

Indice

Premessa	p. 7
Introduzione.....	p. 11
1. LE MODALITÀ DEL VIAGGIO.....	p. 22
1.1 « <i>Naples la riante</i> » e la <i>Campania felix</i> : le motivazioni del viaggio o del soggiorno.....	p. 35
1.1.1 Le motivazioni artistiche	p. 35
1.1.2 Le motivazioni economiche.....	p. 59
1.1.3 Le motivazioni culturali.....	p. 66
1.2 I flussi turistici del Settecento.....	p. 73
1.2.1 Cronologia del viaggio a Napoli da Vernet a Valenciennes.....	p. 73
1.2.2 I periodi preferiti dell'anno	p. 76
1.2.3 I 'picchi' turistici del Settecento.....	p. 83
1.3 « <i>Iter Campanicum</i> »: itinerari e condizioni materiali del viaggio in Campania.....	p. 96
1.3.1 Il <i>Grand Tour</i> e i suoi percorsi privilegiati: tra natura e archeologia.....	p. 96
1.3.2 Il <i>petit tour</i> : gli itinerari insoliti e i percorsi del <i>curieux</i>	p. 131
2. ARTISTI, CLIENTI E SOCIETÀ: LE STRUTTURE DELLA PRODUZIONE.....	p. 152
2.1 « <i>Il se rendit en Italie...</i> »: artisti, <i>pensionnaires</i> , ciceroni e residenti.....	p. 153
2.1.1 Un viaggio 'd'occasione': gli artisti e i loro protettori.....	p. 155
2.1.2 Il viaggio di formazione: i paesaggisti sulle orme di Vernet.....	p. 161
2.1.3 Il viaggio e la permanenza: gli artisti stabilitisi a Napoli.....	p. 176
2.1.4 Un viaggio istituzionalizzato: i <i>pensionnaires</i>	p. 196
2.2 Gli ambienti artistici.....	p. 207
2.2.1 Le Istituzioni artistiche napoletane.....	p. 207
2.2.2 La comunità degli artisti e degli artigiani francesi a Napoli.....	p. 218
2.2.3 La comunità artistica internazionale operante a Napoli.....	p. 243

2.3 Il mercato dell'arte napoletano.....	p. 252
2.3.1 I canali di vendita e le strategie commerciali.....	p. 252
2.3.2 I clienti.....	p. 266
3. DALLA VISIONE ALL'INVENZIONE: L'EVOLUZIONE DELLA CONCEZIONE ESTETICA DEL PAESAGGIO A NAPOLI NEL SECONDO SETTECENTO, IL RUOLO ASSUNTO DAI PITTORI FRANCESI E LA LORO FORTUNA.....	p. 285
3.1 Dal vedere al sentire: l'evoluzione concettuale dell'idea di paesaggio a Napoli e il ruolo assunto dagli artisti francesi.....	p. 286
3.1.1 L'evoluzione concettuale del paesaggio.....	p. 286
3.1.2 L'evoluzione del gusto dei clienti e degli amateurs nel corso del Settecento.....	p. 307
3.1.3 L'evoluzione stilistica.....	p. 326
3.2 La fortuna critica.....	p. 354
3.2.1 La fortuna critica a Napoli.....	p. 354
3.2.2 La fortuna critica in Francia.....	p. 373
3.3 La fortuna artistica.....	p. 398
3.3.1 La fortuna artistica a Napoli.....	p. 398
3.3.2 La fortuna artistica in Francia.....	p. 413
Conclusion.....	p. 435
Bibliografia ragionata.....	p. 447

Elenco delle illustrazioni

- Fig. 1. Salvator Rosa, *Paesaggio con figure*. New Orleans, Isaac Delgado Museum.
- Fig. 2. Nicolle, *Rovine composte*. Paris, vendita Petit, 13-14 maggio 1929.
- Fig. 3. Hubert Robert, *Tempio di Serapide a Pozzuoli*. Torino, Museo Civico.
- Fig. 4. Joseph Vernet, *Carlo di Borbone alla caccia delle folaghe sul Lago Patria*. Caserta, Palazzo Reale.
- Fig. 5. Joseph Vernet, *Napoli da Mergellina*. Alhwick, Collezione del Duca di Northumberland.
- Fig. 6. Joseph Vernet, *Napoli dalla Marinella*. Alhwick, Collezione del Duca di Northumberland.
- Fig. 7. Giraud, *Veduta della città di Napoli, da Capo Posillipo al ponte della Maddalena*.
- Fig. 8. Giraud, *Veduta della città di Napoli, dalla Tomba di Virgilio al Castel dell'Ovo*.
- Fig. 9. Volaire, *Eruzione del Vesuvio*. Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.
- Fig. 10. Taurel, *Ingresso dell'esercito francese a Napoli il 31 gennaio 1799*. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 11. Dunouy, *Veduta panoramica del golfo di Napoli*. Collezione Gere.
- Fig. 12. Manglard, *Il porto di Napoli con un gruppo di contadini e di passeggiatori, il Castel dell'Ovo, la fontana dei Tritoni e velieri nella rada*. Paris, Christie's, 26 giugno 2002.
- Fig. 13. Lacroix de Marseille e Le Mire, *Veduta del Vesuvio nel 1757*.
- Fig. 14. Houël, *Il golfo di Napoli*. Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 15. Joseph Vernet e A. B., *Veduta generale del Vesuvio nel 1757*.
- Fig. 16. Volaire, *Eruzione del Vesuvio dal ponte della Maddalena*. Napoli, Museo di Capodimonte.
- Fig. 17. Volaire, *Eruzione del Vesuvio*. Napoli, Collezione privata.
- Fig. 18. Castellan, *Santa Maria del Parto*.

- Fig. 19. Desprez, *Veduta dell'interno della Grotta di Posillipo*. London, The British Museum.
- Fig. 20. Chaix, *Veduta del tempio di Serapide a Pozzuoli*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Fig. 21. Clérisseau, *Veduta dell'interno di un sepolcro in via Campana vicino Pozzuoli*. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.
- Fig. 22. Renard, *Veduta della piazza di Pozzuoli*. Paris, già Galerie Charpentier.
- Fig. 23. Joseph Vernet, *Paesaggio con il tempio di Venere ed il Castello di Baia*. Paris, Drouot, 16-17 maggio 1929.
- Fig. 24. Clérisseau, *Paesaggio con il tempio di Venere ed il Castello di Baia*. Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- Fig. 25. Desprez, *Il Castello di Baia*. Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 26. Desprez, *Il golfo di Baia*. Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 27. Châtelet, *Il golfo di Baia e le isole di Procida e Ischia visti dai Campi Elisei*. Paris, già Galerie De Bayser.
- Fig. 28. Hubert Robert, *Veduta del Tempio di Nettuno a Paestum*. Rouen, Musée des Beaux-Arts.
- Fig. 29. Dumont, *Veduta del tempio italico a Paestum*.
- Fig. 30. Tierce, *Templi di Paestum*. Collezione privata.
- Fig. 31. Taurel, *Veduta dei templi di Paestum*. Château de Vizilles, Musée de la Révolution Française.
- Fig. 32. Hubert Robert e Guttenberg, *Gli scavi ad Ercolano*.
- Fig. 33. Desprez e Couché, *Veduta della tomba di Mammia*.
- Fig. 34. Hubert Robert, *Capriccio con la torre di Benevento*. New York, Christie's, 23 ottobre 1998.
- Fig. 35. Pâris e Choffard, *Antiche tombe presso Caserta e Capua*.
- Fig. 36. Desprez e Berthault, *Una tomba antica vicino a Capua*.
- Fig. 37. Desprez, *Il cortile dell'albergo dove alloggiava Desprez a Benevento*. Stockholm, Accademia di Belle Arti.
- Fig. 38. Péquignot, *Veduta dei dintorni di Cava dei Tirreni*. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

- Fig. 39. Châtelet, *Prima veduta dell'isola di Capri*. New York, The Pierpont Morgan Library.
- Fig. 40. Desprez, *Le vittime di Tiberio a Capri*. Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 41. Ignace Vernet, *L'eruzione del Vesuvio del 1754*. Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères.
- Fig. 42. Ignace Vernet, *L'eruzione del Vesuvio del 1760*. Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères.
- Fig. 43. Ignace Vernet, *L'eruzione del Vesuvio del 1766*. Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères.
- Fig. 44. Tierce, *Frontespizio dei «Costumes de Naples»*. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen.
- Fig. 45. Lallemand, *Vedute del golfo di Napoli con il Castello di Baia e Posillipo*. London, Sotheby's, 1° luglio 1991.
- Fig. 46. Ignoto inizi secolo XIX (copia da Desprez), *Eruzione del Vesuvio dal ponte della Maddalena*. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.
- Fig. 47. Valenciennes, *L'eruzione del Vesuvio e la morte di Plinio il Vecchio*. Toulouse, Musée des Augustins.
- Fig. 48. Lallemand, *Il faro, la fontana Medina e Castel Nuovo*. London, The British Museum.
- Fig. 49. Lacroix de Marseille, *Marina al mattino*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
- Fig. 50. Dumont, *Veduta di Paestum*.
- Fig. 51. Volaire, *Incendio in riva al fiume al chiaro di luna, visto da sotto un ponte*. Paris, Christie's, 26 giugno 2002.
- Fig. 52. Valenciennes, *Il golfo di Napoli col Vesuvio*. Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 53. Della Gatta, *Napoli dalla Marinella*. Napoli, Collezione privata.
- Fig. 54. Pitloo, *Veduta di paese costiero*. Già Napoli, Collezione Sanpaolo Banco di Napoli.
- Fig. 55. Antoniani, *L'eruzione del Vesuvio del 1767*. London, Collezione William Mostyn-Owen.
- Fig. 56. La Pira, *L'eruzione del Vesuvio del 1839*. Napoli, Collezione privata.

Fig. 57. Fabris, *Napoli da Posillipo*. London, Sotheby's, 4 aprile 1984.

Fig. 58. Gigante, *I templi di Paestum*. Collezione privata «Solofoa Palace».

Fig. 59. Carelli, *La tomba di Jacopo Sannazaro a Mergellina*. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

Fig. 60. Dunouy, *Eruzione del Vesuvio*. New York, Sotheby's, 22 gennaio 2004.

Premessa

La scelta dell'argomento di questo lavoro nasce dalla constatazione, da parte di Antonio Pinelli, Pierre Rosenberg, Nicola Spinosa e nostra, dell'assenza di uno studio complessivo sul gruppo di disegnatori, incisori e pittori francesi di paesaggio, attivi nel Settecento a Napoli e nella sua regione, e sull'ambiente in cui essi hanno operato. La nostra ricerca si inserisce nell'ambito delle recenti pubblicazioni e manifestazioni dedicate al fenomeno del *Grand Tour*, alle altre comunità di artisti stranieri (inglesi e tedeschi) presenti a Napoli, alle comunità di artisti francesi di altre città d'Italia – in particolare Roma - e alla pittura di paesaggio in generale. Gli studiosi hanno affrontato questi argomenti utilizzando diversi approcci: storico-sociale, culturale ed estetico; tuttavia, il soggetto da noi trattato è stato preso in esame, in particolare da alcuni storici dell'arte napoletani, solo in maniera marginale, concentrandosi esclusivamente sull'aspetto estetico e stilistico del problema. Ci è sembrato quindi utile analizzare in maniera complessiva il tema dell'ambiente artistico francese di Napoli, nella speranza di fornire un'inedita ed originale interpretazione del fenomeno.

Lo studio che presentiamo è basato su una ricerca bibliografica ad ampio raggio, un'analisi approfondita delle fonti archivistiche (condotta nelle istituzioni francesi, italiane ed inglesi) e l'esame della documentazione iconografica presente presso la *Documentation du Département des Peintures du Musée du Louvre*, il *Courtauld Institute* di Londra, la *Documentation de la Galerie Cailleux* e presso i musei, le collezioni private, le gallerie antiquarie e le case d'asta.

Nel corso del nostro lavoro ci siamo trovati di fronte a varie difficoltà, tra le quali la principale è dipesa dal fatto di non aver scritto nella nostra lingua madre. Siamo coscienti di come, malgrado le varie e accurate riletture del testo, in esso possano essere ancora presenti errori di formulazione ed imprecisioni e vorremmo scusarcene in anticipo con i nostri relatori. Un altro ostacolo nel quale ci siamo imbattuti, come ben presto rilevato da Massimo Ferretti, è stato quello della documentazione fotografica sulla produzione napoletana dei nostri artisti: non siamo, infatti, riusciti ad avere accesso a numerosi loro disegni e dipinti, presenti in collezioni private e sul mercato dell'arte, ciò probabilmente ha reso la nostra analisi non del tutto esauriente. Avremmo per di più voluto raccogliere maggior materiale archivistico sul soggiorno degli artisti francesi a Napoli; purtroppo questo compito si è rivelato estremamente problematico a causa della brevità dei soggiorni nell'Italia meridionale dei nostri disegnatori e pittori, e della

scarsità della documentazione da loro prodotta. I francesi che, come Gaultier, Péquignot, Ignace Vernet o Volaire, si sono stabiliti a lungo nella capitale del Regno hanno, di conseguenza, beneficiato di una maggior attenzione; in particolare, su Volaire siamo riusciti a raccogliere numerose informazioni inedite rispetto alla monografia ad egli dedicata che abbiamo recentemente pubblicato. Infine, a causa della mancanza di immagini di qualità accettabile, non abbiamo sempre potuto scegliere per l'apparato illustrativo le opere che si sarebbero rivelate più pertinenti per accompagnare il nostro discorso.

La realizzazione di questo lavoro deve molto al sostegno che abbiamo ricevuto in Italia, in Francia ed in Inghilterra. Vorremmo qui ringraziare i nostri professori, Antonio Pinelli, Alain Mérot e Mario Rosa, che hanno seguito con efficacia e gentilezza il nostro studio. Antonio Pinelli ci ha generosamente fornito innumerevoli e preziosi consigli metodologici e ha letto pazientemente il testo, permettendoci tra l'altro di meglio definire e delimitare il nostro complesso argomento. Alain Mérot ha guidato la nostra ricerca con grande attenzione, non lesinando i suggerimenti e chiarendo numerosi nostri dubbi. Mario Rosa ci ha seguito con benevolenza, illuminandoci, con pertinenza e competenza, sul contesto storico-culturale della nostra ricerca e leggendo attentamente il nostro lavoro. A Pierre Rosenberg, che ci ha suggerito l'argomento di ricerca e ci segue da diversi anni con interesse, sollecitudine ed esigenza, va tutta la nostra gratitudine. A Nicola Spinosa, che ci ha incoraggiato in questo lavoro, risolvendo numerose nostre incertezze e testimoniandoci la sua fiducia, va un particolare ringraziamento. Daniela Gallo ha con gentilezza guidato i nostri passi, prodigandoci utili consigli e stimolando le nostre ricerche. A mio marito Paolo, che mi ha seguito giorno dopo giorno nell'elaborazione di questo lavoro, incoraggiando il mio impegno e sorreggendomi nei momenti di difficoltà, va tutto il mio affetto e la mia riconoscenza. A miei genitori, per il loro inesauribile sostegno, i loro preziosi suggerimenti e tutta la documentazione inviata dalla Francia, devo tanto.

I nostri ringraziamenti vanno inoltre a tutte le persone che hanno generosamente contribuito al compimento del nostro lavoro: Gian Carlo Alisio, Cécile Bernard, Jérôme Binda, Ferdinando Bologna, Olivier Bonfait, Gennaro Borrelli, Étienne Bréton, Valentina Branchini, Rémi Cariel, Fortuna Caserta, Karen Chastagnol, Philip Conisbee, Nicola Corrado, Richard Dagonne, Paola D'Alconzo, Cornelia Del Mercato, Leonardo Di Mauro, Paola Fardella, Massimo Ferretti, Vincenzo Farinella, Guillaume Faroult, Arturo Fittipaldi, Isabella e Roberto Frangioni, Annie Gilet, Alba Irollo, Simone Kovatz,

Sidonie Lemeux-Fraitot, Annette Lloyd Morgan, Riccardo Lattuada, Jacques Leegenhoek, Ivan Lombardi, Claire Lyons, David Mandrella, Maria Cecilia Mazzi, Olivier Meslay, Olivier Michel, Andrea Milanese, Florence Morel, Rossana Muzii, Anna Ottani-Cavina, Vincenzo Pacelli, Benjamin Peronnet, Madeleine Pinault-Sørensen, Patrizia Piscitelli, Anna Maria Rao, Vincenzo Rizzo, Marianne Roland Michel (†), Jean-Luc Ryaux, Nicola Saiello, Chiara Savettieri, Cinzia Sicca, Julie Temmem, Gary Thorn, Salvatore Tortora, Mariella Utili, Tim Warner-Johnson.

Ringraziamo, infine, il personale delle Archives du Ministère des Affaires Étrangères, dell'Archivio del Banco di Napoli, dell'Archivio di Stato di Napoli, dell'Archivio di Stato di Sorrento, della Biblioteca dell'Académie de France à Rome – Villa Medici, del British Museum Central Archives, del Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France, del Courtault Institute, di Christie's, di Colnaghi-Bernheimer, della Documentation du Département des Peintures du Musée du Louvre, della Sezione Napoletana della Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, della Società Napoletana di Storia Patria e di Sotheby's.

«Se l'Italia è il giardino dell'Europa, il Regno di Napoli è il giardino dell'Italia. Corri, voli giovine Pittore, Poeta, Musico, Scultore, Architetto, uom di genio in ogni genere, percorri l'Italia, questo è il Paese, che svilupperà i tuoi talenti; finisci col Regno di Napoli, e poi dì, se hai mai veduto scene simili a quelle, che riempiono lo spazio tra li Campi Elisi, e la Cava.»

Vincenzo Ruffo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, 1789.

Introduzione

*L'histoire de l'art n'est composée que d'emprunts que les peuples n'ont cessé de se faire l'un à l'autre pour le plus grand bien de chacun.*¹

Questo giudizio del grande storico dell'arte francese Louis Dimier, basterebbe da solo a giustificare la nostra ricerca sui pittori francesi di paesaggio a Napoli nella seconda metà del Settecento. Gli studi condotti dagli storici dell'arte francesi sugli artisti loro connazionali operanti a Roma in epoca moderna risultano numerosi ed approfonditi ed hanno chiarito molte delle questioni legate a questo soggetto; d'altronde, le ricerche degli studiosi italiani sulla veduta napoletana ci forniscono ormai una visione generale soddisfacente su questo genere artistico, malgrado non stabiliscano ancora del tutto il ruolo svolto dagli artisti di diversa nazionalità nella definizione delle caratteristiche della scuola paesaggistica locale. Sebbene la presenza dei pittori tedeschi e inglesi a Napoli sia ormai ben documentata (grazie anche alle numerose ricerche condotte in Campania, in Germania ed in Gran Bretagna²), non esiste ancora uno studio completo

¹ L. DIMIER, *La peinture française*, Paris, G. Van Oest, 1925, p. VII.

² Sugli artisti tedeschi, cfr. F. DE FILIPPIS e O. MORISANI, *Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento*, Napoli, Montanino, 1943; W. KROENIG, *Filippo Hackert: disegni a seppia dei dintorni di Napoli*, «Napoli Nobilissima», 1980, pp. 99-116; *Goethe e i suoi interlocutori, catalogo della mostra* (Napoli, Palazzo Reale, 19 dicembre 1983 – 5 aprile 1984) a cura di A.L. PORZIO e M. CAUSA PICONE, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1983; C. DE SETA, *Philipp Hackert e l'altra linea del paesaggio*, in *Studi in onore di G.C. Argan*, Roma, Multigrafica, 1984-1985, pp. 276-286; J. W. VON GOETHE, *Philipp Hackert. La vita*, edizione italiana a cura di M. NOVELLI RADICE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989; *Philipp Hackert, Vedute del Regno di Napoli*, a cura di C. DE SETA, postfazione di R. Fertoni, Milano, F.M. Ricci, 1992; J.H.W. TISCHBEIN, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. NOVELLI RADICE, Napoli, ESI, 1993. Sugli artisti inglesi, cfr. A.-P. OPPE, *Alexander and John Robert Cozens*, London, Black, 1952; A. BURY, *Francis Towne: Lone Star of Watercolour Painting*, London, C. Skilton, 1962; *Thomas Jones (1742-1803) First Exhibition of the Artist's Recently Discovered Oil Sketches of Wales, Rome and Naples*, catalogo della mostra (Twickenham, Marble Hill House, 1° giugno – 16 agosto 1970), London, Greater London Council, 1970; *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, catalogo della mostra (New Haven, Yale Center of British Art, 17 settembre – 16 novembre 1980) a cura di A. WILTON, New Haven, Yale Center for British Art, 1980; A. WILTON, *Turner Abroad, France, Italy, Germany, Switzerland*, London, British Museum Publications, 1982; *Richard Wilson: the Landscape of Reaction*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, 3 novembre 1982 – 2 gennaio 1983; Cardiff, National Museum of Wales, 29 gennaio – 20 marzo 1983; New Haven, Yale Center for British Art, 20 aprile – 19 giugno 1983) a cura di D.H. SOLKIN, London, The Tate Gallery, 1982; C. KNIGHT, *Il contributo di Peter Fabris ai Campi Phlegrei di Hamilton*, «Napoli Nobilissima», vol. XXII, 1983, pp. 100-110; *Alexander John and Robert Cozens: The Poetry of Landscape*, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 5 novembre 1986 – 4 gennaio 1987; Toronto, Art Gallery of Ontario, 30 gennaio – 29 marzo 1987) a cura di K. SLOAN, New Haven, London, Yale University Press, 1986; C. POWELL, *Turner in the South, Rome, Naples, Florence*, New Haven, London, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1987; *Travels in Italy 1776-1783: Based on the «Memoirs» of Thomas Jones*, catalogo della mostra (Manchester, Whitworth Art Gallery, 7 ottobre – 10 dicembre 1988) a cura di F. HAWCROFT, Manchester, Whitworth Art Gallery, 1988; C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, Electa, 1990; *Thomas Jones (1742-1803): an Artist Rediscovered*, catalogo della mostra (Cardiff, National Museum and Gallery, 21 maggio – 10 agosto 2003; Manchester, Whitworth Art Gallery, 22 agosto – 26 ottobre 2003; London,

sull'attività svolta dai pittori francesi nell'ambito della pittura napoletana di paesaggio. Il grande specialista della presenza artistica francese all'estero Louis Réau, nella sua famosa opera *L'Europe française au siècle des Lumières*³, pubblicata nel 1938, si sofferma a lungo sulle comunità francesi di Roma e Parma - e più succintamente su quelle di Venezia, Genova e Firenze - ma non fa alcun riferimento a quella di Napoli. Più recentemente Ferdinando Bologna, negli atti del convegno che ha accompagnato l'importante mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*, a proposito del contributo fornito dai paesaggisti francesi alla scuola napoletana, scrive - in maniera a nostro parere troppo perentoria - che:

Per quanto riguardò i paesisti, alcuni dei quali dotati di grande levatura, occorre ribadire che essi appartarono, e restarono, ciascuno alla propria nazione artistica; Napoli non fu per loro altro che *natura e spunto pittoresco*, insomma puro 'oggetto'. E, toltone qualche risentimento in Bonavia e in Antonio Dominici (oltre a ciò che s'è detto per Vernet), l'interpretazione che diedero del paesaggio meridionale rimase affare loro, non destò energie nell'ambiente che li ospitò.⁴

Il giudizio dello studioso appare condizionato dallo stato ancora embrionale della ricerca sull'esperienza artistica francese a Napoli. In effetti, ancora nel 2002 nel lungo articolo in cui Gilles Bertrand si propone di tracciare un bilancio dei recenti studi dedicati al viaggio degli artisti francesi in Italia nel Settecento, si ammette l'esistenza di numerose lacune nella nostra conoscenza sui viaggi d'artisti in Italia:

*Il reste sans doute encore à rééquilibrer la place qu'occupèrent dans le séjour de formation des artistes français en Italie d'autres villes que Rome, à exploiter des carnets de dessins et de comptes rendus de voyage non encore publiés, à élargir, par de nouveaux exemples, l'enquête sur ce que signifiait voyager pour un artiste [...]. Loin de tout dilettantisme, les artistes franchissent les Alpes d'abord pour apprendre, selon des règles clairement établies même s'ils ne sont pas pensionnaires à l'Académie de France. Il leur arrive aussi d'être appelés pour accomplir un travail précis auprès d'un souverain. Tantôt ils copient des modèles, s'inspirant de ce que l'Italie a produit en matière de peinture ou d'architecture des théâtres, tantôt ils inventent leurs œuvres, observent la campagne romaine et sicilienne et consolident une carrière.*⁵

National Gallery, 12 novembre 2003 – 15 febbraio 2004), New Haven, London, Yale University Press, National Museums and Galleries of Wales, 2003.

³ L. RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1938.

⁴ F. BOLOGNA, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, atti del convegno Carlo di Borbone da Napoli a Madrid. Aspetti e problemi della civiltà artistica del Settecento (Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, 12-14 maggio 1980), Roma-Bari, Laterza 1982, p. 87.

⁵ G. BERTRAND, *Les voyages d'artistes français en Italie au XVIII^e siècle : bilan des études récentes et perspectives de recherche*, « Histoire de l'art », n. 51, novembre 2002, p. 34.

L'autore, di conseguenza, suggerisce agli storici dell'arte di approfondire le ricerche sul viaggio degli artisti in Italia; in particolare nelle regioni, come la Campania, e nelle città, come Napoli, finora escluse dalle loro indagini. Non abbiamo certamente la presunzione di giungere a delle conclusioni definitive riguardo il nostro argomento, ma speriamo almeno di riuscire ad aumentare le conoscenze sulla comunità dei paesaggisti francesi stabilitisi a Napoli o di passaggio in città nel secondo Settecento e sull'influenza che essa ha esercitato sulle scuole pittoriche francese e napoletana.

L'interesse per Napoli degli artisti francesi non è nato naturalmente con Vernet, negli anni trenta del Settecento, ma già dall'inizio del Seicento troviamo una decina di loro operanti a Napoli: i pittori di storia Simon Vouet (?), Charles Mellin, Pierre Subleyras⁶, il ritrattista Jean-Baptiste Perronneau, e soprattutto i paesaggisti Didier Barra, François de Nomé⁷ e Claude Gellée, ai quali bisogna aggiungere numerosi incisori, topografi e cartografi, spesso lorenesi. Tuttavia, fu soprattutto a partire degli anni trenta, con l'avvento di Carlo III Borbone, che aumentarono i soggiorni napoletani degli artisti francesi. Quali sono i motivi che spinsero i pittori francesi verso la città partenopea?

Per comprenderli, è necessario innanzitutto riferirsi al contesto politico e culturale dell'epoca: in Europa, durante la seconda metà del Settecento, al lungo periodo delle guerre condotte da Luigi XIV fece seguito una fase di relativa pace. Ciò favorì lo sviluppo di uno spirito cosmopolita, che costituì una caratteristica essenziale del secolo e si concretò in una cultura degli scambi (spostamenti geografici di persone, sviluppo della letteratura epistolare e periegetica) di cui anche Napoli approfittò⁸. Casanova, ad esempio, trovò in città una comunità internazionale, la cui lingua principale di comunicazione era il francese:

De retour à mon auberge j'y trouvai des étrangers nouveaux venus [...]. Bertoldi était arrivé de Dresde avec deux jeunes Saxons dont il était le mentor [...]. Les autres étrangers arrivés en même temps avec une suite nombreuse étaient Miss Chudleigh, devenue Duchesse de Kingstone, un lord et un chevalier dont j'ai oublié les noms.

⁶ P. ROSENBERG, *Tre note napoletane*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, cit., pp. 79-94 in particolare pp. 89-91.

⁷ Cfr. il recente *Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Metz, Musées de la Cour d'Or, 6 novembre 2004 – 7 febbraio 2005), Metz, Éditions Serpenoise, 2004.

⁸ Cfr. G.L. FINCK, *Cosmopolitisme*, in *Dictionnaire européen des Lumières*, a cura di M. DELON, Paris, Presses universitaires de France, 1997, pp. 277-279.

*La duchesse me reconnut de suite, et n'hésita point à agréer la cour que je me proposais de lui faire. Une heure après M. Hamilton vint la voir, et je fut enchanté de faire sa connaissance. Nous dinâmes tous ensemble.*⁹

Una delle prime manifestazioni del cosmopolitismo europeo fu il fenomeno del *Grand Tour* che, benché già praticato nel Seicento dall'aristocrazia inglese, si sviluppò particolarmente nel secondo Settecento, diventando un fenomeno generalizzato (riguardante non più soltanto i ricchi nobili inglesi, ma anche cittadini di altri paesi europei, le donne e un ristretto gruppo di borghesi, scienziati ed artisti). La sua funzione pedagogica non fu più soltanto l'acquisizione di un'esperienza politica ed economica, ma anche il desiderio di soddisfare la curiosità verso le scienze, le arti, le tecniche, i costumi; anche la ricerca dell'esotismo giocò un ruolo fondamentale nelle motivazioni dei viaggiatori. Nel Settecento si assistette inoltre ad una ripresa di interesse verso l'Italia, i suoi monumenti e le sue opere d'arte; la visita del «Bel Paese» era indispensabile per qualsiasi gentiluomo desideroso di acquisire ciò che Shaftesbury chiamava il «*bon goût*» e di completare la propria formazione culturale. Furono queste, ad esempio, le motivazioni del viaggio in Italia, nel 1749-1751, di Monsieur de Vandières (futuro *Directeur des Bâtiments du Roi*), accompagnato da Cochin, Soufflot e dall'abate Leblanc. Il nuovo gusto per il pittoresco, e in seguito per il sublime, contribuì dal canto suo al moltiplicarsi dei viaggi in Italia e alla scoperta del regno di Napoli, incluso oramai stabilmente nel percorso del *Grand Tour*¹⁰.

L'afflusso dei viaggiatori francesi verso la capitale meridionale fu favorito anche dal ravvicinamento diplomatico avvenuto in quegli anni tra i regni di Francia e di Napoli (il patto di famiglia). In seguito, tuttavia, la politica di Ferdinando IV, di Maria Carolina e di Acton, e successivamente la Rivoluzione Francese, costituirono un grande ostacolo al soggiorno degli artisti francesi a Napoli e nella sua regione.

On ne peut rien imaginer de plus beau, de plus grand, de plus orné, de plus singulier à tous égards que le coup d'oeil de Naples de quel côté qu'on la voie : cette ville est placée au fond d'un bassin, appelé en Italien Cratere, qui a deux lieues et demi de large et autant de profondeur ; il semble presque fermé par l'isle de Caprée, qui se

⁹ G. CASANOVA, *Mémoires*, t. III, 1763-1774, Paris, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, p. 855.

¹⁰ Cfr. A. MOZZILLO, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964 A. BURGESS e F. HASKELL, *Le Grand Siècle du Voyage*, Paris, Albin Michel, 1968 ; C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali*, t. V, Torino, Einaudi, 1982, pp. 126-263; P. CHESSEX, *Grand Tour*, in *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., pp. 518-521.

*présente du côté du midi et quoique à sept lieues de distance, termine agréablement la vue.*¹¹

La città, fino a quel momento quasi del tutto esclusa dal circuito turistico, esercitò, a partire dal Settecento, un fascino nuovo per i pittori; ciò soprattutto dopo l'avvento nel 1734 di Carlo III, quando avvenne il trasferimento della collezione Farnese a Napoli e la sua progressiva sistemazione nei palazzi reali (i famosi quadri di Tiziano, Raffaello, Parmigianino e Carracci, le sculture dell'*Ercole* e del *Toro* Farnese, rappresentavano, infatti, delle attrazioni di prima grandezza per gli artisti che soggiornavano a Roma). Nel 1738 la scoperta di Ercolano, seguita da quella di Pompei nel 1748, e la ripresa d'interesse - dagli anni cinquanta in poi - per Paestum, diedero alla città una posizione di grande rilievo negli studi storici, archeologici ed artistici. Infine, le eruzioni del Vesuvio - che si moltiplicarono dal 1737 in poi e che raggiunsero un apice nel 1779 - suscitarono, in tutta Europa, un'enorme curiosità artistica e scientifica, e costituirono una nuova attrattiva agli occhi dei viaggiatori e un'occasione inaspettata, per i pittori, di rinnovare i soggetti e costituirsi una clientela supplementare di turisti.

Il est à désirer qu'un peintre – scrive Valenciennes – puisse, une fois dans sa vie, être témoin de l'éruption d'un volcan. Le danger imminent devra sans doute ébranler son courage et émousser un peu les sentiments d'inspiration qu'inspire cet étonnant phénomène ; s'il surmonte ce premier mouvement d'effroi ; si le sort de Pline, victime de la curiosité aux pieds du Vésuve, ne le fait pas trembler, qu'il approche de ce spectacle terrible ; qu'il considère la Nature dans cette crise épouvantable ; qu'il voie devant lui les montagnes disparaître, les plaines s'élever, les fleuves rebrousser dans leur cours, la terre s'entrouvrir et présenter la profondeur des abîmes ; des îles entières s'engloutir dans la mer et de nouvelles sortir fumantes du sein des eaux.

*Qu'assis sur une ruine, il contemple le bouleversement général de ce qui l'entoure ; qu'il examine ce spectacle sublime éclairé par les rayons du soleil ; les formes des nuages volcaniques, leur couleur, et l'inconcevable variété de tons qu'ils produisent. La lumière de l'astre du jour semble, en quelque sorte, atténuer le danger, en éclipsant la clarté de la lave embrasé ; mais à l'approche de la nuit, tout change de forme et de couleur ; les effets du feu se dessinent mieux. La fumée éclairée et reflétée en dessous, laisse apercevoir son épaisseur. Les pierres et les scories embrasées se détachent brillantes sur le ciel, dont les vapeurs sont reflétées par l'incendie volcanique ; et si la lune vient mêler sa lueur douce à ces horreurs imposantes, sa teinte argentine et ses effets tranquilles forment un contraste admirable et pittoresque, et ajoutent un charme inconcevable à la richesse de ce terrible tableau.*¹²

¹¹ J.J. DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description*, Paris, Desaint, 1769, t. VI, p. 114.

¹² P.H. DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève*, Paris, Desenne, an VIII (1800), pp. 279-280.

All'epoca la rete stradale, le capacità d'alloggio e i pericoli del viaggio non rendevano agevole raggiungere le province lontane del Regno. Generalmente i turisti e gli artisti si limitavano a visitare la capitale e le province vicine: la Terra di Lavoro, il Principato citra (capitale Salerno) e il Principato ultra (capitale Montefusco).¹³ Le altre province (la Basilicata, la Calabria, ...) del Regno e il regno di Sicilia attiravano solo uno sparuto gruppo di visitatori, quali l'*équipe* dell'abate di Saint-Non e il pittore Hoüel. Per questo motivo abbiamo limitato il campo della nostra ricerca alla capitale e alle tre province appena citate, che comprendono, ad ogni modo, la quasi totalità delle testimonianze scritte e grafiche prodotte dai nostri artisti.

Ciò che attirava, nel Settecento, gli artisti francesi verso il Sud – fossero essi paesaggisti o pittori di storia – era anche la natura meridionale, in tutta la sua ricchezza e diversità. L'esaurirsi del fascino dei paesaggi romani con le rovine e la saturazione del mercato, spinsero gli artisti a ricercare dei soggetti inediti e ad assumere un atteggiamento nuovo verso la natura. Napoli era già stata, nel Seicento e all'inizio del Settecento, il campo di attività di alcuni precursori in questo genere artistico: Salvator Rosa vi aveva promosso il paesaggio eroico, e in qualche modo «proto-romantico», che larga fortuna conobbe durante tutto il Settecento (in particolare presso Vernet ed i suoi seguaci) e l'olandese Van Wittel, all'inizio del Settecento, aveva importato in città la veduta ottica.

Questo nuovo gusto per i paesaggi della Campania fu incoraggiato, durante tutto il Settecento, da tre circostanze principali: in primo luogo, i progressi scientifici e il vasto contributo fornito dall'importante scuola napoletana di geologia, vulcanologia e botanica (il Padre della Torre, De Bottis, Serao, Mecatti e l'ambasciatore Hamilton). In secondo luogo, l'attrazione che il paesaggio esotico e la natura in generale cominciarono ad esercitare sui pittori (fenomeno rafforzato, alla fine del secolo, dalla diffusione del pensiero di Rousseau e di Bernardin de Saint-Pierre). Ed infine, lo svilupparsi, alla vigilia della Rivoluzione Francese, di una passione preromantica per i cataclismi, le grandi eruzioni del Vesuvio, la distruzione delle città, la caduta degli imperi (sentimento che fu all'origine, in Germania, del movimento dello *Sturm und Drang*).

¹³ G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 tomi, Napoli, Fratelli Terres, 1788-1789, pp. 1-2.

*Si j'avais été frappé des ravages du temps et des barbares au milieu des monuments de l'ancienne Rome – scrive Duclos nel 1767 – je l'étais plus encore en voyant des villes entières ensevelies sous les laves du Vésuve.*¹⁴

«*Les rapports de la France et de l'Italie demandent une attention particulière*» ha scritto André Chastel nella sua *Introduction à l'histoire de l'art français*, pubblicato postumo¹⁵. È difficile, infatti, capire l'arte francese senza tenere conto del ruolo che svolse l'Italia come fonte d'ispirazione e d'emulazione. A tale proposito, è opportuno riportare il giudizio del grande storico dell'arte sulle principali caratteristiche dell'arte francese:

La France filtre. Elle reçoit et elle tamise. De tous côtés, elle est pénétrable. Ses ouvriers, sûrs d'eux-mêmes, se servent à droite et à gauche comme si tout leur appartenait de droit. En art, il n'y a jamais lieu d'établir des factures et de s'inquiéter de ses dûs. On va de l'avant, outil en main. Cette démarche est constante dans le pays composite et riche de contraires qu'est la France. Si on la néglige, si on ne saisit pas l'importance de ces appropriations, si on cherche une définition de l'art français en dehors de ces mouvements d'acquisition et de filtrage, on n'arrive qu'à une notion pauvre et plutôt décevante qui s'épuise vite dans la célébration de la finesse et de la clarté.

*L'intéressant du fait français nous paraît tenir à deux choses : une capacité de tamisage et d'absorption sans scrupule et, ce qui est moins contradictoire qu'on ne croirait, la force du vernaculaire.*¹⁶

Gli artisti avevano cominciato a percorrere la penisola già dalla fine del XV secolo; di conseguenza, l'esperienza del viaggio di formazione in Italia rappresentava, nel Settecento, un fenomeno ormai antico e in voga e la cui tradizione era ben stabilita. Il soggiorno degli artisti era reso agevole dalla struttura logistica ben organizzata costituita (dal regno di Luigi XIV in poi) dalle istituzioni francesi in Italia: le ambasciate e i consolati ovviamente, ma anche e soprattutto l'*Académie de France à Rome*. Vedremo, nel corso del nostro studio, in che maniera queste istituzioni incoraggiarono i *pensionnaires* a recarsi a Napoli per completarvi la formazione.

I pittori francesi attivi a Roma formavano una colonia nutrita, composta non soltanto dagli allievi del Palazzo Mancini e/o dai pittori di storia, ma anche – e ciò già dal Seicento – da pittori di paesaggio di fama europea, quali Nicolas Poussin, Claude Gellée e Gaspard Dughet. Le bellezze della campagna laziale, le rovine, la qualità della luce, favorirono ben presto lo sviluppo di un gusto per la pittura di paesaggio; due pittori si

¹⁴ C. P. DUCLOS, *Voyage en Italie ou Considérations sur l'Italie par feu M. Duclos*, Paris, Buisson, 1791, p. 236.

¹⁵ A. CHASTEL, *Introduction à l'histoire de l'art français*, Paris, Flammarion, 1993, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

distinsero particolarmente in questo genere nel corso della prima metà del Settecento: Adrien Manglard - i cui *paysages composés* e ideali sedussero l'aristocrazia romana - e Joseph Vernet, che conobbe un successo considerevole, soprattutto presso la clientela inglese del *Tour*, con le sue marine e i suoi naufragi (successo che, come vedremo nel nostro studio, lo accompagnò durante tutto il Settecento anche presso i clienti francesi e il pubblico dei *Salons*). Per evitare l'esaurimento del genere del paesaggio, dapprima Vernet e successivamente i suoi discepoli furono costretti a ricercare nuove fonti d'ispirazione più a sud: ciò costituì uno dei principali motivi del successo di Napoli e della *Campania felix* nella seconda metà del Settecento. Come furono accolti i paesaggi napoletani dal pubblico dei *Salons* e dalla clientela degli *amateurs*? È questa una delle principali questioni a cui proveremo di dare una risposta.

La pittura di paesaggio fu generalmente considerata dalle istituzioni e dai critici come un genere minore. A questo proposito, appare interessante ricostruire con precisione il giudizio dei contemporanei sui paesaggi napoletani realizzati da artisti francesi e determinare il ruolo svolto dalle commissioni pubbliche e private, allo scopo di accertare la formazione progressiva di un mercato dell'arte per queste opere e valutare la sensibilità del pubblico verso questa produzione. Quali fattori determinarono il maggiore o minore successo del genere del paesaggio? Quali furono i temi più apprezzati? I pittori più richiesti? La Rivoluzione Francese, col nuovo clima culturale che instaurò, come influi sulla situazione artistica?

Napoli e i suoi dintorni, il Vesuvio, il golfo di Pozzuoli, Capua, Paestum, le rovine di Ercolano e di Pompei, i monumenti medievali di Benevento, costituirono sicuramente dei soggetti nuovi tanto per i pittori che per il loro pubblico. Il problema della definizione delle caratteristiche della pittura di paesaggio prodotta dai nostri artisti e della sua fortuna, sono stati raramente oggetto di studi specifici. Sui soggiorni napoletani di Tierce, Péquignot, Ignace Vernet, Boily, Gaultier o anche di Lacroix de Marseille, Nicolle e Thiery la nostra conoscenza è ancora incompleta; le loro opere, inoltre, presentano spesso lacune nella documentazione o sono nascoste sotto attribuzioni sbagliate. Questi paesaggisti hanno tuttavia esercitato un'importante e durevole influenza sulla pittura francese e napoletana del Settecento. Il gruppo di pittori oggetto del nostro studio è costituito da circa quaranta artisti; i quali si differenziano per formazione e vicende biografiche, per la durata del soggiorno napoletano e per le

concezioni del paesaggio. In realtà, se seguissimo il punto di vista di Alain Corbin, dovremmo affermare che ogni artista è portatore di una propria visione del genere:

Le paysage est façon d'éprouver et d'apprécier l'espace. Or, cette lecture, qui varie selon les individus et les groupes, ne cesse de se modifier au fil du temps. IL faut donc prendre conscience de cette historicité quand on aborde le sujet [...].

Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, [...] de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré.

[...] Les systèmes d'appréciation, constitutifs du paysage, sont en permanente évolution. Un espace considéré comme beau à un certain moment peut paraître laid à tel autre.¹⁷

È possibile sostenere l'esistenza di una «lettura francese» del paesaggio napoletano? O si deve parlare più semplicemente di approcci differenti e personali al genere? È possibile affermare che i francesi abbiano costituito una scuola e rinnovato il genere? O bisogna limitare il loro contributo all'introduzione di alcune nuove tendenze e di una maniera diversa di guardare alla natura e alle sue componenti? Il compito che ci assegniamo è quello di valutare il ruolo svolto da Joseph Vernet, Volaire, Valenciennes e Péquignot, dal *Voyage pittoresque* dell'abate di Saint-Non e, più in generale, dai pittori francesi presenti a Napoli, nell'evoluzione della pittura di paesaggio e nell'affermazione del neoclassicismo e del romanticismo. Ci proponiamo, inoltre, di attribuire a questa produzione la sua giusta importanza nell'ambito della pittura di paesaggio del Settecento e, più in generale, della storia dell'arte; compito finora non affrontato dagli studiosi, che hanno limitato il loro interesse ai grandi artisti (quali Vernet, Manglard o Valenciennes), trascurando i loro colleghi meno rinomati. È per questo motivo che le raccomandazioni fornite da Gilles Martinet riguardo gli studi sulla letteratura odeporea, ci mostrano una linea di condotta valida anche per la nostra ricerca:

S'il n'y a pas une image française de l'Italie, il y a, nous le savons tous, des images françaises stéréotypées de l'Italie, comme il y a des images italiennes stéréotypées de la France, sur lesquelles il n'est pas inutile non plus de méditer. Mais, pour cerner ces images, pour voir comment elles sont nées et comment elles se sont transmises, il ne faut pas se limiter aux «grands auteurs», au lyrisme stendhaliens pour qui l'Italie signifiait le bonheur de vivre, ni aux phrases acerbes d'un Président de Brosses qui ne perdait pas une occasion d'exercer avec talent un esprit critique développé. Il faut feuilleter ces «textes anodins» comme dit Marguerite Yourcenar, qui, de fait, sont, le plus souvent, loin d'être des chefs-d'œuvre ; il faut les feuilleter en essayant de discerner ce qui a été vécu et ce qui a été inventé, ce qui est

¹⁷ A. CORBIN, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, pp. 9, 11 e 13.

*impression authentique et ce qui a été copié dans les livres, et surtout en essayant de comprendre comment, dans ces lentes stratifications, apparaissent un certain nombre de traits qui, malgré tout, peuvent être considérés, je crois, comme des constantes.*¹⁸

L'arco temporale del nostro studio è delimitato da due eventi maggiori che segnano un periodo ben determinato del Settecento e marcano le vicende dei nostri artisti in maniera decisiva. Questi due avvenimenti sono il primo viaggio di Vernet a Napoli, compiuto, secondo gran parte degli specialisti, nel 1737 e gli avvenimenti del 1799, che videro la breve vita della Repubblica napoletana, la restaurazione borbonica e la conseguente violenta repressione contro i francesi e i «giacobini». Queste due date, a nostro parere, giustificano il *terminus a quo* e il *terminus ante quem* del nostro studio. Il 1737, infatti, fu l'anno della visita del pittore avignonese a Napoli, che ebbe sulla pittura di paesaggio in città e sugli artisti locali o stabilitisi nella città partenopea (quali Carlo Bonavia o Pietro Fabris) un'influenza sia diretta e immediata, sia indiretta e prolungata nel tempo (spingendo il gruppo di pittori di paesaggio suoi discepoli a soggiornare successivamente a Napoli ed a interagire, a loro volta, con gli artisti napoletani). La Rivoluzione Francese costituisce l'altro avvenimento spartiacque del nostro studio: nel 1793 i francesi furono espulsi da Napoli e quelli rimasti in città dopo questa data furono costretti a diventare sudditi del Regno, segnando così la fine della «comunità» artistica francese. Nel 1799 avvennero altri due eventi drammatici: la Rivoluzione napoletana del '99 e la reazione borbonica antifrancesa. Quegli stessi anni furono, infine, segnati da due radicali mutamenti sul piano culturale: i viaggiatori aristocratici non si recarono più a Napoli e furono sostituiti, con la Restaurazione, da una clientela borghese, che non condivideva gli stessi interessi di quella precedente; in campo artistico, si passò dal paesaggio pittoresco o dalla veduta scientifica al paesaggio neoclassico. Nel seguito del nostro studio identificheremo e studieremo i pittori francesi che hanno vissuto a Napoli (e nella sua regione) nella seconda metà del Settecento e analizzeremo la loro produzione. Il periodo scelto, e di cui abbiamo giustificato in precedenza i limiti, corrisponde a quello di massimo sviluppo sia del fenomeno del *Grand Tour* a Napoli (avvenuto in concomitanza con le scoperte di Ercolano e di Pompei e le eruzioni del Vesuvio), che della pittura di paesaggio (evoluzione della veduta, della tecnica della *gouache*, influenza di Vernet sulla pittura locale, nuovo interesse per il genere da parte di Natoire e degli allievi dell'*Académie de France* a Roma). Il nostro intento è,

¹⁸ G. MARTINET, *Quand les Français découvraient l'Italie*, in L. MASCOLI, *Le «Voyage de Naples» (1719) de Ferdinand Delamonce*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1984, p. VIII.

naturalmente, quello di ampliare le conoscenze su questi artisti e sulle loro opere napoletane (nella gran parte dei casi degli schizzi realizzati durante il viaggio e rielaborati nella bottega di ritorno in Francia), di comprendere le motivazioni del loro soggiorno, gli interessi ed i soggetti da loro preferiti. Tenteremo, inoltre, di individuare le circostanze che li spinsero a Napoli (viaggio di fine studio dell'*Académie de France* a Roma, viaggio come accompagnatore di un ricco turista e mecenate, viaggio a spese dell'artista...) e di trovare una risposta alla seguente questione: il viaggio degli artisti nella città partenopea fu una summa d'esperienze particolari, oppure un'esperienza condivisa? Cercheremo, infine, di valutare l'importanza del periodo trascorso a Napoli nella formazione dei nostri artisti e la fortuna della loro produzione nell'ambito dell'arte francese e napoletana.

Per condurre a buon fine questo programma abbiamo cercato, come suggerito dal Professor Pinelli, di variare il più possibile le nostre fonti, costituite in primo luogo dalle opere, quindi dalle biografie d'artisti, dai diari e dalle guide di viaggio, dalle corrispondenze, dalle critiche dei *Salons*, dagli inventari delle collezioni, ecc., al fine di ottenere un quadro il più completo possibile, secondo il progetto esposto dal Professor Mérot nella rivista *Le débat*:

*L'histoire de l'art devrait être prise dans une acception large: elle doit non seulement retrouver, inventorier et classer des objets et établir les sources, mais aussi replacer ceux-ci dans une vraie perspective historique et les interpréter avec rigueur. En ce sens elle devrait déboucher sur une véritable histoire de la culture (la Kulturwissenschaft, chère à l'école de Warburg) et accepter des méthodes et des outils de travail très divers.*¹⁹

Attenendoci a questo programma di ricerca, speriamo di riuscire a rivalutare il ruolo e il valore di artisti francesi trascurati o addirittura dimenticati, ma anche di rivelare la ricchezza e la varietà degli scambi artistici tra la Francia e il regno di Napoli in un momento decisivo della loro storia.

¹⁹ A. MÉROT, « Où en est l'histoire de l'art en France ? », *Le débat*, n. 65, maggio-agosto 1991, p. 214.

1. LE MODALITÀ DEL VIAGGIO

Cosa può sapere di Napoli, nel Settecento, un uomo di cultura francese che viaggia soltanto «intorno alla sua stanza»²⁰? Louis Moreri pubblica, nel 1732, un grande *Dictionnaire* in otto tomi: la prima enciclopedia francese di storia e di geografia. La voce «Napoli» occupa non meno di tre colonne:

Naples, grande ville d'Italie, avec titre d'archevêché, capitale du royaume de Naples, est nommée par les auteurs Latins Neapolis ; par les Italiens, Napoli ; par les Espagnols, Napoles ; son premier nom fut celui de Parthenope, qui lui fut donné, dit-on, de celui d'une Sirene ; c'est ce que les auteurs anciens assurent, et surtout Silius Italicus, l. 12. Si Naples n'est, comme on le dit, que la troisième ville d'Italie pour la grandeur, c'est peut-être la première pour la beauté. Aussi est-elle surnommée la Gentille ; et se glorifie d'emporter le prix sur toutes les autres villes d'Italie, pour l'affluence de son peuple et pour les avantages de sa situation [...] Elle a d'un côté la campagne, et de l'autre la vue sur la pleine mer qui y forme un port fort assuré...

L'autore passa in rassegna il Duomo, il miracolo di San Gennaro, le chiese, il Castel dell'Ovo, il Castel Nuovo, il Castel Sant'Elmo, i palazzi... e, prima di dedicare alla storia della città una lunga esposizione, precisa che:

*La rue, dite la strada di Toledo, qui est la plus belle de Naples, est pavée de pierres de taille et embellie de grand nombre de palais et de maisons magnifiques [...]. Naples a deux académies de beaux esprits : celle des gl'Ardenti et celle des gl'Otiosi...*²¹

Anche la voce «Vesuvio» merita ampio spazio²², i Campi Flegrei invece sono totalmente assenti dal *Dictionnaire*. L'opera non ha l'ambizione di essere una guida turistica (ciò anche a causa del suo formato, un grande in-folio, che la rende difficilmente trasportabile in viaggio); tuttavia è largamente presente nelle biblioteche del secolo dei Lumi.

La descrizione di Moreri rappresenta, come tanti altri saggi o resoconti sull'Italia, una testimonianza dell'interesse dei francesi, e in particolare dei viaggiatori, verso il «Bel Paese». In effetti, numerosi francesi (pellegrini, umanisti, diplomatici o artisti dell'Accademia di Francia a Roma) si sono recati in Italia in ogni epoca, anche se è nei secoli XVIII e XIX che i viaggi s'intensificano. Tra il 1700 e il 1900 non meno di tre-

²⁰ X. DE MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre*, Torino, Sei, 1794.

²¹ L. MORERI, *Grand Dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Pierre-Augustin Le Mercier, 1732, t. V, p. 211.

²² *Ibid.*, t. VI, pp. 74-75.

quattromila francesi lasciano una traccia stampata del loro passaggio in Italia e, tra questi, un centinaio di autori raggiunge la notorietà²³.

Ma l'attrazione verso la «cugina latina» è piena di ambiguità. La Francia del Re Sole, non sopportando alcuna rivale nel campo della cultura, aveva sviluppato l'immagine (nata al tempo della Riforma) di una Roma agonizzante e di un paese dalla sovranità decaduta. D'altra parte, Paul Hazard rileva nei viaggiatori della fine del Seicento «*une admiration continue pour tout ce qui est antique et un dédain progressif pour tout ce qui est vivant*»²⁴. All'inizio del Settecento, i nobili francesi che attraversano una penisola indebolita, mostrano un disprezzo altezzoso verso gli abitanti e, allo stesso tempo, un'ammirazione verso i paesaggi, la storia e il patrimonio artistico del paese. Si tratta quindi di un sentimento ambivalente: da una parte amore per l'Italia, dall'altra scarsa considerazione verso gli italiani. Difatti, i francesi che alla fine del secolo, si recano a Napoli condannano severamente, in nome dei nuovi principi illuministi, l'oscurantismo, gli arcaismi, gli antagonismi sociali, il cattivo gusto barocco e, nel crescendo delle critiche, la città costituisce il loro bersaglio più frequente. Malgrado ciò, la città del «Re lazzarone» rimane, con le sue vestigia archeologiche, le sue collezioni, le sue chiese, i suoi palazzi e le sue bellezze naturali una tappa fondamentale del *Tour*, per tutti coloro che intendono perfezionare la propria educazione estetica.

Prima di precisare in maniera più dettagliata quali sono i poli d'attrazione, in Campania, dei turisti francesi e i loro principali centri d'interesse, occorre ricordare uno dei più famosi viaggiatori del Settecento, Charles-Louis de Segondat, barone di Montesquieu. Il suo diario rappresenta, nella ponderosa letteratura periegetica sul Mezzogiorno, una testimonianza utile ed interessante dell'opinione dei francesi sull'Italia meridionale.

Dopo aver pubblicato le *Lettres Persanes* (1721) e aver acquisito grande fama nei salotti parigini, il filosofo francese compie, dal 1728 al 1731, un lungo viaggio attraverso l'Europa (Germania, Ungheria, Italia, Province Unite e Inghilterra) per osservare, da vicino, i costumi e le leggi delle diverse nazioni, già convinto che queste non siano né convenzionali né arbitrarie, ma dipendenti dal clima del luogo, dall'*esprit* dei popoli e dalla natura del suolo. Nei mesi di aprile e di maggio del 1729, Montesquieu visita Napoli e la Campania. Il suo racconto è, nel Settecento, uno dei

²³ Y. HERSANT, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988.

²⁴ P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin, 1935, p. 58.

primi (dopo quelli di François-Maximilien Misson²⁵ e di Michel Guyot de Merville²⁶) a fornire un quadro della capitale del Regno e ad esprimere un giudizio sulle arti, la società, l'economia e il governo napoletani:

*Naples est dans une très belle situation. Les rues en sont larges et bien pavées de gros et grands quartiers de pierres carrées. Les maisons, toutes grandes et à peu près de même hauteur. Beaucoup de grandes et belles places ; et cinq châteaux ou forteresses qui ne laissent pas d'étonner.*²⁷

Montesquieu descrive accuratamente il paesaggio e le antichità della Campania. Tra i fenomeni naturali, il Vesuvio attira particolarmente la sua attenzione e lo induce ad analisi di topografia, geologia e vulcanologia:

*J'ai été au mont Vésuve. Il est environ à 8 milles de Naples. Mais il faut monter beaucoup. Les terres qui sont autour, avant que la montée ne vienne trop droite, sont très fertiles ; apparemment à cause des feux souterrains (car tout cet endroit en est plein), et non à cause des cendres, qui ne font que gâter les fruits. Il y croît des vins très bons. Ce mont est partagé en deux têtes. Sur celle qui est plus près de Naples, il n'y a pas d'ouverture, ni de feux, et elle est, en des endroits, cultivée.*²⁸

Nel diario di viaggio del filosofo francese vi sono cenni sui quadri di Solimena nella chiesa del Gesù, di Mattia Preti nella chiesa dei Celestini (San Pietro a Maiella) e sulle opere di Domenichino nella chiesa del Carmine, mentre parole di biasimo e di condanna sono indirizzate contro l'ostentazione ornamentale degli edifici.

²⁵ F.-M. MISSON (?-1722), *Nouveau voyage d'Italie*, Den Haag, H. Van Bulderen, 1691. « C'est un Lyonnais protestant qui voyageait en 1680 et prend au sérieux les miracles et les reliques, scrive Stendhal. On trouve dans son livre le caractère exact et la logique impitoyable des savants du XVIII^e siècle. Là se trouve le bon sens. » STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Paris, Gallimard NRF, 1973, nota a p. 942. Questo giurista ugonotto che emigrò dopo la Revoca dell'editto di Nantes, intraprese nel 1687-1688 un *Grand Tour* d'Italia in qualità di precettore del conte d'Arran. Il suo racconto, spesso ripubblicato e tradotto, ha esercitato sui lettori del secolo dei Lumi (e su Stendhal) una sorta di fascinazione. Molto antipapista, è stato naturalmente apprezzato dai filosofi e l'*Encyclopédie* lo ha largamente utilizzato nella compilazione delle sue voci sull'Italia. L'opera stabilisce un itinerario che i successivi viaggiatori cercheranno sempre di rispettare: all'andata, Venezia, Roma, Napoli, via Ravenna e Ancona; al ritorno, Torino via Firenze, Bologna, Milano e Genova. Misson può essere considerato come l'inventore del genere letterario del *viaggio*, oscillante tra didattismo storiografico e futilità romanzesca. Montesquieu, de Brosses e Goethe porteranno la sua opera tra i loro bagagli.

²⁶ M. GUYOT DE MERVILLE (1696-1755), *Voyage Historique d'Italie*, Den Haag, G. de Merville, 1729. Quest'autore drammatico di secondo piano scelse di espatriare per mancanza di successo a Parigi e, per lungo tempo, soggiornò in Italia (1717-1721). Ma il suo racconto di viaggio, in forma epistolare (formula che riprenderà il presidente de Brosses), non gli valse la celebrità. Il suo testo è comunque interessante, ricco di aneddoti curiosi e contiene notizie abbastanza rare, tanto sulle belle arti quanto sui costumi.

²⁷ C.-L. DE SEGONDAT, BARON DE LA BRÈDE ET DE MONTESQUIEU, *Voyages*, Paris, Arléa, 2003, p. 242. Il racconto del soggiorno a Napoli occupa le pagine 241-259. È stato pubblicato per la prima volta nel 1894 a Bordeaux da Gounouilh.

²⁸ *Ibid.*, p. 255.

Montesquieu dà conto del bilancio delle entrate del Regno, indica la natura delle esportazioni, valuta in 300.000 abitanti (500.000 secondo il viceré austriaco, il conte d'Harrach) la popolazione della capitale e in 50 o 60.000 il numero dei lazzaroni.

La brevità del suo soggiorno non gli lascia il tempo di frequentare gli ambienti colti della città. Si limita ad una citazione di Pietro Giannone, autore di un'*Istoria civile del regno di Napoli* (1723) accolta molto male dalla Chiesa, e al probabile acquisto dell'opera di Vico *Principii d'una nova Scienza*, di cui ha appreso la pubblicazione durante il suo soggiorno a Venezia, nell'agosto dell'anno precedente («*Acheter à Naples : Principii d'una nova Scienza, di Joan-Battista Vico, Napoli*»)²⁹. Julien Gracq giudicherà, in seguito, il racconto di Montesquieu di una grande aridità:

*Un memento anecdotique et technique tout enchiffré de distances, d'effectifs, de statistiques, de budgets, et qui pourrait être le carnet de voyage d'un Anglo-Saxon matter of fact, tel qu'en verra passer la seconde moitié du siècle... L'intendance ne suit plus, elle marche en première ligne, et le législateur quintessencié semble ici sans beaucoup d'agrément, au cahot des relais de poste, mettre à jour les comptes de l'Europe sur un carnet de cuisinière.*³⁰

In conclusione, nonostante le critiche, forse un poco severe di Gracq, i *Voyages* di Montesquieu rimangono per lo studioso una fonte notevole di informazioni sulla Napoli del primo Settecento e sull'importanza della città nell'ambito del viaggio in Italia. Estendendo la nostra analisi anche ad altri viaggiatori settecenteschi, possono essere evidenziate alcune ulteriori ed essenziali caratteristiche dell'esperienza dei francesi nell'Italia meridionale.

Misson, Guyot de Merville, Silhouette e Montesquieu sono tra i primi viaggiatori francesi del *Grand Tour*³¹. Le tappe obbligatorie del loro itinerario appaiono già stabilite, a partire dalla fine del Seicento, dagli inglesi: Venezia, Roma, Firenze, Bologna, Genova, Torino. Benché Misson abbia consigliato fin dal 1691 di proseguire il viaggio fino alla Campania, è soltanto verso gli anni settanta che si registra uno spostamento di interesse a favore dell'Italia del Sud: Venezia e Firenze perdono terreno a vantaggio di Roma e di Napoli. Assistiamo, quindi, durante il XVIII secolo, ad una modificazione del percorso di viaggio in cui Napoli diviene, sempre più spesso e per la maggior parte dei viaggiatori, la tappa più meridionale prima del prolungarsi

²⁹ MONTESQUIEU, *Voyages*, cit., p. 63. Nota redatta il 30 o il 31 agosto del 1728, tra due racconti di visite a John Law e al procuratore di San Marco, Giustiniani. L'opera di Giovan Battista Vico è stata pubblicata nel 1725.

³⁰ J. GRACQ, *En lisant et en écrivant*, Paris, Gallimard NRF, 1995, t. II, pp. 759-760.

³¹ F. VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, cit., 1973, t. III, pp. 987-1482, in particolare pp. 1024-1068.

dell'itinerario sino alla Sicilia ed alla Magna Grecia. Questo fenomeno corrisponde ad un moltiplicarsi delle curiosità, ad un desiderio insaziabile di scoperta, di fuga dai «luoghi comuni» turistici. Infatti, come spiega Attilio Brilli nell'introduzione a *Le petit tour*³², il desiderio di inedito e di novità induce i viaggiatori a spingersi sempre più a sud e, all'interno dell'itinerario del *Tour*, ad uscire dai sentieri già battuti e ad inoltrarsi nella campagna inesplorata, anonima, in paesi e regioni ancora ignoti.

Col mutare dell'itinerario si modificano anche gli scopi del viaggio: nel secolo dei Lumi dopo che il filosofo inglese Shaftesbury ha pubblicato, nel 1711, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*³³ e che il pittore Jonathan Richardson ha definito, nel 1720, le regole dell'*amateur* illuminato o del *connoisseurship*³⁴, agli obiettivi commerciali, politici e diplomatici si sostituisce la formazione del «buon gusto» e della cultura estetica necessarie ad un gentiluomo.

Sulla base della nostra analisi possiamo quindi individuare i quattro motivi fondamentali che spiegano l'interesse dei francesi verso la Campania: l'attrattiva dei paesaggi di questa «*Italie des orangers et des ruines*», la visita delle città antiche di Paestum e di Pompei, la curiosità scientifica propria del secolo dei Lumi, gli sviluppi della politica e delle relazioni europee.

Il paesaggio

Nel corso del Settecento la concezione della Natura si modifica principalmente sotto l'azione di due fenomeni culturali: lo sviluppo di nuove discipline scientifiche e l'interesse suscitato dalle tematiche relative all'approccio estetico al paesaggio.

Se il XVII secolo si è dedicato soprattutto alla matematica, all'ottica, alla meccanica e all'astronomia, il Secolo dei Lumi segna la nascita di nuove scienze quali la botanica, la geologia (mineralogia e vulcanologia), la geografia, la climatologia e la chimica. L'interesse verso le nuove discipline scientifiche spinge il ceto intellettuale alla costituzione di collezioni di *naturalia* e alla composizione di erbari (Rousseau e Goethe), i cui specimen sono accuratamente riprodotti; il loro studio si riflette, inoltre, nella mania esplicativa e nella produzione di accurate descrizioni dei grandi fenomeni

³² A. BRILLI, *Le «Petit Tour». Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, Silvana Editoriale, 1988, pp. 9-11.

³³ A.A. SHAFTESBURY COOPER, conte di, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc. An Inquiry concerning Virtue and Merit. The Moralists, a philosophical Rhapsody*, London, s.n., 1744 (ried. Cambridge, Cambridge University Press, 2001).

³⁴ J.J. RICHARDSON, *An Essay on the theory of painting*, London, Bettesworth, 1715 (ried. Menston Yorkshire, Scolar Press, 1971).

naturali (eruzioni, terremoti, ecc.) da parte dei visitatori. L'introduzione delle nuove scienze produce anche un'altra serie di conseguenze: la moltiplicazione delle voci di argomento scientifico presenti nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert (ai vulcani, ad esempio, è dedicata una lunga digressione), la passione per la ricerca mineralogica e, infine, la ricerca degli effetti luministici ed atmosferici da parte dei primi acquerellisti. La Campania costituisce, da questo punto di vista, una vera e propria terra di esplorazione e di scoperta per i nuovi viaggiatori del *Grand Tour*.

La rappresentazione artistica del paesaggio subisce anch'essa una significativa evoluzione: al paesaggio eroico, poetico, ideale di Poussin e di Claude si sostituisce, progressivamente, una nuova concezione fondata su un rapporto diretto con la natura e privo di pretesti mitologici, e su una resa più autentica del soggetto. Il Settecento inventa la nozione di «pittorresco» che viene introdotta da De Piles (1708), dall'abate Du Bos (1719), da A. Coypel (1721) e nel *Dictionnaire* di Trévoux (1752). Watelet, nel suo *Art de peindre* (1760), e successivamente Jaucourt, nell'*Encyclopédie*, riprendono e sviluppano il nuovo concetto:

*Pittoresque. On entend par ce mot tout ce qui convient à la peinture, et ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il est peu d'objets dans la nature qui ne puissent devenir pittoresques, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelque accessoire qu'on y peut ajuster, de quelque point de vue sous lequel on peut les considérer [...]. Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites et régulières, n'est pas pittoresque. Les vieux arbres dont le tronc est tortueux et rongé par le temps, dont l'écorce souvent interrompue est profondément sillonnée, dont les branches sont noueuses, sont pittoresques. Un arbre dont la tige est droite et maigre ne l'est pas, mais il peut se grouper avec d'autres et former une masse pittoresque.*³⁵

Il paesaggio romano, con le sue colline dolci e regolari, le rovine tante volte disegnate, i laghi e i boschetti, l'impronta mitologica, è ormai troppo legato alla concezione antica del genere e appare letteralmente «esaurito» da troppe riproduzioni. Napoli, invece, con le sue solfatare, gli ulivi dai tronchi nodosi, il suolo tormentato dalle violenze telluriche, i limoni generosi e il pennacchio di fumo del Vesuvio, offre delle vedute inedite che

³⁵ C.-H. WATELET e P.C. LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Paris, Prault, 1792. Citato da É. CHEVALLIER, *Le voyage pittoresque et la découverte de l'Italie du Sud*, in É. e R. CHEVALLIER, *Iter Italicum. Les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Genève, Slatkine, 1985, p. 82. Sulla nozione di «pittorresco» cfr. anche A. MÉROT, *Fixer l'indéterminé. Réflexions sur le paysage français du XVIII^e siècle*, in *Paysages dessinés de l'école française du XVIII^e siècle dans la donation Mathias Polakovits*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1^o febbraio – 29 aprile 2005; Rouen, Musée des Beaux-Arts, 30 settembre – 12 dicembre 2005) a cura di A. MÉROT e E. BRUGEROLLES, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Carnets d'études, 2005, pp. 9-10.

soddisfano l'estetica del pittoresco prima ancora di corrispondere a quella del sublime. Per le sue specifiche caratteristiche morfologiche e in virtù di un paesaggio costituito da scogliere frastagliate, voragini profonde e crateri attivi, col vento che corre sul mare e solleva le onde, il lamento dell'acqua nelle grotte e la violenza parossistica dei temporali, la Campania ricopre un ruolo non trascurabile nella definizione dell'estetica preromantica (e in seguito romantica):

Le vent se fait entendre et se fait voir par des tourbillons de flammes dans le gouffre d'où sort la lave. On a peur de ce qui se passe au sein de la terre, et l'on sent que d'étranges fureurs la font trembler sous nos pas. Les rochers qui entourent la source de la lave sont couverts de soufre, de bitume, dont les couleurs ont quelque chose d'inferral. Un vert livide, un jaune brun, un rouge sombre, forment comme une dissonance pour les yeux, et tourmentent la vue, comme l'ouïe serait déchirée par ces sons aigus que faisaient entendre les sorcières quand elles appelaient, de nuit, la lune sur la terre.³⁶

Le scoperte

L'inizio degli scavi archeologici di Ercolano (1738) e di Pompei (1748), la riscoperta di Paestum e del dorico greco, il successo progressivo di una moda neoclassica conducono il mondo civilizzato europeo a cercare, attraverso lo studio delle rovine greche e romane, un modello in cui identificarsi. La passione per l'Antichità diventa il punto di riferimento della sensibilità cosmopolita dei viaggiatori. Il prussiano Winckelmann, inviato a Roma nel 1757, cinque anni dopo visita, per la prima volta, gli scavi di Ercolano e di Pompei, rimanendone profondamente colpito. Tale esperienza darà origine alla serie delle grandi pubblicazioni scientifiche sull'arte antica che faranno di lui l'iniziatore di una nuova visione dell'Antichità e il promotore delle nuove collezioni che si costituiscono un poco dappertutto in Europa (cfr. 1.1.1 «Le motivazioni artistiche»). In Francia, il conte François de Caylus (1692-1765), archeologo, scrittore e incisore, si appassiona, come altri, alle città del Vesuvio mal sopportando il segreto col quale la corte di Napoli circonda le scoperte. Tradurrà, infatti, in francese la seconda *Lettera* di Winckelmann, rendendo così più acceso il risentimento dei sovrani napoletani verso gli stranieri.

I francesi assumono in ogni modo atteggiamenti diversi riguardo le nuove scoperte. Tra coloro che ne restano impressionati favorevolmente troviamo Charles de Brosses, il quale nel 1749 presenta all'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* la memoria di Marcello Venuti, *Descrizione delle prime scoperte della antica città d'Ercolano*,

³⁶ G. DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Nicolle, 1810 (ried., Paris, Gallimard, 2000, pp. 337-338).

pubblicata l'anno precedente; il cavaliere di Jaucourt, che nel 1758 redige per l'*Encyclopédie* una lunga voce su Ercolano e un breve cenno su Pompei³⁷; il marchese d'Ossun, ambasciatore di Francia a Napoli, il quale nel marzo del 1759 invia a Natoire, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, la prima parte dell'opera di Francesco Valletta *Le Antichità d'Ercolano*, allo scopo di farla pervenire al marchese di Marigny *directeur des Bâtiments du Roi*. A partire da questo momento Natoire favorirà i viaggi dei *pensionnaires* dell'Accademia a Napoli. Nell'anno 1763 una commedia di Nicolas-Thomas Barthe, *l'Amateur*, proclama «*tout est grec*»³⁸. André Chénier, David e l'abate Barthélémy, alla fine dell'*Ancien Régime*, si dichiarano ammiratori dell'Antichità greca e delle mode pompeiane, proprio come Goethe, che visita gli scavi di Pompei l'11 marzo del 1787.

Diverso è sia l'atteggiamento di Voltaire, il quale non fa alcun cenno a Pompei nella sua voluminosa corrispondenza, che quello di Diderot, che critica Fougeroux de Bondaroy, autore delle *Recherches sur les ruines d'Herculanum*³⁹, e schernisce il proposito di Caylus di farsi seppellire in un'urna cineraria etrusca:

*Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
Ah ! Qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque !*⁴⁰

Malgrado ciò, Diderot è sedotto da *La marchande d'amours* di Vien, esposta nel *Salon* del 1763 e ispirata da un affresco ercolanense⁴¹.

Nel 1792 la guerra interrompe le ricerche archeologiche e nel 1798 l'armata francese del generale Championnet occupa Napoli. Il generale, colto e al corrente delle scoperte, fa riaprire il cantiere di Pompei nel settore della Basilica, situato a sud-est (dove una casa porta ancora il suo nome⁴²).

³⁷ D. DIDEROT e J. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie*, Paris, Briasson e Le Breton, 1757, t. VIII, pp. 150-154 e t. XIII, p. 13 (ristampa New York, Readex Microprint Corporation, 1969, vol. II, p. 318 e vol. III, p. 10).

³⁸ N.-T. BARTHE (1734-1785), *L'Amateur, comédie en vers et en un acte*, Paris, Duchesne, 1764. Citato in J. SEZNEC, *Herculanum and Pompei in French Literature of the Eighteenth Century*, in «*Archaeology*», New York, Archeological Institute of America, t. II, 1949, pp. 150-158.

³⁹ A.D. FOUGEROUX DE BONDARROY, *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter relativement à l'état présent des sciences et des arts avec un traité sur la fabrique des mosaïques*, Paris, Desaint, 1770; D. DIDEROT, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, Paris, Furne, 1829, t. VI, pp. 78-79.

⁴⁰ Epigramma attribuito a Diderot.

⁴¹ D. DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, edizione a cura di J. ASSÉZAT, Paris, Garnier Frères, 1876, t. X, pp. 178-179 (ristampa Kraus, Neudeln, Liechtenstein, 1966).

⁴² A. MAIURI, *Pompei ed Ercolano, fra case e abitanti*, Padova, Le Tre Venezie, 1950, pp. 3-8.

Le scienze

L'Italia nel Medioevo e nel Rinascimento era stato il paese-guida dell'Europa in campo scientifico; nei secoli XVI e XVII le sue università e accademie erano servite da modello alla *Royal Society* e all'*Académie des Sciences* di Parigi. Sebbene nel Settecento gli italiani perdano questa *leadership*, essi sono i migliori specialisti nel campo della vulcanologia. Infatti, sin dal 1720 gli studi di Lazzaro Moro sul Monte Nuovo e su Santorini costituiscono la fonte più autorevole sul tema⁴³. Il Vesuvio e l'Etna danno origine a tutta una nuova letteratura: massimo specialista del Vesuvio è il napoletano Padre della Torre⁴⁴, mentre gli studi sull'Etna sono dominati dalla figura del canonico Recupero di Catania, il quale permette ben volentieri agli stranieri di avvalersi della sua esperienza offrendosi anche in qualità di cicerone nella scalata alla montagna. Questi due vulcani attirano, nella seconda metà del secolo, un numero considerevole di curiosi, scienziati e artisti che ne intraprendono l'ascensione desiderosi di osservare gli straordinari fenomeni che vi hanno luogo.

L'ambasciatore d'Inghilterra a Napoli, William Hamilton, nutre una vera passione per il Vesuvio, di cui descrive l'eruzione del 1766 in un resoconto per la *Royal Society*. Pertanto incarica Padre Piaggio – il «decifratore» dei papiri carbonizzati d'Ercolano – di compilarne la storia giornaliera e di rilevarne graficamente ogni manifestazione. Hamilton scrive, quale resoconto delle sue visite al vulcano, le *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna and other Volcanos* (1772), ampliate nel 1776 con i *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of the Two-Sicilies*, illustrati da Pietro Fabris⁴⁵. Già nel 1767 è lo stesso Fabris ad usare, per primo, la tecnica della *gouache* (molto diffusa alla fine del Settecento e nell'Ottocento) in tre piante e rilievi dell'eruzione del Vesuvio destinate ad accompagnare la corrispondenza diplomatica dell'ambasciatore di Francia a Napoli, il visconte di Choiseul⁴⁶.

La descrizione dell'Etna effettuata da Patrick Bridone nel suo *Tour through Sicily and Malta* (1773, traduzione francese di Nicolas Demeunier, 1775) diventa un classico

⁴³ A.L. MORO, *De Crostacei e degli altri Marini corpi che si truovano su monti*, Venezia, S. Monti, 1711.

⁴⁴ G.-M. DELLA TORRE, *Storia e fenomeni del Vesuvio*, Napoli, Raimondi, 1755. La traduzione francese viene pubblicata nel 1755, e poi ripubblicata nel 1760.

⁴⁵ W. HAMILTON, *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies*, Napoli, s.n., 1776-79 (ristampa Napoli, Edizioni Banco di Napoli, 1985). L'opera, bilingue, è in francese e in inglese.

⁴⁶ Dispaccio di Renaud César Louis, Visconte di Choiseul, Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères (d'ora in poi A.M.A.E.), Correspondance politique, Naples, vol. LXXXVII, ff. 302-307. Le illustrazioni corrispondono ai ff. 281-283.

in tutta Europa e impone il vulcano come oggetto sublime, vale a dire orribile e incantevole allo stesso tempo.

La passione scientifica del secolo dei Lumi, il bisogno di aggiornamento e di rinnovamento delle conoscenze che sono all'origine dell'*Encyclopédie*, spiegano senza dubbio il successo, presso i francesi, del *Voyage en Italie* dell'astronomo Jérôme de Lalande⁴⁷. Dopo aver viaggiato per l'Italia, Lalande visita la Campania: i Campi Flegrei, la Solfatarà, il Monte Nuovo, la Grotta del Cane e il lago d'Averno. Compie l'ascensione del Vesuvio in compagnia di Padre Della Torre:

*Après avoir fait une lieue dans ce vallon [l'Atrio del Cavallo] autour du Vésuve, on trouve un endroit où il est moins difficile de grimper que dans le reste du vallon; c'est là que nous commençâmes à monter sur ce sable mouvant, dont les éruptions ont tapissé la montagne; il est presque impossible de s'y faire porter, mais on peut se faire traîner ou soutenir par les paysans qui vous conduisent. On recule à chaque pas, on tombe, on se relève; les souliers et quelquefois les pieds sont déchirés ou brûlés dans ce trajet; et quoiqu'il n'y ait que 355 toises à monter sur ce plan incliné, il faut plus d'une heure pour arriver.*⁴⁸

Descrive l'Atrio del Cavallo, le bocche secondarie che sputano «moffette» e «fumarole», il piccolo cono formatosi in cima nel 1754, il «focolare interno» che cambia forma in continuazione e nel quale si può scendere, come ha fatto Padre della Torre nel 1752. L'opera di Lalande, ripubblicata nel 1786 e completata per la geografia fisica da Saussure, provoca una nuova ondata di viaggi verso la penisola.

Gli sviluppi della politica e delle relazioni europee

All'inizio del XVIII secolo Napoli entra nelle mire e negli obiettivi diplomatici della Francia; occupandovi, durante tutto il secolo, un posto di primo piano⁴⁹. I trattati di Utrecht e di Rastadt, che concludono le guerre di Luigi XIV e introducono quindici anni di pace in Europa, hanno tolto il regno di Napoli a Filippo V di Spagna, per consegnarlo a Carlo VI di Asburgo. Il trattato di Vienna nel 1738, che pone termine alla guerra di

⁴⁷ DE LA LANDE (1732-1807), *Voyage d'un Français en Italie*, cit. Il viaggio in Italia di questo famoso astronomo è durato solo otto mesi, ma questo periodo è stato sufficiente per soddisfare la sua passione per le arti e l'antichità e ha dato luogo ad un racconto abbastanza prolisso dal quale Stendhal ha attinto notevolmente, malgrado accusasse l'autore di essere uno scrittore «piatto» o «gesuitico».

⁴⁸ DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VII, p. 172.

⁴⁹ Sulla diplomazia francese del secolo dei Lumi cfr. l'opera già antica di R. PINON, *Histoire diplomatique, 1515-1928*, t. IX, *Histoire de la Nation française*, a cura di G. HANOTEAUX, Paris, Société de l'Histoire nationale et Librairie Plon, 1929; G. ZELLER, *Aspects de la politique française sous l'Ancien Régime*, Paris, Puf, 1964; M. ANTOINE, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989; C. BENAZET-BECHU, *Ambassadeurs et ministres de France de 1748 à 1791, étude institutionnelle et sociale*, tesi di dottorato dell'École des Chartes, Paris, 1982; infine la recente opera di L. BELY, *Les relations internationales en Europe, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Puf, 1992.

successione polacca, rimette in discussione tale equilibrio attribuendo all'infante Don Carlos, figlio di Filippo V e di Elisabetta Farnese, Napoli e l'Italia del Sud che formeranno d'ora innanzi i regni di Napoli e di Sicilia.

Il 1740 segna l'apparizione di nuovi attori sulla scena internazionale: Maria Teresa di Austria, Federico di Prussia, e più tardi, Caterina II di Russia, Giuseppe II e diversi altri principi e ministri. Sono questi despoti illuminati che stringono con letterati, scienziati ed artisti, relazioni destinate a servire principalmente alla propria gloria e alla propaganda politica. Le riforme che promuovono, infatti, mirano soprattutto a rinforzare il loro potere e la potenza militare dello Stato. Le idee filosofiche male dissimulano le tradizionali ambizioni dispotiche sempre vive nonostante il cosmopolitismo e lo spirito civile dell'epoca⁵⁰. In particolare, la diplomazia francese è preoccupata dalla crescente potenza prussiana e dalla concorrenza inglese nelle colonie⁵¹. Il successo di Federico II in Slesia provoca quella che gli storici hanno definito «la rivoluzione diplomatica», cioè il rovesciamento delle alleanze e l'intesa franco-austriaca (Trattato di Versailles, 1° maggio 1756), opera di Bernis e di Kaunitz.

