁵.

E circa venti anni dopo il barone Adlerbeth, che nel 1784 faceva parte del seguito di Gustavo III di Svezia in visita a Roma, ricorda nel suo giornale di viaggio che «degli artisti erano occupati in diversi angoli della chiesa a rendere questo strano effetto di luce»³⁶⁶.

L'abilità di Lusieri nella resa pittorica della croce illuminata nel buio della basilica con la folla di spettatori in controluce richiama le sue successive vedute con l'eruzione del Vesuvio in notturno al chiaro di luna. La veduta è dipinta quasi a monocromo in toni di grigio, solo alcune rare pennellature in giallino sulla cupola e sul baldacchino rendono l'effetto dei riflessi di luce e il bagliore della croce è rafforzato dall'uso della tempera bianca.

³⁶⁵ «une croix de dix-huit à vingt pieds de haut, illuminée le soir de lampions faits avec l'huile, qui forme un coup d'œil très brillant», LALANDE, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venezia e Parigi 1769, V, p.122.

³⁶⁶ «Des artistes s'occupaient, dans divers coins de l'église, à rendre cet étrange effet de lumière», G. J. Adlerbeth, *Bref af en svensk om dess i Italien åren 1783 och 1784*, I-III, manoscritto Biblioteca Reale, Stockholm, M. 216, p. 177, cit. in J. WÖLLIN, *Desprez en Italie: dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés 1777-1784*, Kroon Malmö, 1935, p. 157.

L'abitudine di rappresentare cerimonie religiose era diffusa nel Settecento, era una manifestazione dell'interesse per gli usi e costumi dei luoghi visitati durante il *Grand Tour*.

Nell'itinerario seguito dai *grandtourists* in Italia era consuetudine fare in modo di seguire le cerimonie religiose della settimana di Pasqua a Roma. Di conseguenza il commercio di vedute legato alla committenza straniera non mancava di fornire immagini suggestive di queste liturgie che suscitavano notevole curiosità nei viaggiatori in visita a Roma.

La stessa scena del dipinto di Lusieri è rappresentata anche in una serie di incisioni colorate a mano frutto della collaborazione tra Francesco Piranesi e Louis Jean Desprez.

In entrambe le vedute, la cerimonia è ripresa dal transetto sinistro in modo da inquadrare il baldacchino berniniano illuminato dai riflessi della luce, consentendo di distinguere anche la sagoma del san Longino sul piliere della cupola.

Ma il disegno di Lusieri risulta assai più definito e il suo taglio orizzontale lascia più spazio al transetto, rappresentato analiticamente in tutti i suoi elementi: i due grandi arconi laterali, in particolare evidenza a destra quello con l'accesso alla sacrestia, i confessionali lignei, la volta cassettonata, le coppie di lesene corinzie addossate ai pilastri. Il taglio verticale dell'incisione di Piranesi e Desprez lascia meno spazio a questi dettagli, mentre anche l'impostazione prospettica del tamburo e della cupola sembrano più incerte.

L'interno di San Pietro con la cerimonia della Croce è riprodotto da Desprez più volte: in un disegno ora al Louvre³⁶⁷ ripreso da un'angolazione diversa, in modo tale da riuscire a scorgere solo una piccola parte del baldacchino; in una serie di bozzetti eseguiti per realizzare una veduta con Gustavo III di Svezia che assiste alla cerimonia³⁶⁸. Questi bozzetti

³⁶⁷ L.-J. Desprez, *L'Illuminazione della Croce in San Pietro*, penna e inchiostro bruno e acquerello, 61x94 cm, Parigi, Louvre.

³⁶⁸ Ma Desprez non realizza che degli studi preparatori e un progetto acquerellato della composizione prima di lasciare Roma per la Svezia il 24 luglio del 1784.

rappresentano funzione religiosa in San Pietro da altri punti di vista³⁶⁹. Un'ulteriore variante è recentemente comparsa sul mercato antiquario³⁷⁰.

Non è chiaro quale sia stata la data di esecuzione dei disegni del pittore francese, ma in ogni caso sembra essere successiva a quella di Lusieri e compresa probabilmente tra il 1781 e 1784, anno in cui Desprez lascia l'Italia per la Svezia, anche se Piranesi continua a produrre le stampe con l'illuminazione della Croce negli anni successivi, molte di queste incisioni sono infatti datate 1787³⁷¹, e la loro quantità dimostra il successo di questo soggetto che evidentemente trovava acquirenti tra i *grandtourists* presenti nella città pontificia.

Un'incisione nelle collezioni del Vaticano rappresenta la cerimonia riprendendola alle spalle del baldacchino³⁷²; non reca data, ma l'iscrizione in latino e il carattere dell'incisione richiamano quelle realizzate Pannini e da artisti della generazione immediatamente precedente a quella di Desprez e Lusieri, dimostrando come le loro vedute si riallacciassero probabilmente a dei precedenti, più legati forse alla produzione di stampe che di dipinti veri e propri, che sembrano svilupparsi intorno agli anni '80³⁷³.

³⁶⁹ L.-J. Desprez, *Interno di san Pietro con la cerimonia dell'illuminazione della Croce visti dalle spalle dell'altare maggiore*, 21,3x31 cm, Nationalmuseum Stockholm, Z 4/1948; L.-J. Desprez, *Interno di san Pietro con la cerimonia dell'illuminazione della Croce visti dalla navata centrale*, 21x31 cm, Nationalmuseum Stockholm, Z 5/1948; L.-J. Desprez, *Gustave III devant la Croix du carême 1784 à Saint Pierre de Rome*, inchiostro grigio e nero, lapis grigio e bruno, acquerello, 61x94,5 cm, famiglia Zettervall, Stockholm, inv. NMH Z 9/1963, Stockholm, Nationalmuseum, J. WÖLLIN, *Desprez en Italie...cit.*, p.184, n.18-20; in *La Chimère de Monsieur Desprez*, a cura di R. Michel, Paris, Musée National du Louvre (10.2.-2.5.1994), Réunion des Musées Nationaux Paris, 1994, n. 26, p. 237.

³⁷⁰ Louis-Jean Desprez, *L'illumination de la Croix du carême à Saint Pierre à Rome*, matita, penna e inchiostro grigio, lapis bruno con rialzi in bianco su carta bruno chiaro, su montatura della fine del 18° secolo, 49,1 x 31,8 cm, *Dessins anciens et du 19ème siècle*, Christie's Paris 17.3.2005, lot. 463.

³⁷¹ F. Piranesi, L.-J. Desprez, *Prospetto interiore del Tempio Vaticano veduto nelle sere di giovedì, del venerdì santi al chiarore della gran croce di metallo illuminata sospesa nella nave principale dinnanzi all'altar maggiore quando la Santità Sua si porta alla venerazione del Volto Santo*, Incisione, [Roma] "Dèspres del." "Frnco Piranesi inc. 1787", Biblioteca Vaticana, Roma; F. Piranesi da L.-J. Desprez, *La cerimonia dell'illuminazione della Croce a san Pietro*, 1787, incisione acquerellata, 70x47,5 cm, Nationalmuseum Stockholm, NMG B 445/1900. Un'altra copia F. Piranesi, L.-J. Desprez, *La cerimonia dell'illuminazione della Croce a san Pietro*, 1787, incisione acquerellata, Palaiseau, Bibliothèque de L'École Polytechnique, cfr. anche N. WÖLLIN, *Gravures originales de Desprez, ou exécutées d'après ses dessins*, Kroon Malmö, 1933, pp. 109-110.

³⁷² *Prospectus interior Basilicae Vaticanae, in qua cernitur Crux irradiata luminibus, et ad Aram Mariae Virginia Sepulchrum Feriae V. Majoris hebdomadae*, incisione, 38x50,5 cm, «P. delin/R. scupl.», Biblioteca Vaticana, Roma.

³⁷³ Wöllin (1935, p. 158) segnala un'altra composizione con questo stesso motivo un acquerello (45x33 cm) venduto nel 1923 alla vendita di J. Masson a Parigi, che secondo il catalogo sarebbe opera di Pierre Antoine de Machy e suppone che l'autore sia il figlio di questi allievo di Hubert Robert.

Roma dalle terme di Caracalla

acquerello e matita, 49x72,8 cm

Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 6215

Bibl. (come opera di Hackert): Bock 1921, p. 180, n. 6215; Biermann 1914, II, fig. 1076; Kronig 1964, fig. 9; Venezia 1977, n. 36); Nordhoff- Reimer, 1994, p. 403 n. 1012, tavola 53; *Römische Antikesammlungen in 18. Jarhundert*, mostra Wörlitz 16 maggio- 30 agosto 1998, tav. II, p. 18; *Art in Rome*, Philadelphia 2000, n. 362, p. 517

Questo acquerello rappresenta Roma vista dalle terme di Caracalla. La veduta è delimitata, a destra, dalle pendici del Celio con i giardini di Villa Mattei, oggi Celimontana, da cui Lusieri aveva ritratto le terme di Caracalla in un acquerello ora a Providence³⁷⁴; qui erano raffigurati anche una delle statue che decoravano il parco della villa e uno degli alti pini marittimi del giardino che si notano chiaramente sul colle anche in questa veduta. Più avanti si scorge il Palatino con le rovine dei palazzi imperiali. Al centro la veduta si apre sui campi nella zona dove gran parte dei resti del Circo Massimo dovevano essere ancora dissepoliti, quindi si distingue il campanile romanico della chiesa di Santa Maria in Cosmedin, mentre sullo sfondo, in lontananza, emerge nettamente il profilo della cupola di san Pietro. Più a sinistra si scorge l'Aventino con le basiliche di Santa Prisca, Santa Sabina e Sant'Alessio. Al margine estremo della veduta si nota l'antico convento di Santa Margherita.

La veduta di *Roma dalle Terme di Caracalla*, conservata a Berlino³⁷⁵, è stata a lungo attribuita a Jacob Philipp Hackert. Essa manifesta però una forte affinità con i modi di Giovan Battista Lusieri; il livello di definizione con cui sono tracciati i profili della città, il modo di rappresentare la vegetazione, gli effetti di luce, ma anche la tecnica, acquerello su matita, anziché *gouache* o tempera, più spesso usate da Hackert quando non ricorreva alla pittura ad olio, fanno pensare alle opere di Lusieri più che a quelle del pittore tedesco.

Anche la figura in primo piano richiama i personaggi dipinti da Lusieri nelle sue vedute discostandosi invece da quelli rappresentati da Hackert. In effetti, tra i fogli provenienti dallo

³⁷⁴ G. B. Lusieri, *Veduta delle terme di Caracalla da Villa Mattei*, acquerello, 46x63,8 cm, firmato e datato sul margine inferiore sinistro: *Titta Lusier 1781*, sul verso inscritto dall'artista: *Veduta delle terme di Caracalla presa dalla Villa Mattei/Monte Celio*, Providence, The Museum of Art, Rhode Island School of Design.

³⁷⁵ Attr. J. Ph. Hackert, *Roma dalle terme di Caracalla*, non firmato, 49x72,8 cm, acquerello su matita, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 6215.

studio di Lusieri e conservati a Broomhall si trova proprio il disegno a matita di questa figura, identica fin nei minimi dettagli³⁷⁶. Come è possibile riscontrare in altre occasioni, i personaggi rappresentati da Lusieri in singoli studi ricompaiono a popolare le sue vedute. Così avviene nel disegno di *Contadino su un asino* conservato al Metropolitan Museum di New York³⁷⁷ che ritorna identico nella *Veduta del golfo di Baia*³⁷⁸, ma anche tra i numerosi studi di figure tuttora conservati a Broomhall ve ne sono altri in cui è possibile stabilire un diretto raffronto con i personaggi posti da Lusieri a margine dei suoi paesaggi: il soldato³⁷⁹ rappresentato all'estrema destra nella *Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena*³⁸⁰, la donna con lo scialle³⁸¹ nella *Veduta del golfo di Napoli da Portici*³⁸², il contadino³⁸³ e la donna su un asino³⁸⁴ della *Veduta del lago d'Averno*³⁸⁵, le due donne³⁸⁶ che compaiono nel gruppo di figure della veduta del *Palazzo Reale di Portici*³⁸⁷.

L'ipotesi che l'intervento di Lusieri debba estendersi alla veduta nella sua totalità, non sembra trovare alcun motivo per essere smentita. In effetti l'attribuzione ad Hackert è probabilmente emersa in un momento in cui la figura di Lusieri era ancora del tutto inesplorata, se non addirittura completamente ignota. In ambito tedesco è prevalsa l'attitudine ad assegnare ad Hackert questo genere di vedute; così un acquerello con l'eruzione del Vesuvio in notturno conservato a Weimar, che appartiene a una serie replicata

³⁷⁶ G. B. Lusieri, *Uomo seduto*, matita, gessetto nero, 34x24 cm, Broomhall, Collezione Elgin.

³⁷⁷ G. B. Lusieri, *Contadino su un asino*, matita e acquerello, 27x33 cm, iscritto sul verso: *Lady Palmerston*, prov.: acquistato da Lord Elgin da um of Art, Rogers Fund 1966.

³⁷⁸ G. B. Lusieri, *Il Golfo di Baia*, acquerello su matita, 59,8x97 cm, prov. Broomhall, collezione Elgin, vendita Sotheby's 30 giugno 1986, lotto 117, collezione privata.

³⁷⁹ G. B. Lusieri, *Soldato seduto in divisa blu e rossa*, matita, penna, inchiostro, acquerello, 25x20 cm circa, prov.: acquistato da Lord Elgin dagli eredi dell'artista nel 1824, Broomhall, collezione Elgin.

³⁸⁰ G. B. Lusieri, *Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena*, acquerello su carta, 56x93 cm, iscrizione: *G. B. Lusieri f. / 1791*, Napoli, Fondazione Maurizio e Isabella Alisio, Museo Nazionale di San Martino.

³⁸¹ G. B. Lusieri, *Donna*, matita, acquerello grigio, 20x15 cm, Broomhall, Collezione Elgin.

³⁸² G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli da Portici*, acquerello, 2 fogli, lato sinistro, *Posillipo da Portici*: 57x93,6 cm, collezione privata.