La presenza dei Borboni in Francia, Spagna e Italia e le difficoltà francesi nella guerra dei Sette Anni (1756-1763) sono all'origine di un secondo trattato altrettanto importante: il Patto di Famiglia (15 agosto 1761), opera del duca di Choiseul, unione stretta e sistematica di garanzie tra la Francia, la Spagna, Napoli e Parma. Il Trattato di Parigi (1763), disastroso per la Francia, spinge Choiseul ad operare le riforme militari necessarie e a rendere più stretti i legami con il regno di Napoli nella speranza di una rivincita sull'Inghilterra.

L'arrivo delle due arciduchesse austriache, Maria Carolina e Maria Antonietta, sui troni di Napoli (1768) e di Francia (1774), non avrà l'effetto di rinforzare l'intesa. Al contrario, Maria Carolina e il suo ministro Acton si pongono l'obiettivo, a partire dal 1779, di liberarsi dalla tutela spagnola e francese e di condurre una politica indipendente e ambiziosa che sia sostenuta da un'alleanza con l'Austria e l'Inghilterra e da accordi commerciali con Tripoli, Genova e la Russia⁵²:

⁵⁰ R. POMEAU, *L'Europe des Lumières*, Paris, Stock, 1991, in particolare il cap. VIII «L'international de l'honnête homme», pp. 215-244; FINCK, «Cosmopolitisme», cit., pp. 277-279.

⁵¹ Infatti, dopo la fine dell'incarico a Napoli dell'ambasciatore francese, il marchese de l'Hôpital, avvenuta nel 1744, la Francia non si mostrò affatto sollecita nel nominare un suo successore e per diversi anni si accontentò di mantenere nella capitale meridionale un incaricato (prima Du Thilloi e successivamente D'Arthenay). Cfr. B. TANUCCI, *Epistolario*, a cura di R.P. COPPINI e R. NIERI, Roma, Edizioni di storia e di letteratura, 1980, vol. II, nota 3 p. 102.

⁵² Cfr. la classica opera di B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925, pp. 201-202; *Storia di Napoli*, vol. VII, *Dal vicereame alla Repubblica del '99*, Napoli, Società editrice Storia di

*M. le vicomte de la Rochefoucauld est de retour de Naples ; il n'a pas à se louer de la politesse de M. le marquis della Sambucca. Les François et les Espagnols ne sont pas si forts distingués dans cette cour qui réserve ses faveurs pour les Anglois et les Autrichiens.*⁵³

Ormai il regno di Napoli è governato solo ufficialmente da Ferdinando IV, mentre il potere è effettivamente esercitato da Maria Carolina d'Austria, sua moglie, e da Acton, suo ministro:

*Tous deux haïssaient la France ; lui parce qu'il n'y avait pas trouvé la carrière à laquelle il croyait avoir droit [dans la marine] ; elle, parce que la France était, par le pacte de famille, l'alliée de l'Espagne. Et tous deux haïssaient l'Espagne parce que le roi Charles III prétendait toujours diriger son fils et se mêler des affaires de Naples qu'il avait naguère conduites pendant vingt-cinq ans [...]. Alors le couple n'eut plus qu'un programme : évincer des affaires un Roi qu'ils méprisaient tous deux, se débarrasser de la tutelle de l'Espagne, en lui créant ainsi qu'à la France tous les ennuis possibles.*⁵⁴

L'atteggiamento ostile verso i francesi di Maria Carolina contribuisce a rendere sempre meno stretti i legami diplomatici franco-napoletani che, alla fine degli anni 60, il visconte Renaud-César-Louis de Choiseul aveva stabilito con Carlo III, e che in seguito il barone di Breteuil e il marchese di Clermont d'Amboise, all'inizio degli anni 70, avevano proseguito con Ferdinando IV. Con ogni evidenza i francesi sono, a causa della nuova direzione impressa al governo napoletano da Maria Carolina e dal suo ministro Acton, lungi dall'essere ben visti nel Regno:

*Il y a dans le cabinet de Naples un ministre entièrement opposé à la France, je n'aurois pas besoin de nommer Mr. Acton ; il devient tous les jours plus puissant, son crédit auprès de la Reine s'accroît de plus en plus, il gouverne à son gré cette Princesse, et il est par elle le Maître absolu de toutes les délibérations.*⁵⁵

Sono queste le cause degli affronti subiti dagli ambasciatori francesi (riferiti da Denon), della diffidenza verso i rappresentanti del governo e delle difficoltà incontrate sia dai commercianti che dai viaggiatori⁵⁶. L'ostilità raggiungerà il suo culmine nel periodo

Napoli, 1971; G. CHEVALIER, *Denon chargé d'affaires à Naples 1782-1785*, in «Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalons-sur-Saône», 1964-1965, t. XXXVIII, pp. 104-121.

⁵³ Lettera di Bernis a Vergennes del 27 dicembre del 1780, in *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publiée d'après les manuscrits des archives nationales par M. Anatole de Montaiglon sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts*, Paris, Charavay frères, 1889-1912, t. XIV, p. 74.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ Lettera di Denon a Hennin, Napoli il 7 aprile 1783, Paris, A.M.A.E., *Correspondance politique*, Naples, vol. CVIII, f. 281.

⁵⁶ « Vous n'avez M. aucune inquiétude à avoir sur l'effet des mesures de M. Acton pour vous imputer les mauvais procédés que les voyageurs français éprouvent à Naples. D'ailleurs j'imagine que Monsieur le Cardinal de Bernis a la bonté de prévenir les personnes qui passent à Rome en allant à Naples de la

rivoluzionario durante il quale alcuni francesi residenti a Napoli decidono di prestare giuramento al re Ferdinando e di rinunciare alla loro nazionalità pur di evitare la repressione del governo o sfuggire alla violenza della plebaglia.

Se le disavventure di Denon o dei giacobini francesi costituiscono dei casi estremi, le informazioni che giungono in Francia in questo periodo, non incoraggiano certamente gli imprenditori o gli artisti a stabilirsi all'ombra del Vesuvio. Nella penisola italiana altre città (Roma, Parma...) offrono una maggiore sicurezza e delle istituzioni meglio attrezzate. Tuttavia i francesi residenti a Napoli, all'inizio del 1790, sono circa seimila⁵⁷ e i pittori, disegnatori ed incisori che vi hanno soggiornato tra il 1737 e il 1799 sono una quarantina (di questi una quindicina sotto il governo di Acton).

Analizzeremo, in questo capitolo, innanzitutto le motivazioni del viaggio degli artisti francesi nel regno di Napoli, successivamente i flussi turistici del Settecento (cronologia del soggiorno dei paesaggisti e periodi di particolare affluenza), ed infine le tappe e gli itinerari privilegiati in Campania.

manière dont elles doivent s'attendre à être traitées dans cette Cour et du peu de part que vous avez à cette conduite. »

« Je sais aussi à n'en pouvoir douter, qu'il entre dans les plans de ce ministre [Acton] de dégoûter les François du commerce de ce pays ci et Votre Excellence doit s'attendre lorsque à la paix le pavillon français reparoitra dans les Ports de ce Royaume, que les Navires Marchands éprouveront des avanies dont celles qu'on a faites à ce vaisseau du Roy [refus de l'accès au port de Naples], ne sont que le prélude. » Lettera di Étienne Collichy a Hennin, Napoli il 7 settembre 1784, n° 107 ; Lettera di Hennin a Denon, Versailles il 23 novembre 1784, n°112, Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, ff. 109 e 96.

⁵⁷ A. SIMIONI, *Le origini del risorgimento politico dell'Italia meridionale*, Roma, Giuseppe Principato, 1925, vol. II, p. 27.

1.1 «*Naples la riante*» e la *Campania felix*: le motivazioni del viaggio o del soggiorno

1.1.1 Le motivazioni artistiche

Io devo ancora viaggiare per imparare.
Sono un artista, ma la mia mano è ancora inesperta.
Nel mio spirito so creare forme,
ma non so guidare, in ciò, la mia mano.⁵⁸

A partire dal Quattrocento e con sempre maggiore intensità nel corso dei secoli successivi, gli artisti avvertirono il bisogno di effettuare il viaggio di formazione in Italia (si pensi ad esempio al soggiorno nella penisola di Jean Fouquet e più tardi di numerosi artisti fiamminghi quali Van Heemskerck, Bril e Elsheimer), esperienza indispensabile al completamento del loro apprendistato ed all'acquisizione di prestigio presso i clienti e i colleghi. La motivazione artistica era allora principalmente quella di acquisire conoscenza diretta dei reperti archeologici presenti nella penisola per adottarne la nobiltà di stile e di aggiornarsi alle nuove formule e ai modi di espressione degli italiani (in particolare dei maestri del XVI secolo: Raffaello, Michelangelo e Tiziano). A Roma e in Italia soggiornarono anche i «fondatori» della scuola pittorica francese seicentesca: Simon Vouet, Nicolas Poussin e Claude Gellée. L'esempio di questi famosi maestri e la presa di coscienza, da parte di Colbert e degli artisti, dell'utilità di un apprendistato italiano per rialzare il prestigio delle produzioni nazionali, condussero alla creazione, nel 1666, dell'Accademia di Francia a Roma. Nel corso di tre anni - tale era la durata stabilita per il soggiorno nel Palazzo Mancini - i sei pittori premiati potevano approfondire la loro formazione a spese del re, copiando quadri e reperti antichi. In tal modo la monarchia francese raggiungeva un duplice scopo: procurarsi delle repliche dei capolavori italiani e esaudire i desideri del sovrano. «*Comme nous devons faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie* - scriveva Colbert a Errard, il primo direttore dell'Accademia di Francia a Roma – *appliquez-vous à rechercher avec soin tout ce que vous croirez digne de nous être envoyé*»⁵⁹. La politica di Colbert dovette

⁵⁸ F. HÖLDERLIN, «Hysperion», citato da 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, Grimaldi e C. Editori, 1993, p. 11.

⁵⁹ Citato da L. A. REVAH, «Académies» in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France SA, 1968, t. I, p. 68.

rapidamente dare risultati convincenti, dato che già sul finire del Seicento i teorici dell'arte francesi espressero la convinzione che la loro scuola nazionale fosse ormai superiore a quella italiana e che Parigi fosse diventata la «Nuova Roma»⁶⁰. Nel 1752, il marchese d'Argens riassume così le convinzioni di molti francesi:

*Lorsque Monsieur de Colbert établit notre Académie de Peinture à Rome, nous n'avions eu encore qu'un très petit nombre de bons Peintres; il falloit exciter l'émulation des jeunes gens; l'établissement de Monsieur de Colbert étoit donc nécessaire. Dans la suite, la France ayant eu d'aussi grands Peintres que l'Italie et en aussi grand nombre, il n'a plus été de la même utilité.*⁶¹

Non tutti in ogni modo condividevano la sua opinione, dal momento che il viaggio in Italia rimase un fenomeno d'attualità, anzi raggiunse ancora maggior diffusione nel corso del Settecento. Lo stesso Cochin, che nel 1751 aveva scritto «*Je crois l'École de France fort supérieure*»⁶², sarà l'autore, l'anno successivo, di un discorso sopra «*l'Utilité du Voyage d'Italie*» pronunciato all'Académie Royale⁶³:

*M. Cochin expose, avec modestie, ce qu'il croit lui-même sur la marche que les Elèves doivent tenir pour étudier efficacement les grands Maîtres, et, sans s'écarter de son but, il donne un précis des différents ouvrages qui ont occasionné ses remarques, soit pour le dessein, soit pour la couleur, ce qui fait sentir, indépendamment de toute instruction, avec quelle réserve il faut prononcer sur les productions des arts, qui sont des choses de sentiment et non pas des objets de discussion [...]. Quand nous ne serions pas, Monsieur, persuadez que nous sommes de l'utilité du voyage d'Italie pour les Artistes et pour les Amateurs, l'ouvrage que vous venez de nous lire suffiroit pour nous en convaincre.*⁶⁴

In definitiva, sebbene gli artisti francesi dell'epoca si mostrassero certi della superiorità della loro scuola rispetto a quella italiana, nei fatti smentivano questa convinzione continuando la pratica del viaggio in Italia. Infatti se, come si sosteneva da più parti, i

⁶⁰ Su questo argomento si vedano anche gli interessanti articoli di P. ROSENBERG, *Ignorance et incompréhension réciproques: points de vue sur les difficiles relations artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle*, e di M. T. CARACCILO, *La France du XVIII^e siècle et les 'peintres modernes' des écoles d'Italie*, in *Settecento Le siècle de Tiepolo dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000 – 7 gennaio 2001; Lille, Palais des Beaux-Arts, 26 gennaio – 30 aprile 2001), Paris, RMN, 2000, pp. 16-23 e 31-43 e il recente e utilissimo articolo di C. MICHEL, *Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750): la contradiction des discours et de la pratique*, in «Studiolo», n. 1, 2002, pp. 11-19.

⁶¹ J.-B. DE BOYER D'ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris, Rollin, Grange et Bauche fils, 1752, p. 21.

⁶² Lettera di Charles-Nicolas Cochin al conte di Caylus, scritta da Roma in giugno 1751, citata da ROSENBERG in *Ignorance et incompréhension réciproques*, cit., p. 19.

⁶³ C.-N. COCHIN, *De l'Utilité du Voyage d'Italie*, lettura all'Accademia del 4 marzo 1752 pubblicata in *Extraits des Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture* a cura di A. DE MONTAIGLON, Paris, Société de l'Art français, 1875-1892. Sull'ambiguità dei rapporti tra la Francia e l'Italia alla fine del Seicento e durante il Settecento, cfr. l'indispensabile articolo di C. MICHEL, *Les relations artistiques*, cit., pp. 11-19.

⁶⁴ COCHIN, *De l'Utilité du Voyage d'Italie*, cit., pp. 305-306.

francesi della fine del Seicento e del Settecento erano riusciti realmente e definitivamente ad assimilare la lezione dell'Italia (degli antichi romani, dei maestri del Rinascimento e di quelli contemporanei), perché continuavano a varcare le Alpi? Tenteremo di risolvere questa apparente contraddizione, esaminando, per l'area geografica che ci riguarda - Napoli e la sua regione - le motivazioni artistiche del viaggio dei pittori e disegnatori francesi.

Le questioni a cui proveremo a dare una risposta, sono di conseguenza due: cosa cercavano di diverso gli artisti del Settecento rispetto a quelli del secolo precedente? E cosa offriva di particolare Napoli rispetto a Roma?

L'analisi dei diari di viaggio e delle opere realizzate in Italia dai francesi nei secoli XVII e XVIII, entrambe espressioni dello *Zeitgeist* di queste due epoche, rivela, da parte degli uomini del Seicento, un interesse per la storia, la tradizione e la produzione dei grandi maestri del Rinascimento e del XVII secolo. L'atteggiamento cambia, almeno parzialmente, con gli artisti che soggiornarono nella penisola durante il Settecento: infatti, all'interesse per i reperti antichi e le opere degli artisti del Cinquecento, che continuavano ad essere oggetto d'ammirazione, si aggiunsero la curiosità e l'attenzione verso il paesaggio. Assistiamo, in effetti, alla nascita, tra i turisti e i pittori (e non solo tra gli specialisti del paesaggio), di una nuova sensibilità verso la natura, che si manifesta in un approccio emozionale, anzi sentimentale, verso lo spettacolo del mondo. Per evidenziare la novità di quest'attitudine degli artisti del Settecento rispetto al secolo passato prendiamo in considerazione due opere: il *Paesaggio con i funerali di Focione* di Poussin (Oakly, Shropshire, coll. Earl of Plymouth) e *Il mattino. Veduta di una costa italiana* di Joseph Vernet (Schloss Rohrau, coll. Harrach). Nel primo quadro, quello che importa non è tanto l'elemento paesaggistico, quanto la narrazione di un episodio; nel dipinto di Vernet, invece, questo rapporto si inverte: il motivo principale è uno scorcio di natura, la trascrizione dell'atmosfera pacata e poetica di una riva mediterranea al sorgere del sole. Lo scopo della rappresentazione appare quello di fornire, in qualche maniera, l'illusione della realtà:

*On oublie le lieu où l'on est et les tableaux qu'on vient de voir: on se croit transporté sur le rivage; l'âme jouit de la vaste étendue des mers, de l'immensité des cieux [...] et elle s'imbibe de cette mélancolie si douce et si dangereuse qui fait le charme des cœurs sensibles.*⁶⁵

⁶⁵ C.J. MATHON DE LA COUR, *Lettres sur les peintures... exposées au Salon du Louvre en 1767*, Paris, d'Houry, 1767, p. 259. Citato da P. CONISBEE, *La nature et le sublime dans l'art de Claude-*

Nella pittura del Settecento, il dato naturale si fa sempre più presente: ormai non è più solo uno sfondo che colma un vuoto della composizione, ma un suo elemento caratterizzante (come nella *Festa a Rambouillet* di Fragonard), qualificante (come nei ritratti della famiglia reale napoletana eseguiti da Vigée-Lebrun) o capace di definire una particolare atmosfera (come nelle *Fêtes galantes* di Watteau). Un esame della produzione letteraria ci conduce alle stesse conclusioni: nel Seicento gli eruditi e gli accademici francesi (Montfaucon, de Monconys o Rigaud) si erano mostrati interessati alle antichità campane e, in particolare, ai reperti archeologici dei Campi Flegrei, ma non avevano avuto lo stesso atteggiamento verso il terrificante Vesuvio e le innumerevoli bellezze naturali del Meridione. Nel secolo successivo l'atteggiamento sarà radicalmente differente; illuminante è il caso di Denon, il quale, nel passo che riportiamo, esprime tutto l'incanto suscitato gli dal panorama della città partenopea:

*Nous arrivâmes à Naples [...] enchantés de l'aspect de la nature et du climat de cette heureuse contrée, qu'on a à si juste titre appelée le jardin de l'Europe. Quoiqu'aux premiers jours de décembre, j'en sentis tout le charme, je ne trouvai plus rien d'exagéré dans tout ce que j'en avais lu; quand on a tout peint et tout décrit, il reste encore à rendre un effet magique qui existe dans l'air, qui colore tous les objets, et qui fait que ceux mêmes qu'on connaît dans les autres climats ne se ressemblent plus dans ceux-ci, et y deviennent nouveaux.*⁶⁶

Un'altra differenza fondamentale consiste negli scopi che assumeva il viaggio in Italia, in particolare per quanto riguarda la natura dell'insegnamento che si sperava di trarne. Mentre nel Seicento il pittore si era posto l'obiettivo di acquisire il «mestiere», completare la sua formazione artistica e culturale e «*se froter et limer sa cervelle contre celle d'autrui*» - per riprendere l'espressione di Montaigne - in maniera da essere in grado, al ritorno in Francia, di produrre opere di qualità, capaci di istruire e non solo di sedurre i sensi; nel Settecento invece (ad eccezione della generazione neoclassica, i cui obiettivi saranno, in qualche modo, più vicini a quelli degli artisti del XVII secolo) si intraprendeva il viaggio col proposito di sviluppare la propria sensibilità. Si andava nella campagna romana per vederla invasa dalla nebbia al calare del sole, si saliva sul Vesuvio per rimanerne strabiliati e si scendeva a Chiaia per assistere al movimento delle barche e dei pescatori sotto il torrido sole meridiano. «La trascrizione pittorica delle

Joseph Vernet, in *Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1890*, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 giugno - 15 settembre 1999), a cura di C. PETRY, Arcueil, Anthèse, 1999, p. 36.

⁶⁶ D.-V. DENON, *Voyage au Royaume de Naples (1777-1778)*, Paris, Perrin, 1997, p. 60.

emozioni procurate dall'impatto con la realtà circostante, colta sempre nelle sue mutevoli e molteplici apparenze»⁶⁷ era sempre successiva alla percezione visiva dello spettacolo della natura. Nel Settecento l'artista cerca l'educazione dei sensi piuttosto che quella della mano e vuole toccare il cuore più che parlare alla ragione. Non cerca più di rivaleggiare con gli Italiani o superarli – i teorici lo hanno già convinto della superiorità della scuola francese – ma di procurarsi quel «*je ne sais quoi*», quel tocco in più (forse il senso della luce e del colore) che costituisce la differenza tra un artista che ha effettuato il suo viaggio in Italia e quello che è rimasto nel suo studio parigino.

Con lo spostamento dei centri di interesse avveniva anche un mutamento degli itinerari italiani: Roma perdeva il suo monopolio di centro di attrazione artistica a favore di altre città italiane, tra cui Napoli⁶⁸. In realtà, erano pochi gli artisti che, soggiornando in Italia, mancavano di recarsi nel sud della penisola. Ma cosa attraeva i giovani pittori francesi nella capitale del regno di Napoli? Innanzitutto il patrimonio artistico, che aveva poco da invidiare a quello romano; in particolare la collezione Farnese (che riuniva dipinti e sculture antiche), le chiese e i palazzi napoletani riccamente decorati dai più famosi maestri del Seicento e Settecento, le collezioni private, le città vesuviane e il museo di Portici, costituivano delle attrattive di non poco conto. I pittori di paesaggio erano spinti anche dal desiderio di confrontarsi con le opere di Salvator Rosa, uno dei più famosi rappresentanti del genere, che godeva, nell'ambito della nuova tendenza preromantica apparsa nella seconda metà del Settecento, di nuova fortuna.

Prima di analizzare in dettaglio la maniera con la quale gli artisti francesi guardarono al patrimonio napoletano, è necessario un preambolo. Anche se, a prima vista, un discorso sul patrimonio monumentale e sulla pittura di storia non sembra del tutto pertinente con lo studio dei pittori di paesaggio, abbiamo giudicato opportuno, per lo sviluppo logico dell'argomentazione, prendere in esame l'architettura moderna napoletana, le collezioni di pittura, i siti antichi e le raccolte archeologiche. I motivi di questa scelta sono molteplici: innanzitutto gli artisti che studiamo non sono tutti paesaggisti di formazione. Molti, infatti, sono architetti o pittori di storia, di essi una parte sono *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma e un'altra è costituita dai precursori della scuola del paesaggio storico. Questi artisti per diverse ragioni, legate al

⁶⁷ N. SPINOSA, *La pittura di veduta a Napoli*, in N. SPINOSA e L. DI MAURO, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, Electa, 1996, p. 23.

⁶⁸ Cfr. «Introduzione».

loro apprendistato o ai loro interessi, studiarono non solo la natura, ma anche le produzioni artistiche antiche e moderne. Inoltre, i «paesaggisti veri», quelli di formazione, si interessarono sia all'architettura locale (la ritroviamo nelle loro vedute urbane o nei «capricci»), che alla pittura napoletana (in particolare a Salvator Rosa), o ancora agli oggetti ritrovati negli scavi di Ercolano (come nelle ricostruzioni storiche di Desprez e di Hubert Robert o nei personaggi vestiti «alla pompeiana» in primo piano nei quadri).

Gli artisti francesi che si recavano a Napoli nel Settecento erano principalmente interessati alle collezioni napoletane di pittura⁶⁹, soprattutto a partire dal 1734 quando Carlo III, salendo al trono, fece trasferire nella capitale del Regno la prestigiosa collezione Farnese che aveva ereditato dalla madre Elisabetta. Sebbene solo nel 1757 i primi visitatori poterono celebrare la bellezza della raccolta nel Palazzo di Capodimonte, costruito appositamente per ospitarla, anche prima di questa data i viaggiatori avevano potuto ammirare la collezione Farnese nelle sale del Palazzo Reale⁷⁰. È possibile stabilire quali opere abbiano attirato maggiormente l'attenzione degli artisti francesi dall'esame di diverse fonti d'informazione: il *Voyage d'Italie* di Cochin, il *Voyage pittoresque* di Saint-Non (opere scritte da noti artisti e conoscitori, che costituiscono delle referenze indispensabili sia sull'Italia meridionale che sulla pittura) e la produzione di Ango e di Fragonard (due disegnatori particolarmente attenti a eseguire delle copie dei capolavori conservati nelle collezioni e nelle chiese di Napoli⁷¹). Se Saint-Non si è accontentato di citare e riprodurre il *San Sebastiano curato dalle sante donne* di Schedone (che giudicava molto vicino allo stile di Correggio, un artista molto apprezzato dai francesi), Cochin invece ha menzionato circa venticinque quadri e ha dedicato più di dieci pagine del suo *Voyage* alla collezione reale. Christian Michel ha

⁶⁹ Come ricorda Olivier Michel, la creazione passa attraverso l'imitazione; la copia è la base della formazione artistica, e Roma - come anche le altre città italiane - sono altrettanti musei, stimolanti l'immaginazione del pittore con le loro numerose collezioni private, chiese e palazzi aristocratici. Cfr. O. MICHEL, *Peintres français à Rome au XVIII^e siècle jusqu'au néo-classicisme*, in *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma, École française de Rome, 1996, p. 76.

⁷⁰ Anche se non sempre nelle migliori condizioni... come testimonia il Presidente de Brosses: «... *que de détails et d'exclamations j'aurais faits sur les admirables tableaux de la maison Farnèse qu'on y a transportés [au Palazzo Reale]! Mais ces barbares Espagnols, que je regarde comme les Goths modernes, non contents de les avoir déchirés en les arrachant du palais de Parme, les ont laissés pendant trois ans sur un escalier borgne, où tout le monde allait pisser. Oui, monsieur, on pissait contre le Guide et contre le Corrège : 'Jugez de ma douleur à ce récit funeste.'* » C. DE BROSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, Sérès, 1799 (ried. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1976, t. I, p. 314).

⁷¹ C.-R. DE SAINT-NON e J.-H. FRAGONARD, *Panopticon Italiano, un diario di viaggio ritrovato: 1759-1761*, a cura di P. ROSENBERG e con la collaborazione di A. BREJON DE LAVERGNÉE, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

analizzato nella sua edizione critica del *Voyage d'Italie* i gusti eclettici dell'autore⁷². In effetti, le scelte che Cochin ha operato tra i dipinti della collezione reale, rivelano i suoi svariati interessi: ammiratore della scuola veneziana – ma anche di quella bolognese, romana e napoletana - si è interessato sia ai maestri del Cinquecento (Brescianino, Parmigianino e Schedoni), che a quelli del Seicento (quali Lanfranco, Giordano e i Carracci) e del Settecento (Solimena, De Mura e Panini)⁷³. Nei loro giudizi Ango e Fragonard mostrano, anch'essi, una notevole varietà e vastità di interessi, copiando dalla collezione Farnese quadri di diverse correnti pittoriche o appartenenti a diverse epoche. Così mentre il primo si sofferma, ad esempio, su Annibale Carracci, il secondo sceglie Pontormo, Correggio, Schedoni, Salvator Rosa, Sebastiano Ricci e Solimena⁷⁴. Quindi, contrariamente a quanto che si è detto spesso, gli artisti francesi che hanno soggiornato a Napoli sono stati capaci di apprezzare la varietà e la qualità delle collezioni reali.

Gli artisti, almeno alcuni di essi, approfittavano anche della possibilità di gustare la bellezza delle raccolte private, come quelle del principe della Torre e del principe di Francavilla, particolarmente ricche di opere del Seicento bolognese e romano e del Cinquecento veneziano (la collezione Francavilla, più diversificata, conteneva anche opere di Raffaello, Andrea del Sarto, Teniers e Rubens). Artisti e viaggiatori si recavano sicuramente ben volentieri ad ammirare le ricchezze del Palazzo Francavilla, tanto più che «*la Princesse qui est de la Maison Borghese – scrive La Lande - tenoit à Naples la plus grande maison. Les étrangers y sont reçus avec beaucoup d'agrément: cette Princesse a passé 18 mois à Paris, et l'on s'en aperçoit à la manière dont ses appartemens sont meublés; les glaces, les vernis, les étoffes de Lyon, les broderies des Indes, les canapés à la Française, tous les genres de manificence m'ont paru réunis chez elle indépendamment de ceux qui sont propres au pays, comme les portes, les chambranles dorés et les tableaux de prix*»⁷⁵. Per quanto riguarda la collezione del duca Spinelli, questa era composta da opere del XVI e XVII secolo appartenenti a varie

⁷² C.-N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, 3 voll., Paris, Charles Antoine Jombert, 1758 (ried. a cura di C. MICHEL, Roma, École Française de Rome, 1991, pp. 39-47).

⁷³ *Ibid.*, cit., vol. I., pp. 129-140.

⁷⁴ Cfr. M. ROLAND MICHEL, *Un peintre français nommé Ango...*, «An advertisement Supplement to the Burlington Magazine», n. 40, dicembre 1981, p. III ; P. WALCH, *Foreign artists at Naples: 1750-1799*, in «The Burlington Magazine», CXXI, n. 913, aprile 1979, p. 248; DE SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit., nn. 2-7, pp. 335-337. L'architetto Moreau, che visitò il palazzo nel 1757 in compagnia del padre Della Torre, menziona le opere di Schedone, Giulio Romano, Tiziano, Veronesi, Correggio e dei Carracci che vi erano presenti. Cfr. S. DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau: Journal intime d'un architecte des Lumières (1754-1757)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 142.

⁷⁵ DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, pp. 141-142.

scuole pittoriche. Benché le testimonianze sulle visite di artisti francesi nelle collezioni private napoletane siano scarse e poco studiate, possiamo utilizzare ancora una volta la preziosa opera di Cochin – il quale elenca i quadri di entrambe le collezioni – e anche quelle di Fragonard e di Valenciennes. Così, sappiamo come Fragonard si sia recato, in compagnia di Saint-Non, dal principe della Torre per copiare un quadro di Lanfranco, uno di Reni e quattro di Poussin (o attribuiti a Poussin)⁷⁶. Valenciennes nel suo diario di viaggio ci fornisce un elenco dei dipinti che catturarono la sua attenzione: *La fuga in Egitto* di Pietro da Cortona, due quadri di Domenichino, una serie di opere di Vouet, un quadro di Tiziano, quattro di Guido Reni, e varie opere dei Carracci, del Cavalier d'Arpino e di Giorgione. L'artista si mostra particolarmente colpito da *Il miracolo del cieco*, *L'Annunciazione* e *La Sagra Famiglia* di Poussin, il che non è sorprendente da parte di Valenciennes, considerato il fondatore della scuola di paesaggio storico⁷⁷. All'elenco delle collezioni visitate bisogna sicuramente aggiungere le raccolte del re (in particolare la serie di paesaggi di Hackert a Caserta e a Villa Favorita), degli ambasciatori (Choiseul ed Hamilton, ad esempio), o dei ricchi stranieri residenti a Napoli (come i banchieri Meuricoffre e Heigelin)⁷⁸.

Oltre alle collezioni erano le chiese e i palazzi ad attirare maggiormente l'interesse degli artisti, colpiti più dalla decorazione interna - realizzata da famosi maestri napoletani (e talvolta bolognesi) del Sei e Settecento - che dall'architettura degli edifici. Le visite alle chiese di San Martino, di San Paolo Maggiore, del Gesù Nuovo, dello Spirito Santo, dei Gerolamini e dei Santissimi Apostoli, costituivano delle tappe immancabili per ammirare le opere di Ribera, di Giordano, di Solimena, di Mattia Preti e dell'elegante Stanzione, ivi presenti. Il giudizio degli artisti francesi sulla pittura napoletana non è sufficientemente noto essenzialmente per due ragioni: la mancanza di studi approfonditi dedicati al viaggio dei pittori francesi a Napoli e la scarsità delle ricerche sulla fortuna della pittura napoletana del Sei e Settecento in Francia⁷⁹.

⁷⁶ ROSENBERG in DE SAINT-NON E FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit., nn. 28-33, pp. 342-343. Tre quadri di Poussin (o attribuiti a) della collezione Della Torre sono stati incisi per il *Voyage pittoresque* (vol. I, dopo p. 114 e dopo p. 116).

⁷⁷ G. LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie : un journal de voyage inédit*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1978, p. 146.

⁷⁸ Queste collezioni sono spesso citate nella letteratura di viaggio (in particolare da Kotzebue), nella corrispondenza o nei diari degli artisti (come Voltaire o Jones).

⁷⁹ Fanno eccezione i contributi di Arnould Brejon de Lavergnée e di Guillaume Faroult. Cfr. A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Luca Giordano e la Francia*, in *Luca Giordano. 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo – Museo di Capodimonte, 3 marzo – 3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno – 7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001

Generalmente gli studiosi hanno preso maggiormente in considerazione la letteratura artistica e periegetica, che rivela – come vedremo in seguito – un giudizio poco entusiasta sulla pittura partenopea⁸⁰. La tesi che intendiamo presentare, nonostante la scarsità degli elementi a nostra disposizione, è quella che, a differenza dei viaggiatori e dei critici loro connazionali, gli artisti francesi siano stati abbastanza ricettivi delle opere napoletane. Esaminando prima di tutto l'atteggiamento dei critici, notiamo come questo sia assai ambiguo; infatti, benché l'espressività e l'impeto delle grandi composizioni di Giordano e di Solimena li stupiscano e meravigliano⁸¹, essi non considerano questi due pittori degni di essere inseriti tra i grandi maestri italiani:

*Les peintres que cette ville peut regarder comme siens, sont: Massimo [Stanzione], qui avoit vraiment du mérite; Luca Giordano, de qui l'on y voit une grande quantité d'ouvrages, dont plusieurs sont très beaux; Solimeni, peintre d'un très beau génie et d'une grande facilité; et les modernes, ses élèves, qui y brillent maintenant. [...] Les plus distingués de ces peintres napolitains [...], quoique excellens à bien des égards, ne sont cependant point du premier ordre. On peut les qualifier de peintres maniérés, médiocrement sçavans dans leur art, et presque tous imitateurs de Pietro da Cortona.*⁸²

Félibien, include Luca Giordano nella sua *Balance des peintres* alla fine del *Cours de peinture par principes* (1708), ma assegna all'artista napoletano i voti peggiori: 13/20 per la composizione, 12 per il disegno, 9 per il colore e 6 per l'espressione⁸³!

Watelet e Levesque nel *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, dedicano diverse voci ai pittori napoletani (Sebastiano Conca, Francesco De Mura, Corrado Giaquinto, Luca Giordano, Salvator Rosa e Francesco Solimena), ma in esse riprendono alcune delle critiche espresse da Cochin: il disegno è «*maniéré*» o «*manque de fermeté*», il colore «*sent l'éventail*», le pose sono «*tourmentées*», lo stile imita quello di Pietro da Cortona, e tutto il talento dei pittori consiste soprattutto nella «*machine*»,

– 20 gennaio 2002), Napoli, Electa, 2001, pp. 463-468; G. FAROULT, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena. Il soggiorno napoletano dei pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma durante la direzione di Charles-Joseph Natoire (1752-1775)*, in «Napoli Nobilissima», quinta serie, vol. IV, fasc. III-IV, maggio-agosto 2003, pp. 105-118.

⁸⁰ BLUNT, *Naples as seen by French Travellers*, cit.; MASCOLI, *Le «Voyage de Naples»*, cit.; DE SETA, *L'Italia nello specchio*, cit., pp. 126-263; DE SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit.; P. ROSENBERG, *La peinture vénitienne, napolitaine et génoise du XVII^e siècle vue par les voyageurs français du siècle des Lumières*, in *Escales du Baroque*, catalogo della mostra (Marseille, Centre de la Vieille Charité, 8 ottobre 1988 – 27 gennaio 1989), a cura di F. VIATTE, A. BREJON DE LAVERGNÉE, S. LOIRE e N. VOLLE, Paris, Éditions Adam Biro, 1988, pp. 35-40; ROSENBERG, in *Ignorance et incompréhension*, cit., p. 16-23.

⁸¹ Cfr. C.-N. COCHIN, *Lettres à un jeune artiste peintre, pensionnaire de l'Académie Royale de France à Rome [Pierre-Charles Jombert]*, s.l., s.n., 1774, pp. 36-37 e 50.

⁸² COCHIN, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, pp. 196-197.

⁸³ A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Rapports entre la peinture française et napolitaine au XVII^e siècle*, in *Peintures napolitaines du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, a cura di A. BREJON DE LAVERGNÉE, Besançon, Imprimerie municipale, 1986, p. 4.

cioè nell'abilità di riempire lo spazio a loro disposizione⁸⁴. Una critica che incontriamo spesso negli scritti dei viaggiatori, riguarda il modo di ombreggiare le figure con toni scuri, di nero o di marrone (secondo un'abitudine caravaggesca che non incontra il favore dei francesi); solo Cochin mostra di apprezzare questo procedimento⁸⁵. Generalmente i teorici dell'epoca riconoscono come la scuola napoletana abbia avuto nel Seicento e nel primo Settecento diversi maestri notevoli, in particolare quelli elencati da Cochin e da Watelet, ma raramente le concedono il privilegio di essere considerata come una delle più brillanti d'Italia; essa viene in genere collocata in quinta posizione dietro quelle fiorentina, romana, bolognese, veneziana e a volte dietro anche quella lombarda. Inoltre ne parlano al passato:

*[Naples] a donné le jour à plusieurs peintres célèbres ; cependant, soit que ces artistes aient été se former eux-mêmes auprès des maîtres de l'école romaine ou lombarde, soit qu'ils n'aient point formé d'élèves qui aient eu de la réputation après eux, il est certain que l'on ne compte pas l'école de Naples parmi les grandes écoles italiennes [...]. Naples a produit quelques peintres qui ont joui avec raison d'une grande célébrité ; mais ayant été presque tous contemporains et n'ayant eu que peu ou point d'élèves, on peut dire que si le règne des arts a été brillant à Naples, il y a aussi été d'une bien courte durée.*⁸⁶

I viaggiatori non fanno cenno della scuola caravaggesca o la menzionano con sdegno (ad eccezione del sempre attento Cochin, il quale riconosce il talento di Caravaggio e quello di Stanzione, che rappresenta la tendenza più classica ed ideale del movimento) ma sono invece ammirati di fronte ai capolavori di Ribera⁸⁷, dei tanto amati Bolognesi, Domenichino e Lanfranco - che avevano lavorato nei grandi cantieri seicenteschi del Duomo, della Certosa di San Martino e delle chiese del Gesù e dei Santissimi Apostoli - e di Guido Reni, le cui opere si potevano vedere a Napoli. Senza rendersi conto della contraddizione, essi constatano tuttavia che:

Luca Giordano, Solimène et Mathia Pretti [...], ont été les seuls grands peintres originaires du Royaume de Naples [...]. Mais malgré ce petit nombre d'artistes,

⁸⁴ WATELET e LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture*, cit., vol. IV, pp. 493, 542 e 574.

⁸⁵ « Ce qu'on peut principalement considérer dans ce maître [Luca Giordano] [...], c'est l'accord & l'effet harmonieux de ses tableaux. L'artifice dont il s'est servi, & qu'il est important de connoître, est dévoilé plus clairement dans ses ouvrages, que dans la plupart des autres maîtres, parce qu'il l'a souvent porté à l'excès. Il consiste à faire toutes les ombres de son tableau, en quelque façon, du même ton de couleur. [...] On remarquera dans tous les maîtres qui peuvent être cités pour l'harmonie, qu'ils ont adopté un ton favori, avec lequel ils ombrent tout, les étoffes bleues, les étoffes rouges, &c. [...] [Pour Luca Giordano, la couleur choisie pour ombrer les figures] est un brun qui tient de la couleur naturelle de la terre d'ombre. » COCHIN, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, pp. 199-200.

⁸⁶ C.-R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-1786, vol. I, p. 97.

⁸⁷ « Il sera bon de consulter à Naples l'Espagnoletto ; on y voit de lui des choses qui sont d'un dessein sûr et du coloris le plus fier et le plus beau. » COCHIN, *Lettres à un jeune artiste*, cit., p. 50.

*c'est une des villes d'Italie et même de l'Europe dont les palais et les églises renferment le plus de richesses en ce genre. C'est une de celles où l'on voit le plus de ces grandes et immenses compositions qui caractérisent davantage le grand peintre.*⁸⁸

Christian Michel ha analizzato le cause dei giudizi e pregiudizi dei viaggiatori francesi su alcune opere italiane⁸⁹, mostrando come la scarsa conoscenza di alcune scuole di pittura e dei nuovi indirizzi intrapresi dagli artisti italiani contemporanei o il convincimento della superiorità della scuola francese abbiano profondamente influenzato le loro opinioni. C. Michel spiega come, in realtà, sia molto più agevole formulare un giudizio positivo sulle opere di un artista quando, attraverso la conoscenza diretta (nel caso di quelle conservate nelle collezioni francesi) o indiretta (per mezzo delle incisioni e della letteratura critica), ci si è già formati un'opinione su di esse. I francesi sono, per questo motivo, meglio disposti verso la pittura fiorentina e veneziana del Cinquecento o quella romana e bolognese del Seicento, che non verso quella napoletana⁹⁰.

L'atteggiamento degli artisti di fronte alle opere napoletane appare invece del tutto diverso rispetto a quello degli altri viaggiatori. Abbiamo tentato di ricostruirlo sulla base dei documenti che ci sono pervenuti: trattati, diari, inventari delle collezioni, cataloghi di vendita, copie di opere realizzate in Campania e quadri eseguiti in Francia ispirati da opere di maestri napoletani⁹¹.

⁸⁸ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. I, p. 97.

⁸⁹ C. MICHEL, in COCHIN, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, pp. 9-10

⁹⁰ Arnauld Brejon ha tuttavia ricordato il soggiorno in Francia, nel Seicento e nel Settecento, di diversi pittori napoletani: Agostino Beltrano, Antonio Verrio, Mattia Preti, Paolo de Matteis; e quello, più ipotetico, di Aniello Falcone. Cfr. BREJON, *Rapports entre la peinture française et napolitaine*, cit., pp. 5-6. Forse le loro opere realizzate in o per la Francia non furono né numerose, né molto accessibili, e quindi erano poco note ai critici. Luca Giordano, benché sicuramente invitato da Luigi XIV, non si recò mai in Francia. Molte sue opere nel Settecento si trovavano nondimeno nelle collezioni francesi, ciò spiega l'attenzione dei viaggiatori a Napoli per i suoi quadri e conferma quindi la tesi di C. Michel. Sull'invito che Luigi XIV rivolse a Solimena a venire lavorare a corte, sulle opere dell'artista presenti in Francia e sulla loro fortuna artistica, cfr. BOLOGNA, *La dimensione europea*, cit., pp. 37-40 (si veda in particolare la nota 25 p. 72). Il collezionista Mariette possedeva alcuni disegni di artisti napoletani: una *Madonna e santi* di Giordano, uno *Studio di angeli* di Preti, un *Miracolo di San Mauro durante il suo viaggio in Francia* di Solimena e un *Uomo che porta un setaccio* di S. Rosa. Cfr. *Dessins du XVIII^e siècle, amis et contemporains de P.J. Mariette*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1967), a cura di L. DUCLAUX, Geneviève Monnier e Marie-Noëlle Petiet, Paris, RMN, 1967.

⁹¹ Abbiamo preso in esame il diario di Valenciennes (LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie*, cit., pp. 145-168), il suo trattato (DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit.), gli inventari delle collezioni di Manglard e di Hubert Robert (O. MICHEL, *Adrien Manglard peintre et collectionneur (1695-1760)*, in « Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen-Age, Temps Modernes », t. XCIII (2), 1981, pp. 823-926); per Hubert Robert abbiamo consultato i *Sales Catalogs* delle *Getty Provenance Index Databases*, le copie di opere napoletane realizzate nella città partenopea da Ango (M. ROLAND MICHEL, *Un peintre français*, cit., pp. 2-8), da Fragonard (DE SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit., pp. 335-344) e da Gaultier (C. LE BLANC, *Manuel de l'Amateur*

L'attenzione degli artisti è rivolta soprattutto ai dipinti di Giuseppe de Ribera, Salvator Rosa, Mattia Preti, Luca Giordano, Francesco Solimena e, in misura minore, Sebastiano Conca. L'opera di Salvator Rosa ha attirato soprattutto i pittori di paesaggio: del maestro napoletano Manglard possedeva, nelle sue collezioni, due disegni, un quadro rappresentante una favola di Ovidio, una copia realizzata da egli stesso del medesimo quadro e un'altra raffigurante una caduta d'acqua⁹²; Tierce copiò la sua *Presa di Gerusalemme dai crociati*; Valenciennes, nel suo trattato, citava Salvator Rosa come artista esemplare per il suo talento nella riproduzione di scene di caccia e di battaglia, due categorie del genere del paesaggio definite dal pittore e teorico francese. D'altra parte gli esponenti del «*grand genre*» non si sono interessati alle sue pitture di storia giudicate, dalla critica sei e settecentesca, come inferiori rispetto a quelle di paesaggio e di scarso valore nel disegno. Altri artisti hanno goduto invece di una grande fama presso i pittori ed incisori francesi; il più apprezzato tra i pittori era Solimena, seguito da Giordano, Ribera, Preti e, occasionalmente, Conca. Manglard possedeva un *San Gennaro* di Solimena, un'accademia di nudo e un *Vecchio frate in atto di leggere* di Mattia Preti e una *Sagra Famiglia* di Conca, artista che quasi certamente aveva frequentato a Roma; Hubert Robert, uno *Schizzo di battaglia* e uno *Studio di un gruppo di guerrieri* di Solimena, e tre copie (realizzate da egli stesso) della *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di Giordano e della *Discesa dalla croce* e dell'*Elevazione della croce* di Mattia Preti. Pierre-Jacques Gaultier, che aveva stabilito un rapporto d'amicizia con Solimena durante il suo soggiorno a Napoli, all'inizio degli anni 40, incise molte sue opere⁹³. Riprodusse anche i ritratti di Carlo di Borbone e di Maria Amalia di Bonito

d'Estampes, Paris, P. Jannet, 1865, t. II, p. 276; U. VON THIEME e F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, W. Engelmann e E.A. Seemann, t. XIII, p. 289), e le opere di alcuni pittori francesi influenzate dallo stile degli artisti napoletani (FAROULT, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena*, cit., pp. 113-118).

⁹² O. MICHEL, *Adrien Manglard peintre et collectionneur*, cit., pp. 904, 907, 913 e 922. Fra l'altro - come nota M. ROLAND MICHEL *De l'illusion à «l'inquiétante étrangeté»: quelques remarques sur l'évolution du sentiment et de la représentation de la ruine chez des artistes français à partir de 1730*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), Roma, Edizione dell'Elefante, 1978, p. 346 - il trattamento molto schematico delle figure nei disegni di Manglard ricorda molto la maniera di operare di Salvator Rosa.

⁹³ In particolare *La storia di Betsabea*, la *Visitazione*, l'*Ecce homo*, l'*Addolorata*, una *Madonna*, il *San Michele che uccide il drago*, il *ratto di Proserpina*, il *combattimento dei Centauri e dei Lapiti*, la *Battaglia d'Arbelles*, *Europa*, il *Ritratto di Ferdinando Sanfelice*. Per l'identificazione dei quadri di Solimena, cfr. F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1958, pp. 200, 267, 273, 286 e 288. Solimena a sua volta dipinse il ritratto dell'amico francese. Su Pierre-Jacques Gaultier (Parigi 1715 ca - Parma 1790), si veda anche C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur*, cit., t. II, p. 276; THIEME e BECKER, *Allgemeines Lexikon*, *Allgemeines Lexikon*, cit., t. XIII, p. 289; H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, Plon, 1924, t. I, pp. 231-232; U. PANNUTI, *Incisori e disegnatori della Stamperia reale di Napoli nel secolo 17: la pubblicazione delle Antichità di Ercolano*, in «*Xenia Antiqua*», n. IX, 2000, p. 165.

e il *San Francesco Saverio* di D. A. Vaccaro, visti nelle chiese e nelle collezioni napoletane. Ango copiò la *Discesa dalla croce* di Ribera e, oltre a *La Madonna del Rosario*, numerose altre opere di Solimena provenienti dalle chiese del Gesù delle Monache e di San Paolo Maggiore, ma anche dalle collezioni del bali di Breteuil (anche Gamelin copiò un soffitto del pittore napoletano)⁹⁴. Il più prolisso rimane tuttavia Fragonard con circa venticinque disegni a noi pervenuti, che riprendevano i capolavori di Ribera (della Certosa di San Martino), Mattia Preti (di San Pietro a Majella), Luca Giordano (dei Santissimi Apostoli, di San Filippo Neri e dello Spirito Santo) e Solimena (di San Paolo Maggiore e di Santa Maria Donnalbina). Questo elenco mostra in maniera evidente come, contrariamente all'opinione comune, gli artisti francesi siano stati molto sensibili alla scuola napoletana di pittura: non solo si sono interessati alla produzione italiana contemporanea o di poco anteriore, giudicando di avere ancora da imparare dai maestri d'oltralpe, ma l'hanno copiata e ne hanno tratto ispirazione per la loro produzione. Guillaume Faroult, in un articolo recentemente pubblicato, ha provato a tracciare un bilancio della situazione, determinando l'influenza, negli anni 1755-1770, della scuola napoletana sulla pittura francese di storia⁹⁵. Egli ha innanzitutto messo in evidenza la politica adottata da Natoire il quale inviava a Napoli i suoi allievi allo scopo di formarli alla grande pittura di storia:

*J'ay veu avec grand plaisir que cette ville renfermait bien de belles choses en matière de peinture, et il me sembleroit que nos élèves pourroient bien y aller dans certains temps y faire quelques études; les grandes compositions du Jordano et quelq'unes du Solimen mériteroit bien que l'on en eut des idées.*⁹⁶

Faroult ha inoltre fornito un elenco dei *pensionnaires* che all'epoca di De Troy e di Natoire si sono recati a Napoli, menzionando le numerose copie di Doyen da Giordano e Solimena, ma soprattutto evidenziando le influenze napoletane in alcuni quadri di Lagrenée, Durameau, Fragonard e Doyen. Lo studioso ha messo in relazione, ad esempio, *Il miracolo degli ardenti* di Doyen con *San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste del 1656* di Giordano e ha stabilito un parallelo tra il *Coreso e Calliroe* di Fragonard e *Eliodoro cacciato dal tempio* di

⁹⁴ O. MICHEL, *Jacques Gamelin ou la quête tourmentée de la réussite*, in *Vivre et peindre à Rome*, cit., p. 182.

⁹⁵ FAROULT, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena*, cit., pp. 105-118.

⁹⁶ Lettera di Natoire a Marigny del 15 novembre 1752, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 421. Citata da FAROULT, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena*, cit., p. 111.

Solimena⁹⁷. Successivamente Faroult ha individuato nella pittura francese di storia di metà Settecento una vera corrente neo-barocca di cui sono protagonisti Deshayes, Doyen, Lagrenée l'aîné, Durameau ed anche Fragonard e che si caratterizza per la potenza delle forme, l'illuminazione dai forti contrasti, i drappeggi gonfi e avvolgenti, il cromatismo caldo e denso, le composizioni rumorose e popolose e l'attenzione verso l'espressività e il brio enfatico del discorso. È stata proprio questa foga barocca - condannata dai teorici e viaggiatori francesi, per i quali la buona pittura è quella dei romani e dei bolognesi: chiara, limpida con un cromatismo vivo e con composizioni sapientemente organizzate – a sedurre Fragonard e con lui gli artisti della metà del Settecento.

L'artista napoletano che tuttavia ha incontrato maggior fortuna presso i pittori francesi, particolarmente quelli di paesaggio, è stato indubbiamente Salvator Rosa. A testimonianza della sua fama, nella Francia del Seicento già affermata, possiamo ricordare l'invito che Luigi XIV gli rivolse per lavorare presso la sua corte (invito che l'artista rifiutò) e il fatto che alcune sue opere, la *Battaglia eroica*, *La Giustizia* e *La pitonessa evoca l'ombra di Samuele davanti a Saul* delle collezioni reali, si potevano ammirare a Parigi, ma anche in Provenza (dove si formavano numerosi pittori di paesaggio e di marina)⁹⁸. I francesi che giungevano a Napoli nel Settecento avevano quindi familiarità con la produzione di Salvator Rosa, tanto più che le sue opere erano state largamente diffuse sia dalle incisioni del pittore stesso e di numerosi altri artisti del Sei e Settecento (come il belga Gilles Demarteau, «graveur de dessins du cabinet du Roi» Luigi XV), sia da molti suoi quadri che potevano ammirarsi a Roma – dove egli aveva lavorato – e dove i francesi generalmente soggiornavano prima di raggiungere la città partenopea. La vita e l'opera di Salvator Rosa erano inoltre diffusamente note grazie ad un'abbondante letteratura critica: erano, infatti, riportate nelle *Notizie dei professori del disegno* di Baldinucci (1728), nelle *Vite de pittori* di Passeri (1733) e di Pascoli (1736), nelle *Vite dei pittori napoletani* di De Dominicis (1742-1745). Il

⁹⁷ Il quadro di Fragonard era stato messo in relazione da André Pigler, nel 1931, con un disegno attribuito a Luca Giordano. Cfr. A. PIGLER, *Fragonard et l'art napolitain*, « Gazette des Beaux-Arts », mars 1931, pp. 192-197.

⁹⁸ *La battaglia eroica* fu commissionata nel 1652 da Mgr. Neri Corsini, nunzio alla corte di Francia, allo scopo di essere donata a Luigi XIV, ma gli fu consegnata solo nel 1664. *La pitonessa evoca l'ombra di Samuele davanti a Saul* si trovava nelle collezioni reali prima del 1683. Cfr. P. CONISBEE, *Salvator Rosa and Joseph Vernet*, «The Burlington Magazine», LXV, 1973, pp. 789. *La pitonessa* e *La Giustizia* sono ricordate da De Dominicis: «[Salvator Rosa] colori la Pitonessa, che in presenza di Saul fa varie magiche azioni per deluderlo colla falsa apparenza della resurrezione di Samuele; e quest'opera fu mandata in Francia, con un'altra in cui era figurata la Giustizia, che dopo avere in terra dimorato in casa d'innocenti Pastori, se ne ritorna al Cielo.» B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1745, t. III, p. 227.

Dictionnaire di Watelet, apparso sul finire del secolo, conteneva infine un giudizio molto elogiativo sull'artista napoletano:

*Il tient un rang très distingué entre les meilleurs paysagistes de l'Italie. Son feuillé est léger & spirituel, son pinceau libre et plein de feu, ses figures sveltes & d'un singulier caractère. Il représentoit avec succès des marines, des chasses, & il excelloit surtout à peindre des solitudes sauvages, le silence des eaux stagnantes, l'horreur des roches escarpées.*⁹⁹

La letteratura critica aveva contribuito non poco alla fortuna di Salvator Rosa presso gli artisti e i collezionisti: in essa veniva descritto come un «genio stravagante» (Passeri) o come una figura malinconica, che studiava dal vero nella campagna napoletana (De Dominicis) e dipingeva in una «maniera bizzarra» (Baldinucci) e con un *pathos* visionario¹⁰⁰. I francesi in visita a Napoli erano, di conseguenza, desiderosi sia di conoscere direttamente i suoi quadri presenti, secondo De Dominicis, nelle case del marchese Biscardi, del duca di Laviano, del principe di Cellammare o sull'altare maggiore di San Francesco Saverio (l'attuale San Ferdinando) o ancora, secondo Sade, nel Palazzo di Capodimonte; sia di andare incontro alla natura che l'artista aveva così suggestivamente descritto. Questa doppia influenza dei «paesaggi» (come territorio e come genere pittorico) di Rosa, l'attento Mariette la ritrovava nell'opera di Joseph Vernet:

*La vue des paysages de Salvator Rosa ne contribua pas peu à le diriger et à lui faire acquérir une touche précieuse et brillante [...]. Il voulut voir lui-même les lieux que ce fameux peintre avoit consultés; il fit le voyage de Naples et il en retira beaucoup de fruit.*¹⁰¹

Il gusto già preromantico dei paesaggisti francesi trovò un terreno d'incontro, come notato da Luigi Salerno, nel «carattere fiero, sentimentale, fantastico» della pittura di Rosa¹⁰². «Ciò che affascinava era la sua malinconia, la sua coscienza della vanità delle cose e le sue descrizioni di paesaggi cupi e solitari, di querce e abeti agitati o spezzati dal vento, di tombe deserte, di mura di rovine di città un tempo fiorenti...»¹⁰³. Il suo stile libero e pieno di foga, che gli era stato rimproverato dai contemporanei, fu invece apprezzato dalla generazione di Fragonard e di Robert:

⁹⁹ WATELET e LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture*, cit., vol. IV, p. 440.

¹⁰⁰ L. SALERNO, *Salvator Rosa*, Milano, Il Club del Libro, 1963, p. 9.

¹⁰¹ P.-J. MARIETTE, *Abecedario*, a cura di P. DE CHENNEVIÈRE e A. DE MONTAIGLON, Paris, Archives de l'Art Français, 1853-1854, t. VI, p. 51.

¹⁰² SALERNO, *Salvator Rosa*, cit., p. 17.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

*Vous serez effrayé de la fierté, du grand, du sublime, mêlé de quelque chose de barbare que vous trouverez quelquefois dans Salvator Roza.*¹⁰⁴

Le sue vedute del golfo ispirarono i pittori di marine e i discepoli di Vernet, e i suoi paesaggi con scogli, grotte, concrezioni rocciose o viaggiatori, influenzarono gli artisti del *Voyage pittoresque* (fig. 1). Se le sue opere, oggi, ci appaiono così moderne (*La grotta con cascata d'acqua*, *La marina del porto* di Palazzo Pitti, il *Paesaggio roccioso con figure* della collezione Incisa della Rocchetta-Chigi o la *Marina* di Chantilly) ciò dipende dal fatto che sia i soggetti che lo stile e l'approccio sentimentale alla natura sono presi in prestito dalla generazione del secondo Settecento. Philip Conisbee analizzando più specificamente l'influenza di Salvator Rosa su Joseph Vernet (e di conseguenza, potremmo aggiungere, su gran parte dei seguaci del pittore avignonese) afferma che le analogie osservate tra le opere del napoletano e quelle degli artisti francesi del Settecento possono trovare una spiegazione anche nel gusto e nelle specifiche richieste degli *amateurs*. Lo studioso cita, infatti, un contratto del marchese de Villette per due quadri «*dans le goust de Salvator Rosa avec des rochers, cascades, troncs d'arbres et quelques soldats avec des cuiraces*» e le copie di opere di Rosa effettuate da Vernet per i turisti inglesi¹⁰⁵. I paesaggi di Rosa diventarono «alla moda» presso gli artisti e gli *amateurs*, perché si distinguevano dai paesaggi bucolici ed ideali di Poussin e di Domenichino, proponendo un confronto con una natura vera, selvaggia e sublime, affrontando temi nuovi dove si manifestavano gli elementi in tutta la loro forza (cascate ripide, rocce perigliose, vegetazioni incolte) e dove l'uomo era un nulla in confronto all'immensità del paesaggio. I quadri di Rosa, per i motivi elencati in precedenza, godettero quindi di un'ampia diffusione in Francia e negli altri paesi d'Europa, dove si erano ormai affermate le nuove correnti estetiche del pittoresco e del sublime.

Napoli abbondava anche di palazzi e chiese che avrebbero dovuto suscitare l'interesse dei visitatori stranieri. In realtà, tanto le ricche facciate barocche quanto le fontane e le guglie erano giudicate bizzarre e fuori dalle regole della buona

¹⁰⁴ COCHIN, *Lettres à un jeune artiste*, cit., p. 48.

¹⁰⁵ Per John Bouverie dovette realizzare «*deux paysages avec des cascades rochers troncs d'arbres, quelques ruines, et des figures dans le goust de Salvatore Rosa, le tout cependant à ma fantaisie*». CONISBEE, *Salvator Rosa and Joseph Vernet*, cit., p. 790. Diversi paesaggi «*dans la manière de Salvator Rose*» sono esposti nei *Salons* del 1753 e del 1789. Cfr. J. GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1872, 1753 : p. 28, 1789 : p. 15.

architettura¹⁰⁶. I turisti non si degnavano neanche di guardarle per paura di «rovinarsi il gusto»¹⁰⁷:

*Devant Jesu Nuovo, et devant le couvent de san Domenico grande, il y a deux aiguilles, ou obélisques, dont l'extrême magnificence ne sert qu'à relever le ridicule. Les architectes paraissent avoir fait tous leurs efforts pour s'écarter également de la légèreté et de l'élégance gothiques, ainsi que de la noblesse de l'architecture grecque ; ce n'est qu'un amas de sculptures et d'ornements en marbre, sans projet, sans objet, terminant à peu près en pointe, et portant une vierge bien dorée. On pourrait s'étonner de ce qu'on a pas fait aussi dorer tous ces ornements en marbre, afin de compléter toute l'inutilité de cette magnificence. Les fontaines sont dans le même genre ; il y en a un grand nombre, mais pas une d'agréable [...] partout on voit beaucoup de figures, beaucoup de marbre, beaucoup de sculptures, sans groupes, sans caractère et sans effet. Une immense quantité d'eau y est aussi très mesquinement distribuée.*¹⁰⁸

Il parere di Denon riassume in maniera efficace sia l'opinione dei viaggiatori e degli artisti sull'architettura napoletana che il giudizio di condanna che esprimevano in generale verso le costruzioni barocche¹⁰⁹. L'allusione dell'esteta francese alla nobiltà dei templi greci non è d'altra parte un caso: la Francia di Marigny e di Soufflot, già nutrita di classicismo ludoviciano, scopriva nell'elegante sobrietà degli edifici greci il modello della buona architettura e l'esempio da seguire per allontanarsi il più possibile dai canoni dell'arte barocca. Per quanto concerne gli artisti, essi, a giudicare dai pochi disegni raffiguranti gli edifici napoletani che ci sono pervenuti, hanno ignorato del tutto l'architettura barocca della città. Ad esempio, nella sua raccolta di vedute di Napoli, Giraud ha escluso accuratamente le guglie e i monumenti barocchi, per rappresentare esclusivamente le costruzioni classiche quali i palazzi Gravina, della Riccia, Reale o il Foro Carolino (l'attuale piazza Dante). Nel *Voyage pittoresque* di Saint-Non, sebbene vi sia un intero capitolo (il capitolo II del primo volume) dedicato alle chiese, ai palazzi e alle tombe napoletane, illustrato inoltre da diverse vedute, ad attirare veramente l'attenzione degli autori della pubblicazione (Denon e Saint-Non) sono stati i sepolcri medievali, la tomba di Virgilio, le grotte e catacombe antiche, alcuni quartieri o zone della città (Chiaia, il porto, la collina di Posillipo), due palazzi in rovina (il cosiddetto

¹⁰⁶ Per quanto riguarda l'opinione dei viaggiatori francesi sull'architettura napoletana e il loro concetto di « bon goût » cfr. BLUNT, *Naples as seen by French Travellers*, cit., pp. 1-14.

¹⁰⁷ Cfr. DE MONTESQUIEU, *Voyages*, cit., pp. 241-242.

¹⁰⁸ DENON, *Voyage au royaume de Naples*, cit., p. 59. L'opinione di Cochin sulle guglie, le fontane e il vocabolario decorativo delle costruzioni non è dello stesso tono. COCHIN, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, pp. 195-196. Il giudizio di Valenciennes non è affatto positivo: « *Obélisque devant l'église de St Genare, c'est une colonne entourée de quatre consoles et d'une infinité d'ornements qui sont si mauvais qu'il faut les voir pour le croire (sic).* » LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie*, cit., p. 147.

¹⁰⁹ Sull'opinione dei viaggiatori francesi riguardo l'architettura napoletana, si veda BLUNT, *Naples as seen by French Travellers*, cit., pp. 1-14.

Palazzo della regina Giovanna e quello del principe della Roccella). Meritevoli di un'illustrazione risultano pertanto solo il Duomo, la chiesa dei Gerolamini (con una veduta esterna del portone) e la Certosa di San Martino (con una veduta del chiostro). Il breve inventario che Saint-Non fa del patrimonio architettonico della città è molto interessante per quanto riguarda le scelte estetiche della generazione di artisti e *amateurs* francesi del secondo Settecento; rivela, infatti, da una parte uno scarso apprezzamento verso le costruzioni del secolo precedente, dall'altra, un nascente interesse per l'arte medievale, un'ammirazione per le vestigia dell'Antichità, un gusto pronunciato per le rovine, i sepolcri, le grotte e un'attenzione nuova per l'organizzazione del paesaggio urbanistico e l'equilibrio delle sue componenti naturali e architettoniche.

L'analisi della produzione degli artisti francesi a Napoli porta alle stesse conclusioni; nel gruppo di francesi presenti nella città durante il Settecento, soltanto due si sono interessati all'architettura: Nicolle e Desprez. Il primo ha scelto in maniera sistematica gli edifici che rispondevano alla sua sensibilità verso l'equilibrio, la semplicità, l'armonia, che trovava nelle case popolari o borghesi (dalla forma cubica e sprovviste di ornamenti), nei sobri e robusti castelli medievali o nei classicheggianti palazzi vanvitelliani. Le costruzioni non sono neanche il motivo principale del disegno e le troviamo solo ai margini del foglio; il vero soggetto è la città, presente attraverso uno scorcio di paesaggio urbano. Desprez ha raffigurato invece quello che Nicolle non si era degnato neanche di vedere: le architetture barocche. Ma ciò è davvero tipico del carattere dell'artista, che rappresenta appositamente tutto ciò che è in controtendenza, che disturba o che urta le convenienze e il buon gusto.

Il patrimonio artistico e monumentale napoletano era comunque abbastanza ricco da accontentare tutti: i difensori del barocchetto, quelli dell'estetica preromantica, i «Moderni» e gli «Antichi»¹¹⁰. Napoli, dopo il trasferimento delle collezioni Farnese e le scoperte di Pompei e di Ercolano non aveva più nulla da invidiare a Roma. Dal 1757, con la sistemazione delle collezioni parmensi a Capodimonte, i visitatori hanno la possibilità di ammirare alcune famose statue¹¹¹; le opere scoperte negli scavi di Ercolano

¹¹⁰ Sulla « *querelle des Anciens et des Modernes* » si veda C. MICHEL, *Les découvertes d'Herculanum et la querelle des Anciens et des Modernes*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français», 1984 (ed. 1986), pp. 105-117 e É. CHEVALLIER, *Les peintures découvertes à Herculanum, Pompéi et Stabies vues par les voyageurs du XVIII^e siècle. Influence des critères d'appréciation en vigueur à cette époque* » in É. e R. CHEVALLIER, *Iter Italicum*, cit., pp. 40-60.

¹¹¹ Dal 1787 esse sono trasferite nel Palazzo dei Vecchi Studi (tra queste *L'Ercole Farnese*) e tra il 1796 e il 1805, la maggioranza della collezione vi è sistemata; le sculture, che prima erano disperse tra il Giardino Inglese di Caserta, il Bosco di Portici e il Boschetto di Capodimonte, trovarono quindi un'unica collocazione.

e Pompei, tra le quali il *Mercurio seduto*, i due *Balbi equestri*, gli *Atleti*, il *Fauno ubriaco*, gli affreschi e gli oggetti domestici, sono invece esposte nel Palazzo di Portici. Tra questi, le pitture pompeiane in particolare hanno suscitato l'interesse dei pittori e anche dei paesaggisti come dimostra il diario di Valenciennes:

*Le muzeum des peintures est des plus intéressants; on y voit quantité d'arabesques d'une légereté et d'un gout le plus beau. Des paysages intéressants pour les fabriques que l'on y voit. Toujours avec beaucoup de colonnes. Des oizeaux on ne peut pas mieux peints ainsi que toutes sortes d'animaux et chasses [...] Toutes les peintures sont très harmonieuses et il y en a qui sont très bien colorées.*¹¹²

È interessante notare come i paesaggi con le fabbriche abbiano immediatamente colpito la sensibilità di Valenciennes, corrispondendo del tutto alla sua concezione del genere: il paesaggio istoriato, il paesaggio ideale.

Per un artista del Settecento era anche indispensabile recarsi a Pompei e ad Ercolano, allo scopo di prendere conoscenza diretta del modo di vita e delle produzioni degli antichi romani¹¹³. L'influenza dell'antico si esercitava nella scelta di un repertorio di motivi «pronto all'uso» (grottesche, danzatrici, ecc.), allo scopo di adeguare al gusto del momento le proprie creazioni artistiche e di rispondere completamente alle esigenze della moda pompeiana allora imperante. Questo atteggiamento corrisponde a quello adottato anche dai paesaggisti (Lacroix, Desprez, Nicolle o Robert); come ha rilevato Antonio Pinelli¹¹⁴, resistere a una tendenza così generalizzata, sarebbe apparsa come una *faute de goût* o una dimostrazione di snobismo. Si sono conservati diverse rappresentazioni di suppellettili, di affreschi e di edifici pompeiani realizzati dai nostri artisti: sono studi destinati ad essere reimpiegati in composizioni più vaste, come delle vedute urbane o delle ricostruzioni storiche (escludiamo da quest'analisi i rilievi degli architetti). Desprez appare come il più prolifico fra gli artisti presi in esame; ha realizzato, infatti, alcune vedute della città di Pompei da diverse angolazioni (*Una strada di Pompei: via Consolare e Porta Ercolana*), degli studi di monumenti (*Il tempio di Iside*) e delle ricostruzioni (*Ricostruzione della villa di Diomede*). Nicolle, in due

¹¹² LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie*, cit., pp. 155. La sottolineatura è nostra.

¹¹³ «La gran copia di nobilissime statue, di pitture eccellenti e rarissime ed infiniti altri preziosi istromenti degli antichi che grand'ornamento recano al paese, porgono giocondo spettacolo alla curiosità de'forastieri e somministrano nuovi lumi alla storia e alla notizia degli usi e delle costumanze de'popoli antichi» Lettera di Romualdo de Sterlich a Giovanni Lami del 5 ottobre 1758, citata in A.M. RAO, *Tra erudizione e scienze: L'antiquaria a Napoli alla fine del Settecento*, estratto da *L'incidenza dell'antico. Studi in onore di Ettore Lepore*, Napoli, Luciano Editore, 1996, p. 94.

¹¹⁴ A. PINELLI, *Il culto e la moda dell'antico: scavi, raccolte, pubblicazioni e L'industria dell'antico e del souvenir*, in *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 67-70 e 75-84.

disegni poco noti, ha ricostruito un negozio pompeiano - con le sue mura in mattoni, il banco collocato sotto un portico aperto sulla strada, le pitture murali in *Rovine composte* (Paris, vendita Petit, 13-14 maggio 1929) (fig. 2) - e l'interno di uno studio di scultore dove si possono vedere un vaso corinzio, un candelabro e una statua di Artemide (*Bottega di uno scultore antico*, Gray, Museo Baron Martin), entrambi scoperti durante gli scavi. Ma per alcuni artisti e teorici, imitare gli Antichi e rivaleggiare con le loro produzioni non ha significato tanto copiare meccanicamente le forme e formule che essi proponevano, quanto piuttosto comprendere lo spirito delle loro opere, coglierne la bellezza (si pensi ad esempio alla maniera con la quale Poussin, nel Seicento, aveva studiato la collezione di Cassiano dal Pozzo). Ripristinare il *grand goût* che era andato perso con l'inconsistenza e la leggerezza del rococò, implicava quindi una sempre maggiore conoscenza dell'Antichità nei suoi vari aspetti, e la scoperta di Pompei costituiva in questo senso un'opportunità straordinaria.

Alcuni studiosi criticarono questa infatuazione per l'Antichità, che assumeva i caratteri di una vera e propria «anticomania». Nel 1754, Cochin, nelle sue *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des Anciens*, stabiliva i limiti entro i quali accettare l'influenza dell'antico: incapace di trasformare l'arte francese, ma sufficiente per preservarla dalle tentazioni della facilità e dell'artificio¹¹⁵. Se seguiamo il suo ragionamento sino in fondo, Pompei, Ercolano e più generalmente il gusto per l'antico, sarebbero stati in qualche modo responsabili dell'onda di classicismo (leggibilità dell'immagine, armonia dei toni, concisione del discorso) che si manifestò in Francia, in tutti generi pittorici, dopo il 1760. Oltre ai reperti archeologici di Napoli e delle città vesuviane, la regione offriva altri pregevoli esempi di architettura antica: i templi di Paestum, le residenze degli imperatori romani e i complessi termali della zona dei Campi Flegrei. È sui pittori che questi luoghi hanno esercitato un fascino particolare, fornendo loro l'opportunità di riunire in una sola composizione le attrattive della natura e dell'antico.

I pittori tuttavia si recavano verso il Sud soprattutto perché attirati dalla sua natura, dagli incantevoli paesaggi mediterranei, dalle bellezze prodotte dalla terra e dal sole, dalle verdi colline partenopee ricoperte di limoni, o dalle onde del mare che accarezzano le spiagge flegree:

¹¹⁵ P. CABANNE, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 1987, p. 178.

Si dica o racconti o dipinga quel che si vuole, ma qui ogni attesa è superata. Queste rive, golfi, insenature, il Vesuvio, la città con i suoi dintorni, castelli, le ville! Qui non si riesce davvero a rimpiangere Roma; confrontata con questa grande apertura di cielo la capitale del mondo nella bassura del Tevere appare come un vecchio convento in posizione sfavorevole. Anche la vita di mare e il movimento del porto creano sensazioni affatto nuove.¹¹⁶

La città delle sirene aveva, per i poeti e gli artisti, un fascino particolare col quale neanche la città eterna e la campagna romana potevano rivaleggiare. Napoli divenne dunque una tappa fondamentale del *Tour d'Italia*, soprattutto per tutti coloro che volevano affinare la propria sensibilità e acquisire maestria nella pittura di paesaggio. A Napoli, il giovane artista formatosi nella bottega copiando le opere del maestro viveva, attraverso il contatto diretto con la natura, un'esperienza totalmente coinvolgente che gli rivelava le capacità espressive del genere del paesaggio:

*Je ne peux m'empêcher d'exprimer les sensations nouvelles et singulières que j'éprouvai lorsque je traversai pour la première fois ce beau et pittoresque pays. Il me semblait avoir déjà vu chaque paysage en rêve, et me trouver sur une terre magique. En fait j'avais copié tant de dessins que ce grand homme, mon vieux maître Richard Wilson, avait faits ici que je m'étais insensiblement familiarisé avec les paysages et épris des formes italiennes.*¹¹⁷

Per capire le ragioni del successo della città e dei suoi dintorni presso gli artisti francesi del secondo Settecento, bisogna innanzitutto fare qualche considerazione. La Francia non ha mai conosciuto la grande tradizione paesaggistica dei fiamminghi e degli olandesi. Pochi sono gli artisti famosi che si sono cimentati in questo genere: Claude Gellée e Nicolas Poussin (e l'ultimo, il cosiddetto «pittore filosofo», è spesso considerato come un pittore di storia). Il paesaggio era, per i francesi, un genere minore che nessun artista ambizioso si degnava di praticare. Jean-François de Troy, direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal 1738 al 1751, constatava come «*la pluspar [des peintres] croyant se dégrader dans ce party [le genre du paysage] aiment mieux ramper dans l'un [la peinture d'histoire] que de chercher à se distinguer dans l'autre [la peinture de paysage]*»¹¹⁸. Anche i più brillanti rappresentanti della pittura di paesaggio cercavano innanzitutto di mettersi alla prova nella pittura di storia: Vernet, il celebrato pittore di paesaggio e di marina, tentò di avvicinarsi al «*grand genre*»,

¹¹⁶ I brani dell'epistolario di Goethe qui riportati sono tratti da SPINOSA, *La pittura di veduta a Napoli*, cit., p. 9.

¹¹⁷ Journal de Thomas Jones, citato da L. STANTON, 'Rêves, pensées éveillées et incidents', *Thomas Jones et John Robert Cozens en Italie*, in *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), a cura di C. LEGRAND, J.-F. MEJANES e E. STARCKY, Paris, RMN, 1994.

¹¹⁸ *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 422.

entrando all'Accademia di Francia a Roma per beneficiare del suo prestigioso insegnamento. Non potendo imporre la sua ammissione, ottenne comunque dal direttore l'autorizzazione a disegnare dal modello e copiare le statue conservate nel Palazzo Mancini¹¹⁹. Con il passare degli anni, la situazione della pittura di paesaggio cambiò e l'interesse per questo genere divenne sempre maggiore, al punto tale che, nel 1752, il marchese di Marigny, *Directeur des Bâtiments du Roi*, ammetteva che «*il vaut mieux avoir un bon paysagiste qu'un mauvais peintre d'histoire*» e modificava l'impostazione originaria dell'Accademia, permettendo a Natoire di incoraggiare gli artisti «*qui n'ont pas tous les talents requis pour arriver à la perfection de l'histoire, à s'appliquer au paysage*»¹²⁰.

Le ragioni di questo nuovo atteggiamento sono varie¹²¹: le principali possono essere individuate in un gusto nuovo per la natura (che si manifesta in filosofia con Rousseau, in letteratura con Bernardin de Saint-Pierre o in musica con Rebel)¹²², in un interesse del pubblico per la pittura fiamminga e olandese, in un'attenzione, da parte dei pittori, alla produzione della nascente scuola inglese, e nel successo strepitoso, favorito dall'opera di propaganda di Diderot, di Hubert Robert e di Joseph Vernet.

Per gli artisti francesi¹²³ che s'indirizzavano verso l'ormai promettente genere del paesaggio, Roma non poteva più essere un utile terreno d'esperienze¹²⁴. Troppi e troppo famosi erano, in quella città, gli artisti che vivevano della pittura di paesaggio, vendendo la propria produzione all'aristocrazia romana o a quella del *Grand Tour*. Si chiamavano De Marchis, Locatelli o Panini, e non avrebbero permesso a un «nuovo» del mestiere (un Thomas Jones o un Volaire) di sottrarre loro la fonte principale di profitto. Roma era la città del paesaggio ideale nella tradizione di Poussin, il paesaggio di fantasia alla Manglard, popolato da costruzioni antiche, e il rovinismo di Panini. La città pontificia costituiva, per la sua storia e le sue straordinarie vestigia del passato, la cornice più adeguata per il paesaggio eroico; mentre Napoli era, per la ricchezza dei suoi dintorni e

¹¹⁹ Cfr. M.-P. DEMARQ, V. DUCHÊNE, L. MANGÈVRE e A. MADET-VACHE, *Joseph Vernet 1714-1789. Les vues des Ports de France*, Paris, Musée de la Marine, 2003, pp. 8-9.

¹²⁰ Lettera del marchese di Marigny a Charles-Joseph Natoire del 10 luglio 1752, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. X., p. 397, citata da Christian Michel in COCHIN, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, pp. 62-63.

¹²¹ Si veda il paragrafo 3.1.1 «L'evoluzione concettuale del paesaggio», per un approfondimento dell'argomento.

¹²² Approfondiremo l'argomento nel paragrafo 1.1.3 «Le motivazioni culturali».

¹²³ Come apprendiamo da una lettera di Hugou de Bassville, gli artisti francesi presenti a Roma nel 1792 erano più di 200! Lettera di Hugou de Bassville al ministro Lebrun del 5 dicembre del 1792. Paris, A.M.A.E., *Correspondance de Rome*, vol. CMXV, f. 404., citato in Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t.I, p. 448.

¹²⁴ Cfr. «Introduzione».

la varietà delle sue attrattive, la terra della veduta. Roma aveva certo anch'essa le sue vedute, ma dove scorgere la natura se non nello spazio delimitato da due colonne o nelle prospettive aperte dietro gli archi di trionfo?

*Gegen Weihnachten wird auch mein Pensum in Rom für erst absolviert sein, mit dem neuen Jahre will ich nach Neapel gehn und dort mich der herrlichen Natur erfreuen und meine Seele von der Idee so vieler trauriger Ruinen reinspülen und die allzustrengen Begriffe der Kunst lindern.*¹²⁵

La veduta a Roma significava la storia antica più il sentimento della natura caratteristico del secolo: era il tempo e la fine dei tempi, il monumento e la sua rovina. Napoli invece era il sole della vita, il mare generoso e la terra fertile di frutta, un paesaggio così vario da inebriare la vista e esaltare la creatività dell'artista:

*Je parcourus une partie de la ville et le port que je trouvai spacieux et bien disposé. Le nombre de bâtiments qui y sont n'est pas considérable, la vue de la mer y est agréable, les îles et les côtes qu'on découvre forment un espace beau et varié.*¹²⁶

La città rappresentava il luogo privilegiato di qualsiasi tipo di esperienza nel genere del paesaggio; non esisteva, infatti, in questo campo una tradizione profondamente radicata. C'erano state la figura originale e un poco eccentrica di Salvator Rosa e quella di Gaspar Van Wittel, che aveva introdotto la veduta ottica, ma nessuno dei due aveva posto le basi di una scuola di paesaggio. A Napoli arrivavano così artisti tedeschi, austriaci, svizzeri, francesi, inglesi; ciascuno di questi portava con sé le proprie tradizioni, abitudini visive e un caratteristico approccio verso la natura. Alla ricchezza e alla diversità del paesaggio campano, che già bastava ad attrarre nella capitale borbonica i nostri francesi, si aggiungeva la molteplicità delle tecniche e delle concezioni del paesaggio che, i pittori venuti dai quattro angoli dell'Europa, portavano nella città. A Napoli gli artisti andavano alla scuola della natura, diventavano allievi di questa accademia, informale e internazionale, costituita dai loro colleghi di passaggio o residenti nella città. La natura esuberante della Campania aveva il potere di rivelare i talenti, e il dinamico gruppo di paesaggisti attivi in città riusciva a creare un clima di emulazione. Come, ad esempio, capire Volaire senza il Vesuvio? Sono stati Napoli e lo stimolante viaggio nel Sud a rivelare la creatività di colui che altrimenti sarebbe per sempre rimasto il discepolo di Vernet. O ancora, come capire Valenciennes (fig. 52)

¹²⁵ «Verso Natale sarà assolto il mio *pensum* a Roma, con il nuovo anno voglio andare a Napoli e lì godere della meravigliosa natura e ripulire la mia anima dall'idea di tante tristi rovine e lenire questi concetti troppo severi dell'arte.» Lettera di Goethe a Karl August Herzog von Weimar del 12 dicembre 1786, citata da M. Novelli Radice in TISCHBEIN, *Dalla mia vita*, cit., p. 300.

¹²⁶ DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 101.

senza prendere in esame le esperienze napoletane di Thomas Jones? O Péquignot, Bidault e Dunouy senza i paesaggi neoclassici di Hackert (fig. 60)? A Napoli non si veniva per completare l'apprendistato presso un maestro, una scuola, un'accademia, ma per cercare un confronto, un'esperienza di fronte alla natura, confrontandosi coi maestri del passato e del presente. La città era, per questi pittori, la scuola dello sguardo, del giudizio artistico, il luogo dove era possibile acquisire la sensibilità necessaria per atterrare di fronte allo spettacolo orribile del Vesuvio in eruzione, rimanere senza fiato davanti al panorama della città dalle altezze della Certosa di San Martino, restare sbalorditi ammirando i brillanti affreschi di «Luca fa' presto» o le audaci composizioni di Robert Cozens. A Napoli si imparava anche ad abolire le frontiere tra le scuole, le tendenze, le tradizioni nazionali; ci si rendeva conto che il paesaggio poteva essere ideale, scientifico, di fantasia, pittoresco, sublime o neoclassico. Poiché la città borbonica, come abbiamo già detto, era priva di tradizioni, accademie, scuole, essa rappresentava un bivio, un punto d'incontro per gli artisti di vari ambiti. La Napoli del 1770 era come la Roma del 1630: un centro d'attrazione, un luogo d'incontro di talenti. Dove, meglio che a Napoli, era possibile studiare tutte le maniere, per dopo scegliere secondo il proprio gusto di elezione? Non era esattamente questo, il metodo preconizzato dai giovani teorici, come ad esempio Cochin, nel suo discorso pronunciato all'Accademia al suo ritorno dall'Italia?

Combien de différents caractères la nature ne prend-t-elle pas sous la main de ces artistes? Quelle variété dans la manière de la dessiner et de la dessiner bien [...]. De cette diversité des façons de faire on peut conclure qu'il y a un nombre presque infini de moyens de faire des belles choses et que toutes les manières sont bonnes pourvu qu'elles soient fondées sur l'imitation de la nature et qu'elles ne diffèrent que par les différentes manières de la voir dans ses diverses situations et d'être plus ou moins vivement affecté de quelques unes de ces beautés.¹²⁷

Non allontanarsi mai dallo studio della natura (cioè dal disegno «dal vero») e osservare e analizzare lo stile di tutti i pittori, di ogni scuola e di ogni epoca, ecco il metodo indicato dal brillante teorico.

Lo scopo del viaggio a Napoli, per tutti i giovani artisti che non avevano ancora concluso la propria formazione, era quello di trovare la propria strada, di scoprire la maniera a loro più congeniale, attraverso un contatto fecondo con la natura e con le

¹²⁷ C.-N. COCHIN, *Examen critique des tableaux qu'il a vus pendant son voyage d'Italie*, conferenza del 4 marzo 1752, manoscritto conservato a Parigi all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, n. 194, pp. 3-4. Citato da Christian Michel in COCHIN, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, p. 42.

opere di chi possedeva già un talento riconosciuto; ma anche quello di costituirsi un «museo immaginario» e un repertorio di motivi da sfruttare al ritorno in Francia e durante tutta la carriera:

*Je le loue [l'abbé de Saint-Non] de profiter du séjour de Rome et de la tranquillité que son voyage lui procure. Il fait un magasin pour se nourrir le reste de sa vie. J'éprouve tous les jours que le génie qu'on acquiert à Rome et dans quelques autres villes d'Italie jette des racines si profondes qu'elles survivent pour ainsi dire à celui qui les porte.*¹²⁸

Come capire allora l'evoluzione dell'opera, ad esempio, di Joseph Vernet o di Hubert Robert senza precisare il ruolo svolto dal viaggio in Italia nella loro formazione artistica? Il primo, infatti, ripeterà a Parigi i paesaggi concepiti a Roma e a Napoli, il secondo si diventerà a comporre, al ritorno in patria, delle variazioni intorno ad un tema, come il *macellum* di Pozzuoli (fig. 3) o i templi di Paestum. Valenciennes si mostrava anch'egli perfettamente cosciente, nel passo del suo trattato sul paesaggio destinato ai giovani pittori che riportiamo, dell'immenso profitto che essi avrebbero potuto ricavare dal viaggio in Italia:

*Au bout de quelques années d'absence employées utilement à voyager, à observer la Nature et à vous exercer dans votre art, nous vous supposons de retour, rapportant dans vos foyers vos porte-feuilles garnis de dessins, de croquis et d'études, et vos tablettes pleines de notes et d'observations. Vous aurez alors à mettre en œuvre tous ces matériaux épars, et à composer des tableaux, pour établir votre réputation : c'est alors que commence votre carrière, et que l'emploi de vos talents et votre conduite dans le monde devront vous mériter la considération et l'estime de vos concitoyens.*¹²⁹

Con la conoscenza del passato, essi sarebbero stati capaci di affrontare il futuro, e il viaggio in Campania avrebbe costituito, per i pittori in formazione, una fonte inesauribile di stimoli per la loro carriera parigina.

1.1.2 Le motivazioni economiche

Le motivazioni del viaggio in Italia e in particolare a Napoli, non erano soltanto artistiche, ma potevano essere anche economiche - soprattutto se i pittori, disegnatori e incisori che lo effettuavano non appartenevano al piccolo gruppo privilegiato dei borsisti

¹²⁸ Lettera di Caylus a Paciaudi dell'11 febbraio 1760 in *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le Père Paciaudi*, a cura di C. NISARD, 2 voll., Paris, Imprimerie Nationale, 1877, citata da P. ROSENBERG, in DE SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit., p. 44.

¹²⁹ DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., p. 630.

di Palazzo Mancini. La dimensione economica poteva presentarsi in tre diverse circostanze: al momento del viaggio, durante il soggiorno campano e/o al ritorno in Francia. Nel primo caso, l'artista accompagnava un suo protettore nell'Italia meridionale e riceveva, in cambio della produzione grafica che documentava i luoghi visitati e (a volte) dei commenti dati davanti alle opere e ai monumenti, un contributo in natura (vitto e alloggio); nel secondo, egli approfittava della sua permanenza in Campania per prendere contatto con la clientela e vendere parte della sua produzione; nel terzo caso infine, l'artista realizzava a Napoli opere compiute o studi destinati ad essere sviluppati e venduti in Francia¹³⁰. Il numero considerevole di pittori di paesaggio che si recò a Napoli a partire dal secondo terzo del Settecento ci lascia supporre che la situazione in Francia per gli artisti che praticavano questo genere non fosse facile, oppure che il soggiorno italiano costituisse un «valore aggiunto» alle opere vendute al di là delle Alpi. A conferma di ciò ci sono le testimonianze dell'abate Desfontaines e dell'abate Gougenot che notavano con dispiacere la quasi totale assenza, negli anni 40-50, di pittori francesi contemporanei nelle collezioni degli *amateurs* e il gusto quasi esclusivo dei loro connazionali per la pittura italiana e fiamminga del Cinque e Seicento:

*Le titre de français et de vivant dégrade un artiste à leurs yeux. Il faut être étranger ou mort pour leur plaire.*¹³¹

Meglio quindi, per gli artisti desiderosi di fare carriera, cercare clienti in Italia, oppure adottare lo stile dei loro concorrenti d'oltralpe; Jean de Cayeux ha, infatti, stimato che tra il 1750 e il 1815, su 350 artisti che si sono dedicati al genere del paesaggio, più di 215 abbiano soggiornato a Roma o siano stati tentati dallo stile italianizzante¹³². Ciò spiega perché, intorno alla metà del secolo, i più grandi paesaggisti francesi si trovavano oltralpe: Adrien Manglard, dal 1715 al 1760¹³³; Joseph Vernet, dal 1734 al 1753; e Hubert Robert, dal 1759 al 1762. I primi due perché incontrarono in Italia condizioni di

¹³⁰ Non ci dilungheremo qui sul rapporto artista-cliente, trattato nel secondo capitolo: *Artisti, clienti e società: le strutture della produzione*.

¹³¹ P. F. GUYOT DESFONTAINES, *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1740, p. 281. Citato da C.B. BAILEY, *Patriotic Taste: collecting Modern Art in Pre-revolutionary Paris*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, p. 33.

¹³² J. DE CAYEUX, *Le paysage en France de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 1997, p. 47.

¹³³ Per Silvia Maddalo, «È probabile che Manglard venisse spinto a lasciare la Francia anche dalle difficoltà incontrate ad inserirsi in un ambiente artistico dominato, come si è detto, dall'Accademia parigina, la quale da un lato ostacolava l'autonomia delle scuole provinciali, e dall'altro, fedele ad un ideale figurativo «classicizzante», ammetteva il genere paesistico solo moderatamente, e mai quando esso nasceva da istanze realistiche (come quello olandese), o quando sconfinava nella bambocciata. Non è un caso, infatti, che nei primi cinquant'anni del secolo, un pittore di paesaggio non fu mai vincitore del Grand Prix de Rome». S. MADDALO, *Adrien Manglard (1695-1760)*, Roma, Multigrafica Editrice, 1982, p. 33.

produzione e di ricezione delle loro opere più favorevoli, l'ultimo perché riteneva che studiare nel Bel Paese fosse diventato indispensabile al suo sviluppo artistico. La situazione dei paesaggisti francesi mutò del tutto nell'ultimo terzo del Settecento, come dimostrano i discorsi dei critici (e in particolare i giudizi elogiativi espressi da Diderot a favore di Joseph Vernet) o l'apparire di diverse manifestazioni (i *Salons de la Correspondance*, le mostre del *Colisée* e dell'*Élysée* che accolgono opere dei generi minori). Nel 1783 un visitatore del *Salon* notava come:

*Un genre dont on est généralement satisfait c'est le paysage [...] aujourd'hui fort goûté et fort recherché par nos amateurs. C'est apparemment ce goût universel qui a déterminé plusieurs de nos artistes à s'y livrer avec application.*¹³⁴

Le ragioni di questo cambiamento, insieme veloce e radicale, saranno studiate nel terzo capitolo; ci basti ora sottolineare come nel periodo in cui si registra il maggior numero di paesaggisti francesi in viaggio in Italia (e soprattutto nell'Italia del Sud) si riscontri un mutamento del gusto del pubblico. Se la prima generazione di artisti - quella di Manglard e di Vernet - era stata costretta a trasferirsi nella penisola per necessità economiche (e perché il gusto degli *amateurs* francesi non era ancora maturo per il paesaggio), le generazioni successive invece sceglieranno deliberatamente il soggiorno in Italia per aumentare il prestigio delle loro opere ed accrescerne il valore sul mercato parigino.

L'opportunità di vedersi finanziare il soggiorno in Campania, poteva presentarsi all'artista già al momento della sua uscita dallo studio del maestro. Molti giovani apprendisti attendevano l'occasione di recarsi in Italia per completare la propria formazione; ma, a differenza dei loro colleghi inglesi che potevano beneficiare di borse di studio oppure dei laureati del *Grand Prix*, essi dovevano procurarsi l'appoggio di un ricco mecenate che finanziasse il loro viaggio. Quest'ultimo poteva essere un nobile o un uomo di potere, il quale era alla ricerca di un giovane pittore ricco di talento che lo accompagnasse nel suo *Tour* o offriva il soggiorno ad un suo *protégé* (spesso un connazionale). È questa la situazione in cui, ad esempio, si trovò Joseph Vernet, che godette dell'appoggio del marchese de Caumont per il suo viaggio in Italia, in cambio dell'impegno di disegnare dall'antico e procurargli opere e reperti archeologici. Cassas, da parte sua, beneficiò del sostegno del duca di Rohan Chabot, e Huë di quello del

¹³⁴ *Loterie pittoresque pour le Salon de 1783*, Amsterdam, s.n., 1783, pp. 12-13, citato da BAILEY, *Patriotic Taste*, cit., p. 285, nota 90.

notaio Duclos-Dufresnoy, che consentì ai due artisti di completare la loro formazione in Italia. Durante il soggiorno, il protettore forniva al pittore delle lettere di credito e, in alcuni casi, pagava in anticipo le commissioni¹³⁵. Generalmente l'artista, in cambio del generoso aiuto che riceveva, doveva consegnare, al ritorno in Francia, una parte o la totalità della sua produzione, e inoltre le opere che aveva acquistato in Italia per conto del suo protettore.

Altri artisti, che già si trovavano in Italia spesso con il titolo di *pensionnaire*, ebbero l'opportunità di accompagnare dei viaggiatori nel loro periplo del sud della penisola; tra di essi Clérisseau e i fratelli Adam, Hoüel e il cavaliere d'Avrincourt, Hubert Robert e l'abate de Saint-Non:

*J'ay veu par une lettre de Monsieur Cochin que vous trouviés bon, Monsieur, que le sieur Robert accompagnât Monsieur l'abbé de Saint-Nom à Naples ; outre la douceur du voyage pour luy, puisqu'il ne luy en coûtera rien, il trouvera de quoy faire des études qui luy seront avantageuses. Il vous ait sensiblement obligé de cette permission, dont il espère retirer du fruit.*¹³⁶

Il caso di Charles-Louis Clérisseau (Parigi 1721 – Auteuil 1820) è particolarmente interessante: come molti architetti della sua generazione (Dumont, Desprez, Pâris, Renard e Soufflot), fu scelto per partecipare ad alcune spedizioni archeologiche nel Sud d'Italia, allo scopo di effettuare il rilievo dei monumenti e/o lavorare all'edizione di una raccolta di reperti antichi o di vedute (figg. 21 e 24). La scarsità di attività edilizie in quegli anni costringeva, in effetti, gli artisti ad orientarsi verso il genere più lucrativo delle vedute. Durante il loro soggiorno nell'Italia meridionale essi producevano molti disegni con l'obiettivo sia di documentare il percorso del loro mecenate, che di venderli successivamente o farli incidere. Desprez riutilizzò così una parte della sua produzione realizzata per l'abate di Saint-Non per eseguire, insieme a Francesco Piranesi, una serie di stampe aquarellate rappresentanti le curiosità del regno di Napoli: l'eruzione del Vesuvio, il tempio di Serapide a Pozzuoli, la grotta di Posillipo, Pompei, il miracolo di San Gennaro... Il mercato delle vedute (disegnate, incise o dipinte) era in realtà molto sviluppato in Italia - soprattutto a Roma, Venezia e Napoli, le tre tappe principali del *Grand Tour* - e alcuni artisti francesi seppero trarre grande profitto da queste circostanze.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁶ Lettera di Natoire a Marigny, a Rome, il 19 marzo 1760. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, pp. 333-334.

Scarse, invece, sono le commissioni documentate e pochi sono i pittori che riportano, come Vernet nel suo *Livre de raison*, il titolo e il prezzo dei quadri venduti, e il nome del cliente. Tuttavia, in alcuni casi, si è riusciti a determinare la provenienza delle opere, dandoci la possibilità di ricostruire le caratteristiche principali del mercato delle vedute francesi realizzate nel Sud d'Italia¹³⁷.

Molti artisti tentarono di vendere nella penisola la loro produzione, tra di essi anche i *pensionnaires*, sebbene il regolamento dell'Accademia lo proibisse; ma solo coloro che si erano già conquistati una reputazione come Vernet, o si erano stabiliti a Napoli come Boily, Tierce, Volaire o Péquignot, riuscirono a trarre profitto, in misura più o meno grande, dalle circostanze favorevoli. Per un artista di passaggio, costituirsi una clientela non era cosa facile¹³⁸ e chi ebbe l'opportunità di imporsi sul mercato decise, come gli artisti appena citati, di trattenerci nella capitale del regno di Napoli. In questi casi, il soggiorno di formazione influì sulle loro prospettive di carriera e quindi sulla decisione di restare, per un periodo più o meno lungo, in Italia. Louis Boily (1735 – 1800 circa), incisore al bulino, lavorò a Napoli dal 1766 al 1789 e a partire da tale anno per il re; collaborò alla *Relazione dell'ultima eruzione* (1779) di Michele Torcia, realizzando una tavola rappresentante il Vesuvio, tratta da Volaire, e partecipò a diverse imprese editoriali come le *Antichità di Ercolano esposte*, fornendo diverse tavole che gli furono ben retribuite. Jean-Baptiste Tierce (1737/1741 – circa 1794), pittore e disegnatore, si stabilì a Napoli dal 1774 al 1778 nell'elegante via Toledo¹³⁹; lavorò per il cardinale de Bernis, collaborò con l'incisore Filippo Morghen e intrattenne sicuramente delle relazioni con la corte (poiché nel 1788 alcune sue opere saranno esposte a Palazzo Farnese, allora ambasciata napoletana a Roma). Sappiamo, dalla corrispondenza del marchese de Sade, che Tierce svolse un'intensa attività e fu apprezzato dalla buona

¹³⁷ Ci limiteremo in questo paragrafo ad un abbozzo del mercato; la nostra intenzione non è quella di delineare un ritratto della clientela, ma di mostrare come il soggiorno italiano possa essere stato, per alcuni artisti, un'importante fonte di guadagno.

¹³⁸ Il caso di Subleyras, ritrattista e pittore di storia è, in questo senso, eccezionale. Giunto a Napoli nell'ottobre del 1746 per motivi di salute, ebbe l'opportunità nei pochi mesi della sua permanenza – ripartirà per Roma nel giugno del 1747 – di eseguire i ritratti di Horatio II Walpole e di Eustache, duca de la Vieuville. Ricordiamo tuttavia che il pittore, che aveva acquisito una grande reputazione a Roma, era al culmine della sua carriera ed incontrò, di conseguenza, meno difficoltà di un giovane paesaggista in formazione ad imporsi presso la clientela. Su Subleyras, cfr. ROSENBERG, *Tre note napoletane*, cit., pp. 89-91; *Subleyras. 1699-1749*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 20 febbraio – 26 aprile 1987; Roma, Académie de France, Villa Médicis, 18 maggio – 19 luglio 1987), a cura di P. ROSENBERG e O. MICHEL, Paris, RMN, 1987; O. MICHEL, «Subleyras», in *The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, t. XXIX, pp. 886-889.

¹³⁹ Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in poi A.S.B.N.), Banco di San Giacomo, Pandette del 1776 e del 1777; Giornale copiapolizze di cassa del 1777, mat. 2038, p. 231.

società napoletana¹⁴⁰; vide passare a Napoli diversi importanti viaggiatori e prestò i suoi servizi di disegnatore al marchese de Sade e a Vivant Denon per il suo *Voyage pittoresque*. Pierre-Jacques Volaire (Tolone 1729 – Napoli 1799), pittore di paesaggio, durante il suo viaggio di formazione nel Sud d'Italia (a Roma e a Napoli), trovò nella città partenopea le condizioni più favorevoli allo sviluppo del suo talento, come testimoniano l'appoggio ricevuto dagli ambasciatori francese e inglese (il visconte di Choiseul e Lord Hamilton) e i riconoscimenti ottenuti presso i ceti più elevati della società; ciò anche grazie alla sapiente scelta di un tipo di produzione particolarmente adatto a rispondere alle aspettative della clientela: l'illustrazione delle eruzioni del Vesuvio. Infine Jean-Pierre Péquignot, pittore e disegnatore, trascorse i suoi ultimi anni a Napoli, dove soggiornò dal 1793, data della sua fuga da Roma (dopo l'assassinio di Hugou de Bassville), alla sua morte, probabilmente nel 1807; trovò un impiego come maestro di disegno presso l'appaltatore d'imposte Darlincourt¹⁴¹, che era impegnato nel suo *Tour d'Italia*, e continuò a produrre grandi quadri di paesaggio in stile neoclassico.

L'unico artista che, benché fosse a Napoli di passaggio, riuscì a vendervi dei quadri, fu Joseph Vernet. L'artista ricevette, infatti, da Carlo III (nel 1746) la commissione di *Carlo di Borbone alla caccia delle folaghe sul lago Patria* (fig. 4) e di una *Carlo di Borbone alla caccia sul lago di Licola*; dal duca de la Rochefoucault, ambasciatore di Francia a Napoli (in data indeterminata), quella di una *Marina con un faro e il tempio di Minerva Medica*, un capriccio con elementi paesaggistici napoletani; e forse dal marchese de l'Hôpital, ambasciatore di Francia a Napoli, la commissione dei due *pendants* con vedute di Napoli, da nord e da sud, della collezione del Duca di Northumberland (figg. 5 e 6).

In effetti, tra gli artisti presenti a Napoli non tutti ebbero la fortuna, come Vernet, di riuscire a vendere a Napoli i loro dipinti, oppure l'opportunità o il desiderio, come Volaire e Boily, di stabilirsi nell'Italia meridionale; molti dovettero attendere il loro ritorno in Francia per trarre qualche profitto economico dal soggiorno in Campania. Questo, ad esempio, è il caso di Étienne Giraud, incisore e editore che lavorò a Napoli dal 1767 al 1771; al rientro a Parigi nel 1772, egli si dedicò alla vendita della sua raccolta di vedute del regno di Napoli¹⁴² e di mappe e paesaggi topografici (figg. 7 e

¹⁴⁰ Lettera del dottore Mesny al marchese de Sade, del 17 gennaio 1776. D. A. F. DE SADE, *Voyage d'Italie*, Paris, Fayard, 1995, vol. I, p. 466.

¹⁴¹ Napoli, Archivio Storico di Napoli (d'ora in poi A.S.N.), Affari esteri, B. 543, senza n° di folio.

¹⁴² *Le grand golfe de Naples / Par Giraud / ou / Recueil des plus beaux palais / de la ditte ville / MDCCLXXI. / Le dit ouvrage renferme les plus beaux Restes d'Antiquités qui existent sur la Coste de*

8)¹⁴³. Hubert Robert realizzò molte controprove delle sue sanguigne napoletane, ma anche molte variazioni intorno a soggetti campani come la grotta di Posillipo. Altri esposero i loro quadri, *gouaches* e acquerelli al *Salon* o nelle altre manifestazioni concorrenti, trovando così degli acquirenti. Dal 1775 al 1800, i paesaggi napoletani (di Vernet, Hoüel, Huë, Pérignon, Génillon, Taurel e Petit) furono presenti in quasi tutti i *Salons*, ciò a dimostrazione del grande successo di questo genere presso il pubblico¹⁴⁴. In realtà, in questi anni, malgrado la volontà di D'Angiviller di rialzare il prestigio della pittura di storia, incoraggiando le commissioni di soggetti di grande gesto, molti collezionisti (tra i quali Duclos-Dufresnoy, Bernard o Le Peletier de Mortefontaine¹⁴⁵) costituirono delle raccolte di paesaggi. Il mercante Paillet, grande ammiratore di Vernet, ebbe un ruolo altrettanto importante nell'infatuazione del pubblico per le vedute dell'Italia meridionale: egli si vide passare tra le mani almeno ottanta quadri dell'artista, che raggiunsero prezzi sempre più alti. Le due famose vedute di Napoli della collezione del duca di Northumberland, due *pendants* (figg. 5 e 6), furono comprate dal mercante a 4855 franchi e rivendute, nel 1784, a 9500 franchi¹⁴⁶!

Un esempio come quello di Vernet, il cui viaggio era stato finanziato dal suo protettore, che aveva avuto l'opportunità di vendere i suoi quadri in Italia meridionale, trovando acquirenti presso re, diplomatici e ricchi turisti e che vide, al ritorno in patria, i suoi quadri raggiungere prezzi altissimi, incoraggerà numerosi artisti a seguirne l'esempio¹⁴⁷.

*Poussole, Baja & Cuma / Le tout pittoresquement gravé à un seul trait à l'eau forte dans le goût du Celebre Piranesi et Le Grand Golfe de Naples / ou recueil des plus belles vues de ses Environs / et des meilleurs Palais de la Ditte Ville / ainsi que les antiquités les plus remarquables / qui existent sur la cote de Poussole Baja et Cuma / et selles des deux Cicilles / Gravé par différents Graveurs de sa majesté cicilienne / au Dépen du Chevalier Giraud / Aingénieur au Service de la Cour de Saxe / Pendant son séjour à Naples. Cfr. G. PANE, *La Città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Villa Pignatelli, 16 gennaio – 13 marzo 1988), a cura di V. VALERIO, Napoli, Grimaldi e C., 1987, p. 263.*

¹⁴³ Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, ff. 221, 243-244.

¹⁴⁴ GUIFFREY, *Collection des livrets*, cit.

¹⁴⁵ BAILEY, *Patriotic Taste*, cit., p. 146; O. BONFAIT, *Les collections des parlementaires parisiens du XVIII^e siècle*, in «La Revue de l'Art», n. 73, 1986, p. 37. Marianne Roland Michel cita anche le collezioni di Blondel de Gagny, La Live de Jully, Watelet, del cavaliere de Clesnes e del duca de Chabot. ROLAND MICHEL, *De l'illusion à «l'inquiétante étrangeté»*, cit., p. 475, nota 1.

¹⁴⁶ E. JOLYNN, *Alexandre-Joseph Paillet : expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Arthéna, 1996, pp. 185-188.

¹⁴⁷ «Vernet's real influence was perhaps less an immediately visual one and rather more oblique. Not only did he encourage a painter like Wilson, but his own success must have demonstrated the viability of the landscape profession in the middle years of the century, although this also means that he cornered a certain section of the market.»; P. CONISBEE, in *Joseph Vernet. 1714-1789*, catalogo della mostra

1.1.3 Le motivazioni culturali

Al di là delle motivazioni e delle aspettative di tipo artistico ed economico, i pittori e i disegnatori francesi che, durante il Settecento, attraversavano le Alpi, per dedicarsi al genere del paesaggio, lo facevano sulla base di ragioni ancora più profonde: quelle di origine culturale, legate ai temi fondamentali del viaggio e della concezione della natura.

Raramente negli studi sul *Grand Tour*, sulla letteratura periegetica e sul soggiorno italiano degli artisti, sono stati presi in considerazione tutti gli scopi e i significati dell'esperienza del viaggio in Italia e ne è stato sottolineato il carattere essenzialmente formativo. Cesare De Seta - ne *L'Italia nello specchio del Grand Tour* - ha notato come, accanto ai motivi più propriamente culturali e formativi, i turisti del Settecento, provenienti essenzialmente dai paesi del Nord (Francia, Inghilterra e Germania), erano spinti al viaggio in Italia dal desiderio di luce, di sole e di calore¹⁴⁸. L'autore rileva come «questo carattere ludico, sensitivo e naturalistico»¹⁴⁹ s'imponga, in tutta evidenza, a chi legga i resoconti di viaggio e – secondo il nostro parere - guardi i paesaggi italianizzanti dei pittori francesi. De Seta ha inoltre messo in risalto il gusto per l'avventura dei viaggiatori, per i quali - spesso giovani, privi di esperienza e destinati ad una vita urbana e mondana o ad una carriera nella diplomazia o nell'amministrazione - il periplo d'Italia costituiva un'esperienza unica ed insolita nella loro esistenza. Le tempeste del Mar Mediterraneo, le montagne ricoperte di neve o infestate dai banditi e le eruzioni del Vesuvio o dell'Etna, saranno, per questi viaggiatori, dei ricordi che rimarranno loro impressi per tutta la vita, magari amplificati dal trascorrere tempo e dalle manchevolezze della memoria.

L'avvento, durante il Settecento, di uno spirito enciclopedico, di una volontà di estendere le frontiere del sapere e di allargare gli orizzonti della conoscenza, è stato spesso individuato come una delle ragioni profonde del fenomeno del *Tour* e della sua ampia diffusione. Paul Hazard ne *La crisi della coscienza europea*, e dopo di lui Elio Franzini ne *L'Estetica del Settecento*, hanno approfondito la riflessione su questo tema e hanno mostrato come la fortuna del fenomeno sia dovuta ad un mutamento

(London, Kenwood House, 4 giugno – 19 settembre 1976; Paris, Musée de la Marine, 14 ottobre 1976 – 9 gennaio 1977), a cura di P. CONISBEE, Londres, Greater London Council, 1976, senza numero di pagina.

¹⁴⁸ DE SETA, *L'Italia nello specchio*, cit., p. 143.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

paradigmatico della cultura avvenuto tra il 1680 e il 1715, consistente in un passaggio dalla stasi al movimento¹⁵⁰. Per Hazard, il Settecento, al contrario dello spirito classico che amava la stabilità, l'equilibrio e l'ordine, si fonda interamente su una filosofia dell'esperienza. Il viaggio costituisce, in questo contesto, una delle manifestazioni del nuovo atteggiamento, così come lo stile rococò in pittura e nelle arti minori o il genere della fuga in musica. Nella stessa epoca, mentre i teorici come Hogarth e Gilpin o gli architetti-giardinieri come Capability Brown propongono l'apologia del movimento e delle ondulazioni della linea serpentina, è il pensiero stesso, come sottolinea Hazard, che viaggia alla ricerca dei propri limiti.

Il Settecento, come da più parti sottolineato, è anche il secolo del «ritorno alla natura»; questo concetto, che si diffonde nei *Salons* e nella produzione filosofica ed estetica, si allarga a diversi settori della vita e della società: ne sono testimonianza la creazione di orti botanici o l'interesse per la vita contadina (la fattoria di Marie-Antoinette a Trianon, i quadri di Greuze...). Intorno al concetto di natura le riflessioni filosofiche prendono, nel Settecento, due direzioni principali: la prima, ereditata dalla rivoluzione scientifica seicentesca, conduce ad una concezione meccanicistica del mondo che, allo scopo di scoprirne e comprenderne le leggi, porterà allo sviluppo o all'apparizione di nuove discipline (quali la botanica, la geologia, la vulcanologia o la mineralogia)¹⁵¹; nello studio di queste discipline sono coinvolti tutti, gli scienziati e i semplici *curieux*. La seconda direzione è quella rousseauiana e preromantica, compiutamente esposta nel primo libro del *Contrat social* e nell'*Émile* (o anche nella più diffusa *Nouvelle Eloïse*), che rivaluta la spontaneità e la creatività insite nella natura, denunciando l'artificialità del vivere sociale e della cultura, fonti per l'uomo di mali e di ingiustizie. Accanto alle concezioni meccanicistica e rousseauiana, è interessante, dal nostro punto di vista, prendere in esame le riflessioni sulla natura formulate da Diderot in un suo testo dedicato alle teorie dell'arte: il *Traité du Beau*¹⁵². In effetti, per il

¹⁵⁰ HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, cit., pp. 3-25; E. FRANZINI, *L'Estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 38-40.

¹⁵¹ Cfr. Introduzione a 1. «Le modalità del viaggio».

¹⁵² Nel 1750 Diderot redigeva la voce «Beau» del secondo tomo dell'*Encyclopédie* (pubblicato il 22 gennaio del 1752). Soddisfatto del suo saggio, lo fece stampare ad Amsterdam nel 1772 con il titolo di *Traité du Beau*. Si tratta del primo scritto nel quale Diderot espose i fondamenti naturalisti della sua teoria estetica, che svilupperà successivamente nei *Salons*, negli *Essais sur la Peinture* e - nel 1780 - nei *Pensées détachées*. Secondo Diderot, l'artista trae giovamento dall'abbandono dell'*Académie* per dedicarsi all'osservazione scrupolosa delle meraviglie della natura, poiché « la nature imite, en se jouant, dans cent occasions, les productions de l'art ». D. DIDEROT, *Traité du Beau*, Amsterdam, Marc-Michel

filosofo, «l'arte può considerarsi come un tipo di conoscenza e di esperienza privilegiata», che ci permette di scoprire «le radici vitali della natura»¹⁵³. Nell'ambito del nostro studio sui paesaggisti francesi a Napoli, le posizioni di Rousseau e Diderot assumono una particolare importanza.

Già dai suoi primi scritti (intorno agli anni 50), Rousseau condanna lo sviluppo storico distorto della società e le cattive istituzioni politiche che ne conseguono. Le sue teorie, ma anche le sue scelte personali, stigmatizzano la vita in città, le sue ingiustizie, la sua corruzione e superficialità; d'altronde l'opinione di Rousseau, è condivisa da molti altri e soprattutto dagli artisti, sempre attenti a registrare i mutamenti di sensibilità. Hogarth nella serie di stampe intitolata *La carriera di una prostituta*, rappresenta il percorso di un'innocente fanciulla della campagna, che, venuta a trovare lavoro in città, rimane vittima di una serie di sventure: prostituzione, cattive compagnie, arresto, malattia e morte. Il pittore propone come modello alternativo, quello di una *Venditrice di gamberi*, dal viso fresco, dagli occhi vivi e le guance rosa, forse una figlia di pescatori cresciuta a contatto col mare, tra i verdi prati dell'Inghilterra. Una descrizione di questo mondo incorrotto e giusto, dove l'uomo è in pace con la natura e amico dei suoi simili, è presentata negli stessi anni nella *Nouvelle Eloïse*: la tenuta di Clarens ai piedi delle Alpi, immaginata da Rousseau, costituisce nel suo piccolo, un universo autosufficiente, dove regnano il buon senso e la virtù.

Questa nuova sensibilità per una natura incontaminata, si traduce ben presto, nelle abitudini dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, in un progressivo allontanarsi dalla città - attraverso il moltiplicarsi delle residenze di campagna e l'aumento dello spazio riservato ai giardini - e successivamente nello sviluppo dei viaggi e del fenomeno del *Grand Tour*. *Le stagioni* di Thomson, tradotte dall'inglese nel 1760, le *Georgiche francesi* di Bernis (nel 1769 apparirà l'edizione francese di quelle di Virgilio), *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, uscito nel 1787, e la pubblicazione di numerosi resoconti di viaggio, sviluppano nel pubblico il fascino per i viaggi, la curiosità per i paesi stranieri e i costumi esotici.

Lo scopo del viaggio è, prima di tutto, la ricerca di una natura agreste, intatta, incontaminata, ormai scomparsa dalle campagne francesi. Come nota Jean Starobinski, i paesaggi di Francia deludono i sogni arcadici: i recinti eretti da ricchi proprietari avidi di

Rey, 1772 (ried. in *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 42). Cfr. *infra* 3.1 «Dal vedere al sentire: l'evoluzione dell'idea di paesaggio a Napoli e il ruolo assunto dagli artisti francesi».

¹⁵³ E. FUBINI, 'Natura' e 'rapporti' nell'estetica di Diderot, in «Rivista di estetica», XIV, 1969, fasc. II, pp. 223-224.

rendimento, i contadini fangosi e miseri, non incoraggiano il contatto diretto con la natura. Bisogna quindi cercare il pittoresco al di là delle campagne troppo ben amministrate o delle regioni dove è impiantata l'industria, perché le imprese dell'uomo - le fucine, le macchine e le manifatture - stravolgono e sfigurano il paesaggio. È allora necessario partire alla ricerca di una natura diversa: selvatica e solitaria, nella quale sia possibile aggirarsi senza incontrare presenza umana e, abbandonando ogni sogno sociale, diventare un perpetuo viaggiatore, un contemplatore separato dal mondo¹⁵⁴. Per questi uomini sensibili, la Campania, terra di Virgilio e di Metastasio - con i suoi paesaggi incantevoli e la sua natura traboccante di vita (il Vesuvio espansivo, la terra feconda, l'aria limpida e il mare sempre azzurro) - rappresenta un autentico paradiso. I lazzaroni, i suoi abitanti appaiono così gli uomini più felici del mondo, poiché si accontentano dell'offerta generosa degli alberi e del calore che gli dispensa il sole:

*Connaissez-vous cette terre où les orangers fleurissent, que les rayons des cieux fécondent avec amour ? Avez-vous entendu les sons mélodieux qui célèbrent la douceur des nuits ? Avez-vous respiré ces parfums, luxe de l'air déjà si pur et si doux ? Répondez, étrangers, la nature est-elle chez vous belle et bienfaisante ?*¹⁵⁵

Madame de Staël, ma anche Denon scoprono nelle campagne del regno di Napoli la realizzazione di un modello di vita semplice e sereno:

*Le peuple [de Molfetta] est doux, poli; il connaît la bonté de son pays, et a le bon esprit de s'y trouver heureux. Plusieurs d'entre eux que nous questionnâmes, et qui n'avaient rien moins que l'air opulent, nous confessèrent qu'ils avaient de tout en abondance, et que tout ce que leur sol produisait était excellent.*¹⁵⁶

Modello che ritroveremo nelle pagine degli scrittori dell'Ottocento, come ad esempio in *Graziella* di Lamartine.

È opportuno ricordare come la fisionomia dei paesaggi campani corrisponda anche all'idea che gli artisti francesi si costituiscono della natura. Alcuni, come i disegnatori dell'abate de Saint-Non, sono alla ricerca di siti pittoreschi, dove una vegetazione abbondante ricopre le rovine degli edifici romani; altri, come Volaire, ammirano la natura quando si scatena in manifestazioni sublimi e terrificanti, come le eruzioni del Vesuvio o le tempeste; altri ancora, come Valenciennes, preferiscono la quiete del golfo di Baia con le sue costruzioni classiche e trovano nella campagna napoletana innumerevoli soggetti d'ispirazione.

¹⁵⁴ J. STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira-Flammarion, 1964 (2^{nda} ed., 1987, p. 160).

¹⁵⁵ DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, cit., p. 63.

¹⁵⁶ DENON, *Voyage au Royaume de Naples*, cit., p. 209.

Con le teorie di Shaftesbury - entrate a far parte del sentire comune soprattutto a partire dalla fine del Settecento e nell'Ottocento - il soggiorno in Italia meridionale acquista un'altra dimensione. Come spiega Georges Gusdorf, il viaggio romantico diviene soprattutto interiore, trasformandosi in una vera e propria ricerca di sé stesso:

*Il s'agit d'assurer la coïncidence entre les exigences du dedans et les évidences du dehors, de parvenir jusqu'à cette région mystérieuse où les harmonies intimes se trouveront en accord avec les rythmes de l'environnement proche et lointain. Le voyage romantique est une initiation, et l'on ne se dépayse que pour mieux atteindre la patrie vraie, où l'âme pourrait s'établir dans la plénitude d'un univers à sa ressemblance.*¹⁵⁷

In effetti, la voce «*Paysage*» del dizionario di Watelet illustra le corrispondenze che esistono tra la natura e lo stato d'animo di chi la contempla:

*Quant aux impressions que causent, ou la singularité, ou les accidens de la nature, elles ont lieu, parce que l'homme trouve du plaisir à être remué, et que les objets peu ordinaires produisent en lui cet effet. Au reste, cet effet est relatif à son caractère et souvent même à la situation momentanée de son ame. [...] La représentation d'une solitude d'une caverne, d'une sombre forêt, fixera particulièrement le mélancolique, tandis que l'homme en souriant à son bonheur se plaira à contempler la vue d'un bocage ou d'un vallon émaillé de fleurs.*¹⁵⁸

In alcuni casi, il viaggio è addirittura considerato come una necessità psicologica, quasi terapeutica, dell'anima insoddisfatta alla ricerca di un universo che le somigli:

*Ye fields and woods, my refuge from the toilsome world of busyness, receive me in your quiet sanctuary, and favour my retreat and thoughtful solitude...*¹⁵⁹

Per diversi poeti e pittori settecenteschi, come Goethe, Jones o Voltaire, Napoli rappresenta quest'universo, ovvero il luogo la cui scoperta rende possibile la rivelazione e la completa espressione del loro talento.

Nel caso di Rousseau e di alcuni turisti preromantici o romantici, il bisogno di viaggiare diviene quasi una patologia, un sintomo della malinconia - o dello *spleen*, per usare una terminologia ottocentesca - che li affligge. Vittime di questo male sono soprattutto i britannici - come Oswald, l'eroe di *Corinne* -, gli abitanti delle grandi città e «i figli di Saturno»; tra di loro alcuni artisti insaziabili, quali Desprez o Cassas, che si spostano in tutta Europa o in Oriente. Secondo Jean Starobinski:

¹⁵⁷ G. GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique au Siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, p. 233.

¹⁵⁸ WATELET, «*Paysage*», in WATELET e LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture*, cit., vol. IV, p. 13.

¹⁵⁹ SHAFTESBURY, «*Meditation*», in *Characteristics*, cit., vol. II, p. 135.

*L'homme des grandes villes, particulièrement en Angleterre, tend de plus en plus à attribuer son accablement, ses idées noires, son angoisse, à l'influence conjointe du climat insulaire, des veilles, des travaux et des plaisirs de la grande cité. L'on rêve alors de se délivrer de la mélancolie en s'évadant du cercle obscur de la ville enfumée et boueuse ; on imagine le salut par la conversion à la vie bucolique et sylvestre.*¹⁶⁰

Per molti turisti settecenteschi - che sentono il peso della loro immensa fortuna e della mancanza di occupazioni e per i quali all'apprendistato della vita si aggiunge spesso una malinconia generata dall'inazione, dal clima rigido, dal temperamento e/o dalla perpetua insoddisfazione - il *Grand Tour* rappresenta non soltanto un viaggio di piacere, ma una vera e propria cura. Per alcuni la terapia funziona e l'esperienza del diverso, dell'esotismo, li aiuta a capire sé stessi e il proprio paese. Scrive Du Bellay «*Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage [...] / et puis est revenu plein d'usage et raison / vivre entre ses parents le reste de son âge*»; il tempo passato lontano dalla propria terra, permette a questi viaggiatori, di guardarla e di giudicarla con un inedito distacco mentale, e in alcuni casi di accettare o di rivalutare la propria condizione. Il viaggio, e soprattutto il contatto con il mitico Sud, non si riduce dunque soltanto ad un allontanamento dal proprio paese e ad un apprendistato, ma costituisce una sorta di rivelazione.

Diderot, nei suoi discorsi sull'arte, fornisce un ulteriore significato culturale all'esperienza del viaggio in Italia meridionale, inteso come contatto con la natura. Secondo il filosofo, tra i diversi metodi o discipline che permettono all'uomo di capire il funzionamento della natura, l'arte è il tipo di conoscenza e di esperienza da privilegiare¹⁶¹. Egli afferma che l'artista nella sua attività creatrice riproduce la maniera di procedere della natura, la sua «facoltà formatrice»¹⁶²: la natura nel suo sviluppo e nella sua crescita segue, in un certo senso, la maniera di creare dell'artista, e viceversa. L'arte quindi permette di stringere una relazione privilegiata con la natura e l'opera d'arte è «il momento in cui l'uomo si riconosce più autenticamente parte della natura

¹⁶⁰ J. STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basilea, Documenta Geygy, 1960, p. 67, citato in GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique*, cit., p. 198.

¹⁶¹ Questo concetto, che Diderot ha espresso in diverse sue opere (gli *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757), le *Critiques dei Salons* (1759-1771; 1775 e 1781), l'*Essai sur la peinture* (1765), *Le rêve de D'Alembert* (1769), l'*Entretien entre D'Alembert et Diderot* (1769) e il *Traité du Beau* (1772)), è stato messo in evidenza da FUBINI, 'Natura' e 'rapporti' nell'estetica di Diderot, cit., in particolare pp. 223-225.

¹⁶² L.G. CROCKER, *Two Diderot Studies, Ethics and Esthetics*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1952, p. 83.

stessa»¹⁶³. Questa interpretazione del pensiero di Diderot, aiuta tra l'altro a capire i *trompe-l'œil* letterari usati dal critico nelle sue analisi dei quadri del *Salon*; come nel 1767, quando descrive a lungo un paesaggio che si rivela alla fine essere un quadro di Vernet. Diderot che conosce bene l'artista, non ignora il fatto che le sue opere siano il prodotto di una stretta immedesimazione con la natura:

*Je vous recommanderais par-dessus toutes choses de peindre d'après nature, au lieu de dessiner, de porter votre palette au bord de l'eau. C'était la pratique de Vernet que j'ai connu à Rome; il m'y montra ses études de couleurs qui me frappèrent beaucoup par cette vérité qu'ont seules les œuvres produites lorsque l'impression de la nature est encore chaude.*¹⁶⁴

Secondo Vernet, il vero pittore è colui che lavora *d'après nature*:

*Le moyen le plus court et le plus sûr est de peindre et de dessiner d'après nature. Il faut surtout peindre, parce qu'on a le dessin et la couleur en même temps [...]. Une chose qui nuit infiniment aux jeunes gens, ce sont les faux principes qu'ils ont reçus, ainsi que les faux raisonnemens qui en sont la suite. Ils ne peuvent se défaire des uns et des autres qu'en copiant ou en examinant la nature, qui les fera apercevoir des erreurs dans lesquelles l'habitude et la routine des ateliers les avaient fait tomber.*¹⁶⁵

Il contatto diretto con la natura è dunque una necessità per l'uomo che vuole capirne le leggi, e costituisce per l'artista un aiuto inestimabile nella ricerca della conoscenza di sé stesso e delle proprie capacità creative. Il viaggio verso una natura incontaminata, ricca e varia (i cieli cangianti, la vegetazione abbondante...) come quella della Campania, rappresenta, da questo punto di vista, una tappa fondamentale del suo apprendistato artistico.

¹⁶³ FUBINI, 'Natura' e 'rapporti' nell'estetica di Diderot, cit., p. 225.

¹⁶⁴ Lettera di Josuah Reynolds a Nicolas Pocock, pittore di marina, citata in MARINA CAUSA PICONE, *Voltaire*, in «Antologia di Belle Arti», n. 5, 1978, p. 27.

¹⁶⁵ J. VERNET, *Lettre aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, ou de la marine*, pubblicata da L.J. JAY, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...*, Roma, Bottari, 1754 (2^{nda} ed., Paris, Galerie de tableaux, 1817; ristampa Genève, Minkoff, 1973), pp. 622-623.

1.2 I flussi turistici del Settecento

Il soggiorno degli artisti francesi nel regno di Napoli è un fenomeno da analizzare anche attraverso una ricostruzione cronologica; la scelta dell'arco di tempo preso in esame (dal 1737 al 1799), è motivata da considerazioni di tipo storico-artistico: corrisponde, infatti, al momento di massima espansione del *Grand Tour*, alla scoperta del mitico Sud e all'affermarsi della pittura di paesaggio. In questo paragrafo, preciseremo la cronologia del viaggio dei paesaggisti in Campania, determineremo i periodi dell'anno privilegiati dai viaggiatori e infine individueremo i «picchi» turistici legati a fenomeni naturali, culturali e/o storici.

1.2.1 Cronologia del viaggio a Napoli da Vernet a Valenciennes

Il periodo che abbiamo scelto di prendere in esame (comprendente quasi tutto il XVIII secolo) va dall'anno 1737 – che corrisponde al primo soggiorno napoletano di Joseph Vernet - all'anno 1799 - data dell'invasione francese della città e di una parte del regno di Napoli. Per illustrare in maniera efficace e sintetica la presenza a Napoli e nella sua regione dei pittori francesi di paesaggio durante quest'arco temporale, abbiamo realizzato una tabella cronologica (tab. 1), posta alla fine del paragrafo, che riassume l'insieme delle informazioni e dei dati a nostra disposizione.

Dalla lettura di questa tabella risulta innanzitutto un'alternanza di periodi di alta e bassa affluenza. Nella prima metà del secolo o, per essere più precisi, dal 1737 (come già detto, data del primo viaggio di Vernet) al 1766 (anno in cui comincia un'accelerazione del flusso di francesi), furono pochi gli artisti francesi che si recarono a Napoli: solo dieci sui trenta presi in esame. Joseph Vernet, Manglard, Lallemand e Lacroix de Marseille, stabilitisi a Roma per diversi anni, effettuarono solo alcuni brevi visite nella città partenopea; Ignace Vernet fu l'unico a soggiornare a Napoli in questo periodo. Gli altri cinque artisti arrivarono in città tutti al seguito di viaggiatori che la visitavano per la prima volta, attratti dai paesaggi sconosciuti del Sud e dalle recenti scoperte archeologiche: Soufflot e Dumont, insieme al marchese di Vandières; Clérissseau, al servizio dei fratelli Adam; Fragonard e Hubert Robert, come accompagnatori di Saint-Non. Un periodo di forte affluenza si registrò invece fra il 1766

ed il 1789, con un picco negli anni 1775-1779. Illustreremo dettagliatamente, in un altro paragrafo (cfr. 1.2.3 «I ‘picchi’ turistici del Settecento»), i diversi motivi storici, culturali ed artistici di questo fenomeno; per il momento ci proponiamo di fornire soltanto un quadro generale di questi anni.

Sul piano storico il 1763 segnò l’inizio - con il Trattato di Parigi che poneva termine alla guerra dei Sette anni - di un lungo periodo di pace in Europa che terminò, nel 1789, con la Rivoluzione Francese e l’occupazione napoleonica (1796) di alcune regioni italiane. Dal punto di vista culturale, il periodo preso in esame corrispose al momento di massima espansione del fenomeno del *Grand Tour* e all’accrescimento, di conseguenza, della produzione letteraria, saggistica ed artistica ad esso legata (che a sua volta contribuì a pubblicizzare il Sud d’Italia presso gli artisti e i viaggiatori rimasti in Francia). Dal punto di vista artistico, questi sono gli anni che videro Natoire, Vien e Ménageot alla direzione dell’*Académie de France à Rome*; i quali incoraggiarono, per motivi diversi, il soggiorno dei *pensionnaires* nel regno di Napoli. Infatti Natoire fu un sostenitore del genere del paesaggio, Vien si interessò ai reperti archeologici e alle nuove tendenze neoclassiche e Ménageot prolungò fino a due mesi (invece del mese inizialmente previsto) la durata del soggiorno formativo fuori sede previsto per gli allievi. Nello stesso periodo i discepoli di Vernet si recavano, su consiglio del maestro, nel sud della penisola per completare la loro formazione e cercare la clientela. Gli anni immediatamente precedenti il 1780 videro anche il passaggio in Campania dei numerosi disegnatori impiegati (a tempo pieno o in modo occasionale) da Saint-Non. Oltre quelli citati bisogna aggiungere anche gli artisti richiamati a Napoli dalla grande eruzione del Vesuvio del 1779, anno nel quale si registrò la presenza in città di ben otto paesaggisti. Anche negli anni tra il 1780 e il 1789 la forza attrattiva della capitale rimase elevata, come dimostra la forte presenza di artisti francesi. Lo scoppio della Rivoluzione sancì la fine del fenomeno del *Grand Tour* e, a partire dal 1789, pochi artisti si arrischiarono a viaggiare in un’epoca di profondi rivolgimenti politici e sociali. Gli unici artisti francesi presenti a Napoli nell’ultimo decennio del Settecento - ad eccezione di Nicolle, sul quale purtroppo non disponiamo di informazioni molto precise - lo furono per necessità: stabilitisi a Roma, erano dovuti fuggire dalla città pontificia, nel gennaio del 1793, a causa della rabbia popolare antifrancesa e si erano rifugiati nel sud del paese. Tra questi incontriamo Girodet che, sospettato di essere giacobino, sarà espulso anche dal regno di Napoli l’anno seguente; Réattu, che si tratterrà a Napoli solo per pochi mesi dato che in

novembre è documentata la sua presenza in Francia; e Péquignot, che rimarrà in città fino alla morte trascorrendo una vita modesta ed appartata. Per quanto riguarda Taurel, sembra che, in quegli stessi anni, seguisse le truppe di Championnet (fig. 10), diventando il pittore ufficiale delle campagne militari francesi. La generazione successiva d'inizio Ottocento seguirà il suo esempio, così diversi pittori si proporranno come artisti di corte per Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat durante il cosiddetto «decennio francese»¹⁶⁶.

Dalla lettura della tabella 1 si può ricavare anche un'altra importante informazione riguardante la durata del soggiorno napoletano degli artisti francesi. Tra di essi il numero di coloro che riuscirono a fare carriera e si trattennero a lungo nella città borbonica è abbastanza esiguo, includendo solo qualche nome: Ignace Vernet, Boily, Volaire e Péquignot. Giraud e Tierce invece restarono nella città soltanto quattro anni, abbandonandola probabilmente a causa della loro mancata affermazione sul mercato artistico. Ma la grande maggioranza dei pittori, disegnatori ed incisori rimasero appena pochi mesi a Napoli. Alcuni (tra gli altri Clérissseau) visitarono diverse volte la città e la sua regione, prestando i loro servizi di cicerone ai numerosi viaggiatori; altri (Hoüel, Cassas o la squadra di Denon) vi passarono perché diretti verso la Calabria o la Sicilia; altri ancora (Joseph Vernet, Manglard, Lallemand o Lacroix) si erano precedentemente installati a Roma e ciò permise loro di recarsi a diverse riprese nella città partenopea.

Per proseguire la nostra analisi è necessario un esame più minuzioso della cronologia del viaggio degli artisti francesi a Napoli, allo scopo di determinare quali sono stati i periodi dell'anno scelti per visitare la città. In realtà questi periodi non venivano scelti in maniera casuale ma in funzione del calendario delle feste locali, dell'organizzazione dell'intero *Tour* o delle condizioni climatiche delle regioni da attraversare, in modo da consentire al viaggiatore di approfittare al meglio del suo soggiorno in città.

¹⁶⁶ Su questi artisti cfr. anche 1.2.3 «I 'picchi' turistici del Settecento».

1.2.2 I periodi preferiti dell'anno

Il viaggio in Italia rappresentava, nella vita di un artista, un'esperienza unica e straordinaria; pochi pittori avranno l'opportunità di ripeterla. Per questa ragione il *Tour d'Italia* veniva preparato accuratamente consultando chi aveva già visitato il «Bel Paese» o studiando l'apodemica – cioè la letteratura sull'arte del viaggiare – per informarsi sul clima e le feste, così da individuare le stagioni migliori per visitare le varie località prescelte.

Dallo studio della carriera degli artisti presi in considerazione, abbiamo potuto determinare, per sedici di essi, le date precise del soggiorno a Napoli. Abbiamo ovviamente escluso da quest'analisi gli artisti residenti permanentemente in città, coloro che, come Tierce o Giraud, vi hanno vissuto per diversi anni, e coloro che vi si sono recati per motivi politici e quindi indipendenti della loro volontà (Girodet, Péquignot, Réattu e Taurel). Nel corso di questo studio, ci siamo trovati di fronte ad una difficoltà riscontrata anche da Paul Bédarida nel catalogo della mostra *All'ombra del Vesuvio*: la vicinanza tra Roma e Napoli incoraggiava gli artisti a spostarsi spesso da una città all'altra e ciò rende ardua la datazione precisa del loro soggiorno nella città partenopea¹⁶⁷. Tuttavia risulta abbastanza chiaro da quest'indagine come il periodo privilegiato per recarsi in Campania fosse la primavera (in particolare i mesi di aprile e maggio); come seconda opzione veniva l'inverno con i mesi di dicembre e gennaio:

*Comme le climat de Naples est encore plus chaud que celui de Rome, le temps de l'hyver me paroîtroit celui à choisir [per soggiornarvi].*¹⁶⁸

Ed infine l'autunno, molto meno preferito, con il mese di ottobre. Era completamente scartato il periodo estivo – ad eccezione del mese di agosto del 1779, durante il quale una forte eruzione del Vesuvio attirò nella capitale meridionale numerosi artisti e curiosi¹⁶⁹:

¹⁶⁷ P. BÉDARIDA, *I 'canti della sirena' e l'immagine di Napoli nella pittura francese fino al 1830*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), Napoli, Electa, p. 57.

¹⁶⁸ Lettera di d'Angiviller à Vien del 14 settembre del 1779, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIII, p. 467.

¹⁶⁹ Soufflot e Dumont furono gli unici a trovarsi a Napoli in estate, da giugno ad agosto 1750, sicuramente per motivi logistici. Ricordiamo che Soufflot accompagnava il marchese di Vandières nel suo *Tour d'Italia*.

*Je ne pouvois guaire faire le voyage de Naple à stheure qu'après les chaleur et le movais air.*¹⁷⁰

Il clima era, in effetti, un fattore determinante nella scelta delle date del soggiorno. I viaggiatori francesi temevano il caldo torrido dell'estate, lo scirocco che appesantiva l'aria e affaticava i nervi, la foschia che cancellava i paesaggi o ne turbava i contorni. Erano inoltre preoccupati a causa delle epidemie e delle infezioni che si propagavano con il caldo estivo. Esitavano, ad esempio, ad attraversare le paludi pontine per recarsi a Napoli, poiché:

*l'air sans mouvement, y croupit dans les grandes chaleurs comme l'eau dans les marais, et produit l'intempérie, qui véritablement tue les habitants.*¹⁷¹

Evitavano Salerno e la sua aria insalubre e mefitica, il suo disordine e la sua sporcizia, o ancora attraversavano malvolentieri la pianura di Paestum che si diceva infestata dalla malaria:

*On fait des descriptions si étranges, et on prend des idées si monstrueuses d'après ce qu'on lit, et ce qu'on entend raconter, que je croyois trouver Pestum dans un désert marécageux, ses temples perdus ou enfouis dans les joncs ou les broussailles, son air infect et exhalé de la fange...*¹⁷²

Neanche l'autunno era ritenuto una stagione propizia per viaggiare: con i suoi violenti temporali e le prime piogge, le strade diventavano malagevoli e fangose e le piste, che risentivano dell'andamento stagionale, erano talvolta un susseguirsi di buche e di pozze d'acqua, quando non addirittura allagate. Diventava quindi rischioso attraversare fiumi e torrenti in piena o percorrere ponticelli sospesi su corsi d'acqua vorticosi a causa dei diluvi autunnali.

Per tutti questi motivi, le stagioni preferite per recarsi a Napoli erano innanzitutto la primavera, che offriva delle giornate belle, limpide e calde, favoriva gli spostamenti in tutto il Regno e consentiva di disegnare *en plein-air*. O, in alternativa, l'inverno, poco freddo in queste regioni meridionali (con l'eventuale possibilità di godere di qualche bella giornata di sole), che permetteva al viaggiatore di approfittare completamente del suo soggiorno in Campania. In questa regione, durante i mesi di dicembre e gennaio, la

¹⁷⁰ Lettera di Natoire a Vandières del 26 luglio 1752, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 401.

¹⁷¹ DE BROSSES, *Lettres familières*, t. I, p. 301.

¹⁷² D.-V. DENON, in H. SWINBURNE, *Voyage de Henri Swinburne dans les deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780, traduit de l'anglois par un voyageur françois*, Paris, Didot l'aîné, 1785-1786, t. IV, pp. 352-353.

neve s'incontrava solo sulla cima del Vesuvio e la pioggia era molto più rara che nei mesi precedenti.

A parte il clima, a definire il calendario del *Tour* erano le feste locali; infatti, come ricorda Petra Lamers, «ogni piccola città italiana [aveva] le sue feste e manifestazioni, le più famose delle quali [erano] all'epoca il Calcio in piazza di Santa Croce a Firenze, il Gioco del Ponte a Pisa, il Palio a Siena, la Cuccagna a Napoli, le corse di cavalli a Firenze, Bologna e Roma, e la battaglia tra Castellani e Nicolotti a Venezia»¹⁷³. A questo già cospicuo elenco si devono sicuramente aggiungere le feste legate al calendario liturgico o ai santi: il Carnevale e la festa del Redentore a Venezia, la Settimana Santa, Natale e la festa di San Pietro e Paolo a Roma, quella di San Gennaro a Napoli o di Santa Rosalia a Palermo, ecc.; il numero e la varietà di queste feste rendevano ancora più difficile l'organizzazione del viaggio.

Spesso i turisti giungevano a Napoli dopo Pasqua e avevano così l'opportunità di assistere al miracolo di San Gennaro che, nel Settecento, si ripeteva due volte l'anno (precisamente nei mesi di maggio e settembre). In queste occasioni i preziosi busti reliquari del Tesoro della cappella di San Gennaro erano portati in processione e il vescovo celebrava una messa in onore del santo patrono e lo implorava, con i fedeli riuniti nel Duomo, di eseguire il miracolo e liquefare il sangue:

*Une des raisons qui m'avoit le plus déterminé à faire un second voyage à Naples étoit la curiosité que j'avois de me trouver à la fameuse procession de Saint Janvier et au miracle singulier qui s'opère toutes les fois que l'on présente le chef de ce Saint et son sang en face l'un de l'autre.*¹⁷⁴

Nessun viaggiatore francese, che si trovasse a Napoli nei mesi del miracolo, mancava di assistere alla cerimonia e di riportare l'episodio nel suo diario. Alcuni, come Montesquieu, avanzavano delle congetture sul processo termo-chimico che permetteva la liquefazione della sostanza; altri, la maggioranza, assumevano un atteggiamento maggiormente critico e si mostravano scandalizzati dell'idolatria e della superstizione dei napoletani:

Le jour de la liquéfaction du sang de saint Janvier, si le miracle qu'ils exigent un peu grossièrement est lent à s'exécuter, les Napolitains invectivent leur patron. Mais où il faut les suivre, c'est sur le pont de la Magdeleine, lorsqu'ils ont obtenu le

¹⁷³ P. LAMERS, *Feste e folklore*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio – 7 aprile 1997), a cura di A. WILTON e I. BIGNAMINI, Milano, Skira, 1997, p. 195.

¹⁷⁴ DE SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit.

*transport de la châsse pour que l'éruption du Vésuve cesse. S'ils n'aperçoivent pas un effet sensible de l'intercession du saint, les faccia di ca..., faccia bruta, pleuvent sur lui de toutes parts. On le rapporte, n'ayant gagné que des injures à avoir succédé à saint Gaétan, tombé parmi le peuple dans le discrédit qui attend saint Janvier, dès qu'il sera mis à une épreuve sérieuse.*¹⁷⁵

L'episodio incuriosì anche gli artisti: Desprez ad esempio ne ha eseguito due teatrali rappresentazioni di cui una incisa nel *Voyage pittoresque*. Nell'acquerello molto rifinito del Städelches Kunstinstitut di Francoforte, l'artista, traendo profitto dell'imponente e fastosa decorazione del Duomo, realizza una suggestiva messa in scena barocca. Il protagonista dell'opera non è, come si potrebbe immaginare, il vescovo con l'ampolla miracolosa, ma il lussuoso apparato liturgico e (soprattutto) la folla dei fedeli che, come in trance, è in attesa di un segno del santo.

Dopo il miracolo di San Gennaro, l'evento più importante nella vita della città era la festa della Madonna di Piedigrotta, il 7 settembre. A poca distanza della grotta di Posillipo dove nell'Antichità si eseguivano riti orgiastici in onore di Priapo, si ergeva dall'epoca angioina (1207) una chiesa dedicata alla Vergine chiamata «Madonna di Piedigrotta». In occasione di questa festa popolare incentrata sui riti di fecondità, sfilavano dei carri sormontati da donne o da uomini, addobbati con foglie di fico, pampini d'uva e lumini, e s'intonavano i canti tradizionali della festa. In epoca borbonica, in seguito alla vittoria di Carlo III a Velletri, la manifestazione diventò la festa nazionale ed acquistò ancora maggior importanza. Alle manifestazioni di allegria popolare della notte del 7 seguivano, nella giornata dell'8, la parata militare detta «cavalcata» e le sfilate di carrozze sul lungomare. Chi visitava Napoli non mancava assolutamente di assistere a questa antica festa popolare e di ammirare il gran lusso ostentato dai sovrani in questa occasione.

Altra importante festa era quella dei «Quattro Altari», che si teneva al Largo del Castello all'inizio di giugno, più precisamente il giovedì che chiudeva l'ottava del *Corpus Domini*. La cerimonia è descritta dettagliatamente da François-Michel de Rotrou, in un intero capitolo del suo diario:

Le jeudi neuf juin, jour de la petite Fête Dieu, un spectacle pieux nous a occupés toute la soirée. C'était la procession des quatre autels qui se fait dans la place vis-à-vis le château Neuf et dans les rues adjacentes. Cette place était couverte de

¹⁷⁵ *Extrait d'une lettre sur le caractère du peuple napolitain*, pubblicata in «L'Observateur politique, littéraire et commercial», vol. II, 21, pluviose an VII / 9 février 1799, citata da ANNA MARIA RAO, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Napoli, Guida, 1992, p. 142.

carrosses et de peuple. Six détachements de grenadiers étaient rangés en bataille sur le passage du Saint Sacrement.

Voici l'ordre de cette procession :

- 1- Un détachement de troupes.*
- 2- Orphelins coiffés en anges bouffis avec perruques blondes claires.*
- 3- Bannière du Saint-Sacrement porté par le chef de la Confrérie, l'un des Grands Seigneurs du Royaume et environné d'autres confrères chevaliers de saint Janvier.*
- 4- Quatre ministres et conseillers d'État portant robe de soie noire sur veste noire avec un rabat dur d'une seule pièce et relevé, tenant en main, horizontalement, de gros flambeaux de cire dont les polissons ont grand soin de ramasser les gouttes dans du papier.*
- 5- Quantité d'officiers aussi, confrères du Saint Sacrement et portant flambeaux de la même façon.*
- 6- Moines, clergé et gens calotins. Le Saint Sacrement est porté par un des curés de la ville.*

Nous avons vu les quatre autels ou reposoirs où cette procession s'arrête. Ils sont tous d'architecture différente et décorés avec une magnificence dont les nôtres du Luxembourg, de l'hôtel de Toulouse et du Palais Royal n'approchent pas.

La nombreuse populace, les carrosses, les fenêtres garnies de spectateurs et ornées de tapis, les toits des maisons couverts de monde et les troupes sous les armes formaient ensemble un coup d'œil des plus agréable. Le bruit du canon bien servi sur le château Neuf et auquel répondait l'artillerie des autres châteaux, celui des bombes de carton à brillants lancés en l'air, celui des pétards courant sur une espèce de treillage arrangé au haut des tours et remparts du Château Neuf et tapageant sans discontinuer, faisaient aussi un effet des plus surprenants.¹⁷⁶

Rotrou, nel suo racconto, rende in maniera efficace l'allegria dei napoletani, il loro senso della festa ed il loro gusto per le fastose decorazioni effimere, i chiassosi petardi e fuochi d'artificio, da cui è particolarmente colpito (come tutti i viaggiatori francesi). Tuttavia, Rotrou non riesce a cogliere la specificità di un avvenimento quale la processione ai quattro altari, manifestazione di devozione all'Eucaristia. I quattro grandi altari installati in occasione della festa sulla piazza simboleggiavano, infatti, le quattro parti del mondo, i quattro continenti conosciuti e l'Universalità dell'Eucaristia: da Oriente a Occidente, durante tutto l'arco delle ventiquattro ore, senza interruzione, si celebrava la Santa Messa. Rotrou, uomo dei Lumi, si mostra insensibile verso il profondo significato religioso della festa e la sua simbologia, o semplicemente ne è all'oscuro; egli, come tanti turisti e artisti, percepisce la festa solo come una

¹⁷⁶ F.-M. DE ROTROU, *Voyage d'Italie (1763)*, Châtenay Malabry, Alteredit, 2001, pp. 233-234.

manifestazione della vitalità dei napoletani e una testimonianza, tra le tante, dei loro usi e costumi. In realtà per i viaggiatori del Settecento, per i seguaci di Montesquieu, così come per i pittori in cerca di motivi inediti ed esotici, il *Grand Tour* rappresentava soprattutto un'opportunità per entrare in contatto con culture straniere e sconosciute. Le feste locali e le manifestazioni religiose costituivano quindi, per il forestiero, un'opportunità unica e indispensabile per comprendere il carattere di un popolo.

Ma la festa che probabilmente colpiva maggiormente i turisti e fece addirittura inorridire il marchese de Sade, era il Carnevale e in particolare la Cuccagna. Come in altre località italiane, il Carnevale napoletano consisteva in maestose feste e grandi pranzi organizzati dai nobili, e in sfilate di maschere popolari e cavalcate attraverso le strade e le piazze della città. Ma a partire dal XVII secolo Napoli si distinse per l'organizzazione del Gioco della Cuccagna, che apriva o concludeva le celebrazioni del Carnevale. La Cuccagna era una costruzione a vari piani (con uno sfondo di colline e di giardini che simboleggiavano il paese delle delizie) ove si trovava accumulato ogni ben di Dio: montagne di cibo (talvolta animali inchiodati vivi!), con botti e fontane da cui zampillava il vino; al segnale dato dal sovrano dall'alto del suo balcone, si scatenava, ai piedi del Palazzo Reale, l'assalto del popolo. Questo episodio, testimonianza della violenza e della miseria dei lazzaroni e del popolo, è stato raffigurato da Desprez nella *Veduta del saccheggio della cuccagna nella piazza chiamata Largo del Castello* (oggi persa ma nota dall'incisione di Duplessi-Bertaux e Nicolet per Saint-Non) ed è riportato dal marchese de Sade nel capitolo «*Mœurs et coutumes de Naples*» del suo *Voyage d'Italie*:

À ce signal, la chaîne s'ouvre, le peuple accourt, et dans un clin d'œil tout est enlevé, arraché, pillé, avec une frénésie qu'il est impossible de se représenter. Cette effrayante scène [...] finit quelquefois tragiquement. Deux concurrents sur une oie ou sur une pièce de bœuf ne se souffrent pas impunément. Il faut que la vie de l'un ou de l'autre en décide [...]. Deux hommes s'attaquèrent pour une moitié de vache [...] À l'instant le couteau est à la main. [...] Un d'eux tombe et nage dans son sang. Mais le vainqueur ne jouit pas longtemps de sa victoire. Les échelons sur lesquels il grimpe pour en aller dérober le fruit manquent sous ses pieds. Couvert de la moitié de la vache, il tombe lui-même sur le cadavre de son rival. Viande, blessés, morts, tout ne fait plus qu'un. On ne voit qu'une masse, lorsque de nouveaux concurrents, profitant à l'instant de la disgrâce des deux vaincus, démêlent le monceau de viande des cadavres sous lesquels il est englouti, et l'emportent en triomphe tout dégouttant encore du sang de leurs rivaux.

Le nombre des assaillants est ordinairement de quatre ou cinq mille lazzaroni [...]. Huit minutes suffisent à la destruction totale de l'édifice ; et sept ou huit morts et

une vingtaine de blessés, qui souvent en meurent après, est ordinairement le nombre des héros que la victoire laisse sur le champ de bataille.

Che si conclude con un tono moralizzante (alquanto bizzarro nelle opere del marchese):

*S'il est permis de juger une nation par ses goûts, sur ses fêtes, sur ses amusements, quelle opinion doit-on avoir d'un peuple auquel il faut de telles infamies ?*¹⁷⁷

Oltre alle importanti feste riportate in precedenza, poteva anche capitare al viaggiatore di assistere, durante il suo soggiorno in Campania, ad alcune processioni (Desprez, *Processione della Madonna nella chiesa di San Filippo Neri a Napoli*, Paris, coll. Didier Aaron) o alle feste contadine. Queste, a meno che non fossero già state programmate nel calendario del *Tour*, costituivano per il forestiero degli avvenimenti piacevoli ed inaspettati, che lo inducevano talvolta a prolungare la sua sosta nella località dove si svolgevano. Un esempio in tal senso ci è fornito dal diario di Charles Townley: il nobiluomo inglese e i suoi accompagnatori, l'architetto Brenna e il pittore Volaire, durante la loro visita di studio a Paestum (nel marzo del 1768), decisero di sostare per pranzare in un paesino vicino dove si svolgeva una festa contadina. Mentre Townley si attardava a descrivere nel diario la merce esposta sulle bancarelle (i vestiti semplici, i maccheroni, le verdure e il pesce sotto sale), Volaire disegnava gli uomini che ballavano accompagnandosi con un flautino e col canto¹⁷⁸. Purtroppo i disegni dell'artista sono andati perduti, ma sappiamo della loro esistenza essendo stati menzionati negli appunti di Townley. Un quadro dello stesso artista, conservato in una collezione privata napoletana, testimonia di un'altra festa popolare napoletana: quella delle villanelle a Vico Equense. Non conosciamo le circostanze della realizzazione dell'opera ma possiamo ipotizzare che sia stata eseguita da Volaire su richiesta del viaggiatore che accompagnava, probabilmente sedotto dall'atmosfera bucolica del paese e dalla scena affascinante dalle contadinelle che ballavano in riva al fiume.

Non erano soltanto le feste locali e le condizioni climatiche a determinare la data del soggiorno in Campania, ma anche l'organizzazione generale del *Tour* italiano. La necessità, ad esempio, di non viaggiare via mare durante la cattiva stagione, oppure di non attraversare le Alpi o l'Abruzzo durante il periodo invernale, ponevano delle importanti restrizioni nella scelta del periodo di soggiorno. Un'analisi accurata eseguita

¹⁷⁷ DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, p. 178.

¹⁷⁸ London, British Museum Central Archives, Townley Papers, TY1.

da Attilio Brilli ha permesso di determinare con precisione il «calendario rituale» del viaggio nella penisola e le sue varianti¹⁷⁹. Ne *Il viaggio in Italia*, l'autore spiega che i turisti trascorrevano in Italia generalmente circa dieci mesi, attraversando la catena alpina ai primi di settembre per riattraversarla nell'estate successiva. Settembre e ottobre erano utilizzati per il viaggio con alcune brevi soste a Genova, Lucca, Firenze e Siena. Da novembre fino al Carnevale o alla Settimana Santa, i forestieri visitavano Roma, la campagna laziale, i castelli romani, Napoli e il suo regno. Alla fine dell'inverno e durante la primavera i viaggiatori risalivano la costa adriatica e soggiornavano a Venezia. Tra la fine della primavera e la fine dell'estate si recavano nelle città padane e lombarde. Una possibile alternativa era quella suggerita da Misson, cioè di «disporre il viaggio in modo da trovarsi per gli ultimi giorni di Carnevale a Venezia, per la Settimana Santa a Roma e per l'ottava del Sacramento a Bologna», e, se non si fosse riusciti a partecipare al Carnevale di Venezia, di non mancare «di assistere alla festa dell'Ascensione»¹⁸⁰.

I nostri artisti francesi rispettavano generalmente il rituale del *Tour*: li troviamo così a Napoli in inverno - dove la stagione fredda era meno rigida e più facilmente sopportabile che altrove - o in primavera - subito dopo le feste di Pasqua trascorse a Roma.

Condizioni climatiche, feste locali e organizzazione interna del viaggio in Italia sono quindi tre fattori importanti nel determinare i flussi turistici del Settecento. Ma al di là di questi motivi, ricorrenti e ciclici, si possono osservare, tra il 1737 ed il 1799, alcuni picchi di affluenza legati a particolari fenomeni naturali, culturali e storico-politici.

1.2.3 I 'picchi' turistici del Settecento

Il periodo compreso tra gli anni 1737 e 1799 corrispose, come abbiamo visto in precedenza, al culmine del fenomeno del *Grand Tour* nell'Italia meridionale; questo non solo perché l'esperienza del viaggio si diffondeva tra le classi aristocratiche e alto borghesi di tutta Europa e veniva resa più agevole dalla pubblicazione di guide e dal

¹⁷⁹ A. BRILLI, *Il viaggio in Italia*, Milano, Amilcare Pizzi, 1987, p. 234.

¹⁸⁰ Citato da BRILLI, *ibid.*, p. 234. Su Misson cfr. *supra*, nota 25 e capitolo I, introduzione, b. Napoli nell'ambito del viaggio in Italia, p. 4.

miglioramento delle strutture di accoglienza, dei mezzi di trasporto e di numerosi altri aspetti materiali dell'impresa, ma anche perché, nella seconda metà del secolo accaddero una serie di eventi che resero Napoli un polo di attrazione per visitatori e artisti.

I picchi di affluenza furono innanzitutto legati a fenomeni naturali, cioè all'attività vulcanica del Vesuvio e dei Campi Flegrei. Bisogna tenere presente che nel Settecento si verificarono non meno di nove eruzioni (negli anni 1737, 1751, 1754, 1760, 1767, 1770, 1771, 1779 e 1794) e che comunque tra un'eruzione e l'altra l'attività del vulcano non si interruppe mai del tutto, manifestandosi con fenomeni spettacolari quali boati, fuoriuscita di gas e di fumarole¹⁸¹.

Abbiamo richiamato l'attenzione, nell'introduzione generale al capitolo (paragrafo «Il paesaggio»), all'interesse del Secolo dei Lumi - soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento - verso le scienze, in particolare quelle naturali, e verso le nuove discipline emergenti quali la geologia (mineralogia e vulcanologia) e la chimica. Alla curiosità diffusa verso questi nuovi campi del sapere - che spingeva l'aristocrazia colta a recarsi direttamente sul luogo per verificare le teorie discusse nei salotti e esposte nelle pagine dell'*Encyclopédie* - si aggiungeva un proliferare di saggi, trattati sul Vesuvio (a volte riccamente illustrati) e resoconti di ascensioni, che aumentavano ulteriormente la curiosità dei viaggiatori¹⁸². Le notizie più aggiornate sull'attività del vulcano erano invece trasmesse attraverso i dispacci degli ambasciatori di Francia a Napoli:

¹⁸¹ A. NAZZARO, *Il Vesuvio, storia eruttiva e teorie vulcanologiche*, Napoli, Liguori, 1997.

¹⁸² I trattati di un certo successo possono essere distinti in due diverse categorie. La prima è costituita dai resoconti delle eruzioni del Vesuvio: il più antico, e uno dei più consultati, fu quello di F. SERAO, *Storia del Incendio del Vesuvio*, Napoli, Stamperia di Novello De Bonis, 1738; che descrive la grande eruzione del 1737, e fu tradotto in francese nel 1741 ed in inglese nel 1743. Vengono poi G.M. MECATTI, *Racconto storico-filosofico del Vesuvio e particolarmente di quanto è occorso in quest'ultima eruzione principciata il di 25 ottobre 1751 e cessata il di 25 febbraio 1752 al luogo detto l'Atrio del Cavallo*, Napoli, Giovanni di Simone, 1752 e G. DE BOTTIS, *Ragionamento istorico intorno all'eruzione del Vesuvio che cominciò il 29 luglio dell'anno 1779 e continuò fino al giorno 15 del seguente mese di agosto*, Napoli, Stamperia Reale, 1779, illustrato da Pietro Fabris, Saverio Della Gatta ed Alessandro D'Anna. Infine, poco dopo l'eruzione del 1779, D. TATA fece uscire la sua descrizione dell'evento nell'*Estratto dal Giornale Enciclopedico d'Italia, o sia Memorie scientifiche e Letterarie*, in centocinquanta copie. Alla seconda categoria di pubblicazioni appartengono le opere di sintesi. Si tratta dei due libri di W. HAMILTON, *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna and other Vulcanoës*, London, Thomas Cadell, 1774; e *Campi Phlegraei*, cit., con cinquantaquattro tavole a colori tratte dalle *gouaches* di Fabris. A questi trattati pubblicati in Italia, ma largamente diffusi in Europa, si aggiunsero quelli degli specialisti francesi, G.-L. LECLERC conte de BUFFON (*Histoire naturelle générale et particulière*, Paris, Imprimerie Royale, 1749, 20 voll.), N. DESMARET (*Conjectures physico-mécaniques sur la propagation des secousses dans les tremblements de terre, et sur la disposition des lieux qui en ont ressentis les effets*, S.l., s.n., 1756), D. GRATET DE DOLOMIEU (*Mémoire sur les îles Ponces, et catalogue raisonné des produits de l'Etna, pour servir à l'histoire des volcans ; suivis de la description de l'éruption de l'Etna, du*

*Nous avons, Monsieur, depuis deux jours le spectacle d'une nouvelle Eruption du Vesuve presque aussi forte mais bien moins effrayante que celle de 1767. La lave coule abondamment et avec vitesse. Elle avoit pris d'abord sa direction sur Portici, et la cour allarmée étoit déjà prête à revenir dans la Capitale ; mais depuis ce matin la lave coule d'un autre côté et semble menacer le village de Resine et le bourg de la Tour du Grec. Il y a environ deux mois que la montagne donne des signes manifestes de cette éruption qui n'est accompagnée d'aucun bruit éclatant ni d'aucune secousse de Tremblement de Terre.*¹⁸³

Assistere ad un'eruzione del Vesuvio, partecipare al grandioso evento dalle pendici del vulcano, raccogliere degli *specimen*, scrivere un resoconto dell'esperienza, discutere con «esperti» come Della Torre o Hamilton, formulare ipotesi sull'origine del fenomeno e divulgare, infine, le proprie impressioni; tutto ciò costituiva un'opportunità straordinaria di mettere in pratica lo spirito empirista che si andava diffondendo nella seconda metà del secolo. Gli artisti e i curiosi che compivano il loro viaggio in Italia o che risiedevano a Roma, non mancavano quindi di recarsi nella capitale del regno di Napoli – modificando, in alcuni casi, il programma del *Tour* - ai primi segnali di attività del vulcano:

*Le bruit qui a couru à Rome d'un nouvelle lave du Vesuve qui s'est manifestée dans les premiers jours de la semaine dernière, et qui n'est nullement comparable à celle de 1767, a engagé un grand nombre d'Etrangers qui avoient déjà fait le voyage de Naples à y revenir pour contempler le phenomene, ils n'ont pas été médiocrement étonnés de l'exagération avec laquelle on leur a parlé de ses ravages.*¹⁸⁴

Il precipitarsi dei viaggiatori sulle pendici del Vesuvio per assistere ad un'eruzione, anche modesta, trova una spiegazione nel timore che questa fosse l'ultima e che il vulcano potesse ricadere (come dal 79 al 1631) in un lungo letargo, senza offrire altre opportunità di osservarne le manifestazioni.

L'interesse, anzi l'infatuazione, verso il vulcano è comprovato anche dall'estensione dei capitoli dedicati al Vesuvio nell'ambito della letteratura di viaggio: il racconto

mois de juillet 1787, Paris, Cuchet, 1788) e B. FAUJAS DE SAINT-FOND (*Recherches sur les volcans éteints du Vivarais et du Velay*, Grenoble, J. Cuchet, 1778 ; *Minéralogie des volcans, ou description de toutes les substances produites ou rejetées par les feux souterrains*, Paris, Cuchet, 1784), che contribuirono notevolmente allo sviluppo della vulcanologia.

¹⁸³ Dépêche de Choiseul n° 32. Naples, le 11 mai 1771, f. 257. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, n° 93.