³⁸³ G. B. Lusieri, *Contadino con una zappa*, matita, penna, inchiostro, acquerello, 25x20 cm, Broomhall, collezione Elgin.

³⁸⁴ G. B. Lusieri, *Donna su un asino*, matita e acquerello, 30,8x37,6 cm, iscritto sul verso: *Milady Bessborough*, prov.: acquistato da Lord Elgin dagli eredi dell'artista nel 1824; venduto da Christie's, 6 luglio 1965, n. 104, e poi Colnaghi 1966 n. 55, New York, The Metropolitan Museum of Art, pubblicato in *Master Drawings in the Collection of Alfred Moir*, Minneapolis Institute of Art, 2000-2002, n.29, p. 57.

³⁸⁵ G. B. Lusieri, *Il Lago d'Averno*, penna e inchiostro nero e acquerello su matita, 62,5x93 cm, prov.: Broomhall, collezione Elgin, vendita Sotheby's il 30 giugno 1986, lotto 108, collezione privata.

³⁸⁶ G. B. Lusieri, *Due donne*, matita, acquerello grigio, 17x23 cm, Broomhall, Collezione Elgin.

³⁸⁷ G. B. Lusieri, *Il Palazzo Reale di Portici alle falde del Vesuvio*, acquerello, 55x90 cm, firmato e datato: *Lusier f. 1784*, Torino, collezione privata.

più volte da Lusieri, è stato a lungo erroneamente attribuito ad Hackert, nonostante fosse firmato³⁸⁸.

Certamente vi sono dei punti di contatto tra Lusieri e Hackert soprattutto dal punto di vista teorico nella comune insistenza sul tema della pittura dal vero, come nel modo di operare e d'intendere la rappresentazione della natura, nell'impostazione delle vedute con inquadrature che danno ampio respiro allo sfondo, nell'interesse per il dettaglio.

D'altra parte in Lusieri si rileva un'attenzione alla riproduzione fedele di ogni particolare che non trascura neppure nei soggetti più articolati, spingendosi su questa strada ben oltre il pittore tedesco. Molto spesso Hackert evita, infatti, di confrontarsi direttamente con la complessità della veduta urbana e a Roma come a Napoli preferisce focalizzare la sua attenzione su Tivoli e Caserta³⁸⁹. Le necessità di una produzione che riuscisse a soddisfare un enorme numero di richieste costringevano probabilmente Hackert a non soffermarsi troppo sulla definizione precisa della morfologia urbana. Le vedute di Roma di Hackert lasciano la città lontana, sullo sfondo³⁹⁰, mentre Lusieri non evita di confrontarsi con ogni

³⁸⁸ Questo acquerello con *L'eruzione del Vesuvio in notturno*, conservato al Wittumspalais a Weimar, appartiene alla serie di cui si conoscono altre copie in collezioni private inglesi (G. B. Lusieri, *Il golfo di Napoli in notturno con l'eruzione Vesuvio del 1787*, 64,2x94,3 cm, firmato e datato sul verso e iscritto sopra una scritta cancellata *Veduta di Napoli con l'Eruzione del Vesuvio presa da Posilipo dipinta da Gio: Battista Lusieri 1797./ L'eruzione e del 1787*; venduto da Christie's il 5 July 1983 lot 133, Inghilterra, collezione privata; *Il golfo di Napoli in notturno con l'eruzione Vesuvio del 1787*, 64x97cm, firmato e datato 1793; Inghilterra, Duke of Wellington's collection, Stratfield Saye House). L'errata attribuzione ad Hackert e la sua presenza a Weimar è segnalata in una nota in T. WEIDNER, *J. P. Hackert: Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1998, nota 97, p. 224, in cui si trova anche la relativa bibliografia con l'attribuzione ad Hackert a partire dal 1927 (H. WAHL, *Das Wittumspalais der Herzogin Anna Amalia*, Leipzig 1927, fig. p. 38) fino a quella corretta in W. EHRICH, *Das Wittumspalais in Weimar*, Weimar 1988, p. 38.

³⁸⁹ In più occasioni, Cesare de Seta ha sottolineato come Hackert nei suoi soggiorni napoletani, a partire dal primo, nel 1770, fino alla partenza nel 1799, si sia tenuto distante dalla città, quasi non volesse accettare la sfida che la grande tradizione vedutistica – da Van Wittel a Joli, a Lusieri stesso – avrebbe imposto: «La metropoli era troppo vasta per il suo occhio analitico, la morfologia delle colline che si squaderna attorno al golfo, una grande scena teatrale troppo complessa e affollata di cupole, pinnacoli, tetti e enormi fabbriche monumentali perché potesse trovarsi a suo agio; davanti a tale soggetto si sente impari e mostra in ogni momento – anche nella sua prima maturità – un controllo attentissimo dei propri mezzi. D'altronde Hackert ebbe un medesimo atteggiamento anche quando giunse a Roma nel dicembre del 1768: non ai *Mirabilia* e alla città volse la sua attenzione, ma alla campagna e alle celebri località del Lazio che la contornano, ben quattro mesi trascorse a Tivoli» in C. DE SETA, *Hackert e la veduta nella seconda metà del Settecento in Europa*, in *Natura, architettura, diversità*, a cura di D. Mazzoleni, Electa Napoli 1998, p. 177.

³⁹⁰ Ad esempio J. Ph. Hackert, *Roma da Villa Madama*, 74x120 cm, tempera, coll. priv., in W. KRÖNIG, R. WEGNER, *J. Ph. Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien 1994, n.102; J. Ph. Hackert, *Veduta della campagna romana*, 66,5x89,5 cm, olio su tela, iscr.: *Torre di mezza Via una posta da Roma. Filippo Hachert dipinse 1793*, Kiel, Kunsthalle, inv. 660/1963 in C. DE SETA, *Hackert*, catalogo di C. Nordhoff, Electa Napoli 2005, n. 93, p. 194.

singolo edificio, la cui riconoscibilità dettagliata e immediata è una delle cifre caratteristiche della sua produzione.

Roma dal Tevere con San Pietro e Castel Sant'Angelo

acquerello, 47,9x73 cm

California, collezione privata

Questa veduta è ripresa da una delle case di Tor di Nona sugli argini del Tevere in modo da ritrarre il fiume, con il ponte e il Castel Sant'Angelo e San Pietro sullo sfondo. La descrizione della città si estende, sulla sponda destra del Tevere, dalle mura e dai palazzi vaticani a quelli del rione Borgo, dove emerge la chiesa e il campanile di Santo Spirito in Sassia, allungandosi fino al colle del Gianicolo, mentre, sulla riva opposta, ritrae le case di Tor di Nona fino alla mole di Palazzo Altoviti all'imbocco di ponte Sant'Angelo.

Questo acquerello è conservato in California dove è stata acquisito come opera di William Pars tramite una vendita avvenuta a Londra nel 1958, ma in effetti sembra assai più vicino ai modi di Giovan Battista Lusieri che non a quelli del pittore inglese.

Per quanto Pars fosse, tra gli acquerellisti d'oltremarina, quello con una maggiore attenzione alla resa topografica attraverso riprese nitide e dettagliate, questa veduta va ben oltre la definizione dei suoi disegni, richiamando piuttosto quella lenticolare tipica di Lusieri. Il confronto con altri dipinti di Pars sembra far scartare senza alcun dubbio l'assegnazione al pittore inglese di questa veduta; in particolare il modo di rendere la vegetazione costante pressoché in tutti gli acquerelli di Pars sia di soggetto romano³⁹¹ che napoletano si discosta grandemente da quella del disegno californiano. Le vedute eseguite nel 1781 durante il suo secondo soggiorno nella capitale borbonica, come quelle che rappresentano la grotta Posillipo, l'acquedotto nei pressi di Capodichino o Napoli da Capodimonte³⁹², mostrano un modo di operare completamente diverso rispetto all'acquerello californiano.

Al contrario in questa veduta del Tevere la definizione delle piante e il modo di far filtrare la luce sulle fronde degli alberi sembra appartenere alla pittura di Lusieri; l'effetto delle chiome in controluce richiama, in particolare, quello reso in una pagina dell'album di schizzi del

³⁹¹ Cfr. W. Pars, *View of St. Peter Rome*, acquerello, (15 1/4x22 3/8 in), 38,5x56,6 cm, firmato e datato: *W. Pars Rome 1776*, City of Birmingham Museum and Art Gallery, inv. n. P. 20' 47.

³⁹² W. Pars, *The Grotto at Posillipo*, matita e acquerello, 39x51,5 cm, iscr. sulla cornice: *THE GROTTA OF PUZZUOLI*, Birmingham Museums and Art Gallery, J. Leslie Wright Collection (1953P448); W. Pars, *The Bay of Naples from Capodimonte*, matita e acquerello, 42x57,6 cm, iscr. sulla cornice: *A VIEW FROM A VINEYARD, BETWEEN THE CAPO DI MONTE AND THE ANCIENT AQUEDUCTS*, Birmingham Museums and Art Gallery, J. Leslie Wright Collection (1953P293); W. Pars, *Ancient aqueduct near Capodichino*, matita e acquerello, penna e china, 42,3x56,5 cm, iscr. sulla cornice: *ANCIENT AQUEDUCTS, THE CAPO D'CHINO*, Birmingham Museums and Art Gallery, J. Leslie Wright Collection.

pittore romano³⁹³, dove esprimeva bene la sua capacità di resa luministica e con poche pennellate in toni di grigio riusciva a rendere l'effetto di luci e ombre sul fogliame degli alberi. Inoltre l'assegnazione a Lusieri dell'acquerello precedentemente attribuito ad Hackert con la veduta di *Roma dalle terme di Caracalla*³⁹⁴, effettuata in base a considerazioni stilistiche, ma supportata, anche, dall'aver trovato tra i fogli appartenuti a Lusieri, oggi conservati a Broomhall, il disegno della figura presente in primo piano nella veduta berlinese, costituisce un ulteriore termine di confronto; simile è infatti l'effetto della luce radente sugli alberi, dei pini ad ombrello, delle ombre allungate al tramonto, della cupola di San Pietro in distanza, anche se nella veduta dalle terme di Caracalla, la basilica vaticana è assai più lontana. Anche le dimensioni dei due dipinti sono pressoché le stesse.

La veduta di *Roma dal Tevere* sembra rispondere bene alla sensibilità luministica e atmosferica peculiare di Lusieri. Ad essa ben si addice quanto prescriveva Milizia nel suo *Dizionario* alla voce "Paesaggi" «essenziale lo studio del Cielo. Il suo colore azzurro diviene più chiaro quanto più si avvicina alla terra a causa de' vapori frapposti. Al tramontar del Sole, la luce è gialla o rossigna, e tinge in verdastro. E le nuvole qual varietà di colore e di forme non hanno secondo la varietà delle ore e de' tempi? L'Artista osservi, e scelga»³⁹⁵.

Anche l'abilità nella resa dei riflessi sul fiume richiama alla mente la qualità con cui Lusieri realizza lo specchiarsi della collina di Posillipo sul mare nel grande acquerello eseguito per Sir William Hamilton³⁹⁶ e l'accuratezza con cui Lusieri tracciava sempre questi effetti. Così come la capillarità con cui sono ritratti tutti gli edifici sembra un'altra delle caratteristiche dei suoi dipinti³⁹⁷.

Il fatto che la figura di Lusieri sia emersa solo in anni relativamente recenti, ha spesso fatto sì che, soprattutto in passato, sue opere siano state attribuite ad altri pittori. Così se in ambito tedesco prevale la tendenza ad assegnare ad Hackert opere di questo genere, in ambito inglese, in particolare pensando che l'assegnazione a Pars deve essere avvenuta nel 1958 o prima, è possibile che la si sia attribuita al pittore britannico che più si avvicinava a quella attitudine topografica con riprese nitide e dettagliate.

³⁹³ G. B. Lusieri, *Convento nei Campi Flegrei*, acquerello grigio, 22,5 x 36,5 cm, f. 62 dell'album di schizzi, Broomhall, collezione Elgin.

³⁹⁴ J. Ph. Hackert (?), G. B. Lusieri, *Roma dalle terme di Caracalla*, non firmato, 49x72,8 cm, acquerello su matita, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 6215.

³⁹⁵ F. Milizia, *op. cit.*, ad vocem "Paesaggio".

³⁹⁶ G. B. Lusieri, *Napoli dalla casa di Sir William Hamilton a Pizzofalcone (Palazzo Sessa)*, penna, inchiostro e acquerello su matita, 6 fogli uniti, 102x272 cm, Malibu (California), J. Paul Getty Museum, 85. G.C.281.

³⁹⁷ Cfr. G. B. Lusieri *Veduta di Roma dal Granicolo*, acquerello, 54,5x93,5 cm, Gran Bretagna, collezione privata.

Il Tevere con il ponte e il castel Sant'Angelo e la basilica di San Pietro sullo sfondo è più volte ritratto nel corso del XVIII secolo. La nitida veduta di Lusieri, caratterizzata da un approccio più analitico e veristico dei suoi predecessori, si riallaccia infatti a una lunga tradizione iconografica che aveva fatto di questo soggetto uno dei più rappresentati dai pittori italiani e stranieri nel corso del secolo.

Apra questa serie ancora allo scadere del XVII secolo la *Veduta del Tevere a Castel Sant'Angelo* realizzata da Gaspar Van Wittel, più volte replicata dal pittore olandese. Se ne conoscono, infatti, almeno undici versioni, datate tra il 1683 e il 1722, realizzate sia a tempera che, più tardi, ad olio³⁹⁸; tra le più antiche, le tempere della Pinacoteca Capitolina, dipinta per i marchesi Sacchetti, e quella della Galleria Nazionale d'Arte Antica, proveniente dalla collezione Odescalchi³⁹⁹. Ma anche Antonio Joli e Berardo Bellotto rappresentano questo soggetto⁴⁰⁰.

Nel 1758 anche Jonathan Skelton ritrae Castel Sant'Angelo e San Pietro in un acquerello ripreso dalla riva del Tevere in una visione più ravvicinata delle precedenti⁴⁰¹.

Nell'ultimo quarto del secolo, in date più prossime a quelle della veduta di Lusieri, il Tevere, con il ponte, il castello e la basilica sullo sfondo sono rappresentati, in una visione notturna in occasione della cosiddetta Girandola di Castel Sant'Angelo⁴⁰², in una serie di dipinti di

³⁹⁸ G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, nn. 126-136.

³⁹⁹ G. van Wittel, *Veduta del Tevere a Castel Sant'Angelo*, tempera su pergamena, 26,5x 47, 5, firmata e datata *Gas:o Van Wittel 1683* sulle erme del terrazzo rappresentato a sinistra, sul retro *Gesight van het Casteel Van Roma Gasparo Van Wittel 1683*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, in *ibidem*, p. 180, n. 127.

⁴⁰⁰ A. Joli, *Castel Sant'Angelo con San Pietro*, olio su tela, 63,5x89,5 cm, collezione privata, in Colnaghi, *Pictures from The Grand Tour*, 14 nov.- 16 dic. 1978, P. & D. Colnaghi & co. London, 1978, n.34; B. Bellotto, *Castel Sant'Angelo con San Pietro*, olio su tela, 48,2x96,5 cm, in *ibidem*, n.41.

⁴⁰¹ J. Skelton, *Veduta di Roma con San Pietro e Castel Sant'Angelo*, acquerello, 37x53 cm, firmato e datato: *Il Ponte e il Castello di Sant'Angelo con il Chiesa di San Pietro. /J. Skelton Rome May 1758*, London, Victoria and Albert Museum

⁴⁰² Una attrattiva per i turisti a Roma e un soggetto di grande successo nell'ultimo quarto del secolo rappresentato anche nella serie di incisioni realizzata da Piranesi e Desprez F. Piranesi, L.-J. Desprez, *La Girandola a Castel Sant'Angelo*, 1783 ca., incisione acquerellata, 70.2 x 48.3 cm, New York, Metropolitan, Rogers Fund, 1969 (69.510); F. Piranesi, L.-J. Desprez, *Girandola a Castel Sant'Angelo*, ante 1792, acquaforte e acquatinta, 83,4 x 55,5 cm, Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, inv. GS 410.

Joseph Wright of Derby⁴⁰³ e in una *gouache* attribuita ad Philipp Hackert conservata a Weimar⁴⁰⁴.

⁴⁰³ J. Wright of Derby, *Fuochi d'artificio a Castel Sant'Angelo*, olio su tela, 42,5x70,5 cm, Birmingham Museums and Art Gallery. Wright of Derby realizza più varianti di questo dipinto spesso in pendant con l'eruzione del Vesuvio di questi spettacoli diceva infatti «the one is the greatest effect of Nature the other of Art that I suppose can be», lettera *15th January 1776*, cit. in B. NICOLSON, *Joseph Wright of Derby, painter of light*, Paul Mellon Foundation for British Art, Routledge & Kegan Paul, vol. I, 1968, p. 279.

⁴⁰⁴ Attr. J. Ph. Hackert, *Fuochi d'artificio a Castel Sant'Angelo, gouache*, 45x58,2 cm, non firmato, Weimar Kunstsammlungen (Schloss), inv. Nr. KK 1533, in C. NORDHOFF, H. REIMER, *Jacob Philip Hackert 1737-1807, Verzeichnis seiner Werke*, Akademie Verlag, Berlin 1994, tav. 52, nr.476.

Veduta da Posillipo verso Ischia

acquerello, 58,4x75,3 cm

La veduta è ripresa dalla collina di Posillipo che si dispiega sul margine sinistro del foglio fino all'isolotto di Nisida, al centro si distingue il borgo di Fuorigrotta con la chiesa di San Vitale, da cui parte la strada, visibilissima nella piana verdeggiante, per Bagnoli e Pozzuoli, sul fondo, appaiono le sagome di Miseno, Ischia che chiudono il golfo di Baia. In primo piano, come spesso nelle vedute di Lusieri, ma non solo, delle figure e un albero che fa da quinta alla scena.

Il dipinto è segnato “*Jacq: Ph: Hackert: f. 1768*”, ma questa firma non sembra assolutamente attendibile, in quanto nel 1768 Hackert giunse per la prima volta a Roma, dopo tre anni trascorsi in Francia, alla fine di dicembre, mentre il suo primo soggiorno napoletano risale solo alla primavera del 1770. La firma inoltre sembra tracciata con incertezza e su una zona leggermente abrasa. Per di più questa veduta era comparsa in vendita avvenuta presso Sotheby's a Londra nel 1972, dove compariva come opera di Giovanni Volpato; è strano che in quell'occasione non fosse stata notata la firma di Hackert piuttosto visibile sul margine inferiore destro.

L'analisi stilistica di questa veduta porta ad assegnare questo dipinto a Giovan Battista Lusieri; la qualità pittorica, l'uso dell'acquerello puro, la nitidezza dei dettagli, la resa degli alberi e della vegetazione, la maniera di trattare e atteggiare le figure, il modo in cui sono dipinti il terreno e le rocce in primo piano⁴⁰⁵, sembrano avvalorare questa attribuzione, ma ulteriori elementi sono emersi a confermarla.

Tra i numerosi fogli del pittore romano conservati a Broomhall vi è un disegno a matita che raffigura la stessa area dell'acquerello, inquadratura analoga, stessi dettagli delle case di Fuorigrotta, manca solo la scena in primo piano e le case sulla collina di Posillipo di cui nel foglio di Broomhall si vedono solo le pendici. Sembrerebbe trattarsi di un primo studio per questa veduta, poi ampliata leggermente⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Ricorda quello gli acquerelli di Lusieri con il *Paesaggio con il Tevere* acquerello, 22,5x44 cm, firmato e datato: *Titta Lusier 1781*, prov.: Sotheby's 21 giugno 1979, lotto 128, London, British Museum, Prints and Drawings Department e con *Il Palazzo Reale di Portici* acquerello, 55x90 cm, firmato e datato: *Lusier f. 1784*, Torino, collezione privata.

⁴⁰⁶ In effetti anche il disegno a Broomhall è giuntato sul margine inferiore, sembrerebbe nel tentativo di dare più spazio al primo piano.

Ma ancora un altro elemento attesta la paternità di Lusieri di questa veduta; sempre a Broomhall, tra i numerosi studi di figure realizzati dall'artista acquistati da Elgin nel 1824 si trova un disegno che ritrae proprio la donna seduta a sinistra nel gruppo rappresentato in primo piano. Come molte volte riscontrato, Lusieri eseguiva studi analitici dei personaggi che poi compaiono nei primi piani dei suoi acquerelli⁴⁰⁷.

Molti elementi concorrono dunque ad attestare la paternità di Lusieri per questa veduta.

Questo dipinto ritrae così con l'attenzione lenticolare con cui Lusieri tracciava i suoi disegni la zona di Fuorigrotta, un'area non così spesso rappresentata nelle vedute settecentesche, mostrando dettagliatamente come si presentava alla fine del Settecento, lasciando così una testimonianza dell'antico abitato prima dei grossi interventi cominciati nel 1884 con l'apertura del tunnel che collegava Fuorigrotta al centro cittadino⁴⁰⁸, culminati nel piano di risanamento del 1938-39 che attuò ampi sventramenti nella zona. In quell'occasione fu demolita anche la chiesa di San Vitale, chiaramente visibile sia nell'acquerello che nel disegno di Lusieri, che affacciava sulla piazza da cui si diramavano le strade per Napoli, Bagnoli e Pozzuoli, Agnano e Soccavo.

La zona dipinta da Lusieri è rilevata anche nella mappa del Duca di Noja, dove sono registrate tutte le arterie attraverso cui la Napoli settecentesca entrava in comunicazione con le vaste riserve boschive del cratere degli Astroni, della conca di Agnano, del Fusaro fino al litorale di Licola, visibili all'estrema destra della veduta, che divengono in quegli anni "siti reali", e il «luogo detto Fuori Grotta», come viene indicato sulla *Mappa*⁴⁰⁹, dove è anche evidenziata la «Chiesa parrocchiale di San Vitale», è un importante nodo di collegamento, per cui Vincenzo Ruffo, membro della Reale Accademia di Belle Arti di Firenze, nel suo *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli* pubblicato nel 1789, suggeriva vari interventi per la realizzazione di una grande piazza poligonale dalla quale partivano a raggiera le strade che conducevano a Bagnoli, Soccavo, Agnano e Napoli.

⁴⁰⁷ Cfr. scheda della *Veduta di Roma dalle Terme di Caracalla*.

⁴⁰⁸ Il tunnel, oggi ampliato, denominato *IV Giornate*.

⁴⁰⁹ G. Carafa duca di Noja, N. Carletti, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 35 fogli, incisione su rame, 237,6x501,6 cm assieme, 47,5x71,7 cm singolo foglio. La zona in questione è rappresentata in particolare nei fogli 16 e 17.

I DISEGNI

Il Teatro di Taormina e l'Etna
matita, 66x102 cm
Broomhall, collezione Elgin

Veduta di Taormina e dell'Etna
matita, 66x102 cm
Broomhall, collezione Elgin

Il teatro di Taormina è rappresentato da tutti i pittori in viaggio in Sicilia nell'ultimo quarto del XVIII secolo, era uno dei soggetti dove gli interessi dei viaggiatori settecenteschi erano meglio sintetizzati: riuniva in una splendida veduta i resti di un antico edificio con uno scenario naturale che aveva l'Etna come sfondo.

Jean Houel, in Sicilia tra il 1776 e il 1779, aveva dedicato sei *gouache* al teatro di Taormina, riprodotte in altrettante tavole nel suo *Voyage pittoresque de Sicile, de Malte et de Lipari...*⁴¹⁰, dove ricordava: «questo teatro è situato nella posizione più felice si possa scegliere, di tutti gli edifici di questo genere che hanno costruito i greci è quello in miglior stato di conservazione»⁴¹¹.

Taormina è una tappa obbligata nelle escursioni che si susseguono a partire dagli anni Settanta; si trovano presso l'antico teatro, il 21 maggio 1778, Louis Ducros, con l'incarico di fissare le «*antiquités et beaux points de vue*», assieme a quattro nobili olandesi provenienti da L'Aja, che nel loro racconto di viaggio registrano: «si vede un teatro che sembra sia il più grande che si conosca. Fatta eccezione per una grande parte delle mura esteriori, le gradinate e tutti gli ornamenti, è assai ben conservato per offrire un'idea completa di questo genere di edifici e della magnificenza di quelli per cui erano costruiti. La posizione gli è stata offerta

⁴¹⁰ Queste vedute sono conservate al museo dell'Ermitage, J. Houel, *Veduta d'insieme della città di Taormina e del teatro, gouache*, incorniciatura pennello acquerellato con grigio, 29,2x42,5 cm, inciso in vol. II, tav. XC, p.32; *Veduta d'insieme del teatro di Taormina, gouache*, incorniciatura pennello acquerellato con grigio, 31x45 cm, inciso in vol. II, tav. XCI, p.33-34; *Parte del teatro dal peristilio, gouache*, incorniciatura pennello acquerellato con grigio, 30x42 cm; *Altra parte del teatro dallo stesso peristilio, gouache*, 26,5x41 cm; *Veduta interna del teatro di Taormina, gouache*, incorniciatura pennello acquerellato con grigio, 29x42,5 cm, inciso in vol. II, tav. XCII, p.35; *Una parete del teatro con delle nicchie*, sanguigna, pennello acquerellato con bruno, in alcuni punti ripassato a penna e inchiostro nero, 20x29,5 cm, inciso in vol. II, tav. XCIII, pp.38-39.

⁴¹¹ «Ce Théâtre situé dans la position plus heureuse qu'on ait pu choisir, est, de tous les edifices de ce genre qu'ont élevés les Grecs, celui qui s'est mieux conservé», J. HOUEL, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari...*, Paris 1782-1787, vol II, *Du Théâtre de Taormine*, p. 33.

dalla natura, e ne abbiamo ancor più goduto poiché è esattamente di fronte all'Etna, che di lì si scopre interamente e di cui si possono seguire le pendici fino al mare»⁴¹².

L'anno prima Richard Payne Knight aveva realizzato la sua *Expedition to Sicily*, e a sua volta racconta: «[...]A Taormina noi alloggiammo presso i Cappuccini. La città è su di una collina, subito sotto alla quale si trova l'antica città di Naxos, dalle cui rovine sorse. Attualmente è povera e mal costruita, ma le sue rovine mostrano il suo antico benessere e magnificenza. La principale di queste è un teatro quello in miglior stato di conservazione che abbia mai visto. È fatto di mattoni piuttosto larghi e di fattura diversa da quelli di Segesta. Il corridoio esterno è perduto, ma il proscenio è quasi integro, e si può ancora vedere l'estensione della scena, del podio, ecc. Ci sono alcune gallerie e stanze, il cui uso non è chiaro agli *antiquarians*, poiché sembrano troppo spaziose e splendide per essere servite semplicemente ad uso degli attori. [...] Il teatro] si trova sul fianco di una collina che domina una splendida vista del monte Etna e di tutta la costa della Sicilia quasi fino a Siracusa»⁴¹³. Jacob Philipp Hackert che accompagna Knight in questo viaggio rappresenta una *Veduta dell'Etna da Taormina*⁴¹⁴ in

⁴¹² «On y voit un théâtre qui passe pour le plus grand que l'on connoisse. Excepté une grande partie du mur extérieur, des gradins et de tous les ornements, il est assez bien conservé pour donner une idée complète de ce genre de bâtiments et de la magnificence de ceux pour le plaisir desquels ils étoient construits. L'emplacement en a été fait par la nature, et on en a d'autant plus heureusement profité qu'il est exactement en face de l'Etna, qu'on y découvre en entier et dont l'œil peut suivre la pente jusqu'à la mer», *Suite du voyage de Mr Nieuwerkerke avec Dierkens: De Naples à Siracuse, par le Pouille et la Calabre*, Manuscrit Utrecht, RA, Huisarchief Zuilen n 1227 e illustrata da Ducros in A. L. R. Ducros, *Il Teatro di Taormina*, acquerello, Amstradam, Rijksmuseum.