¹⁸⁴ Dépêche de Béranger n° 42. Naples, le 20 mars 1770, f. 80. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, n° 92. Possiamo notare un atteggiamento analogo da parte dell'abate Barthélemy, nell'agosto del 1756: « *J'ai pensé partir subitement pour Naples : on nous avoit annoncé une éruption du Vésuve. Les grandes chaleurs, le changement d'air m'ont arrêté au point d'écrire à Naples ; on m'a répondu que le monticule ou fourneau qui s'étoit élevé au milieu de l'ouverture s'étoit refermé ; que la lave débordoit et couloit sur la montagne, du côté de Portici et de Torre-di-Greco ; que, suivant toutes apparences, nous ne tarderions pas à entendre parler d'une éruption violente et dans toutes les formes. Si je suis encore à Rome, je ne réponds pas de ma curiosité...* » J.-J. BARTHELEMY, *Voyage en Italie*, Paris, F. Buisson, an X (1801) (2^e ed., Paris, F. Buisson, an X (1802), p. 158).

dettagliato dell'ascensione del vulcano rappresenta un *topos* di ogni guida di Napoli. Le lettere di de Brosses, i capitoli di Montesquieu o di Lalande, rimasti particolarmente famosi, sono soltanto degli esempi di un genere che conoscerà, a partire dalla seconda metà del Settecento e fino all'Ottocento, un'immensa fortuna¹⁸⁵. In effetti, per il viaggiatore che visitava Napoli, l'ascensione del Vesuvio era un'escursione assolutamente da non mancare (fig. 9):

*Étant à Naples et ne pas aller voir le Vésuve, - scrive il polacco Bielinsky - c'est le même crime que d'être à Rome et ne pas aller voir le pape.*¹⁸⁶

Solo chi soffriva di problemi di salute o di pinguedine - come ad esempio lo zar Paolo I e sua moglie - rinunciava all'escursione :

*Their Imperial Highness[es] were quite knocked up on Mount Vesuvius, without being able to get up the mountain. The Duke's lungs are very weak, and his body ill formed and not strong, and the Duchess is rather corpulent. However, the novelty pleased them. The Duchess's feet came through her shoes, but I had luckily desired her to take a second pair.*¹⁸⁷

Anche le donne intraprendevano l'ascensione, come notavano meravigliati i contemporanei; una di loro (forse la coraggiosa Lady Spencer?) si fece anche rappresentare sulle pendici del vulcano dallo *chevalier* Volaire (*L'Eruzione del Vesuvio vista dall'Atrio del Cavallo*, Napoli, C.P.):

*La Reine des Deux Siciles qui a eu le courage de se transporter jusqu'au dessus de l'église Notre Dame a Jacob pour voir de plus près les merveilleux et déplorable effets de l'éruption, ayant rencontré en chemin Madame la Princesse d'Estehasi et Madame la Duchesse de Castropignano qui faisoient ensemble le même voyage, eut la bonté de s'arrêter pour s'entretenir quelque tems avec elles.*¹⁸⁸

¹⁸⁵ Cfr. É. CHEVALLIER, *Les voyageurs au XVIII^e siècle et le Vésuve : de l'indifférence à la curiosité*, in *Travaux comparatistes*, a cura di L. DESVIGNES, Saint-Étienne, Centre d'Études comparatistes et de recherche sur l'expression dramatique, 1978, pp. 55-79; *ibid.*, *La finalité du Vésuve, force du mal ou instrument de la Providence, selon les étrangers venus à Naples au XVIII^e siècle*, in *Colloque Histoire et Historiographie-Clio*, a cura di R. CHEVALLIER, Caesarodunum, t. XV bis, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 60.

¹⁸⁶ É. CHEVALLIER, *Les voyageurs au XVIII^e siècle*, cit., p. 60.

¹⁸⁷ A. MORRISSON, *Catalogue of the collection of autograph letters and historical documents formed between 1865 and 1882 by A. Morisson. The Hamilton and Nelson papers*, London, Strangeways (?), 1893-1894, I, n° 115. Citato da C. KNIGHT, in *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection*, catalogo della mostra (London, British Museum, 13 marzo – 14 luglio 1996), London, British Museum Press, 1996, p. 17.

¹⁸⁸ Lettera di D'Arthenay al ministro degli affari esteri del 6 novembre 1751. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LXIII, f. 250. Nella corrispondenza diplomatica e nella letteratura periegetica del Settecento l'espressione «Due Sicilie» è impiegata per designare i due regni, di Napoli e di Sicilia, governati da un solo re, Don Carlos e successivamente suo figlio Ferdinando. Dal 1806 al 1815, i Napoleonidi regnarono su Napoli, mentre Ferdinando conservò soltanto il titolo di re di Sicilia. I trattati di Vienna riporteranno Ferdinando sul trono di Napoli; ma sarà solo nel 1815 che i due regni prenderanno la denominazione ufficiale di «Regno delle Due Sicilie», che conserveranno fino all'unificazione d'Italia.

Verso la fine del secolo, i turisti erano talmente numerosi da costituire una vera manna per i ciceroni e i contadini che vivevano ai piedi del vulcano. Per questi ultimi, ogni singulto del Vesuvio significava un'immediata opportunità di guadagno:

dicesi che la moglie di Bartolomeo, il Cicerone della montagna, mandi candele a San Ciro e tenga accesa la lampada a Sant'Antonio acciò che mandino provvidenza a suo marito con stuzzicare la montagna a farne qualcheduna delle sue (contro i voti che da tutto il mondo si porgono a San Gennaro acciò che la tenga a freno).¹⁸⁹

I temerari escursionisti, una volta portata a termine l'impresa, non mancavano di rendere partecipi gli altri delle proprie impressioni con il mezzo a loro più congeniale: la penna o il pennello. Ciò allo scopo di fornire una dimostrazione materiale del superamento della prova, di fissare i propri ricordi per successivamente condividerli con gli amici rimasti nel paese di provenienza, o ancora, di esorcizzare a cose fatte lo spavento provato sul minaccioso monte.

In campo artistico pochi sono stati i pittori o i disegnatori che non si sono cimentati nel genere delle eruzioni del Vesuvio: sappiamo, ad esempio, che nel novembre del 1774 Wright of Derby si recò a Napoli con l'intenzione precisa di ritrarre il fenomeno, «*the most beautiful and wonderful sight in nature*»¹⁹⁰. Purtroppo per lui il vulcano non era in attività durante il soggiorno dell'artista a Napoli ed egli si dovette accontentare di copiare un quadro di Volaire¹⁹¹. Anche gli artisti francesi che abbiamo preso in considerazione, si sono quasi tutti confrontati con il soggetto, e non solo i paesaggisti, ma anche gli architetti, come Clérissieu e Soufflot o i pittori di figure come Danloux¹⁹²;

¹⁸⁹ A. PIAGGIO, *Diario*, citato da C. KNIGHT, *Un Inedito di Padre Piaggio: il diario vesuviano. 1779-95*, in «Resoconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 1989, vol. LXII, p. 66. Lo stesso concetto viene espresso da un viaggiatore tedesco: «*C'est la montagne qui, comme le disait avec vérité un capucin à une dame anglaise, vomit de l'or, par la quantité d'étrangers qu'elle attire*», H. OTTOKAR REICHARD, *Guide d'Italie*, Weimar, Bureau d'industrie, 1793 (ried. Paris, Éditions de la Courtille, 1971, non impaginato), citato da É. CHEVALLIER, *Les voyageurs au XVIII^e siècle*, cit., p. 361, nota 45.

¹⁹⁰ «*there was a very considerable eruption at that time, of which I'm going to make a picture*». Lettera di Wright of Derby a suo fratello datata del 11 novembre 1774, citata in *Wright of Derby*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, 7 febbraio – 22 aprile 1990; Paris, Grand Palais, 17 maggio – 23 luglio 1990; New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 settembre – 2 dicembre 1990), a cura di J. EGERTON, London, Tate Gallery Publications, 1990, p. 140.

¹⁹¹ *Wright of Derby*, cit., n. 103, p. 170-171.

¹⁹² L'elenco degli artisti è impressionante: Boily, Cassas, Châtelet, Clérissieu, Danloux, David, Desprez, Génillon, Girodet, Henry d'Arles, Hoüel, Lacroix de Marseille, Lallemand, Lemonnier, Manglard, Nicolle, Pérignon, Thiery, Tierce, Valenciennes, Ignace e Joseph Vernet ed infine Volaire. Un'assenza notevole è quella di Hubert Robert. Probabilmente non fu attratto dal motivo del Vesuvio perché troppo ricorrente nelle vedute di Napoli; o – come spiega Élisabeth Chevallier – perché fino a quando il viaggio in Italia fu considerato «come un pellegrinaggio alle fonti della cultura antica, il Vesuvio non poté rivaleggiare con le altre curiosità offerte dai dintorni di Napoli [...], Pozzuoli, Miseno, Baia...». Quindi Saint-Non, che finanziava il viaggio dell'artista a Napoli, e lo stesso Hubert Robert, non a caso chiamato «Robert des ruines», preferirono dilungarsi nello studio degli edifici antichi piuttosto che nell'osservazione dei fenomeni vulcanici. Cfr. É. CHEVALLIER, *Les voyageurs au XVIII^e siècle*, cit., p. 59.

di essi, quasi un terzo erano presenti a Napoli nel 1779 durante la grande eruzione (come già visto in precedenza¹⁹³). In realtà, l'eruzione di un vulcano (si tratti del Vesuvio o dell'Etna) costituiva, per i pittori di paesaggio del Settecento, un motivo completamente inedito, affrontato soltanto da pochi artisti napoletani del secolo precedente in modo allegorico-religioso. Per conquistarsi fama nel campo, sempre più ambito, della pittura del paesaggio era necessario tenersi al corrente delle nuove tendenze del genere, mostrare la propria abilità nei nuovi soggetti e rivaleggiare in bravura con i concorrenti. D'altra parte, una volta saliti sull'orlo del cratere, come rimanere indifferenti di fronte ad uno spettacolo così «pittorresco», nel vero senso della parola?

Je m'arrêtai un moment pour contempler.

Devant moi, les ombres de la nuit et les nuages s'épaississaient de la fumée du Volcan, et flottaient autour du Mont ; derrière moi, le soleil précipité au-delà des montagnes couvrait de ses rayons mourants, la côte du Pausilippe, Naples et la mer ; tandis que sur l'île de Caprée, la lune à l'horizon paraissait ; de sorte qu'en cet instant je voyais les flots de la mer étinceler à la fois des clartés du soleil, de la lune et du Vésuve. Le beau tableau !¹⁹⁴

Nel secondo Settecento, soltanto Ercolano e Pompei - che dalla loro scoperta, rispettivamente nel 1738 e nel 1748, accoglievano folle di antiquari e di curiosi - attiravano un numero pari di visitatori¹⁹⁵. Lo scopo della nostra ricerca non è tanto quello di ricostruire la storia e la fortuna delle città vesuviane, quanto di individuare alcune delle ragioni che spinsero, nella seconda metà del Settecento, tanti viaggiatori a recarvisi, e mostrare come questo fenomeno culturale abbia provocato un vero picco di affluenza turistica in Campania.

I primi motivi che possiamo individuare sono di ordine pratico e materiale, anzi addirittura commerciale: con la scoperta, sotto strati di ceneri, lava e macerie, degli

¹⁹³ Tale circostanza non è sfuggita agli storici dell'arte: Paul Bedarida ha notato la presenza a Napoli, l'8 agosto del 1779, al momento della grande eruzione, di Houël, Châtelet, Pérignon, Valenciennes e David. Cita inoltre, a torto, Pâris e Renard. BEDARIDA, *I «canti della sirena»*, cit., p. 58.

¹⁹⁴ J.-B. DUPATY, *Lettres écrites sur l'Italie en 1785*, Paris, Desenne, 1792 (ried. Tours, Mame et C^{ie}, 1837, p. 197).

¹⁹⁵ Sull'argomento, cfr. in particolare C. DE SETA, *Il ruolo e significato culturale delle scoperte archeologiche*, in «La voce della Campania», VIII, n° 3, 1980, pp. 490-492; L. MASCOLI, P. PINON, G. VALLET, e F. ZEVI, *Pompéi ou 'L'antiquité face à face'. Travaux et envois des architectes français au XIX^e s.*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 14 gennaio – 22 marzo 1981; Napoli, Institut français de Naples, 11 aprile – 13 giugno 1981), Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1980, pp. 3-53; F. BOLOGNA, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, in «La parola del passato», fasc. CLXXXVIII-CLXXXIX, luglio-agosto 1979, pp. 377-404; *id.*, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le antichità di Ercolano*, Napoli, Banco di Napoli, 1988, pp. 81-105; C. GRELL, *Herculaneum et Pompei dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1982.

ultimi istanti delle città, ci si rese conto della precarietà di queste vestigia, sottoposte continuamente al pericolo di una nuova distruzione¹⁹⁶. Nel 1794, in effetti, il vulcano distruggeva il borgo di Torre del Greco, aumentando il timore che un giorno sarebbe toccato nuovamente a Pompei ed Ercolano di subire la furia terribile del vulcano: tutto dipendeva dalla direzione che avrebbe preso la colata lavica nella successiva eruzione, col pericolo di far svanire per sempre l'opportunità di entrare in contatto con la vita quotidiana degli antichi pompeiani. Un altro motivo dello straordinario interesse verso le città archeologiche vesuviane era dato dall'incredibile fonte di approvvigionamento di antichità che queste costituivano per i mercanti e gli *amateurs*. A differenza di Roma, dove una recente politica di protezione del patrimonio artistico impediva ai ricchi aristocratici inglesi di comprare sculture e bassorilievi antichi, a Napoli era ancora possibile acquistare qualche oggetto proveniente dagli scavi, come dimostravano i casi di Caylus o di Hamilton¹⁹⁷. Infatti, nonostante il divieto di ogni vendita¹⁹⁸ che il re aveva stabilito per destinare il patrimonio appena scoperto al suo museo di Portici, i più furbi tra gli antiquari riuscirono ad approfittare della venalità o della disattenzione dei custodi per accaparrarsi alcuni pezzi antichi. A riprova di questo, la testimonianza, senza alcun pudore, di Vivant Denon, uno dei fondatori del Louvre:

*Nous descendîmes [...] dans la cave où l'on voit 27 squelettes de femmes qui [...] s'étaient cachées dans cet endroit retiré, [...] je ne pus résister au désir d'avoir en bonne fortune la tête d'une dame romaine (sic !); et ayant trouvé moyen de l'emporter à l'aide d'un très grand manteau que j'avais, je suis parvenu à la faire passer en France, où nos jolies Françaises pourront s'étonner de la dimension et des formes qui faisaient la beauté de ce temps.*¹⁹⁹

Le ragioni del successo di Ercolano e Pompei erano anche di ordine culturale e artistico e dipendevano dalla ricezione settecentesca delle scoperte archeologiche. Con il

¹⁹⁶ « Voicy le vingtième jour que l'éruption du Vésuve continue sans interruption, ce qui n'a presque point d'exemple [...]. On a vérifié que la montagne s'étoit d'abord ouverte au sud-ouest auquel la lave avoit même commencé à y prendre son cours : mais heureusement il se fit aussytôt d'un autre côté une crevasse plus basse par où la lave trouva une issue plus facile. Sans quoy il ne subsiteroit plus aujourd'hui que le nom de Portici, la quantité de matières qui est sortie du Vésuve étant suffisante pour ensevelir totalement une bien plus grande ville que ce lieu de plaisance, et il auroit éprouvé le même sort que l'ancienne Herculea sur laquelle il est bâti. » Lettera di d'Arthenay al ministro degli affari esteri del 13 novembre 1751, Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LXIII, ff. 256-257.

¹⁹⁷ Haskell menziona alcuni oggetti provenienti da Pompei ed Ercolano nelle collezioni di questi due famosi personaggi, tra cui dei frammenti di affreschi contrabbandati da Soufflot. Cfr. F. HASKELL e N. PENNY, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1999, p. 102 e p. 182, note 7 e 8.

¹⁹⁸ Il primo bando proibitivo ufficiale è promulgato il 16 ottobre 1755 e riconfermato nel 1766 e nel 1769, ma ha scarsa efficacia. Cfr. C.L. LYONS, *The Museo Mastrilli and the Culture of Collecting in Naples, 1700-1755*, in «Journal of the History of Collections», vol. IV, n. 1, p. 24, nota 47.

¹⁹⁹ DENON, *Voyage au Royaume de Naples*, cit., p. 118.

ritrovamento delle due città vesuviane, la visione dell'antichità che si offriva al pubblico non era più quella dei Cesari descritta da Svetonio o quella degli dei narrata nei racconti mitologici, ma era piuttosto quella dell'antichità nella sua quotidianità, con i suoi panifici, le prostitute, i pescivendoli e i tavernieri. La scoperta di Pompei, vero «*musée de l'histoire domestique du peuple romain*», per riprendere le parole di Chateaubriand²⁰⁰, rendeva il passato più vicino, più accessibile: gli dei scendevano dal loro piedistallo e si poteva toccare l'antichità con un dito, nei suoi aspetti più quotidiani e materiali. I visitatori, da Roma, accorrevano quindi nelle città vesuviane per sfuggire alle fredde ville marmoree della capitale dell'impero; ci si precipitava, ad ogni colpo di zappa che permetteva di rinvenire il corpo di una pompeiana, un nuovo edificio, o ancora un tripode o una padella da fuoco. Interessarsi al fatto che «*les anciens connoissaient la fourchette e la cuiller*», come ironizzava Diderot, significava, da parte degli uomini del Secolo dei Lumi, una presa di coscienza dell'anzianità dei loro usi e costumi e di alcuni dei loro concetti artistici (come notato da Ferdinando Bologna); e insieme la volontà di fare dell'Antichità «il punto di riferimento progettuale per rifondare con la vita la società, richiamando entrambe, come aveva scritto Winckelmann a proposito del «gusto», «dal caricato al naturale»²⁰¹.

La visita ai nuovi siti archeologici era perciò necessaria per tenersi aggiornati sulle nuove, sorprendenti scoperte, soddisfare la propria curiosità e sete di conoscenza²⁰². Ma a Pompei si veniva pure per informarsi su quel passato che si svelava nei suoi aspetti più inediti, e per essere in grado di prendere posizione nei dibattiti, che animavano i salotti dell'epoca, sul primato della pittura antica su quella moderna (che opponeva Caylus a Cochin) o dell'arte romana su quella greca (che vedeva contrapposti Piranesi e Caylus)²⁰³. Soprattutto per gli artisti, qualunque fosse la loro specialità, la visita alle città

²⁰⁰ R. DE CHATEAUBRIAND, *Voyage en Suisse, en Italie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pourrat frères, 1838-1839, vol. XIII, p. 68. Citato da BOLOGNA, *La riscoperta di Ercolano*, cit., p. 93.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

²⁰² «*Bulletin de Naples du 1^{er} février 1766. On continue de travailler avec succès aux excavations de Pompéi, ancienne ville nouvellement découverte et située à quatre milles de Portici. On y trouva ces jours derniers quelques morceaux en bronze et en marbre bien conservés.* » ; «*Bulletin de Naples du 15 février 1766. On a découvert il y a quelques jours, dans l'ancienne ville de Pompéi une belle statue de marbre grec. Elle représente un jeune Bacchus couronné de feuilles de lierre, et de pampre garnis de grappes de raisins peintes au naturel, et qui a à ses côtés une petite tigresse et un tronc d'arbre peints aussi d'après nature. Elle est enrichie d'autres ornements peints et dorés et on lit à la base l'inscription suivante : M. Popidius ampliatus pater P.S.* » Paris, A.M.A.E., *Correspondance politique*, Naples, vol. LXXXVI, ff. 28 e 44.

²⁰³ Sulla ricezione delle pitture di Pompei, si vedano i giudizi elogiativi di de Brosses e quelli dispregiativi di Cochin. Per uno studio più approfondito dell'argomento, cfr. F. KIMBALL, *The reception of the art of Herculaneum*, in «*Studies presented to David Moore Robinson*», II, 1953, pp. 1254-1256 e C. MICHEL, *Les découvertes d'Herculaneum*, cit., pp. 105-117.

vesuviane rappresentava una tappa fondamentale nella propria formazione o nell'aggiornamento delle conoscenze. A partire dalle «*Supplications aux orfèvres*» di Cochin (1754), che mettevano in crisi l'estetica rococò, gli artisti erano alla ricerca di forme inedite e di un nuovo repertorio decorativo. Per questi artisti, Pompei e Ercolano costituivano una fortuna insperata; gli oggetti, gli affreschi, le sculture, gli edifici che vi si scoprivano, possedevano la semplicità e l'eleganza delle forme alle quali aspirava il gusto del tempo. L'influenza più immediata delle espressioni artistiche pompeiane si registrò dapprima nel vocabolario decorativo, nel prestito vero e proprio di alcune soluzioni formali da parte di pittori, scultori, ornatisti e perfino di sarti della seconda metà del secolo:

Tutti gli orefici, bigiuttieri, pittori di carrozze, di soprapporte, tappezzieri, ornamentisti hanno bisogno di questo libro [Le Antichità di Ercolano esposte]. Sa Vostra Eccellenza che tutto si ha da fare oggi à la grecque, che è lo stesso che à Erculanum [...]. Non si fanno più bronzi, intagli, pitture, che non si copino dall'Ercolano.²⁰⁴

Un'assimilazione più profonda dei caratteri dell'arte delle città vesuviane, permise anche di alimentare le riflessioni dei teorici e degli artisti della corrente neoclassica; in quegli stessi anni, infatti, tra Pompei e gli studi parigini, si svolgeva un via vai continuo di artisti ed antiquari.

*Visitons ces maisons, à l'étranger ouvertes,
Où l'art moderne encor va puiser des leçons.*²⁰⁵

Pompei e Ercolano costituivano dei modelli estetici da seguire, ma anche uno stile di vita, anzi una nuova maniera di concepirla. I disegnatori e gli architetti volevano essere i primi a rivelare al pubblico la nuova estetica, curando ricche tavole illustrative che avevano l'ambizione di superare in bellezza le tanto attese *Antichità di Ercolano esposte*.

Altri avvenimenti, questa volta legati alla storia e alla politica e non più alle manifestazioni della Natura o agli eventi culturali, portarono i francesi verso Napoli²⁰⁶.

²⁰⁴ Lettera scritta nel 1767 dall'abate Ferdinando Galiani, segretario d'ambasciata di Sua Maestà Siciliana a Parigi, al suo ministro Bernardo Tanucci; citata da F. BOLOGNA, *La riscoperta di Ercolano*, cit., p. 84.

²⁰⁵ A.-L. GIRODET, «Le peintre», in *Œuvres posthumes*, Paris, Renouard, 1829, t. I, p. 120.

²⁰⁶ Gli anni 1760-1765 corrisposero invece ad una fase di bassa affluenza a causa della guerra dei Sette Anni e della carestia. L'anno 1764 in particolare, fu segnato da una carenza di generi alimentari che iniziò alla fine del 1763, a seguito di una cattiva raccolta di grano, e si aggravò durante il primo semestre del 1764 fino a prendere la piega di una carestia che colpì tutto il Regno di Napoli. In febbraio l'effervescenza era al suo apice: saccheggi di mulini, di magazzini e di forni; sommosse popolari che

Due date, in particolare, meritano la nostra attenzione: il 1793 e il 1799. La prima corrisponde alla fuga da Roma dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a causa dell'assassinio di Hugou de Bassville; la seconda all'arrivo delle truppe di Championnet a Napoli e la creazione della Repubblica napoletana del 1799.

Con l'inizio della Rivoluzione Francese, si modificarono i rapporti politici tra la Francia e il resto dell'Europa. Tuttavia gli avvenimenti del 1789, non influirono in maniera particolarmente rilevante sull'afflusso dei pittori francesi di paesaggio verso Napoli: se il fenomeno dell'esodo verso l'Europa e gli Stati Uniti riguardò da 150 a 180.000 francesi, non investì più di tanto i pittori di paesaggio, poco legati alla committenza aristocratica o di corte. In effetti, questi pittori, a differenza dei ritrattisti (come Vigée-Lebrun), dei pittori di storia o degli architetti, godevano di una certa libertà, lavorando secondo le varie committenze, senza essere legati ad un cliente o ad un mecenate in particolare. Anche se di tendenza monarchica (come Tierce), questi artisti non avvertirono la necessità di emigrare e rimasero in Francia durante tutto il periodo rivoluzionario.

Maggiormente degne di attenzione sono le ripercussioni degli eventi francesi in Italia: nei primi giorni del 1793, Hugou de Bassville, inviato francese nello Stato Pontificio, con l'aiuto di alcuni *pensionnaires*, sostituì agli stemmi gigliati della monarchia quelli repubblicani del consolato e dell'Accademia. Il gesto, che segnava il culmine delle tensioni tra la corte papale e i rappresentanti del governo rivoluzionario, scatenò l'ira dei romani e provocò l'uccisione di Bassville, il saccheggio di Palazzo Mancini e la persecuzione degli artisti francesi. I quali, *pensionnaires* e non, furono costretti ad abbandonare precipitosamente la città e a rifugiarsi a Firenze (Gagnereaux, Desmarais, Gauffier, Fabre, Boguet, Corbeille e Wicar) o a Napoli (Bridan, Réattu, Lagardette, Girodet e Péquignot)²⁰⁷. La partenza da Roma e la sistemazione in Toscana

culminarono, il 18 febbraio, in duri scontri tra i rivoltosi affamati e le truppe del re. All'inizio di aprile dello stesso anno, la Francia spedì 30.000 quintali di grano dal porto di Marsiglia e 25.000 da quelli di Le Havre, Dieppe e Saint-Valéry-en-Caux. Altri soccorsi arrivarono dall'Inghilterra e dalla Germania a maggio e giugno. La lentezza dei trasporti provocò alla fine della primavera un'elevata mortalità, aggravata ancor più dalla cattiva qualità del grano inglese distribuito alla popolazione. Diventò necessario scavare delle fosse comuni per seppellire i morti di Napoli: « *Suivant un calcul que j'ai pu faire et qu'on dit être exact, le nombre de morts dans cette capitale et dans l'étendue du royaume de Naples, depuis le premier janvier jusqu'au dernier du mois de juin surpasse celui des naissances de 122 843.* » Lettera del marchese de Durfort, ambasciatore di Francia a Napoli, al ministro degli affari esteri. Paris, A.M.A.E., *Correspondance politique*, Naples, vol. LXXXIV, f. 202.

²⁰⁷ Il racconto dell'episodio si trova nella lettera di Mérimée a Le Brun datata 25 gennaio 1793 pubblicata in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XVI, pp. 236-242. Gli artisti presenti in Italia nel 1793 sono elencati nella lettera di Cacaault à Garat datata 6 settembre 1793 e in quella indirizzata a Deforgues del 13 settembre 1793, pubblicate entrambe in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XVI, pp.

e nel regno di Napoli degli artisti, erano state preparate in realtà dai ministri francesi in Italia che temevano per la loro sicurezza. Coloro, e furono la maggioranza, che scelsero Firenze lo fecero per il suo ricco patrimonio rinascimentale (sicuramente più proficuo che il Sud d'Italia per gli artisti che si formavano alla pittura di storia). I pittori che si trasferirono a Napoli, malgrado in partenza non fossero specialisti del paesaggio (ad eccezione di Péquignot), si orientarono, a seguito del contatto con la città, verso questo genere. Girodet, ad esempio, aveva posto, come scopo della permanenza a Napoli, quello di completare la propria formazione accademica e di dedicarsi completamente alla pittura di paesaggio, che considerava un «*genre de peinture universel, et auquel tous les autres sont subordonnés, parce qu'ils y sont renfermés*»²⁰⁸. Réattu, discepolo di Regnault e uno dei maggiori esponenti della giovane generazione di artisti neoclassici, approfittò del suo soggiorno partenopeo per eseguire numerosi schizzi e dipinti dei templi di Paestum (oggi conservati ad Arles, nel Musée Réattu). Péquignot rimase a Napoli fino alla morte, dedicandosi alla pittura di paesaggio (abbiamo individuato una trentina tra le sue opere, la maggior parte sul mercato dell'arte, con soggetti campani o napoletani). Un altro artista infine era presente a Napoli nel 1793, il pittore di marine e di storia François Taurel; purtroppo le scarsissime notizie relative alla sua biografia non ci permettono di stabilire con precisione i motivi per i quali si trovasse a Napoli in quell'anno: possiamo ipotizzare che avesse accompagnato la squadra francese comandata dal vice ammiraglio Latouche-Tréville, o che fosse fuggito da Roma insieme agli altri artisti francesi (nel 1799, sarà di nuovo documentato il suo soggiorno nella città). Questi pittori francesi e giacobini furono, tra l'altro, accolti a braccia aperte dagli artisti napoletani, come testimonia questo interessante passaggio delle memorie di Tischbein:

I Francesi stavano ad Aversa [quindi alla fine dell'anno 1798]. Si temeva il loro arrivo da un giorno all'altro e egualmente lo si sperava tanto, poiché Napoli

326 e 329. Cfr. A. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994, p. 95, nota 3. Anche il belga Simon Denis, molto legato agli artisti di Palazzo Mancini, fuggì a Napoli: lo troviamo menzionato in un dispaccio di Canclaux del 28 luglio 1797. Questo documento, inedito, fissa con precisione la data del soggiorno napoletano dell'artista, rimasta finora sconosciuta (A. OTTANI CAVINA, *Simon Denis*, in *Paysages d'Italie. Les peintres de plein-air (1780-1830)*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 aprile – 9 luglio 2001; Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1° settembre – 16 dicembre 2001), a cura di A. OTTANI CAVINA, Paris, RMN, 2001, p. 128). «*Liste des citoyens français qui se trouvent à Naples à l'époque du 10 Thermidor an 5 (28 juillet 1797) ou sont arrivés à Naples depuis la paix [...] Denis, peintre, anciennement établi à Rome*». Paris, Ministère des Affaires Étrangères (d'ora in poi A.M.A.E.), Correspondance politique, Naples, vol. CXXIV, doc. 186.

²⁰⁸ P.-A. COUPIN, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Girodet*, pp. i-livii, e *Liste des principaux ouvrages de Girodet*, pp. liv-lxxxvj, in *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance...*, Paris, J. Renouard, 1829, vol. II, p. 431.

brulicava di giacobini. Già dall'inizio della Rivoluzione Francese, anche qui [alla Reale Accademia del Disegno] s'aggiravano teste facilmente eccitabili. L'insoddisfazione contro il governo era grande, si desiderava un cambiamento, e la gran parte dei giovani nobili delle principali famiglie si dichiarò decisamente per i Francesi, da cui questi amici della libertà si aspettavano ogni bene. La maggior parte degli artisti condivideva questa opinione, e tra i miei allievi era difficile trovarne uno solo che non avrebbe parteggiato per i Francesi.²⁰⁹

Il 1799 è, in effetti, l'altra data importante nella storia della presenza francese in Campania: il 21 gennaio fu proclamata la Repubblica napoletana; nonostante la sua breve durata – il governo cadde il 13 giugno – questo avvenimento segnò una svolta nei rapporti artistici tra la Francia e l'Italia. In realtà dall'inizio della rivoluzione dell'89, si erano fatti considerevolmente più rari i viaggi degli artisti verso l'Italia; ciò sia perché i ricchi turisti del *Tour* erano emigrati, sia perché i francesi che si trovavano all'estero erano spesso accusati di giacobinismo. La figura dell'artista in viaggio di formazione - quasi del tutto scomparsa in questi anni – venne sostituita, col susseguirsi degli eventi bellici successivi alla Rivoluzione, da quella dell'artista addetto all'esercito e incaricato di documentare le campagne dell'Armata della Libertà. Fu questo probabilmente il caso di François Taurel, sebbene l'assenza di documenti d'archivio ci spinga ad un atteggiamento di estrema prudenza. L'artista realizzò, infatti, un quadro intitolato *Ingresso dell'esercito francese a Napoli il 21 gennaio 1799* (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) (fig. 10) esposto nel *Salon* dello stesso anno, eseguì un numero cospicuo di opere celebrative delle vittorie dell'armata francese - come la *Veduta del porto dalla montagna* e *La fuga degli Inglesi* (due schizzi presentati al Concorso dell'*An II*) e *L'incendio del porto di Tolone* (che rappresentano la riconquista del porto da parte dei francesi, guidati dal giovane Bonaparte, e la partenza degli inglesi che abbandonano la città in fiamme) - e partecipò infine a tutti i *Salons* e concorsi rivoluzionari.

Gli eventi del 1793 e del 1799 assunsero un'importanza particolare nella storia della presenza degli artisti francesi a Napoli, principalmente perché fornirono l'opportunità, ai pittori indirizzati verso la pittura di storia, di formarsi al genere del paesaggio, attraverso un contatto diretto con la natura campana. Ciò significò un'evoluzione di notevole importanza nella pittura francese della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento, contribuendo - soprattutto attraverso l'opera di Girodet e Péquignot - a definire quello che sarà il genere del paesaggio storico, successivamente sviluppato da Valenciennes,

²⁰⁹ TISCHBEIN, *Dalla mia vita*, cit., p. 256.

Boguet e Michallon. Cominciò inoltre a delinearsi, con Taurel, la figura del paesaggista al servizio del governo (fig. 10), inesistente in Francia durante l'*Ancien Régime*, ma che si ripresenterà durante il decennio francese di Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat.

Dopo avere stabilito la cronologia del viaggio nel regno di Napoli dal 1737 (arrivo di Vernet) al 1799 (proclamazione della Repubblica napoletana), sottolineando alcuni episodi rilevanti del soggiorno degli artisti a Napoli e cercando di fornirne un'interpretazione, abbiamo individuato i periodi preferiti dell'anno per la permanenza nella regione - periodi che, come abbiamo visto, erano scelti in funzione del clima, delle feste locali e dell'organizzazione interna del *Tour* - e abbiamo infine determinato le ragioni culturali, artistiche e politiche che provocarono, durante la seconda metà del Settecento, alcuni picchi di affluenza. L'analisi del viaggio dei pittori di paesaggio a Napoli dal punto di vista temporale, trova il suo corrispondente naturale nello studio del fenomeno a livello spaziale, attraverso la definizione degli itinerari del *Tour*, argomento che è oggetto del prossimo paragrafo.

1.3 «*Iter Campanicum*»: itinerari e condizioni materiali del viaggio in Campania

1.3.1 Il *Grand Tour* e i suoi percorsi privilegiati: tra natura ed archeologia

L'idea del viaggio nel Settecento era strettamente legata ad esigenze di formazione; il viaggiatore, nel caso che prendiamo in esame, l'artista, disponeva per il suo *Tour* in Italia di un tempo limitato (quello determinato dalla sua istituzione di appartenenza, dal suo protettore, dalle sue risorse finanziarie) e doveva di conseguenza operare una selezione tra i luoghi da visitare. Questa scelta era condizionata sia da ragioni pratiche (il tempo, la distanza, la qualità delle strade e i mezzi di trasporto a disposizione), che da motivi culturali ed artistici (l'interesse rappresentato dalle città, dai monumenti, dalle collezioni e dai siti). È possibile oggi ricostruire una mappa dei luoghi campani prediletti dai pittori (come riassunto nella tabella 2 e nella mappa poste alla fine del capitolo), studiando i loro diari di viaggio, la loro corrispondenza e la loro produzione artistica.

Abbiamo, a questo scopo, individuato quattro requisiti indispensabili per i luoghi preferiti dagli artisti: la fama, l'antichità, l'accessibilità e la bellezza naturale del sito. A questi rispondevano, ad esempio, le città di Napoli, Pozzuoli e Baia, i templi di Paestum (malgrado fossero abbastanza distanti da Napoli) e il Vesuvio (associato nella mente del viaggiatore ai testi di Plinio e di Strabone e alla distruzione di Ercolano e Pompei). Per le città sepolte si poneva, invece, il problema della loro difficile raggiungibilità e quindi di queste parleremo solo alla fine del capitolo.

Napoli e il Vesuvio

Agli occhi di un paesaggista del Settecento, Napoli era soprattutto Partenope: la città della sirena, con il suo golfo incantevole circondato dalle colline e sullo sfondo il profilo delle isole. Ciò che li attirava, piuttosto che la città, era il sito, la posizione o meglio la composizione degli elementi naturali (terra, aria, acqua e fuoco). Gli scorci di città erano lasciati ai seguaci del vedutista Van Wittel, agli incisori di libri illustrati (come Étienne Giraud) o agli architetti.

Ad inaugurare la stagione francese di panorami del golfo fu Joseph Vernet (Avignone 1714 – Parigi 1789) con le sue due famose vedute di *Napoli da Mergellina* e *Napoli dalla Marinella* (Alhwick, coll. del Duca di Northumberland) (figg. 5 e 6) replicate numerose volte dallo stesso artista (nelle versioni del Louvre). Il problema maggiore che si poneva ai pittori di paesaggio fino agli anni 50-60 (eredità del vedutismo e dei paesaggi tipografici di origine nordica, oppure spirito enciclopedico), era quello della riproduzione della città nella sua integrità. Questo problema venne risolto con diversi approcci stilistici: il primo, più legato alla tradizione nordica e comunque quasi del tutto abbandonato nel secondo Settecento, fu quello della veduta dal mare (Giraud, *Veduta della città di Napoli, da Capo Posillipo al ponte della Maddalena*) (fig. 7) o, in maniera più originale, dalle colline retrostanti (Châtelet, *Veduta di Napoli dalla collina di Capodimonte*, Wien, Albertina; Dunouy, *Veduta panoramica del golfo di Napoli*, coll. Gere) (fig. 11). Vernet preferì invece nei quadri appena citati, un'altra soluzione: quella dei *pendants*, che permetteva la raffigurazione della città da est e da ovest. Manglard (*Il porto di Napoli con un gruppo di contadini e di passeggiatori, il Castel dell'Ovo, la fontana dei Tritoni e velieri nella rada*, Paris, Christie's, 26 giugno 2002) (fig. 12) e più tardi Huë e Lacroix de Marseille, in maniera ancora diversa, scelsero la soluzione del paesaggio di fantasia, staccato dalla realtà, che presentava il vantaggio di raggruppare in un'unica opera gli elementi più significativi della città.

In generale, l'artista del secondo Settecento seleziona un motivo spesso significativo, qualificante della città e rinuncia ad una sua rappresentazione globale. La scelta dei soggetti da parte dei pittori francesi risulta abbastanza libera nel senso che non è condizionata da motivi propagandistici o politici come accade invece per gli artisti di corte (Joli, Hackert). I monumenti ed i luoghi riprodotti sono scelti soltanto per il loro interesse artistico e turistico. I soggetti più ricorrenti sono il golfo di Napoli (con il porto, il Vesuvio, il molo e la lanterna, il Castel Nuovo, il Castel dell'Ovo, Chiaia o Mergellina), la costa di Posillipo e la Crypta neapolitana.

Per quanto riguarda gli artisti francesi, il soggetto più apprezzato risulta il golfo di Napoli. Ricordiamo che molti di loro (Génillon, Vernet, Volaire...) avevano ricevuto una formazione come pittori di marine; ciò li condiziona sia nella scelta dei soggetti che nella capacità di raffigurarli e quindi nella possibilità di venderli. Il golfo seduce questi artisti, al di là della sua naturale bellezza, per i molteplici punti di vista che propone e

per l'aspetto cangiante secondo l'ora e la stagione. Esso costituisce, per chi è capace di ben osservare ed inventare, un luogo estraneo a qualsiasi *topos* vedutistico. Nelle sue rappresentazioni (obiettive o di fantasia) compaiono sempre alcune figure tipiche (pescatori o passanti) e le barche (velieri, tartane) ad animare il primo piano. A queste si aggiunge in genere un motivo naturale o architettonico che introduce un elemento verticale e consente di riconoscere la città: nella maggioranza dei casi si tratta del Vesuvio con un pennacchio di fumo (fig. 13). Il vulcano, al di là della curiosità che suscita negli artisti e nei viaggiatori, presenta il vantaggio di essere subito identificabile (a differenza delle costruzioni militari) e di chiudere come un *repoussoir* la composizione; l'occhio dello spettatore non si perde nello sfumato dell'orizzonte, ma viene delimitato da una forma che lega in modo armonioso i piani orizzontale e verticale. La veduta da ponente, cioè da Posillipo, è prediletta proprio perché permette l'associazione di questi due motivi di gran successo: le scene del porto e il vulcano. In altre opere (come nelle numerose vedute del golfo realizzate da Giraud, fig. 7) sono presenti il Porto, la Darsena, il Castel Nuovo, il Palazzo Reale, l'Arsenale, il Presidio di Pizzofalcone e il Castel dell'Ovo, ovvero, come spiega L. Di Mauro, il nodo strategico-monumentale che simboleggia, nelle vedute del Seicento, l'attività edilizia dei Viceré²¹⁰. La loro presenza nei paesaggi del Settecento, privata del significato politico, s'inquadra nella tradizione iconografica ormai stabilita delle rappresentazioni della città, ma non solo, essa aggiunge alla raffigurazione importanti significati storici e culturali.

L'onnipresenza del golfo nelle opere dei pittori francesi trova una sua eco nella letteratura odepotica. Napoli, in quanto città, infatti, comincia a perdere progressivamente di attrattiva e di valore agli occhi dei turisti: Montesquieu, De Brosses, Denon ed altri si mostrano critici e infastiditi verso le sue chiese e i suoi palazzi barocchi, verso le strade strette, scure e tortuose dove si concentra una popolazione miserevole e rumorosa:

*Il me semble que ceux qui cherchent les beaux ouvrages ne doivent pas quitter Rome. À Naples, il me paraît qu'il est plus facile de se gâter le goût que de se le former. J'ai vu aujourd'hui 4 ou 5 églises : j'y ai trouvé des ornements, de la magnificence ; aucun goût : un goût gothique ; dans les ornements, quelque chose de bizarre et rien de cette simplicité qui est dans les ouvrages des anciens ou dans ceux de Michel-Ange et ceux qu'il a formés. J'ai vu plusieurs façades de palais – je n'en ai pas trouvé une seule de bon goût.*²¹¹

²¹⁰ L. DI MAURO, *L'immagine di Napoli tra XVII e XVIII secolo: da fondale scenografico a soggetto della rappresentazione*, in SPINOSA e DI MAURO, *Vedute napoletane*, cit., p. 147.

²¹¹ DE MONTESQUIEU, *Voyages*, cit., pp. 241-242.

L'interesse si sposta verso le bellezze naturali della Campania: la terra ricca e generosa, il Vesuvio con le sue bollenti viscere, il sole che fa maturare i limoni e la luce che colora il cielo di toni caldi e cangianti. I percorsi dei visitatori si modificano, di conseguenza, a favore del «lungomare» e di Chiaia e la Villa Reale - con i pescatori che cuciono le reti e riparano le barche - oppure della passeggiata del Molo che avanza nel mare. Molti viaggiatori, sedotti dall'incanto del golfo scelgono il loro alloggio di fronte al mare. È il caso di Élisabeth Vigée-Lebrun, che risiedé presso l'Hôtel du Maroc, a Chiaia:

Je jouissais, de ma fenêtre, de la vue la plus magnifique et du spectacle le plus réjouissant. La mer et l'île de Capri en face ; à gauche le Vésuve, qui promettait une éruption par la quantité de fumée qu'il exhalait ; à droite le coteau de Pausilippe, couvert de charmantes maisons, et d'une superbe végétation ; puis ce quai de Chiaja est toujours si animé qu'il m'offrait sans cesse des tableaux amusants et variés ; tantôt des lazzaroni venaient se désaltérer au jet d'eau qui sortait d'une belle fontaine placée devant mes fenêtres, ou de jeunes blanchisseuses venaient y laver leur linge ; le dimanche de jeunes paysannes, dans leurs plus beaux atours, dansaient la tarentelle devant ma maison, en jouant du tambour de basque, et tous les soirs je voyais les pêcheurs avec des torches dont la vive lumière reflétait dans la mer des lames de feu.²¹²

Questa descrizione dovuta ad una pittrice dotata anche di talento letterario, trova riscontro nella produzione di numerose vedute del golfo: in primo piano il popolo semplice e umile, in secondo piano il mare e sullo sfondo le isole, come nella *Marina* di Volaire (Paris, C.P.). Con l'affermarsi del Sublime, lo stesso soggetto è tradotto in notturni:

Qu'elle est belle cette mer de Naples! Bien souvent j'ai passé des heures à la contempler la nuit, quand ses flots étaient calmes et argentés par le reflet d'une lune superbe.²¹³

Quello che stupisce, sfogliando le cartelle di disegni, è il grande ventaglio di soluzioni compositive presenti; lo spettatore moderno abituato alle stampe o alle *gouaches* ottocentesche si aspetta di trovare una ripetizione di vedute che adottano tutte la stessa inquadratura. Ma ciò non si riscontra nei paesaggi napoletani prodotti dai francesi nel Settecento; l'estensione del golfo, dal ponte della Maddalena a capo Posillipo, consente all'artista di scegliere tra una molteplicità di punti di vista, e le cangianti scene popolari che si osservano sulle rive del golfo introducono un ulteriore elemento di varietà. Il ruolo assunto dal golfo nell'economia del quadro evolve nel corso del Settecento; la prima generazione di paesaggisti (Manglard, Vernet e i suoi seguaci)

²¹² É. VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs*, Paris, Des femmes, 1984, vol. I, pp. 204-205. I *Souvenirs* sono stati pubblicati per la prima volta nel 1835-1836 da H. Fournier a Parigi.

²¹³ *Ibid.*, vol. I, p. 205.

lo utilizza semplicemente come fondale scenografico per una scena narrativa: un naufragio, una tempesta, uno sbarco di personaggi orientali, un incendio (Vernet, *Contadini che fuggono davanti ad un incendio a Napoli*, London, coll. Wellington). Progressivamente il soggetto che funge da pretesto alla rappresentazione del golfo lascia il posto alla raffigurazione della brulicante umanità che popola il porto: pescatori che tornano alla loro abitazione, mercanti che negoziano sul lungomare, gentildonne che passeggiano. Gli stessi artisti che avevano adoperato la prima formula compositiva, adottano ora la seconda che, a differenza della prima, avrà una lunga fortuna durante tutto l'Ottocento. *Il lungomare di Napoli con pescatori e mercanti e il Castel dell'Ovo in fondo* di Manglard o le due vedute Northumberland di Vernet (figg. 5 e 6) offrono un esempio abbastanza caratteristico di questi prosceni paesaggistici: pescatori che sbarcano, trasportano le loro merci, dormono su sacchi di grano e giocano a carte, turchi che fumano la pipa, lavandaie che lavano i panni, cani randagi che cercano del cibo, mercanti con cappelli e lunghi cappotti che contrattano il prezzo della merce, preti e prelati che passeggiano, donne che allattano i bambini o ancora ladri che approfittano della distrazione dei turisti. Nell'ultimo terzo di secolo, infine, le riproduzioni del golfo acquistano una loro autonomia: le figure si fanno più rare e prive d'importanza, i monumenti scompaiono quasi del tutto; gli artisti si abbandonano ad un esercizio di pittura pura dove prevale la descrizione del cielo limpido, dell'onda trasparente, della luce cangiante. È il caso del *Golfo di Napoli* di Hoüel (fig. 14), sobria, poetica ed essenziale evocazione, con la tecnica della *gouache*, della costa settentrionale.

Un altro motivo di grande successo è costituito dal Vesuvio. La ripresa dell'attività eruttiva nel 1631 e la scoperta di Ercolano e Pompei nel 1738 e nel 1748²¹⁴, non solo fanno entrare il vulcano nell'iconografia di Napoli, ma lo rendono il vero e proprio simbolo della città, al punto tale che non c'è una sua rappresentazione che non lo comprenda. Il Vesuvio sovrasta la città, maestoso e minaccioso, eruttando di tanto in tanto lava e pomici, suscitando talvolta paura, talvolta curiosità ed ammirazione:

²¹⁴ Sulla dipendenza reciproca del successo del Vesuvio e di Pompei, cfr. A. DE KOTZEBUE, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rome und Neapel*, Berlin, Erdlich, 1805 (trad. francese *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, faisant suite aux souvenirs de Paris*, Paris, chez Barba, 1806, vol. I, pp. 359-360): « *La ville de Naples et ses environs sont remplis de choses très remarquables ; mais les deux objets qui, à mon avis, méritent le plus d'être examinés avec attention sont Pompeia et le mont Vésuve. Celui qui ne peut s'arrêter à Naples que deux ou trois jours sera suffisamment récompensé de son voyage s'il parcourt Pompeia et s'il monte sur le Vésuve. Je commencerai donc par gravir cette montagne célèbre, sans laquelle les ruines de Pompeia n'existeraient pas.* »

Quel spectacle pendant une nuit obscure ! Qu'il est brillant ! Il étonne et il frappe généralement les yeux et les oreilles. C'est une gerbe de 20.000 fusées volantes et de couleurs variées qui s'élèvent dans les airs !... Quel plaisir pour les yeux si on les tient élevés ! Quelle horreur si on les baisse ! Les bruits sourds de l'intérieur semblent être les gémissements des malheureuses victimes de ces gouffres affreux. Quelle horreur, et qu'elle augmente par la réflexion !²¹⁵

La sua apparizione nelle riproduzioni pittoriche avviene nel 1631 anche se non ancora come motivo paesaggistico autonomo, ma piuttosto come elemento di una composizione storico-religiosa dove il vero protagonista è San Gennaro. Saranno Van Wittel, Ruiz e Grevenbroek ad elevarlo al rango di soggetto principale ritraendo l'eruzione del 1737 e sarà Vernet (e più tardi Bonavia nel 1757) a imporne la moda. Anche se il Vesuvio compare in numerose rappresentazioni come fondale scenografico o come elemento di drammatizzazione dell'immagine, è comunque il tema dell'eruzione che conosce maggiore successo ed a questo contribuiscono soprattutto i pittori francesi (figg. 9, 13, 15, 16, 17, 41, 42, 43, 46, 47 e 60). Non esiste pittore di paesaggio, o anche di storia, che fermandosi a Napoli non ne approfitti per ritrarre il Vesuvio. Il vulcano esercita su tutti un interesse enorme:

... je vais vous parler de mon spectacle favori, du Vésuve. Pour un peu je me ferais Vésuvienne tant j'aime ce superbe volcan; je crois qu'il m'aime aussi car il m'a fêtée et reçue de la manière la plus grandiose. Que deviennent les plus beaux feux d'artifice, sans en excepter la grande girande du Château Saint-Ange, quand on songe au Vésuve ?²¹⁶

È raffigurato dal tedesco Hackert, dall'austriaco Wütky, dagli italiani Bonavia, Antoniani (fig. 55), Lusieri e Saverio della Gatta, dagli inglesi Fabris, Cozens e Wright of Derby per citare solo i nomi più importanti. Ma i protagonisti dell'iconografia del Vesuvio sulla scena internazionale sono soprattutto i francesi: Vernet (fig. 15), Lacroix de Marseille (fig. 13) e Volaire (figg. 9, 16 e 17).

Come già sappiamo, Vernet effettuò il suo primo viaggio a Napoli nel 1737, anno in cui si verificò una grande eruzione. Sappiamo, dalla corrispondenza del Marquis de Caumont suo protettore, che realizzò un'*Eruzione del Vesuvio* che purtroppo andò perduta durante la confisca dei beni del marchese nel 1793. Un'incisione di Philibert B. De la Rue, tratta dall'opera di Vernet e pubblicata da L. Fino (senza però metterne in risalto l'importanza), sembra essere l'unica testimonianza esistente del quadro (fig. 15).

²¹⁵ Jacques-Germain Soufflot, citato da J. MONDAIN, detto MONVAL, *Soufflot, sa vie, son œuvre, son esthétique (1713-1780)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1918, p. 100.

²¹⁶ VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs*, cit., vol. I, p. 209.

Essa rappresenta, secondo la didascalia, il vulcano nell'anno 1757²¹⁷; si tratta più probabilmente dell'eruzione del 1737, visto che nel 1757 non è registrata alcuna attività vulcanica e che la presenza di Vernet in Campania in quell'anno non è documentata. L'incisione – e ciò è sfuggito agli specialisti del pittore avignonese – fu utilizzata nell'*Encyclopédie* per illustrare la voce «*Volcans*» e per questo motivo ebbe una larga fortuna in Europa; questo evento merita di essere valutato in tutta la sua importanza.

Osservando infatti i quadri di Lacroix de Marseille e le prime opere dello *chevalier* Volaire appare evidente l'influenza esercitata su di essi dal modello vernetiano. Lo schema compositivo si ritrova identico nei quadri di Lacroix (fig. 13): in primo piano una lingua di terra con dei pescatori che scaricano casse e botti e tirano fuori dell'acqua le reti, a sinistra uno scoglio sormontato da un alberello contorto, in secondo piano un mare piatto popolato solo da qualche barca ed in ultimo piano il Vesuvio eruttante che si distacca dal cielo notturno. Lacroix riprende dal maestro anche alcuni «trucchi» di composizione: la firma posta sulla botte, l'equilibrio delle linee e delle masse; con l'albero del veliero, le pendici del vulcano e il cespuglio che dialogano tra essi e scandiscono una distribuzione della composizione prevalentemente orizzontale. Volaire dimostra un maggior spirito di indipendenza, riprende la divisione tripartita dell'immagine, ma sposta il punto di vista da Posillipo a Chiaia o alla Strada Nuova alla Marina. Egli crea inoltre due formule nuove: la vista dall'Atrio del Cavallo, che consente una raffigurazione ravvicinata del cratere, e la vista dal ponte della Maddalena, ingresso orientale della città, che gli permette di introdurre una nota narrativa e pittoresca con la fuga delle popolazioni vesuviane verso la capitale; ma oltre a queste già elencate possono essere individuate numerose altre varianti. Ad ognuna delle formule adottate da Volaire corrispondeva, in effetti, un gruppo preciso di clienti: coloro che avevano avuto il coraggio di salire sul Vesuvio chiedevano che la loro esperienza fosse immortalata con una rappresentazione delle pendici del vulcano dove si potesse vedere il percorso effettuato, con l'aggiunta eventualmente del ritratto dell'«avventuriero» (fig. 9). Per coloro invece a cui era mancata l'audacia o la forza fisica di scalare la montagna, il pittore proponeva lo stesso spettacolo visto dal lungomare, con in più un condensato di esperienze pittoresche: le processioni a San Gennaro, gli scorci di città, i pescatori sul porto (fig. 16). I clienti alla ricerca, invece, di un *souvenir* più economico potevano comprare un quadro di formato più piccolo, verticale, realizzato secondo la divisione

²¹⁷ FINO, *Vesuvio e Campi Flegrei*, cit., ill. 51 p. 85.

tripartita di Vernet: spettatori e pescatori in primo piano, specchio di mare con riflessi della luce lunare e vulcanica in secondo piano e l'immenso Vesuvio in fiamme sullo sfondo (fig. 17). Per la sua fortunata politica commerciale, per l'indubbio talento, per la notevole sensibilità artistica e per l'innata capacità di cogliere l'evoluzione del gusto, Volaire può essere ritenuto - negli anni 70-80 - lo specialista del soggetto, anzi il pittore ufficiale del Vesuvio:

*No painter ever excelled Volaire in water, fire and moonlight scenes. Many have attempted to paint eruptions of Mount Vesuvius ; but unless they are present at the time of an eruption, such paintings must be very imperfect.*²¹⁸

Di fronte al Vesuvio, dall'altro lato del golfo, si estende la collina di Posillipo la cui bellezza giustifica il nome *Pausilypon*, «che calma il dolore».

*Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.*²¹⁹

Il luogo era associato nella mente dei viaggiatori e degli artisti alle ricche ville patrizie dell'Antichità (come quella di Vedio Pollione), ai templi, ai teatri o ai ninfei. Tuttavia, già nel Settecento, rimaneva ben poco di questi celebri luoghi ed a sedurre i disegnatori e i pittori erano piuttosto il bel panorama di cui si godeva dalla sua cima oppure le piccole insenature e le grotte naturali popolate da gioiosi pescatori. Non esiste un soggetto o un punto di vista privilegiati dagli artisti: Marechiaro o la Gaiola sono raffigurati quanto altri luoghi più anonimi. Più frequentemente invece compare il Palazzo Donn'Anna, residenza leggendaria della regina Giovanna, la cui costruzione eclettica e in rovina costituisce per i pittori un motivo stimolante ed attraente:

*Il existe à Naples, à l'extrémité de Mergellina [...] une ruine étrange, s'avancant de toute sa longueur sur un écueil incessamment baigné par les flots de la mer, qui aux heures des marées, pénètre jusque dans les salles basses ; nous avons dit que cette ruine était étrange, et elle l'est en effet, car c'est celle d'un palais qui n'a jamais été achevé et qui est arrivé à la décrépitude sans avoir passé par la vie.*²²⁰

Il palazzo fu progettato nel 1642 dall'architetto Cosimo Fanzago per Anna Carafa, moglie del viceré Guzman, ma non fu mai completato. Questa strana e insieme

²¹⁸ H. BLUNDELL, *An Account of the Statues, Busts, Bass-Relievs, Cinerary Urnes, and other Ancient Marbles, and Paintings at Ince. Collected by H.B.*, Liverpool, J. McCreery, 1803, pp. 227-228.

²¹⁹ G. DE NERVAL, «El Desdichado», in *Les Chimères*, Paris, D. Giraud, 1854.

²²⁰ A. DUMAS, *La San Felice*, Paris, Gallimard, 1997, p. 62. La prima edizione dell'opera è apparsa presso Michel Levy a Parigi nel 1864-1865.

imponente costruzione abitata - si diceva allora - da fantasmi, è presente nelle opere di Giraud, Hoüel, Pérignon, Robert e Vernet. La maniera con cui è rappresentato il palazzo è del tutto realistica: Giraud, Pérignon e Vernet ne disegnano la facciata orientale con a destra la terrazza semicircolare della villa Emma di Sir William Hamilton; Hubert Robert invece, in una veduta ravvicinata e leggermente dal basso, sceglie le facciate occidentale e meridionale della costruzione, mettendone in risalto la maestosità e la robustezza e – in maniera abbastanza inconsueta da parte del rovinista – evitando di evidenziarne troppo l'incompletezza. Più sorprendente è la *Veduta del Castello della regina Giovanna* (Paris, C.P.) di Hoüel; l'artista ritrae le attinenze del palazzo: una casetta cubica di tufo stretta tra il mare e il robusto basamento del cosiddetto castello²²¹. Questa scelta appare, in effetti, maggiormente in accordo con le vedute di Posillipo realizzate dai suoi connazionali, le quali mescolano elementi architettonici, scene popolari e generosa ed invadente vegetazione mediterranea. È il caso delle vedute di fantasia di Vernet o della più realistica *Veduta di Posillipo*, sempre dello stesso autore (London, Sotheby's, 8 luglio 1998), o anche di quelle di Lallemand e di Castellan. Da parte sua Tierce si caratterizza per la rappresentazione di una tarantella di pescatori accompagnata dal suono di zampogne, nacchere, mandolincelli, tammore e trichebalacche; una scena che ritroviamo nelle *gouaches* di Fabris e che conoscerà una lunga fortuna presso i turisti dell'Ottocento. Volaire e Desprez sono gli unici a raffigurare i siti pittoreschi della Gaiola e di Marechiaro con una freschezza che non riscontreremo nelle successive produzioni in serie dell'Ottocento. Le erosioni marine del tufo, l'acqua limpida e le rovine ricche di storia così caratteristiche della costa di Posillipo sono il soggetto di due disegni, opera di Robert e di Nicolle, intitolati *La scola di Virgilio*, di un quadro di Tierce²²² e di un'incisione di Giraud²²³. La scuola di Virgilio o Casa del Mago è una sporgenza con ruderi romani dove, secondo una leggenda medioevale, il poeta avrebbe insegnato l'arte magica. Neanche la chiesa di Santa Maria del Parto, ai piedi della collina di Posillipo, incontrò un particolare successo presso gli artisti: l'edificio, che accoglie la tomba del poeta Sannazaro, è stato rappresentato soltanto da Castellan (fig. 18).

²²¹ Nicolle e Châtelet sono invece interessati al meno noto Palazzo della Rocella (inciso qualche anno prima da Giraud) e lo rappresentano dal lato occidentale; ciò gli consente di inserire nello sfondo il golfo, il Vesuvio (Nicolle, *Veduta di un grande castello in riva al mare in Italia*, Paris, Drouot, 21 novembre 1929) e il Castel dell'Ovo (Nicolle, *Veduta del golfo di Napoli*, New York, Sotheby's, 12 gennaio 1994).

²²² Comparso, con una veduta del Vesuvio, in una vendita all'asta organizzata a Parigi il 7 settembre 1798 e i giorni successivi. *Sales Catalogs. Getty Provenance Index Databases*.

²²³ Nel *Voyage pittoresque* figura pure un'incisione di Berthault da un disegno di Châtelet oggi perduto.

Nella maggioranza dei casi che abbiamo preso in esame Posillipo è vista dal mare. Ciò è anche dovuto al fatto che, fino allo sviluppo urbanistico di questa parte della città avvenuto nell'Ottocento e nel Novecento, l'unica maniera di raggiungere la collina via terra erano le tortuose rampe di Sant'Antonio, una bella strada panoramica che collega Chiaia a Posillipo (riprodotta nei disegni di Châtelet, Robert e Thiery); il mare, di conseguenza, costituiva la sua via di accesso principale.

Prima di lasciare Napoli per recarsi nei Campi Flegrei i viaggiatori rendevano visita al sepolcro di Virgilio. Come ricorda Saint-Non, «*Il n'est pas un étranger, un voyageur arrivant à Naples, dont un des premiers objets de curiosité ne soit d'aller visiter le Tombeau de Virgile, et rendre par-là hommage aux mânes de cet homme célèbre.*»²²⁴ Benché tutti grandi ammiratori del poeta, i viaggiatori francesi si mostrano spesso scettici davanti all'ammasso di pietre denominato «tomba di Virgilio» e alla scarna corona di lauro che la adorna (spogliata delle sue foglie dai turisti inglesi):

*Si vous avez jamais vu un bout de muraille ruinée, c'est la même chose. Il est tout solitaire dans un coin, au milieu d'une broussaille de lauriers dont le Pausilippe est farci, ce qui diminue un peu le prodige de l'honneur qu'avait fait la nature au prince des poètes, en faisant, disait-on, croître un laurier sur son tombeau. Je trouvai dedans une vieille sorcière qui ramassait du bois dans son tablier, et qui paraissait avoir près de quatre-vingts siècles ; il n'y a pas de doute que ce ne soit l'ombre de la sibylle de Cumès, qui revient autour de ce tombeau.*²²⁵

Gli omaggi pittorici al poeta sono più rari rispetto a quelli letterari. Solo Bouquier, Castellan, Clérisseau, Robert e Giraud hanno rappresentato il monumento - una costruzione piramidale parzialmente in rovina e invasa dalla vegetazione, immagine poetica e pittoresca quanto nessun'altra - e non possiamo fare a meno di pensare che la scelta degli artisti sia stata dettata da una precisa richiesta dei loro clienti: i fratelli Adam e l'abate de Saint-Non. Per quanto riguarda Hubert Robert, conosciamo due versioni del soggetto: un disegno, oggi perso, che si può ipotizzare sia servito da modello all'incisione di De Ghendt e il quadro del La Salle College Art Museum di Filadelfia. Questa coppia di opere è abbastanza interessante perché tipica dell'evoluzione subita da Hubert Robert. Tra il disegno e il quadro (realizzato sette anni dopo, al ritorno in Francia) non vi sono differenze apparenti: l'inquadratura e la composizione sono identiche come, d'altra parte, la rappresentazione del sepolcro in rovina. Tuttavia, il disegno è ambientato in epoca moderna, con i visitatori impegnati nella decifrazione

²²⁴ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. I, p. 83.

²²⁵ DE BROSSES, *Lettres familières*, cit., t. I, p. 350.

dell'epigrafe; il quadro, invece, nell'Antichità, con i personaggi che sono ritratti occupati nella stessa attività, ma questa volta avvolti in ampi drappaggi. Il disegno di Clérisseau è abbastanza simile a quello di Robert, la differenza principale consiste nell'apertura sulla destra che consente di vedere il quartiere di Chiaia e la collina del Vomero con, sulla cima, il Castel Sant'Elmo. Inoltre vi è raffigurato l'artista mentre disegna, circondato da due gentiluomini che gli danno dei consigli, si tratta probabilmente di Robert e James Adam, che Clérisseau aveva seguito a Napoli nel 1755 e nel 1761. L'opera è stata copiata (con alcune varianti nei personaggi) da un certo Vincent Brandoin, incisa da Pfenninger, e messa in vendita, come è precisato nelle didascalie, a Zurigo. Nell'incisione di Giraud (*Veduta della città di Napoli, dalla tomba di Virgilio al Castel dell'Ovo*, fig. 8), così come in quella di Castellan (*La tomba di Virgilio*), il monumento diventa il pretesto per realizzare una veduta panoramica della spiaggia di Chiaia. Esiste, infine, un disegno un poco ingenuo e maldestro di Gabriel Bouquier del 1779, conservato a Périgueux nel Musée du Périgord: si tratta sicuramente di un ricordo di viaggio realizzato da un artista - deputato della Convenzione - noto piuttosto per i suoi rapporti con David, Danton e Robespierre che per i suoi meriti artistici. Vi si ritrovano tutti i *topoi* dell'illustrazione di viaggio: il monumento in rovina invaso dalla vegetazione, l'iscrizione in latino con l'artista occupato a trascriverla, due passanti con un bastone tra le mani e, in primo piano, le consuete rocce e piante selvatiche a fare da ornamento. Péquignot, che visitò il sito nel 1793, ne ha realizzato un bel disegno ovale a matita nera (*La tomba di Virgilio*, C.P.). Il pittore tuttavia non appare tanto interessato al sepolcro del grande poeta, ma piuttosto alla folta vegetazione di macchia mediterranea e ai solidi blocchi di tufo.

Dopo il sepolcro di Virgilio i viaggiatori generalmente attraversavano la Grotta di Posillipo, detta anche «Grotta di Virgilio» o «Grotta di Pozzuoli». Si tratta di un tunnel lungo 711 m e largo 4,50 m scavato nel I sec. a.C. da Lucio Cocceio Aucto per collegare Napoli con la zone militari e commerciali di Pozzuoli e Cuma. Fino agli inizi del XX secolo era l'unica strada per raggiungere la zona flegrea e quindi veniva imboccato dai turisti che intendevano visitare i siti archeologici di Pozzuoli e Baia.

Sebbene l'esperienza di attraversare questo lungo tunnel polveroso, tenebroso ed anche pericoloso sia spesso ricordata come un episodio spiacevole e angosciante, la grotta viene immortalata ripetute volte da vari artisti: Châtelet, Desprez, Giraud, Renard,

Robert (*l'équipe* di Saint-Non), Cochin e Vernet; si tratta, in definitiva, di uno dei motivi di maggior successo²²⁶. Quali possono esserne le ragioni?

La prima e più evidente, è che il tunnel costituiva la strada più comoda e veloce per recarsi ad ovest di Napoli ed era, per questo motivo, percorsa da tutti coloro che si dirigevano verso Pozzuoli e i Campi Flegrei; inoltre era consigliata nelle guide di viaggio e in particolare in quella di Paolo Antonio Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia* (Napoli, 1768). Il secondo motivo dipende dal fatto che la Grotta era considerata, insieme alla tomba di Virgilio, una delle *mirabilia urbis neapolis*; era stata descritta già da Strabone e da Seneca, da Petrarca, da Boccaccio e da altri viaggiatori moderni. Non recarvisi sarebbe apparso, come un'imperdonabile *faute de goût*. Un'altra importante spiegazione possiamo ricondurla alla ripresa, intorno alla metà del secolo, dell'interesse verso l'antichità e in particolare verso le tecniche di costruzione romane: Piranesi, ad esempio, nutrì un'ammirazione particolare per la Grotta di Posillipo e la scelse come soggetto di un'acquaforte del 1791. L'impresa edilizia costituita dal traforo della galleria attraverso la collina di Posillipo, le sue impressionanti dimensioni stupivano e suscitavano meraviglia nei viaggiatori moderni²²⁷. La grotta era anche circondata da un'aura di mistero che aumentava il suo fascino, nonostante il secolo dei Lumi condannasse questo genere di credenze. Secondo una leggenda, infatti, la grotta sarebbe stata scavata in una notte dal poeta-mago Virgilio per permettere ai visitatori di recarsi ad ovest della città. Petronio nel *Satiricon* vi collocò un luogo di culto a Priapo; nel Cinquecento il ritrovamento di una statua di Mitra lasciò pensare che ve ne fosse anche uno dedicato alla divinità orientale. A queste leggende pagane si aggiungeva il culto della Madonna di Piedigrotta e i rituali e le cerimonie ad essa associati. Un ultimo motivo, che ci riconduce a considerazioni di carattere estetico ed artistico, spiega il successo della Grotta: nel Settecento si nutriva per le grotte, le composizioni rocciose, gli scogli, le tenebre, le viscere della terra una curiosità e un'attrazione preromantiche. La grotta faceva parte delle piccole costruzioni presenti nel giardino all'inglese, era spesso utilizzata in architettura (ad esempio da Claude-Nicolas Ledoux nelle Salines d'Arc-et-Senans o nell'Hôtel de Thélusson a

²²⁶ Sull'argomento si veda M. MOSSER, n. 60 *La grotte du Pausilippe*, in *Piranèse et les Français*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, s.d. - Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, s.d. - Paris, Hôtel de Sully, maggio - novembre 1976), Roma, Edizione dell'Elefante, 1976, pp. 124-125.

²²⁷ Possiamo anche pensare, come Montesquieu a proposito della via Appia, che le costruzioni edilizie romane, ed in particolare le strade e le vie d'accesso alle città, siano state costruite in maniera particolarmente imponente allo scopo di impressionare gli stranieri: « *Cette voie Appia était admirable [...] Les étrangers qui venaient à Rome devaient, à la vue de ces ouvrages, être effrayés de la puissance romaine* ». DE MONTESQUIEU, *Voyages*, cit., p. 240.

Parigi), compariva anche nel romanzesco letterario (come in *Giphantie* di Tiphaigne de la Roche)²²⁸. La grotta rappresentava il lato irrazionale, le tenebre, in contrasto con la luce della Ragione; il lato scuro dell'anima, le forze primordiali in opposizione al progresso. L'interesse per la Grotta di Posillipo era accompagnato da quello per l'antro della Sibilla, la grotta del Cane, la Solfatara o i crateri degli Astroni e del Vesuvio. Infine, la Grotta era uno dei pochi monumenti ad offrire all'artista – in particolare a quelli di Saint-Non, i cui disegni erano destinati all'incisione - interessanti effetti chiaroscurali. All'epoca la galleria era forata soltanto da due lucernai che permettevano la ventilazione, ma non consentivano sufficientemente il passaggio della luce; l'illuminazione era, di conseguenza, garantita soprattutto dalle fiaccole dei passanti (anche se a partire dal Cinquecento fu abbassato il livello del tunnel e alcune lanterne furono appese con delle funi su alcune travi di legno). Comunque il continuo turbinio della polvere rendeva vani questi sforzi. L'orientamento est-ovest della galleria permetteva, tuttavia, di beneficiare parzialmente della luce solare all'alba e al tramonto e consentiva, due volte l'anno, a fine febbraio e in ottobre, la sua illuminazione totale.

Già nel Cinquecento e nel Seicento troviamo nelle guide delle vedute della Grotta di Posillipo realizzate da incisori fiamminghi (Hoefnagel) e italiani (Cassiano da Silva). Queste si diffondono, soprattutto nel Settecento, con le opere di Saint-Non, Paoli, Piranesi e Hamilton, adottando il più delle volte un formato verticale – più adatto al soggetto – e un punto di vista da est, che consente di vedere i monumenti vicereali costruiti all'ingresso della galleria. Cochin et Bellicard ritraggono l'edificio romano nelle *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, pubblicate a Parigi nel 1755²²⁹. Saint-Non, spinto dall'«interesse e dalla curiosità per questa strada straordinaria» sceglie per il primo volume del suo *Voyage pittoresque* due disegni, uno di Châtelet e l'altro di Hubert Robert, rappresentanti ciascuno uno dei due ingressi della Grotta.

²²⁸ « Tant qu'un faible jour m'éclaira, je contemplai l'organisation interne de la terre et les travaux bruyants qui s'y exécutent. Ce n'est autre chose qu'un labyrinthe de cavernes immenses, de grottes profondes, de crevasses irrégulières qui se communiquent. L'eau qui coule dans ces souterrains se répand quelquefois dans de vastes bassins où elle semble stagner ; quelquefois elle s'engage dans des canaux étroits où elle coule rapidement et se brise contre les rochers [...] L'œil ébloui croit voir les fondements de la terre chanceler ; on dirait que tout se bouleverse et retombe dans le chaos. Quand la faible lumière dont j'avais joui quelque temps vint à manquer, je me trouvai enseveli dans une nuit profonde, dont l'obscurité ne fit qu'augmenter l'horreur où tout ce que je venais de voir m'avait plongé. Un bruit affreux, mêlé du murmure des courants, du sifflement des gouffres, du fracas des torrents, jetait le trouble dans mon âme et mon imagination alarmée et formait mille images effrayantes. » C.-F. TIPHAIGNE DE LA ROCHE, *Giphantie*, Babilonia, s.n., 1760, citato in *Voyages aux pays de nulle part*, Paris, Laffont, 1990, p. 1044.

²²⁹ C.-N. COCHIN e J.-C. BELLICARD, *Observations sur les antiquités d'Herculanum ; avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des anciens...*, Paris, Jombert, 1755.

Nella maggioranza delle vedute a noi note sono raffigurati dei personaggi, mercanti o contadini che trasportano delle merci e forniscono la giusta scala al disegno; più raramente si vede lo sbocco della Grotta con delle figure in contro-luce e l'effetto di prospettiva accelerata che fornisce un'idea della lunghezza della galleria. Il formato orizzontale viene scelto dagli artisti che preferiscono ottenere un'immagine più pittoresca della Grotta, con la vegetazione che invade le sue pareti tufacee e i viaggiatori che si preparano ad attraversarla (Châtelet, *Veduta dell'entrata della grotta di Posillipo*, Paris, C.P.); oppure vogliono collocare la costruzione nell'ambiente circostante. I più intraprendenti - Giraud, Desprez e Hubert Robert - si cimentano nella riproduzione dell'interno della grotta. Giraud, da ammiratore di Piranesi, s'interessa agli effetti di prospettiva e di chiaroscuro. Desprez, che ha ricevuto una formazione da architetto, nella *Grotta di Posillipo* (Paris, Bibliothèque de l'École Polytechnique) rende il contrasto tra la massiccia costruzione romana, con i suoi robusti blocchi di tufo, e i fragili esseri umani che si agitano dentro le sue viscere. Come spesso nei disegni dell'artista troviamo una nota di crudeltà: l'imbocco luminoso della galleria sembra distante e quasi inaccessibile ai viaggiatori; questi, rappresentati da *silhouettes* gracili, appaiono in controluce come delle ombre infernali che, per raggiungere l'uscita, debbono difendersi sia gli uni dagli altri, sia dai pipistrelli che volteggiano loro intorno (fig. 19). Le ricerche di Hubert Robert non sono meno originali: anch'egli, nella *Grotta di Posillipo ornata di architetture* (Cleveland, Cleveland Museum of Art), è attirato dalla struttura architettonica della grotta e inserisce nella galleria una potente struttura di pilastri e volte a cassettoni, la cui presenza è messa in evidenza dal formato ovale della tela: si tratta dell'unica veduta di fantasia, realizzata da un francese, di cui siamo a conoscenza. In altre opere (*La grotta di Posillipo*, Rouen, Musée des Beaux-Arts; *idem*, collocazione ignota, fotografia alla Witt Library; *Gregge in una grotta di Posillipo*, Paris, Musée du Petit Palais), Robert si concentra invece sugli effetti chiaroscurali, ponendo l'accento sul forte contrasto luminoso provocato dall'apertura della grotta, o sui sottili giochi di luce naturale o artificiale che si formano sulle pareti del tunnel e sui personaggi (mendicanti, carrettieri, acquaioli, animali) che lo popolano. La formula avrà successo poiché sarà ripresa da un suo seguace (*Cavalieri e pedoni che attraversano un passaggio con arco*, London, Philips, 22 settembre 1998).

Prima di attraversare la grotta per recarsi nei Campi Flegrei occorre prendere in rassegna la Napoli più anonima, ossia i luoghi meno riprodotti dagli artisti. Ad evitare i

topoi vedutistici o i luoghi frequentati dai turisti sono soprattutto tre artisti: Desprez, Nicolle e Thiery. Nel caso di Desprez possiamo attribuire questa scelta al carattere un poco marginale dell'artista e alla sua formazione di architetto che lo spingeva a ritrarre edifici ritenuti poco interessanti dagli altri artisti. Un altro motivo può essere quello della divisione di ruoli che si stabilì tra i vari collaboratori del *Voyage pittoresque*: la maggioranza delle vedute panoramiche di città o delle vedute d'insieme vennero, infatti, assegnate a Châtelet (fig. 27). Desprez rivolse allora la sua attenzione verso alcuni monumenti particolari o marginali: il Palazzo degli Studi, San Filippo Neri, il Palazzo Reale, la Certosa di San Martino, le catacombe. L'architettura barocca, poco presente in Francia, la teatralità delle piazze, giudicata dagli altri di cattivo gusto, sedussero invece l'artista che diventerà pochi anni dopo lo scenografo ufficiale di Gustavo III di Svezia.

I casi di Nicolle e di Thiery sono più difficili da esaminare a causa della mancanza di studi completi dedicati alla loro opera. Su Thiery la bibliografia è del tutto inesistente, ma possiamo ipotizzare che l'artista abbia voluto, recandosi a proprie spese a Napoli, distaccarsi dalle consuete rappresentazioni del golfo o del Vesuvio per esplorare un repertorio nuovo. Non solo i soggetti sono abbastanza inediti (le Rampe Brancaccio, la Piazza degli Alabardieri,...), ma offrono dei tagli visuali originali e degli effetti chiaroscurali assai felici. Su Nicolle disponiamo di alcune informazioni che ci permettono, almeno in parte, di capire le sue scelte iconografiche. Formatosi all'*École gratuite de Dessin* e attraverso lo studio di Petit-Radel, si dedicò successivamente a studi d'architettura e alle vedute di città. Si recò in Italia nell'ultimo decennio del Settecento e di nuovo sotto i Napoleonidi. Nelle sue vedute di Napoli realizzate a penna e ad acquerello, di piccolo formato ed in uno stile preciso e dettagliato, l'artista si allontana volentieri dalla maniera fantasiosa ovvero fantastica di Hubert Robert e di Piranesi. I suoi studi minuti, delicati, caratterizzati da una piacevole freschezza, da una notevole luminosità del colore e da un pregevole senso dello spazio, sono realizzati piuttosto nello spirito dell'inizio dell'Ottocento che in quello del Settecento.

I Campi Flegrei

Nous tournâmes nos pas vers Pouzzole, située dans le pays le plus beau, le plus curieux, le plus intéressant, qui existe dans le monde, par les singularités naturelles de son sol, par les chefs-d'œuvre de l'art qui l'ont couvert si longtemps, et que les phénomènes de la nature ont enfouis. Il semble que les eaux, le feu, les hommes, l'art et la nature, se soient disputé l'empire de ce petit coin de la terre, l'ayant

*alternativement occupé, dévasté, embelli, bouleversé, sans rien changer en lui que la manière d'être beau, et qu'ils n'aient fait qu'ajouter à l'intérêt de sa curiosité.*²³⁰

Dopo Napoli, due possibili itinerari si offrivano ai viaggiatori: la regione orientale con il Vesuvio, Ercolano e Pompei e, più lontano, Paestum; oppure la zona occidentale con Pozzuoli, il lago d'Averno, Cuma, Baia e Miseno. Il secondo itinerario esercitava un notevole fascino sugli artisti sia per i versi di Virgilio dedicati ad esso, che per la dolcezza del clima e l'incanto della costa morbida e tufacea, con i suoi delicati passaggi tra terra, mare e cielo. Spesso dei siti meravigliosi descritti dagli autori greci o latini e dell'antico splendore delle ville di Nerone e di Lucullo, rimaneva ben poco. La storia, l'uomo e una natura esuberante avevano cancellato il loro ricordo. Ma, alle pietre abitate dall'edera e dalle lucertole, si sostituiva la memoria dei poemi latini e molti viaggiatori si lasciavano andare alle delizie dell'immaginazione:

*La lecture des auteurs classiques, l'intérêt qu'ils nous font prendre aux lieux que ces grands hommes ont habités est une des choses qui augmentent le plus la curiosité et le plaisir d'un voyage en Italie [...] Tous ces lieux ne sont à présent que des villages et n'étaient peut-être rien de mieux autrefois ; mais quand on a lu dès son enfance le 7^e livre de l'Énéide, on ne peut manquer de prendre à ces villages un extrême intérêt. S'ils ne sont pas curieux par eux-mêmes, ils le sont du moins par le souvenir des anciens événements qu'ils rappellent à l'esprit, par la beauté des images sous lesquelles on nous les a présentés ; par la grandeur des caractères des héros, avec lequel le souvenir en est lié ; enfin par la réputation que leur ont donnée tant de célèbres écrivains : on va voir avec plaisir les endroits mêmes que la Fable a consacrés ; [...] Les Anciens y trouvaient le même agrément que nous.*²³¹

«Campi Phlegraei», le terre ardenti: il grande interesse verso questa regione era dovuto anche alla comunione tra le sue vestigia antiche, memorie di un mondo ormai estinto, e il suo sottosuolo vivo e bollente che nel 1538 aveva eruttato una montagna, il Monte Nuovo, e che si manifestava ancora nel cratere della Solfatara. Il primo sito che era visitato era, sulla strada di Pozzuoli, il cratere degli Astroni, con la fonte dei Pisciarelli, le Stufe di San Germano e la Grotta del Cane. Il luogo, piacevole per la ricchezza della sua vegetazione, una fitta macchia mediterranea, era famoso sin dall'antichità per le sue sorgenti, per l'attività termale che vi si praticava e per i fenomeni naturali che vi si osservavano. Nella *Veduta del cratere degli Astroni* e, forse con più evidenza nella sua incisione del *Voyage pittoresque*, Châtelet evidenzia la forma tonda del cratere, con la

²³⁰ DENON, *Voyage au royaume de Naples*, cit., p. 156. Il diario di Denon fu ampiamente utilizzato da Saint-Non per la redazione del *Voyage pittoresque* (1781-1786). Ma Denon, contrariato dalle modifiche che l'abate aveva apportato al suo testo, decise di pubblicare i suoi ricordi periegetici nelle note all'edizione francese del viaggio nei Regni di Napoli e di Sicilia di Swinburne (1785-1786).