⁴¹³ «At Taormina we were lodged by the Capucins. The town stands upon a hill, immediately under which, on the south side, was the ancient city of Naxos, from whose ruins it sprung. It is at present poor and ill built, but its ruins sufficiently show its ancient Wealth and Magnificence. The principal of these is a Theatre the best preserved that I have ever yet seen. It is of brick considerably large and of a different construction from that of Aegesta. The outward Corridore is lost, but the Proscenium is almost intire, and one may still see the extent of the Scene, Podium etc. There are several Galleries and Chambers, the use of which Antiquarians cannot exactly determine, as they appear to have been too spacious and magnificent to have served merely for the convenience of the Actors. The Theatre of Aegesta, which is of a much earlier date, than this has nothing of the kind. It appears to have been no more than what was absolutely necessary for reciting and hearing the piece, but this appears to have been richly decorated and calculated for every kind of Show and pageantry, such as was in fashion under the Roman Emperors, when the purity of taste was corrupted. There are several mutilated Columns of Granite Cipoline and other costly Marbles lying about it, with Capitals and fragments of Entablature of a corrupt Corinthian order, which prove the Theatre to have been built under the Romans, probably about the time of Antonines. It is upon a side of a Hill, which commands a noble view of Mount Aetna and all the Coast of Sicily quite to Syracuse. Being detached from modern buildings it has a very venerable appearance [...]», R. PAYNE KNIGHT, *Expedition into Sicily*, a cura di Claudia Stumpf, London 1986, pp. 58-59.

⁴¹⁴ J. Ph. Hackert, *Veduta dell'Etna da Taormina*, acquerello, 38,6x51,9 cm, firmato: *L'Etna prise à Taormine/Ph Hackert f. 1777*, London British Museum, Department of Prints and Drawings, Richard Payne Knight Bequest; J. Ph. Hackert, *Veduta dell'Etna da Taormina*, acquerello su matita, 39,8x52,3 cm, San Pietroburgo Ermitage; *Veduta del teatro di Taormina*, incisione, 36,8x59,9, Dusseldorf, Goethemuseum, "Avanzi del teatro di

modo analogo al disegno, conservato a Broomhall, realizzato circa venti anni dopo da Lusieri.

Lusieri si trovava a Taormina nell'ottobre del 1799 con l'incarico di "Regio Pittore delle Antichità de valli di Demone e Noto" quando viene assunto, su consiglio di Sir William Hamilton, da Lord Elgin per seguirlo come capo di una spedizione artistica durante la sua ambasceria a Costantinopoli; a quest'epoca dunque sono da attribuirsi i suoi disegni di Taormina.

Si tratta di due ampie vedute, rimaste però incompiute e tracciate solo a matita, che riprendono il panorama di Taormina e dell'Etna; in una compaiono le rovine del teatro, descritto analiticamente come in un rilievo architettonico, nell'altra le case e chiese del borgo di Taormina, in entrambe sullo sfondo domina l'Etna.

Queste vedute mostrano, anche nei semplici contorni a matita, la straordinaria capacità di Lusieri nel rilevare analiticamente i resti dei monumenti antichi, in questo caso il teatro di Taormina, per poi spingersi a descrivere le pendici dell'Etna con quell'attenzione geologica che all'epoca veniva spesso coniugata con l'interesse per l'antico.

Questi disegni appartenevano ai fogli che Lusieri al momento della sua partenza per la Grecia aveva lasciato in Sicilia, acquistati successivamente da Lord Elgin nel 1824, dopo la morte del pittore. Nel 1808 fuggito da Atene in seguito allo scoppio della guerra tra Inghilterra e Turchia, Lusieri aveva ritrovato a Taormina questi fogli «assai maltrattati perché mostrati troppo spesso ai viaggiatori inglesi»⁴¹⁵. Poco dopo scrive invece da Malta: «ho portato con me tutti i disegni che avevo a Taormina, ma nella speranza di tornarci per terminare il mio grande disegno del monte Etna»⁴¹⁶. Dovrebbe essere proprio quella ora conservata a Broomhall la veduta a cui Lusieri fa riferimento. I fogli del pittore resteranno infatti a Malta fino alla sua morte.

Taormina in Sicilia Ph Hackert pinx Vinc. Aloja sculp. Giorgio Hackert direx Si vende a Napoli da Giorgio Hackert incisore di S.M. con Privilegio".

⁴¹⁵ «J'ai trouvé tout ce qu'il m'appartenait ici très maltraitée, parce que on a été obligé de montrer trop souvent mes ouvrages aux voyageurs Anglais. Leur état m'a bien touché, mais j'ai été charmé de les retrouver, quoique dans cet état pitoyable [...]», Lusieri a Elgin, *Taormine 3 Février 1808*, Elgin papers, Broomhall

⁴¹⁶ «J'ai apporté avec moi tous les dessins que j'avois a Taormina, mais dans l'espérance d'y retourner pour terminer mon grand dessin du Mont Etna», Lusieri a Elgin, *Malta 24 Mars 1808*, Elgin papers, Broomhall.



A. L. R. Ducros, *Il Teatro di Taormina*, acquerello, Amstradam, Rijksmuseum



J. Ph. Hackert, *Veduta dell'Etna da Taormina*, 1777, acquerello, 38,6x51,9 cm, London British Museum

La Valle dei Templi di Agrigento con il tempio della Concordia e la chiesa di San Nicola

matita, 57x70 cm

Broomhall, collezione Elgin

La Valle dei Templi

matita, 57x70 cm

Broomhall, collezione Elgin

La Valle dei Templi con il tempio di Giunone Lacinia,

matita, 57x70 cm

Broomhall, collezione Elgin

Dopo aver stipulato il contratto con Lord Elgin a Messina il 18 ottobre 1799, in cui si stabiliva che «doveva accompagnarlo nella sua ambasceria in Turchia in qualità di Pittore ...», Lusieri si reca a Roma assieme a William Richard Hamilton per reclutare gli artisti che dovevano far parte della spedizione al seguito dell'ambasciatore britannico. Fanno quindi ritorno in Sicilia, e, approdati a Messina il 30 dicembre, si spostano a Malta e poi ad Agrigento, secondo un itinerario via mare spesso adottato all'epoca per spostarsi da un versante all'altro dell'isola.

Qui trascorrono circa quattro mesi nell'attesa di una nave diretta a Costantinopoli. «Nel frattempo ho lasciato al lavorare ai templi e ai sarcofagi di Girgenti gli architetti, i formatori e i pittori, e sono fiducioso che le loro opere possano sopperire allo stesso modo l'inconveniente che sua signoria non può non sentire nella loro assenza a Costantinopoli»; questo quanto riferisce Hamilton a Lord Elgin il primo marzo del 1800 da Palermo⁴¹⁷.

Segni di questa sosta ad Agrigento sono, oltre a un calco in gesso di una parte del sarcofago di Fedra conservato nella cattedrale dell'antica Girgenti, ora al British Museum, alcuni fogli con vedute agrigentine di Lusieri che invece si trovano a Broomhall. Questi disegni, tracciati solo a matita e rimasti incompiuti, offrono una vista d'insieme dei templi nel paesaggio che li circonda.

⁴¹⁷ «In the mean time The Architects, Formatori and Painters, I have left employed among the Temples, and Sarcophagi of Girgenti, and I trust that their works will in same degree supply the inconvenience your Lordship cannot but feel in their absence from Constantinople», W. R. Hamilton a Lord Elgin, *Palermo 1st March 1800*, Elgin papers, Broomhall.

In effetti il compito di Lusieri nell'ambito della spedizione per lord Elgin era quello di realizzare delle vedute dei siti archeologici, mentre quello di eseguire i rilievi dei templi era affidato agli architetti Vincenzo Balestra e Sebastiano Ittar.

Tre fogli di Lusieri, tutti dello stesso formato, rappresentano la valle dei templi da diversi punti di vista, così come avevano fatto i pittori passati di lì prima di lui. Oltre alle vedute dei singoli templi, anche il contesto paesistico in cui erano immersi aveva spesso attratto l'attenzione dei viaggiatori alla fine del Settecento. Uno dei nobili olandesi in Sicilia assieme a Ducros nel 1778, nel suo diario di viaggio, racconta: «infine il 25 noi giungemmo a Girgenti. È a Girgenti che si trovano le più belle antichità della Sicilia. Cinque templi e uno pressoché intero ci tennero impegnati per qualche giorno; queste sono delle rovine meravigliose. Ten Hove le ha studiate e le ha fatte disegnare. La città di Girgenti è poca cosa; è situata su una montagna, vicino alle mura dell'antica Agrigento, di cui si vedono ancora i resti. La campagna è splendida: noi contammo in un solo piccolo giardino 15 tipi di frutta differenti, tra cui olivi, mandorli, pistacchi, fichi d'india, aloe, aranci, limoni, melograni, tutti quasi sconosciuti da noi. La ricchezza del suolo è inimmaginabile»⁴¹⁸. Così Ducros esegue molti disegni ad Agrigento, vedute più ravvicinate ai templi, almeno tre sia per quello della Concordia che per le rovine di quello di Giove Olimpico, sia panorami più ampi.

Anche i tre disegni di Lusieri mirano ad inquadrare l'articolato scenario della valle. Nel primo si riesce a distinguere sul fianco della collina a sinistra la chiesa di San Nicola eretta dai cistercensi nel XIII secolo sulle rovine e nei pressi di antichi edifici in una zona oggetto di culto fin dai tempi greci arcaici. Il piccolo edificio rettangolare, che pure si riesce a scorgere di fianco alla chiesa, è invece il cosiddetto oratorio di Falaride, appartenente a una fase più tarda (I sec. a. C.) del santuario greco-romano che si poggiava sul colle di San Nicola. In questa zona oggi si trova il museo archeologico regionale, che incorpora parti dell'antico monastero di san Nicola.

Il disegno di Lusieri si estende poi verso la valle fino ad inquadrare sulla destra il tempio della Concordia, chiude poi la scena, come spesso nei suoi acquerelli, una quinta rocciosa.

⁴¹⁸ «Enfin le 25 nous arrivâmes a Girgenti [...]. C'est a Girgenti qu'on trouve les plus belles antiquités de la Sicile. Cinq temples et un presque entier nous occupèrent pendant quelques jours; ce sont des ruines admirables. Ten Hove les étudia et les fit dessiner. La ville de Girgenti est peu de chose; elle est située sur une montagne, près de murailles de l'ancienne Agrigente, dont on voit encore des restes. La campagne est admirable: nous comptâmes dans un seul petit jardin 15 sortes de fruits différents, entre lesquels des oliviers, des amandiers, des pistachiers, des figuiers d'Inde, des aloes, des orangers, des limoniers, des grenadiers, tous presque inconnus chez nous. La richesse du sol est inconcevable», *Suite du voyage de Mr Nieuwerke avec Dierkens: De Naples à Siracuse, per le Pouille et la Calabre*, Manuscrit Utrecht, RA, Huisarchief Zuilen n. 1227, 25 Juin 1778.

Un altro foglio riprende la valle da un altro punto di vista, una figura in primo piano a sinistra siede sulla collina coperta di ulivi, sul fondo si scorgono le rovine dei templi.

Il terzo disegno rappresenta sempre un'ampia veduta della valle, questa volta si distingue sulla destra il tempio di Giunone Lacinia.

Rovine del tempio di Giove e del tempio di Ercole con il tempio della Concordia sullo sfondo

matita, 67x102 cm

Broomhall, collezione Elgin

Un altro dei disegni di Lusieri conservati a Broomhall, è un'ampia veduta in due fogli delle rovine colossali del tempio di Giove Olimpico ripresa in modo tale da rappresentare anche il tempio della Concordia e i resti del tempio di Ercole. Questo disegno, oltre ad essere di maggior formato, è assai più dettagliato, anche perché la visione è più ravvicinata, rispetto agli altri fogli agrigentini.

La descrizione di questo sito che Richard Payne Knight traccia nella sua *Expedition into Sicily* può essere esplicativa della veduta: «il tempio di Ercole che appare dopo quello della Concordia è molto più largo dei precedenti, ma la forma e le proporzioni sono quasi le stesse. C'è solo una colonna in piedi – le altre giacciono lì dove sono cadute. Il diametro era di circa sei piedi e sei pollici, e l'altezza circa cinque volte il diametro. La trabeazione era troppo rovinata per essere individuata. In questo tempio c'era la famosa statua di Ercole, che Verre tentò di portar via ma fu ostacolato dallo spirito e dall'iniziativa degli Agrigentini. Un po' più oltre, c'era il famoso tempio di Giove, descritto da Diodoro Siculo. Là attualmente restano solo pochi frammenti che tuttavia sono sufficienti a mostrare le sue enormi dimensioni per cui superava anche quello di Selinunte sebbene molto inferiore a quello nella bellezza del disegno e nella magnificenza dell'esecuzione»⁴¹⁹.

Anche Houel rappresentato le *Rovine del tempio di Ercole* così come le aveva descritte nel suo *Voyage pittoresque*: «Secondo le proporzioni della sola colonna che è ancora in piedi, si deduce che questo tempio era ancora più grande di quelli di cui ho già fornito i disegni. [...] Le rovine che ne restano sono sparse, il tempo le ha quasi tutte corrose, della terra si è ammassata tra di esse, ricoprendone una parte, alberi e cespugli vi crescono sopra da tutte le

⁴¹⁹ «The temple of Hercules , which appears next [to the temple of Concord] is much larger than either of the former, but shape & proportions of it were nearly the same. There is only one column standing – the rest are all lying in the places where they fell. The diameter was about six feet six inches, and height about five diameters.- The entablature was too much decayed to be made out. In this temple was the famous Statue of Hercules, which Verres attempted to carry away but was prevented by the Spirit and Activity of the Agrigentines. A little further there was the celebrated Temple of Jupiter, described by Diodorus Siculus. There at present remain only a few fragments which are however sufficient to show its stupendous size, in which it surpassed even that of Selinus tho' much inferior to it in beauty of design and magnificence of execution. [...]», Richard Payne Knight, *Expedition into Sicily*, a cura di Claudia Stumpf, London 1986, p. 43.

parti»⁴²⁰. Mentre in un'altra tavola aveva tracciato una *Veduta generale della massa di Rovine del Tempio di Giove Olimpico di Agrigento*⁴²¹.

Anche Ducros non manca di rappresentare le rovine colossali del tempio di Giove Olimpico⁴²², dove si vedono i conci con il solco a U come nel disegno di Lusieri e i resti del tempio di Ercole⁴²³ con la caratteristica unica colonna all'epoca rimasta in piedi, altre otto colonne sono state rialzate solo in un restauro del 1924.

La stessa inquadratura del disegno di Lusieri è, invece, presente in uno schizzo di Desprez con l'iscrizione autografa *temple des geans d'ercule et de la concorde*⁴²⁴, frutto del viaggio del 1778 per l'abbé de Saint Non, che riprende la scena seppur in maniera assai più approssimativa rispetto a quella analitica di Lusieri rappresentando gli stessi elementi del disegno di Broomhall.



A. L. R. Ducros, *Rovine del tempio di Ercole a Agrigento*, acquerello, 20,4x30,5 cm, Amstradam, Rijksmuseum

⁴²⁰ «Selon les proportions de la seule colonne qui soit encore sur pied, il est avéré que ce temple étoit beaucoup plus grand que ceux dont j'ai donné les dessins. [...] Les débris qui en restent sont épars; le temps les a presque tous dévorés; des terres se sont amassées entre eux, et en recouvrent une partie; des arbres et broussailles s'élèvent au dessus de toutes parts», J. Houel, *Débris du Temple d'Hercule*, in *op. cit.*, tav. CCXXV, p. 29.

⁴²¹ J. Houel, *Vue générale de la masse de Debris du Temple de Jupiter Olympien d'Agrigente*, *ibidem*, tav. CCXXVII, p. 32.

⁴²² A. L. R. Ducros, *Rovine del tempio di Giove Olimpico*, acquerello, 32,6x47,1 cm, Amstradam, Rijksmuseum.

⁴²³ A. L. R. Ducros, *Rovine del tempio di Ercole a Agrigento*, acquerello, 20,4x30,5 cm, Amstradam, Rijksmuseum.

⁴²⁴ L.-J. Desprez, *Rovine dei templi di Agrigento*, penna e inchiostro bruno, 19,5x34,1 cm, iscr.: *temple des geans d'ercule et de la Concorde*, Nationalmuseum Stockholm, 51/1874:32.



A. L. R. Ducros, *Rovine del tempio di Giove Olimpico*, acquerello, 32,6x47,1 cm, Amstradam, Rijksmuseum



L.-J. Desprez, *Rovine dei templi di Agrigento*, penna e inchiostro bruno, 19,5x34,1 cm, iscr.: *temple des geans d'ercule et de la Concorde*, Nationalmuseum Stockholm, 51/1874:32

Il monumento di Terone con il tempio della Concordia e di Giunone sullo sfondo

matita, 58x70 cm

Broomhall, collezione Elgin

Nel 1787 anche Goethe accompagnato dal pittore Christoph Heinrich Kniep si reca in Sicilia, il 25 aprile di quell'anno sono a Agrigento e nel suo *Viaggio in Italia* ricorda: “Discendemmo infine alla tomba di Terone e fummo felici di contemplare al naturale questo monumento già tante volte ammirato nelle riproduzioni, tanto più che esso faceva da primo piano una mirabile veduta: lo sguardo percorreva da occidente a oriente la distesa rocciosa sormontata dai resti delle antiche mura, che lasciavano vedere, al di sopra di esse o attraverso i loro varchi, gli avanzi dei templi. Il talento artistico di Hackert ha fatto un gran bel quadro di tale veduta; Kniep certamente non trascurerà di prenderne uno schizzo»⁴²⁵.

L'opera di Hackert a cui allude Goethe è una delle due vedute di Agrigento, di formato piuttosto grande dedicata al conte Razoumovskij⁴²⁶.

Il monumento di Terone era stato in effetti già più volte rappresentato: da Hackert, come ricorda Goethe, da Desprez per il Saint Non⁴²⁷, da Houel nel suo *Voyage pittoresque*⁴²⁸.

In queste vedute, come in quella di Lusieri, è rappresentata la cosiddetta Tomba di Terone; un monumento sepolcrale in tufo di forma leggermente piramidale con un alto basamento che sostiene un secondo ordine ornato di false porte e, agli spigoli, colonne ioniche,

⁴²⁵ J.W. Goethe, *Italienische Reise*, Stuttgart und Tübingen 1829, trad. it. *Viaggio in Italia*, ed. cons. a cura di E. Castellani, Mondadori Milano, 1983, Girgenti, mercoledì 25 aprile 1787. Uno schizzo di Kniep con il monumento di Terone è a Weimar: K. H. Kniep, *La tomba di Terone*, matita, 38x54, 8 cm, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum, Kat. 537.

⁴²⁶ J. Ph. Hackert, *Veduta della tomba di Terone a Agrigento*, 1783?, 32,7x47,5 cm, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, inv. N. 3803, iscr.: *Peint a Gouache par Ja. Ph. Hackert 1782. – Gravé par Francois Morel – VUE DU TOMBEAU DE TERON, DU TEMPLE DE LA CONCORDE ET DE IUNON LUCINE A GIRGENTE – Dediée à son Excellence Monsieur le Comte de Rasoumoffsky General Major des Armées de S.M. Imp.le de toutes les Russies Gentil-homme de sa Chambre et son Ministre Plenipotentiaire auprès de S.M. le Roi de deux Siciles. – Par son très humble e Obeissant Serviteur Ja. Ph. Hackert*, l'altra a cui fa riferimento Goethe è la *Veduta dei templi di Agrigento*, 1783?, 32,3x47,4 cm, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, inv. N. 3804, iscr. in basso: *Peint à Gouache par Ja. Ph. Hackert 1782. – Gravé par Francois Morel – VUE DE TEMPLE DE IUNON LUCINE DE LA CONCORDE D' HERCULE ET DE IUPITER OLIMPIEN A GIRGENTE – Dediée à son Excellence Monsieur le Comte de Rasoumoffsky General Major des Armées de S.M. Imp.le de toutes les Russies Gentil-homme de sa Chambre et son Ministre Plenipotentiaire auprès de S.M. le Roi de deux Siciles. – A Rome chez George Hackert Graveur Place d'Espagne - Par son très humble e Obeissant Serviteur Ja. Ph. Hackert*.

⁴²⁷ L.J. Desprez, *Tombe di Terone*, 22,5x34,5, iscr. *Tombeau de Teron*, firmato Desprez, Nationalmuseum Stockholm; L.J. Desprez, *Tombe di Terone*, 21,9x34,2, iscr. *Tombeau de Teron*, Nationalmuseum Stockholm.

⁴²⁸ J. Houel, *Tombeau antique, que l'on croit etre celui de Theron, tiran d'Agrigente*, in J. Houel, *Voyage pittoresque...cit.*, tav. CCXXVI.

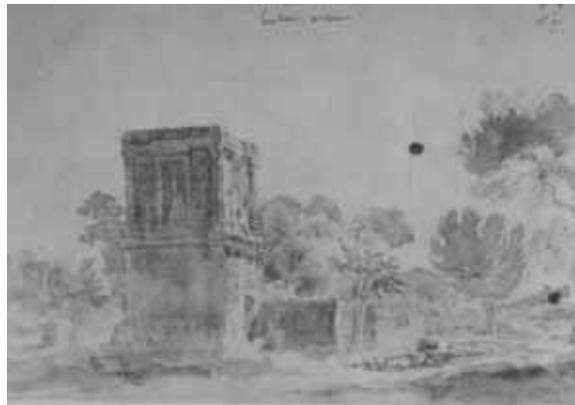
erroneamente creduto il sepolcro del tiranno Terone (488-473 a. C.), risalente in realtà all'epoca della dominazione romana.

Houel nella sua opera aveva indicato quelli che potevano essere i motivi di interesse per i viaggiatori settecenteschi: «Di tutti gli edifici dell'antica Agrigento, questa tomba è quella in miglior stato di conservazione dopo il tempio della Concordia. Nonostante ciò non è completamente integra: ne resta abbastanza per farci comprendere al singolarità della sua architettura»⁴²⁹. Continuava descrivendo le particolarità di questo edificio, leggibili anche nel disegno di Lusieri: «Una delle finestre di questo piccolo edificio misura tre piedi di larghezza in basso, e solo due piedi e sette pollici in alto. Questa bizzarria è una licenza di forma che non sarà, credo, imitata da un architetto di gusto puro. Questa finestra non è vera: è scolpita sul muro, è ciò che chiamiamo una finta finestra. Un'altra singolarità che presenta ancora, è che vi hanno tracciato in bassorilievo i montanti e le traverse che, se fosse stata vera, avrebbero contenuto quelle lastre di marmo, di gesso o di alabastro che presso gli antichi erano al posto dei nostri vetri. Le colonne poste sull'angolo e incassate nel muro fanno un bell'effetto; il capitello ionico di queste colonne è sormontato da una trabeazione dorica; si tratta ancora di una licenza che l'autore si è concesso, e questo prova che in tutti i tempi, soprattutto nelle opere di scarsa importanza, è permesso allontanarsi dalle regole dell'arte e mischiare più ordini insieme»⁴³⁰.

Nel disegno di Lusieri alle spalle del monumento si vede la pendice sulla cui sommità sono allineati i templi, il punto di vista è in modo tale da farsi che si possano scorgere sia il Tempio della Concordia a sinistra, che quello di Giunone Lacinia a destra.

⁴²⁹ «De tous les édifices de l'antique Agrigente, ce tombeau est celui qui s'est le mieux conservé après le temple de la Concorde. Cependant il n'est pas tout entier: il en reste assez pour nous faire connoître la singularité de son architecture», prosegue poi dicendo: «C'étoit un ouvrage de fantaisie, il nous apprend que l'idée de décorer un édifice avec des colonnes posées sur un soubassement est très ancienne, et que les architectes modernes qui ont pratiqué cet usage ne l'ont pas plus inventé que beaucoup d'autres qu'on leur attribuent», Houel, *op.cit.*, p. 30.

⁴³⁰ «Une des croisées de ce petit édifice a trois pieds de large en bas, et seulement deux pieds sept pouces par en haut. Cette bizarrerie est une licence de forme qui ne sera pas, je pense, imitée par un architecte d'un goût épuré. Cette croisée n'est pas un véritable fenètre: elle n'est que sculptée sur le mur, c'est c'on appelle une croisée feinte. Une autre singularité qu'elle a encore, c'est qu'on y a tracé en bas relief les montants et les traverses qui, si elle été eût véritable auroient contenu ces carreaux de marbre, de talc ou de albâtre, qui chez les anciens, tenoient lieu de nos vitres. Les colonnes placées sur l'angle et engagées dans le mur, font un bon effet; le chapiteaux ionique des ces colonnes est surmonté d'un entablement dorique; c'est encore une licence que l'auteur c'est permise, et cela nous prouve que de tous temps, et surtout dans les ouvrages de peu d'importance, on s'est permis de s'écarter des règles de l'art et de mêler plusieurs ordres ensemble», J. Houel, *op. cit.*, pp. 30-31.



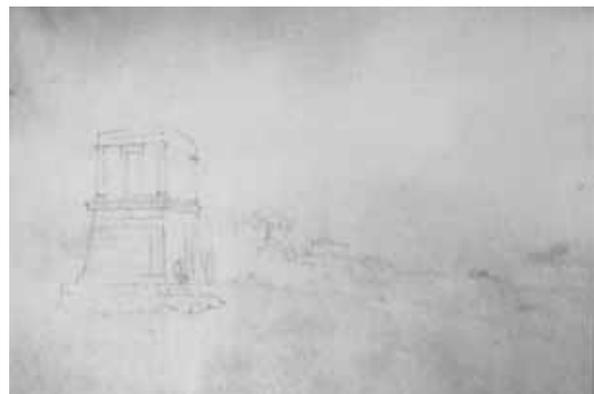
L.-J. Desprez, *Tomba di Terone*, 22,5x34,5,
Nationalmuseum Stockholm



J. Ph. Hackert, *Veduta della tomba di Terone a Agrigento*, incisione, 32,7x47,5 cm, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa



L.-J. Desprez, *La tomba di Terone*, incisione, in
Voyage pittoresque..., vol. IV, p.215



H. Kniep, *La tomba di Terone*, matita, 38x54, 8 cm,
Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-
Nationalmuseum

STUDI DI FIGURE

Donna con scialle,
matita e acquerello, 23x30 cm

Donna seduta che indica,
matita e acquerello, 22x28 cm

Uomo incappucciato,
matita e acquerello, 28x40 cm

Soldato con fucile,
matita e acquerello, 21x14 cm

Giovane seduto visto di spalle,
matita e acquerello, 19x23,5 cm

Giovane con cappuccio visto di spalle,
matita e acquerello, 16,5x23 cm

Studio di figura seduta vista di spalle,
matita e acquerello, 19x23,5 cm

Ragazzo con cappuccio e asta,
matita e acquerello, 23x19 cm

Donna seduta con braccio alzato,
matita e acquerello, 28x20,5 cm

Broomhall, collezione Elgin

Nel folto gruppo di disegni acquistati nel 1824 da Lord Elgin dagli eredi di Lusieri, morto tre anni prima compaiono numerosi studi di figure. Ben ventidue di questi fogli sono stati messi in vendita presso Christie's nel 1965⁴³¹, ma molti si trovano tuttora nella collezione Elgin a Broomhall.

⁴³¹ Christie's, 6 July 1965, nn. 101-110.

Questi acquerelli testimoniano l'estrema meticolosità di Lusieri nell'esecuzione delle sue vedute, per le quali studiava individualmente i personaggi da inserire, differenziandosi in questo da molti vedutisti contemporanei, che spesso ricorrevano alla collaborazione di un altro pittore per la realizzazione delle figure oppure le eseguivano piuttosto sommariamente.