²³¹ DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, citato da R. CHEVALLIER in *Pèlerinage au berceau et à la tombe de Virgile*, in É. e R. CHEVALLIER in *Iter Italicum*, cit., p. 445.

folta vegetazione a ricoprirlo. Un altro disegno dell'artista, oggi perso ma di cui siamo a conoscenza grazie all'incisione di Duplessi-Bertaux e Duparc, mostra il lago in fondo al cratere con le stufe di San Germano. Sempre dello stesso artista ci rimane un'impressionante rappresentazione della sorgente dei Pisciarelli, anch'essa nota grazie alla sua incisione per Saint-Non; questa raffigura, con potenti effetti chiaroscurali, la voragine dove si facevano le abluzioni. Hubert Robert invece preferisce ritrarre la Grotta del Cane, famosa per le numerose descrizioni presenti nei diari di viaggio:

...On trouve d'abord la grotte du Chien, qui n'est qu'un mauvais trou carré, grand comme une cheminée, et quinze ou seize fois plus profond [...]. La vapeur mortelle n'a pas d'activité à plus d'un pied ou un pied et demi de terre; mais là, elle suffoque en peu de moments [...]. Nous y éteignîmes des flambeaux et des mèches souffrées, et fîmes rater nos pistolets. Le chien y joua son rôle, tomba en convulsions, et se vit prêt à mourir, si son maître ne l'eût tiré de là et jeté sur l'herbe comme un cadavre, où il reprit bientôt ses esprits. Il ne fut pas besoin de le plonger dans le lac; ce qui apporte un soulagement plus prompt. Monsieur le barbet qu'on a coutume de mettre en expérience est fait à cela, comme un valet de charlatan à boire du jus de crapaud; dès qu'il voit arriver des étrangers, il sait que cela veut dire: couchez-vous, et faites le mort.²³²

Nell'incisione tratta da Robert troviamo, infatti, i diversi protagonisti dell'esperienza: la guida con la fiaccola, gli spettatori meravigliati e un povero cane sofferente.

Dal cratere degli Astroni i viaggiatori proseguivano in quello della Solfatara: il fango in ebollizione, il borbottio della terra, le esalazioni mefitiche, le bollenti fumarole e le formazioni giallastre di zolfo costituivano una sorta di quadro infernale che faceva pensare all'antro di Vulcano. Non stupisce allora che questo sito impressionante e bizzarro abbia incuriosito e ispirato più di un artista. Lo ritraggono Hoüel, un attento studioso delle formazioni geologiche, e, naturalmente, Volaire; a questi due bisogna aggiungere Nicolle e Vernet. Il disegno di Vernet non è molto suggestivo: invece di mostrare il cratere nella sua integrità, preferisce un suo scorcio, una parete lungo la quale salgono le fumarole; la didascalia aiuta fortunatamente ad individuare il soggetto. La *gouache* di Hoüel, con le sue sfumature gialle e arancione, raffigura con più fedeltà e obiettività il cratere della Solfatara; l'ampia angolazione consente di presentare il sito nella sua estensione e di renderne l'aspetto desolato. Nonostante la presenza di un albero sulla destra e di piccoli gruppi di personaggi, l'opera appare spoglia e vuota. Comunque, è sicuramente Volaire, forse perché più preparato rispetto ad altri ad affrontare questo

²³² DE BROSSES, *Lettres familières*, cit., t. I, pp. 351-352.

tipo di soggetto, il più abile nelle rappresentazioni della Solfatara. Conosciamo due sue vedute del luogo, una conservata a Ragley Hall, l'altra in una collezione privata romana, alle quali si aggiunge l'incisione realizzata per Saint-Non. Volaire sceglie un punto di vista lievemente rialzato che gli consente di inglobare nella composizione tutta la parete del cratere, di accentuarne le irregolarità e di presentare allo spettatore le varie manifestazioni geofisiche e le diverse tappe dell'estrazione e della lavorazione dello zolfo e dell'allume ivi praticate.

Dalla Solfatara i turisti giungevano a Pozzuoli, allora borgo di pescatori sviluppatosi sul promontorio del Rione Terra e sul bordo del mare. Questa città offriva diversi reperti archeologici all'attenzione dei visitatori: l'anfiteatro, il terzo per grandezza tra i teatri romani presenti in Italia, la Via Campana e i suoi sepolcri, il tempio d'Augusto, il *macellum*.

Stranamente era soprattutto quest'ultimo, chiamato nel Settecento «Tempio di Serapide» ad attirare l'attenzione degli artisti. Hubert Robert gli ha dedicato una dozzina d'opere, Saint-Non ben otto pagine e quattro tavole, giudicandolo «uno dei più bei monumenti che sia mai esistito». Il fascino del monumento (scoperto sotto il regno di Carlo III) dipendeva sia dal fenomeno del bradisismo – all'epoca non ancora identificato – che vi si osservava, che dall'eleganza delle sue proporzioni, dal carattere molto suggestivo dei vari ambienti e dalla posizione tra mare e collina.

Il primo ad immortalare il tempio, pochi anni dopo la sua scoperta è stato Joseph Vernet in un disegno già nella Galerie Cailleux di Parigi. Piuttosto che restituire il monumento nella sua forma rotonda (ovvero nella sua totalità), Vernet ci propone una veduta ravvicinata di un ammasso di pezzi antichi (capitelli, lastre, cornicione) da cui emergono tre colonne marmoree. Non si tratta assolutamente di una veduta antiquaria quanto piuttosto di una composizione armoniosa ed equilibrata, elegante nel suo uso delicato del *lavis*; un'evocazione poetica e per nulla retorica della rovina della civiltà. Diversi sono i disegni di Desprez con lo stesso soggetto; in essi il tempio è visto dal basso verso l'alto, ciò consente di apprezzarlo per intero e di collocarlo nel suo ambiente naturale. Fanno parte della composizione alcuni viaggiatori – probabilmente l'*équipe* stessa di Denon – rappresentati più piccoli della realtà, secondo l'abitudine dell'artista, che conversano in mezzo alle rovine. Le opere di Robert, «fantasie», «capricci», variazioni sul tema, raffigurano alcune volte un cumulo di vestigia antiche difficilmente identificabili (Boston, Museum of Fine Arts), un poco alla maniera di Vernet; altre volte

un paesaggio campestre in cui le rovine s'intravedono appena in mezzo ad un'abbondante vegetazione (Paris, C.P.); altre volte ancora una ricostruzione del tempio romano popolato stranamente da figure seicentesche (Torino, Museo Civico) (fig. 3). Quali sono i motivi di una produzione così cospicua d'opere sullo stesso soggetto? Prima di tutto sappiamo che Saint-Non rimase molto colpito dal tempio e chiese all'artista che lo accompagnava di farne, in un primo tempo, vari disegni e di tentarne, successivamente, una ricostruzione. Inoltre il monumento ha grandemente stimolato l'immaginazione di Robert, sino a spingerlo a realizzare numerose variazioni dello stesso tema (come farà in seguito con la Grande Galerie du Louvre)²³³. A partire dai disegni originali, l'artista ha anche prodotto numerose controprove per soddisfare sia le richieste dei clienti, che quelle di Saint-Non e per conservarne un ricordo nella bottega. Chaix, che visitò Pozzuoli tra il 1770 e il 1776, dedicò al monumento due vedute dal disegno sobrio ed efficace che denotano già uno spirito neoclassico (fig. 20). A sua volta Castellan presenta, tra le piacevoli illustrazioni contenute nelle sue *Lettres sur l'Italie*, un'elegante veduta del tempio, nella quale la *silhouette* dei pini che crescono in mezzo alle rovine fa da *pendant* alle tre colonne del tempio che si slanciano verso il cielo.

Se Robert o Chaix si sono fermati nella loro rappresentazione della città al *macellum*, numerosi altri artisti (Castellan, Châtelet, Desprez, Giraud, Lallemand, Renard e Tierce) hanno documentato anche gli altri monumenti o piazze dell'antica Puteoli. Ad interessarli sono state soprattutto le vestigia romane e non le scene pittoresche di questo borgo di pescatori. Tuttavia l'anfiteatro, a differenza del *macellum* che suscitò l'interesse di numerosi disegnatori, è raffigurato soltanto da Castellan Châtelet e Giraud; possiamo spiegare la scarsa attenzione degli artisti verso questo monumento notando come, nel Settecento, esso fosse ancora per metà sotterrato nelle sue macerie e non possedesse l'imponenza dell'aspetto attuale. I sepolcri della Via Campana (*Via Consularis Puteolis Capuana*) sono ritratti da Giraud e da Clérisseau. Il primo riproduce dall'esterno un colombario, riprendendo, come gli era consueto, schemi compositivi preesistenti, in questo caso quelli usati per la tomba di Virgilio. Il secondo (fig. 21), in maniera più originale, sceglie una veduta interna di un vasto sepolcro con le sue file di nicchie e lo rappresenta in prospettiva spostando il punto di fuga sulla destra.

²³³ Le considerazioni di Alain Mérot sui disegni di Fragonard rappresentanti la Villa d'Este possono anche applicarsi alle variazioni di Hubert Robert sul tempio di Serapide: «*Le naturel rejaillit en exubérance et l'étude du motif n'est que le point de départ d'une rêverie. Un saisissement panique semble tout bousculer, traduit par une liberté picturale sans précédent. Une fois encore, c'est dans et par le paysage que la main du dessinateur ou du peintre peut se laisser emporter, tel un sismographe passionné.*» MÉROT, *Fixer l'indéterminé*, cit., p. 10.

Se queste distorsioni nelle proporzioni e nella prospettiva sono caratteristiche di Clérisseau, i potenti effetti chiaroscurali richiamano invece lo stile di Piranesi, di cui il francese conosceva probabilmente *La camera sepolcrale di Via Appia*, incisione pubblicata nelle *Antichità Romane* nel 1756²³⁴. In primo piano dei *connoisseurs* sono occupati a discutere e ad esaminare la delicata decorazione a stucco e ad affresco delle vestigia; mentre, in fondo, un ragazzo con un cane – la guida – attende che finiscano la visita appoggiandosi indolentemente alla parete.

Scendendo verso il mare i turisti incontravano la piazzetta, oggi Piazza Repubblica, che nel Settecento ospitava il piedestallo di una statua di Tiberio; a questo sito si è interessato Renard, architetto di formazione, incaricato da Saint-Non di effettuarne piante e rilievi. Nel disegno esecutivo (fig. 22), la resa dettagliata del bassorilievo con un fregio di personaggi, lascia il posto all'evocazione pittoresca della piazza delimitata da palazzi irregolari e frequentata da popolane, venditori ambulanti, zampognari, bambini e cani randagi²³⁵.

Alla città nel suo insieme sono dedicate poche opere: uno schizzo di Desprez, equilibrato nella sua impaginazione ma di scarso interesse documentario ed artistico, e due opere di Lallemand; ciò stupisce particolarmente dato che Pozzuoli è spesso raffigurata, per la bellezza della sua posizione nel golfo, da altri artisti stranieri. Châtelet per esempio ci ha lasciato alcune vedute delle cave di pozzolane e dei giardini dei Camaldolesi ma poche del golfo di Pozzuoli. Tierce ha rimediato a questa mancanza, ma il suo disegno appare insignificante e senza carattere e non riesce a rendere l'incanto del luogo.

A partire da Pozzuoli gli itinerari scelti per proseguire la visita dei Campi Flegrei potevano variare, noi scegliamo quello che ci appare più consueto e logico. Dopo essere usciti dalla città i visitatori raggiungevano subito il Lago d'Averno, dalle acque scure e dalle esalazioni mortali, dove Enea, dopo aver consultato la Sibilla (il cui vicino antro si poteva visitare alla luce delle fiaccole), era sceso ad incontrare le ombre dell'Inferno. Nessun viaggiatore mancava, nei suoi diari, di citare un passo dell'*Eneide* e nessun artista dimenticava, nelle sue rappresentazioni, l'eroe troiano e l'episodio della sua

²³⁴ Cfr. *Piranèse et les Français*, catalogo della mostra, cit., n. 40 e *Charles-Louis Clérisseau : dessins du Musée de l'Ermitage*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre – 18 dicembre 1995), Paris, RMN, 1995, n. 44.

²³⁵ Un'altra tavola specifica, disegnata da Suvée ed incisa da De Ghendt è dedicata, nel *Voyage pittoresque*, ai bassorilievi del piedestallo.

discesa nell'Ade. Il famoso lago è in genere raffigurato dall'alto, cioè dalla strada che lo costeggia a strapiombo dal lato nord, angolazione che lascia intravedere anche il golfo di Baia con il castello aragonese e Capo Miseno. È questo, ad esempio, il punto di vista scelto da Houël in un acquerello conservato al Louvre. Châtelet, invece, abbassa leggermente l'angolazione per concentrare la sua attenzione sul lago, sulle figure in primo piano e sull'edificio termale a sinistra che si pensava fosse un tempio dedicato ad Apollo. Il disegno di Châtelet è più ricco e più elaborato ma la veduta di Houël appare più limpida, più aerea ed inoltre più moderna.

Dopo il lago d'Averno il percorso di visita proseguiva con la strada che costeggia il golfo di Baia:

*Toutes les louanges qu'on a données à cette charmante baie ne me paraissent point outragées. Quant à la vue de la colline et des masures, je me représente quel spectacle admirable c'était que cette lieue demi-circulaire de terrain, pleine de maisons de campagne d'un goût exquis, de jardins en amphithéâtre, de terrasses sur la mer, de temples, de colonnes, de portiques, de statues, de monuments, de bâtiments dans la mer, quand on n'avait plus de place, ou qu'on se lassait d'avoir une maison sur la terre.*²³⁶

L'interesse verso il golfo derivava insieme dalla sua bellezza intrinseca, dai numerosi monumenti che lo fiancheggiavano e dai ricordi letterari ad esso associati. Baia e Miseno evocavano ai viaggiatori i nomi dei compagni d'Ulisse e i poemi omerici; gli edifici termali (i cosiddetti Templi di Diana, di Venere e di Mercurio, le stufe di Nerone, la Piscina Mirabilis, le Cento Camerelle), le basi militari e commerciali di Cuma e di Miseno, le residenze d'epoca imperiale, la tomba d'Agrippina rimandavano invece a Svetonio o ad altri storici e letterati che avevano descritto i soggiorni di Cicerone, Bruto, Pompeo, Cesare e Lucullo nei Campi Flegrei o le numerose residenze imperiali d'Augusto, Claudio, Nerone, Adriano ed Alessandro Severo. La difficoltà di scegliere tra le innumerevoli attrattive del luogo spiega le differenti soluzioni adottate per riprodurle: la veduta generale del golfo (Lallemand), le vedute che associano in primo piano e sullo sfondo due monumenti (Vernet), oppure una serie di studi che riprendono uno ad uno i siti (Robert).

In due vedute larghe ed estese (*Veduta della costa di Napoli con il castello di Baia*, London, Sotheby's, 1° luglio 1991, fig. 45; *Il golfo di Baia*, Stoccolma, Nationalmuseum), Lallemand e Desprez raffigurano il golfo in tutta la sua estensione con, al centro, il castello aragonese e in fondo il promontorio di Miseno.

²³⁶ DE BROSSES, *Lettres familières*, cit., t. I, pp. 354-355.

Vernet e Clérisseau scelgono entrambi di rappresentare il tempio di Venere con in ultimo piano il castello aragonese; li riprendono dallo stesso punto di vista, dai piedi del cosiddetto tempio, situato in riva al mare, ciò consente loro di vedere sullo sfondo il castello (figg. 23 e 24). Questa prospettiva è particolarmente interessante perché permette di collocare i monumenti nel loro ambiente (si vede a sinistra la riva del golfo) e di situarli nello spazio (dando un'idea della distanza che separa le due costruzioni). Gli edifici, per di più, dialogano tra essi grazie ad un abile gioco d'echi tra le forme geometriche del castello e quelle ottagonali del tempio. Le opere sono abbastanza simili e possono far pensare ad una reciproca influenza; la supposizione più naturale è che sia stato Vernet ad ispirare il più giovane Clérisseau, ma la mancanza di documentazione su queste opere e sulle date precise dei soggiorni napoletani del maestro francese, ci impedisce di considerarla sicura o di formulare ipotesi alternative meglio fondate. Vernet ha realizzato, inoltre, uno studio a penna e acquerello (Versailles, Trianon Palace, 13 marzo 1766) e un disegno più elaborato all'acquerello e alla *gouache* (Paris, Drouot, 16-17 maggio 1799), firmato e datato 1782 (?), si tratta quindi di una ripresa tardiva, nel suo atelier, del disegno napoletano. A quest'ultimo si apparenta la versione di Clérisseau; le differenze, difatti, sono minime (l'apparecchiatura del tempio è più dettagliata, il castello è meglio descritto, la vegetazione e le figure sono disposte diversamente). Il problema di stabilire quale sia l'artista a cui attribuire l'invenzione della formula, è reso ancora più complesso dall'esistenza di un'incisione di Cunego (London, Royal Institute of British Architects); la quale, sebbene sia considerata come tratta da un disegno di Clérisseau, riprende esattamente la versione di Vernet. Quest'esempio testimonia, in maniera evidente, della fortuna incontrata in Francia – anche molti anni dopo il viaggio in Italia – degli studi napoletani e della cultura iconografica degli artisti prima del loro soggiorno in Italia. In un'altra veduta - *Il castello di Baia e Capo Miseno* (Wien, Albertina) - Vernet ha rappresentato i monumenti e i siti del golfo di Baia. Volaire, il discepolo di Vernet, ha realizzato due *pendants* (London, Christie's, 10 luglio 1792) che ritraggono l'uno il castello di Baia e Capo Miseno e l'altro i templi di Diana e di Venere. Hubert Robert ha utilizzato lo stesso procedimento per una veduta dei due templi: scegliendo come punto di vista la riva del mare raffigura, al centro della composizione, il tempio di Venere in maniera frontale e leggermente dal basso, per accentuarne la monumentalità, e il tempio di Diana sulla destra.

L'ultima formula, che è di gran lunga la più frequentemente utilizzata, consiste nella riproduzione di un unico monumento: *Il Tempio di Diana* di Vernet (Wien, Albertina) o di Pérignon (Paris, Musée du Louvre), *Il Tempio di Venere* di Robert (di cui oggi non è rimasta altra traccia che un'incisione in Saint-Non) e di Giraud, *Le stufe di Nerone* (*idem*), *Il castello di Baia* di Desprez (un bel disegno, conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma, che gioca sugli effetti chiaroscurali dell'edificio poligonale) (fig. 25), *Il tempio di Mercurio* di Robert (coll. Henry Tang) e lo stesso soggetto da parte di Clérisseau e di Giraud. L'opera di Giraud merita un'attenzione particolare perché, oltre a ritrarre in maniera obiettiva l'edificio antico, ci fa capire il modo in cui era visitato dai turisti: sulla schiena di robuste guide, in modo da non bagnarsi le calze di seta! Sade, De Brosses o ancora Saint-Non riportano l'episodio nei loro diari di viaggio:

*Le revêtement de la coupole est absolument ruiné : les attérissemens ont enfoui toute la partie latérale; et l'eau qui y séjourne en défendant les avenues, en empêcherait absolument l'accès, si les Lazaroni, ou paysans du pays ne venaient vous offrir leurs épaules, et ne se mettaient dans l'eau jusqu'à la ceinture pour vous y porter.*²³⁷

Infine, una formula assai originale (sintomatica, d'altra parte, della volontà dei viaggiatori e degli artisti di far corrispondere il paesaggio rappresentato con la loro conoscenza della poesia classica), è la ricostruzione di fantasia dell'antico golfo di Baia (fig. 26). È questa la soluzione scelta da Desprez, grande amante di sceneggiature teatrali: si vedono monumenti antichi e fantastici, vascelli da guerra, truppe schierate, mercenari in lotta, generali bardati di vistose armature. Quest'opera, probabilmente considerata eccessivamente fantasiosa da Saint-Non, non è riprodotta nel *Voyage Pittoresque*.

Giunti alla punta del golfo i viaggiatori generalmente proseguivano verso nord-ovest, fino a raggiungere il Lago Fusaro. Questo sito è raffigurato da Châtelet solo per i suoi riferimenti con la letteratura antica; infatti, il grazioso ed originale padiglione di caccia costruito da Vanvitelli sul lago, sarà realizzato nel 1782, cioè solo quattro anni dopo la visita del pittore francese. In effetti, il titolo che viene scelto per l'incisione del *Voyage Pittoresque* è «*Vue d'une partie des Champs Elisées prise sur les bords du Lac Achéron et dans l'éloignement les isles de Procita et d'Ischia*». Di questa incisione pensiamo di avere ritrovato il disegno esecutivo, sfuggito a P. Lamers (già Paris,

²³⁷ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. II, p. 215.

Galerie De Bayser nel giugno del 1979) (fig. 27). Si tratta di uno studio a penna e acquerello accompagnato da una didascalia che ricorda molto il titolo dell'incisione: «*le golfe de Baies et les Iles de Procida et d'Ischia vus des Champs Elysées*». È una veduta armoniosa e poetica delle rive del lago con, sullo sfondo, il promontorio di Procida con il castello - che costituisce il centro della composizione - e l'isola d'Ischia. L'incisione di Paris e Duparc è leggermente diversa, come spesso accade nel *Voyage pittoresque*; il punto di vista è stato spostato più in basso ed a sinistra, per comprendere nella rappresentazione alcuni sepolcri antichi ed eliminare invece le costruzioni moderne, ciò allo scopo di assecondare i desideri di Saint-Non, il quale era molto legato al mondo dell'antiquariato.

L'itinerario attraverso i Campi Flegrei non poteva che proseguire con il passaggio sotto l'Arco Felice, costruito all'epoca di Domiziano (a seguito del taglio praticato nel Monte Grillo) per consentire il passaggio della strada collegante Roma a Pozzuoli. In virtù del suo ottimo stato di conservazione, delle dimensioni (99 m d'altezza), dell'eleganza delle proporzioni, della funzionalità (era utilizzato anche come viadotto), della piacevole vista che si godeva al di là dell'apertura, l'Arco è stato scelto dagli artisti come soggetto per le loro riproduzioni (ad esempio da Châtelet, disegnatore laborioso e attento dei siti campani).

Spingendosi più a nord i visitatori incontravano i due laghi di Licola e di Patria. Questi non rivestivano un interesse paesaggistico particolare, ma essendo state adibite a tenute reali di caccia, compaiono nei quadri ufficiali di Vernet dedicati alle prodezze venatorie di Carlo III (fig. 4). Siamo comunque già al limite del genere del paesaggio.

Paestum

Nel secondo Settecento un altro luogo, il sito archeologico di Paestum, è stato sempre più spesso raffigurato nelle opere dei paesaggisti francesi; ciò anche grazie al fatto che la sua riscoperta era avvenuta proprio in quegli anni. Nel 1750 l'architetto Soufflot si domandava:

Comment ces précieux monuments des Grecs sont-ils restés inconnus pour la forme et l'étendue à Naples même qui n'en est qu'à vingt ou vingt-cinq lieues par terre? Bien des Curieux en allant en Grèce et en Egypte pour y voir et dessiner des

*Monuments antiques, ont traversé le golfe de Salerne et passé peut-être à la vue de ceux-ci sans les apercevoir.*²³⁸

Diverse pubblicazioni, in questi ultimi decenni, hanno chiarito le circostanze che hanno determinato, nella seconda metà del XVIII secolo, un rinnovato interesse per Paestum²³⁹. Come risulta da queste recenti analisi, non si è trattato di una vera e propria «riscoperta» ma di un brusco passaggio da un'indifferenza quasi totale ad una febbrile curiosità, che si è concretizzata in numerose descrizioni, resoconti, riflessioni e polemiche sia letterarie che artistiche. L'iniziatore di questo movimento è stato il dimenticato Mario Gioffredi:

Nel 1746 passando per Pesti vidi quelle ruine che in appresso si sono ammirate da stranieri più che da'nostri Letterati, come i più celebri monumenti dell'antichità. Le manifestai a molti amici, e tra gli altri al Conte Gazzola, a Monsieur Sufflot, ed al Signor Natali, Pittore d'Architettura, con cui nel 1750, e nel 1752 sumino a misurare a disegnare i tre templi con tutto ciò ch'esiste in quella città.²⁴⁰

La prima menzione pubblicata si trova in Grosley nel 1764²⁴¹; a lui si deve la leggenda secondo la quale i templi siano stati scoperti da un giovane pittore che si trovava a studiare nella campagna circostante e che ne riportò la notizia a Napoli. In effetti il primo a condurre indagini, rilievi e descrizioni dei templi fu il conte Gazzola, ingegnere e Comandante d'Artiglieria del regno di Napoli: questi portò con sé, sul luogo della scoperta, architetti che ne eseguirono rilievi, piante, sezioni, studi di dettagli, destinati ad essere incisi e pubblicati con vari commenti. Fu tramite il conte Gazzola e il pittore Natali che Soufflot, accompagnato da Dumont, apprese dell'esistenza dei templi. Nel 1755, Barthélémy si recò a Napoli e propose al conte di far incidere i suoi disegni a Parigi con l'aiuto di Caylus. L'impresa tuttavia non fu portata a termine. Nel 1757 gli architetti Moreau e De Wailly visitarono a loro volta i famosi templi, ma ne realizzarono soltanto dei rapidi schizzi:

*Nous n'en fîmes que de légers dessins à cause que M. le comte de Gazzola en a des exacts qui paraîtront bientôt, que ce que nous aurions pu faire en peu d'heures que nous fîmes en ce lieu n'aurait pu être qu'inutile.*²⁴²

²³⁸ Citato in S. LANG, *The Early Publications of the Temples of Paestum*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XIII, 1950, n. 1-2, p. 48.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 48-54; *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, catalogo della mostra (Salerno, Certosa di San Lorenzo a Padula, giugno 1986; Roma, Palazzo Braschi 7 ottobre – 23 novembre 1986), Firenze, Centro Di, 1986, 2 voll.

²⁴⁰ Citato in LANG, *The Early Publications of the Temples of Paestum*, cit., pp. 49-50.

²⁴¹ ANONIMO (P.J. GROSLEY), *Nouveaux Mémoires ou Observations sur l'Italie par deux Gentilhommes Suédois*, London, Jean Nourses, 1764, p. 86.

²⁴² P.-L. MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 127.

Nel 1760 Saint-Non, accompagnato da Hubert Robert, si recò a sua volta a Napoli presso la residenza di Gazzola. Infatti, nel *Voyage pittoresque* ritroviamo pubblicate diverse vedute di Paestum disegnate, come è riportato, *d'après nature*. La pubblicazione del materiale originale raccolto da Gazzola sarà opera di Paoli nel 1784 (quattro anni dopo la morte del conte), nella sua opera *Rovine della Città di Pesto*²⁴³. Non va dimenticato che i disegni di Gazzola, anche se pubblicati tardivamente, servirono da modello per tutte le altre descrizioni artistiche del sito.

I disegni di Soufflot costituiscono le prime testimonianze grafiche prodotte dai francesi sui templi; purtroppo nessuno di essi si è conservato e la conoscenza che ne abbiamo è dovuta ad una pubblicazione di Dumont del 1764 di cui parleremo in seguito. Successivi ai disegni di Soufflot sono sia quelli di Robert del 1760, che quelli di Clérissseau, eseguiti durante il suo primo o, più probabilmente, durante il suo secondo soggiorno napoletano (quindi nel 1755 o nel 1761)²⁴⁴. Clérissseau ha sicuramente riempito numerosi taccuini di studi che ha riutilizzato, in un secondo momento, per la realizzazione di disegni più elaborati dei templi. Uno di essi, *Il tempio detto «di Nettuno» a Paestum* (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage), raffigura il tempio da una prospettiva laterale e ripresa dal basso verso l'alto; la composizione, molto piena e stretta, con in primo piano dei blocchi di pietra titanici sormontati da figure leggere, conferisce all'edificio una monumentalità e una sorta di forza primitiva e rappresenta con efficacia lo stupore dell'artista davanti ad un'architettura a lui ignota²⁴⁵. Quest'interessante angolazione sarà ripresa qualche anno dopo, nel 1778, da Piranesi nella *Veduta della cella del tempio di Nettuno*, nella quale sono accentuati gli effetti di chiaroscuro e di prospettiva accelerata.

I disegni, controprove e dipinti di Robert su Paestum sono molto numerosi: ne abbiamo recensiti ventuno. Assistiamo per Paestum allo stesso fenomeno già riscontrato per il tempio di Serapide o per la Grande Galerie del Louvre: Robert si appassiona ad un tema e ne sfrutta fino in fondo le possibilità realizzandone delle variazioni. S. Lang trova i disegni di Robert poco curati e sembra dubitare che siano stati realizzati *d'après*

²⁴³ P. A. PAOLI, *Paesti Quod Posidoniam etiam dixere Rudera. Rovina della Citta detta Posidonia*, Roma, s.n. [in typographio Paleariniano], 1784.

²⁴⁴ Nel settembre del 1761 Clérissseau e Zucchi raggiunsero James Adam a Napoli, visitarono in sua compagnia, per due mesi, i siti archeologici della Campania e realizzarono numerose vedute per la pubblicazione delle *Antiquities of Sicily and Grecia Major*. Il 17 novembre 1761 erano insieme a Paestum.

²⁴⁵ Cfr. *Charles-Louis Clérissseau: dessins*, cit., pp. 42-43 e n. 45.

nature; ipotizzando piuttosto che siano tratti dai rilievi di Gazzola²⁴⁶. Mostra inoltre, stabilendo un utile confronto, come la veduta interna del tempio di Nettuno di Gazzola, pubblicata da Paoli, sia stata ripresa nella *Veduta interna del tempio periptero ipetro* di Robert anche se con una disposizione invertita (ciò vale anche per numerose raccolte di stampe, come quella di Dumont). I disegni di Robert raffiguranti Paestum sono comunque abbastanza rifiniti: niente schizzi, niente abbozzi; si tratta di studi alla sanguigna, bucolici e pittoreschi con fresche figure di pastori con bufale, di contadini che si riposano accanto alla capanna, di madri a passeggio con i bambini. Questi studi (già Paris, Galerie Charpentier per due di essi; Rouen, Musée des Beaux-Arts, per uno di essi (fig. 28)) sono fedeli e precisi nel riportare il prospetto dei templi, graziosi e vivi, e nel rappresentare scene di vita semplice. Probabilmente saranno state queste qualità a sedurre Saint-Non e a spingerlo a sceglierli per la sua pubblicazione. Per quanto riguarda le numerose varianti o capricci di Robert, sono spesso difficili da identificare e analizzare poiché mettono insieme le caratteristiche di vari monumenti come i templi d'Agrigento, di Segesta, la Galleria del Louvre o altre costruzioni d'ordine dorico o toscano. Esiste anche una serie d'opere (disegni e dipinti) che ritraggono un disegnatore (a volta due), mentre realizza degli schizzi in un tempio in rovina. In queste ultime, anche se lo schema compositivo rimane lo stesso, variano la tecnica, il formato, le dimensioni e i dettagli della rappresentazione. Possiamo immaginare come Robert sia rimasto particolarmente soddisfatto del tema, poiché esprime l'intenzione di usarlo come frontespizio di una sua raccolta (come indica egli stesso sul disegno). Un altro disegno, firmato e localizzato a Roma, realizzato quindi sicuramente dopo il soggiorno napoletano, oggi conservato nel Museo Teyler di Haarlem, è particolarmente degno d'interesse: l'artista usa lo stesso artificio al quale è ricorso nella *Prima veduta del tempio di Serapide* (Wien, Albertina), nascondendo il motivo principale sotto una decorazione campestre. Trasforma, inoltre, in questa veduta il tempio in un'immensa capanna con un tetto di paglia e inserisce, in primo piano, diversi attrezzi agricoli, un piccolo rifugio fatto di fieno, assi e cenci e un gruppo composto da una madre con figli. Un altro disegno, *Uno dei templi di Paestum*, presenta invece una veduta interna, in prospettiva, di un tempio in rovina, che ricorda il tempio di Nettuno realizzato per Saint-Non. Tuttavia l'edificio sembra assomigliare anche ad una galleria con volte a cassettoni (una visione apocalittica del Louvre?) o ancora ad una decorazione di teatro con, sul

²⁴⁶ LANG, *The Early Publications of the Temples of Paestum*, cit., pp. 52 e 60.

proscenio, un gruppo di contadini con tori, cavalli, pecore e cani che lo attraversa in tutta la sua lunghezza. Infine, Robert ci ha lasciato un *pastiche*, intitolato *Personaggi vicino ad un tempio dorico*, che rappresenta un edificio in rovina di stile dorico, al quale viene associato il gruppo dei Dioscuri di Monte Cavallo. L'opera è popolata, in primo piano, da figure seicentesche (come aveva già fatto in un disegno del tempio di Serapide) e, in secondo piano, da figure togate; capriccio insieme architettonico - avvicinando due monumenti distanti nello spazio - e cronologico - mettendo a confronto personaggi separati nel tempo da secoli.

Dopo Hubert Robert viene Dumont e con lui le prime stampe pubblicate. Si tratta delle sette tavole uscite a Parigi nel 1764 sotto il titolo *Suite de plans des trois temples antiques tels qu'ils existaient en 1750 dans le bourg de Paestum*. Bisogna perciò assegnare ai francesi il merito di aver fatto conoscere all'Europa i templi di Paestum. La raccolta di Dumont contiene solo tre vedute dei monumenti - incise da Moreau, Bichard e Legrand - alle quali si aggiungono sezioni, piante e prospetti. Non c'è dubbio, come rilevato da S. Lang, che queste tre vedute (una esterna del piccolo tempio (fig. 29), una interna del grande tempio e una interna della Basilica) debbano molto ai modelli di Gazzola. Le tre vedute si ispirano infatti a tre suoi diversi disegni: la prima riprendendone direttamente la composizione, la seconda invertendone l'ordine e la disposizione e la terza alterandone la proporzione delle figure. Una seconda edizione più accurata della raccolta uscirà, a cura di Dumont, a Parigi e a Londra nel 1769.

A proposito dei templi di Paestum vogliamo, *en passant*, ricordare anche l'escursione effettuata da Volaire, Brenna e Townley nel 1768. Su questa visita, di cui purtroppo non si è conservato nessun ricordo artistico (tranne uno schizzo molto sommario contenuto nel diario di Townley eseguito sicuramente dall'aristocratico inglese e non dal pittore, e un modello di sughero di Brenna), disponiamo di una testimonianza scritta molto interessante e tuttora inedita che riproduciamo negli allegati.

Sono successive a questa escursione l'incisione di Giraud (*Veduta generale della città di Pesto*, pubblicata nel 1771), i disegni realizzati nel 1776 da Tierce e un quadro di Hoüel (*La scoperta delle rovine di Paestum*, Paris, 17 giugno 1986) eseguito durante uno dei suoi tre soggiorni campani (1769, 1770, 1779) o, più probabilmente, di ritorno in Francia nel suo atelier, sulla base degli studi realizzati in Italia. Le opere di Giraud e di Hoüel appaiono abbastanza diverse nell'impostazione da quelle realizzate dai loro connazionali. Sono, in effetti, delle vere e proprie vedute nella tradizione di Van Wittel, panoramiche e descrittive, che utilizzano il consueto formato orizzontale, molto più

largo che alto (32 x 81 cm e 46 x 103 cm); ciò permette di inserire nella rappresentazione i tre templi insieme con, in primo piano, dei tronchi di colonne o gli abituali spettatori e pastori che stabiliscono la scala della composizione e animano la scena. Queste opere fanno subito pensare al modello del pittore di corte Antonio Joli, il primo artista ad avere raffigurato, nel 1759, i templi di Paestum. Non si tratta, ad essere precisi, di copie dell'opera di Joli, ma di opere «nello spirito di», rivelatrici del successo del dipinto originale.

Le opere di Tierce, particolarmente interessanti perché documentate e databili, sono costituite da tre disegni eseguiti per il marchese de Sade durante il suo soggiorno napoletano del 1776 e da un quadro realizzato per il cardinale de Bernis, uno dei suoi clienti e protettori, il quale invece non è datato. Il disegno intitolato *Templi di Paestum* (fig. 30) è una veduta abbastanza inconsueta del gruppo monumentale; si tratta innanzitutto di una riproduzione che comprende due templi, invece delle abituali vedute singole o d'insieme; inoltre la composizione è abbastanza originale, con il centro lasciato vuoto e i due monumenti ai bordi del disegno. Non sembra peraltro che il disegno sia stato tagliato: Tierce, artista originale, capace di formule banali così come di soluzioni innovative, può riservare piacevoli sorprese. Un altro ricordo della gita a Paestum è un inconsueto disegno, *Le Ruines di Paestum*, difficilmente classificabile. Non ha le caratteristiche di un paesaggio, né di uno studio alla maniera di un architetto, quanto piuttosto quelle di una natura morta architettonica con capitello e tronchi di colonne, una specie di illustrazione ingrandita degli elementi pittoreschi che si trovano nei primi piani di tanti paesaggi. Si tratta di un disegno piacevole, vivace, equilibrato e sapientemente composto. Il quadro per Bernis, *Rovine di Paestum* è meno originale perché anch'esso tributario verso il modello di Joli. L'opera appare comunque armoniosa nella disposizione degli elementi: pastori, bufale e viaggiatori in primo piano, un alberello e i tre templi, così da stabilire un legame tra la distesa della pianura e il cielo ampio.

Prendiamo ora in considerazione la squadra di Denon, questa si recò a Paestum nel dicembre del 1778, di ritorno dalla Sicilia. A differenza degli altri turisti - per i quali Paestum costituiva l'ultima tappa del soggiorno nell'Italia meridionale, il sito più a sud del percorso - Châtelet e Desprez visitarono i templi di Paestum dopo aver visto quelli di Sicilia. Tale circostanza non è irrilevante, poiché nel loro approccio al monumento manca la sorpresa per un tipo di costruzione ignoto o l'ammirazione per il robusto ordine dorico. Di questi artisti un solo disegno raffigurante Paestum è attualmente noto,

per tre motivi: per la vicenda appena citata, per l'esistenza delle illustrazioni di Robert e per la grande diffusione di materiale iconografico su questo sito. Châtelet e Desprez hanno realizzato ciascuno almeno un disegno rappresentante una veduta generale dei templi, impresa nella quale Robert aveva evitato di cimentarsi. Il disegno di Desprez non ci è pervenuto ma l'incisione di Guttenberg ne costituisce una testimonianza: si tratta di una veduta occidentale dei templi così come sono apparsi all'artista e ai suoi compagni, evocati nell'angolo in basso a destra con calesse e cavalli. La composizione è abbastanza banale, una veduta panoramica dei monumenti allineati su una prospettiva diagonale sfuggente, assai simile alla soluzione adottata da Houël. Anche il disegno di Châtelet non appare molto originale: è una veduta poco più ravvicinata dei templi distribuiti uno dietro l'altro ed è scandita da elementi pittoreschi, nello spirito della raccolta (alberi tortuosi e spogli, gruppi animati di figure, tronchi di colonne sparsi per terra). S. Lang afferma, dopo avere effettuato uno studio comparativo delle varie pubblicazioni su Paestum, che le due vedute generali che aprono il capitolo di Saint-Non su Paestum sono state copiate dal materiale messo insieme da Gazzola. Anche se possiamo sostanzialmente accettare questo giudizio, bisogna sottolineare come Châtelet e Desprez si siano effettivamente recati a Paestum e abbiano potuto osservare i templi con i loro occhi.

Subito dopo gli artisti di Saint-Non è il turno di Pérignon, la cui presenza a Paestum è documentata nel maggio del 1779. Egli ha realizzato un bell'acquerello (London, Sotheby's, 18 febbraio 1991), firmato e datato, che si distacca dalla tradizione iconografica: in esso il tempio di Cerere, meno raffigurato perché più piccolo, più distante dagli altri due e in peggiori condizioni, viene presentato isolato in mezzo ad una pianura desolata e ad un cielo immenso. Ma forse è proprio questa disposizione a conferirgli un carattere di dignità, di monumentalità e di eternità. È opportuno citare, a questo proposito, un passo delle lettere sull'Italia di Dupaty, corrispondenza letteraria (un poco retorica) dell'opera dell'artista francese:

On ne pénètre pas dans ces lieux sans émotion; J'avance à travers des campagnes désertes, dans un chemin affreux, loin de toutes traces humaines, au pied de montagnes décharnées, sur des rivages où la mer est seule ; et tout à coup voilà un temple, en voilà deux, en voilà trois ; j'approche à travers les herbes, je monte sur le socle d'une colonne, ou sur les débris d'un fronton ; une nuée de corbeaux prend son vol ; des vaches mugissent dans le fond d'un sanctuaire ; la couleuvre, entre les colonnes et les ronces, siffle et s'échappe. [...]

*Qu'on me laisse puiser encore, dans cette solitude, dans ce désert, dans ces ruines, je ne sais quelle horreur qui me charme.*²⁴⁷

A concludere la stagione dei francesi a Paestum ci sono due artisti, Taurel e Réattu, giunti a Napoli nel 1793 dopo essere fuggiti da Roma (il secondo ci tornerà nel 1799 come cronista dell'armata di Championnet, fig. 10). Entrambi si recarono a Paestum, probabilmente attratti dal virile stile dorico che tanto piaceva agli iconografi rivoluzionari. Réattu ha riprodotto, in uno studio ad olio, i templi sia di fronte che di lato; mentre Taurel (fig. 31) ha utilizzato una soluzione inedita, quella di rappresentare la pianura di Paestum dal mare con i tre templi che si distaccano sullo sfondo delle montagne. La formula è originale e offre per di più il vantaggio di presentare il sito da un'angolazione diversa e di collocarlo nel suo ambiente naturale. Taurel suggella mezzo secolo di quadri di paesaggisti francesi che hanno come soggetto Paestum con una soluzione innovativa che, al tempo stesso, riprende la vecchia tradizione nordica delle vedute di città dal mare²⁴⁸.

Ercolano e Pompei

Il ben noto divieto reale di eseguire disegni e rilievi delle vestigia antiche ritrovate nelle città d'Ercolano e di Pompei, promulgato da Carlo III, non avrebbe dovuto permettere l'esistenza di materiale grafico raffigurante il risultato degli scavi. D'altronde è risaputo come, nonostante la proibizione fosse particolarmente severa, alcuni astuti e intraprendenti artisti siano riusciti a disegnare in mezzo alle rovine o, in base al ricordo, di ritorno dall'escursione:

Pour remplir la tâche que je m'étais imposée, de faire dessiner et de dessiner moi-même tout ce qui avait été découvert, il fallait le faire à la dérobée, car je n'avais pu en obtenir la permission. Nous nous présentâmes donc en corrupteurs ; mais ce fut vainement pour cette fois, les gardiens étant trop surveillés (sic !). Alors il fallut conquérir, et nous attaquâmes la maison de campagne à l'approche de la nuit, heure à laquelle les ouvriers quittent leurs travaux.

[... e più avanti] *Nous corrompîmes, comme nous nous l'étions promis; mais comme notre coquin de ce jour-là n'était qu'un coquin subalterne, qu'un ouvrier qui avait envie de garder notre argent sans cesser de faire son métier de sentinelle, il nous tourmentait pendant notre travail, et nous ne pûmes que lever une petite partie du*

²⁴⁷ J.-B. DUPATY, *Lettres sur l'Italie*, Paris, Desenne, 1796, pp. 373-374, citato in *La fortuna di Paestum*, cit., vol. I, p. 35.

²⁴⁸ Vogliamo precisare che estremamente numerose erano, in questo secondo Settecento, le pubblicazioni italiane, francesi ed inglesi e le opere grafiche e pittoriche su Paestum. Alcuni modelli dei disegni francesi elencati possono quindi esserci sfuggiti.

*plan qu'il nous fallait, et que nous eûmes à force de soins, de tentatives, de travail et d'argent.*²⁴⁹

Le città di Pompei e d'Ercolano furono gelosamente custodite per impedire agli artisti di renderne pubbliche le scoperte prima della pubblicazione delle *Antichità di Ercolano esposte*. Tuttavia il divieto, indirizzato a tutti gli artisti stranieri presenti alla corte napoletana ed esteso a tutto il regno di Napoli per i monumenti all'aperto, era ampiamente aggirato²⁵⁰.

La rappresentazione di questi due siti non riguarda direttamente il nostro argomento, ovvero la pittura di paesaggio. Dal materiale iconografico presente su Pompei ed Ercolano bisogna scartare tutti i rilievi degli architetti (sezioni, prospetti, piante) e gli studi di oggetti o di particolari. Rimangono le vedute generali o specifiche della città e dei monumenti e queste, in effetti, sono rare. Il gruppo di opere francesi si limita pertanto alla produzione di Desprez su Pompei e ad un unico disegno di Robert su Ercolano.

La mancanza di interesse per Ercolano, la prima delle due città vesuviane ad essere stata scoperta, a prima vista può stupire. Ma non appare così sorprendente, quando si consideri che essa era stata ricoperta da uno spesso mantello lavico, duro da scavare, e non da una pioggia di lapilli e di ceneri come Pompei. Le difficoltà e la durata del lavoro di ritrovamento e di scavo, così come le condizioni della visita e il successivo abbandono degli scavi nel 1765, spiegano l'assenza quasi totale di rappresentazioni artistiche della città vesuviana:

*Arrivé au fond du puits, je trouvai qu'on avait poussé de côté et d'autre des conduits souterrains assez mal percés et mal dégagés, les terres ayant été souvent rejetées dans un des conduits, à mesure qu'on en perçait un autre [...] On ne peut distinguer les objets qu'à la lueur des torches qui, remplissant de fumée ces souterrains dénués d'air, me contraignaient à tout moment d'interrompre mon examen pour aller, vers l'ouverture extérieure, respirer avec plus de facilité.*²⁵¹

L'unica testimonianza che ci è pervenuta è un disegno di Robert, inciso nel *Voyage pittoresque* che mostra gli scavi con un tetto che fora appena la lava indurita (fig. 32). Nel commento che accompagna la tavola, Saint-Non riferisce delle difficoltà di

²⁴⁹ DENON, *Voyage au royaume de Naples*, cit., 1997, pp. 116-117 e 118.

²⁵⁰ Questo divieto è menzionato da Caylus in una lettera a Paciaudi. Citato da LANG, *The Early Publications of the Temples of Paestum*, cit., p. 56, nota 6.

²⁵¹ DE BROSSES, *Lettres familières*, cit., t. I, p. 362.

realizzare riproduzioni della città e «giustifica» la soluzione adottata dal fantasioso Robert:

*Voulant donc donner ici une idée des fouilles qui ont été faites à Herculanum dans l'intérieur des terres, le peintre a été contraint de laisser prendre un peu l'effort à son imagination. Ce en quoi il s'est seulement conformé à la vérité, est d'avoir représenté sur les devants de sa composition une partie des différentes curiosités que l'on a retiré de cette ancienne et malheureuse ville, soit en vases, soit en peintures antiques.*²⁵²

Quest'astuzia è anche quella scelta da Saint-Non per sopperire all'assenza d'immagini del sito: fornire molte illustrazioni del materiale ritrovato negli scavi piuttosto che delle vedute di città.

Le difficoltà e gli sforzi affrontati dagli artisti nella rappresentazione d'Ercolano furono ricompensati a Pompei; dove gli scavi, resi più agevoli ed effettuati con notevole rapidità, offrivano ogni giorno nuove sorprese per l'artista. Tuttavia, tra i numerosi artisti francesi che soggiornarono a Napoli nel secondo Settecento, Desprez e Castellan (quest'ultimo con un'unica rappresentazione di una strada di Pompei) sono stati gli unici ad avere realizzato delle vedute della città e dei suoi monumenti. In realtà, molti dei nostri artisti avevano ricevuto una formazione da paesaggisti e non erano preparati a trattare questo tipo di soggetti. Era inoltre difficile aggirare i divieti reali ed è solo grazie alla sua caparbità che Denon riuscì ad avere accesso agli scavi. Desprez era, all'interno della squadra di Denon, l'artista più adatto per questo genere di opere; essendosi, infatti, formato come architetto, nutriva un gusto particolare per i monumenti romani e le costruzioni antiche. Le sue illustrazioni costituiscono un percorso attraverso le strade e i monumenti di Pompei: dalla porta della città alla lontana caserma dei gladiatori. In generale, nelle pubblicazioni di questo tipo l'immagine ha una funzione illustrativa rispetto al testo, in questo caso, invece, il commento di Saint-Non è stato scritto successivamente ai disegni di Desprez. Per i monumenti più importanti - il tempio d'Iside, la tomba di Mammia (tomba d'Istracide), la Villa di Diomede e la caserma - Desprez raddoppia le rappresentazioni, proponendo una ricostruzione degli edifici. Egli è, in un certo senso, l'inventore dei libretti che tuttora si vendono negli scavi e che associano ad una fotografia dello stato attuale del sito una celluloida con il disegno delle parti mancanti. Quello che stupisce, quando si sfoglia i disegni di Desprez, sono gli schemi compositivi classici che utilizza: il monumento centrato sulla pagina, l'equilibrio

²⁵² DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. II, p. xiv.

delle masse, l'apparato convenzionale dei dettagli con figure in primo piano, alberi sui lati e sullo sfondo dell'immagine. Lo stile è preciso e attento, poco in linea con l'impeto e l'effervescenza caratteristici dell'artista (*Veduta del tempio di Iside*, Besançon, Musée des Beaux-Arts); ma in questi disegni (ad esempio, nella *Ricostruzione del Tempio di Iside*, Besançon, Musée des Beaux-Arts) sono comunque presenti le illuminazioni drammatiche, il tratto nervoso ed i potenti contrasti chiaroscurali tipici delle opere di Desprez. Davvero peculiare del gusto per il morboso e la teatralità è la *Veduta della tomba di Mammia*, resa nota dall'incisione di Jacques Couché, con due fosse in primo piano, delle maschere di pietra con le orbite vuote e la bocca spalancata che fronteggiano lo spettatore, e nell'angolo destro - disposti come a caso sui capitelli corinzi - un gruppo di teschi (fig. 33). Gli elementi della composizione sono reali, corrispondono infatti alla descrizione di Saint-Non, ma la messa in scena è propria dello spirito feroce dell'artista. Desprez è autore anche di un'altra rappresentazione dello stesso edificio (New York, Metropolitan Museum of Art), non recensita da P. Lamers, di cui siamo a conoscenza grazie ad una fotografia della Witt Library. Bisogna notare come in questo caso l'artista «restauri» la tomba romana a partire dal nulla, dato che del monumento rimaneva ben poco. Per proporre un'ipotesi di ricostruzione Desprez deve fare ricorso alle sue conoscenze sull'architettura funeraria romana (utilizzando, ad esempio, le raffigurazioni delle tombe di Capua presenti nel *Voyage pittoresque*), ma soprattutto al suo spirito fantasioso ed alla sua maestria, evidenti soprattutto nella regia della composizione e nella scelta dei costumi e delle luci.

La più eloquente di queste opere rimane tuttavia quella che riproduce il tempio di Iside, il cui disegno è conservato nel Musée des Beaux-Arts di Besançon. Desprez rappresenta una scena d'iniziazione ai misteri isiaci: è una notte di luna piena, il cielo è nuvoloso e quasi tempestoso e nel cortile a colonne, si accalcano le vergini con le oblazioni, gli eunuchi che preparano il banchetto, gli schiavi che conducono gli animali sacrificali e la folla degli iniziati. Nell'apertura del tempietto centrale, la grande sacerdotessa ha appena fatto la sua apparizione e il gruppo delle vergini alza verso di lei le coppe con le offerte. Saint-Non, ed è facile immaginarne il motivo, rimase sedotto da questa descrizione alla Flaubert dei culti orientali, fece perciò incidere il disegno, accompagnandolo con questo commento:

Il semblera sans doute, en voyant ce nouveau rétablissement du Temple d'Isis, que l'artiste ingénieux [...] s'était comme initié lui-même aux mystères et au culte de cette divinité égyptienne. Son imagination heureuse et facile nous a non seulement rétabli le temple en son entier, mais elle s'est plu à nous le représenter ici dans une

*de ses pompeuses cérémonies ; et d'après ce que la connaissance des différens monumens a pu lui rappeler de fonctions religieuses des Anciens dans le culte de leurs divinités.*²⁵³

Con le ricostruzioni di Desprez siamo usciti dal genere del paesaggio per entrare in quello della pittura di storia. Era comunque interessante effettuare questa digressione per mostrare come la pittura di paesaggio abbia potuto essere variamente utilizzata e trasformata. Gli studi *d'après nature* realizzati nella campagna napoletana avranno una seconda vita nell'*atelier* parigino, dove da protagonisti passeranno in retroscena e da paesaggio diventeranno storia.

Napoli, Pozzuoli, i Campi Flegrei, Ercolano, Pompei e Paestum costituivano le tappe obbligatorie d'ogni percorso di viaggio in Campania: le ritroviamo presenti in ogni diario di viaggio o in ogni cartella di disegni. Benché la scelta di questi luoghi fosse condizionata sia dalla loro descrizione nelle «guide turistiche» o nella letteratura antica, che dalla loro raggiungibilità e vicinanza a Napoli, dobbiamo rilevare un certo conformismo, da parte dei viaggiatori e degli artisti, nella scelta degli itinerari. Pochi, in effetti, avevano il coraggio - come Denon e i suoi compagni - di avventurarsi al di là dei sentieri battuti, di affrontare i pericolosi briganti nelle montagne, di dormire sulla paglia o di digiunare. Visitare soltanto i siti più famosi comportava inoltre un risparmio di tempo, di energia e di denaro. Infine, lo studio comparato della produzione artistica e di quella letteraria, mette in evidenza una volontà, da parte dei pittori e degli scrittori, di confrontarsi con l'opera dei loro predecessori e di provare ad emularli. Quante volte abbiamo incontrato lo stesso soggetto o addirittura lo stesso punto di vista? Quante volte il discepolo si è confrontato con i siti dipinti dal maestro? È sufficiente pensare a Volaire e al suo percorso sulle tracce di Vernet, o alla vasta produzione di vedute del golfo per convincersene. O, ancora, si può citare il caso del marchese de Sade che, quasi ad ogni pagina, critica, rifiuta o addirittura ridicolizza le affermazioni dei suoi predecessori, siano essi Richard o Lalande:

Poursuivant la route de là à Misène, on longe les bords du lac de Fusaro. Quelques ignorants, à la tête desquels on peut placer Monsieur Richard, ont prétendu que ce lac était l'Achéron, mais il me paraît bien plus vraisemblable d'assigner ce nom à la mer Morte, puisque ses eaux baignent les Champs Élysées et que c'était de Misène que Caron passait les morts. Monsieur Richard, pour avoir voulu copier un voyageur italien qui tombe dans la même erreur, fait ici une étonnante confusion,

²⁵³ *Ibid.*, *Voyage pittoresque*, cit., vol. II, p. 118.

*dont il se tire par une transposition de lieu qui n'a pas l'ombre de la vraisemblance.*²⁵⁴

Altri viaggiatori, più indipendenti, intraprendenti o semplicemente curiosi, si sono spinti al di là degli itinerari prestabiliti, alla scoperta di paesaggi selvaggi, di città decadute o di edifici medievali dell'Italia meridionale. Essi sono usciti, in qualche maniera, dal *Grand Tour* per scoprire luoghi solitari, sperimentare emozioni nuove e inventare soggetti inediti.

1.3.2 Il *petit tour*: gli itinerari insoliti e i percorsi del *curieux*

Il *petit tour*, con le iniziali minuscole, è una formula elaborata dallo studioso contemporaneo Attilio Brilli²⁵⁵ per indicare gli itinerari minori del viaggio in Italia, in contrapposizione alle sue tappe più frequenti: le città di Roma, Venezia e Napoli, ad esempio, o i siti di Frascati, Castel Gandolfo e Pompei. Riprendiamo a nostra volta la formula per studiare i luoghi della Campania descritti da quegli avventurieri dell'inedito che sono stati alcuni pittori francesi di paesaggio.

Gli itinerari minori sono in sostanza quattro: il nord, con Capua e Caserta; l'est e il nord-est, con Avellino, Benevento e Ariano Irpino; il sud-est, con Sorrento, la costiera amalfitana, Salerno e il Cilento; ed infine il sud-ovest, con le isole di Capri, Ischia e Procida. Prima di esaminare la produzione relativa a questi luoghi occorre capire i motivi per i quali destarono così scarso interesse tra gli artisti.

La prima ragione è logistica: queste regioni mancavano del tutto di strade praticabili, di stazioni e cavalli di posta, di mezzi di trasporto, di locande; inoltre non esistevano carte geografiche aggiornate ed accurate. Di conseguenza, a meno di avere un proprio calesse, una guida e di essere dotati del coraggio sufficiente ad avventurarsi nelle montagne o nelle paludi, non era possibile raggiungerle. Un esempio di queste difficoltà di comunicazione è riportato da Lucio Fino, che da lungo tempo studia l'iconografia

²⁵⁴ DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, p. 237.

²⁵⁵ BRILLI, *Le «petit tour»*, cit.; *ibid.*, *Il viaggio in Italia*, Milano, cit.; *ibid.*, *Le città ritrovate. Alla ricerca dello spirito del luogo*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1989; *ibid.*, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995.

della Campania²⁵⁶: egli descrive l'itinerario da seguire per raggiungere Amalfi prima della costruzione, nel 1920, della strada litoranea Salerno-Amalfi. Bisognava partire da Nocera e attraversare sul dorso di un mulo il valico di Chiunzi, oppure noleggiare una barca a Vietri o a Salerno, o ancora intraprendere l'itinerario «dello Scaricatoio» che, passando per Monte Sant'Angelo a Castellammare, portava prima a Piano di Sorrento e dopo in una piccola località ad ovest di Positano. Qualunque fosse l'itinerario scelto, il viaggio era lungo, faticoso e talvolta anche pericoloso; la stessa difficoltà si incontrava per gli altri luoghi citati in precedenza. Un ulteriore ostacolo poteva essere costituito dalle risorse finanziarie: Napoli era spesso l'ultima tappa di un *Tour* d'Italia e perfino d'Europa, che poteva durare diversi mesi o addirittura qualche anno. La «borsa» del viaggiatore era ormai spesso vuota e andare fino a Benevento o a Salerno costituiva, nel budget del viaggio, un «extra» considerato inopportuno ed inutile. A questa motivazione economica se ne aggiungevano altre più personali: la stanchezza, il tedio, lo scarso tempo rimasto a disposizione, la paura dei briganti, dei saraceni o dei pirati.

La seconda ragione è invece culturale: spesso i visitatori ignoravano l'interesse rappresentato da quei luoghi. Nel Settecento, infatti, Pozzuoli e Paestum erano ben note perché descritte da autori antichi e moderni e riprodotte da numerosi disegnatori, incisori e pittori; mentre Aversa, Procida o anche Sorrento erano ancora poco conosciute. Le guide di viaggio, prime e principali fonti di informazioni per i turisti, spesso non scrivevano nulla in merito a queste località, non permettendo ai lettori di incuriosirsi e scoraggiando ogni progetto di visita. Bisogna inoltre aggiungere le considerazioni esposte nel capitolo precedente, vale a dire un certo conformismo da parte dei viaggiatori che li spingeva ad interessarsi solo agli itinerari «palinati» e ai siti resi già noti dalla storia, dalla letteratura o dall'arte.

La terza ed ultima ragione risiede nello sviluppo del gusto e dell'estetica: esaminando la natura dei siti poco visitati dagli artisti, ci accorgiamo subito che si tratta di città e di monumenti medievali («gotici» o «barbari» secondo il giudizio di un uomo del Settecento) o di siti naturali deserti e selvaggi. Le vestigia normanne e bizantine suscitavano perplessità e critiche, così come le costruzioni arabo-sicule d'Amalfi e della costiera. Le loro forme orienteggianti, la moltitudine di colonnine di ordini e colori diversi, le mura con strisce nere e bianche erano considerate bizzarre e «di cattivo

²⁵⁶ L. FINO, *La costa d'Amalfi e il golfo di Salerno (da Scafati a Cava, da Amalfi a Vietri, da Salerno a Paestum)*. Disegni, acquarelli, stampe e ricordi di viaggio di tre secoli, Napoli, Grimaldi e C. editori, 1995, p. 413.

gusto», ammesso che i viaggiatori (avvezzi all'antichità classica ed al nascente gusto neoclassico) si fossero almeno degnati di menzionarli. «*Les portails des cathédrales gothiques ne subsistent que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire*», dichiarava Rousseau²⁵⁷. Hoüel, nel suo *Voyage pittoresque des îles de Sicile, Malte e Lipari* (1782-1787) ignora del tutto l'architettura normanna e sveva; ed è solo verso la fine del XVIII secolo e nel primo terzo del XIX secolo, che prima di tutto la letteratura (*Il Castello d'Otranto* di Horace Walpole e i romanzi gotici) e in un secondo tempo la pittura (Friedrich, i Nazareni e i pittori *troubadours*), si interessano nuovamente al Medioevo ed al suo patrimonio monumentale. Un segnale che precorre il nuovo clima estetico è costituito, ad esempio, nel campo della pittura, da *Il capriccio con la torre di Benevento* di Hubert Robert (fig. 34) e due sue varianti, nelle quali l'artista, ammiratore delle rovine e dei monumenti romani, sceglie di rappresentare il profilo bizzarro ed inquietante di una vecchia torre medievale. La nuova sensibilità estetica si ritrova anche nella letteratura con Saint-Non, il quale, a proposito delle forme armoniose del pulpito e della tribuna della cattedrale di Salerno, scrive:

*L'on peut en juger par la Chaire à prêcher, ainsi que par la Tribune et le Jubé, qui sont de la plus grande richesse, soit par le choix des Marbres, soit par le travail précieux de la Mosaïque. Ces monumens du onzième siècle ont réellement un style qui ne manque ni de noblesse ni d'élégance, et portent avec eux une force de caractère original, qui n'est point sans mérite.*²⁵⁸

Gli stessi sentimenti contrastanti sono suscitati dalle montagne e dai luoghi deserti: temi che a volte sono trattati con disinteresse, a volte incutono soltanto spavento. Denon ci rende, ancora una volta, partecipe delle sue impressioni sul paesaggio intorno a Cava dei Tirreni:

*Nous quittâmes la grande route pour prendre à gauche celle du monastère de la Trinita, fameux par ses archives et la singularité de son site, où l'on dit que Poussin et Salvatore Rose ont été chercher les modèles de ce genre grand, noble et sévère qui les caractérise. Je n'y trouvai rien que Poussin eût pu prendre ou apprendre : une nature sauvage sans belles formes, des roches pauvres et des montagnes couvertes de taillis et de broussailles, voilà tout ce que j'y vis.*²⁵⁹

Il secolo dei Lumi si mostra poco sensibile verso la natura selvaggia, i luoghi abbandonati dall'uomo, le bellezze naturali e incolte. Fino all'inizio dell'epoca romantica - spiega Lucio Fino - la categoria dell'utile prevale su quella del bello ed i concetti di dolcezza o di piacevolezza sono solitamente associati all'idea del solo

²⁵⁷ Citato da André Chastel in CHASTEL, *Introduction à l'histoire de l'art français*, cit., pp. 112-113.

²⁵⁸ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. III, p. 165.

²⁵⁹ DENON, *Voyage au royaume de Naples*, cit., p. 297.

benessere potenziale e attuale, ovvero alle caratteristiche produttive dei luoghi, all'abbondanza di orti e giardini, alla disponibilità di buone tecniche di lavorazione e di attrezzi moderni, all'ubicazione e alle caratteristiche delle strade, alla diffusione di comodi mezzi di trasporto ed alla buona organizzazione sociale e amministrativa²⁶⁰. Molti pensavano, come Candide, che «*le bonheur est où je suis*», e non si avventuravano in luoghi inhospitali, né tanto meno dedicavano ad essi descrizioni pittoriche e letterarie. Il paragrafo di Saint-Non su Sorrento è abbastanza sintomatico di quest'attitudine: si parla soltanto della fertilità dei terreni e della buona qualità delle carni, del vino e del latte.

Lo studio della produzione artistica relativa a questi siti è quindi tanto più interessante, in quanto le opere sono rare, rappresentano soggetti inediti e testimoniano una certa originalità da parte dell'artista.

Il primo itinerario che abbiamo definito è quello settentrionale con Capua, Caserta e Aversa, corrispondente, in effetti, al percorso seguito dalla via Appia, che collegava Roma a Napoli, e di cui queste località costituivano piuttosto delle soste che delle mete del viaggio. Spesso i turisti avevano fretta di arrivare a destinazione, oppure sceglievano come mezzo di trasporto il Procaccio (il corriere ordinario che andava da Roma a Napoli seguendo la strada litoranea); essi effettuavano perciò solo delle brevi soste nelle città per cui transitavano, e Capua era una di queste.

La città era associata nella mente dei viaggiatori alle delizie che vi gustò Annibale e al suo patrimonio monumentale. Se de Brosses non si è dilungato sulla città (deluso di non avervi mangiato che un poco di prosciutto duro!), Lalande, Sade e Saint-Non vi hanno dedicato, invece, lunghe descrizioni. Tra gli artisti, soltanto Clérissieu e il gruppo di Denon (Châtelet, Desprez, Pâris e Renard) hanno rappresentato gli edifici antichi di Capua: l'anfiteatro, l'arco antico ed i sepolcri. È interessante notare come la scelta di questi soggetti riveli non tanto il gusto dei disegnatori, quanto quello dei loro clienti:

²⁶⁰ L. FINO, *Capri, Ischia e Procida. Memorie e immagini di tre secoli. Disegni, acquarelli, stampe di vedute e costumi*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1996, p. 18. Cfr. anche WATELET, «Paysage», cit., vol. IV, p. 29. Atanasio Mozzillo ha messo in evidenza l'atteggiamento ambivalente dei viaggiatori di fronte alla natura e ai paesaggi del Mezzogiorno, quelli fertili delle Terra del Lavoro e quelli desolati e inhospitali del Cilento: «Indicativa in questo senso l'accettazione incondizionata del mito della fertilità, della naturale fecondità del Mezzogiorno, e insieme, [...] lo scontro pressoché continuo, che questo mito nega, con gli spaccati di una natura avara e quasi sempre povera, di una terra che ha dimenticato le rose di Paestum e che si sfalda, si apre nei calanchi, si brucia nelle siccità, viene trascinata al mare da fiumare improvvise e rabbiose». A. MOZZILLO, *Il giardino dell'iperbole. La scoperta del Mezzogiorno da Swinburne a Stendhal*, Napoli, Nuove edizioni, 1985, p. 12.

James Adam e Richard de Saint-Non. L'itinerario e i siti da illustrare erano, infatti, già stati definiti nel progetto editoriale e il rilievo degli edifici era affidato ad artisti che avevano ricevuto una formazione da architetto (ad eccezione di Châtelet). L'anfiteatro romano è il monumento di Capua (oggi Santa Maria Capua Vetere) che merita maggiori attenzioni; si tratta del più grande teatro antico dopo il Colosseo (col quale i viaggiatori e gli artisti, che in generale avevano appena lasciato Roma, potevano stabilire un immediato paragone), del principale monumento della città e dell'edificio antico meglio conservato:

*Il est assez entier pour connaître parfaitement la disposition de toutes ses parties. Sa construction est toute de brique ou d'une très belle pierre que fournissent les montagnes voisines. La grandeur est moindre que celle de l'amphithéâtre flavin mais pourtant assez considérable pour rendre ce monument très important.*²⁶¹

Ad esso è dedicato un lungo paragrafo nel *Voyage pittoresque*, due tavole (una veduta esterna di Renard e una interna di Desprez) e una grande pianta di Pâris con in margine prospetti, sezione e studi di particolari. Il disegno di Renard (conservato in The Smithe Museum of Art - University of Notre-Dame) e la sua incisione, realizzata da Bertheaux e da Embrun, costituiscono una piacevole veduta del monumento e soprattutto una descrizione esatta della costruzione che dialoga con il testo redatto da Denon e Saint-Non. Sono posti in risalto i robusti blocchi di pietra tagliata posati a secco, le colonne doriche e lo stato ancora parziale dello scavo che lascia l'edificio per metà sotterrato. Di Desprez conosciamo diversi studi del teatro: *L'Anfiteatro di Capua* (uno schizzo conservato nei Canadian Architectural Archives di Calgary, e di cui non siamo riusciti ad avere una riproduzione) e due versioni della *Veduta delle rovine d'una delle scale dell'anfiteatro* (la prima a matita, la seconda a penna ed acquerello, entrambi al Nationalmuseum di Stoccolma). La veduta generale è uno schizzo rapido che non è stata usata da modello per l'incisione, probabilmente perché ritenuta poco interessante dall'artista stesso o da Saint-Non. La veduta delle scale, anch'essa un semplice abbozzo, è servita invece da base al disegno esecutivo e all'incisione di Germain e Racine (ma con una diversa disposizione delle figure). Il disegno esecutivo di Desprez è, in effetti, assai seducente, con i suoi effetti chiaroscurali, i giochi sulla prospettiva e la profondità, l'accentuazione del carattere colossale degli archi e delle gallerie, l'aspetto inquietante e quasi piranesiano conferito alla costruzione e alle sue varie rampe di scale. Più sobria e modesta nelle sue ambizioni è la *Veduta di rovine e di frammenti di costruzioni che si*

²⁶¹ MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., pp. 139-140.

crede di essere le porte dell'antica Capua, realizzata da Châtelet, di cui si è conservata solo l'incisione di De Ghendt nel *Voyage pittoresque*. Questo arco monumentale, la cui struttura in rovina è nel Settecento difficilmente identificabile, viene così descritto da Denon:

*Il n'existe plus de la ville qu'une seule porte; encore n'est-il pas bien décidé si ce n'était pas un arc de triomphe, quoiqu'il ne reste rien de son ancienne décoration. Le soubassement, l'enfoncement des niches, et l'arrachement des morceaux de marbre, dont il reste des fragments cassés, et attachés encore dans les mattoni, ne laissent aucun doute qu'elle n'ait été décorée de colonnes, et revêtue en marbre.*²⁶²

Il brano del diario appena riportato è abbastanza significativo, perché mette in evidenza la tendenza dei viaggiatori a formulare ipotesi e teorie (da sottoporre successivamente al giudizio del lettore) sui monumenti e sui fenomeni naturali che incontravano durante il loro percorso. Nella letteratura periegetica questa pratica s'incontra abbastanza spesso: nella maggioranza dei casi il testo è accompagnato da un'illustrazione allo scopo di renderlo più comprensibile (è il caso della tavola di Châtelet con il testo di Denon), rare volte è la scrittura che commenta il disegno (come nelle ricostruzioni dei monumenti di Pompei realizzati da Desprez). Pertanto, il disegno di Châtelet sopra menzionato, è stato inciso e presentato al lettore proprio allo scopo di permettergli di valutare la fondatezza dell'ipotesi avanzata da Denon, senza bisogno di recarsi sul luogo.

Altri monumenti di Capua suscitarono la curiosità degli artisti; si tratta dei sepolcri romani che si scoprono all'uscita della città e sulla strada che porta a Caserta. Clérisseau, Desprez, Pâris e Renard ne studiarono le varie forme architettoniche, disegnandone la pianta e il prospetto e realizzandone una ricostruzione pittoresca. È soprattutto interessante il confronto fra la tavola di Choffard - tratta dal modello di Pâris (fig. 35) - e il fregio di Desprez (fig. 36), perché rivelatrice di due sensibilità estetiche diverse. La tomba rappresentata da Pâris, è un grande sepolcro, «*très bien conservé, de forme circulaire* [ma raffigurato ovale da Pâris] *décoré de vingt-sept colonnes engagées, d'ordre dorique antique, revêtues en stuc, et cannelées*»²⁶³. Questa costruzione dalla forma geometrica armoniosa, insieme massiccia e monumentale, formata da un'alternanza ritmica di arcate e di colonne di ordine dorico, è proprio il tipo di costruzioni antiche che seduce gli architetti della fine del secolo (Ledoux, Boullée,

²⁶² DENON, *Voyage au royaume de Naples*, cit., p. 168.

²⁶³ *Ibid.*, p. 167. Si tratta della tomba rappresentata sulla tavola in alto. Il sepolcro raffigurato in basso, «la Conocchia», è lo stesso di quello disegnato da Desprez. L'opera di Pâris è una ricostruzione di gusto neoclassico, mentre quella di Desprez è una veduta pittoresca della rovina.

Lequeu) ed evoca istintivamente il *Prospetto di un progetto di circo (1° progetto)* di Boullée, del 1782 (Paris, Bibliothèque Nationale de France). All'opposto di questa sensibilità per un neoclassicismo virile e colossale si colloca il piccolo fregio di Desprez, che raffigura la cosiddetta «Conocchia» una tomba fatta tutta di curve concave e convesse, che «accarezza» ancora la sensibilità rococò e soddisfa il gusto per il pittoresco: «*Quoique ce monument fût d'une architecture un peu tourmentée, sa forme, en général, est pittoresque, et pyramide agréablement à l'oeil*»²⁶⁴. Coesistono quindi nella stessa raccolta non solo vari approcci stilistici, ma addirittura diverse concezioni estetiche: troviamo presenti così nel *Voyage pittoresque* - a dispetto del titolo dell'opera - anche le tendenze più aggiornate del neoclassicismo.

Lasciando Capua, i viaggiatori si dirigevano verso Caserta. Se nei diari di viaggio la Reggia vanvitelliana è spesso presente, i ricordi grafici sono invece quasi del tutto inesistenti: abbiamo individuato soltanto l'incisione di Bertault e Varin tratta da un acquerello di Châtelet (collocazione ignota) e una copia di quest'ultimo (Berlin, Kunstbibliothek). Il disegno è abbastanza convenzionale e presenta un interesse soltanto documentaristico. Châtelet, come Denon (e con loro la maggior parte dei visitatori), non rimase particolarmente colpito dalla ricca e immensa costruzione di Vanvitelli²⁶⁵. Nel passo che riportiamo, Saint-Non fornisce una descrizione del palazzo reale e ne riporta le caratteristiche, ma appare abbastanza critico riguardo le sue qualità formali:

C'est [...] un des Palais les plus considérables qu'il y ait en Europe, et un des plus remarquables par la richesse des Marbres, soit antiques, soit modernes[...]. C'est sur le dessin de Van Vitelli [...] qu'a été construit le Château [...]. Le Plan de ce vaste Edifice est un carré parfait, ou à peu près. Il est composé de quatre grands Corps de Bâtimens [...]. On entre dans le Château par trois grandes ouvertures [...].

Successivamente, dopo una breve presentazione di Vanvitelli e una descrizione della costruzione, in particolare della sua collocazione geografica, del suo orientamento e di alcune delle sue parti (tra cui lo scalone), l'autore conclude così:

C'est [lo scalone] la partie de ce Palais qui mérite le plus d'éloges du côté de l'Architecture : car on peut dire qu'en général elle n'y est pas d'un très grand style,

²⁶⁴ *Ibid.*, cit., p. 167. Lo stesso monumento è stato anche rappresentato da Clérissieu in un disegno conservato nel Fitzwilliam Museum di Cambridge.

²⁶⁵ Moreau, Richard e Lalande formularono un giudizio positivo sulla reggia, malgrado l'abbiano vista ancora incompiuta. Ammirarono, in particolare, l'acquedotto carolino per l'audacia dell'impresa edilizia e ingegneristica e la ricchezza dei marmi colorati usati nella costruzione del palazzo.

*et que cet Edifice doit beaucoup plus sa réputation à son étendue, et à la magnificence de ses Ornemens, qu'à la pureté et à la perfection de l'art.*²⁶⁶

Saint-Non riporta infine – ed è il colpo di grazia - il giudizio di Denon sulla tristezza e la monotonia della pianura circostante e sulla pesantezza e freddezza del palazzo²⁶⁷.

Siamo a conoscenza, dai documenti d'archivio, dei soggiorni di Manglard e di Valenciennes a Caserta²⁶⁸; nessuno dei due però sembra averne lasciato un ricordo artistico. Ancora una volta, tale carenza appare sintomatica del giudizio estetico negativo espresso dagli artisti e dagli esteti sul sito e sulla costruzione vanvitelliana.

Il borgo di Aversa - collocato sulla strada che da Capua porta a Napoli - ha subito sorte ancora peggiorate e non abbiamo trovato, malgrado si tratti di una città antica con un ricco patrimonio monumentale, nessuna illustrazione, da parte dei nostri artisti, che lo rappresenti. Possiamo pensare che il motivo sia il carattere prevalentemente medievale dei suoi edifici, poco in sintonia con il gusto dell'epoca.

Il secondo itinerario che abbiamo individuato è quello che porta ad est e a nord-est di Napoli, con Avellino, Benevento e Ariano Irpino. Avellino, con i suoi monumenti medievali e i palazzi barocchi costruiti sotto il principato dei Caracciolo, con il vicino santuario di Montevergine e le montagne del Sannio e dell'Irpinia, non ha colpito l'immaginazione degli artisti.

Neanche di Ariano Irpino, situata sulla strada per la Puglia, abbiamo trovato rappresentazioni. La città, giudicata poco affascinante, è descritta da Saint-Non in questi termini:

²⁶⁶ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. II, p. 261.

²⁶⁷ I viaggiatori che si recavano a Caserta al momento della costruzione del palazzo ammiravano i mezzi impiegati nella realizzazione dell'impresa (il numero considerevole di operai, l'edificazioni di acquedotti per rifornire d'acqua i giardini e la Reggia, ecc.) e erano anche incantati dallo stile sobrio ed elegante dell'opera di Vanvitelli. Lo stesso Saint-Non, nel suo diario di viaggio redatto nel 1759, lodò a lungo i lavori in corso (cfr. DE SAINT-NON e FRAGONARD, cit., pp. 120-121). Il suo giudizio – che, ricordiamolo, fu anche quello di Denon – sarà invece del tutto diverso nel *Voyage pittoresque*. Diverse spiegazioni possono essere trovate per questo improvviso cambiamento di opinione: da una parte, la costruzione compiuta disattendeva le attese degli *amateurs* e veniva giudicata eccessiva nelle sue proporzioni e nel lusso ostento nelle decorazioni; dall'altra, il classicismo vanvitelliano ormai non appariva più, negli anni 80, così innovativo.

²⁶⁸ F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Napoli, Galatina, 1976, vol. II, p. 687; LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie*, cit., p. 160.

*... Ariano, ville très grande, très triste, et mal bâtie que l'on croit être l'ancienne Equoticum, bâtie par Diomède. Cette ville est la plus élevée de toutes celles que nous avons trouvées dans la traversée des Appennins ; elle est située sur une haute montagne dans laquelle on a fait nombre d'excavations qui sont habitées par les gens du lieu. Après que l'on a passé Ariano, le pays devient encore plus triste et plus sauvage. Ce ne sont plus que des landes, où à peine vient-il quelques buissons. Un pâturage maigre où errent quelques moutons chétifs ; enfin de toute cette contrée il n'y a de bon que le chemin [...]*²⁶⁹

Un'interessante testimonianza archivistica da noi recentemente pubblicata, rivela una diversa sensibilità artistica: si tratta della relazione del governatore della città, datata 2 aprile 1794, sul comportamento sospetto di Girodet e sul suo successivo arresto, avvenuto sulla base dell'accusa di essere un pericoloso giacobino e una spia incaricata di realizzare rilievi topografici. Citiamo il passo:

Ieri al giorno verso la sera con i Passaggieri arrivati in questa Città, e provenienti da Cotesta Capitale giunse nel casino di Vincenzo Graziano, sito sul Real Camino di questa sudetta città un Francese; questi appena che scavalcò e si situò la roba, uscì fuori l'alloggiamento, e si trasferì sopra un promontorio vicino la città, chiamato di San Nicola, da dove la città sudetta tutta si scuovre e si scuovono ancora i Monti, i siti della medesima e la Regia Strada, che conduce alla Puglia ed alle altre Provincie del Regno; in questo luogo fu veduto il Francese che designava il sito della Città [...]

²⁷⁰

Girodet, in realtà, era stato sedotto dal piacevole paesaggio collinare e dal vastissimo panorama di cui si gode dalla città, collocata sopra tre colli. Quest'interesse, da parte di un artista, per un paesaggio abbastanza anonimo, privo di vestigia antiche o ricordi letterari, deserto e montagnoso, era inconsueto per l'epoca (al punto da suscitare sospetti!). Se dei disegni purtroppo non è rimasta traccia, l'attitudine di fronte al paesaggio che essi rivelano è completamente nuova, più ottocentesca e romantica che settecentesca.

Benevento, al contrario delle due precedenti città, catturava l'interesse degli artisti. Hubert Robert vi si recò con Saint-Non, Clérisseau con James Adam, il gruppo Châtelet-Desprez-Renard con Denon, e Cassas da solo con il finanziamento del suo protettore. La curiosità degli artisti e degli antiquari era rivolta verso i numerosi monumenti della capitale dei Sanniti, gli edifici pubblici costruiti dagli imperatori, le iscrizioni, le colonne e i bassorilievi che si incontrano dappertutto in città. Abbiamo recensito diversi soggetti: il Ponte Leproso, la Fontana di Santa Sofia, l'Arco di Traiano, l'Anfiteatro, l'Arco del Sacramento, tutti monumenti di epoca romana; inoltre la Torre della Catena

²⁶⁹ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. III, p. 11.

²⁷⁰ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, B. 548.

di origine longobarda, il Chiostro barocco della Madonna delle Grazie (in effetti San Lorenzo) ed infine dei motivi più comuni quali un albergo e una tomba.