Il procedimento utilizzato da Lusieri è verificabile per molti di questi disegni, così come era già stato riscontrato per il *Contadino su un asino*, oggi al Metropolitan Museum di New York, che compare nella *Veduta del Golfo di Baia*, altri studi di figura hanno trovato puntuali riscontri nei personaggi rappresentati in primo piano nelle vedute di Lusieri.

Così nei fogli tuttora a Broomhall compare il *Soldato in divisa blu e rossa* rappresentato all'estrema destra nella *Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena*; e il gruppo di *Due donne* in piedi presenti tra le figure che popolano la veduta del *Palazzo Reale di Portici*, mentre la donna con lo scialle si trova nel gruppo in primo piano a sinistra nella *Veduta del golfo di Napoli da Portici*, e ancora, il contadino con la zappa compare nella *Veduta del lago d'Averno*.

Molti di questi fogli, quasi tutti dipinti a monocromo in toni di grigio, sembrano essere studi per pose e atteggiamenti; in alcuni la stessa figura è rappresentata più volte vista di spalle, seduta di profilo, per analizzare il gioco di luci e ombre e la gestualità così tipica di questi personaggi.

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

JAMES BYRES to Philip Yorke, Public Record Office of Northern Ireland, D.2433\69\19

THOMAS BRAND to the Earl of Ailesbury, Ailesbury H.M.C. report

ELGIN PAPERS, Broomhall

WILLIAM FORBES, *Sir William Forbes Journal of a Continental Tour*, 7 voll., National Library of Scotland, Mss 1539-1545

JOHN RAMSAY, *Journal of John Ramsay in Italy 1782-1784*, Department of Manuscripts, National Library of Scotland, MSS. 1833/4

LUISE VON GLÖCHAUSEN, *Tagebuch der Italienischen Reise*, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv

OLIVIER HANSON, *Recollection of Greece*, British Library, Add. MS 38592 f.108

OLIVIER HANSON, *Voyage from Smirna to Venice*, British Library, Add. MS 38592 f.19

ROBERT MOSLEY MASTER, *Journal of a Tour in Egypt, Palestine and Greece in the years 1818 1819 by the Rev. Robert Mosley Master (and his companions Captain Henry Hoghton and Archibald Edmonstone)*, British Library, Add. MS 51313

1753

R. WOOD, *Ruins of Palmyra otherwise Tedmor, in the Desert*, London 1753

1757

R. WOOD, *Ruins of Baalbec, otherwise Heliopolis, in Coelosyria*, L.P. London, 1757

1762-1816

J. STUART, N. REVETT, *The Antiquities of Athens measured and delineated*, 4 voll., London 1762-1816

1768

T. MAJOR, *The ruins of Pæstum, otherwise Posidonia, in Magna Græcia*, London 1768

1769-1797

R. CHANDLER, N. REVETT, W. PARS, *Ionian Antiquities*, 2 voll., London 1769-1797

1773

P. FABRIS, *Raccolta di varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli dedicata a S.E. il Sig.re Cav. Hamilton*, Napoli 1773

1775

R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor, or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Oxford, Clarendon Press, 1775

1776

R. CHANDLER, *Travels in Greece or an Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*, Oxford, Clarendon Press, 1776, 2a ed. 1825

1776-1779

W. HAMILTON, *Campi Phlegræi. Observations on the volcanos of the Two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton K.B.F.R.S. his Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, Napoli 1776, e *Supplement to the Campi Phlegræi, being and account of the Great Eruption of the Mont Vesuvius in the Month of August 1779*, Napoli 1779, Napoli 1776-1779

1781-1786

J. C. RICHARD, ABBE DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 5 voll., Parigi, 1781-86

1782-1787

J. HOUEL, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari...*, IV voll., Paris 1782-1787

1782-1809

CHOISEUL-GOUFFIER, *Voyage Pittoresque de la Grèce*, 1782-1809

1790

J. PH. HACKERT, *Principi di Disegno di Paese disegnati dal vero da Filippo Hackert ed incisi da Vincenzo Aloja*, in Napoli presso Antonio Lupoli, Strada Toledo n. 113, 1790

1792

C. H. WATELET, P. C. LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris 1792, vol. 5, p.835, voce *Vue*

1797

J.G. MEUSEL, *Neue Miscelleneen Artistischen Inhalts*, Lipsia 1797

F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797

1808

J. REHFELDS, *Gemälde von Neapel und seinen Umgebunden*, Zürich 1808

1810-23

E. D. CLARKE, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, part I *Russia, Tartary and Turkey*; part II *Greece, Egypt and the Holy Land*; part III *Scandinavia*, Cambridge 1810-23

1811

J. W. GOETHE, *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen*, Tübingen 1811; trad. it. J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli Roma 1988; *Philipp Hackert. Schizzo biografico redatto per lo più in base ai suoi stessi scritti*, in *Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, a cura di C. de Seta, Milano 1992, pp.55-167

1812

L. BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, I-II, 1812

1812-1816

H. W. WILLIAMS, *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*, London 1812-16

1815-1817

E. VON DER REICHE, *Tagebuch einer Reise durch einen Teil Deutschland und durch Italien*, Berlin 1815-17

1816

E. D. CLARKE, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, part II *Greece, Egypt and Holy Land*, section 2 e 3, Cambridge, 1816

1817

R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor and Greece or, an Account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, terza edizione [dei "Travels in Asia Minor," e "Travels in Greece," prima pubblicati separatamente], 2 voll., Joseph Booker, R. Priestley, London, 1817

1818

J. BRANSEN, *Letters from a Prussian Traveller*, 1818

1819

R. COLT HOARE, *A Classical Tour though Italy and Sicily*, London 1819

E. DODWELL, *A Classical and Topographical Tour through Greece*, London 1819

1820

T. S. HUGHES, *Travels in Sicily, Greece and Albania*, 1820

H. W. WILLIAMS, *Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands*, Edinburgh 1820

1825

R. CHANDLER, *Travels in Greece*, Oxford 1825

1829

J. FULLER, *Narrative of a Tour through some parts of the Turkish Empire*, London 1829

J. W. GOETHE, *Italiänische Reise*, in *Goethes Werke*, Stuttgart und Tübingen 1829, voll.27 e 28

1834

R. M. MILNES, (Baron Houghton), *Memorials of a Tour in some part of the Greece: chiefly poetical*, London 1834

1836

R. WALSH, *A Residence at Constantinople*, London, 1836

1856

R. CHAMBERS, *Biographical Dictionary of eminent Scotsmen*, Glasgow 1856

1856-1860

G. CELANO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli, con aggiunzioni di G. B. Chiarini*, 5 voll., Napoli 1856-60

1861

J. H. W. TISCHBEIN, *Aus meinem Leben*, a cura di C. G. Schiller, 2 voll., Braunschweig 1861; ed. it. *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1993

1862-1863

J. W. GOETHE, *Italienische Reise*, a cura di C. von Schuchart, Stuttgart 1862-63 (prima edizione singola)

1893

A. MORRISON, *The collection of Autograph Letters and Historical Documents formed by Alfred Morrison: The Hamilton and Nelson Papers*, vol. I nn. 1-301, 1756-97 [1893], Vol. II, nn. 302-1067, 1798-1815 [1894], London 1893-4

1900

A. BORZELLI, *L'Accademia del Disegno a Napoli nella seconda metà del XVIII secolo*, in "Napoli Nobilissima", IX, 1900

1903

T. ASHBY, *Dessins inédites de Carlo Labruzzi*, "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXIII, 1903, pp.375-48

Travels in Southern Europe and the Levant (1810- 1817), the Journal of C. R. Cockerell, a cura di S. P. Cockerell, London 1903

1907-1950

U. THIEME E F. BECKER, a cura di, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, voll. 37, Leipzig 1907-1950

1909

Aegina, das Heiligtum der Aphaia, a cura di A. Furtwängler, München 1906

1913

G. TOMASSETTI, *La Campagna Romana, antica, medievale e moderna*, 4 voll., Loescher & co., Roma 1913

1916

A. H. SMITH, *Lord Elgin and his collection*, in "Journal of Hellenic Studies", XXXVI, 1916, pp. 163-323

1920

A. P. OPPÉ, *Francis Towne, Landscape Painter*, in "the Walpole Society" VIII, 1919-20, pp.95-126

1927

R. EIGENBERGER, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien-Leipzig 1927

H. WAHL, *Das Wittumspalais der Herzogin Anna Amalia*, Leipzig 1927

1928

W.T. WHITLEY, *Artists and their Friends in England, 1700-1799*, London 1928

1929

J. MAGNIN, *Les Dessins du XVIIIe siècle au Musée de Besançon*, Besançon 1929

1933

N. WÖLLIN, *Gravures originales de Desprez, ou exécutées d'après ses dessins*, Kroon Malmö, 1933

1935

C. F. BELL, T. GIRTIN, *The drawings and sketches of John Robert Cozens : a catalogue* in "The Walpole Society", London, 1935

J. WÖLLIN, *Desprez en Italie: dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés 1777-1784*, Kroon Malmö, 1935

1937-83

H. WALPOLE, *Correspondence*, in *The Yale Editions of Horace Walpole's Correspondence*, a cura di George L. Lam, W. S. Lewis, Yale University Press, Oxford University Press, 48 voll. 1937-1983

1950

S. LANG, *The Early publications of the Temple at Paestum*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", gennaio 1950, pp.48-64

1951

B. FORD, *The Drawings of Richard Wilson*, Faber and Faber, London 1951

T. JONES, *Memoirs of Thomas Jones*, a cura di A. P. Oppé, in "The Walpole Society", vol. XXXII (1946-48), 1951, pp. 1-167

1953

W. G. CONSTABLE, *Richard Wilson*, London, Routledge & Paul, 1953

1954

S. ANGER, *Das Wittumspalais im Weimar*, Weimar 1954

1955

R. LONGHI, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in "Paragone", novembre 1955, pp.41-42

L. SERVOLINI, a cura di, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955

1959

J. FLEMING, *Some Romane Cicerones and Artist Dealers*, in "The Connoisseur Year Book", 1959

1960

J. B. WATSON, *A forgotten artist of the 18th century, Carlo Labruzzi (1748-1817)*, in "The Antique Collector", June 1960, pp. 95-101

1962

A. BURY, *Francis Towne: Lone Star of Water-colour Piainting*, Exter 1962

A. MORESSI, *Il Grand Tour degli Inglesi nel Settecento*, in "Emporium", LXV, 1959, pp.51-66
1962

O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Il paesaggio napoletano nella pittura straniera*, Napoli 1962

A. M. COMANDUCCI, a cura di, *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni*, Milano 1962

1966

G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma Bozzi, 1966; nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996

Short notes: two watercolours by Titta Lusier, in "J. B. Speed Art Bulletin", vol. 25, n. 4, giugno 1966

1967

W. ST. CLAIR, *Lord Elgin and the marbles*, Oxford University Press, 1967; ed. it., *Lord Elgin e i marmi del Partenone*, De Donato, Bari, 1968

J. HAYES, *British Patrons and Landscape Paintings 4. Eighteenth Century Patronage*, in "Apollo", LXXXV, April 1967, pp. 254-9

G. LUGLI, *Via Appia, ventiquattro acquerelli di Carlo Labruzzi*, Roma 1967

J. ROTHENBERG, *Descensus ad terram: the acquisition and reception of the Elgin marbles*, Ph. D. Diss. Columbia University 1967, reprod.1982

W. VITZTHUM, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, in "The Burlington Magazine", (1967), pp. 317-318

1968

G. BRIGANTI, *I vedutisti*, Bompiani Electa, Milano 1968

B. NICOLSON, *Joseph Wright of Derby: painter of light*, 2 voll., Paul Mellon Foundation for British Art, Routledge & Kegan Paul, 1968

1970

V. BRANCA, *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei lumi*, Sansoni, Firenze 1970

J. KENWORTHY-BROWN, *Pozzuoli and the Phlegraean Fields*, in "Country Life", october 1970

K. WOODBRIDGE, *Landscapes and Antiquity, aspects of English culture at Stourhead, 1718 to 1838*, Oxford, Clarendon Press, 1970

1971

V. GIUNTELLA, *Roma nel Settecento*, Cappelli, Roma 1971

L. VINCENTI, *Viaggiatori del Settecento*, Utet, Torino, 1971

1972

F. CASTAGNOLI, A. M. COLINI, G. MACCHIA, a cura di, *La via Appia*, Roma 1972

1973

Famous in my Time. Byron's Letters and Journals, a cura di L. A. Marchand, vol. II, 1810-1812, John Murray, London 1973

Catalogue of seven sketch-books by John Robert Cozens : (formerly in the collection of William Beckford) ; sold by order of His Grace the Duke of Hamilton and Brandon, Sotheby and Co. 29.11.1973, London, 1973

1974

B. FORD, *James Byres, Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome*, in "Apollo", 94, 1974, pp.446-461

M. PAVAN, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", XXI-XXII, 1974, pp.219-344

J. ROTHENBERG, *The Acquisition of the Elgin Marbles, the Years 1799-1806*, in *The Parthenon*, in a cura di V. G. Bruno, New York 1974

S. SUSINNO, *La veduta nella pittura italiana*, Sansoni, Firenze, 1974

1976

G. ALISIO, *Siti Reali dei Borboni. Aspetti dell'Architettura napoletana del Settecento*, Roma 1976

F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia*, vol. VI, Einaudi, Torino, 1976

1977

H. ACTON, *The Burbons of Naples as patrons of the Arts 1734-1799*, in "The Connoisseur", 196, 1977, pp.78-91

Jean Houel, Viaggio in Sicilia e a Malta, a cura di G. Macchia, L.Sciascia, G. Vallet, Palermo-Napoli, 1977

1978-1984

The diary of Joseph Farington, a cura di K. Garlick, A. Macintyre, K. Cave, 16 voll., New Haven 1978-1984