Un attento confronto tra il testo di Saint-Non e il gruppo di studi che ci sono pervenuti, mostra un contrasto tra gli interessi dell'autore - concentrati esclusivamente sui monumenti antichi presenti in città - e i gusti degli artisti del *Voyage pittoresque*, sensibili anche a soggetti più pittoreschi e originali. Infatti, delle varie opere realizzate dai suoi illustratori, sono state inserite nella pubblicazione soltanto quelle raffiguranti l'Arco di Traiano, l'Anfiteatro, la Fontana di Santa Sofia e l'Arco del Sacramento²⁷¹. I due primi monumenti, collocati nel contesto urbanistico moderno della città, sono rappresentati da Desprez in una maniera abbastanza convenzionale con una veduta frontale e una descrizione accurata dei particolari architettonici; agli altri due sono dedicati *La Fontana di Santa Sofia di Châtelet* e *L'Arco del Sacramento* di Desprez. Dei monumenti antichi queste opere riportano solo delle vestigia parziali riutilizzate in un contesto moderno: per il primo, una porta e un bassorilievo romani che compongono una fontana dove le donne si recano ad attingere l'acqua; per il secondo, la porta della città dove sono state aperte le finestre di una casa. Siamo qui, come nelle opere di Robert o di *Jean-Paul des ruines* (Panini), nel genere del rovinismo, in un mondo dove passato e presente coabitano, a formare l'immagine di un'Italia fatta di magnificenza e di quotidianità, che tanto piace al viaggiatore e all'artista (fig. 28). Gli altri disegni di Desprez, che non sono stati utilizzati come modelli per le incisioni, sono degli schizzi veloci a penna e inchiostro nero su preparazione a matita (e in alcuni casi con un leggero *lavis* grigio) che raffigurano scorci di città. Desprez ha anche disegnato il suo albergo (fig. 37), un bel palazzo con un vasto cortile: ricordo commovente delle condizioni materiali di viaggio, *souvenir* di una città campana che aveva saputo toccare l'animo dell'artista e ispirargli numerose opere.

Altri due artisti si sono interessati ai monumenti di Benevento: Cassas, a cui dobbiamo *Il ponte di Benevento* (il disegno non ci è pervenuto ma un'incisione viene conservata a Parigi nel Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale) e Hubert Robert, autore del *Capriccio con la torre di Benevento*, quadro di cui abbiamo parlato precedentemente (fig. 34). Lo schizzo compositivo di quest'ultima opera, oggi andato perduto, realizzato durante il soggiorno meridionale dell'artista con Saint-Non, non è

²⁷¹ Abbiamo individuato lo schizzo compositivo dell'Arco del Sacramento di Desprez, sfuggito a Petra Lamers. È conservato a Stoccolma nella collezione Wöllin; la Witt Library a Londra ne possiede una fotografia.

stato scelto per l'incisione; probabilmente, come abbiamo già spiegato in precedenza, a causa dell'interesse esclusivo dell'abate per il patrimonio antico. Il disegno, invece, è stato il modello di un bellissimo dipinto: un capriccio che associa nella stessa composizione la torre longobarda ed un frammento di Colosseo su un fondale marittimo, eseguito con pennellate leggere e trasparenti, in un'armonia di toni grigi e marroni. In questo quadro, realizzato con grande economia di mezzi, la robusta torre rettangolare, semplice e potente nelle sue forme, viene resa con uno stile sobrio e quasi austero. Le figure, scolpite con il manico del pennello, sono quasi pietrificate nella materia pittorica e la vegetazione, così lussureggiante nelle altre composizioni, è del tutto assente. L'unica protagonista è la torre longobarda per metà illuminata e per metà coperta dalle ombre, che si erge sul cielo nuvoloso. Non è più l'estetica gioiosa e brillante del barocchetto, né il clima allegro dei Campi Flegrei, è una nuova tendenza che preferisce le montagne rocciose e le imponenti e fragili torri medievali.

Il terzo itinerario è quello che portava a sud-est, verso la Calabria. Numerose sono le cittadine che s'incontravano sulla strada, ma il viaggiatore vi si fermava solo per poco tempo perché le sue mete erano altre: Portici con il suo museo, il Vesuvio, Pompei, Ercolano e Paestum. Prima di studiare l'iconografia di questi luoghi occorre precisare l'itinerario del viaggio e le sue possibili varianti. Dopo aver lasciato Napoli, il turista si recava a Portici. Da lì si offrivano due possibilità: andare verso est ad Ottaviano (dove era situata la villa di Solimena), oppure proseguire verso sud passando per Resina (l'attuale Ercolano), Torre del Greco, Monte Sant'Angelo e Torre Annunziata. Arrivati a questo punto si poteva scegliere la strada litoranea, lungo la penisola sorrentina con Castellammare, Vico Equense, Sorrento e Massa Lubrense, oppure preferire la strada interna con Nocera e Cava dei Tirreni. Entrambe permettevano di raggiungere Vietri e infine Salerno.

«Portici»: questo nome era associato, nella mente del visitatore, al palazzo reale che accolse, dal 1738 al 1822 la collezione di oggetti ritrovati negli scavi di Ercolano e Pompei. In genere non erano tanto il palazzo e il suo sito ad interessarlo quanto piuttosto la collezione:

*Huit cents manuscrits ; environ huit cents morceaux de peinture ; plus de trois cent cinquante statues, têtes, bustes ; près de mille vases de différentes formes ; quarante grands candélabres : voilà le cabinet de Portici...*²⁷²

²⁷² J.-J. BARTHELEMY, *Voyage en Italie imprimé sur les lettres originales écrites au comte de Caylus, avec un appendice où se trouvent des morceaux inédits de Winckelmann, du P. Jacquier, de l'abbé Zarillo*

Ma «dans ce sanctuaire respectable, il n'est permis que de rassasier sa vue, et [...] on revient à Naples les tablettes vides et la mémoire pleine...»²⁷³. L'unica maniera di portare con sé un ricordo del museo era quindi quella di disegnare a memoria dopo la visita, metodo che molti si rassegnavano a adottare. Tierce e Robert invece di ricorrere a questo espediente hanno preferito raffigurare la *Veduta della costiera*²⁷⁴ e *Il giardino di Portici*. In quest'ultimo disegno, molto elaborato (firmato, datato e localizzato), Robert mostra il lusso di una delle ville reali vesuviane, con la sua bella e ampia facciata ritmata dalle numerose aperture, con i giardini, le terrazze, le varie rampe di scale, le statue presentate nel loro teatro di verdura.

Subito dopo Portici, a sud-est, nel piccolo borgo di Resina lo spettacolo era ben diverso. La cittadina ai piedi del Vesuvio era spesso devastata dalle eruzioni e presentava un aspetto desolato che provocava un forte turbamento sui viaggiatori diretti al vulcano. L'impressione di miseria e di tristezza è registrata nell'incisione tratta dal disegno di Châtelet e nel commento di Saint-Non del *Voyage pittoresque*. Il borgo non aveva per i visitatori un interesse in sé, ma illustrava efficacemente il capitolo dedicato al Vesuvio e ai suoi effetti nefasti.

Procedendo verso est i turisti giungevano ad Ottaviano, dove si trovava la villa di Solimena. Châtelet venne ancora una volta incaricato della sua rappresentazione, l'unica esistente a nostra conoscenza. Sappiamo del culto che nutrivano i francesi del Settecento verso il pittore napoletano: nei loro diari troviamo spesso un elenco, ricco di lodi, delle opere del Solimena incontrate nei palazzi e nelle chiese della regione e il resoconto della visita all'abitazione napoletana dell'artista. A conferma di ciò abbiamo la *Veduta della villa di Solimena presso Ottaviano* di Châtelet (un paesaggio di tipo illustrativo e celebrativo) e il commento che lo accompagna - opera di Saint-Non - entrambi testimonianze di una nuova forma di turismo, già molto moderno, cioè quello del

et d'autres savants, publié par A. Séryes..., Paris, Séryes, an X (1801) (2nda edizione, Paris, F. Buisson, an X (1802), p. 79). Si tratta della lettera XIII, indirizzata al conte di Caylus, inviata da Roma, il 2 febbraio del 1756.

²⁷³ *Ibid.*, p. 77.

²⁷⁴ Il disegno preparatorio della *Veduta della lava dell'eruzione antica del Vesuvio sulla costiera vicino alla Reggia di Portici*, incisione di Guttenberg per il *Voyage pittoresque* di Saint-Non (vol. I, n. 117), non sembra si sia conservato. Potrebbe tuttavia coincidere col disegno che in un catalogo di vendita viene descritto in questi termini: «*Vue des laves du Vésuve [...]. Portici et la maison du Roi de Naples qui y est élevée, sont situés, comme on sait, au pied même du Vésuve. On peut juger du risque que cette ville et ce palais peuvent courir, par les amas énormes de laves qui sont sorties autrefois du volcan, et qui, après avoir détruit Herculanium et Pompeïa, se trouvent ainsi amoncelées et forment comme un mur de fer sur le bord de la mer, dans une grande étendue.*» Paris, Maître Boileau, 20 dicembre 1791 e giorni successivi.

pellegrinaggio alle case degli uomini famosi. Il testo di Saint-Non appare rivelatore di questa nuova attitudine:

*À la représentation des palais, des églises, des monumens, des sites, on peut joindre celle des lieux bâtis, ou habités par des hommes célèbres ; puisque les Voyageurs à qui on les fait connaître, ne manquent guère de les visiter avec intérêt. C'est un tribut que l'on rend à la célébrité, et avec d'autant plus de plaisir, qu'on se représente plus vivement et plus sensiblement l'homme de génie dont les vertus, les talens méritent nos hommages, en considérant ce qui lui a appartenu, et semble lui appartenir encore.*²⁷⁵

Tornando sulla strada litoranea i viaggiatori incontravano i due paesi di Torre del Greco e di Torre Annunziata e il monastero dei Camaldolesi appollaiato sul Monte Sant'Angelo. Il loro interesse era, anche in questo caso, strettamente legato alla presenza del Vesuvio che ne aveva determinato la storia e l'aspetto. Spesso questi due borghi vengono ricordati nei taccuini di viaggio per il contrasto commovente tra il paesaggio, devastato dalla lava vesuviana, e la spensieratezza degli abitanti. Nel *Voyage pittoresque* l'illustrazione di questi luoghi è affidata, non a caso, al cinico Desprez, che con la sua penna pungente rappresenta sia le pendici devastate del Vesuvio, che una gioiosa festa contadina. È interessante notare come questo *topos* della letteratura odeporica entri qui per la prima volta nel campo delle arti grafiche. La riproduzione del monastero di Monte Sant'Angelo, con le sue fragili e graziose forme barocche che si distaccano sullo sfondo nero delle colate laviche, è invece ricorrente nel genere della veduta napoletana. Nell'opera di Châtelet realizzata per Saint-Non, come nella maggioranza delle composizioni con questo soggetto, la casa dei Camaldolesi e il vulcano vengono visti dal basso verso l'alto - cioè dalla strada - così da mettere in risalto il carattere minaccioso del Vesuvio.

Lasciata la terribile montagna, i visitatori proseguivano il viaggio verso Paestum attraversando Nocera dei Pagani, Cava dei Tirreni, Vietri e Salerno. Come ha rilevato Lucio Fino, la fortuna turistico-artistica di questi luoghi inizia soltanto nella seconda metà del Settecento, cioè con la riscoperta dei templi. La strada per Paestum era scelta da chi voleva evitare la via marittima, lunga e pericolosa a causa dei venti, o beneficiare delle locande e delle stazioni di posta del tutto assenti nella pianura del Sele²⁷⁶. La prima tappa era quindi Nocera, il cui interesse principale risiedeva, per gli artisti del secondo Settecento, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, un antico battistero del V secolo che

²⁷⁵ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. I, p. 216.

²⁷⁶ FINO, *La Costa d'Amalfi*, cit., p. 35.

Saint-Non e altri pensavano fosse un *tholos* romano²⁷⁷. È divertente per uno spettatore o un lettore contemporaneo notare come si siano sviluppate intorno a quest'edificio, che si credeva antico, un'iconografia e una letteratura le quali sicuramente non sarebbero state così copiose se i viaggiatori avessero compreso che si trattava, in effetti, di una costruzione bizantina²⁷⁸! Tuttavia è indiscutibile il fascino esercitato sugli artisti da questa chiesa rotonda con il suo intrico di colonne, la sapiente stereotomia, l'eleganza dei capitelli corinzi e delle volte a botte. I disegni di Desprez e di Houël, conservati rispettivamente nell'Albertina di Vienna e nel Metropolitan Museum of Art di New York, hanno saputo mettere a frutto queste qualità formali in due composizioni che utilizzano interessanti contrasti chiaroscurali.

Dopo Nocera, la tappa successiva era Cava dei Tirreni. Sorprende l'abbondanza di opere che riproducono il panorama della cittadina, oggi quasi completamente dimenticata dai turisti in viaggio verso la costiera amalfitana. Troviamo, ad illustrare il soggetto la scrupolosa squadra di Denon, che non manca di documentare ogni tappa del viaggio, e inoltre Bidault e Péquignot; a dimostrazione del processo di evoluzione della sensibilità artistica in corso sul finire del secolo. Per capire perché questi tre artisti, tutti futuri rappresentanti del paesaggio classico, si siano interessati a Cava dei Tirreni, è utile riportare la seguente citazione di Swinburne che descrive il fascino del paesaggio che circondava la località e suggerisce la possibilità di un nuovo rapporto dell'uomo con la natura:

Le vice-roi fit ouvrir un nouveau chemin qui traverse le domaine royal de La Cava, et prit tant de précautions pour le rendre aussi sûr que commode, que l'ancienne route fut entièrement abandonnée.

Les différents points de vue dont on jouit en traversant ces montagnes, sont de la plus grande beauté, et charment d'autant plus, qu'ils sont entièrement différents de ceux des environs du Vésuve. Ils consistent dans un mélange très varié de monticules et de vallons, terminés des deux côtés par une superbe chaîne de montagnes couvertes de forêts magnifiques et fort étendues. [...]

Des précipices de distance en distance contrastent avec le coup d'œil uniforme des bois et de la verdure. Tous les enfoncements des montagnes sont couverts de villages, de couvents et de maisons de campagne ; et le pays qui borde le chemin est un riche vignoble entremêlé de touffes de grands arbres, ou d'allées sinueuses de cyprées.

²⁷⁷ Denon, spesso perspicace, ipotizzò che l'edificio fosse un battistero dei primi tempi della cristianità; ma la sua indicazione non venne accolta da Saint-Non, che lo paragonò, invece, ad un tempio di Bacco a Roma.

²⁷⁸ La prima apparizione di questo soggetto si trova in un'incisione di Filippo Morghen pubblicata nel *Gabinetto di tutte le più interessanti vedute degli antichi monumenti esistenti in Pozzuoli, Cuma e Baja e luoghi vicini*, Napoli, s.n., 1766. Cfr. FINO, *La Costa d'Amalfi*, cit., p. 44.

*C'est certainement le plus beau lieu possible pour étudier le paysage. La nature n'est nulle part plus riante, et ne saurait être plus propre à échauffer l'imagination et à exciter l'enthousiasme d'un grand artiste.*²⁷⁹

Sebbene in queste righe si trovi ancora qualche residuo di ragionamento illuministico sulla qualità delle strade e la fertilità dei terreni, esse rappresentano un bel esempio di evocazione romantica del paesaggio con i suoi vasti orizzonti, i terribili precipizi, le alte montagne e le dense foreste. Tutti elementi che compaiono nelle opere di Bidault (*Veduta d'Italia, regno di Napoli, Avignon, Musée Calvet* e *Veduta del ponte e di una parte della città di La Cava, New York, Sotheby's, 25 gennaio 2001*) e di Péquignot (*Paesaggio dei dintorni di Cava dei Tirreni, Besançon, Musée d'art et d'archéologie*): due esponenti della scuola del paesaggio neoclassico sedotti, in questa occasione, dalle rocce scoscese, dai vapori opachi, dai boschi oscuri, dalla terra rossastra e dalla vegetazione selvaggia (fig. 39).

Dopo il *Site pittoresque et sauvage de l'ancienne abbaye de la Cava* - per riprendere il titolo della tavola incisa da De Ghendt dal modello di Châtelet - i visitatori raggiungevano un'altra città sede di un convento, questa volta di Cappuccini: Vietri sul Mare. Il luogo rivestiva una certa importanza per i viaggiatori del *Grand Tour*, ma soltanto per motivi logistici: a Vietri, infatti, si poteva noleggiare un battello per recarsi a Paestum, oppure sostare prima di proseguire verso Salerno, o ancora sbarcare, provenendo da Salerno, per cambiare imbarcazione e equipaggio²⁸⁰. Vietri ha ispirato poche opere, le uniche a nostra conoscenza sono *Il convento dei Cappuccini nei pressi di Vietri* di Nicolle e una *Veduta di Vietri* di Bourgois du Castelet.

Infine Salerno: ultima località che i turisti incontravano prima di raggiungere Paestum. La città non è stata oggetto di particolari attenzioni da parte degli artisti e i suoi edifici medievali sono stati raramente riprodotti:

*Nous arrivâmes de fort bonne heure à Salerno et nous eûmes le temps de visiter cette ville. La chose qui m'en a plu davantage est la situation au fond d'un golfe très grand bordé du côté de la terre de haute montagne qui l'en met à couvert des vents de terre.*²⁸¹

In generale è rappresentata da lontano, dal mare o dalla strada di Vietri; Châtelet e Bidault scelgono quest'ultima soluzione per fissare l'immagine della città e collocarla nel proprio contesto geofisico: tra l'ampio golfo e il monte Gragnano. L'unico artista ad

²⁷⁹ SWINBURNE, *Voyage de Henri Swinburne*, cit., t. III, pp. 140-141. La sottolineatura è nostra. A titolo di paragone cfr. *supra* p. 133, l'opinione contrastante di Denon su Cava dei Tirreni.

²⁸⁰ FINO, *La Costa d'Amalfi*, cit., p. 75.

²⁸¹ MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 123.

essersi interessato ai monumenti medievali di Salerno è il solito Desprez che vi dedica non meno di sei disegni (di cui uno perso ma noto grazie ad una sua incisione). Quattro di essi sono dei disegni preparatori e delle varianti con una veduta dell'interno della cattedrale, un altro riproduce l'atrio della cattedrale e l'ultimo è una veduta della chiesa del Crocifisso. Questi tre soggetti sono scelti per illustrare il capitolo su Sorrento del *Voyage pittoresque*. Come spiegare questa improvvisa passione per le chiese medievali da parte di Saint-Non? Non bisogna trarne facili conclusioni: se il gusto per il Medioevo e gli edifici di culto fu, nel caso di Desprez, veramente sincero, la presenza di queste illustrazioni nel *Voyage pittoresque* ebbe, per Saint-Non, altre motivazioni che si ricavano dal commento alle tavole. La *Veduta dell'interno della cattedrale* ha soprattutto lo scopo di rappresentare un servizio funebre in onore del commendatore dei cavalieri di Malta ed è quindi l'illustrazione di un avvenimento particolare. La *Veduta dell'atrio della cattedrale* dovrebbe servire, secondo il commento di Saint-Non, ad illustrare i quattordici sarcofagi romani, vasi e vasche ornate di bassorilievi che vi si trovano; ma in quest'opera sembra che Desprez sia stato piuttosto attratto dall'architettura dell'edificio. Per quanto riguarda la *Veduta della chiesa del Crocifisso*, l'interesse di Saint-Non sembra rivolgersi soprattutto al reimpiego, nella costruzione della chiesa, di colonne antiche. Bisogna comunque rilevare come Saint-Non si mostri sensibile agli effetti di tenebre, di luce e di profili in controluce resi con successo da Desprez; il cui talento visionario – dopo aver saputo conquistare Saint-Non e i suoi lettori – dovrà aspettare ancora qualche anno perché venga apprezzato dal pubblico.

Prima di concludere questo *petit tour* a sud-est di Napoli, occorre ricordare alcuni borghi della penisola sorrentina al margine dei consueti itinerari: Castellammare, Vico Equense, Sorrento e Massa Lubrense. Pochi vi si recavano per non allungare il già difficile cammino verso Paestum²⁸² e ciò per le ragioni che abbiamo già illustrato nell'introduzione. Ad affrontare e superare le innumerevoli difficoltà del viaggio furono solo pochi artisti: Châtelet, incaricato di documentare il paesaggio dell'Italia meridionale in tutta la sua estensione; Manglard, Vernet e Volaire, che hanno soggiornato (o vissuto) a lungo nel regno di Napoli; Cassas, l'artista viaggiatore sempre in cerca di soggetti inediti; infine Bouquier de Terrasson, un pittore che appartiene alla

²⁸² Alcuni artisti come Jean-Gustave Taraval e Anne-Louis Girodet vi risiedono per motivi di salute. Gli eventuali disegni eseguiti sul posto non ci sono noti. Cfr. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIV, pp. 433, 435 e 438 e Napoli, A.S.N., Affari esteri, B. 546 (documento in corso di pubblicazione).

generazione di fine secolo, maggiormente sensibile alla bellezza selvaggia del paesaggio.

L'elemento distintivo che unisce le opere che abbiamo potuto recensire (circa una decina) è la volontà, probabilmente inconscia, di negare o di addolcire le caratteristiche fisiche del paesaggio. In effetti, la fisionomia della penisola sorrentina e della costiera amalfitana è definita dal carattere aspro, roccioso e selvaggio del paesaggio, con le sue rupi ed i suoi crepacci, con le sue scogliere che si slanciano verso il cielo e cadono a picco nel mare. Ciò in difformità dalla fisionomia dei Campi Flegrei, caratterizzata da formazioni tufacee e da rilievi dolci. Nella *Mattinata a Castellammare*, Vernet smussa i contorni aguzzi dei monti sfumandoli in una nebbia luminosa e relegandoli nel secondo piano della composizione per descrivere, invece, in primo piano, le attività portuali. Volaire è ancora più esperto in questo gioco: nel *Ponte di Seiano con la festa delle Villanelle* (Napoli, C.P.) cancella del tutto il profondo precipizio scavato dal Seiano, per raffigurare una festa popolare con i contadini che ballano in riva al fiume. Più fedeli nel rendere i caratteri geofisici dei luoghi sono Châtelet e Vernet, nelle vedute di Sorrento e di Massa. Nella *Veduta di Sorrento* del museo del Prado e in quella dei *Dintorni di Sorrento* dell'Ermitage, Vernet utilizza un'interessante formazione geologica - un arco naturale divorato dal mare - come cornice per ritrarre un'elegante compagnia, nel primo quadro, e un gruppo di musicisti e di ballerini, nel secondo. La *Veduta della costa di Sorrento presa nei dintorni di Massa* e la *Veduta della scogliera di Sorrento* di Châtelet, entrambe riprodotte nel *Voyage pittoresque*, rivelano un atteggiamento diverso: l'artista documenta i luoghi e li rappresenta per se stessi, senza introdurre alcun elemento narrativo.

A poca distanza da Sorrento e da Punta Campanella si trova la bella e mitica Capri che, con Procida e Ischia, costituisce il nostro quarto itinerario.

Le vedute di queste ultime due sono molto rare nel Settecento; in esse le isole vengono viste dai Campi Flegrei e il loro profilo sfumato si intravede solo in secondo piano. L'unica opera a nostra conoscenza in cui Procida e Ischia giocano un ruolo rilevante nell'economia del disegno è un elegante *Paesaggio* di Châtelet, non utilizzato nel *Voyage pittoresque*. Benché collocate in secondo piano, le isole occupano lo spazio centrale con un primo piano concavo che concentra su di esse l'attenzione. Un'annotazione sul disegno aiuta inoltre ad identificarne l'iconografia: «*le golfe de Baies et les Iles de Procida e d'Ischia vus des Champs Elysées*». Lucio Fino che ha

studiato l'iconografia delle tre isole, spiega che fino alla seconda metà del Settecento i viaggiatori e gli artisti vedono Capri, Ischia e Procida solo come «un prolungamento nel mare, delle semplici appendici della costa napoletana e flegrea», e le ammirano da lontano, senza bisogno di visitarle, sicché quando vogliono raffigurarle lo fanno «inserendole sempre nel più ampio panorama del Golfo, trattandole cioè come elementi di complemento, o come semplici fondali per le vedute riprese dal Vesuvio, da Massa o da Pozzuoli»²⁸³. Le vedute procidane e ischitane tuttavia non sono del tutto assenti nel Settecento, ma sono opera di Hackert - che come artista di corte aveva il compito di documentare i possedimenti reali - o di Fabris, a cui l'ambasciatore inglese a Napoli, Hamilton, aveva affidato l'incarico di rappresentare tutte le formazioni geologiche di origine vulcanica. L'unico turista che visitò Ischia (commissionandone due vedute ad un artista locale, Joli) fu Lord Brudenell nel 1758. Perché gli artisti francesi (Turpin de Crissé, Benoist e Corot) s'interessino alle isole del golfo di Napoli, bisognerà però attendere, alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento, l'avvento di una nuova sensibilità.

Capri invece cattura già nel Settecento l'attenzione degli artisti: Vernet (dopo il 1737), Clérisseau (1761), Hoüel (1770), Châtelet (1778), Desprez (1778) e Bouquier de Terrasson (1776-1779) ne hanno fornito diverse riproduzioni. La prima in ordine di tempo risulterebbe essere *L'Alba a Capri* di Vernet (Mosca, Museo Pushkin), ma a giudicare dalla fotografia di cui disponiamo, l'opera non appare di livello tale da poter essere attribuita al pittore avignonese e quindi non la prendiamo in considerazione. Le altre opere sono delle vedute prese dalla costa o dal mare (Hoüel, *Veduta dell'isola di Capri*; Châtelet, *Seconda veduta dell'isola di Capri*); oppure dall'interno dell'isola (Châtelet, *Prima veduta dell'isola di Capri* (fig. 39) e *Veduta dell'isola di Capri dal palazzo di Tiberio*); una veduta interna di un edificio (Clérisseau, *La grotta di Tiberio a Capri*) e infine una ricostruzione storica (Desprez, *Le vittime di Tiberio a Capri*, fig. 40). Il percorso che porta queste opere dalla veduta da lontano ad un tentativo di ricostruzione storica, dimostra un'attenzione sempre maggiore verso l'isola e una volontà di approfondire la conoscenza del suo paesaggio, dei suoi monumenti e del suo passato. È da notare come lo stesso atteggiamento - a volte superficiale, altre interessato e coinvolto - si ritrovi nei diari dei viaggiatori. Così mentre Caylus, Jouvin de Rochefort e Guyot de Merville descrivono Capri con pochi appunti frettolosi a cui aggiungono

²⁸³ FINO, Capri, Ischia e Procida, cit., p. 15.

alcune note erudite su Augusto e Tiberio, Sade - che risiede nell'isola per quindici giorni - le dedica numerose pagine.

Hoüel fa parte di coloro che rappresentano l'isola da lontano, sicuramente da una barca a giudicare dall'inquadratura. Se il disegno è un semplice e veloce schizzo a matita, è comunque molto attento a riprodurre la morfologia dell'isola e le sue diverse formazioni rocciose. Quanto a Châtelet egli ha realizzato almeno due vedute prese dal mare: la *Seconda veduta dell'isola di Capri*, oggi perduta, è servita da modello all'incisione del *Voyage pittoresque*, essa ritrae l'isola dal lato di Punta Campanella, sotto la parte più scoscesa dell'isola, in maniera da accentuarne l'aspetto selvaggio e dirupato. L'altra opera, una veduta di Capri da nord-ovest (Paris, coll. Aaron), non utilizzata per la pubblicazione, è una variante della prima, presa da un angolo che consente di vedere l'isola in tutta la sua estensione. Quest'opera è caratteristica del modo di procedere di Châtelet, il quale è solito realizzare delle vedute panoramiche. La differenza fondamentale tra le due opere è che nella *Seconda veduta dell'isola di Capri*, il disegnatore accentua gli elementi verticali della composizione, descrive con maggior cura le formazioni geologiche, mette meglio in rilievo il carattere inospitale del luogo.

Dopo aver ripreso l'isola dal mare, Châtelet si recò nella sua parte settentrionale dove ha realizzato la *Prima veduta dell'isola di Capri* (fig. 39). Lo scopo non appare quello di fornire una visione panoramica del borgo e del porto di Capri (che sono descritti in un modo molto lacunoso), ma piuttosto di collocarli nel loro contesto geografico: in una piccola insenatura ai piedi di ripidi massicci rocciosi. In un'altra opera, la *Veduta dell'isola di Capri dal palazzo di Tiberio*, l'artista sceglie, per completare la sua documentazione sull'isola, un punto di vista al di sopra del porto e guarda verso Anacapri.

Sono di un altro genere gli interessi che guidarono Clérisseau, il quale soggiornò in Campania con James Adam nel 1761 allo scopo di preparare la pubblicazione delle *Antiquities of Sicily and Grecia Major* (cfr. *supra*). Clérisseau nella *Grotta di Tiberio* (forse la Grotta del Castiglione, antico ninfeo della Villa Jovis), raffigura, con una prospettiva sfuggente, una serie di ambienti costruiti in *opus reticulatum*. Questo seducente disegno, molto rifinito, rivela chiaramente le aspettative dell'artista e del suo cliente. Clérisseau, architetto di formazione e appassionato di antichità, rende con cura il sistema di costruzione e d'apparecchiatura e le anfore che giacciono a terra, mentre affida ad un altro artista il compito di disegnare le figure in primo piano.

Anche Desprez si appassionò alla Capri romana e alle tracce lasciatevi dalla figura bizzarra ed inquietante dell'imperatore Tiberio (fig. 40). L'artista, come due anni prima il marchese de Sade, visitando l'isola affermò di avervi provato «i piacevoli brividi indotti dal ricordo delle lussurie e delle scelleratezze di Tiberio»²⁸⁴. L'unica opera che ricorda il suo passaggio a Capri ha come titolo *Le vittime di Tiberio a Capri* e descrive, con un certo compiacimento, le pratiche sadiche dell'imperatore ed i suoi atroci crimini. Ispirandosi al testo di Svetonio, Desprez rappresenta in un formato verticale, il precipizio roccioso a picco sul mare, alto trecento metri, chiamato nella tradizione il «Salto di Tiberio» e ricostruisce una scena di esecuzione. La ripida scogliera occupa i due terzi del foglio e si distacca sul cielo con le sue rocce impervie: sopra il promontorio si scorge il palazzo di Tiberio, detto Villa Jovis, e i carnefici che gettano nel vuoto, dall'alto del promontorio, i condannati. Gruppi di soldati, armati di lance e di pali, sono disposti negli anfratti della rupe e, in mare, alcuni marinai sulle barche aspettano le vittime per finirle con il remo. In questo disegno Desprez ha saputo rendere con maestria l'impressione d'orrore del supplizio: una scogliera scoscesa e ripida invasa da ombre brune, le barche nel mare con i marinai in attesa delle loro prede e le lance dei soldati drizzate contro le vittime che, gracili *silhouettes*, cadono nel vuoto; tutta la composizione crea nello spettatore una acuta sensazione di angoscia. Quest'opera sarebbe dovuta servire da disegno preparatorio per una tela ordinata dal conte d'Angiviller, «*directeur des Bâtiments du Roi*». Ma il ministro, dopo aver visto il disegno e il suo *pendant* (una scena africana con delle tigri ferite dalle frecce che si gettano sui cacciatori), spaventato rispose:

*Les deux sujets m'ont paru trop austères, et l'un des deux pour ainsi dire trop atroce. Je voudrais quelque chose qui, quoique dans le genre sévère, présentât des scènes moins terribles.*²⁸⁵

Non fu quindi dato seguito alla commissione. Quello che va messo in evidenza, nell'opera di Desprez, è la trasformazione, ottenuta mediante un uso estremamente suggestivo del paesaggio, di un disegno *d'après nature* in un'efficace ricostruzione storica. L'artista, per di più, a partire da una scogliera ripida e minacciosa, crea un'immagine di grande modernità (forse eccessivamente audace per la clientela francese dell'epoca!) nel genere sublime, terribile e visionario.

²⁸⁴ L. FINO, *Capri nelle stampe. Vedute, costumi e scene di vita popolare*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1990, p. 19.

²⁸⁵ Lettera del Conte d'Angiviller a Desprez del 26 novembre del 1784, citata da R. MICHEL, in *La chimère de Monsieur Desprez*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 10 febbraio – 2 maggio 1994), Paris, RMN, 1994, p. 66.

In questo paragrafo abbiamo definito l'itinerario degli artisti francesi in un arco cronologico ben preciso, dal 1737 al 1799, cioè nel momento di maggiore sviluppo del fenomeno del *Grand Tour*. Inutile precisare che la scelta di questo periodo ha determinato anche quella dei luoghi che abbiamo preso in esame; con il passare degli anni gli interessi si spostano da un sito all'altro, alcuni vengono esclusi dal percorso mentre altri se ne aggiungono.

Abbiamo visto inoltre come alcuni luoghi o monumenti siano rappresentati con maggiore frequenza e ne abbiamo analizzato i motivi (logistici, storico-culturali ed estetici). Abbiamo, in particolare, studiato i mutamenti del gusto e le sue ripercussioni nella scelta dei soggetti. Si è, ad esempio, notato come, già dalla fine degli anni 70, alcuni artisti comincino ad interessarsi al patrimonio medievale e abbiano di fronte ai paesaggi più selvaggi un'attitudine nuova, che potremmo definire come preromantica. Dal gruppo di pittori e disegnatori che abbiamo preso in considerazione, si differenzia l'*équipe* di Denon (Châtelet, Desprez, Renard); la quale si rivela anticipatrice, nella scelta dei soggetti e dei luoghi da raffigurare, di tendenze che si svilupperanno solo nell'Ottocento. Tuttavia queste scelte innovative sono spesso il riflesso della volontà di Saint-Non di documentare con cura una regione collocata fuori degli itinerari consueti del *Tour*. Così quando i suoi disegnatori riproducono la costiera sorrentina o Salerno, lo fanno perché spinti da esigenze di completezza e non (soprattutto nel caso di Châtelet) da una particolare attrazione verso la bellezza selvaggia del paesaggio.

In definitiva, gli artisti che abbiamo studiato possono essere classificati in tre gruppi: il primo è composto dai seguaci di Manglard e di Vernet (Henry d'Arles, Huë, Lacroix de Marseille e Lallemand) ed ha invariabilmente riprodotto gli stessi paesaggi - in genere i golfi di Baia e di Napoli con sullo sfondo il Vesuvio - allo scopo di soddisfare le esigenze di mercato. Il secondo è formato da coloro i quali si sono concentrati su un soggetto in particolare, come Volaire per il Vesuvio, per capirlo e sfruttarne appieno tutte le risorse ma anche per migliorare la propria tecnica e capacità espressiva. L'ultimo gruppo infine è costituito dagli artisti che, come Clérisseau, Desprez, Girodet, Houël, Nicolle, Robert e Thiery, hanno effettuato scelte all'avanguardia, confrontandosi con soggetti inediti e riuscendo, in alcuni casi, ad adattare lo stile al motivo. Saranno questi ultimi ad aprire la strada alla nuova generazione, a spingerla a seguire i loro passi e ad approfondire e ampliare gli itinerari del *Grand Tour*.

2. ARTISTI, CLIENTI E SOCIETÀ: LE STRUTTURE DELLA PRODUZIONE

*En général ce n'est pas à Naples qu'il faut venir chercher les arts. En quittant Rome, on les y laisse. Ici, l'on ne doit venir chercher que la nature, et j'ose croire qu'elle y est supérieure à ce que les arts sont même à Rome.*²⁸⁶

Questo giudizio lapidario del marchese de Sade, non corrisponde del tutto alla realtà. Lo spazio dedicato dall'autore, nel suo *Voyage d'Italie*, alle opere viste nei musei, nei palazzi e nelle chiese napoletane, contraddice questa valutazione. Già in precedenza, infatti, abbiamo mostrato come numerosi siano stati gli artisti e i viaggiatori francesi a recarsi a Napoli per ammirare i capolavori della pittorica scuola locale. D'altronde Sade non ha completamente torto, quando afferma che il fascino principale della città consisteva nella bellezza del suo paesaggio, così esotico e originale per i francesi. In particolare, ciò valeva per i pittori, come testimoniato dal passo di Dupaty che riportiamo:

Je préfère la mer qu'on découvre à Renella: quel tableau! Il est digne du pinceau des Vernet, des Robert, des Delille, des Boucher et des Saint-Pierre : des rivières, des vallons, des forêts, des montagnes, des côteaux, des volcans et la mer, la ville où naquit le Tasse, la ville où mourut Virgile.

*Réunion admirable des couleurs les plus fraîches, les plus vives et les plus belles avec lesquelles la nature peint l'univers ! de l'or le plus étincelant des astres, de l'émail le plus animé des fleurs, des flammes les plus ardentes des volcans, des flots les plus azurés des mers, du bleu le plus sombre des cieux, des rayons les plus purs du soleil ! Joignez à ce tableau tout ce que les heures y ajoutent ou en retranchent, lorsque dans leur fuite légère, elles traversent cette belle contrée, toutes ces ombres, toutes ces clartés, toutes ces nuances, en un mot, dont chacune d'elles, prenant à son tour e pinceau de la nature touche et modifie le globe. Quelles matinées fraîches ! Quels midis brillants ! Quels soirs calmes et silencieux ! Enfin quelles nuits délicieuses !*²⁸⁷

Lo spettacolo che offriva il golfo di Napoli, il Vesuvio o i Campi Flegrei lasciava raramente indifferente, a tal punto che gli artisti venuti a Napoli come pittori di storia o architetti si trasformarono per un breve tempo in pittori di paesaggio. È il loro soggiorno e soprattutto la loro produzione che ci proponiamo di studiare in questo capitolo.

²⁸⁶ DE SADE, *Voyage d'Italie*, vol. I., p. 188 :

²⁸⁷ DUPATY, *Lettres écrites sur l'Italie*, cit., p. 223-224.

2.1 «*Il se rendit en Italie...*»: artisti, *pensionnaires*, ciceroni e residenti

L'elemento comune nell'attività dei vari artisti che abbiamo scelto di studiare, è la rappresentazione del paesaggio, considerato nella sua accezione più ampia (paesaggio urbano o di campagna, veduta generale o particolare, realistica o di fantasia). Questi artisti, tuttavia, non sono tutti pittori di paesaggio di formazione. Nel Settecento, in effetti, le frontiere tra le arti erano abbastanza permeabili, così capitava sovente di incontrare disegnatori che praticavano anche la tecnica dell'incisione e architetti impegnati nel ruolo di pittori di paesaggio o rovinisti. Come rilevato da Werner Echslin, questa circostanza era ancora più evidente tra i membri dell'Accademia di Francia a Roma, dove erano riuniti i rappresentanti dei vari generi artistici²⁸⁸. Nella famosa istituzione gli interessi di pittori ed architetti verso i vari settori della creazione, coesistevano e s'intrecciavano; gli allievi dell'Accademia condividevano gli stessi orientamenti e le stesse attività, al punto tale da non poter più distinguere l'origine e la formazione di ciascuno di loro. Bisogna considerare per di più che le circostanze materiali, la realtà del mercato o le inclinazioni personali spingevano anch'esse gli artisti a passare da una specialità all'altra e che la pittura di paesaggio nella seconda metà del secolo era in pieno sviluppo (per le ragioni analizzate precedentemente); di conseguenza, anche gli artisti che non avevano ricevuto una formazione specifica in tale genere, lo praticavano volentieri, sia per ragioni artistiche che culturali ed economiche.

Il gruppo di artisti recatosi a Napoli tra il 1737 e il 1799, è costituito da disegnatori, pittori, pittori di paesaggio, architetti ed incisori. Tra i disegnatori troviamo Cassas, Châtelet, Nicolle e Thiery. L'elenco dei pittori, il più numeroso, include Bouquier, Bourgeois, Castellan, Chaix, Danloux, David, Dunouy, Fragonard, Girodet, Houël, Lemonnier, Pérignon, Réattu, Hubert Robert, Taurel, Tierce e Ignace Vernet. Questi, oltre che nel genere del paesaggio, sono attivi in altri campi: la pittura di storia, di genere, il ritratto o la natura morta. Il gruppo di pittori composto dai veri e propri paesaggisti, è composto da Bidauld, Dunouy, Girard, Lallemand, Lacroix de Marseille, Manglard, Péquignot, Valenciennes, Joseph Vernet e Volaire. Possiamo inoltre individuare in Clérisseau, Desprez, Dumont, Pâris, Renard e Soufflot, gli artisti con una formazione da architetti, e in Boily, Gaultier, Giraud e Saint-Non, coloro che si sono dedicati esclusivamente alla tecnica dell'incisione.

²⁸⁸ W. ECHSLIN, *Le groupe des «Piranésiens» français (1740-1750) : un renouveau artistique dans la culture romaine*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno, cit., p. 371.

Per alcuni artisti minori, la scarsità delle informazioni biografiche non ci ha consentito di stabilire con precisione se abbiano effettivamente soggiornato in Campania. Le opere con soggetto napoletano non costituiscono una prova sufficiente a sostegno di quest'ipotesi; nell'attesa di ricerche più approfondite, bisogna quindi considerare il loro viaggio nel Sud soltanto come possibile, e queste opere come eventuali copie o variazioni da disegni, incisioni o dipinti realizzati da altri. Il metodo della copia dai maestri era, in effetti, raccomandato ai giovani pittori di paesaggio da numerosi teorici, quali ad esempio De Piles:

*Ceux qui commencent à peindre le paysage, apprendront d'abord plus en réfléchissant sur [les] estampes [des grands maîtres] et en les copiant.*²⁸⁹

Le considerazioni svolte in precedenza sono sicuramente valide per Jean-François Huë (Saint-Arnould en Yvelines 1751 – Parigi 1823), Jean Henry, detto Henry d'Arles (Arles 1734 – Marsiglia 1784) e Alexandre Noël (1752 - 1834), tre seguaci di Joseph Vernet (il secondo addirittura chiamato «*le singe de Vernet*»), che hanno realizzato solo poche opere con soggetto napoletano: quadri di fantasia dalla tipologia convenzionale. Noël ha eseguito invece una bella *Marina* (Napoli, antiquario Cacace, giugno 2003), in tecnica mista, originale sia per la gamma cromatica blu argentea utilizzata, che per il soggetto: una veduta della costiera amalfitana con la Torre Normanna di Maiori. Il paesaggista Étienne-Martin Gérard espone, all'*Exposition du Colisée* nel 1776, una *Veduta dei dintorni di Napoli*, ma le scarse notizie di cui disponiamo sulla sua carriera non ci permettono di stabilire se l'artista abbia realmente soggiornato nel regno di Napoli. Il caso di Jean-Baptiste Génillon (Parigi 1750 – *ivi* 1829) è ancora più oscuro: sappiamo che si è recato in Italia, probabilmente in compagnia del ritrattista Henri-Pierre Danloux (Parigi 1753 – *ivi* 1809) (secondo un'informazione fornitaci da Olivier Meslay), e che ha eseguito diverse vedute di Napoli e del Vesuvio (ne abbiamo censito sei). Tuttavia il suo viaggio a Napoli non è documentato²⁹⁰ e Jean-Luc Ryaux, lo specialista del pittore, che abbiamo consultato a questo proposito, lo giudica solo probabile (anche secondo il nostro parere le sue opere napoletane, che hanno tutte come soggetto il molo, non sono

²⁸⁹ R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Étienne, 1708 (ried. Paris, Gallimard, 1989, p. 123).

²⁹⁰ Bouquier de Terrasson che ha redatto una *10^{ème} observation sur quelques artistes étrangers qui en 1778 et 79 étoient à Rome pour s'y perfectionner dans leur art* - citato in *David e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, dicembre 1981 – febbraio 1982), Roma, De Luca, 1981, pp. 239-241 - scrive che : « *Après avoir vu une partie de l'Italie, ce peintre [Génillon] se rendit à Rome en 1778 où il séjourna pendant quelques mois et y fit deux tableaux agréables que je vis, l'un représentait le fanal de Naples au clair de lune, l'autre une vue du Chateau St. Ange au soleil couchant.* »

state realizzate dal vero). Su Étienne Martin Girard (? – Parigi 1782), disponiamo di pochissime notizie: presenta all'*Exposition du Colisée* nel 1776 diverse vedute - di cui una di Napoli - tutte *d'après nature* secondo il libretto; ciò nonostante un suo eventuale viaggio in Italia non è provato da nessun documento. Possiamo invece ipotizzare che Bouquier de Terrasson (Terrasson 1739 – *ivi* 1810) e Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier (Rouen 1743 – Parigi 1824) abbiano entrambi lavorato a Napoli; ciò malgrado l'assenza d'informazioni che, a nostra conoscenza, permettano di affermarlo con sicurezza. Infatti, per quanto riguarda il primo, il suo lungo soggiorno in Italia è documentato e i suoi disegni con soggetti campani sembrano testimoniare una conoscenza diretta del paesaggio; mentre l'unica opera napoletana del secondo - un'*Eruzione del Vesuvio*, olio su carta - è con ogni probabilità nata dal ricordo ancora fresco di un'ascensione sul vulcano.

Per studiare il numeroso gruppo d'artisti francesi presenti a Napoli tra il 1737 e il 1799 si è scelta, anziché una classificazione per specialità, una suddivisione in quattro gruppi tematici fondamentali: il primo, composto da quegli artisti che si sono recati a Napoli al seguito di turisti impegnati nel loro *Tour* italiano (per essi, il viaggio a Napoli è considerato non tanto una necessità artistica, quanto un'opportunità, del tutto casuale, di lavoro). Il secondo gruppo, formato dai seguaci o discepoli di Vernet che, seguendo il suo consiglio, hanno visitato Napoli per completare la loro formazione nel campo del paesaggio. Il terzo, costituito dai pittori e incisori che, di loro iniziativa, si sono stabiliti in Campania per dedicarsi al genere del paesaggio. Infine l'ultimo gruppo, di cui fanno parte i *pensionnaires* che hanno effettuato, seguendo il regolamento dell'Accademia di Francia a Roma, un soggiorno formativo nella città partenopea. È importante sottolineare come con il viaggio di questi ultimi le istituzioni francesi prendano coscienza della necessità, per l'apprendistato degli artisti, di un periodo di studio a Napoli.

2.1.1 Un viaggio 'd'occasione': gli artisti e i loro protettori

Per numerosi artisti francesi la possibilità di compiere un viaggio di formazione a sud delle Alpi era preclusa, ciò principalmente per ragioni economiche. In particolare non avevano accesso a Palazzo Mancini paesaggisti, disegnatori o incisori, poiché appartenenti a categorie non ammesse all'*Académie*. A questi artisti l'opportunità di

viaggiare in Italia, o addirittura in Campania, era offerta dal mecenatismo privato, che in questa maniera rimediava alle mancanze delle istituzioni reali. Possiamo citare come esempio i casi di Claude-Louis Châtelet (Parigi 1749/50 – *ivi* 1795), che visitò la Svizzera e l'Italia grazie al sostegno di La Borde; dell'incisore Cochin, che viaggiò in Italia con il marchese di Vandières; o ancora di Hubert Robert, che fu condotto a Roma dal futuro duca de Choiseul e a Napoli dall'abate de Saint-Non.

Per altri artisti, il periplo italiano finiva a Roma che, ancora nel Settecento, era considerata come la capitale delle arti, il luogo privilegiato di formazione per tutti gli stranieri, il crocevia di tutti i percorsi del *Grand Tour* e il punto d'incontro tra clienti e artisti. I ricchi turisti o gli uomini di cultura, desiderosi di prolungare il viaggio fino al sud della penisola e di trarne il maggior profitto culturale, si avvalevano a tal scopo dei servizi di un artista, in generale un disegnatore o un architetto, che documentava i siti visitati. Dal momento che clienti ed artisti traevano reciproco vantaggio dalla collaborazione, questa si concretizzò abbastanza spesso.

Il primo artista francese, in ordine di tempo, a cui si presentò questa opportunità fu Clérisseau, che incontrò – non a Roma, ma a Firenze, nell'autunno-inverno del 1754-1755 – l'architetto scozzese Robert Adam, il quale aveva appena iniziato il suo *Tour*. Il contratto concluso tra i due prevedeva che Clérisseau facesse da consigliere per le antichità, da professore di disegno e di prospettiva a Robert Adam e gli consentisse di copiare i suoi studi dall'antico. Lo scozzese, in cambio, s'impegnava a fornire all'artista un alloggio e a provvedere ai suoi bisogni materiali. Soddisfatti del mutuo accordo, i due decisero di recarsi in diverse città d'Italia e di Dalmazia; dopo Roma, la prima tappa del loro viaggio fu Napoli, dove soggiornarono da aprile a settembre del 1755. Nel 1760 Clérisseau conobbe James Adam, fratello di Robert, con il quale intraprese una proficua collaborazione. I due - allo scopo di raccogliere la documentazione necessaria alla pubblicazione delle *Antiquities of Sicily and Grecia Major* (London, 1766) - dopo un viaggio attraverso l'Italia del Nord, esplorarono per intero (da settembre a dicembre del 1761) il Meridione. Secondo Mariette, Clérisseau «*alla à Naples, et il n'y eut pas un coin des environs qu'il ne fouillât.*»²⁹¹; i due appassionati di antichità, durante il periodo trascorso in Campania, si recarono a Benevento, Baia, Pozzuoli, Cuma, Paestum, Caserta e Capri (figg. 21 e 24). Su richiesta di James Adam, che voleva avere una

²⁹¹ MARIETTE, «Clérisseau», in *Abecedario*, cit., t. I, p. 379.

ventina di vedute dei luoghi visitati, Clérisseau realizzò dei disegni a penna, inchiostro ed acquerello, che serviranno da modello alle quattordici incisioni di Cunego per le *Antiquities*.

Nel 1760, fu la volta di Hubert Robert (Parigi 1733 – ivi 1808) di recarsi nel Sud d'Italia. L'artista, durante la sua permanenza a Palazzo Mancini, entrò in contatto con l'abate de Saint-Non, che era giunto a Roma nel novembre del 1759²⁹², diventandone amico. Insieme decisero di intraprendere un viaggio a Napoli nei mesi di maggio e giugno del 1760. L'abate aveva già soggiornato in precedenza nella capitale borbonica ma desideroso di approfondire lo studio dei monumenti antichi e di farli disegnare, volle rinnovare l'esperienza in compagnia di un artista; con Hubert Robert visitò quindi i luoghi più celebri della Campania, dalla zona flegrea (Pozzuoli, Baia, Miseno...) al Cilento (con Paestum), interessandosi sia alle vestigia antiche sia alle costruzioni e collezioni moderne (le chiese e i palazzi napoletani). L'artista eseguì, durante il viaggio, numerosi disegni che rimasero in possesso di Saint-Non²⁹³ e furono utilizzati, almeno in parte, per diverse serie di incisioni (i *Fragments...*, il *Choix...des Peintures antiques d'Herculanum*, la *Suite de différentes vues...* e il *Voyage pittoresque*). Come testimonia la *Correspondance des directeurs*, anche un altro *pensionnaire* fu associato all'impresa²⁹⁴:

*Le sieur Fragonard est bien prest de son départ ; Monsieur l'abbé de Saint-Nom, toujours porté à rendre service à ce pensionnaire, [...] vient de l'envoyer à Naples, pour voir les belles choses que renferme cette ville.*²⁹⁵

L'esperienza di Jean-Honoré Fragonard (Grasse 1732 – Parigi 1806) risulta diversa: il pittore non accompagnò Saint-Non in Campania, ma vi si recò, a spese dell'abate, per due o tre settimane nel mese di marzo del 1761, con l'incarico di disegnare i dipinti o i cicli di affreschi che avevano destato l'interesse del suo cliente durante il soggiorno nella regione.

²⁹² Sull'abate di Saint-Non e tutti gli artisti che collaborarono al *Voyage pittoresque* si veda l'indispensabile pubblicazione di P. LAMERS, *Il viaggio nel sud dell'Abbé de Saint-Non. Il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile», la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli, Electa, 1995.

²⁹³ Sappiamo, in effetti, da una lettera dell'abate Paciaudi che le vedute di Paestum erano nelle mani di Saint-Non. Cfr. ROSENBERG in SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon Italiano*, cit., p. 24.

²⁹⁴ LAMERS, *Il viaggio nel sud*, cit., pp. 80-81.

²⁹⁵ Lettera di Natoire a Marigny del 18 marzo 1761. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, p. 378.

All'impresa del *Voyage pittoresque*, che nel corso degli anni 60-70 prendeva lentamente forma, collaborarono anche altri artisti: Châtelet, Desprez e Renard. Essi furono ingaggiati da Saint-Non allo scopo di accompagnare Denon nel suo periplo completo dell'Italia del Sud, compresa la Sicilia. Châtelet – che era già stato associato nel 1776 ai *Tableaux de la Suisse*, che costituiranno la prima parte della pubblicazione - al ritorno dalla Svizzera, si imbarcò per l'Italia nel novembre del 1777. Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stoccolma 1804), che studiava ancora all'*Académie de France* a Roma, li raggiungerà a Napoli il mese seguente. Secondo Petra Lamers, il suo contratto di collaborazione era stato discusso a Parigi, tra Laborde, editore dell'opera²⁹⁶, e il *Surintendant des Bâtiments* d'Angiviller. Jean-Augustin Renard (Parigi 1744 – *ivi* 1807), che aveva appena finito la sua borsa di studio a Palazzo Mancini, si unirà agli altri alla fine del 1777; egli, infatti, avendo già visitato Napoli nel 1775, possedeva una conoscenza dei monumenti che poteva rivelarsi utile. La scelta di fare partecipare Renard all'impresa fu sicuramente dovuta a Laborde, anche se, come per Châtelet e Desprez, a partire da una segnalazione di Vien o di D'Angiviller. I tre artisti trascorsero insieme tutto l'anno seguente, viaggiando attraverso la Campania, la Puglia, la Calabria e la Sicilia, disegnando sotto la direzione di Denon e soffermandosi a Napoli e nella sua regione a due riprese, nei mesi d'aprile e di dicembre del 1778. Altri due artisti presero parte al progetto, ma senza aggregarsi alla compagnia: Hoüel e Cassas. Durante il loro soggiorno a Napoli, nel 1779, incontrarono entrambi Denon, che allora lavorava all'ambasciata di Francia. Quest'ultimo, da fine *amateur* qual'era, si accorse subito del talento dei due artisti e li coinvolse nella realizzazione del *Voyage pittoresque*. Cassas tornò in un secondo momento in Italia, negli anni 1782-1783, con un finanziamento del duca di Rohan-Chabot e ne approfittò per completare la sua documentazione iconografica su Napoli e la Sicilia.

Jean Hoüel (Rouen 1735 – Parigi 1813) aveva già in precedenza ricoperto il ruolo d'accompagnatore: nel 1769, l'artista, appena arrivato a Roma era stato invitato dallo *chevalier* d'Avrincourt (attraverso l'intermediazione di Natoire) a recarsi a Napoli e in Sicilia:

M. le Cardinal de Bernis, ministre, s'interessant pour M. le comte d'Havrincourt, et désirant qu'il pût amener avec luy un pensionnaire de l'Académie pour aller à Naples, l'un et l'autre m'ont beaucoup sollicité pour donner la permission. Après

²⁹⁶ Egli si dimetterà dall'impresa nel 1783.

que je leur ay fait connoître que s'étoit contre la loy établie qu'aucun des pensionnaires ne pouvoit interrompre ses études dans le courent de leur pension à Rome, Monsieur le Cardinal, à toute ses difficultés, est venu au poin de me dire qu'il en fesoit son affaire auprès de vous, Monsieur ; après quoy, j'ay sédé à cette Eminence, et, aux lieux du sieur Calais que l'on vouloit amener, j'ay fait rejaillir ce petit voyage au sieur Houel, attendu que celui-ci ne fesoit que d'arriver, et n'ayant comancé aucune étude ; son talen, d'aillieur, est le paisage, ce qui remplissoit beaucoup mieux les idées de M. le comte d'Havrincour, et me rend moins répréhensible.²⁹⁷

Insieme allo *chevalier* d'Hancarville, collaboratore di Hamilton nella pubblicazione della *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities...* (Napoli, s.n., 1766-1767), i due uomini visitarono i siti archeologici della Campania. I disegni realizzati nell'occasione dall'artista - che sono stati studiati da Madeleine Pinault Sørensen - ci permettono di ricostruire il loro percorso: Napoli, Pozzuoli, Baia e Nocera dei Pagani. Numerosi acquerelli del disegnatore si trovavano nella collezione d'Havrincourt prima della Rivoluzione Francese, ciò lascia supporre che Houël, seguendo l'abitudine dell'epoca, abbia offerto la produzione realizzata durante il soggiorno campano al suo cliente in cambio del finanziamento del viaggio.

Tra il 1770 e il 1776 Louis Chaix (Marsiglia 1740 ca. - Parigi? 1811) ebbe l'occasione di recarsi in Italia grazie alla protezione di un ricco *amateur* suo concittadino, Louis de Borely. Chaix soggiornò soprattutto a Roma (dove eseguì delle copie da Raffaello, Tiziano e Guido Reni e dei disegni raffiguranti monumenti antichi), ma si fermò sicuramente a Napoli, poiché realizzò una monumentale e classica *Veduta del tempio di Serapide* (Paris, École Nazionale Supérieure des Beaux-Arts, fig. 20) e una seconda versione del soggetto (coll. Jeffrey Horvitz). Al suo ritorno dalla penisola Chaix continuerà a lavorare per il suo mecenate, realizzando le decorazioni di Palazzo Borély.

Dopo il poco noto Louis de Borély, una grande figura di *amateur* e mecenate francese della seconda metà del Settecento fu l'esattore d'imposte Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt. Negli anni 1773-1774 egli compì un viaggio in Italia con i suoi parenti più stretti, una scorta di servitori e un artista: Fragonard, il quale, come abbiamo

²⁹⁷ Lettera di Natoire a Marigny del 26 luglio 1769. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XII, pp. 245-246. D'Havrincourt era precedentemente venuto a Napoli, ma forse solo di passaggio come documenta la corrispondenza diplomatica: « *Monsieur le Chevalier d'Havrincourt étant arrivé à Naples [de Malte] depuis deux jours je luy ai remis la lettre qui vous avoit été recommandée par Madame la Comtesse de Gergy.* » Lettera di d'Artenay al ministro degli affari esteri del 15 maggio 1751. Paris, A.M.A.E, *Correspondance diplomatique*, Naples, vol. LXII, f. 262.

visto in precedenza, conosceva già il Sud d'Italia per avervi accompagnato l'abate de Saint-Non. In cambio del vitto, dell'alloggio e delle spese di viaggio pagate dal mecenate, il pittore accettò il ruolo di guida, di disegnatore e di consigliere artistico per l'acquisto di opere. Insieme soggiornarono a Napoli e nella sua regione tra aprile e giugno del 1774, visitando diversi quartieri e monumenti della capitale, Pompei, Portici e il Vesuvio. Seguendo l'usanza comune, al ritorno dal viaggio l'artista avrebbe dovuto consegnare i disegni realizzati al suo mecenate, ma Fragonard - probabilmente grazie alla propria fama, all'epoca già affermata - contravvenne a quest'abitudine; ne scaturì una controversia che degenererà in screzio e infine in un processo. I giovani pittori erano sicuramente meno esigenti e più accomodanti! Come ricorda Georges Wildenstein, Bergeret - eccezion fatta per Fragonard - si circondò di artisti più disponibili. Infatti, come riporta nel suo diario, visitò il primo giorno la città «*en polisson, sans conducteur, pour prendre première connaissance*», ma ricorse in fretta ad un ex *pensionnaire*, architetto, «*qui est fort utile*», senza nominarlo: si trattava in realtà di Pierre-Adrien Pâris (Besançon 1745 – ivi 1819), residente in quel periodo a Napoli²⁹⁸. Purtroppo non disponiamo di maggiori informazioni sul suo *bearleadership*.

Prima di concludere l'elenco dei fortunati artisti e/o *ciceroni* che si recarono nel Sud d'Italia in compagnia di un ricco cliente, bisogna ricordare brevemente il caso di Jacques-Germain Soufflot (Irancy 1713 – Parigi 1780). Com'è noto l'architetto soggiornò in Italia con Monsieur de Vandières - futuro *Directeur des Bâtiments du Roi* - Cochin e l'abate Le Blanc; e di propria iniziativa (approfittando probabilmente del contributo finanziario del fratello della Pompadour), intraprese un viaggio a Napoli nel giugno del 1750, recandosi sul Vesuvio, a Pompei, Ercolano, Portici e Paestum. A Napoli Soufflot conquistò, grazie al suo spirito e al suo talento, la stima dell'ambasciatore di Francia, il marchese de l'Hôpital, stabilì contatti di lavoro con l'aristocrazia ed ottenne alcune commissioni per il palazzo di Portici:

Je charge Monsieur Soufflot, architecte du Roy, de cette lettre qu'il remettra en main propre au directeur de la poste de France. Je dois enfin vous rendre compte que la duchesse de Castropignano l'a fait rechercher par le comte Gobbola, commandant d'artillerie, afin qu'il donât des idées de plans à la reine de Naples pour des cabinets que cette princesse veut faire dans ses appartements de Portici. Monsieur Soufflot répondit à Monsieur de Gobbola qu'il le prioit de men parler parce qu'étant architecte du Roy il ne pouvoit rien sans ma permission. Le comte

²⁹⁸ G. WILDENSTEIN, *Un amateur de Boucher et de Fragonard, Jacques Onésyme Bergeret (1715-1785)*, « Gazette des Beaux-Arts », 1961, p. 47 e p. 59, nota 24.

*Gobbola m'en parla et je luy répondis que tous ceux qui appartenoient au Roy feroient leur cour à Sa Majesté en cherchant tous les moyens de plaire à la Reine de Naples et que je dirais à Monsieur Soufflot de se surpasser pour rencontrer le goût de leurs Majestés. Il compte travailler à Rome à des desseins. Comme il part dans une heure je n'ai pas eu le temps de mettre ma lettre en chiffres.*²⁹⁹

I gabinetti di Portici non saranno mai realizzati: Soufflot, interrotto nel suo lavoro dai problemi di salute, dovrà recarsi a Viterbo per sottoporsi a cure termali. Malgrado questo insuccesso, il soggiorno in Italia di Vandières e dei suoi noti accompagnatori, ebbe una grande risonanza nell'ambiente culturale francese e contribuì in maniera decisiva allo sviluppo, presso l'alta borghesia e l'aristocrazia, del fenomeno del *Tour* e del mecenatismo artistico.

In definitiva, i pittori e i disegnatori che soggiornarono nell'Italia meridionale a spese di un mecenate, ricavarono da questa esperienza, oltre ai vantaggi più immediati dovuti alla generosità del cliente, numerosi altri benefici sia economici che artistici. Durante il viaggio, difatti, gli artisti avevano la possibilità di vendere i loro quadri e disegni ai personaggi facoltosi incontrati nelle diverse città visitate. Inoltre, al ritorno, si offriva loro l'opportunità di pubblicare la documentazione iconografica del viaggio, di ricevere richieste d'acquisto da parte degli amici del cliente, di ottenere un riconoscimento sociale e di assicurarsi il sostegno di personalità influenti allo scopo di procurarsi titoli, favori o per esporre nelle manifestazioni ufficiali. Rari sono perciò gli artisti che, come il lupo di La Fontaine, disdegnarono l'aiuto dei grandi e vi preferirono l'indipendenza, numerosi invece coloro che ambivano al successo in società. D'altra parte, per un giovane artista quale migliore occasione, per muovere i primi passi verso il riconoscimento del proprio talento, che quella di fare da cicerone in Italia a qualche potente, consegnando su carta i ricordi del viaggio?

2.1.2 Il viaggio di formazione: i paesaggisti sulle orme di Vernet

Un secondo gruppo d'artisti è costituito dai pittori di paesaggio che si recarono nel Sud d'Italia, su consiglio o seguendo l'esempio di Joseph Vernet. Questi «paesaggisti

²⁹⁹ Lettera del marchese de l'Hôpital al marchese de Puyzieulx, ministro degli affari esteri, del 19 luglio 1750. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LX, f. 383. Questa lettera, inedita, è tuttavia menzionata da Jean Mondain. Cfr. MONDAIN, *Soufflot*, cit., p. 24, nota 1.

puri», erano convinti della necessità assoluta di tornare alle fonti del paesaggio classico (la Roma di Poussin) ed eroico (la Napoli di Salvator Rosa), per assimilare la lezione di una scuola in piena espansione, e confrontarsi infine con i monumenti antichi (nel momento in cui il «rovinismo» conosceva un grande successo presso gli *amateurs*)³⁰⁰. Tra gli artisti che seguirono i passi del maestro avignonese troviamo Lallemand, Lacroix e Bidault; altri quali Bouquier, Cassas, Castellan, Danloux, Dumont, Dunouy, Girodet, Manglard, Nicolle, Pérignon, Thiery e Valenciennes furono invece spinti verso Napoli dalla curiosità e dal desiderio di completare la propria formazione nel campo della pittura di paesaggio. Per i primi, i racconti e le raccomandazioni di Vernet risultarono determinanti nella decisione di partire per il Sud. Il fiorente commercio marittimo tra la Francia e il regno di Napoli, che contribuiva alla fama della *Campania Felix* in numerosi porti francesi soprattutto del *Midi* (Tolone, Marsiglia, Sète e Antibes), fu invece il fattore decisivo che attirò il secondo gruppo di artisti verso il Meridione.

*Il aborde [...] annuellement en tems de paix dans les différens Ports du Royaume de Naples et de la Sicile environ 500 navires françois de différentes portées qui sont occupés, partie à transporter dans ces deux Royaumes les produits de nos Isles et de nos ouvrages de nos manufactures dans tout les genres, partie a transporter dans les divers Ports de France les produits des deux Siciles...*³⁰¹

Il continuo traffico delle navi francesi tra la Provenza e la Campania, rendendo più agevoli i rapporti tra i francesi e i napoletani, incoraggiava i contatti e facilitava la diffusione della produzione artigianale ed artistica nei due paesi.

Gli altri strumenti attraverso i quali l'immagine di Napoli veniva propagandata erano il *Bulletin Ordinaire de Naples*, trasmesso dall'ambasciatore di Francia - un semplice foglio che annunciava gli avvenimenti della corte, ma anche l'arrivo o la partenza delle grandi navi - e la *Gazette littéraire* dove si trovavano notizie sulla vita culturale nella capitale del Regno:

La plupart des ambassadeurs et ministres, Monsieur, qui résident de la part du roi dans les cours étrangères ont l'attention de joindre à leurs dépêches une note de ce qu'il y a de nouveau dans la littérature du pays qu'ils habitent. Les connaissances qu'ils communiquent sont insérées dans la Gazette Littéraire de France, qui comme vous le savez est imprimée sous la protection du ministère que Sa Majesté m'a confié. Cet ouvrage qui mérite d'être encouragé seroit encore plus intéressant si l'on pouvoit y mettre quelquefois des articles de Naples. Cette grande ville renferme sans doute plusieurs savants et gens de lettres et il seroit à souhaiter que vous

³⁰⁰ Cfr. O. MICHEL, *Peintres français à Rome*, cit., p. 80.

³⁰¹ Copia di una lettera scritta al maresciallo de Castries per il cavaliere de Saint Didier, Console generale di Francia, del 11 marzo 1784. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. CX, ff. 188-189. In realtà, le questioni di commercio marittimo occupavano quasi un terzo degli argomenti trattati nella corrispondenza diplomatica degli ambasciatori di Francia a Napoli.

*puissiez engager quelqu'un d'entre eux à vous fournir de temps en temps une note exacte sur ce qui se passe relativement aux arts, aux sciences et aux belles lettres. Les recherches qu'on continue de faire à Herculanum sont en particulier un objet curieux dont le public éclairé aimerait certainement à être instruit. Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien en conséquence établir cette correspondance littéraire et me faire parvenir successivement les notions qu'elle vous procurera.*³⁰²

In definitiva, i nostri paesaggisti partivano alla scoperta della natura incantata del Meridione:

Il est sans doute agréable et doux de voyager commodément en bonne compagnie ; mais c'est avec une personne qui nous soit unie par les mêmes goûts et les mêmes études ; c'est avec un homme de notre âge et dont la bourse ni plus légère ni mieux garnie que la nôtre, que nous devons entreprendre un voyage pittoresque. Fuyons les simples connaissances, les gens opulents, élégants ou légers ; redoutons les établissements trop commodes, le luxe des voitures et tout l'attirail des domestiques, qui portent nos cartons avec impatience, qui bâillent et s'ennuient lorsque nous peignons ; la vue de ces figures allongées suffit pour refroidir le plus vif enthousiasme. Un enfant, un guide tout au plus, et mieux encore nos épaules pour porter un léger bagage, voilà, selon moi, la méthode la plus sûre pour faire avec fruit un voyage et pour remplir nos portefeuilles de bons dessins.

*Quel charme en effet pour le paysagiste lorsque, placé devant un beau site, éclairé par un ciel qui lui permet quelques heures d'un travail tranquille ; seul, ou presque seul, à l'abri des curieux et des importuns, il voit d'avance sur la toile tout ce que la nature lui présente de sublime ! Comme il voudrait fixer tous ces effets de lumière, arrêter ces ombres qui fuient, ces vapeurs qui se dissipent !*³⁰³

Arrivati in Campania i nostri artisti non si sentivano spaesati; certo il clima o i costumi erano diversi, ma Napoli era una grande metropoli, paragonabile a Parigi («*la seule ville d'Italie qui sente véritablement la capitale*» per riprendere le parole del presidente de Brosses), dove la cultura francese, sostenuta da Carlo di Borbone, era tenuta in grande considerazione nella moda, nella lingua e nel gusto in generale³⁰⁴:

³⁰² Lettera del duca di Choiseul, ministro degli affari esteri al marchese de Durfort, ambasciatore di Francia a Napoli, del 19 giugno 1764. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LXXXIV, f. 185.

³⁰³ L. T. TURPIN DE CRISSÉ, *Souvenirs du Golfe de Naples, Recueillis en 1808, 1819, 1824, dédiés à S.A.R. Madame Duchesse de Berry*, Paris, Chaillon-Potrelle, 1828, p. 25.

³⁰⁴ «*À mon sens, Naples est la seule ville d'Italie qui sente véritablement la capitale ; le mouvement, l'affluence du peuple, l'abondance et le fracas perpétuel des équipages ; une cour dans les formes, et assez brillante, le train et l'air magnifique qu'ont les grands seigneurs : tout contribue à lui donner cet extérieur vivant et animé qu'ont Paris et Londres, et qu'on ne trouve point du tout à Rome.*» DE BROSSES, *Lettres familières*, cit., t. I, p. 326. Gennaro Borrelli precisa che «già nel 1740 era diffuso l'acquisto di vestiti di amoerro argentini alla francese e guarnizioni di Francia», così come l'uso «della porta-finestra di origine parigina che consentiva un più diretto rapporto tra l'interno e l'esterno», G. BORRELLI, *La borghesia mercantile della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1989, pp. 7 e 15; Sull'influenza francese nel Real Laboratorio degli Arazzi e nella Fabbrica di porcellana di Capodimonte si veda L. RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris, Henri Laurens, 1933, t. IV, p. 131.

... *La Reine des Deux Siciles [Maria Amalia] a fait représenter Zaire, tragédie de Monsieur de Voltaire, sur le théâtre de Portici : cette pièce a eu autant de succès qu'on en pouvoit attendre n'étant jouée que par de jeunes officiers [français] qui n'ont aucune idée de notre déclamation. La fille de Madame la duchesse de Castropignano s'y est fait admirer par l'esprit, les grâces et les sentimens qu'elle a mis dans le rôle de Zaire. La Reine des Deux Siciles a pris beaucoup de plaisir à cet amusement et il sera continué pendant toute la villégiature.*³⁰⁵
*La manière de s'habiller est absolument la même qu'à Paris – nota La Lande - ; les Dames qui passent pour avoir le plus de goût sont celles qui se rapprochent le plus de nos usages, et Mad. Souquet marchande de modes Française est la plus accréditée de la ville.*³⁰⁶

Inoltre, numerosi erano i francesi stabiliti a Napoli, che vendevano i loro prodotti nazionali, insegnavano la lingua madre, il ballo o la scherma, lavoravano come sarti, maggiordomi, governanti o cuochi, o ancora praticavano il «commercio dell'amore» nell'elegante quartiere di via Toledo³⁰⁷. I viaggiatori che soggiornavano anche per pochi giorni nella città rivelavano nei loro giudizi questo sentimento diffuso: Saint-Non trovava come Napoli fosse somigliante a Parigi per il traffico vorticoso, i rumori, il numero delle carrozze e delle fiaccole³⁰⁸, Charles Duclos notava come «*on voit par toute la ville le même mouvement que dans la rue Saint-Honoré*»³⁰⁹ e Dupaty affermava:

C'est nous qui, dans l'Italie, fournissons maintenant des modes aux femmes et des opinions aux hommes. Tous nos grands écrivains sont connus, sont traduits, sont compilés [...].
*On parle sans cesse de Paris à Naples. Les Français sont aujourd'hui les Grecs de l'univers; les Anglais en sont les Romains. L'éloignement, l'imagination, et surtout le mécontentement, nous prêtent beaucoup d'avantages.*³¹⁰

Ad inaugurare la stagione degli artisti francesi presenti a Napoli nel Settecento fu l'avignonese Joseph Vernet. La data del suo primo soggiorno in Campania è ancora oggetto di controversie: l'anno 1735 secondo Léon Lagrange e il 1737 secondo Florence

³⁰⁵ Lettera dell'ambasciatore di Francia a Napoli, il marchese de l'Hôpital al ministro degli Affari Esteri di Puilzieux del 29 aprile 1747. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LVI, ff. 30-33.

³⁰⁶ DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, pp. 339-340.

³⁰⁷ Queste informazioni risultano da uno studio dei registri «Espulsi di Francia» del ministero degli Affari esteri all'Archivio di Stato di Napoli, fasc. 543-548 e del fasc. 3576 di «Polizia Real Ministero».

³⁰⁸ Citato da ROSENBERG in SAINT-NON e FRAGONARD, *Panopticon italiano*, cit., p. 19.

³⁰⁹ DUCLOS, *Voyage en Italie*, cit..

³¹⁰ DUPATY, *Lettres écrites sur l'Italie*, cit., pp. 207-208. Dupaty precisa più avanti che le sue osservazioni si limitano tuttavia ad una parte ristretta della popolazione, sicuramente agli ambienti aristocratici e colti che egli ha avuto occasione di frequentare. A sua volta Moreau nota la presenza in chiesa, durante la messa, di «*Plusieurs femmes d'un certain rang ajustées d'une manière tout à fait française*». MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 103. Sulla diffusione della letteratura francese in Italia, cfr. F. WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750). Conscience de soi et perception de l'autre dans la république des lettres (1600-1750)*, Roma, École française de Rome, 1989.

Ingersoll-Smouse, ma questa ultima ipotesi, confermata da una lettera di Jean-François Fouquet³¹¹, è quella maggiormente accreditata presso gli studiosi. Nel marzo del 1737 quindi, l'artista, che risiedeva a Roma già dal 1734, si recò a Napoli per accompagnare il conte de Quinson e vi rimase almeno fino al mese di maggio, quando avvenne un'importante eruzione del Vesuvio (raffigurata dal pittore). Nel gennaio successivo l'artista spediva al suo protettore e mecenate, il marchese de Caumont, un quadro rappresentante quest'eruzione e forse anche una seconda versione nel giugno del 1738:

*J'apprends que notre brave Vernet est revenu... car vous aurez su qu'il était allé vers les côtes de la mer voisines de Rome pour y perfectionner son goût pour la nature. J'envoie ce soir au Père Roussel l'éruption du Vésuve.*³¹²

Nel 1739 Vernet realizzò altri due dipinti per il duca de Saint-Aignan, ambasciatore di Francia a Roma, raffiguranti la visita al Vesuvio del diplomatico e la discesa nel cratere. Purtroppo nessuna di queste opere si è conservata, benché abbiano avuto una notevole importanza - come abbiamo scritto in precedenza - nello sviluppo delle conoscenze sul vulcano da parte del pubblico (una tavola dell'*Encyclopédie* è tratta da un suo quadro, fig. 15, cfr. *supra*) e nell'affermarsi del genere delle eruzioni del Vesuvio (ripreso con successo dagli allievi e seguaci di Vernet). Numerosi quadri dell'artista con soggetti napoletani recano la data del 1742, ciò ci induce a ipotizzare un eventuale soggiorno dell'artista in Campania all'inizio degli anni 40; nessun documento a nostra conoscenza permetteva sinora di attestarlo, ma una lettera ritrovata nella corrispondenza diplomatica degli ambasciatori di Francia a Napoli confermerebbe la presenza dell'artista in città nel gennaio del 1742:

*Le sieur Vernay peintre françois avec qui le fils de Buisson devoit aller à Rome se plaignit le même jour au Marquis de Lhospital de ce que Monsieur le Duc de Salas luy avoit refusé un passeport et de ce qu'on lui avoit dit à la Secrétairerie d'Etat qu'il n'en auroit point sans un ordre du Roy des Deux Siciles.*³¹³

Fu con ogni probabilità durante questo soggiorno che Vernet ricevette la commissione (si presume dal marchese de l'Hôpital) delle due famose vedute di Napoli, da Mergellina e dalla Marinella, attualmente nella collezione del duca di Northumberland (figg. 5 e 6), che conosceranno un'immensa fortuna presso gli artisti francesi e napoletani.

³¹¹ Avignon, Musée Calvet, Ms. 2374, f. 204 v., citata in P. CONISBEE, *Vernet in Italy*, in *Pittura europea nel secolo dei Lumi*, atti del convegno (Pisa, Domus Galileana, 3-4 dicembre 1990), a cura di R.P. CIARDI, A. PINELLI e C.M. SICCA, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1993, p. 135.

³¹² L. LAGRANGE, *Les Vernet : Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1864, p. 322, citato in CONISBEE, *Vernet in Italy*, cit., p. 136.

³¹³ Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XLIV, f. 161.

L'artista si recò a Napoli almeno altre due volte, nel 1745 (in occasione del suo viaggio di nozze con Virginia Parker) e nel 1746 (probabilmente su invito dell'ambasciatore di Francia nel regno di Napoli, il marchese de l'Hôpital). Durante quest'ultimo viaggio il pittore ebbe l'opportunità di realizzare un paio di quadri per Carlo III: *Carlo di Borbone alla caccia alle folaghe sul Lago Patria* (Caserta, Palazzo Reale) (fig. 4) e *Carlo di Borbone alla caccia sul Lago di Licola* (già Reggia di Portici, 1834). Del primo quadro esiste una replica, oggi al museo di Versailles, commissionata lo stesso anno dal marchese de l'Hôpital, che documenta la passione venatoria del re di Napoli. Probabilmente Vernet assistette, durante i suoi soggiorni nella città, alle famose battute del re, organizzate in occasione della visita di un ospite di rilievo o semplicemente quando il tempo lo permetteva:

*J'eus l'honneur d'aller il y a quelques jours à une des chasses du Roy. Il me l'avoit ordonné. Elles se font sur des lacs avec un grand nombre de bateaux dans lesquels il y a des tireurs qui sont des seigneurs de cette cour que le Roy mène avec luy. Les bateaux marchent sur une même ligne formant une espèce de croissant par les côtez. Le nombre des oyseaux de mer qui sont sur ces lacs est incroyable. Le Roy en tue une grande quantité. L'on y fait un feu aussy continuel qu'à l'attaque d'un chemin couvert, et je ne scay si l'on n'y court pas autant de risque par l'indiscrétion, l'ardeur et la maladresse des tireurs.*³¹⁴

Risale sempre al 1746 la *Veduta di una costa con un faro e il tempio della Minerva Medica*, un paesaggio di fantasia con elementi topografici campani (il golfo di Baia) eseguito su richiesta di Frédéric-Jérôme de la Rochefoucault, arcivescovo di Bourges. Questo quadro - come *La Scampagnata* (Avignon, Musée Calvet) che raffigura la Villa d'Elbeuf a Portici, in un paesaggio immaginario - costituisce una valida testimonianza dei metodi di lavoro di Vernet, il quale riutilizzava nelle sue composizioni (paesaggi realistici o «capricci»), i numerosi studi eseguiti durante i suoi viaggi.

I tre soggetti che abbiamo individuato - le eruzioni del Vesuvio, le vedute del golfo e i paesaggi di fantasia con elementi napoletani - godono di una larga fortuna presso i giovani paesaggisti e ci permettono di spiegare, almeno in parte, l'ondata di artisti francesi che si recò nel Sud d'Italia durante la seconda metà del Settecento. Le eruzioni del vulcano costituivano all'epoca un soggetto del tutto nuovo, affascinante e molto decorativo, che conquistò sia il pubblico (che, come Diderot, amava rabbrivire davanti alla rappresentazione di spettacoli spaventosi), che i turisti (che avevano provato *in loco* l'orrore dell'eruzione). Il successo dei paesaggi portuali di Vernet è stato analizzato con

³¹⁴ Lettera del marchese di Puizieulx al suo ministro datata del 8 novembre 1735. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XXXI, f. 210.

molta acutezza dallo storico Alain Corbin, il quale ha mostrato come sia dovuto alla loro capacità di rispondere alle diverse aspettative del pubblico³¹⁵. Il porto, infatti, rappresenta, secondo lo storico, il motivo pittoresco per eccellenza: le sue costruzioni, il popolo che lo anima, le merci disposte sullo scalo sono tanti elementi caratterizzanti del luogo, tante metonimie della città o della regione. Inoltre, sempre secondo Corbin, «*en cette seconde moitié du XVIII^e siècle, la novation la plus profonde dans la manière d'apprécier le spectacle du port résulte [...] du primat de la visée didactique sur la délectation esthétique*»³¹⁶, il porto è il luogo dove sono compendiate i diversi ceti sociali: i commercianti, le donne del popolo, i marinai e i gentiluomini. Nelle due vedute del Louvre (repliche di quelle Northumberland, figg. 5 e 6) si distinguono dei pescatori che cuciono le reti, dei bambini che giocano insieme a cani randagi o a maiali, un uomo che torna dalla caccia, una coppia aristocratica che va a passeggio, un prete, un borseggiatore, dei mercanti... La rappresentazione delle rive napoletane permette anche di evocare le attività produttive (la pesca), commerciali e militari (con le navi di trasporto o di guerra ancorate nel porto, i magazzini e le fortezze) della città. Vernet, «*s'emploie à décanter la particularité, contribue à la fabrication de l'image pittoresque du lieu qu'on lui a demandé de peindre*»³¹⁷. Incontriamo qui uno dei contributi essenziali che, Vernet e i suoi seguaci, hanno fornito al genere della veduta e alla definizione dell'immagine di Napoli. Per quanto riguarda infine i paesaggi di fantasia, la scelta di riutilizzare elementi della topografia campana (il profilo delle isole, il tempio di Baia, il castello aragonese o le coste tufacee dei Campi Flegrei), ha contribuito alla creazione di una realtà mediterranea illustrata nei suoi aspetti naturali (geologici) e culturali (le costruzioni antiche o rinascimentali), estremamente seducente per gli *amateurs* - quasi sempre nordici - di vedute italianizzanti o di paesaggi esotici.

Abbiamo visto nel precedente capitolo quanto sia stato fecondo, anche dal punto di vista della posizione sociale e della carriera, il soggiorno di Vernet nell'Italia del Sud; egli, per i diversi motivi che abbiamo individuato, non poteva che raccomandare ai suoi discepoli e seguaci di ripeterne l'esperienza. Così Lallemand, Lacroix e Bidault seguirono le orme del maestro, e addirittura Ignace Vernet e Volaire si stabilirono stabilmente nella città partenopea.

³¹⁵ A. CORBIN, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage. 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988 (2^{nda} ed. Paris, Flammarion, 1990, pp. 214-219).

³¹⁶ *Ibid.*, p. 217.

³¹⁷ *Ibid.* p. 218.

Lallemand (Digione 1716 – Parigi 1803?), arrivato a Roma nel 1747, entrò in contatto con Joseph Vernet (i due risiedevano a poca distanza l'uno dall'altro), dal quale fu profondamente influenzato. Probabilmente su consiglio di quest'ultimo, egli si recò a Napoli alla fine degli anni 1740, secondo l'ipotesi avanzata da Olivier Michel³¹⁸; nella capitale meridionale riempì diversi quaderni (come attestano i disegni del British Museum, degli Uffizi, del Louvre già appartenuti alla collezione di Lord Elgin) e si costituì tutto un repertorio di forme e di motivi. Prima del 1756 Lallemand eseguì, nel Palazzo Corsini di Roma, un ciclo di affreschi all'interno del quale è raffigurato il Vesuvio; d'altronde, nel corso della sua carriera, realizzò numerose vedute ispirate dai golfi di Napoli e di Pozzuoli. A differenza delle altre opere dell'autore a noi pervenute, i disegni o i quadri napoletani non sono dei paesaggi di fantasia o dei capricci architettonici, ma delle vedute topografiche nello stesso tempo precise e pittoresche (*Vedute del golfo di Napoli con il Castello di Baia e Posillipo*, London, Sotheby's, 1° luglio 1991, fig. 45).

Lacroix de Marseille (Parigi, Avignone o Marsiglia 1700/1720 – Berlino? 1779/1782), in quanto allievo di Vernet, fu profondamente segnato dallo stile del maestro e, dopo aver approfittato dei suoi consigli a Marsiglia, lo incontrò nuovamente a Roma nel 1754. Numerosi quadri di Lacroix, come le marine, i paesaggi d'Italia o i chiari di luna, sono direttamente ispirati da Vernet; e sarà soltanto quando questi lascerà Roma che Lacroix comincerà a firmare i suoi dipinti. Ci soffermiamo brevemente su quest'artista, poiché non esiste nessuna monografia che tratti della sua opera ed è raramente menzionato nei cataloghi o negli studi dedicati al paesaggio. Lacroix effettuò uno o diversi soggiorni a Napoli a partire dal 1756, come si può dedurre dal *Paesaggio al chiaro di luna con personaggi vicino al faro e con in fondo un'eruzione del Vesuvio* (New York, Christie's 16 ottobre 1997) datato 27 ottobre 1756. Diverse sue opere di soggetto napoletano recano le date del 1757, 1758, 1761, 1762, 1764, 1767, 1779 e 1781, ma ciò non dimostra con sicurezza che abbia soggiornato nella città partenopea in quegli anni, giacché le opere possono essere state realizzate di memoria. La maggioranza dei suoi quadri napoletani rappresentano eruzioni del Vesuvio, un soggetto che Lacroix fu tra i primi a rappresentare (fig. 13), avendone compreso, dieci anni prima di Fabris e di Volaire, il forte potere suggestivo e la capacità di conquistare i favori della clientela. Le sue opere tuttavia appaiono scenografiche e ripetitive, dato che sono

³¹⁸ O. MICHEL, *Recherches sur Jean-Baptiste Lallemand à Rome*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno, cit., p. 330.

sempre prese dal medesimo punto di vista (la riva) e utilizzano gli stessi elementi compositivi (pescatori e passanti in primo piano, il mare con i riflessi dell'eruzione nel piano intermedio e il vulcano sullo fondo). In questi quadri, di formato orizzontale, la linea verticale costituita dal Vesuvio è controbilanciata dal faro del molo e dagli alberi dei vascelli. Questo tipo d'immagini stereotipate, conoscerà in Francia e in Italia un grande successo, e sarà largamente diffuso anche grazie alle stampe (come ad esempio la *Vue du Mont Vézuve tel qu'il étoit en 1757* di Le Mire del 1762). L'artista realizzò inoltre diverse vedute di fantasia di Napoli e della zona dei Campi Flegrei, alcune ispirate agli schemi di Vernet e eseguite con diverse tecniche (olio su tela, *gouache* o acquerello). Siamo riusciti a precisare il soggetto di due di questi quadri, entrambi paesaggi di fantasia con elementi reali, *Il riposo dei pescatori, all'alba* (Paris, Galerie Cailleux, 1981) e il *Paesaggio mediterraneo* (Marseille, Hôtel des ventes, 21 novembre 1953): si tratta di vedute con il tempio di Diana a Baia. Abbiamo per di più potuto attribuire all'artista due bei quadri che ci sono stati sottoposti - i *Paesaggi di fantasia con un porto mediterraneo* (Paris, Christie's, febbraio 2003), uno dei quali rappresenta sullo sfondo il Vesuvio in eruzione - confrontandoli con un arazzo di Van Rensselaer, eseguito a partire dal modello di un seguace di Lacroix (New York, Metropolitan Museum of Art).

Jean-Joseph-Xavier Bidault (Carpentras 1758 - Montmorency 1846) appartiene alla generazione successiva rispetto a Lacroix; nato in una famiglia di artigiani di Carpentras, all'età di venticinque anni si recò a Parigi, dove cominciò una carriera di paesaggista. Incoraggiato da Vernet e Fragonard a visitare l'Italia, vi soggiornò dal 1785 al 1790, prima a Roma - dove sfiorò la giovane generazione di pittori neoclassici francesi - e successivamente a Napoli. Al suo ritorno a Parigi, rimase legato alla famiglia Vernet collaborando con il figlio Carle. In Italia realizzò, secondo il metodo vernetiano, numerosi oli su carta dipinti dal vero. Tra le sue opere oggi conservate, molte furono eseguite al ritorno in Francia o durante un secondo soggiorno a Napoli alla corte di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat; l'unica opera risalente al suo primo viaggio è il *Paesaggio con in fondo la città di Salerno*, un olio su carta incollato su tela, firmato, datato e localizzato. Durante il periodo trascorso nel regno di Napoli, s'interessò a numerosi siti (Sora, Salerno, Monte Cassino) poco rappresentati nel Settecento, ma che incontreranno una larga fortuna nel primo Ottocento.

Altri artisti si recarono a Napoli di propria iniziativa. Il primo di questi fu sicuramente Manglard (Lione 1695 - Roma 1760) che vi soggiornò verso la metà del

secolo, e probabilmente a diverse riprese poiché risiedeva nella poco distante Roma. Testimonianze del suo soggiorno sono costituite dai numerosi studi di scene portuarie realizzati sulla costa tra Anzio e Salerno, ma anche la sua abbondante produzione di paesaggi, realistici o di fantasia, del golfo di Napoli (fig. 12). I suoi grandi quadri formato veduta, come la *Veduta del golfo di Napoli con in fondo il Vesuvio*, recentemente acquistata dalla Provincia di Napoli, sono certo scenografici e decorativi, ma sanno rendere meravigliosamente la luminosità del cielo meridionale e le sfumature dell'atmosfera.

Negli stessi anni di Manglard fu attivo a Napoli l'architetto Gabriel-Pierre-Martin Dumont (Parigi 1720 – ivi 1791), il quale accompagnava il collega Soufflot nel suo viaggio in Campania. I due, da giugno ad agosto del 1750, compirono l'ascensione del Vesuvio e visitarono Napoli e Paestum. Di quest'ultima località realizzarono numerosi disegni e rilievi che saranno in seguito pubblicati nella *Suite de plans des trois temples antiques tels qu'ils existaient en 1750 dans le bourg de Paestum* e in *Les Ruines de Paestum*³¹⁹.

Dopo questa generazione di pionieri bisognerà aspettare la seconda metà degli anni 70 per vedere tornare gli artisti francesi a Napoli. Il ritrattista Danloux (1753-1809) vi soggiornò, infatti, tra il 1775 e il 1783; riempì in città diversi quaderni di paesaggi, allo scopo di fissare i suoi ricordi napoletani e di riutilizzarli come sfondo per i suoi ritratti.

Tra il 1776 e il 1779 Bouquier de Terrasson si recò a sua volta a Napoli; delle sue opere napoletane si sono conservati tre disegni, oggi al museo di Périgueux, raffiguranti Massa Lubrense (sulla penisola sorrentina), l'Isola di Capri – due soggetti abbastanza originali per l'epoca – e la tomba di Virgilio, quest'ultimo firmato e datato «G^l Bouquier Napoli 1779».

Nello stesso anno Pierre-Henri de Valenciennes (Tolosa 1750 – Parigi 1819) effettuò con due compagni, tra cui il *pensionnaire* Louis Crucy, un lungo soggiorno nell'Italia meridionale. Nei mesi di agosto e di dicembre, durante i quali si trovava a Napoli, visitò accuratamente la città e la zona dei Campi Flegrei, appassionandosi all'archeologia e ai

³¹⁹ G.M. DUMONT, *Suite de plans, coupes, profils, élévations géométrales et perspectives des trois temples antiques, tels qu'ils existaient en 1750 dans la bourgade de Poesto, qui est la ville Poestum de Pline... Ils ont été mesurés et dessinés par J.-G. Soufflot, ... en 1750, et mis au jour par les soins de G.-M. Dumont en 1764*, Paris, Dumont, 1764 ; J. BERKENHOUT, *Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne Grande Grèce, au Royaume de Naples : Ouvrage contenant l'histoire ancienne et moderne de cette ville, la description et les rues, de ses antiquités, ses inscriptions, etc. : avec des observations sur l'ancien Ordre Dorique*, traduzione libera dall'inglese di J. DE VARENNE, Paris, Dumont, 1769.

fenomeni naturali, assistette ad un'eruzione del Vesuvio, andò a Portici, Pompei, Ercolano, Paestum e Caserta e riempì un grosso quaderno di disegni (Paris, Musée du Louvre). Tra le opere di Valenciennes con soggetto napoletano troviamo anche un bozzetto con il Vesuvio visto da Posillipo (si tratta di un fresco e limpido olio su cartone, che - secondo Raffaello Causa e Geneviève Lacambre - è stato tuttavia eseguito dopo il viaggio a Napoli) e un paesaggio storico - *L'eruzione del Vesuvio e la morte di Plinio il Vecchio* (Toulouse, Musée des Augustins, fig. 47) - datato 1813, che sarà esposto al *Salon* del 1814.

Alexis-Nicolas Pérignon il Vecchio (Nancy 1726 – Parigi 1782) visitò Roma e Napoli negli anni 1779-1780 ed è documentata la sua presenza, a Napoli e nella sua regione, durante il mese di maggio del 1779. Si sono conservate circa una dozzina di sue opere con soggetti campani, fra queste molti acquerelli e *gouaches* realizzati in uno stile sobrio e preciso, alcuni dei quali saranno presentati ai *Salons* del 1779 e del 1781. È probabile che durante questo soggiorno abbia comprato i quattro quadri di Ignace Vernet che compaiono ad una vendita a Parigi il 9 dicembre 1813³²⁰.

Louis-François Cassas (Azay-le-Ferron 1756 – Versailles 1827) si recò a Napoli a tre riprese: nel 1779³²¹, grazie all'aiuto finanziario del duca di Rohan Chabot; nel 1782, per raggiungere la Sicilia allo scopo di realizzare i disegni per il *Voyage pittoresque*; e nel 1787, secondo le sue stesse parole «*pour se divertir*»³²². Interessato soprattutto ai luoghi esotici e del tutto sconosciuti ai suoi colleghi, come la Siria o il Libano, eseguì solo poche opere a Napoli: una *Veduta di Napoli con il Vesuvio in eruzione*, un *Paesaggio ideale di fantasia*, due vedute di Benevento e dei dintorni di Pozzuoli - rese note attraverso delle incisioni - e un quaderno di disegni contenente trenta rappresentazioni della Campania (soprattutto monumenti antichi), realizzate durante il

³²⁰ «*Quatre Tableaux, en hauteur, représentant de riches sites de paysages peints par Ignace Vernet, d'après son frère. Ils ont été faits pour décorer les panneaux de boiserie d'un salon.*» *Sales Catalogs. Getty Provenance Index Databases*. Pérignon, che esercitava anche la professione di esperto, potrebbe aver acquistato queste opere all'asta o in una collezione. Si può inoltre ipotizzare che questi pannelli corrispondano a quelli apparsi a New York, American Artists Association, alla vendita Koopman dei giorni 30 gennaio – 1° febbraio 1924, n. 128 e di cui si conservano le foto al Courtauld Institute di Londra.

³²¹ In questa occasione assistette all'eruzione del Vesuvio dell'8 agosto descritta in una lettera indirizzata a Desfriches. Cfr. L.E. DUMESNIL, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, Paris, Jules Renouard et Compagnie, 1858, t. III, pp. 200-203.

³²² Réf. (pas cat. Cassas)

primo e il secondo soggiorno napoletano, e venduto dall'artista a Lord Bristol (oggi a Ickworth)³²³.

Negli anni ottanta furono due gli artisti presenti a Napoli: i parigini Alexandre Dunouy (Parigi 1757 – Jouy-en-Josas 1841) e Victor-Jean Nicolle (Parigi 1754 – *ivi* 1826). Il primo soggiornò in Italia negli anni 80 (e probabilmente nell'Italia meridionale dal 1783 al 1789) e si stabilì a Napoli, come pittore di corte, sotto il regno di Murat. Questo primo viaggio è stato raramente rilevato dagli studiosi³²⁴, ma sembra confermato da diversi elementi: una *Veduta di Sora* (località del regno di Napoli, ora nel Lazio) firmata, datata e localizzata a Roma nel 1789³²⁵; diversi paesaggi campani presentati ai *Salons* del 1795 e del 1798; alcune opere con soggetti napoletani (come la *Veduta del Palazzo Reale e del porto di Napoli*, New York, C.P.), corrispondenti allo stile giovanile di Dunouy e testimonianti l'influenza esercitata sul francese da Thomas Jones (attivo anch'egli a Napoli negli anni 80).

Nicolle, sicuramente su consiglio del suo maestro, l'architetto Petit-Radel, compì un primo viaggio in Italia nel 1787 e, sedotto dalla bellezza del paese, vi ritornò a diverse riprese tra il 1787 e il 1799 e tra il 1806 e il 1811. Pochissimi suoi disegni napoletani sono datati, ciò rende difficile ricostruire la cronologia dei suoi soggiorni nella città partenopea. Possiamo in ogni modo supporre che la permanenza di Nicolle in Campania fu sicuramente lunga poiché egli rappresentò numerosi edifici e quartieri di Napoli e di Gaeta. In totale, la sua produzione napoletana consta di circa sessanta disegni di piccolo formato (spesso 9 x 6 cm), eseguiti a penna e inchiostro oppure all'acquerello, con una grande precisione. Secondo Henri Boucher queste opere furono realizzate nello studio romano o parigino del disegnatore, dato che la loro fattura, dettagliata e minuziosa, è il risultato di lunghe ore di lavoro³²⁶. A Napoli, ad eccezione delle *Rovine composte* - una ricostruzione di una casa pompeiana - Nicolle si dedicò esclusivamente alla veduta

³²³ Dumesnil ha pubblicato *l'État des dessins que le sieur Cassas a laissés à Paris [...] chez M. le comte de Choiseul [...] en [juin] 1784, pour se rendre à Marseille, lorsque M. de Choiseul y passerait pour s'en aller à son ambassade de Constantinople* che conta sei disegni realizzati a Capua e a Caserta, undici a Paestum e quaranta nei dintorni di Napoli. Purtroppo solo alcuni di questi disegni si sono conservati. DUMESNIL, *Histoire des plus célèbres amateurs français*, cit., t. III, p. 208.

³²⁴ *Lighting Up the Landscape, French Impressionism and its Origins*, catalogo della mostra (Edinburg, National Galleries of Scotland, 1° agosto – 19 ottobre 1986), Edinburg, National Galleries of Scotland, 1986, n. 1; *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, (Washington, National Gallery of Art, 26 maggio – 2 settembre 1996; Brooklyn, The Brooklyn Museum, 11 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 21 febbraio – 18 maggio 1997) catalogo della mostra, Washington, Editors Office, National Gallery of Art, 1996, pp. 114-115; London, John Bennett Fine Paintings, Web Site, luglio 2005.

³²⁵ *Lighting Up the Landscape*, cit., n. 1.

³²⁶ H. BOUCHER, *V.-J. Nicolle*, «Gazette des Beaux-Arts», febbraio 1923, pp. 97-113.

topografica. La sua opera riflette le nuove preoccupazioni naturaliste degli artisti dell'ultimo quarto di secolo; il suo stile minuto e delicato, che rivela un grande potere di osservazione e una notevole capacità di restituire l'atmosfera dei luoghi, si distacca dalle finzioni piranesiane della generazione precedente e preannuncia le ricerche dei pittori del primo Ottocento.

Nel decennio successivo un altro innovatore percorse le strade della Campania: il pittore e *pensionnaire* Anne-Louis Girodet-Trioson (Montargis 1767 – Parigi 1824). Fuggito da Palazzo Mancini, il 14 gennaio 1793, insieme all'amico Péquignot, si rifugiò a Napoli, dove aveva sempre desiderato di andare per completare la sua formazione e studiare il paesaggio³²⁷. Fino al maggio successivo, l'artista rimase in Campania, impossibilitato a partire - come esigeva il decreto di espulsione dei francesi promulgato da Ferdinando IV – a causa di una tubercolosi polmonare, provocata da un aggravamento di un raffreddore contratto durante la visita alla tomba di Virgilio³²⁸. Nonostante la fortuna incontrata soprattutto come pittore di storia e ritrattista, Girodet considerava il paesaggio come un genere universale e, per porre rimedio alle lacune della sua formazione accademica, decise di dedicarsi alla pittura di paesaggio durante la sua permanenza a Napoli. Dalla sua corrispondenza sappiamo che si recò, probabilmente in compagnia di Péquignot, alla tomba di Virgilio, a Capri (per visitare la villa di Tiberio) e a Sorrento per la sua convalescenza. Il 3 novembre 1793, scriveva al suo amico Trioson raccontandogli di aver trascorso: *«un mois presque entier à la campagne, à quelques heures de Naples, dans un pays délicieux pour l'air et pour l'étude»*.

*Quand les maux de la France épouvantaient l'Europe,
J'errais mélancolique aux champs de Parthénope.
Près d'un ami rival des Claudes, des Poussins,
J'admirais ces beaux champs plus beaux dans ses dessins.
L'un par l'autre excités, dans nos courses riantes,
Nos crayons récoltaient des moissons abondantes...*³²⁹

I versi di Girodet che abbiamo riportato evocano inoltre numerosi altri luoghi - Cuma, Salerno, Pozzuoli e il Vesuvio - che egli durante questo periodo sicuramente visitò.

³²⁷ Le informazioni che seguono sono tratte da documenti da noi scoperti all'Archivio di Stato di Napoli e sono pubblicate in É. BECK-SAIELLO, *Alcuni documenti inediti su Girodet a Napoli*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 81, anno 2003, pp. 99-109.

³²⁸ « [J' avais eu un refroidissement] en allant dessiner au tombeau de Virgile, lieu très frais, près de la grotte du Pausilippe, mais où l'on arrive qu'après avoir fait un assez long chemin à l'ardeur du soleil. ». Lettera di Girodet a Péquignot citata in M. THURIET, *Un artiste oublié : le peintre J. P. Péquignot de Beaume-les-Dames*, « Société d'émulation du Doubs », 1910, p. 280.

³²⁹ GIRODET, «Le peintre», cit., p. 132.

Purtroppo, la brevità del suo soggiorno e l'aggravarsi della malattia non gli permisero di dedicarsi alla pittura quanto avrebbe desiderato³³⁰. Realizzò comunque due piccoli quadri - *Il golfo di Napoli con il Castel Nuovo e in fondo il Vesuvio* (London, Christie's, 17 febbraio 1978) e un *Paesaggio con un'eruzione del Vesuvio* (C.P.) - e un olio su carta: *Paesaggio nei dintorni di Napoli* (C.P.). A questo breve elenco bisogna aggiungere un disegno - il *Paesaggio d'Italia* - e un dipinto - il *Paesaggio campano* - entrambi al Musée Girodet di Montargis³³¹. Di queste due opere siamo riusciti, grazie anche al contributo del Professor Alisio, ad identificare il soggetto: si tratta rispettivamente di Nocera Inferiore e di Capri. Uno schizzo del pittore, *Ettore che torna al campo*, faceva parte, nel 1819, della collezione di Domenico Barbaja, l'impresario del teatro San Carlo³³². Come vi era pervenuto? A questo proposito, possiamo formulare diverse ipotesi: l'opera potrebbe essere stata acquistata a Napoli direttamente dall'artista, oppure nella bottega di Péquignot tra il 1794 e il 1807, o ancora, alla morte di Péquignot, quando fu disperso il contenuto del suo studio. In che periodo era stata realizzata l'opera? A Roma, quando l'artista risiedeva a Palazzo Mancini, o a Napoli, durante il periodo di convalescenza? Le mostre dedicate all'artista a Parigi, Digione e Montargis nell'autunno del 2005 permetteranno probabilmente di determinarlo.

Un altro artista da prendere in esame è Thiery (1744 - dopo il 1811), sul quale purtroppo non è disponibile alcuna informazione biografica. Basandosi sull'analisi delle sue opere, Roberto Middione ipotizza che egli sia appartenuto «alla schiera dei disegnatori, più o meno dilettanti, e dei viaggiatori girovaghi che, per soddisfare interessi propri o per un qualche aggancio ad attività professionali, seguivano alla fine del Settecento le consuete rotte del *Grand Tour*»³³³. Lo stesso Middione è stato, d'altra parte, tratto in errore nell'identificazione dell'artista, confondendo Luc-Vincent Thiery con Jacques-Étienne Thiery, autore anch'egli di paesaggi, ma di tutt'altro stile. Di Luc-

³³⁰ Lettera di Girodet a Trioson, citata in THURIET, *Un artiste oublié*, it., p. 280. Una gran parte della corrispondenza di Girodet fu pubblicata da COUPIN, *Notice historique*, cit., pp. i-liiii, e *Liste des principaux ouvrages*, cit., pp. liv-lxxxvj.

³³¹ Numerosi sono anche i disegni ed i quadri di paesaggio di Girodet; i quali, sebbene siano andati perduti, sono menzionati nell'inventario dei suoi beni e nel catalogo della vendita dopo la morte. Cfr. *Société d'Émulation de l'Arrondissement de Montargis. Revue d'histoire du Gâtinais. La fortune de Girodet*, n. 128-129, aprile 2005.

³³² «Galleria. Dirimpetto l'ingresso. 72. Bozzo di Girodet Pittor Francese molto rinomato: Ettore che torna al campo». C. ANGELINI, A. NICCOLINI e F. REGA, *Catalogo ragionato de'quadri del Sig. D. Domenico Barbaja che veggonsi nella casa di sua proprietà Strada Toledo n. 210 e precisamente nel secondo piano di sua abitazione*, Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1819, p. 5.

³³³ R. MIDDIONE in *Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 7 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), Napoli, Electa, 2001, pp. 119-120.

Vincent conosciamo i sei disegni della collezione Alisio (ora conservati a Napoli, nel Museo di San Martino), raffiguranti il quartiere di Chiaia e la collina di Posillipo, e altri due disegni, una veduta dell'acquedotto di Capodichino e un'altra di Gaeta, quest'ultima datata 1809 (Paris, Drouot, 18-19 febbraio 1981). Quest'artista, poco noto, ha tuttavia attirato la nostra attenzione, non tanto per le sue architetture tracciate con la riga o i suoi personaggi che assomigliano a dei manichini di legno, quanto per i suoi soggetti originali, i punti di vista inconsueti e gli effetti piranesiani (che ritroviamo nelle vedute da sotto il ponte, nei forti contrasti chiaroscurali o nelle prospettive accelerate). Thiery si rivela, quindi, un artista, insieme ingenuo e audace, in possesso di uno stile pulito e preciso che ricorda quello di Nicolle.

A concludere la storia di questa larga schiera di artisti è Antoine-Laurent Castellan (Montpellier 1772 – Parigi 1838), pittore di storia e di paesaggio, disegnatore ed incisore, allievo di Valenciennes, non che uomo di grande cultura, che soggiornò a Napoli alla fine del 1797. Le sue *Lettres sur l'Italie*³³⁴, pubblicate circa venti anni dopo sono illustrate da numerose tavole, incise dall'artista e tratte dai disegni realizzati probabilmente durante la sua permanenza nel sud della penisola (fig. 18).

Se il gruppo dei seguaci di Vernet è abbastanza omogeneo, in quanto composto nella sua totalità da paesaggisti di formazione e da pittori «italianizzanti», quello formato dagli artisti recatisi a Napoli di propria iniziativa, appare invece molto più eterogeneo; riunisce, infatti, un pittore di storia come Girodet, un avventuriero come Cassas, un paesaggista al servizio della *République* come Castellan e un dilettante come Thiery. Ma per questi ultimi, l'esperienza del viaggio a Napoli avrà un ruolo essenziale e proficuo nello sviluppo del loro talento e della loro carriera; così a Girodet procurerà gli sfondi per i ritratti o le pitture di storia, a Cassas fornirà alcuni elementi esotici da inserire nelle sue composizioni e a Thiery permetterà di scoprire motivi e punti di vista inediti. Perché il soggiorno formativo a Napoli è stato percepito, da tutta una generazione di artisti della seconda metà del Settecento, come una necessità? Abbiamo individuato in precedenza diversi motivi che andremo precisando nei capitoli successivi, basti qui ricordare che l'esperienza napoletana era, a quell'epoca, del tutto innovativa, e che prima di Vernet pochi artisti francesi avevano lavorato nel Sud d'Italia. Napoli portava con sé una carica di esotismo e di inesplorato che ha stimolato la creatività dei giovani pittori, desiderosi

³³⁴ A.-L. CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, Paris, A. Nepveu, 1819, 3 voll.

di rinnovare il genere del paesaggio e di seguire l'esempio e il percorso del maestro avignonese.

2.1.3 Il viaggio e la permanenza: gli artisti stabilitisi a Napoli

Abbastanza numerosi, nondimeno poco conosciuti, sono gli artisti stabilitisi a Napoli: Gaultier, Ignace Vernet, Boily, Giraud, Volaire, Tierce, Péquignot e Taurel. La carriera napoletana di questi pittori e incisori non è stata finora studiata ad eccezione di quella di Giraud³³⁵, benché la ricerca di informazioni negli archivi sia facilitata – a differenza degli altri francesi da noi studiati - dalla loro lunga permanenza in città. Alcune notizie inedite (documenti d'archivio e opere d'arte) ci hanno permesso di ricostruire il soggiorno nel regno di Napoli della maggior parte di loro.

Il primo artista francese a stabilirsi a Napoli sotto Carlo III, negli anni 40-50, fu Pierre-Jacques Gaultier (Parigi 1715 circa – Parma 1790 circa)³³⁶. Eccellente disegnatore ed incisore su rame, si pose l'obiettivo di accedere ai circoli accademici che comunque rimanevano chiusi agli artisti della sua specialità (cfr. 1.1.1 «Le motivazioni artistiche») e decise quindi di fare carriera a Napoli (dove, secondo De Dominicis, si era «accasato»)³³⁷. Riportiamo qui in esteso un lungo passaggio di una lettera dell'ambasciatore di Francia a Napoli, datata 15 maggio 1742, che fornisce diverse informazioni sul nostro artista:

Le sieur Gautier est établi depuis quelque tems a Naples et s'y occupe a graver plusieurs tableaux de Monsieur Solimène. C'est un jeune homme qui a du talent et les entrepreneurs de la manufacture de Naples l'ont recherché plusieurs fois pour l'engager a leur fournir des dessins d'étoffes³³⁸. Ils ont été jusqu'à luy proposer des appointements de 2000 livres qu'il a refusé constamment ayant eu même l'attention de me venir rendre compte régulièrement de toutes les démarches à son égard. J'ai cru devoir louer son désintéressement et luy promettre que je le ferois valoir lorsque l'occasion s'en présenteroit. Vous verrez, Monsieur, par le mémoire que je joins icy que ce graveur désireroit d'être admis à l'académie de Rome en qualité de

³³⁵ C. DE SETA, *Napoli nel Settecento e le vedute di Étienne Giraud*, Milano, Il Polifilo, 1977.

³³⁶ Su Gaultier si veda DE DOMINICI, *Vite*, cit., t. III, p. 720; G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1771, vol. II, pp. 72-73 e 354; C.T. DALBONO, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, dalla Stamperia di Luigi Gargiulo, 1859, p. 57; PANNUTI, *Incisori e disegnatori della Stamperia reale di Napoli*, cit., p. 165.

³³⁷ DE DOMINICI, *Vite*, cit., t. III, p. 720.

³³⁸ Sul progetto di creazione di una manifattura di seta lionese a Napoli cfr 2.2.2 «La comunità degli artisti e degli artigiani francesi a Napoli».

pensionnaire. Quoy que la grace qu'il demande soit une nouveauté elle paroît cependant fondée sur des raisons qui présentent tellement une apparence d'utilité que je ne puis luy refuser de vous faire passer sa proposition en vous suppliant de vouloir bien y avoir égard et de faire en cette occasion ce que vous estimez de juste pour m'acquitter de la protection que j'ai promise à ce jeune homme.

Pierre Jacques Gautier natif de Paris flatté de la protection dont Votre Excellence a bien voulu lui promettere de l'honorer, prend la liberté de luy exposer que dans le veüe de se perfectionner dans la graveure qu'il étudie depuis plusieurs années avec ardeur il désireroit être admis au nombre des pensionnaires que le Roy entretient à Rome. L'Académie royale de Paris étant composée de peintres, de sculpteurs et de graveurs, et ces derniers ne contribuant pas moins à la gloire des arts que les premiers, il ose encore représenter que pour l'honneur et l'avantage de la nation, il auroit eut peut-être été à propos que les jeunes graveurs eussent été également admis à partager en Italie les bienfaits de Sa Majesté. Il en seroit résulté cet avantage que l'art de la graveure étant porté en France à un point de perfection où jusqu'à présent aucune nation n'a pu arriver, les graveurs entretenus à Rome par Sa Majesté auroient rendu avec plus d'exactitude et de précision que les Italiens les plus beaux morceaux qu'on admire à Rome et sauvé des injures du temps ceux qui dépérissent journellement. On sait assez que les Italiens sont pour la graveure au-dessous du médiocre, en sorte que les étrangers auroient laissé entre les mains des françois les sommes considérables qu'ils portent à l'imprimerie de la Chambre apostolique pour acquérir les estampes défectueuses qu'ils trouvent gravées à Rome.

Mais ce n'est point un motif d'intérêt qui feroit donner au suppliant d'être admis dans l'Académie de Rome.

Sa seule ambition se borneroit à se perfectionner dans son art et quoy qu'occupé depuis quelque tems à graver à Naples plusieurs tableaux de Monsieur de Solimène qui semble faire quelque cas des talents du suppliant, il connoit qu'il feroit des progres bien plus rapides à Rome sous les yeux d'un directeur habile et incité au travail par l'exemple et par les conseils des autres pensionnaires.

Dans ce dessein, je supplie encore Son Excellence de vouloir bien obtenir de Monsieur le Controleur Général qu'il fut pourveu à ses dépenses concernant l'achat de cuivres, outils et instrumens nécessaires à la graveure. Ce secours dont l'objet est peu considérable le mettoit en état de faire d'après les grands maîtres des études aussi utiles pour le public que pour le suppliant. Il ose même espérer de son application au travail qu'il arriveroit bientôt au point de pouvoir graver quelques planches pour le Roy. A cet effet le suppliant se propose de faire voir dans quelques jours à Son Excellence des estampes d'une grande composition qu'il grave d'après Monsieur Solimène.³³⁹

Legatosi d'amicizia con Solimena, Gaultier incise numerose sue opere e di altri pittori napoletani, quali D.A. Vaccaro e Bonito. Per la qualità del suo lavoro e per la sua collaborazione con Solimena, ebbe la fortuna di figurare nelle *Vite* di De Dominici (cfr.

³³⁹ Lettera dell'ambasciatore, il marchese de l'Hôpital al ministro degli affari esteri, Amelot, del 15 maggio 1742, ed indirizzata al *Contrôleur Général* (ministro delle finanze). Paris, A.M.A.E., *Correspondance politique*, Naples, vol. XLV, ff. 102-103. Sappiamo da Gori Gandellini che Gaultier ottenne dal re di Francia una pensione di 600 lire, come compenso per la pubblicazione di alcune tavole di anatomia con «l'impressione a più colori».

infra 3.2.1 «La fortuna critica a Napoli»³⁴⁰). Partecipò sin dall'inizio, assunto da Bayardi stesso l'11 gennaio 1751, alla pubblicazione del *Prodomo delle antichità di Ercolano*, del *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano* e dei volumi delle *Antichità di Ercolano*, fornendo diverse tavole, ben retribuite, che sono documentate nel fondo Casa Reale Antica dell'Archivio Storico di Napoli. Per il *Catalogo...* incise la celebre tavola *Cratere marittimo del Golfo di Napoli*, considerata come la prima pianta esatta della regione. Collaborò anche ad altri progetti editoriali, quali il *Commentariorum in... aeneas tabulae Heracleenses* di Mazzocchi e le *Succinte notizie intorno alla facciata della Chiesa cattedrale napoletana* di D'Onofrio, e incise la *Corografia della regione napoletana, puteolana, misenate, cumana, etc.* da Foschini e la *Guglia eretta in onore di Maria SS. in Napoli* da Genoio. Oltre a questi lavori, furono le sue ricerche nel campo delle tecniche di incisione (perfezionò l'impressione chiamata «a più colori» e divulgò questo metodo attraverso la pubblicazione, nel 1749, di un libretto intitolato *Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux*), le sue amicizie nell'ambiente artistico locale e i suoi legami con le istituzioni reali, che con ogni probabilità gli valsero l'ammissione alla corporazione dei pittori di San Luca di Napoli; Gaultier fu quindi l'unico francese e uno dei pochi stranieri a godere di questo privilegio. Il suo stato di salute lo costringerà però a lasciare la città per trasferirsi, tra il 1755 e il 1760, a Roma e in un secondo momento a Parma, dove continuerà la sua brillante carriera presso la corte di quella città.

Jean-Antoine detto Ignace Vernet (Avignone 1716/26 – Napoli ? 1775) era il fratello minore del più noto Joseph Vernet. Arrivato a Roma insieme a Joseph vi risiedeva ancora nel 1750, dopo il matrimonio di quest'ultimo (come attesta il *Livre de Raison*), dedicandosi alla copia dei suoi quadri. Probabilmente Ignace si stabilì a Napoli a partire dall'inizio degli anni 50 (Joseph, d'altro canto tornò definitivamente in Francia nel 1753), e vi rimase sicuramente fino alla morte, avvenuta prima del 1780 (forse nel 1775), come riportato dal *Journal de Paris* del 24 aprile 1780³⁴¹. È tuttora difficile identificare le opere di Ignace poiché egli era solito firmarle «I. Vernet» o «J. Vernet», sicuramente con l'intenzione di farle passare per opere di Joseph e venderle a prezzo

³⁴⁰ DE DOMINICI, *Vite*, cit., t. III, pp. 637-638 e 720.

³⁴¹ Forse l'artista si sposò a Napoli ed ebbe dei figli, perché troviamo nel *Livre de Raison* di Joseph Vernet un riferimento al suo «neveu napolitain». Secondo Armand Dayot ne ebbe addirittura ventidue! Cfr. A. DAYOT, *Les Vernet. Joseph, Carle, Horace*, Paris, Armand Magnier, 1898, pp. 43-45, nota 1.

maggiore; per di più egli realizzò (probabilmente anche su richiesta di Joseph³⁴²) numerose copie di opere del fratello. Alcune sue opere ben documentate, alle quali si aggiungono diversi documenti d'archivio, ci permettono, tuttavia, di ricostruirne il percorso napoletano. Nel 1751, Ignace Vernet assistette ad un'eruzione del Vesuvio che ritrasse in un disegno molto preciso, inciso da Filippo Morghen e pubblicato l'anno successivo nel *Racconto storico-filosofico del Vesuvio* di G. M. Mecatti. Il suo nome compare nei registri del Banco di San Giacomo, per gli anni 1753-1754³⁴³; le somme che vi figurano non sono cospicue (un prelievo di tre e un altro di sedici ducati), ma ci permettono di affermare che il pittore, in questo periodo, disponeva di maggiori risorse finanziarie e che risiedeva vicino al Banco di San Giacomo, probabilmente in via Toledo, nel quartiere del Palazzo Reale, di Pizzofalcone o di Chiaia (questi due erano all'epoca i quartieri abitati dai francesi e dai pittori di paesaggio). Sempre nel 1754, in occasione di una nuova eruzione, l'artista realizzò un disegno (da cui trasse anche un quadro) per il segretario dell'ambasciata di Francia a Napoli Darthenay, che questi utilizzò per illustrare una sua relazione sull'avvenimento inviata al ministro degli Affari esteri³⁴⁴ (fig. 41); inoltre qualche anno dopo raffigurò l'interno del cratere del Vesuvio dopo l'eruzione dell' 8 dicembre 1759 (fig. 42). Nel 1766, Vernet realizzò un disegno dell'eruzione del 22-23 dicembre per Monsieur de la Houze, incaricato d'affari dell'ambasciata (fig. 43), e un quadro con la stessa iconografia il cui destinatario ci è sconosciuto³⁴⁵. Oltre a ciò siamo a conoscenza di un quadro dell'artista, rappresentante l'eruzione del Vesuvio del 1766, appartenente alle collezioni dell'*amateur* e vulcanologo William Hamilton, ambasciatore d'Inghilterra nel regno di Napoli³⁴⁶ (si tratta, con ogni probabilità, della «*Ditto [Veduta, View] of an Eruption of Mount Vesuvius in 1766*» che Hamilton vendette all'asta presso Christie's il 17 aprile 1801³⁴⁷). A questo piccolo *corpus* di opere documentate si aggiungono tre *Eruzioni del Vesuvio*,

³⁴² Come lascia supporre questo passo presente in un catalogo di vendita: «*Un port de mer [...]. Ce tableau et le précédente [une tempête] ont été faits pour M. l'évêque de Belay, qui les avoient demandés (sic) à Joseph Vernet ; mais ne voulant point se répéter, il en chargea son frère.]*». Paris, Maître Jean Guy Thierry, 2 gennaio 1804. *Sales Catalogs. Getty Provenance Index Databases*.

³⁴³ Napoli, A.S.B.N., Banco di San Giacomo, pandetta del 1753, II semestre, f. 4846; pandetta del 1754, I semestre, f. 4266.

³⁴⁴ Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LXIX, ff. 313-316. Il quadro è menzionato nei *Sales Catalogs. The Getty Provenance Index Databases*.

³⁴⁵ Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LXXXI, ff. 228, 235 e 238. Il quadro, che apparteneva a Joseph Vernet, è menzionato nei *Sales Catalogs. The Getty Provenance Index Databases*, in una vendita organizzata il 20 aprile 1790 e i giorni successivi.

³⁴⁶ C. KNIGHT, *Un po' per diletto, un po' per guadagnare. Sir William Hamilton e il mondo della committenza straniera a Napoli* in *All'ombra del Vesuvio*, cit., p. 102.

³⁴⁷ *Sales Catalogs. Getty Provenance Index Databases*. Nella stessa vendita figurava una veduta del vulcano Stromboli dello stesso Ignace Vernet.

non datate³⁴⁸, cinque pannelli decorativi rappresentanti delle vedute del golfo di Napoli con le attività del porto (New York, American Artists Association, 30 gennaio – 1° febbraio 1924; fotografie alla Witt Library di Londra) e un'opera segnalata da Florence Ingersoll-Smouse: un *Golfo di Napoli* firmato e datato «Antoine-Ignace Vernet 1770», venduto il 18 febbraio 1914³⁴⁹. Le opere d'Ignace Vernet sono realizzate con cura e precisione (soprattutto i rilievi topografici realizzati per la corrispondenza diplomatica (figg. 41, 42 e 43) e il resoconto scientifico di Mecatti), ma appaiono ingenua e rigide; le sue vedute rivelano le difficoltà dell'artista nella resa del movimento, nel collegamento dei piani o ancora nell'integrazione dei personaggi all'interno del paesaggio. In un periodo in cui la pittura di paesaggio diventava un genere alla moda e il fenomeno del *Grand Tour* era in piena espansione, un artista di talento mediocre come Ignace Vernet poté vivere della propria produzione (marine, chiari di luna e eruzioni del Vesuvio), ma non riuscì mai, data la limitatezza dei mezzi espressivi, ad imporsi del tutto sul mercato napoletano.

Louis Boily (Parigi 1735 – ? 1800 circa) - incisore su rame - dopo aver lavorato a Parigi alla realizzazione di libri illustrati, si trasferì a L'Aja dal 1764 al 1766 e successivamente a Napoli, dove la sua presenza è documentata dal 1766 al 1789, anno in cui divenne incisore del re. Secondo Stolper, Boily sarebbe stato un membro, a Napoli, della loggia francese «*L'Amitié*».³⁵⁰ L'artista partecipò a diverse pubblicazioni: gli *Opuscoli di fisico* di Francesco Serao (1760), i *Bronzi di Ercolano* (1767) - curati dalla Stamperia Reale - e la *Relazione dell'ultima eruzione* di Michele Torcia (1779), fornendo una o più tavole³⁵¹. Realizzò anche *I Giuocatori*, un ritratto di Boccaccio da un suo proprio disegno (Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa) e forse delle *Caricature* (non abbiamo comunque la prova che queste ultime tre opere siano state eseguite a Napoli). Nel 1778 si propose come segretario, alla Reale Accademia delle

³⁴⁸ *Sales Catalogs. Getty Provenance Index Databases*. Paris, Maître Chariot, 10 novembre 1810.

³⁴⁹ F. INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet, peintre de marines. 1714-1789*, Paris, 1926, vol. I, p. 33, nota 1.

³⁵⁰ Boily fu anche l'autore di una favola allegorica intitolata «*Ercole e Giunone riconciliati*» che alludeva alla pace fra lo Stato (Giunone) e la Massoneria (Ercole) stabilitasi grazie a Maria Carolina (Alcione). Cfr. E. STOLPER, *La massoneria settecentesca nel Regno di Napoli*, in «*Rivista massonica*», n. 67, 1976, pp. 140-141.

³⁵¹ Il 24 settembre 1768 venne pagato 70 ducati per due lastre incise delle *Antichità di Ercolano*. Cfr. A.S.N., Casa Reale Antica, fasc. 1542, inc. 5, citato in PANNUTI, *Incisori e disegnatori della Stamperia reale di Napoli*, cit., p. 161.

Scienze e Belle Lettere, col compito di sbrigare la corrispondenza francese, in cambio dell'autorizzazione a pubblicare le sue opere:

L'incisore delle Antichità di Ercolano Luigi Boily progetta di stabilirsi nell'Accademia delle Scienze e Belle Lettere [con] l'impiego di segretario per la corrispondenza francese, e si offre [come] traduttore delle lettere e dissertazioni degli accademici, contentandosi di qualunque onorario. È conosciuto e protetto dall'ambasciatore di Francia [Clermont d'Amboise] e domanda il permesso di pubblicare alcune sue opere e traduzioni dall'italiano.³⁵²

L'anno successivo compose un'opera in versi sulla pittura, dedicata al *Directeur des Bâtiments du Roi* D'Angiviller, trasmessa a quest'ultimo da Vien, direttore dell'Accademia di Francia a Roma. Il manoscritto giudicato mediocre da D'Angiviller venne rispedito all'autore, scoraggiandolo del tutto nelle sue velleitarie aspettative di carriera poetica³⁵³. Boily incontrò senza dubbio delle difficoltà ad imporsi sul mercato napoletano, poiché inviò una lettera disperata al *Directeur des Bâtiments du Roi*, nella quale lo supplicava di raccomandarlo ai viaggiatori che giungevano a Napoli, «*afin qu'il les conduise en qualité de Cicéron*»³⁵⁴.

L'artista entrò sicuramente in contatto con Volaire dato che incise la sua *Eruzione del 8 agosto 1779* per l'abate Mecatti. L'episodio appena citato costituisce l'unico legame, sufficientemente documentato, esistente tra i diversi artisti francesi stabilitisi a Napoli; tuttavia appare estremamente probabile che anche Ignace Vernet e Volaire, così come gli altri specialisti del genere del paesaggio, si siano frequentati durante il loro soggiorno in città.

Il Cavalier Étienne Giraud (documentato tra il 1765 ed il 1776), noto come incisore, si dichiarava anche «*aingenieur*» e «*architecte*»; sebbene non si conoscano le sue realizzazioni edilizie, il suo interesse verso i monumenti napoletani o le opere di Piranesi, sembrano confermare quest'affermazione. Giraud, dopo aver lavorato in giovinezza presso la corte di Sassonia³⁵⁵, effettuava un *Tour* d'Italia, fermandosi a Napoli per sei anni, dal 1765 (dopo la carestia) al 1771. Le motivazioni precise della sua permanenza in Campania non sono note, ma Vladimiro Valerio ci informa che era

³⁵² Napoli, A.S.N., Casa Reale Antica, fasc. 718 (18 novembre 1778), citato in F. STRAZZULLO, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1979, pp. 283-284.

³⁵³ *Correspondance des directeurs*, cit., t.XIII, pp. 438 e 443.

³⁵⁴ RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français*, cit., t. IV, p. 131. La lettera si trova negli Archives Nationales a Parigi. Réau non ne precisa, tuttavia, la collocazione.

³⁵⁵ Infatti la sua raccolta di vedute è firmata Étienne Giraud, «*Aingénieur au Service de la Cour de Saxe*».

munito di buone credenziali e soprattutto «della raccomandazione del cardinale Bernardino Giraud, nunzio apostolico presso il re di Francia, ed in quegli anni a Roma come segretario economo della fabbrica di San Pietro», il che «gli apriva l'accesso ai migliori salotti», permettendogli di «essere ospite delle residenze più esclusive». Giulio Pane ipotizza che l'artista abbia anche potuto entrare in relazione con un certo «Jean Giraud, mercante di stoffe e di libri, in qualche modo in contatto con l'editore Gravier che fu anche lui, tra l'altro, mercante di tessuti e di chincaglierie» e che sia stato legato all'ambasciatore di Francia a Napoli, il visconte di Choiseul, che gli prestò due vedute della città per inciderle³⁵⁶. Vladimirio Valerio pensa che l'artista sia stato attirato a Napoli anche dal nuovo stile architettonico che si andava affermando con Vanvitelli, Gioffredo e Fuga³⁵⁷. Dopo il 1771 Giraud tornò in Francia, il suo nome è menzionato nella corrispondenza diplomatica del 1772 e del 1776, in seguito si perde ogni sua traccia. Le uniche informazioni di cui disponiamo su questo artista riguardano una raccolta di vedute (figg. 7 e 8), in parte ripubblicata da Cesare de Seta e oggetto di una recente monografia, e i documenti d'archivio del *Ministère des Affaires Étrangères*³⁵⁸. La sua raccolta costituisce un inventario delle antichità della zona flegrea e degli edifici della città, (sia di quelli famosi, come la chiesa del Gesù, che di quelli meno noti, come il Palazzo Marotti), in cui le costruzioni barocche sono svalutate per preferirgli quelle di gusto classico³⁵⁹. Giraud operò da solo o con «*différents graveurs de sa majesté sicilienne*» che lavoravano alle sue dipendenze e adottò, nelle sue acqueforti, uno stile pittoresco riproducendo le ricerche coloristiche dei pittori attraverso il chiaroscuro³⁶⁰. Si servì inoltre dei modelli realizzati dai pittori di paesaggio, delle loro inquadrature, o di alcuni dei loro «trucchi»: quali l'utilizzo di ampi cieli per costituire delle fonti di luce o

³⁵⁶ PANE in *La Città di Napoli*, cit., pp. 263-264. La sottolineatura è nostra.

³⁵⁷ V. VALERIO, *Nel segno di Giraud. Amicizie e intrighi nella Napoli del diciottesimo secolo*, Napoli, Voyage pittoresque, 2003, p. 20.

³⁵⁸ DE SETA, *Napoli nel Settecento*, cit.; VALERIO, *Nel segno di Giraud*, cit.; Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, voll. XCIV e C. Vladimirio Valerio confessa di non avere trovato alcun documento riguardante l'artista negli archivi napoletani; le informazioni che abbiamo trovato negli *Archives du Ministère des Affaires Étrangères* (Correspondance politique, Naples, vol. XCIV, ff. 221, 243 e 285) a Parigi, ci hanno, invece, permesso di conoscere con più precisione la carriera napoletana di Giraud.

³⁵⁹ *Le grand golfe de Naples / Par Giraud / ou / Recueil des plus beaux palais / de la ditte ville / MDCCLXXI. / Le dit ouvrage renferme les plus beaux Restes d'Antiquités qui existent sur la Coste de Poussole, Baja & Cuma / Le tout pittoresquement gravé à un seul trait à l'eau forte dans le goût du Celebre Piranesi et Le Grand Golfe de Naples / ou recueil des plus belles vues de ses Environs / et des meilleurs Palais de la Ditte Ville / ainsi que les antiquités les plus remarquables / qui existent sur la cote de Poussole Baja et Cuma / et selles des deux Cicilles / Gravé par différents Graveurs de sa majesté cicilienne / au Dépen du Chevalier Giraud / Aingénieur au Service de la Cour de Saxe / Pendant son séjour à Naples.*

³⁶⁰ PANE in *La Città di Napoli*, cit., p. 263.

la produzione di *pendants*. Quest'uso, anzi abuso, di modelli gli procurò dei problemi, poiché, al suo ritorno in Francia, chiese al ministro degli Affari esteri (richiesta trasmessa all'addetto d'affari Bérenger) la sua protezione «*contre les obstacles qu'il éprouve pour la vente des Gravures qu'il a fait faire de différents monumens, Golphes et points de vue de Naples*». L'artista in realtà fu «*accusé par la partie adverse d'avoir copié des planches qu'elle a gravées, et d'en vendre les estampes au préjudice de son droit de propriété*»³⁶¹; sappiamo, infatti, che l'artista aveva riutilizzato modelli incisi di Sclopis, L'Aloia e Cardon. Questa testimonianza evidenzia le rivalità allora esistenti nel mercato dell'arte napoletano e la concorrenza spietata che regolava i rapporti tra gli artisti. Giulio Pane ha osservato la presenza, nella raccolta, di tavole di due formati e due frontespizi diversi: il primo raffigurante gli edifici antichi e moderni più noti della città e dei dintorni; il secondo, quelli del regno di Napoli (tutto questo ben prima di Saint-Non). Ciò lascia supporre che l'artista, probabilmente spinto dal successo della prima pubblicazione, avesse iniziato a realizzarne una seconda più ambiziosa³⁶². Lo scontro con gli altri incisori ed editori attivi nella città, lo costringerà a rinunciare al progetto - malgrado il sostegno dei suoi cosiddetti «protettori» ai quali aveva dedicato le tavole - ed a lasciare definitivamente la capitale del Regno.

Il Cavaliere Pierre-Jacques Volaire è l'artista sul quale disponiamo di maggiori informazioni per avere condotto uno studio approfondito sulle sue opere e sui documenti d'archivio riguardanti il periodo della sua permanenza a Napoli³⁶³. Arrivato a Napoli nel 1767 dopo un apprendistato a Tolone, una collaborazione con Vernet e un passaggio a Roma, vi si stabilì definitivamente nel 1769 e vi morì nel 1799³⁶⁴. Nel 1772 sposò la napoletana Maria Borrelli³⁶⁵, che gli darà cinque figli, e affittò un ampio appartamento con vista sul mare nel quartiere di Chiaia³⁶⁶. L'artista s'inserì senza alcuna difficoltà nell'ambiente cittadino, in particolare nei circoli artistici e nella società colta, al punto tale da preferire nel 1793, al momento dell'espulsione dei francesi dal Regno, di prestare

³⁶¹ Lettera del ministro degli Affari Esteri a Bérenger del 17 marzo 1772 e lettera di Bérenger al duca d'Aiguillon del 4 aprile 1772. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XCIV, ff. 221, 243-244. Purtroppo non si conosce il nome del querelante.

³⁶² PANE in *La città di Napoli*, cit., p. 263.

³⁶³ É. BECK-SAIELLO, *Le chevalier Volaire, un peintre français à Naples au XVIII^e siècle*, Napoli, Centre Jean Bérard, 2004.

³⁶⁴ Napoli, Archivio di San Giuseppe a Chiaia, Liber VII Defunctorum ab anno 1798 usque ad annum 1801, p. 104.

³⁶⁵ Napoli, A.S.N., Affari esteri, B. 544., f. 53.

³⁶⁶ Precisamente all'angolo tra l'attuale vico Santa Maria in portico e la Riviera di Chiaia. Napoli, A.S.B.N., Giornale copia polizze di cassa del 1773, mat. 1915, p. 646.

fedeltà al re Ferdinando (rinunciando quindi alla nazionalità francese) pur di non abbandonare la sua città d'adozione³⁶⁷. Volaire produsse fino al 1785 - anno del suo ultimo quadro datato, l'*Eruzione del Vesuvio* del museo di Tolone - moltissime opere destinate ad alimentare il fiorente mercato della veduta. Tra i suoi clienti, soprattutto viaggiatori del *Grand Tour*, troviamo: Caterina II, Ferdinando IV, Hubert Robert, William Hamilton, il cardinale de Bernis, François Cacault, Charles Townley e l'abate de Saint-Non. L'artista rivelò il suo talento soprattutto attraverso la realizzazione di numerose eruzioni del Vesuvio (figg. 9, 16 e 17), soggetto del quale divenne – prendendo il posto del mediocre Ignace Vernet - lo specialista indiscusso. Per rispondere alle richieste del pubblico egli fu, infatti, costretto a ripetere numerose volte le formule elaborate: il Vesuvio visto dall'Atrio del Cavallo, dal ponte della Maddalena o dalle rive di Chiaia. Questo fenomeno costituisce purtroppo una delle conseguenze negative del successo; Olivier Michel ricorda come, ad esempio, il pittore Giovanni Domenico Porta, nel solo anno 1749, abbia eseguito addirittura sessanta ritratti di San Giuseppe Calasanz³⁶⁸! Volaire eseguì inoltre molte vedute diurne poco note agli studiosi, tra di esse la *Villa alla Gaiola* del Getty Museum di Los Angeles e la *Marina* di una collezione privata parigina; in queste due opere l'artista rivela, attraverso le delicate armonie cromatiche rese con strati trasparenti e leggeri, lo studio attento delle sfumature atmosferiche e della luce mediterranea e la descrizione benevola del popolino napoletano, tutte le sue capacità. Volaire realizzò anche svariati disegni, soprattutto studi di personaggi (destinati spesso a figurare nei suoi quadri) e di alcune *gouaches*, acquerelli e pastelli, quale il *Paesaggio marittimo* del Museo di San Martino a Napoli. Saranno, tuttavia, le sue eruzioni del Vesuvio a conoscere, nell'ultimo terzo del Settecento e nell'Ottocento, una fortuna notevole, sia presso il pubblico che presso i suoi numerosi seguaci (figg. 55 e 56).

Jean-Baptiste Tierce, «paesaggista di buon livello» e «buon disegnatore» (P. Rosenberg), è un artista a cui non è stato dedicato nessuno studio monografico ma soltanto alcuni articoli e notizie di cataloghi, che ci hanno in ogni modo consentito di chiarire sufficientemente la sua movimentata carriera³⁶⁹. Nato a Rouen e formatosi a

³⁶⁷ Napoli, A.S.N., Affari esteri, B. 544., f. 53.

³⁶⁸ O. MICHEL, *La vie quotidienne des peintres à Rome au dix-huitième siècle*, in *Vivre et peindre*, cit., p. 51.

³⁶⁹ I. FALDI, *Tierce, Jean-Baptiste Antoine* in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo – 31 maggio 1959), Roma, De Luca, 1959, pp. 212-213 ; P.

Parigi nelle botteghe di Descamps e di Pierre, l'artista intraprese nel 1773 il consueto «viaggio in Italia». Nello stesso anno si stabilì a Firenze dove il 19 agosto fu eletto membro dell'Accademia del disegno; sappiamo anche che durante questo periodo copiò la *Presa di Gerusalemme* di Salvator Rosa. Nella città toscana sposò la figlia del Dottore Mesny, un medico lorenese, ma i suoi difficili rapporti con la famiglia della moglie lo costrinsero a trasferirsi a Napoli, dove abitò dal 1774 al 1777 (trovò alloggio, forse con l'appoggio del cardinale de Bernis, nell'elegante via Toledo, dietro il Palazzo Cavalcanti³⁷⁰). Quivi strinse amicizia con l'incisore Filippo Morghen, che lavorava all'epoca alle *Antichità di Ercolano*, e insegnò il disegno al figlio di quest'ultimo, Raffaele, conducendolo in campagna. In quegli stessi anni entrò in contatto con un certo cavaliere de Saint-Didier (che gli fornirà delle raccomandazioni per Roma), con la corte e con la buona società napoletana. Nel 1776 il marchese de Sade, che si trovava in Italia per sfuggire alla condanna a morte, si rivolse all'artista per essere accompagnato nel suo *Tour* del regno di Napoli e assicurarsi le illustrazioni per il suo *Voyage d'Italie*:

*J'avais avec moi Monsieur Tierce, peintre célèbre de plusieurs académies, dont les ouvrages charmants ont autant de vérité que de correction, dont le pinceau flatteur prête des grâces à la nature, qu'il embellit en la copiant. Il s'offrit de me donner dans ce petit morceau d'autant plus difficile [un disegno di Pozzuoli, forse della Solfatara] la preuve des talents supérieurs qui m'avaient flatté en lui, et duquel je me fais une vraie fête d'orner votre cabinet. C'est avec cet artiste que je fis toute ma Tournée de Naples et des environs, et je puis dire que je trouvai chez lui toute la ressource qu'un voyageur qui cherche à s'instruire peut désirer pour augmenter ses connaissances et diriger son goût. Ne se bornant point à celles de son art, il voulut bien diriger les miennes sur l'histoire naturelle, l'architecture et l'Antiquité, et l'on peut dire que si l'on retire quelque fruit d'un voyage comme celui dont j'ai l'honneur de vous offrir le détail, ce n'est qu'autant qu'on est assez heureux pour l'entreprendre avec des personnes aussi éclairées.*³⁷¹

Dai primi di gennaio fino al 5 maggio i due visitarono Cuma, Baia, Stabia, Paestum (fig. 30) e si inoltrarono fino in Sicilia, raggiungendo Agrigento: il loro soggiorno è documentato nelle pagine del diario di Sade. Nello stesso periodo l'artista collaborò al *Voyage pittoresque* di Saint-Non, realizzando allo scopo cinque disegni di Portici, Napoli e Isola del Liri. La presenza di Tierce a Napoli è inoltre dimostrata dai

ROSENBERG, *Jean-Baptiste Tierce*, in *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile – 30 giugno 1977), Firenze, Centro Di, 1977, p. 144; O. MICHEL, *Jean-Baptiste Tierce à la recherche de lui-même* in DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, pp. I-IX; O. MICHEL, «Tierce» in *The Dictionary of Art*, cit., vol. XXX, p. 865; A. GONZALEZ-PALACIOS, *La stanza del Gladiatore*, in «Antologia di Belle Arti», nuova serie, nn. 55-58, 1998, pp. 4-33 (in part. pp. 21 e 23)

³⁷⁰ O. MICHEL in DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. II, p. III. Sua moglie vi partorì un figlio chiamato Luigi.

³⁷¹ DE SADE, *Voyage d'Italie*, vol. I, p. 231.

documenti d'archivio del Banco di Napoli: egli vi figura, come cliente del Banco di San Giacomo, nell'anno 1776 e durante il primo semestre del 1777. Purtroppo le informazioni che abbiamo potuto ricavare dallo studio di questi documenti non sono di grande rilevanza: risulta infatti come Tierce abbia aperto un conto, solo allo scopo di versarvi una somma prestatagli da Munzio Britti e lo abbia chiuso, una volta saldato il debito³⁷². Dopo il trasferimento a Roma nel 1777 insieme alla moglie e al figlio, l'artista continuò a sfruttare le sue relazioni napoletane e grazie al cavaliere de Saint-Didier ottenne una raccomandazione presso il Direttore dell'Accademia di Francia. Nel 1779, di ritorno in Francia, espose al *Salon de la Correspondance* una *Veduta di Napoli e del Vesuvio dal piccolo eremitaggio di capo Posillipo* e realizzò, tra l'altro, una *Veduta di Paestum* per il cardinale de Bernis e una *Veduta del Vesuvio* per il conte d'Orsay. Nel 1786 presentò, sempre al *Salon de la Correspondance*, una *Veduta del golfo di Napoli con il mare agitato e il Vesuvio*; lo stesso anno, a partire dall'inizio novembre, soggiornò per altri due mesi a Napoli dove, probabilmente a causa della feroce concorrenza tra i pittori di paesaggio (come spiega una lettera di Ménageot), Tierce non riuscì ad imporsi sul mercato³⁷³. Nel 1788, tornato a Roma, espose a Palazzo Farnese, allora ambasciata del regno di Napoli, un paesaggio che possiamo identificare come il *Paesaggio con il Vesuvio* del museo di Tourcoing; il periodico romano, *Memorie per le Belle Arti*, segnalò l'avvenimento e qualificò il pittore come «valente paesista»³⁷⁴. La produzione di opere napoletane di Tierce è difficile da studiare. I disegni e i quadri che ci sono pervenuti sono difficilmente databili (possono appartenere al periodo del primo, del secondo soggiorno, oppure essere stati realizzati altrove a memoria o con l'aiuto di schizzi) e, per quanto riguarda quelli realizzati per il *Voyage d'Italie*, non hanno sempre, come nota Pierre Rosenberg, una corretta attribuzione³⁷⁵. Alle opere in precedenza elencate e ai disegni di dubbia attribuzione eseguiti per il marchese de Sade, si aggiungono due quadri - *La Scuola di Virgilio* e *Il Vesuvio* -, tre disegni rappresentanti «le lave del Vesuvio, con diversi costumi e la Reggia di Portici» - venduti a Parigi nell'ultimo decennio del Settecento ed inventariate nel *Getty Provenante Index* - ed

³⁷² «Giovanni Battista Tierce De mandato e per esso Don Francesco Fiorentino. E per esso in virtù di mandato della Gran Corte della Viccarìa a F. Fiorentino le pagherete al reverendo Don Munzio Britti in conto dei favori fin'ora compartitimi.» Napoli, A.S.B.N., Banco di San Giacomo, Giornale copiapolizze di cassa del 1777, mat. 2038, p. 231, partita di 16.3.5 ducati estinta il 7 febbraio.

³⁷³ Lettera di Ménageot a D'Angiviller del 15 ottobre 1788. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XV, p. 290, citata da O. MICHEL in DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. II, p.VI.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Comunicazione orale del 12 gennaio 2003. I disegni pubblicati nel *Voyage d'Italie* di Sade non sarebbero tutti della mano di Tierce.

infine due opere del museo di Weimar segnalateci da Benjamin Peronnet (fig. 44). Si tratta, nel caso di queste ultime, di due disegni realizzati per una raccolta, mai portata a termine, di *Costumes de Naples* e, sebbene non si tratti di paesaggi, ci permettono di formulare alcune ipotesi riguardo l'attività napoletana del nostro artista. La prima è relativa all'identità del committente di questa raccolta: potrebbe trattarsi del marchese de Sade, che nelle pagine del suo *Voyage* ha dedicato numerosi passaggi agli usi e ai costumi dei napoletani. Benché il disegno che funge da frontespizio alla raccolta di Tierce, raffigurante un popolano accanto ad un vaso antico, sembri essere quello di una pubblicazione diversa dal *Voyage*, la sua incompiutezza, così come quella del manoscritto di Sade, ci fa supporre che si tratti di un progetto editoriale non portato a termine. D'altronde la scelta iconografica del vaso, potrebbe suggerire la presenza, per la raccolta, di un committente collezionista quale Sir William Hamilton - il quale tra il 1766 e il 1776 aveva, a sua volta, pubblicato il catalogo dei suoi vasi etruschi - o Charles Townley, il quale progettava di realizzare un'opera analoga; o altrimenti potrebbe essere stata semplicemente dettata dal desiderio di approfittare del grande successo commerciale della pubblicazione di Hamilton. La seconda osservazione riguarda il soggetto della raccolta *Costumes de Naples*: all'epoca dei soggiorni napoletani dell'artista era in preparazione, a cura della Stamperia Reale, la *Raccolta di vari Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli*, illustrata da Fabris e, in seguito, da Alessandro D'Anna, Saverio della Gatta con l'aiuto di diversi artisti. Questo progetto, troppo ambizioso, era destinato a rimanere incompiuto; è comunque probabile che Tierce vi abbia partecipato o se ne sia ispirato per realizzare un'opera analoga³⁷⁶.

Il pittore Beys appartiene alla stessa generazione di Tierce e di Volaire; quest'artista, oggi completamente dimenticato, è invece menzionato da M. De Saint-Quentin nel suo diario di viaggio:

Il y a un Nommé Beys Peintre françois qui est excélent et le Meilleur qui Soit à Naples, pour peindre les Costumes du Paÿs il demeure chez le maréchal vinti général des Suisses près leurs casernes, il les fait très exact, il les vend 2 onces chaque, il faut toujours faire son marché davant [mettersi daccordo sul prezzo] quand on lui commande quelques choses, parce que Sans cela, où il augmente de

³⁷⁶ Tino Santangelo ha ricordato che «Venuti ottenne dal Re [dopo il 1783], il permesso di servirsi di decoratori stranieri [...] per colorare a tempera i disegni dei costumi dei contadini della provincia di Salerno.» T. SANTANGELO, *Tecniche artistiche e commercianti*, in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985 – 28 febbraio 1986), Napoli, Electa, 1985, p. 45.

*prix, où il cherche dispute Vilainement, même pour ne pas le donner et lui il est singulier et un peu fol.*³⁷⁷

Beys dovette dedicarsi anche al genere del paesaggio poichè il *Getty Search Sale Catalog* menziona, in una vendita all'asta a Parigi nel 1796, «4 *dessins, vues de Naples, de Puzzole et de Chiaia, quelques figures ornent ces compositions qui sont exécutée à l'aquarelle par Beys*».

Jean-Pierre Péquignot (Baume-les-Dames 1765- Napoli 1807?) è un artista ancora poco studiato ed è noto soprattutto per i suoi legami d'amicizia con Girodet. La recente comparsa sul mercato dell'arte di diverse sue opere, i lavori universitari, le mostre su Girodet e il catalogo ragionato dell'opera di Péquignot in corso di pubblicazione, permettono (e permetteranno maggiormente in futuro), tuttavia, di ampliare le nostre conoscenze sull'artista³⁷⁸. Formatosi alla pittura di paesaggio dapprima a Besançon, dove seguì le lezioni di Wyrsh, e in un secondo tempo all'istituzione Pawlet a Parigi, Péquignot si fece notare nel 1785 all'*Exposition de la Jeunesse*; in questo stesso periodo, entrò probabilmente in contatto con gli allievi di David. Si recò successivamente a Roma, grazie al finanziamento di un ricco protettore; qui il fallimento del suo mecenate lo lasciò senza risorse e lo costrinse a vendere la sua produzione ad un mercante. In questo periodo imparò l'italiano, che parlerà in seguito perfettamente, e fece la conoscenza di Girodet; insieme al quale frequentò l'*Académie de France* e, a seguito dei fatti precedentemente ricordati, fuggì da Roma (il 14 gennaio 1793) per rifugiarsi a Napoli. Un mese dopo l'arrivo nella città partenopea, trovò un impiego come maestro di disegno presso Darlincourt, col quale soggiornò qualche mese in Sicilia (dove si legò d'amicizia con l'architetto Léon Dufourny). Il pittore entrò in contatto con diversi importanti membri della massoneria napoletana, tra cui Carl Tschudi, membro

³⁷⁷ DE SAINT-QUENTIN, *Voyage d'Italie, par lyon, turin, milan, bologne, florence, rome, naples ; naples, rome, florence, bologne, ferrare, padoue, venise, milan, gesne, turin, lyon ; de florence – pise – et – livourne*, S. n. s. d. [1778-1779], Paris, Bibliothèque Nationale de France (d'ora in poi B.N.F.), Ms. 39123910 (manoscritto numerizzato su Gallica, NUMM 208529), f. 41.

³⁷⁸ A. LAFONT, *Une jeunesse artistique sous la Révolution: Girodet avant 1800*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Paris, Université de Parigi IV Sorbonne; C. SAVETTIERI, *Ai confini delle arti: Anne-Louis Girodet-Trioson tra pittura e scrittura*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Pisa, Università di Pisa, 2002; S. LEMEUX-FRAITOT, *Ut poeta pictor, Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Paris, Université di Panthéon Sorbonne, 2003. Un ringraziamento particolare va a Chiara Savettieri, che ci ha segnalato il poema *Le peintre* di Girodet e il Fondo Coupin delle Archives des Yvelines; a Sidonie Lemeux-Fraitot, che ci ha fornito le fotocopie dei documenti archivistici, per la quasi totalità non pubblicati dalla studiosa, e ci indicato l'articolo di Marmottan; a Valentina Branchini, Rémi Cariel e Étienne Bréton, che ci hanno trasmesso la loro documentazione su Péquignot.

della gran loggia nazionale negli anni settanta³⁷⁹, che ospitò l'artista nella propria abitazione³⁸⁰. Come ci ha suggerito il Professor Rosa – a cui dobbiamo la segnalazione dell'appartenenza di Tschudi alla grande loggia napoletana – i contatti dell'artista con la massoneria, probabilmente lo aiutarono ad entrare in contatto con eventuali clienti e gli assicuraronο delle migliori condizioni di vita e di carriera³⁸¹. Sembra, infine – e forse le sue relazioni con l'ambiente locale giocarono, in questo caso, un ruolo determinante - che nonostante il decreto di espulsione dei francesi dal regno di Napoli, Péquignot sia riuscito a rimanere nella capitale e a terminare lì i suoi giorni nel 1807:

21 settembre 1793. Luigi L'homme Ajo del figliuolo di Monsieur Dalincourt Fermier Generale di Francia nell'antico regime³⁸² implora di restare in Napoli sino al ventuno mese di febbraio col suo allievo, e con Pietro Pequignot Maestro di disegno del medesimo : e 'l noto Marchese d'Osmond assicura con suo certificato di essere degno della grazia chiesta.

Conformandosi il Re al parere delle Signorie Vostre Illustrissime è benignamente venuto [...] a concedere a Luigi L'homme di potervi restar ancora quattro mesi col suo allievo, e con Pietro Pequignot Maestro di disegno del Medesimo. Palazzo, 22 settembre 1793. Signor Cavaliere De Medici.³⁸³

Ciò è confermato anche una lettera di Cacault:

³⁷⁹ E. CHIOSI, *Lo spirito del Secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo, Quaderni della Facoltà di Scienze Politiche*, Napoli, Giannini, 1992, nota 12 p. 193 e nota 3 p. 202. Carl Tschudi era parente di Theodor Tschudi, Venerabile della grande loggia «*L'Étoile Flamboyante*» e autore di un proprio sistema scozzese.

³⁸⁰ Péquignot fu ospitato per un certo periodo dal brigadiere svizzero Carl Tschudi (cfr. LAFONT, *Une jeunesse artistique*, cit. p. 107, nota 332), poi abitò da solo (cfr. Versailles, Archives départementales des Yvelines, Fonds Coupin, J. 2074) infine fu portato in cura dal Sig. Felice Nicolas a Sorrento, dove morì (cfr. Versailles, Archives départementales des Yvelines, Fonds Coupin, J. 2074). Il dottore Domenico Cirillo che curò l'amico Girodet e fornì a quest'ultimo artista un certificato di malattia per permettergli di rimanere nel Regno di Napoli nel 1793, era a sua volta massone. Apparteneva alla loggia *Les Zélés*, a *La Zélée et secrète*, ed infine, ad una loggia inglese e al circolo latomistico dei fratelli Di Gennaro. Cfr. C. FRANCOVICH, *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione Francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 354. STOLPER, *La Massoneria settecentesca nel Regno di Napoli*, cit., p. 601.

³⁸¹ Potrebbe essere rilevante il soggetto scelto da Péquignot per un suo quadro, *Paesaggio con piramide e tempio (le avventure di Telemaco)*, oggi custodito nel Palazzo Reale di Napoli: Termosiri insegna a Telemaco l'agricoltura e la musica. In alcune logge francesi si prestava giuramento su libri francesi, tra i quali appunto, *Le avventure di Telemaco* di Fénelon. Sull'iconografia del quadro, si veda la scheda di Annalisa Porzio in *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, Reggia di Caserta, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), Milano, Skira, 2004, pp. 305-306. Sulle loggie napoletane e la cultura francese, cfr. M. D'AYALA, *I liberi muratori di Napoli nel secolo XVIII, Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, 1897, anno XXII, fasc. III, pp. 446-463.

³⁸² «*D'Arincourt, fermier général très dévoué à Monsieur, Comte de Provence (le futur Louis XVIII) réalisa à la hâte ce qu'il put de sa fortune pour l'offrir à ce prince quand il émigra [...]. Il fut compris dans les vingt-huit fermiers généraux exécutés le même jour, le 19 floréal an III [jeudi 8 mai 1794], sous l'inculpation collective et banale de complot contre le peuple (1). Il laissait deux fils à qui Louis XVIII rendit, à son retour en France, ce qu'il avait reçu du père. L'un de ces deux fils devint général et l'autre se consacra aux lettres [...]*».

(1) *On voit sur la liste des condamnés de ce jour : Louis-Adrien Prévôt d'Arincourt, âgé de cinquante ans, né à Evreux, ex-fermier général demeurant à Migny-le-Haineau, département de Seine-et-Oise.* » A. DE JANZÉ, *Les Financiers d'autrefois : Fermiers généraux*, Paris, Ollendorff, 1886, pp. 300-302.

³⁸³ Napoli, A.S.N., Affari esteri, B. 543, senza n. di foglio.

*Il est resté en Italie plusieurs artistes français d'un talent très distingué : Fabre, Boguet, Corneille, Goffier (sic), demeurant à Florence, Vanloo demeurant à Gènes, Sanlos et Blanchard demeurant à Rome, et Péquignot demeurant à Naples. Ce sont des hommes faits et formés qui n'ont plus rien à acquérir en Italie ; ils y restent pour ne pas aller à Paris mourir de faim. Ils savent que ceux qui sont rentrés manquent d'ouvrage. Nous perdons des hommes d'un talent qui coûte beaucoup à former, et je crois qu'à Paris ils se perdent encore davantage parce qu'il y reste toujours un grand esprit de parti et d'école...*³⁸⁴

Abbiamo visto in precedenza come, durante la sua permanenza a Napoli, Péquignot abbia visitato la regione in compagnia del suo amico Girodet, recandosi alla tomba di Virgilio, a Pozzuoli, a Cuma, a Salerno, a Capri e sul Vesuvio³⁸⁵; lo studio della sua produzione ci permette di aggiungere a questo elenco Cava dei Tirreni (fig. 38) e Paestum. Sappiamo inoltre che assistette all'eruzione del Vesuvio del 1794 – rappresentata nel quadro della Certosa di San Martino - che distrusse Torre del Greco. L'artista si allontanò spesso da Napoli per effettuare delle escursioni più o meno lunghe; durante questi viaggi realizzò numerosi disegni. Girodet, debitore verso Péquignot del suo gusto per il paesaggio, copiò e acquistò diverse opere dell'amico; il *Cacciatore in un paesaggio* conservato al museo di Montargis e realizzato «a due mani» costituisce una testimonianza eloquente della collaborazione tra i due amici. Siamo riusciti ad identificare tredici tra quadri e disegni di Péquignot rappresentanti soggetti campani (o firmati e localizzati a Napoli): si tratta di paesaggi ideali con figure mitologiche o di vedute classicheggianti della Campania, caratterizzati da uno studio approfondito del disegno, da un'armonia delle composizioni e da una grande delicatezza di esecuzione. Abbiamo anche rinvenuto, alla Società Napoletana di Storia Patria, dodici disegni inediti realizzati su carta velina (di cui solo i numeri d'inventario 11590, 11596 e 11597 sembrano autografi, mentre i 11587, 11589, 11591, 11593, 11594 e 11595 possono essere attribuiti all'artista secondo il parere di Étienne Bréton e il nostro). Due quadri di Péquignot si trovavano, alla fine del primo decennio dell'Ottocento, nelle collezioni di Murat a Palazzo Reale, ma non ne conosciamo purtroppo la provenienza³⁸⁶. Non sappiamo, infatti, se furono acquistate da Giuseppe Bonaparte (Napoli 1806-1808)

³⁸⁴ Lettera di Cacaault al ministro Delacroix del 24 gennaio 1797. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XVI, p. 496 citata in P. MARMOTTAN, *La jeunesse du peintre Fabre*, «Gazette des Beaux-Arts», février 1927, t. XV, p. 105.

³⁸⁵ Cfr. 2.1.2 «Il viaggio di formazione: i paesaggisti sulle orme di Vernet».

³⁸⁶ «Stanza da letto di S.M. 71. 72. Due paesi, Pequignot». S. DENIS, *Nota de' Quadri esistenti nel Real Palazzo di Napoli*, 1808, Paris, Archives Nationales, 381/AP/4 dossier 2. Ringraziamo Valentina Branchini per averci fornito questa informazione.

direttamente dall'artista o se entrarono in possesso di Murat (Napoli 1808-1814), grande *amateur* di pittura di paesaggio, dopo la morte di Péquignot. Malgrado ciò l'artista non riuscì a gestire in maniera proficua la sua carriera napoletana, come testimonia questo ritratto dell'artista dovuto a un discepolo di Girodet:

Pequignau avoit le défaut de se livrer à la boisson, on le trouvoit souvent ivre et endormi dans les rues de Naples; quoiqu'il soit bien digne par son talent et son esprit de vivre dans la classe la plus élevée de la société, il parroit qu'il étoit souvent avec les gens de la plus basse classe [...].

*Ses ouvrages étoient assez estimés à Naples mais il ne tenoit pas le premier rang, d'autres peintres de paysages étoient beaucoup plus dignes que lui, indépendamment de sa conduite qui devoit lui faire beaucoup de tort.*³⁸⁷

La sua produzione non gli permise di vivere dignitosamente e l'artista - modesto, poco mondano e ambizioso - morì a Sorrento (dove si era trasferito poco prima per curare la sua malattia di petto) in solitudine e ridotto in miseria³⁸⁸.

*La France honorerait aujourd'hui sa mémoire,
Si son orgueil, moins fier, eût accueilli la gloire.
Aimant les arts pour eux, heureux d'être oublié,
Ses seuls besoins étoient l'étude et l'amitié ;
Par l'étude fixé sur la terre étrangère,
Pour compagne il garda la pauvreté sévère,
Pour mentor le travail, et ses nobles mépris
Aux hommes comme à l'or n'attachaient aucun prix.*³⁸⁹

Le opere di Péquignot, oltre che da Girodet, furono apprezzate da molti artisti dell'inizio dell'Ottocento (Delorme, Gros, Ménageot o Adélaïde Moitte) e dagli *amateurs* (Barbaja, De Marinis-De Sangro, Heigelin, Nicolas o Lord Bristol) per la loro modernità e originalità e per la ricerca di perfezione ideale di cui sono pervase³⁹⁰. Il contenuto della bottega del pittore andrà, alla sua morte, a Calcidonio Casella, un colonnello napoletano poco scrupoloso, il quale invece di farlo pervenire al fratello di Péquignot - uno scultore - tenterà di trarne profitto. Purtroppo, nonostante le nostre ricerche, non siamo riusciti a identificare con precisione queste opere; tuttavia il numero importante di opere di Péquignot censite negli inventari delle collezioni private

³⁸⁷ Versailles, Archives départementales des Yvelines, Fonds Coupin, J. 2074. I paesaggisti citati sono stati attivi all'epoca di Ferdinando IV (Hackert), durante il decennio francese (Bidault e Dunouy), o in entrambi i periodi (Simon Denis; su quest'ultimo, cfr. DE KOTZEBUE, *Souvenirs d'un voyage*, cit., vol. II, pp. 270-272).

³⁸⁸ Versailles, Archives départementales des Yvelines, Fonds Coupin, J. 2074 ; GIRODET, «Le peintre», cit., p. 123.

³⁸⁹ GIRODET, «Le peintre», cit., p. 133.

³⁹⁰ THURIET, *Un artiste oublié*, cit., p. 284. Gros possedeva due quadri di Péquignot.

napoletane all'inizio dell'Ottocento lascia pensare che Casella abbia proposto i quadri agli *amateurs* locali³⁹¹.