1978

G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1978, II ed. 1991

1979

P. CONISBEE, *Pre-Romantic "Plein-Air" Painting*, in "Art History", vol. 2, n. 4, dicembre 1979, pp. 413-428

ECKARDT, *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers J. G. Puhlman aus den Jahren 1774 bis 1787*, Berlin 1979

P. WALCH, *Forein Artists in Naples: 1750-1799*, in "The Burlington Magazine", 1979, n. 913, pp. 247-252

A. WILTON, *William Pars, Jouney trough the Alps*, Zürich 1979

1980

R. J. M. OLSON, *Italian Drawings 1780-1890*, New York 1980

A. WILTON, *The art of Alexander and John Robert Cozens*, New Haven/Conn., 1980

1981

H. BORSCH-SUPAN, *Die Anfänge des Panoramas in Deutschland*, in *Sind Briten hier? Relations between British and Continental art 1680-1880*, München 1981, pp. 161-180

C. DE SETA, *Le città nella storia d'Italia. Napoli*, Editori Laterza, Roma-Bari 1981

C. DE SETA, *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Einaudi, Torino 1981

B. FORD, *The Grand Tour*, in "Apollo", dicembre 1981, pp. 390-400

A. LAING, *This favourite city: the British in 18th Century Naples*, in "Country Life", April 1981

M. G. MESSINA, *Natura e Cultura: Temi del Paesaggio Francese del secondo Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 15 (1981), pp. 5-25

1982

F. BOLOGNA, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in a cura di C. DE SETA, *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 31-78

Il paesaggio, in *Storia d'Italia. Annali V*, a cura di C. de Seta, Einaudi, Torino, 1982

F. RUSSELL, *A connoisseur's taste. Paintings at Broadlands-I*, in "Country Life", 28 January 1982, pp. 224-226

C. I. M. WILLIAMS, *Lusieri's surviving works*, in "The Burlington Magazine", CXXIV/953, Aug., 1982, pp. 492-496

1983

C. KNIGHT, *Il contributo di Peter Fabris ai Campi Flegrei di Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", XXIII, 1983, pp.100-110

C. SPETSIERI BRESCHI, *Pittori Italiani e la Grecia*, in "il Veltro" XXVII (1983), n. 3-4, pp. 351-377

E. TITTONI MONTI, *Volpato e Roma*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del Convegno, Roma 14-17 novembre 1979, Multigrafica editrice, Roma 1983, pp. 405-412

1984

S. BORDINI, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma 1984

E. CHANEY, *The Grand Tour and Beyond: British and American Travellers in Southern Italy, 1545- 1960*, pp. 133-160, in *Oxford, China and Italy. Writings in honour of Sir Harold Acton*, a cura di E. Chaney, N. Ritchie, Thames and Hudson, New York 1984

P. CHESSEX, *A Swiss Painter in Rome: A. L. R. Ducros*, in "Apollo", 119, 1984, pp.430-7

M. GRANT, *Bourbon Patronage and Foreign Involvement at Pompei and Herculaneum*, pp. 161-168, in E. CHANEY, N. RITCHIE, a cura di, *Oxford, China and Italy. Writings in honour of Sir Harold Acton*, Thames and Hudson, New York 1984

C. KNIGHT, *Sir William Hamilton's "Campi Phlegraei" and the artistic contribution of Peter Fabris*, pp. 192-208 in

F. RUSSEL, *A distinguished generation. The Cawdor Collection*, in "Country Life", 14 June 1984, pp.1746-8

1985

J. BLACK, *The British and the Grand Tour*, London 1985

A. M. CLARK, *Pompeo Batoni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, a cura di E. P. Bowron, Oxford, Phaidon, 1985

W. HAMILTON, *I Campi Flegrei. Osservazioni sui Vulcani del Regno delle Due Sicilie comunicate alla Società Reale di Londra da William Hamilton*, ristampa con premessa di G. Briganti, Napoli 1985

F. HASKELL, P. CHESSEX, *Roma romantica. Vedute di Roma e dei suoi dintorni di A.L.R. Ducros*, Milano 1985

C. KNIGHT, *La quadreria di Sir William Hamilton and the Palazzo Sessa*, in "Napoli Nobilissima", XXIV, 1985, fasc. III, pp. 45-59

F. MANCINI, *P. Fabris, Raccolta di varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli*, Napoli 1985

THE NATIONAL TRUST, *Guide to Attingham Park*, 1985

R. ROSSINI, *Scrittori e pittori stranieri a Napoli nel XVIII e nel XIX secolo*, Cuneo 1985

F. RUSSEL, *Under Vesuvius: British Patrons and Neapolitan View Painters-II*, in "Country Life", 30 maggio, 1985, p.1538

1986

- F. ARISI, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Ugo Bozzi editore, Roma 1986
- C. KNIGHT, *Il Giardino Inglese di Caserta. Un'avventura settecentesca*, Napoli 1986
- W. KRÖNIG, *Jacob Philipp Hackert: view from the Solfatara onto the Gulf of Pozzuoli*, in "Bulletin of the Cleveland Museum of Art", gennaio 1986, pp. 14-20
- J.W. NIEMEIJER, *A tour in words and watercolour: the Swiss artist Louis Ducros accompanies Dutch tourists in Italy in 1778*, Amsterdam 1986
- R. PAYNE KNIGHT, *Expedition into Sicily*, a cura di Claudia Stumpf, London 1986
- 1986-1987**
- Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A. W. A. Boschloo, Leids Kunsthistorisch Jaarboek, V-VI, Leiden 1986-7
- 1987**
- A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Banca Popolare di Milano, Milano 1987
- I. A. CHIUSANO, M. FAGIOLO, E. e J. GARMS, *La Roma dei grandi viaggiatori*, Roma 1987
- E. e J. GARMS, *La capitale del Grand Tour*, Edizioni Abete, Roma 1987
- W. KRÖNIG, *Vedute dei luoghi classici della Sicilia. Il Viaggio di Philipp Hackert del 1777*, Ed. Sellerio, Palermo, 1987
- C. PIETRANGELI, *Stefano Piaie: miniatore, incisore e archeologo romano*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", 1987, pp. 55-62
- C. I. M. WILLIAMS, *Lusieri's masterpiece?*, in "The Burlington Magazine", CXXIX/1012, July, 1987, pp. 457-459
- 1988**
- W. EHRLICH, *Das Wittumspalais im Weimar*, Weimar 1988
- J.W. GOETHE, *Philipp Hackert: la vita*, a cura di M. NOVELLI RADICE, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli Roma 1988
- Il mito e l'immagine: Capri, Ischia e Procida nella pittura dal '600 ai primi del '900*, a cura di Giancarlo Alisio, Nuova ERI, Torino 1988
- 1989**
- V. FERRONE, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari 1989
- H. HUTTER, *Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Illustrierten Bestandsverzeichnis*, Wien 1989
- A. NEGRO SPINA, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Napoli, 1989
- L. QUILICI, *La via Appia. Da porta Capena ai Colli Albani*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1989
- N. SPINOSA, L. DI MAURO, *Le vedute napoletane del Settecento*, Electa Napoli 1989; riedizione Electa Napoli, 1993 e 1996
- 1990**
- J. BEAN, W. GRISWOLD, *18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1990
- M. BUONOCORE, *I Disegni acquerellati di C. Labruzzi e R. C. Hoare alla biblioteca Vaticana, tra epigrafia e antichità*, in "Miscellanea greca e romana", XV, 1990, pp. 347-361
- L. FINO, *Il Vedutismo a Napoli nella Grafica dal XVII al XIX secolo*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 1990
- H. GROSS, *Rome in the age of post-tridentine syndrome and the Ancien Regime*, Cambridge University Press, 1990, trad. it. *Roma nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1990
- M. KEMP, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven e London, 1990

C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli: cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Electa Napoli 1990

J. W. NIEMEIJER, *Images et souvenirs de voyage. A Tour in words and watercolour. The Swiss artist Louis Ducros accompanies Dutch tourists in Italy in 1778*, Waanders Éditeurs, diffusion édition du Tricorne, Genève 1990

M. WYNNE, *Members from Great Britain and Ireland of the Florentine Accademia del Disegno 1700-1825*, in "The Burlington Magazine", 132, (1990), pp. 535-538

1991

A. COTTINO, *I vedutisti*, Milano Mondadori, 1991

C. DE SETA, *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Electa Napoli 1991

L. SALERNO, *I Pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Bozzi, Roma, 1991

S. TROISI, *Vedute di Palermo*, Sellerio editore, Palermo, 1991

1992

J. BLACK, *The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*, 1992

C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli, 1992

C. DE SETA, a cura di, *Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, Milano 1992

C. KNIGHT, *I Lusieri di Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", vol. 31, n. 3-4, mag.-ago., 1992, pp. 81-86

F. MANCINI, a cura di, *Philipp Hackert alla corte di Napoli (1782-1799). Dalla Biografia di J.W. Goethe*, Grimaldi editore, Napoli, 1992

A. MOZZILLO, *La frontiera del Grand Tour. Viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli 1992

1993

C. KNIGHT, *Hamilton's Lusieris*, in "The Burlington Magazine", CXXXV/1085, Aug., 1993, pp. 536-538

L. FINO, *Vesuvio e Campi Flegrei: due miti del Grand Tour nella grafica di tre secoli. Stampe disegni e acquerelli dal 1540 al 1876*, Napoli 1993

J. GAGE, *Lusieri, Hamilton and the Palazzo Sessa*, in "The Burlington Magazine", CXXXV/1088, Nov., 1993, pp. 765-766

R. LEONE, *Incisioni di traduzione da opere di Jacob Philipp Hackert*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n.s., VII (1993), pp. 137-145

M.G. MASSAFRA, *Via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam. I disegni di Carlo Labruzzi nel Gabinetto comunale delle stampe*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", VII, 1993, pp. 43-56

A. MOZZILLO, *Gli approdi del Sud. I porti del Regno visti da Philipp Hackert*, Capone editore, Lecce 1993

A. MOZZILLO, *Paesaggio a Mezzogiorno, Napoli e il Sud nell'immaginario barocco e illuminista europeo*, Milano 1993

J. H. W. TISCHBEIN, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, ed. it. a cura di M. NOVELLI RADICE, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993

A. OTTANI CAVINA, *Rome 1780: le thème du paysage dans le cercle de David*, in *David contre David. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, a cura di R. MICHEL, La Documentation française, Parigi 1993

N. SPINOSA, L. DI MAURO, *Vedute napoletane del '700*, Electa Napoli 1993

1994

C. DE SETA, *Philipp Hackert e l'altra linea del paesaggio europeo*, in *Studi in onore di G. C. Argan*, 1994

C. KNIGHT, *Le gouaches di Hamilton, quaranta tempere del British Museum*, Napoli, 1994

W. KRÖNIG, R. WEGNER, *J. Ph. Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Böla Verlag, Köln, Weimar, Wien 1994

- J.W. NIEMEIJER, J. TH. DE BOOY, A. DUNING, *Voyage en Italie, en Sicile et à Malte (1778). Journaux, Lettres, dessins*, 2 voll., Bruxelles 1994
- C. NORDHOFF, H. REIMER, *Jacob Philip Hackert 1737-1807, Verzeichnis seiner Werke*, Akademie Verlag, Berlin 1994
- A. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Einaudi, Torino, 1994
- O. ROSSI PINELLI, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di G. C. Argan*, 1994
- Storia e Civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di Giovanni Pugliese Caratelli, Electa Napoli 1994
- 1995**
- J. GARMS, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento: atlante iconografico, topografico architettonico*, Electa Napoli, Napoli 1995
- C. KNIGHT, *Sulle orme del Grand Tour: uomini, luoghi, società del Regno di Napoli*, Napoli, 1995
- P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Electa Napoli 1995
- 1996**
- G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma Bozzi, 1966; nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996
- P. COEN, *Le Magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi: un affascinante viaggio settecentesco dalle Mura Aureliane fino alle maestose ville patrizie, attraverso le antiche rovine, le basiliche e le più belle piazze della Città Eterna*, Newton & Compton, Roma 1996
- O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, École Française de Rome, Palais Farnese, Roma 1996
- N. SPINOSA, *Vedute di Napoli dal Quattrocento all'Ottocento*, Electa Napoli 1996
- Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta, Electa Napoli 1996
- G. VASALE, *Johann Wolfgang Goethe e Jacob Philipp Hackert*, Gerni Editore, San Severo, 1996
- 1997**
- M. BILLI, *La Roma del Grand Tour: memoria e immagini dei viaggiatori inglesi del '700*, in "Studi Romani" 1997, pp. 331-346
- C. DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Electa Napoli 1997
- J. INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, Yale University Press, New Haven e London, 1997
- A. NEGRO SPINA, *Incisori a Napoli 1779-1802*, Uberto Bowinkel Editore, Napoli, 1997
- G. VALLET, *Passeggiate archeologiche nella Campania antica*, Napoli 1997
- 1998**
- C. DE SETA, *Hackert e la veduta nella seconda metà del Settecento in Europa*, in *Natura, architettura, diversità*, a cura di D. Mazzoleni, Electa Napoli 1998, pp. 175-187
- R. STONEMAN, *A luminous land: artists discover Greece*, J.P. Getty Museum, Los Angeles 1998
- T. WEIDNER, *J. P. Hackert: Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1998
- 1999**
- B. COMMENT, *The Panorama*, Reaktion Books, London 1999
- C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- 2000**
- O. ROSSI PINELLI, *Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Utet, Torino 2000
- A. TOMMASELLI, a cura di, *Campi Flegrei. Osservazioni sui Vulcani del Regno delle Due Sicilie (comunicate alla Società Reale di Londra da William Hamilton)*, Grimaldi editore, Napoli 2000

2001

C. DE SETA, a cura di, *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli 2001

T. JONES, *Journal de Voyage à Rome et Naples 1776 - 1783*, Gérard Monfort Éditeur, Paris 2001, traduzione francese dei *Memoirs of Thomas Jones*, a cura di A. P. OPPE', in "The Walpole Society", vol. XXXII (1946-48), 1951

2002

C. DE SETA, *Napoli tra Barocco e Neoclassico*, Electa Napoli 2002

R. BOTHE, U. HAUSSMANN, *Goethes Bildergalerie, Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar*, Berlin 2002

2003

L. FINO, *Vedutisti e incisori stranieri a Napoli*, Grimaldi & C. Editori Napoli 2003

Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento: il diario di Thomas Jones, a cura di A. Ottani Cavina, Electa, Milano 2003

F. SPIRITO, *Lusieri*, Electa Napoli 2003

2004

E. BECK-SAIELLO, *Le chevalier Volaire, un peintre français à Naples au XVIIIe siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli 2004

2005

C. DE SETA, *Hackert*, catalogo di C. Nordhoff, Electa Napoli 2005

Cataloghi di mostre

1939

Piante e Vedute di Roma e del Lazio, conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni, a cura di P. Arrigoni, A. Bertarelli, Milano 1939

1954-1955

European Masters of the 18th Century, London, The Royal Academy, London 1954-5

1957

Exhibition of Old Master Drawings, a cura di P. & D. Colnaghi, London, (30 maggio-29 giugno 1957), London 1957

The Age of Canova, a cura di A. M. Clark, Providence Rhode Island School of Design, Providence, 1957

1959

Il Settecento a Roma, Roma, Palazzo delle Eposizioni, Roma 1959

1960

The Appian Way. An Exhibition of Fine Watercolour Drawings Carlo Labruzzi, catalogo della mostra a cura di F.J.B. Watson, John Manning Gallery, London 1960

1961

The Ruins of Rome, The University of Pennsylvania (15 dicembre 1960- 15 febbraio 1961), 1961

Italian Drawings from the Museum's Collection, Providence, The Museum of Art, Rhode Island School of Design, (17 marzo- 16 aprile 1961), Providence 1961

1964

Neo Classicism: Style and Motif, a cura di H. Hawley, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1964

1966

Exhibition of Old Master Drawings, a cura di P. & D. Colnaghi, London (19 aprile- 6 maggio 1966), London 1966

1971

Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo, a cura di M. Chiarini, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina alla Lungara, De Luca Editore, Roma 1971

1977

Classici e Romantici tedeschi in Italia. Opere d'arte dei Musei della Repubblica Democratica Tedesca, a cura di C. Keisch, Venezia 1977

British Watercolours 1750 to 1850, a cura di A. Wilton, London 1977

1978

Visions of Vesuvius, a cura di A. R. Murphy, Museum of Fine Arts, Boston (15 aprile- 16 luglio 1978), Boston 1978

1979

Civiltà del '700 a Napoli, 1734- 1799, a cura di R. Causa, N. Spinosa, Napoli, (dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll., Centro Di, Firenze 1979

1980

Italian Drawings 1780-1890, a cura di R. J. M. Olson, National Gallery of Arts, Washington, (16 marzo-11 maggio 1980); the Minneapolis Institute of Arts (11 luglio-7 settembre 1980); The Fine Arts Museum of San Francisco (8 novembre 1980-4 gennaio 1981), the American Foundation of Arts, New York 1980

The Art of Alexander and John Robert Cozens, a cura di A. Wilton, Yale Center for British Art, New Haven 1980

1981

Classic Ground. British Artists and the Landscape of Italy, 1740-1830, a cura di D. Bull, Yale Center for British Art (29 luglio-20 settembre 1981), New Haven, 1981

The Golden Age of Naples. Art and Civilization under the Borbons, 1734-1805, Detroit, Institute of Fine Arts; Chicago, Art Institute, a cura di S. F. Rossen, S. L. Caroselli, 1981

Collecting in the 18th Century. Paintings and Drawings Works of Art, Chaucer Fine Arts inc. (19 nov.-18 dic. 1981), London 1981

1982

Der Vesuv. Faszination eines Vulkans, Zürich 1982

Paris-Rome-Athenes, a cura di M. C. Hellmann, Ph. Fraise, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts (12 maggio-18 luglio 1982); Atene, Pinacothèque Nationale (15 ottobre-15 dicembre 1982); Houston, The Museum of Fine Arts (17 giugno-4 settembre 1983), Paris 1982

1983

Goethe e i suoi interlocutori, a cura di A. Porzio, M. Causa, G. Macchiaroli Editore, Napoli 1983

Arte e scienza per il disegno del mondo, Torino, Mole Antonelliana, 1983, Roma 1983

The origins of Italian Veduta, Providence 1983

1985

Les Frères Sablet. Dipinti, disegni, incisioni (1775-1815), a cura di A. Van de Sandt, Nantes, Musée Départementaux de Loire-Atlantique, 1985; Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1985; Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, 1985, Edizioni Carte Segrete, Roma 1985

Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento Napoli, Museo di Villa Pignatelli, (20 dicembre 1985-28 febbraio 1986), Electa Napoli 1985

Roma romantica; vedute di Roma e dei suoi dintorni di A. L. R. Ducros (1748-1810), Milano 1985

1985-1986

Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810, a cura di P. Chessex e altri, The Iveagh Bequest, Kenwood, London (4 settembre-31 ottobre 1985); The Whitworth Art Gallery, Manchester (10 gennaio-22 febbraio 1986); Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (21 marzo-19 maggio 1986), Editions du Tricorne, Genève 1985

1986

A.L.R. Ducros (1748-1810). Paysage d'Italie à l'époque de Goethe, a cura di P. Chessex, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (21 marzo-19 maggio 1986) Editions du Tricorne, Genève 1986

A.L.R. Ducros (1748-1810), paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe, a cura di P. Chessex, Museo di Roma, Palazzo Braschi (26 febbraio-3 maggio 1987) De Luca editore, Roma 1987

La fortuna di Paestum e la memoria del dorico, a cura di J. Raspi Serra e G. Simoncini, Padula, Certosa di San Lorenzo, (17 giugno-31 luglio 1986), Centro Di, Firenze 1986

La fortuna di Paestum e la memoria del dorico 1750-1830. Concetti essenziali del percorso espositivo, a cura di J. Raspi Serra, Roma, Palazzo Braschi (7 ottobre-23 novembre 1986), Centro Di, Firenze 1986

Paestum and the Doric Revival 1750-1830. Essential outlines of an approach a cura di J. Raspi Serra, New York, National Academy of Design (19 febbraio-30 marzo 1986), New York 1986

1987

Vedute italiane del '700 in collezioni private italiane, a cura di M. Magnifico, M. Utili, Venezia, Milano 1987

1988

Travels in Italy 1776-1783: based on the Memoirs of Thomas Jones, a cura di F. Hawcroft, Manchester, Whitworth Art Gallery (7 ottobre-10 dicembre 1988), Manchester 1988

Giovanni Volpato. 1735-1803, a cura di G. Marini, Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio (19 gennaio-10 aprile 1988; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe (22 aprile- 22 giugno 1988), Ghedina & Tassotti Editori, Bassano del Grappa, 1988

La città di Napoli tra vedutismo e cartografia, piante e vedute dal XV al XIX secolo, a cura di G. Pane, V. Valerio, Napoli, Museo di Villa Pignatelli (16 gennaio 13 marzo 1988), Grimaldi & Co. Editori, Napoli 1988

La Sicilia di Jean Houel all'Ermitage, a cura di I. Grigorieva, Palermo, Civica Galleria di Arte Moderna, 1988-89

1989

Houel, Voyage en Sicilie 1776-1779, a cura di M. Pinault, Paris Louvre, 1989

1990

Master Drawings from the Woodner Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York (10 marzo-13 maggio), New York 1990

All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli, Castel Sant'Elmo (12 maggio-29 luglio 1990), Electa Napoli, 1990

In the shadow of Vesuvius: views of Naples from the Baroque to the Romanticism. 1631-1830, a cura di G. Briganti, N. Spinosa, L. Stainton, Londra 1990, Electa Napoli 1990

1991

Nature into Art. English Landscape Watercolours, a cura di L. Stainton, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1991

Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia, a cura di Lea Ritter Santini, Napoli, Palazzo Reale, 2 voll., 1991

1992

Turner and Byron, a cura di D. Blayney Brown, London, Tate Gallery, (3 giugno-20 settembre 1992), Tate Gallery Publications, London 1992

Louis Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt, Nationalmuseum, Stockholm (3.6.1992-4.10.1992), Stockholm 1992

1993

Giovanni Paolo Panini, a cura di F. Arisi Piacenza, Palazzo Gotico, (15 marzo-16 maggio 1993), Electa, Milano 1993

Romanticismo. Il nuovo sentimento della Natura, cura di G. Belli, A. Ottani Cavina, F. Rella e altri, Trento, Palazzo delle Albere, (15 maggio-29 agosto 1993), Electa, Milano 1993

Exploring Rome: Piranesi and his Contemporaries, New York, Montreal 1993

From view to vision British watercolours from Sandby to Turner in the Whitworth Art Gallery, a cura di C. Nugent, Whitworth Art Gallery, Manchester 1993

The Great Age of British Watercolours 1750-1880, a cura di A. Wilton, Royal Academy of Arts, London 1993

Incisioni romane dal '500 al '800 nella collezione Munoz, Roma 1993

1994

La Chimère de Monsieur Desprez, a cura di R. Michel, Paris, Musée National du Louvre (10.2.-2.5.1994), Réunion des Musées Nationaux Paris, 1994

Roma antica. Römische Ruinen in der Italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, a cura di B. Bruberl, Dortmund, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund 1994

Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia, a cura di P. Chiarini, Roma, Palazzo delle Esposizioni (14 luglio-30 settembre 1994), Artemide edizioni, Roma 1994

Luoghi di Delizia. Un Grand Tour olandese nelle immagini di Louis Ducros, 1778, a cura di T. Dibbits, Firenze, Istituto Universitario di Storia dell'Arte, (8 ottobre-11 dicembre 1994), Centro Di, Firenze 1994

1996

Vases and volcanoes. Sir William Hamilton and his collection, a cura di I. Jenkins, K. Sloan, (London, British Museum), London 1996

Napoli in prospettiva: vedute della città dal XV al XIX secolo nelle stampe della raccolta d'Arte Pagliata, a cura di M. T. Penta, Napoli Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1996

1996-1997

Grand Tour: the Lure of Italy in the Eighteenth Century, a cura di A. Wilton, I. Bignamini, London, Tate Gallery (10 ottobre 1996-5 gennaio 1997), London, 1996

Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, a cura di F. Haskell, C. de Seta, J. Ingamells, Roma, Palazzo delle Esposizioni (5 febbraio-7 aprile 1997), Skira editore, Milano 1997

1997

Jacob Philipp Hackert. Paesaggi del regno, a cura di T. Weidner, Caserta, Palazzo Reale, (25 ottobre 1997-10 gennaio 1998), Artemide edizioni, Roma 1997

1998

A.L.R. Ducros (1748-1810). Un peintre suisse en Italie, a cura di J. Zutter, Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts (4 aprile-21 giugno 1998); Quebec, Musée du Québec (7 ottobre- 3 gennaio 1999), Skira editore Milano 1998

Leopardi a Roma, a cura di N. Bellucci, L. Trenti, Roma, Museo Napoleonico (10 settembre-10 dicembre 1998), Electa, Milano 1998

1999

Draughtsman's Art. Master Drawings from the National Gallery of Scotland, National Gallery of Scotland, Edinburgh 1999

2000

Vedute di Roma: fine XVIII inizio XX, a cura di P. A. De Rosa, Roma, Paolo Antonacci (31 marzo-21 aprile 2000), Palombi, Roma 2000

Art in Rome in the Eighteenth Century, Philadelphia Museum of Art in associazione con Merrel, catalogo della mostra *The Splendour of the 18th Century Rome*, a cura di E. Peters Brown, J. J. Rishel,

Philadelphia Museum of Art, (16 marzo-28 maggio 2000), Museum of Fine Arts, Houston (25 giugno-17 settembre 2000), Philadelphia 2000

Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo, a cura di M. Gori Sassoli, Roma, Palazzo Poli, (30 settembre 2000-28 gennaio 2001), Artemide edizioni, Roma 2000

2001

Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento, a cura di G. Marcenaro, P. Boragine, Genova, Palazzo Ducale (31 marzo-29 luglio 2001), Electa, Milano 2001

Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830), a cura di A. Ottani Cavina, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, (3 aprile-9 luglio 2001); *Un paese incantato. L'Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, Mantova, Centro Internazionale di Arte e di Cultura di Palazzo Te, (1 settembre-16 dicembre 2001), Electa e Réunion des Musées Nationaux, Milano Paris, 2001

Zeichnen in Rom, 1790 – 1830, a cura di M. Stuffmann e W. Busch, Köln, König, 2001

2001-2002

Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio, a cura di G. Alisio e N. Spinosa, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli, (7 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002) Electa Napoli 2001

2002

Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, a cura di F. Mazzocca, Milano, Palazzo Reale (2 marzo-28 luglio 2002), Skira editore, Milano

2002-2003

Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo, a cura di F. Benzi, L. Laureati, L. Trezzani, Roma, Chiostro del Bramante (26 ottobre 2002-2 febbraio 2003); Venezia, Museo Correr (28 febbraio-18 maggio 2003), Viviani Arte 2002

C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento, a cura di D. M. Pagano, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes (22 dicembre 2002-1 giugno 2003), Electa Napoli 2002

2003

Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered, a cura di A. Sumner e G. Smith, Cardiff, National Museum and Gallery (21 May- 10 August 2003); Manchester, Whitworth Art Gallery (22 August- 26 October 2003); London, National Gallery (12 November- 15 February 2004), National Museum and Gallery of Wales and Yale University Press 2003

2004-2005

Casa di Re: un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752 - 1860, a cura di R. Cioffi, Reggia di Caserta (4.12.2004-13.3.2005), Skira Milano, 2004

2005

Kennst du das Land. Italienbilder der Goethezeit, a cura di F. Büttner e H. W. Rott, München, Neue Pinakothek, (4 Mai-31 Juli 2005), München 2005

Magna Grecia. Archeologia di un sapere, a cura di S. Settis, Catanzaro, Complesso Monumentale di San Giovanni, (19 giugno - 31 ottobre 2005), Electa Milano, 2005

Il Settecento a Roma, a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Roma, Palazzo Venezia, (10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), Silvana editoriale, 2005