Jean-Jacques Taurel (Tolone 1757 - Parigi 1832) ricevette la sua prima formazione a Parigi, nella bottega di Doyen, e perfezionò gli studi presso l'*Académie Royale de peinture et de sculpture*, dove ottenne, nell'ottobre del 1779, il premio di pittura. Come numerosi altri artisti provenzali si specializzò nel genere del paesaggio e della marina. Di questo pittore, poco studiato, si sono conservati tre quadri con soggetto napoletano: *Veduta dei templi di Paestum dal mare* (firmato e datato 1793; Château de Vizilles, Musée de la Révolution française) (fig. 31), *Ingresso dell'esercito francese a Napoli il 21 gennaio 1799* (Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) (fig. 10) e *Capriccio con la costa di Napoli, il faro e Castel Sant'Elmo* (London, Christie's, 13 dicembre 1996), opere in cui si nota l'influenza di Joseph Vernet. Purtroppo non si conoscono le circostanze della loro realizzazione, la biografia di Taurel non ci consente, infatti, di sapere se e per quali motivi si trovasse a Napoli nel 1793 e/o nel 1799: potrebbe tanto aver accompagnato la squadra francese comandata dall'ammiraglio Latouche-Tréville, nel 1793, e/o quella di Championnet, nel 1799, quanto essere fuggito da Roma, insieme agli altri artisti francesi, in seguito alle sommosse di gennaio del 1793. Purtroppo la sua ipotetica presenza a Napoli tra il 1793 e il 1799 non è attestata da alcun altro documento, se non dai quadri prima menzionati: la nostra indagine negli archivi napoletani non ha fornito, difatti, alcun risultato significativo. Diversi studiosi hanno notato come in queste opere, e in alcune di quelle presentate nei *Salons* e nei concorsi rivoluzionari, gli aspetti – o addirittura i soggetti – militari prevalgono su quelli paesaggistici, lasciando supporre che l'artista fosse addetto alla marina militare e che quindi si spostasse a seconda delle campagne. Il caso di Taurel, tuttavia, non è isolato, anche Antoine-Laurent Castellan (1772-1838) e Charles-Stanislas Léveillé (1772-1833) - pittori di paesaggio e di architettura – furono nel 1797

³⁹¹ Tre «vedute», «due quadretti compagni» e un «quadro» di Péquignot erano elencati nel *Catalogo ragionato de'quadri del Sig. D. Domenico Barbaja*, cit., pp. 3 e 7-8. Il banchiere svizzero Heigelin possedeva uno o due quadri di paesaggio di Péquignot nella sua villa di Capodichino. Cfr. D. ROMANELLI, *Napoli antica e moderna*, Napoli, Angelo Trani, 1815, p. 212. La collezione Marinis-De Sangro ospitava, verso la metà dell'Ottocento, quattro quadri dell'artista, un «Paese con tratto dell'Ossian (sic)», una «Veduta d'un Lago con la tomba di Rousseau», un «Paese con due figure», un «Salto di Leucade», Catalogo de'quadri componenti la galleria del principe di Fondi, strada Fontana Medina, n. 24, 1850 ca. Pubblicato in G. MANIERA ELIA, *La quadreria napoletana De Marinis – De Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, in «Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico», Quaderno di Studi sul Settecento Romano, n. 7, a cura di E. DEBENEDETTI, pp. 307-337, Roma, De Luca, 1991, pp. 329-337.

inviati dalla Repubblica in missione militare a Costantinopoli, su richiesta del sultano. Al loro ritorno, passarono da Brindisi e Napoli e si dedicarono, per qualche settimana o per qualche mese, all'esercizio delle vedute prese dal vero, come attestano le illustrazioni contenute nelle *Lettres sur l'Italie* di Castellan³⁹² (fig. 18) e una lettera della corrispondenza diplomatica³⁹³. In effetti, non era raro, a quell'epoca, che un paesaggista, patriota e repubblicano, accettasse di mettere il suo talento al servizio dell'esercito francese.

Nonostante la scelta comune di stabilirsi a Napoli, questi artisti non sembrano essersi frequentati. Nella tabella riassuntiva che presentiamo alla fine del paragrafo (tab. 3), abbiamo rappresentato la cronologia del soggiorno campano di questi pittori e incisori. Dalla tabella si evince quali siano gli anni in cui ebbero la possibilità di stabilire dei contatti. Benché i periodi di soggiorno napoletano di questi artisti si sovrappongano in numerosi casi, soltanto Volaire con Boily e Giraud con Jolivet (nel 1767 il primo incide *La Pianta della città di Napoli* realizzata dal secondo)³⁹⁴ sembrano essersi incontrati. È plausibile che Clérisseau, durante i suoi due soggiorni napoletani del 1755 e del 1761, sia entrato in contatto con Ignace Vernet (che risiedé probabilmente nella capitale meridionale dal 1746 fino alla morte nel 1775), del quale possedeva «*Deux Tableaux, sites d'Italie, dans le goût d'Ignace Vernet*» (vendita dopo la morte, Paris, Maître Chariot, 11 dicembre 1820)³⁹⁵. I fattori che ostacolarono i rapporti fra gli artisti possono essere individuati nella forte concorrenza che esisteva tra di loro, nelle differenti specialità a cui si dedicavano (Gaultier, Boily e Giraud erano incisori e tutti gli altri pittori), nella diversa maniera con cui concepivano il lavoro (Gaultier, Giraud e I. Vernet copiavano i modelli creati da altri) o ancora nella divergenza di idee politiche che manifestavano (Volaire, Tierce - e forse Giraud e Gaultier - erano realisti, mentre Péquignot e Taurel erano repubblicani). Notiamo *en passant* che tre degli artisti presenti nella tabella 3 (Volaire, I. Vernet e Tierce) abitavano nel quartiere di Chiaia-San

³⁹² CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie*, cit.

³⁹³ «*Deux autres Français, les citoyens Castellan et Léveillé, artistes qui avaient été envoyés à Constantinople, en ont plus récemment, pendant une longue maladie, reçu tous les secours et les soins de l'hospitalité. Il[un impiegato del consolato francese a Brindisi] leur a facilité les moyens de dessiner quelques vues et quelques édifices du pays. On vient de le mander en cette ville [Napoli], lui promettant de lui donner une place meilleure que celle qu'il exerçait ; à peine arrivé, on l'a conduit en prison, comme prévenu d'avoir aidé des ingénieurs français à lever des plans de fortifications...*» Lettera di Trouvé a Talleyrand del 29 frimaire an VI, Paris, A.M.A.E., Correspondance diplomatique, Naples, vol. CXXV, doc 58.

³⁹⁴ VALERIO, *Nel segno di Giraud*, cit., pp. 34-35.

³⁹⁵ *Sale Catalogs. Getty Provenance Index Databases*.

Ferdinando ed erano clienti della medesima banca, mentre altri due (Gaultier e Boily) frequentavano quello stesso quartiere probabilmente per motivi di lavoro (dato che erano incisori di corte).

A Napoli, al contrario di quanto avveniva a Roma, non si crearono delle vere e proprie comunità artistiche raggruppate per nazionalità, parrocchia, istituzione (quale l'*Académie de France*) o luogo d'incontro (come il caffè degli inglesi). Come vedremo in seguito, le frontiere tra le diverse nazionalità o i differenti ambienti sociali ed intellettuali erano molto permeabili e gli scambi molto numerosi, come attestano ad esempio le memorie di Thomas Jones o di Élisabeth Vigée-Lebrun. In realtà differenti erano le motivazioni della permanenza a Napoli di questi sette artisti, e diverse quindi appaiono le loro aspettative. Alcuni - Boily, Gaultier, Giraud, Tierce e I. Vernet - scelsero la città partenopea per ragioni economiche. Lo sviluppo del settore editoriale, il fiorente mercato della veduta, la mano d'opera a basso prezzo, i numerosi clienti (la corte, i diplomatici e i turisti) e la vita poco cara - come notavano coloro che avevano soggiornato in precedenza a Roma - erano tutti argomenti a favore della scelta di stabilirsi a Napoli:

*Le prix des denrées est moindre à Naples qu'à Paris et à Londres, parce qu'il y a plus de frugalité, moins de commerce et moins d'argent.³⁹⁶
Les légumes, les fruits, le poisson commun, et ordinairement le pain, y sont à si bas prix, qu'il est facile d'y subsister.³⁹⁷*

La decisione di Voltaire, oltre che da considerazioni artistiche ed economiche, dipese dalle vicende della sua vita familiare (come già sappiamo); una scelta tanto forte da spingerlo, nel 1793, a rinunciare definitivamente ad un suo ritorno in Francia. Ancora diverse sono le ragioni che portarono Taurel a Napoli, in un momento in cui era difficile per un francese entrare in Italia se non con le armi: l'artista, probabilmente guidato da motivazioni politiche, rappresentò le vittorie dell'esercito repubblicano (ma ciò non comporta necessariamente che ne fosse al seguito) ed espose con successo le sue opere ai *Salons* e ai concorsi rivoluzionari (fig. 10). Le motivazioni di Péquignot furono invece esclusivamente artistiche: rifugiatosi a Napoli decideva di rimanervi, nonostante il difficile contesto storico-politico e la scarsità delle commissioni, perché incantato dalle molteplici suggestioni offerte dalla natura. D'altronde, quest'artista modesto e disinteressato, in città non poté contare né sul sostegno dei viaggiatori (che dal 1789 avevano sospeso il loro *Grand Tour*), né sull'appoggio della corte antifrancesa

³⁹⁶ DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, p. 390.

³⁹⁷ DUCLOS, *Voyage en Italie*, cit., pp. 249-250.

(impegnata a raccogliere fondi per finanziare le sue campagne militari), né infine sulle commissioni della clientela aristocratica (ancora impreparata al genere del paesaggio storico).

L'elemento comune tra gli artisti che scelsero tentare la fortuna all'ombra del Vesuvio, sono le difficoltà di sopravvivenza incontrate a Roma, tappa obbligata per ogni paesaggista all'inizio della propria carriera (nella città pontificia, secondo Aloys Hirt, operavano nel 1787 circa 600 artisti)³⁹⁸. Questa circostanza è notata da molti studiosi (tra cui Fabrizia Spirito, nella sua recente monografia su Lusieri³⁹⁹) ed è espressa chiaramente nelle confessioni degli stessi artisti di minor successo. Thomas Jones, nelle sue memorie, spiega che, non trovando a Roma nessuna commissione e avendo ricevuto l'incarico da parte di alcuni clienti di realizzare delle vedute dei dintorni di Napoli, aveva deciso di stabilirsi nella città partenopea, nella speranza (che risulterà delusa) di beneficiare della protezione dell'ambasciatore inglese (Sir William Hamilton) e di trovarvi - secondo le sue stesse parole - meno rivali⁴⁰⁰. Tutti i nostri artisti (ad eccezione di Boily, Giraud e Taurel, la cui carriera è ancora priva di uno studio adeguato), prima di giungere a Napoli, avevano soggiornato diversi anni a Roma, dove si erano infranti i loro sogni di successo nel difficile mercato della veduta (dominato dagli studi e dalle officine calcografiche di Volpato, dei Piranesi e dei fratelli Hackert). Come ricordato da Silvia Maddalo nella sua monografia su Manglard, nella città pontificia il monopolio della produzione artistica apparteneva ad alcuni pittori. Infatti, secondo gli statuti del 1715 dell'Accademia di San Luca, era «proibito agli artisti non accademici di “operare in pubblici lavori senza essere esaminati” da una speciale Commissione Accademica, la quale “rilascerà opportuna licenza secondo i meriti”, e dietro pagamento di una tassa del 2% sul valore dell'opera». La studiosa rileva quanto fosse difficile per un pittore che non era membro dei circoli ufficiali operare a Roma, dove tutta la vita culturale era diretta e manovrata da un ristretto gruppo dirigente accademico⁴⁰¹. D'altronde non era solo l'influenza esclusiva delle istituzioni artistiche sulle commissioni a creare problemi ai giovani artisti francesi residenti a Roma, ma anche il gran numero di pittori presenti in città:

³⁹⁸ A.L. HIRT, *Sommärischen Angabe....* Citato in F. SPIRITO, *Lusieri*, Napoli, Electa, 2003.

³⁹⁹ SPIRITO, cit., p. 12.

⁴⁰⁰ A.P. OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, «The Walpole Society», vol. XXXII, 1951, p. 93.

⁴⁰¹ MADDALO, *Adrien Manglard*, cit., p. 43.

[Tierce] retourne en France...Je conçois comment les peintres de paysage ont de la painne à se tirer d'affaire ici [à Rome], car ils se multiplient à l'infini et je crois qu'il en pousse un tous les jours.⁴⁰²

A causa di ciò, diventava ormai difficile proporre nuovi soggetti o guadagnarsi la fiducia dei clienti; al contrario, a Napoli, per i pittori di paesaggio, i problemi sopra elencati non si presentavano e coloro (ad eccezione del poco scrupoloso Giraud) che la scelsero come città d'adozione, non se ne pentirono.

2.1.4 Un viaggio istituzionalizzato: i *pensionnaires*

Il viaggio dei *pensionnaires* a Napoli entrò a far parte del regolamento interno dell'Accademia nel 1775 e divenne, a partire da quella data, obbligatorio; quello che era stato per diversi anni un'iniziativa personale degli allievi si trasformò in un viaggio istituzionalizzato che ogni membro dell'Accademia di Francia a Roma doveva compiere per completare la propria formazione. L'avvenimento rappresentò il primo riconoscimento ufficiale dell'importanza dell'esperienza napoletana per il *cursus* formativo degli artisti francesi. La decisione, adottata da Vien, era stata tuttavia preceduta, come abbiamo già rilevato, sia dalla politica dei diversi direttori del Palazzo Mancini che lo avevano preceduto – volta a incoraggiare i *pensionnaires* allo studio del paesaggio e/o al soggiorno in Campania – che dal viaggio privato di molti allievi a Napoli. Studieremo quindi questa «cronologia in due tempi» che si articola intorno alla data cardine del 1775, per successivamente analizzare in modo più approfondito la politica artistica francese.

L'interesse dei direttori dell'Accademia verso il genere del paesaggio⁴⁰³ - che, in un periodo nel quale la pittura di storia prevaleva ancora su ogni altro genere nel gusto ufficiale e privato, costituiva un'attitudine assolutamente moderna - iniziò con il mandato di Nicolas Wleughels (1725-1737). L'artista assunse la direzione di un'istituzione indebolita dalla crisi economica e artistica che aveva contrassegnato il mandato di Poërsen, e si mostrò contrariato dalla scomparsa dei pittori di paesaggio:

⁴⁰² Lettera di Ménageot à D'Angeville del 15 ottobre 1788 citata da O.MICHEL in DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. II, p. VI.

⁴⁰³ Su questo tema, cfr. J.F. MÉJANÈS, *Le voyage d'Italie*, in *La donation Baderou au musée de Rouen, Études de la Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 1, 1980, pp. 81-88 (in particolare pp. 84-87).

*On ne voit plus de Carrache, de Claude Lorrain, de Poussin, de Mole, de Fouquières, de Francisque, etc. Peut-être viendra t-il quelqu'un qui relèvera cette partie, qui est presque éteinte.*⁴⁰⁴

Come notato da diversi studiosi, Wleughels - incoraggiato in ciò dal *Directeur des Bâtiments du Roi*, il duca d'Antin - fece di tutto per stimolare la produzione paesaggistica, accompagnando il fine settimana i *pensionnaires* nella campagna laziale, a Tivoli e a Frascati⁴⁰⁵:

*Le Sieur Wleughels fait fort bien de promener les élèves; ce serait un bon coup s'il pouvait leur donner le goût du paysage.*⁴⁰⁶

Non limitandosi ad incoraggiare lo studio della natura, Wleughels decise di avvalersi della collaborazione del noto pittore di paesaggio Giovan Battista Panini, come professore di matematica e di prospettiva; questi assumerà un ruolo non trascurabile nell'evoluzione del genere pittorico presso la giovane generazione di artisti francesi. Tra i suoi allievi più fedeli troviamo Louis-Joseph Le Lorrain, Hubert Robert e Charles-Louis Clérisseau. Wleughels inoltre aiutò Vernet al suo arrivo a Roma, consentendogli di lavorare negli studi dell'Accademia, malgrado fosse privo del titolo di *pensionnaire*, incoraggiandolo nella sua scelta di diventare pittore di paesaggio e di marina e incitandolo, insieme a d'Antin, a lavorare in riva al mare. Come i suoi predecessori Wleughels fu anche convinto della necessità per gli allievi di viaggiare in altre città della penisola, in particolare quelle della Lombardia, del Veneto e della Toscana, per perfezionare la propria conoscenza dell'arte italiana.

Se durante i mandati di Lestache (1737-1738) e di de Troy (1738-1751) la situazione riguardante la pittura di paesaggio non subì alcuna significativa evoluzione, essa conobbe invece una svolta decisiva durante la direzione di Natoire (1751-1775), così come durante il periodo in cui fu Marigny ad assumere l'incarico di *Directeur des Bâtiments du Roi*. Natoire proseguì la politica di Wleughels, conducendo gli allievi nella

⁴⁰⁴ *Correspondance des directeurs*, cit., t. VIII, p. 131 citato in LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t. I, p. 184.

⁴⁰⁵ LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t. I ; *L'Italia vista dai Pittori francesi dei XVIII e XIX secoli*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio – marzo 1961), a cura di G. BAZIN, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1961, pp. 9-11; B. HERCENBERG, *Nicolas Vleughels peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome. 1668-1737*, Paris, Léonce Laget, 1975 ; G. ROMANO, *L'attenzione di Giovan Pietro Vieusseux e le distrazioni di Julien Sorel*, in *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 87-201 (in part. pp. 120-121).

⁴⁰⁶ *Correspondance des directeurs*, cit., t. VII, p. 98 citato in LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t. I, p. 184.

campagna romana e provando a convincere i giovani artisti, ossessionati dall'esercizio della copia, ad applicarsi allo studio del paesaggio⁴⁰⁷.

*La pluspar croyant se dégrader dans ce party [la peinture de paysage] aiment mieux ramper dans l'un [la peinture d'histoire] que de chercher à se distinguer dans l'autre [la peinture de paysage].*⁴⁰⁸

Egli incoraggiò particolarmente il viaggio a Napoli, lasciando partire i *pensionnaires* che avevano ricevuto l'offerta di accompagnare qualche ricco viaggiatore (come Greuze), quelli sofferenti di problemi di salute (come Hoüel), o infine quelli che avevano terminato il loro soggiorno a Palazzo Mancini (come Callet):

*Le temps expiré [i tre anni di studi a Roma] non seulement je permettray à ceux qui en auront profité de se perfectionner à Naples ; mais je leur procureray quelques secours pour faire ce voyage comme récompense de leur assiduité et de leur progrès dans l'Académie de Rome.*⁴⁰⁹

Agli allievi venivano in aggiunta consegnate delle lettere di presentazione per i ministri o gli *amateurs* d'arte; riportiamo di seguito, a titolo di esempio, un passo della lettera in cui Hoüel riferisce delle raccomandazioni di cui beneficiò per il suo soggiorno napoletano:

*Monsieur, j'ay reçu de M. Wattelet les cent louis d'or et la lettre de Monsieur de Vergennes pour Monsieur Bérenger à Naples, que vous avés eu la bonté d'envoyer pour moy, dont je vous fais mes très humbles remerciements ; j'ay reçu aussi des lettres de Monsieur de Sartines pour les différends consuls d'Italie que je pouray voir et dont j'auray besoin, notamment Monsieur de Saint-Didier à Naples.*⁴¹⁰

Inoltre, ai più bravi tra i *pensionnaires*, Marigny assegnava un piccolo sussidio allo scopo di agevolare il soggiorno in Campania.

Progressivamente il viaggio a Napoli entrò a far parte delle abitudini degli allievi e, durante il mandato di Hallé (1775), gli artisti che decisero di soggiornare a Napoli beneficiarono del vitto per la durata di un mese. In una nota datata 1° novembre 1775 e indirizzata al *Directeur des Bâtiments du Roi*, Hallé proponeva di inserire nel

⁴⁰⁷ Su Natoire paesaggista, cfr. L. DUCLAUX, *Les paysages romains et des environs de Rome*, in *Charles-Joseph Natoire. Peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Troyes, Musée des Beaux-Arts, s.d. - Nîmes, Musée des Beaux-Arts, s.d. - Roma, Villa Médicis, marzo - giugno 1977), Nantes, Chiffoleau, 1977, pp. 102-110; E. DACIER, *Natoire paysagiste*, «Archives de l'Art français», n.s., n. 21, 1949, pp. 230-242 ; F. BOYER, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire, peintre du Roy (1700-1777)*, «Archives de l'Art français», n.s., n. 21, 1949, pp. 31-106 ; W. KROENIG, *Rom-Vedute mit Rom-Historie im Werk von Charles Natoire*, in *Festschrift für Heinz Ladendorf*, a cura di P. BLOCH e G. ZICK, Köln, Bohlau Verlag, 1970, pp. 50-57.

⁴⁰⁸ *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 422 citato in LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t. I, p. 253.

⁴⁰⁹ *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, p. 88 citato in *Charles-Joseph Natoire*, cit., p. 28.

⁴¹⁰ Lettera di Hoüel à D'Angiviller del 23 febbraio 1776, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIII, pp. 190-191.

regolamento dell'Accademia un articolo riguardante i viaggi⁴¹¹; il tentativo venne portato a termine durante la presidenza di Vien (1775-1781). Il nuovo regolamento, redatto da Pierre, Hallé e Vien, prevedeva, infatti, all'articolo V, «*Voyages*»:

Il est accordé aux pensionnaires de faire le voyage de Naples pendant les quatre ans de leur séjour en Italie ; leur nourriture leur sera donnée à leur retour en argent, sur le pied de 30 bayoques par jour, mais cette rétribution ne leur sera accordée que pour un mois et on ne leur tiendra pas compte des jours qu'ils passeroient au-delà de ce terme ; s'ils répétoient ce voyage, ils ne pourroient pas prétendre aux mêmes avantages.

*La même chose ne leur sera point accordée pour les autres séjours qu'il leur plairoit de faire en d'autres endroits, comme Tivoly, Frascati, etc. Cela ne se pourroit sans donner lieu à des abus considérables ; d'ailleurs ces absences ne doivent pas être longues.*⁴¹²

David ebbe così l'opportunità di compiere, in compagnia del suo collega Suzanne e probabilmente del giovane Quatremère de Quincy, un viaggio a Napoli che assunse un ruolo fondamentale nella carriera dell'artista, come è stato più volte sottolineato dagli storici dell'arte. Ma anche altri allievi, come ad esempio de Senne e de Lannois, approfittarono dell'occasione offerta loro:

*Les Sieurs de Senne et de Lannois sont partis ce matin pour Naples, ils ont entrepris de faire le voyage à pied, pour pouvoir faire à ce qu'ils disent, plus facilement des études qu'ils se proposent de faire sur la route.*⁴¹³

Bisogna sottolineare come soltanto il soggiorno a Napoli fosse oggetto di un articolo speciale nel regolamento dell'Accademia; in effetti il viaggio a Firenze, Bologna o Venezia non era previsto nel *cursus* formativo degli allievi. Cosicché, nell'ottobre del 1780, Vien fu costretto a chiedere un'autorizzazione speciale a D'Angiviller affinché Peyron potesse recarsi a Venezia piuttosto che nella città partenopea⁴¹⁴.

Lagrénée (1781-1787) - personalità tollerante, liberale e aperta - successore di Vien alla direzione dell'Accademia, proseguì nella direzione intrapresa dai suoi predecessori ma si trovò in contrasto, in diverse circostanze, con la politica di d'Angivillier, che si proponeva di sostenere la pittura di storia, di contenuto politico, e di scoraggiare lo sviluppo dei generi minori (provò, ad esempio, di limitare a due anni anziché tre il

⁴¹¹ Paris, Archives Nationales, O¹1942 citato in LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t. I, p. 345.

⁴¹² *Règlement qui doivent être observés par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome d'après les ordres de Monsieur le Directeur Général*, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIII, p. 159.

⁴¹³ Paris, Archives Nationales, O¹1949⁹ citato in LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, cit., t. I, p. 378.

⁴¹⁴ Lettera di Vien a D'Angivillier del 11 ottobre 1780. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIV, p. 58.

pensionato romano del paesaggista Taunay). Ma per quanto riguarda il soggiorno partenopeo (la cui durata, come abbiamo visto, era fissata ad un mese), questo era ormai entrato nelle abitudini degli allievi; così D'Angiviller precisava, in una lettera indirizzata a Lagrenée, che soltanto il viaggio a Napoli era finanziato, mentre un artista che avesse deciso di recarsi in altre città della penisola, avrebbe dovuto farlo a proprie spese⁴¹⁵. Ciò, dal punto di vista del nostro studio, assume una rilevanza particolare; dimostra, infatti, come - nell'opinione del potente *Directeur des Bâtiments du Roi* - Napoli fosse ormai considerata, dopo Roma (e Parigi), uno dei principali centri di formazione degli artisti e una vera e propria capitale culturale. In realtà, il considerevole patrimonio artistico napoletano, era in grado di rispondere alle aspettative di ciascuno degli allievi: gli scultori (come Guyard), realizzavano il calco dell'*Ercole Farnese* o del *Balbus*; i pittori (come Lethière), copiavano la *Pietà* di Ribera alla Certosa di San Martino; e infine gli architetti (come Delannoy), eseguivano i rilievi dei tempi di Paestum. A partire dagli anni 80 diverse opere napoletane cominciarono così a figurare nell'elenco prioritario dei lavori scelti come tema di studio per i *pensionnaires*.

Sotto il mandato di Ménageot (1787-1792), venne ribadita nel regolamento la possibilità per i *pensionnaires* d'effettuare un soggiorno di un mese a Napoli a spese dell'Accademia. Ménageot rilevava come ormai Roma non offrisse più tanti quadri da copiare per il re e fosse ormai diventata una necessità, per i giovani artisti, cercare altrove dei modelli.

Suvée (1792-1801), a sua volta, sottolineò l'importanza per i *pensionnaires* di completare la formazione in un'altra città italiana, con il vitto, l'alloggio e le diverse spese rimborsate dall'Accademia:

*Il est extrêmement important que la dernière année du séjour de chaque élève en Italie soit employée à la parcourir à son choix et selon la direction de son génie ou de son talent, qu'il puisse séjourner soit à Naples, soit à Venise, soit à Florence, à Bologne ou à Gênes.*⁴¹⁶

Molto probabilmente, Suvée aveva saputo ascoltare i consigli di Quatremère de Quincy, il quale, nel 1791, nelle sue *Considérations sur les arts du dessin*, aveva scritto:

Je pense qu'on devrait, sans cesser d'avoir un chef-lieu à Rome, procurer aux élèves pensionnés, des moyens d'étude plus libres en Italie. Il faudrait que chacun fut le maître, selon la nature de son goût et du style qu'il auroit adopté, de séjourner à volonté dans les diverses villes d'Italie, dont les écoles seroient plus en accord avec

⁴¹⁵ Lettera di D'Angiviller a Lagrenée del 19 aprile 1784. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIV, p. 429.

⁴¹⁶ *Correspondance des directeurs*, cit., t. XV, p. 471. La sottolineatura è nostra.

*le genre de son talent. Pour cet effet, il faudroit qu'au lieu d'être attaché à l'Académie de Rome, comme on l'est aujourd'hui, chaque sujet, pensionné individuellement, pût porter, où il le voudroit avec lui, les avantages de cette pension. Le directeur de l'académie de Rome veilleroit à satisfaire à ces divers besoins.*⁴¹⁷

A partire dal 1792, a seguito dell'inasprimento dei rapporti tra la Francia e lo Stato Pontificio, Suvée – al pari dei diplomatici Cacault e Hugou de Bassville – indicò le città di Napoli e di Firenze come le più adatte per il completamento della formazione dei *pensionnaires*; ed effettivamente, come abbiamo visto in precedenza, gran parte degli artisti vi si recarono durante il periodo del loro apprendistato a Palazzo Mancini.

Quali sono gli allievi che soggiornarono in Campania? Prima del 1775 soltanto tre: Clérissseau, Fragonard e Hubert Robert. Essi, non potendo beneficiare di un finanziamento da parte dell'istituzione, furono costretti a contare sulla generosità di un mecenate⁴¹⁸. Dopo il 1775 invece gli artisti residenti a Napoli furono più numerosi; noi ci interesseremo soltanto a coloro che si dedicarono al genere del paesaggio. Il primo fu l'architetto Renard che nel 1775, come ricompensa per dei rilievi effettuati a Palazzo Mancini, fu inviato da Hallé, Direttore dell'Accademia, a Napoli⁴¹⁹. Purtroppo non conosciamo le opere napoletane del primo soggiorno di Renard; in quanto i suoi ventiquattro disegni del regno di Napoli risalgono tutti al suo secondo viaggio, effettuato con Denon e gli altri artisti del *Voyage pittoresque*. David intraprese a sua volta il «viaggio di fine studi» a Napoli, dal 22 luglio al 20 agosto del 1779, per provare a risolvere, su consiglio di Vien, la crisi morale (si era rifiutato di sposare la governante di Vien da lui ingravidata, suscitando così una sommossa nel quartiere del palazzo Mancini) ed estetica (non riusciva a portare a termine il suo «envoi de Rome»: il *Patroclo* di Cherbourg, un'accademia di nudo) che lo affliggeva. Dal suo soggiorno napoletano - che lo mise in contatto con le pitture pompeiane, la collezione d'antichità e la scuola di Solimena - l'artista trasse un grande giovamento, al punto da dichiarare al suo ritorno:

Il me sembla qu'on venait de me faire l'opération de la cataracte. Je compris que je ne pouvais améliorer ma manière dont le principe était faux, et qu'il fallait divorcer avec tout ce que j'avais cru d'abord être le beau et le vrai [la pittura francese del XVII secolo]. Je compris que copier la nature sans choix [sull'esempio di

⁴¹⁷ A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations sur les arts du dessin*, Paris, Devaux, 1791.

⁴¹⁸ Cfr. 2.1.1 «Un viaggio 'd'occasione': gli artisti e i loro protettori».

⁴¹⁹ Lettera di Hallé a D'Angiviller del 1° novembre 1775. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIII, p. 153.

Caravaggio], *c'est faire un métier vulgaire avec plus ou moins d'habileté : mais que procéder comme les anciens et comme Raphaël, c'est être vraiment artiste.*⁴²⁰

Sappiamo da una lettera di Vien che i due artisti compirono «*différentes courses... aux environs de Naples*», forse ad Ercolano, Pompei, Paestum, nei Campi Flegrei, ma nessun documento permette di ricostruire con precisione il loro percorso campano⁴²¹. Durante la sua permanenza in Italia, David realizzò numerosi disegni di paesaggio - vedute urbane o di campagna - che rivelano il gusto del pittore per questo genere, la sua ammirazione per la geometria delle costruzioni antiche e moderne, e il suo interesse per la luce dolce e cangiante di Roma. I dieci album di disegni italiani dell'artista oggi conservati, contengono diversi paesaggi realizzati sicuramente durante il viaggio da Roma a Napoli o nella campagna partenopea, ma non localizzabili con precisione⁴²².

Le circostanze del soggiorno di Lemonnier in Campania non sono del tutto chiare; questo ritrattista e pittore di storia, nel 1779 si trovava a Napoli sia per motivi di studio che per ragioni di salute. In effetti, la corrispondenza del direttore ci informa come, alla data del 12 maggio 1779, l'artista si trovasse ancora in città e fosse affetto da una forte febbre e da dolori al petto che sembravano condannarlo a finire i suoi giorni in Campania. A giugno si recò ad Ischia dove effettuò delle cure termali, da cui trasse un grande giovamento. Della sua permanenza in Campania ci è rimasto soltanto uno studio a olio su carta, un poco maldestro, della famosa eruzione del Vesuvio del 1779.

Altri artisti ottennero l'autorizzazione a recarsi per due mesi in Campania, ma nessuno di essi ci ha lasciato degli studi di paesaggio. A partire dal 1789, diventò sempre più difficile per i *pensionnaires* raggiungere Napoli: i francesi erano ormai guardati con sospetto. Ménageot riuscì, con estrema difficoltà, a procurarsi i passaporti per i suoi allievi desiderosi di studiare i capolavori presenti in città; si tratta comunque di un caso raro dato che, in generale, questo tipo di permessi veniva rifiutato a tutti i francesi, senza distinzione. Gli unici due pittori a visitare Napoli furono, nell'ultimo decennio, Réattu e Girodet; i quali probabilmente avrebbero scelto in ogni modo di recarvisi (con l'aiuto finanziario dell'Accademia), anche senza esserne costretti dagli avvenimenti rivoluzionari. Questa nostra ipotesi è confermata sia dagli scritti di Girodet menzionati in precedenza, che dalla scelta di rifugiarsi a Napoli piuttosto che a Firenze,

⁴²⁰ Citato in *David e Roma*, cit., p. 94.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Ad esempio i quattro disegni nn. 1167-1170 del catalogo ragionato. P. ROSENBERG e L.-A. PRAT, *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, Milano, Mondadori-Electa-Leonardo Arte, 2002, t. I, p. 734.

città nella quale i rappresentanti del governo francese in Italia avevano previsto la loro accoglienza. L'incarico di ricevere i *pensionnaires*, di provvedere al loro sostentamento e di sorvegliare i loro studi, fu affidato a Mackau, ministro di Francia nel regno di Napoli. Durante il breve soggiorno a Napoli gli allievi ricevevano la loro *pension* tramite il banchiere Meuricoffre (oltre a sessanta ducati per le spese del viaggio di ritorno in Francia):

*Paris 4 prairial an II [23 maggio 1794]. [Bridan et Lagardette certifient que le citoyen Girodet], comme nous pensionnaire de la République française a recue des citoyens Meuricoffre et Compagnie ci-devant établis a Naples la somme de trente sep ducats et vint grains pour sa pension [...] ainsi que la somme de ducats soixante pour son retour en France.*⁴²³

Essendoci già occupati di Girodet in precedenza, ci soffermeremo ora su Réattu. Il pittore, dopo aver vinto il *Grand Prix* nel 1790, si recò l'anno successivo a Roma come soprannumerario e si trasferì, nel 1793, a Napoli dove continuò a studiare realizzando diversi schizzi e un quadro di Paestum (Arles, Musée Réattu). Il suo soggiorno in città non risultò comunque duraturo, poiché a fine settembre fu costretto a lasciare Napoli – dato che il governo francese non era più in grado di finanziare la formazione dei *pensionnaires* - e a novembre dello stesso anno l'artista era di ritorno a Parigi⁴²⁴.

Abbiamo finora studiato le modalità attraverso le quali il genere del paesaggio si è diffuso tra gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma e, parallelamente, l'evoluzione dell'interesse dei suoi direttori verso Napoli; è importante ad ogni modo notare come i due fenomeni non siano andati sempre di pari passo (almeno nelle intenzioni dei dirigenti di Palazzo Mancini e dei *Bâtiments du Roi*). Ciò è confermato dalla testimonianza di Girodet, il quale esprime, nella sua corrispondenza, il desiderio di riformare l'insegnamento accademico e di dare, tra l'altro, più importanza al paesaggio e al lavoro nella campagna. Alcuni *pensionnaires*, come Fragonard o Réattu, una volta lontani dalla stretta sorveglianza dei loro professori, si dedicarono in realtà al paesaggio piuttosto che alla pittura di storia. Tuttavia sia la situazione artistica romana, perfettamente conosciuta dai nostri francesi, che la politica dei direttori dell'Accademia, rappresentarono degli ostacoli per coloro che compivano questa scelta. I paesaggisti,

⁴²³ Paris, Drouot, Maître Bodin, settembre 1994, n. 215.

⁴²⁴ « Paris, 24 prairial an II. [Bridan et Lagardette, pensionnaires de la République française, certifient que] le citoyen Meuricoffre et Compagnie cidevant établis a Naples ont payés au Citoyen Reattu ainsi qua nous a chacun soixante ducats regne pour notre retour en France qui nous ont été payés pour le compte de la République française. » Paris, Drouot, Maître Bodin, settembre 1994, n. 214.

infatti, difficilmente trovavano lavoro a Roma, come dimostra il caso di Tierce, esaminato in precedenza; inoltre i laureati del *Grand Prix* erano spinti a seguire la strada della pittura di storia - il genere nobile - posto in cima della gerarchia dei generi. A tutto ciò bisogna aggiungere che il soggiorno napoletano era di breve durata e non consentiva di compiere molte escursioni nella campagna napoletana. Per gli artisti era perciò preferibile concentrarsi sui capolavori presenti nelle chiese e nei palazzi della città, per poter dimostrare al direttore che il tempo e i soldi messi a sua disposizione non erano stati spesi invano. Nel 1753, quando il viaggio a Napoli non era ancora entrato a far parte del regolamento dell'Accademia, lo scrupoloso Vandières scriveva:

*[Si les élèves] alloient étudier [à Naples] dans de certains tems, comme vous me le marqués, il y auroit un inconvénient à craindre à les laisser livrés à eux- même, sans supérieur, pour veiller à leurs études et à leur conduite, surtout dans une ville aussi libertine.*⁴²⁵

I *pensionnaires* che ebbero invece la fortuna di recarsi nella città decisero, quindi, di dedicarsi ad un'unica occupazione:

*Je ne sorois [...] que me louer beaucoup du Sieur Doyen, de son voyage de Naples ; les deux mois qu'il y a passé, malgré les movais tems, il en a aporté plus d'une douzene d'esquisse, grande et petite, toute colorée, tout d'après Jordano et Solimen.*⁴²⁶

Nell'attività dei *pensionnaires*, condizionata dal regolamento e dalla gerarchia delle dottrine accademiche, lo studio del paesaggio assumeva dunque un ruolo secondario.

Ad eccezione di Wleughels e di Natoire, che furono favorevoli all'esercizio del disegno «dal vero», *en plein air*, gli altri direttori si accontentarono di incoraggiare l'esercizio della copia, dal quale i generi minori erano esclusi. I *pensionnaires*, di conseguenza, vedevano la natura soltanto nello sfondo dei dipinti di Domenichino o di Albani e erano spinti a considerare, come unico scopo dello studio del paesaggio, quello di migliorare la loro capacità di dipingere l'ultimo piano dei quadri.

Nicolas Wleughels, anche a causa della sua origine fiamminga (suo padre, nato ad Anversa, era stato allievo nella bottega di Rubens), fu invece lontano dall'attribuire al paesaggio un ruolo secondario e considerò fondamentale lo studio della natura e il contatto diretto con la campagna laziale:

⁴²⁵ Lettera di Vandières à Natoire del 14 gennaio 1753. *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 429.

⁴²⁶ Lettera di Natoire a Vandières del 8 maggio 1754. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, p. 26. Doyen si recò a Napoli con il suo protettore M. Boutin. La sua richiesta di effettuare il viaggio fu appoggiata presso Vandières anche da M. de Canillac.

*Ils iront avec moy à Tivoli, où il y a de belles choses et extraordinaires ; la bisarerie de la nature, les sites merveilleux, l'arangement des fabriques, tout cela leur ouvrira le génie et leur apprendra à composer d'une manière ingénieuse et nouvelle : afin que leur ouvrage ne ressente pas une répétition ennuyeuse qu'on ne rencontre que trop souvent.*⁴²⁷

Il direttore dell'*Académie* metteva in guardia gli artisti dagli inconvenienti derivanti dall'esercizio della copia, che – a suo parere – avrebbe esaurito la loro vena creativa e li avrebbe resi dei pittori di maniera, e li invitava a cercare piuttosto l'ispirazione dal contatto diretto con la natura e i suoi prodotti (nel doppio significato di studio dal vero e di studio delle «naturalia»). La concezione del paesaggio di Wleughels era comunque, negli anni del suo mandato a Roma (1725-1737), quella di un uomo del Seicento (ricordiamo che era nato nel 1668), ancora legata quindi ad un'idea classica del paesaggio. Citava, come esempi, Annibale Carracci, Claude Gellée, Poussin, Mola, Fouquières⁴²⁸ ed Albani (cfr. *supra*); ma avrebbe potuto anche menzionare Van Wittel, installatosi a Roma dal 1675, Carlevarijs, o ancora il giovane Canaletto. Per Wleughels, il paesaggio puro, autonomo, non esiste ancora, esso è soltanto la cornice dentro la quale si gioca il dramma religioso o mitologico. Secondo il suo punto di vista, il paesaggio non deve essere riprodotto sulla tela così come si presenta allo sguardo, con l'uso magari della camera ottica, bisogna selezionarne, invece, solo le parti più belle in modo da creare un paesaggio «ideale»; inoltre, nello studio in campagna gli allievi si devono porre l'obiettivo di «*apprendre à composer*». Wleughels scelse, tuttavia, come professore all'Accademia suo cognato Panini, il quale rappresentava la nuova tendenza della pittura di paesaggio: quella della veduta, intesa però non alla maniera ottica e realista di Van Wittel, ma come una composizione dove gli elementi della rappresentazione siano accuratamente selezionati e dove il contenuto storico-narrativo prevalga sulla riproduzione obiettiva della realtà. Così come i dipinti di Poussin e di Claude Gellée, i paesaggi di Panini coniugano elementi paesaggistici e rovine, anche se, per quanto riguarda quest'ultimo, il loro significato è completamente diverso: si tratta, infatti, di una riflessione su Roma concepita come città-museo e conservatorio della cultura, di una meditazione sulla fama e sulla fine dei tempi.

⁴²⁷ Citato in M. VINCI-CORSINI, *Francesco Foschi*, Genève-Milano, Skira, 2003, pp. 20-21.

⁴²⁸ Jacques Fouquières (1580-1659), pittore nato a Anversa, rese popolare a Parigi, dove fu attivo, il genere del paesaggio, innanzitutto nella tradizione fiamminga, poi nello stile idealizzante più congeniale ai francesi. I suoi quadri, molto apprezzati da Luigi XIII e dai grandi signori del regno, furono anche diffusi attraverso delle incisioni.

Natoire nutrì la stessa inclinazione di Wleughels verso il paesaggio, ma non ne condivise la concezione⁴²⁹. All'epoca del suo mandato (1751-1775) prevaleva, nelle scelte degli *amateurs*, il paesaggio fiammingo che piaceva soprattutto a causa della sua ricerca di verità, del gusto per gli elementi pittoreschi, della predilezione per il colore e per i soggetti di marine. I quadri di paesaggio che erano prodotti in quegli anni - prima che si imponesse, con Valenciennes, il paesaggio storico - ubbidivano a queste norme e alle nuove richieste del pubblico. Si sviluppavano le marine (tempeste, vedute del golfo...), si dava maggiore importanza alla luce (in particolare quella rosa dell'alba e del tramonto) e agli effetti atmosferici, si studiavano con accuratezza le diverse manifestazioni della natura per renderle con più efficacia, ed infine si collocavano in primo piano scene prese direttamente dalla vita quotidiana. Questa era la concezione del paesaggio condivisa anche da Joseph Vernet e dai suoi numerosi seguaci, basti osservare, per convincersene, le due vedute Northumberland (figg. 5 e 6). Non a caso Vernet - accolto a Palazzo Mancini da Wleughels - conobbe i suoi primi successi negli anni 1750, cominciando a convertire tanti giovani artisti, francesi e non (Bonavia, Cozens, Wilson,...), alla sua concezione del paesaggio.

Le personalità di Wleughels e di Natoire, e gli indirizzi artistici che diedero all'istituzione che dirigevano, marcarono profondamente la politica dell'Accademia e, sebbene non ne mutarono del tutto gli orientamenti, riuscirono tuttavia a affermare la necessità dello studio del paesaggio anche nella formazione dei pittori di storia. Gli altri direttori, sostenitori meno convinti di questa politica, dovranno nondimeno continuarla per accontentare le nuove richieste dei *pensionnaires*: lo studio *en plein air* e il viaggio a Napoli. L'istituzione, che si poneva come obiettivo principale il completamento della formazione dei pittori di storia, non si chiuse, quindi, ai nuovi orientamenti della pittura e del gusto degli *amateurs*, ma contribuì a sua volta, benché timidamente, ad incoraggiarli in modo sia diretto, influenzando sul *cursus* degli allievi, che indiretto, promovendo la carriera di due dei più grandi paesaggisti del secolo: Panini e Vernet.

⁴²⁹ ROMANO, *L'attenzione di Giovan Pietro Vieusseux*, cit., pp. 120-123.

2.2 Gli ambienti artistici

Mentre nel paragrafo precedente abbiamo preso in considerazione le condizioni materiali ed istituzionali del viaggio a Napoli, esamineremo ora le strutture di accoglienza e i contatti stabiliti dagli artisti nella città partenopea, allo scopo di analizzare i problemi legati ai circoli frequentati dai paesaggisti francesi a Napoli. Per raggiungere l'obiettivo determineremo innanzitutto le caratteristiche delle istituzioni artistiche napoletane, aperte o meno agli stranieri residenti o di passaggio nella capitale del Regno, e la loro permeabilità alle influenze esterne. In un secondo momento svilupperemo alcune considerazioni riguardo gli altri ambienti artistici, più o meno informali, presenti in città; in particolare quello costituito dai francesi residenti (i pittori, gli artigiani impiegati nelle manifatture reali o nell'editoria) e dalla comunità artistica internazionale operante a Napoli. Queste strutture sono state studiate dagli storici dell'arte solo parzialmente e mai nei loro rapporti con gli stranieri stabilitisi in città o di passaggio. Tenteremo infine di definire un quadro di queste relazioni e di mostrare la specificità della situazione artistica napoletana rispetto a quella di altre capitali culturali quali Roma o Parigi, nel periodo storico oggetto del nostro studio.

2.2.1 Le istituzioni artistiche napoletane

Come in ogni grande città europea, nel Settecento a Napoli erano presenti diverse istituzioni artistiche: una congregazione religiosa - la corporazione dei pittori di San Luca - e un'accademia reale, l'Accademia del Disegno di Napoli.

La poco nota Accademia di San Luca di Napoli è stata, a nostra conoscenza, studiata soltanto da Giuseppe Ceci in un articolo di *Napoli Nobilissima* del 1898 e da Franco Strazzullo ne *La corporazione dei pittori napoletani* nel 1962⁴³⁰. La «Corporazione della Beata Vergine e di San Luca» fu creata nel 1521, avendo come sede originaria l'oratorio di San Luca a Sant'Agostino alla Zecca; si trasferì, a partire dalla seconda metà del Seicento, nella sagrestia del Gesù Nuovo, prendendo il nome di «Confraternita di

⁴³⁰ Francis Napier dedicò all'istituzione un breve paragrafo non privo di errori e di imprecisioni, nelle sue *Notes on Modern Painting at Naples*, London, J.W. Parker, 1855 (trad. it. *Pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di S. D'AMBROSIO, Napoli, Fausto Fiorentino, 1956). Sulla corporazione dei pittori napoletani cfr. anche G. CECI, *La corporazione dei pittori* in «Napoli Nobilissima», n. VII, fasc. I, 1898, pp. 8-13; F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, G. D'Agostino, 1962.

Sant'Anna e San Luca» e successivamente, con lo scioglimento della Compagnia, nella cappella di Santa Caterina nel Seggio del Porto, assumendo la nuova denominazione di «Congregazione di Santa Maria di Piedigrotta». A seguito di quest'ultimo spostamento l'Accademia conobbe, nell'ultimo ventennio del Settecento, grandi difficoltà (problemi finanziari e diminuzione del numero dei soci) che riuscì a risolvere completamente solo verso la metà del secolo successivo. Dell'Accademia fecero parte i più grandi artisti napoletani del Sei e Settecento, quali Andrea Vaccaro, Luca Giordano o Paolo De Matteis, oltre ai maggiori esponenti della nobiltà e ad alcuni membri della famiglia reale; inoltre, a partire dal 1691, l'istituzione accolse anche scultori e architetti.

Al momento della sua creazione gli scopi dell'istituzione erano: il bene pubblico, la prosperità delle arti della pittura e della miniatura, il soccorso degli artisti poveri e il mantenimento della cappella di San Luca. Ma, a partire dal suo trasferimento nella sagrestia del Gesù Nuovo, la congregazione assunse intenti semplicemente religiosi e di beneficenza, ovvero: tenere desta nei confratelli la fede cristiana, assicurargli un loculo e i suffragi, dare sussidi ai soci infermi o carcerati, organizzare i matrimoni per le figlie povere. Diritti e doveri dei membri erano stabiliti da appositi statuti; in particolare, per il Settecento, da quelli del 1665, del 1766 e del 1777. All'epoca del suo mandato di prefetto (1664-1670), Andrea Vaccaro introduceva un'accademia del nudo «per insegnamento dei giovani e per studio dei professori» (De Dominicis). Il suo successore, Francesco di Maria, forniva delle lezioni di disegno e di anatomia durante le sedute di disegno dal vero; l'artista, «bravo disegnatore e vecchio maestro [...] soleva allo spesso far la spiegazione dell'ossatura e dei muscoli del corpo umano» agli alunni, per far loro «bene apprendere il fondamento del buon disegno che è la notoria» (De Dominicis). Questi corsi furono seguiti – sempre secondo l'autore napoletano - tra gli altri, da Giacomo del Po e da Solimena⁴³¹. Secondo Napier nelle sue *Notes on Modern Painting at Naples*, «un ciclo di conferenze pubbliche per l'istruzione nell'arte fu istituito sotto il governo di Carlo III»⁴³²

Franco Strazzullo ha pubblicato l'elenco dei prefetti e dei membri della corporazione; per il Settecento non s'incontra alcun artista straniero ad eccezione di «Pietro Gualtier», che pensiamo di poter identificare come Pierre-Jacques Gaultier, disegnatore e incisore francese, residente a Napoli negli anni 40-50. Gli stranieri, in

⁴³¹ Cfr. CECI, *La corporazione dei pittori*, cit., p. 10. Le citazioni di De Dominicis sono riportate da G. Ceci che ritiene le informazioni affidabili perché pubblicate quando Giacomo del Po e Solimena erano ancora in attività.

⁴³² NAPIER, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, cit., p. 111.

realtà, non erano esclusi dall'Accademia di San Luca; gli statuti prevedevano soltanto che dovessero pagare una tassa più alta di quella dei loro confratelli napoletani. Ma ad eccezione di Gaultier, sembra che nessun altro artista, straniero - francese o d'altra nazionalità - abbia fatto parte dell'istituzione; ciò ci lascia supporre che per un forestiero, al di là delle difficoltà pratiche, non fosse così conveniente diventare membro dell'istituzione. Oltre alla questione riguardante i motivi che contribuirono a scoraggiare l'iscrizione degli artisti stranieri, diverse altre questioni riguardano l'Accademia di San Luca: chi poteva esserne membro? I pittori di generi minori vi erano ammessi? Quali erano i vantaggi (e svantaggi) dell'appartenenza all'istituzione?

Il regolamento dell'Accademia prevedeva che potessero esserne membri pittori, scultori ed architetti sia napoletani che stranieri. Per un pittore, i requisiti sufficienti erano che fosse capace di dipingere ad olio, indipendentemente dalla sua specialità; in effetti, nel Seicento i pittori di genere Giovan Battista Ruopolo e Giuseppe Recco vi furono accettati, ma nel Settecento, nell'elenco degli ammessi non figurava alcun paesaggista⁴³³. Sempre dagli statuti settecenteschi dell'Accademia risulta che i suoi membri avessero diversi doveri; esaminando, infatti, lo statuto del 1665, valido fino al 1766, vi troviamo l'obbligo di pagare la quota mensile, di prendere la comunione e di essere presente nelle sedi della congregazione. Tra i diritti di un confratello - oltre ai benefici spirituali derivanti dall'appartenenza alla congregazione - figuravano: l'assistenza in caso di difficoltà economiche o di malattia, l'aiuto finanziario alla famiglia nell'eventualità di una carcerazione, la possibilità di essere sepolti nella chiesa della congregazione, un funerale in gran decoro, la celebrazione di messe dopo la sua morte, il sostegno economico alla famiglia del defunto che si trovasse in condizioni di bisogno. Al contrario, nessun articolo regolava l'attività artistica dei confratelli e - a differenza della sua sorella romana - l'Accademia napoletana non si impegnava a proteggere i suoi membri dalla concorrenza e non gli assicurava un monopolio sulle commissioni pubbliche. Di conseguenza, i francesi traevano, dall'appartenenza alla congregazione, importanti vantaggi per la loro vita spirituale, ma nessuno per la loro attività artistica, dato che in questo ambito l'istituzione non garantiva loro alcun diritto particolare. L'unico beneficio proveniente dall'appartenenza all'Accademia era la possibilità di frequentazione con l'aristocrazia cittadina, che poteva fornire agli artisti

⁴³³ L'Accademia di San Luca di Roma assunse lo stesso atteggiamento riluttante ad accettare tra i suoi confratelli artisti che praticavano generi minori; l'ammissione di Van Wittel, Panini, Van Bloemen, Manglard, Vernet e Volaire, ottenuta realizzando (per la maggioranza di essi) un paesaggio mitologico, appare infatti del tutto eccezionale.

commissioni e raccomandazioni. Così, sebbene fosse consentita l'iscrizione all'Accademia sia agli artisti di passaggio che a quelli stabilitisi a Napoli - a quella romana appartennero, ad esempio, Vernet e Volaire, i quali risiedettero a Roma solo qualche anno – nessuno di loro lo considerò indispensabile per lo sviluppo della propria carriera. Olivier Michel in un articolo sulla presenza degli artisti francesi nelle accademie italiane ha formulato l'ipotesi che i francesi prediligessero le istituzioni di antica fama, come quelle di Roma, Firenze e Bologna, e quelle delle città «francofile», come Parma, piuttosto che le accademie di Milano, Verona, Mantova, Venezia e Napoli, più germanofile. Numerosi artisti francesi che risiedero o soggiornarono a Napoli preferirono, in effetti, appartenere alle accademie di Roma (Dumont, Manglard, Soufflot, J. Vernet e Volaire), Firenze (Dumont, Soufflot, Tierce e Volaire), Bologna (Bouquier, Clérisseau, Desprez, Dumont, Hoüel, Tierce e Volaire) o Parma (Hoüel), piuttosto che all'istituzione napoletana⁴³⁴. Oltre a questi motivi di carattere generale, le ragioni per cui nessuno dei sette artisti stabilitisi a Napoli, fece domanda di ammissione all'istituzione religiosa, appaiono diverse: Péquignot e Taurel erano giacobini, Tierce e Giraud si spostavano continuamente, Boily aveva già un futuro assicurato come incisore del re, e Ignace Vernet e Volaire beneficiavano per conto loro di buone relazioni nell'ambiente artistico. Infine, un'ultima circostanza può spiegare l'assenza degli stranieri dall'Accademia di San Luca: la proverbiale gelosia dei napoletani. Tutti erano a conoscenza della vicenda del Domenichino, al quale gli artisti locali avevano sequestrato i parenti e rivolto minacce di morte mentre lavorava sul cantiere della cappella di San Gennaro; oppure le sconfitte del calabrese Mattia Preti, che si era visto rifiutare il suo stupendo *San Sebastiano* dall'omonima chiesa a causa delle virulente critiche dei pittori napoletani. Sulla base di queste esperienze passate gli artisti stranieri non si arrischiavano ad entrare in conflitto con i loro colleghi napoletani. Essi sapevano di poter fare affidamento su altre possibilità di carriera, al di fuori dell'ambito della corporazione dei pittori di San Luca.

A Napoli era presente anche un'altra istituzione artistica: la Reale Accademia del Disegno, fondata nel 1752 su decisione di Carlo III e con sede in San Carlo alle Mortelle (quartiere San Ferdinando) presso i Reali Laboratori degli Arazzi e delle Pietre Dure

⁴³⁴ O. MICHEL, *Les artistes français et les académies italiennes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in *Augustin Pajou et ses contemporains*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 7-8 novembre 1997) a cura di G. SCHERF, Paris, La Documentation Française, 1999, pp. 49 e 68-71.

(esistenti già da quindici anni). Nel 1754 fu istituita un'Accademia del nudo, di cui l'anno successivo Giuseppe Bonito fu nominato direttore. Dopo la loro ammissione, ottenuta su semplice domanda al re, gli allievi potevano seguire due tipi di corsi: gli studi di grado inferiore (disegno elementare, elementi di disegno geometrico e prospettiva) e quelli di grado superiore (Accademia del disegno, del nudo, di architettura). Una volta appresi i rudimenti del mestiere, i giovani artisti avevano l'obbligo di rivolgersi ad un pittore per completare la propria formazione presso la sua bottega. Fino al 1789, data della morte di Bonito, l'insegnamento accademico consisteva essenzialmente nel disegno delle statue, negli studi di figura e di panneggio dal vivo, nella copia delle opere antiche e nella realizzazione di bozzetti per la preparazione di grandi composizioni decorative (nello stile accademizzante di Solimena e di De Mura - che evolverà verso il neoclassicismo - o secondo la vena fantasiosa e libera di Diana e Del Po, di gusto barocco). A partire dal 1789 l'istituzione ebbe due direttori, Wilhelm Tischbein e Domenico Mondo, ma fu soprattutto il primo a gestirne l'insegnamento e l'amministrazione. Sotto il suo mandato, l'Accademia fu trasferita nel Palazzo degli Studi (l'attuale museo archeologico) e compì una decisa svolta neoclassica, orientando l'insegnamento verso lo studio del nudo e della scultura antica.

Quale era la politica dell'istituzione verso gli stranieri? Sin dalla sua creazione, l'Accademia fu aperta al pubblico che poteva assistere alle sedute di disegno; ma, come ha notato Anna Giannetti, i locali di San Carlo alle Mortelle, piccoli, scarsamente attrezzati e poco centrali (sulla collina del Vomero), non erano idonei ad attirare gli *amateurs* e gli artisti esterni verso l'istituzione. Seconda la studiosa, «una scelta di tal genere [è] in partenza destinata al fallimento, se la valutazione del suo successo [è] legato all'afflusso del pubblico»⁴³⁵. In effetti, Moreau, dopo aver visitato l'Accademia nel 1757, formula su di essa un giudizio poco favorevole:

*L'Académie de peinture est dans ce lieu [a San Carlo alle Mortelle, accanto ai laboratori degli arazzi e delle pietre dure], établie sous la protection du roi. On n'y voit rien de remarquable. Son établissement est mal ordonné, le lieu est mal disposé et il y a bien peu d'hommes capables.*⁴³⁶

Nonostante gli artisti stranieri fossero ammessi alle sedute dell'Accademia, essi difficilmente riuscivano ad ottenere il permesso di farne parte: soltanto i sudditi del regno di Napoli ottenevano sovvenzioni e eventuali borse per soggiornare a Roma. Il

⁴³⁵A. GIANNETTI, *L'accademismo artistico nel Settecento in Italia ed a Napoli*, Napoli, ESI, 1982, p. 40.

⁴³⁶MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 133.

tedesco Tischbein, ad esempio, benché protetto dalla regina Maria Carolina, dovette fronteggiare mille difficoltà prima di ottenere l'incarico di direttore (anzi di condirettore). Una lettera redatta da Pietro Bardellino, in occasione del concorso per la direzione dell'Accademia (sicuramente indirizzata al ministro delle Belle Arti), rivela l'atteggiamento assunto dagli artisti napoletani verso i loro colleghi stranieri:

Nel sentirsi nelle altre nazioni eletto per concorso un forestiere [Tischbein], per Direttore della Accademia di questa capitale, farebbe in ognuno nascere un fondato giudizio, che in Napoli la pittura è affatto perduta, quandocché i pennelli napoletani, si mantengono tuttavia in istato di gareggiare, con quelli delle altre nazioni. Questo sarebbe un avilire, e l'arte, e l'artifici nazionali; il che il nostro Clementissimo Sovrano non deve mai permettere.⁴³⁷

Con Tischbein l'istituzione si aprì, invece, ad influenze esterne, stabilendo rapporti più stretti con l'Accademia di San Luca a Roma e con un consistente gruppo di artisti germanici: Füger, Kniep, i fratelli Hackert e Angelica Kauffmann. Furono abbandonate le decorazioni murali allegoriche della scuola di Solimena, per preferirgli i motivi ornamentali pompeiani e il vocabolario neoclassico internazionale. Questa nuova politica dell'Accademia, aperta alle tendenze più moderne della pittura, spianerà la strada al francese Wicar, designato direttore dell'istituzione nel 1806 sotto il regno di Gioacchino Murat⁴³⁸.

D'altra parte, il progetto iniziale dell'Accademia era ben più ampio e ambizioso: creare un'istituzione capace di formare i giovani artisti di tutto il Regno, costituire un centro di produzione artistica dove permettere la collaborazione e il confronto tra i membri delle varie scuole e manifatture (i laboratori degli arazzi e delle pietre dure, la fabbrica di ceramica di Capodimonte, la manifattura di seta di San Leucio e anche l'Accademia Ercolanense e la Stamperia Reale) e aumentare, attraverso la partecipazione del pubblico alle sedute accademiche e l'esportazione della produzione napoletana, la capacità di richiamo culturale della capitale borbonica. La povertà dei mezzi a disposizione, la cattiva organizzazione, le lacune dell'insegnamento, lo scarso seguito dei professori e l'assenza di carisma del suo direttore (Bonito), non contribuirono, tuttavia, al successo dell'impresa.

⁴³⁷ Citata in A. BORZELLI, *L'Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII*, «Napoli Nobilissima», n. IX, fasc. IX, p. 142.

⁴³⁸ Su Wicar a Napoli, cfr. *Jean-Baptiste Wicar. Ritratti della famiglia Bonaparte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 20 febbraio - 25 aprile 2004; Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 7 maggio - 4 luglio 2004), Napoli, Electa 2004); *Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) et son temps. Histoire des idées et histoire de l'art de la Révolution française à la Restauration*, atti del convegno (Lille, Palais des Beaux-Arts, 24-26 giugno 2004), a cura di M.T. CARACCILO e G. TOSCANO, in corso di pubblicazione.

Come percepirono i francesi l'istituzione napoletana? L'Accademia del Disegno ha poca risonanza nei diari dei viaggiatori francesi; a dire il vero, essa appare come una pallida copia dell'Accademia colbertiana e riesce difficilmente a sostenerne il confronto. Neanche il napoletano Giuseppe Maria Galanti nella sua celebre *Descrizione di Napoli* (1787-1790), giudica necessario parlarne a lungo: «Collegio reale di San Carlo alle Mortelle. In questo luogo vi è un'accademia del disegno»⁴³⁹. Se prendiamo in esame i giudizi degli autori dei tre diari di viaggio più completi e più consultati del Settecento - Barthélemy (1756), Richard (1765) e Delalande (1766)⁴⁴⁰ - solo quest'ultimo contiene un riferimento dell'Accademia, e a proposito del suo trasferimento nel Palazzo degli Studi, scrive:

Studi Publici [...] *Monsieur le marquis de la Sambuca y a fait établir des chaires de marine, de géographie, de physique, d'histoire naturelle, d'agriculture, et il a augmenté les revenus de plusieurs autres chaires. Il a fait faire dans ce bâtiment en 1779 [...] une salle pour la bibliothèque. On se propose d'y placer le cabinet de Portici, et celui de Capodimonte, la bibliothèque des Farnèse, augmentée de celle des Jésuites, et enfin l'académie de peinture qui est actuellement au San Carlo alle Mortelle. Ce projet littéraire fait honneur à Monsieur le marquis de la Sambuca.*⁴⁴¹

Analizzando più specificamente i racconti di viaggio di artisti e di *amateurs*: il *Voyage d'Italie* di Cochin, purtroppo, è stato redatto tre anni prima della creazione dell'Accademia, il *Voyage au Royaume de Naples* di Denon non la menziona affatto, e il *Voyage pittoresque* di Saint-Non, dato che riprende gran parte delle informazioni raccolte da Denon, non contiene notizie maggiormente dettagliate. Anche gli artisti francesi, a nostra conoscenza, non hanno lasciato testimonianze scritte dei loro contatti con l'Accademia. La maggior parte di quelli presenti a Napoli nella seconda metà del Settecento erano, ricordiamolo, specialisti di paesaggio oppure allievi delle scuole parigine o provinciali (*l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, *l'École des élèves protégés* o le accademie del disegno di varie città francesi), e assistere alle lezioni dell'Accademia partenopea era considerata una cosa superflua, sia dai primi che dai secondi. Lo scopo del loro viaggio a Napoli non era, infatti, certo quello di seguire un tipo di insegnamento che le istituzioni nazionali dispensavano già e con maggior efficacia. L'Accademia napoletana avrebbe potuto quantomeno essere un luogo

⁴³⁹ Egli loda comunque il progetto di raggruppare le varie accademie (delle scienze e belle lettere, di pittura, di scultura e di architettura, di prospettiva e di ornato), i laboratori (del gesso e delle pietre dure) e gli studi di restauro (del bronzo, dei marmi e dei mosaici) nel Palazzo degli Studi. G.M. GALANTI, *Descrizione di Napoli*, Napoli, presso i soci del Gabinetto Letterario, 1787-1790 (ried. a cura di M.R. PELIZZARI, Napoli, Di Mauro, 2000, pp. 138 e 154).

⁴⁴⁰ Le date indicate fra parentesi sono quelle del soggiorno in Italia.

⁴⁴¹ DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VII, pp. 328-329.

d'incontro e di discussione, ma non lo fu, almeno fino al 1789, quando Tischbein ne assunse la sua direzione. Uno dei pochi ad entrare in contatto con la giovane generazione di pittori napoletani fu Anne-Louis Girodet che in una sua lettera a David, riferisce come:

*J'étais lié avec une société de patriotes non douteux. La plupart artistes ils on tous votre portrait que j'ay fait, ils vous appellent il loro Nume, et la convention L'adunanza degli semidei.*⁴⁴²

Un confronto tra questa informazione e la testimonianza di Tischbein (citata nel capitolo 1, sulle convinzioni politiche dei suoi allievi dell'Accademia, conferma la nostra ipotesi sull'esistenza di contatti tra Girodet e gli studenti napoletani.

Esistevano inoltre in città diversi circoli, chiamati «accademie», le cui attività potevano essere svariate (l'erudizione, la poesia, l'ascolto della musica, e anche la degustazione di caffè e di gelati); ma di questi l'unico dedicato allo studio dell'arte era l'Accademia Ercolanense⁴⁴³. Galanti la descrive in questi termini:

L'Accademia Ercolanese [...] ha consolato tutta l'Europea con pubblicare ed illustrare i preziosi monumenti delle antichità disotterrati a Pompei, a Ercolano, a Stabia. Questa è un'opera in cui sono concorsi gli antiquarj e gli artisti.⁴⁴⁴

L'Accademia era stata fondata, con un dispaccio del 13 dicembre 1755, da Carlo III e si poneva come obiettivo lo studio e la pubblicazione dei reperti archeologici nei celebri otto volumi de *Le Antichità di Ercolano esposte*, apparsi tra il 1757 e il 1792. L'istituzione era composta da soli quindici membri - eruditi e studiosi di latino - che si avvalevano della collaborazione della scuola d'incisione di Portici, composta da più di cinquanta artisti, disegnatori ed intagliatori su rame, generosamente retribuiti. Due francesi, incontrati precedentemente, vi collaborarono: Pierre-Jacques Gaultier e Louis Boily. In realtà, la scuola d'incisione francese era molto rinomata nel Settecento e i suoi rappresentanti lavoravano in tutte le grandi città europee, da Londra a Pietroburgo.

⁴⁴² Citata in M. LEDBURY, *Unpublished Letters to Jacques-Louis David from His Pupils in Italy*, «The Burlington Magazine», maggio 2000, CXLII, p. 300.

⁴⁴³ La bibliografia relativa all'Accademia Ercolanense è, stranamente, quasi del tutto inesistente e una grande parte del materiale archivistico riguardante l'istituzione è andato perso durante la seconda guerra mondiale. Si può tuttavia consultare C. CELANO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejan, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio*, Napoli, Salvatore Palermo, 1792, p. 71; l'interessante e recente articolo di PANNUTI, *Incisori e disegnatori della Stamperia reale di Napoli*, cit., pp. 151-178; e anche *Civiltà del '700 a Napoli. Arte della Stampa*, cit.; G. CASTELLANO, *Mons. Ottavio Bayardi e l'illustrazione delle Antichità di Ercolano*, in «Samnium», XVI-XVIII, Benevento, 1943-1945, nn. 1-2, pp. 65-86 e 185-194.

⁴⁴⁴ GALANTI, *Descrizione di Napoli*, cit., p. 235.

Bernardo De Dominici lo ricorda nelle sue *Vite* e insiste a varie riprese sul talento dei francesi in questo settore⁴⁴⁵; a Napoli, secondo Richard:

Avant que le roi eût fait commencer la description du Museum Herculaneum, la gravûre existoit à peine à Naples, et n'y avoit encore rien produit de distingué ; il faut espérer que cette magnifique entreprise excitera l'émulation des artistes et développera leurs talents. Combien de belles choses dont l'idée mérite d'être conservée tant en peinture qu'en sculpture !⁴⁴⁶

Non è quindi un caso se due francesi, stabilitisi a Napoli per qualche anno, furono impegnati in quella che era considerata la più importante impresa editoriale cittadina dell'epoca. L'Accademia Ercolanense era, tra l'altro, molto nota ai viaggiatori stranieri, e Barthélémy e Richard - nel cui diario di viaggio è assente qualsiasi riferimento all'Accademia del Disegno - non omettono di citarla:

On apprit en même temps que Monsieur le Marquis de Tanucci, ministre d'état, s'intéressoit particulièrement aux nouvelles découvertes, et venoit d'obtenir l'agrément de Sa Majesté pour établir une académie destinée à expliquer ces monuments : elle est composée de seize associés. Baiardi est à la tête ; viennent ensuite Mazocchi, Pratilli, auteur de la Via Appia, et plusieurs autres personnes de mérite, moins connues dans la république des lettres.

Les peintures sont le premier objet du travail proposé à cette société naissante : dans chaque séance on distribue à trois académiciens autant de sujets à expliquer ; dans la suivante ils font leur rapport et l'académie juge. Les séances ne se tiennent que de quinze en quinze jours.

La bibliothèque [du Palais de Capodimonte] est très nombreuse et occupe plusieurs pièces du rez-de-chaussée[...] Ce trésor littéraire est confié aux soins du Père Don Gio-Maria della Torre, cleric régulier Somasque, bibliothécaire du Roi, chargé du soin de l'édition du Museum Herculaneum, que le roi de Naples continue de faire imprimer, et dont le premier volume sortit de l'imprimerie royale en 1757.⁴⁴⁷

Inoltre la conoscenza delle sue pubblicazioni era notevolmente diffusa tra i francesi, a giudicare dalle molteplici richieste d'acquisizione presenti nella corrispondenza degli ambasciatori di Francia a Napoli. Già pochi anni dopo l'uscita del primo volume, infatti, la Stamperia Reale fu costretta a curarne una seconda edizione:

...Lorsque le sieur de la Houze a sollicité cette grâce [de recevoir deux exemplaires des Antichità di Ercolano], Monsieur de Tanucci lui a répondu que ces premiers volumes étoient devenus si rares par la grande quantité que Sa Majesté Catholique

⁴⁴⁵ BREJON DE LAVERGNÉE, *Rapports entre la peinture française et napolitaine*, cit., p. 4.

⁴⁴⁶ J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie...*, Dijon, François Des Ventes e Paris, Michel Lambert, 1766 (2^{nda} ed., Paris, Saillant, Desaint et J.M. Coru de la Goibrie, 1769, t. IV, p. 258).

⁴⁴⁷ J.J. BARTHÉLÉMY, *Voyage en Italie imprimé sur les lettres originales écrites au comte de Caylus, avec un appendice où se trouvent des morceaux inédits de Winckelmann, du P. Jacquier, de l'abbé Zarillo et d'autres savants, publié par A. Séryes...*, Paris, Séryes, an X (1801), p. 127 (2^{nda} ed. Paris, F. Buisson, 1802, p. 127); RICHARD, *Description historique*, cit., pp. 197-200.

*en avoit fait passer en Espagne qu'il falloit de toute nécessité attendre la seconde édition qu'on en devoit faire.*⁴⁴⁸

I volumi, lo sappiamo, erano molto attesi negli ambienti colti di tutta Europa e la loro pubblicazione era stata curata proprio allo scopo di accontentare i numerosi curiosi. Nella prefazione del *Prodomo delle antichità di Ercolano*, Bayardi spiega che i motivi che avevano spinto Carlo di Borbone all'edizione dell'opera, erano quelli di rendere pubblica la campagna di scavi effettuata per decisione del re, e anche di «soddisfare l'ansietà dimostrata da Ludovico XV per rimanere inteso delle discoperte antichità»⁴⁴⁹.

Prima di concludere il resoconto del mancato (almeno in parte) rapporto tra i pittori francesi e le istituzioni artistiche napoletane, occorre evocare lo stimolante progetto dell'Accademia di Pittura di Ferdinando Sanfelice. Nel 1740 il noto architetto, a nome di tutti i pittori napoletani, chiedeva al ministro Tanucci la protezione reale e la concessione di alcuni locali all'interno dell'Università (il Palazzo degli Studi) per realizzare il progetto di un'accademia di respiro internazionale da porre sotto la direzione di Solimena⁴⁵⁰. Uno degli obiettivi che si poneva l'Accademia era quello di attirare i forestieri in città e di fornire loro la possibilità di studiare sotto la direzione del grande pittore napoletano. Lo scarso entusiasmo dimostrato da Tanucci e da Carlo di Borbone, la morte di Solimena nel 1747 - seguita l'anno dopo da quella di Sanfelice - determinarono purtroppo il fallimento del progetto. A seguito di questo insuccesso troviamo, nella letteratura odepórica della seconda metà del secolo, numerose testimonianze sull'assenza in città di una valida scuola di pittura, sulla scomparsa di tutti i grandi maestri locali, sul declino dell'arte napoletana, sulla scarsità di botteghe capaci di accogliere gli stranieri desiderosi di completare la loro formazione (essendo ormai rimaste solo quelle romane, ad esempio, di Mengs o Batoni) e altre critiche analoghe. Così Denon, categorico, rileva a Napoli «l'absence de presque tous les arts» e Lalande constata che:

Les arts n'ont pas été plus cultivés par les Napolitains que les sciences exactes [...] ; il n'y a eu que le génie naturel de cette nation pleine d'esprit, qui,

⁴⁴⁸ Risposta del Sig. de la Houze alla memoria del Sig. Marotte du Coudray, Consigliere al tribunale del Châtelet, il 7 marzo 1761. Paris, A.M.A.E, Correspondance politique, Naples, vol. LXXXI, f. 91.

⁴⁴⁹ O.A. BAYARDI, *Prodomo delle antichità d'Ercolano*, Napoli, Regale Stamperia Palatina, 1752, t. I, p. XXXIX, citato in CASTELLANO, *Mons. Ottavio Antonio Bayardi*, cit., p. 73.

⁴⁵⁰ GIANNETTI, *L'accademismo artistico*, cit., p. 34.

*quelquefois s'est fait jour au travers des ténèbres et a produit des personnages distingués.*⁴⁵¹

Le istituzioni napoletane, ad eccezione dell'Accademia Ercolanense, non esercitavano quindi un grande potere d'attrazione sugli artisti francesi, e non adottavano una reale politica di apertura verso gli stranieri. Questa situazione è stata così descritta da Jean-Pierre Marandel in occasione della mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*:

Gli artisti stranieri a Napoli, con l'eccezione di una piccola e radicata colonia tedesca, furono per lo più di passaggio e non ebbero l'obbligo – o non sentirono il bisogno – di unirsi agli abitanti. La mancanza di rigide strutture spiega questa informalità di carattere. Pittori di nazionalità diversa si incontravano per puro caso in occasione di un'escursione sui pendii del Vesuvio, o di qualche gioiosa riunione.⁴⁵²

Le istituzioni artistiche napoletane avrebbero potuto approfittare dell'apertura e del carattere informale delle comunità artistiche nazionali (a differenza di Roma, poco organizzate e distinte le une dalle altre), per fare dell'Accademia un terreno fecondo d'incontro e di scambio; ma, a causa della loro immaturità o perché ancora troppo segnate dalla recente indipendenza del Regno dalle nazioni straniere, non furono capaci di cogliere questa opportunità, non riuscirono ad attrarre e trattenere i forestieri e non seppero aprirsi alle nuove tendenze pittoriche che essi portavano in città. Accecate dalle glorie passate di Giordano e Solimena, le accademie non si accorsero del declino della scuola pittorica locale e della conseguente necessità di un apporto fecondo dall'estero (per il quale bisognerà aspettare la politica artistica muratiana). Tuttavia la situazione dei pittori di paesaggio era leggermente diversa, poiché questi, esclusi dai circoli accademici, erano da sempre abituati a fare ricorso ad altri mezzi per stabilire contatti con gli altri artisti e procurarsi dei clienti. D'altronde, a differenza dei pittori di storia, i paesaggisti operanti a Napoli nel Settecento erano quasi tutti stranieri: Van Wittel, Volaire, Fabris, Hackert, per citare solo alcuni nomi.

In definitiva, l'ambiente artistico napoletano non aveva nulla in comune con quelli romano e parigino; risultava, infatti, meno strutturato ed anche, in un certo senso, più permeabile. I rapporti tra gli artisti dei vari paesi si effettuavano al di fuori delle accademie, in luoghi del tutto informali o nelle botteghe stesse; così Fabris stabilì proficui contatti con Volaire il quale, a sua volta, intrattenne relazioni con Jones, Hackert e

⁴⁵¹ DENON, *Voyage au Royaume de Naples*, cit., p. 59; DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, pp. 373-374.

⁴⁵² J.P. MARANDEL, in *Civiltà del Settecento a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, dicembre 1979 – ottobre 1980), Napoli, Centro Di, 1979, t. I, p. 308.

Boily. È necessario, quindi, comprendere e analizzare l'attività di questi circoli e, nel contempo, individuare la rete dei rapporti tra gli artisti francesi di passaggio a Napoli.

2.2.2 La comunità degli artisti e degli artigiani francesi a Napoli

Prima di analizzare la situazione dei pittori, incisori ed artigiani francesi operanti a Napoli e i rapporti stabilitisi tra di loro o con gli artisti di passaggio, ci è sembrato opportuno tracciare un quadro della situazione della comunità francese presente in città, studiandone la composizione, la struttura e la collocazione geografica.

Data la mancanza di istituzioni accademiche a cui accedere, gli artisti francesi erano costretti a rivolgersi, per ricevere assistenza, alla comunità francese di Napoli e alle istituzioni incaricate di rappresentare i loro interessi: il consolato e l'ambasciata (con a capo l'ambasciatore o un incaricato di affari). Diverse sezioni di questi ministeri erano preposte alle relazioni commerciali, agli scambi marittimi, alla tutela dei residenti o dei viaggiatori. L'ambasciata e il consolato costituivano il nucleo della comunità francese: presso i loro uffici i viaggiatori avevano l'obbligo di segnalare il loro arrivo e i residenti quello di inoltrare una richiesta di permesso di soggiorno. Come ricorda M. de Saint-Quentin nel suo diario di viaggio, i controlli a cui erano sottoposti gli stranieri all'ingresso d'ogni stato italiano erano molto severi e senza il passaporto, ottenuto presso l'ambasciata, era difficile passare le frontiere:

*C'est entre fondy et Atri qu'est le premier Endroit de l'Etat napolitain. On foüille très rigidement a Gaette, c'est la et a Capoue qu'il faut montrer le passeport que l'on est obligé de prendre Chés l'ambassadeur de sa nation et que l'on Change chés l'ambassadeur de Naples a Rome, sans cela on ne vous laisserait pas passer, c'est une chose indispensable. A Cap de Guine [Capodichino] sur Naples il y a un bureau de douanier qui ne vous fouillent pas en leur donnant quelques Carlins.*⁴⁵³

La corrispondenza diplomatica - che abbiamo consultato per gli anni 1735-1800 - si rivela estremamente utile per la conoscenza delle condizioni di vita e di carriera degli artisti francesi operanti a Napoli; analizza, infatti, gli eventi politici del momento, registra gli arrivi e le partenze delle navi francesi e dedica numerose pagine alla cronaca mondana, agli eventi di corte e alle visite ufficiali. La congiuntura politica e gli interessi privati degli ambasciatori contribuiscono ad arricchire (in maniera più o meno ampia, a seconda dei casi) i dispacci di notizie culturali. Di spirito mondano, i diplomatici

⁴⁵³ DE SAINT QUENTIN, *Voyage d'Italie*, cit., f. 124.

segnalano l'arrivo di ogni grande viaggiatore; spinti dalla curiosità, riportano particolari e aneddoti sulla vita di corte; volendo apparire come dei collezionisti illuminati, riferiscono delle loro visite nelle botteghe degli artisti.

Lo spazio dedicato alla rubrica culturale rimane tuttavia limitato, anche quando questa è redatta da noti *amateurs* quali Breteuil, Denon o Cacault. Soltanto pochi degli artisti da noi studiati vi sono menzionati (si tratta, in particolare, di Giraud, Soufflot e I. Vernet). Ciò nonostante, il resoconto dei rapporti tra i francesi e il potere locale costituisce una preziosa documentazione per chi intenda studiare la loro situazione a Napoli (difficoltà incontrate, opportunità di lavoro, natura e qualità dei rapporti con la popolazione, ...); la quale, nel Settecento, era ben lontana dall'essere agevole, soprattutto sotto il regno di Ferdinando IV e di Maria Carolina d'Austria. Gli artisti, in particolare, incontravano difficoltà ad affermarsi e, come spiega Louis Réau:

*La concurrence des peintres italiens, qui n'avaient nullement abdiqué comme les sculpteurs et n'entendaient pas se laisser bouter hors de leur propre pays par des intrus, ne permettait guère aux étrangers d'espérer des commandes. L'Italie était une chasse gardée et bien gardée.*⁴⁵⁴

La personalità, l'ascendente e la protezione degli ambasciatori avrebbero potuto costituire un contributo fondamentale al successo delle ambizioni degli artisti desiderosi di lavorare, anche per un breve periodo, a Napoli. Orbene non sembra che Clermont d'Amboise, Breteuil o Talleyrand abbiano fornito un'assistenza particolare agli artisti durante la loro sistemazione e il loro soggiorno nella città partenopea; ciò a differenza del loro collega inglese, Sir William Hamilton (ambasciatore a Napoli dal 1764 al 1800), che ospitò diversi pittori (soprattutto connazionali), gli procurò in alcuni casi uno studio, gli commissionò delle opere o li raccomandò presso i clienti. Se i ministri francesi non adottarono la stessa «politica culturale», che avrebbe contribuito a rinforzare l'immagine e l'influenza francese nel regno di Napoli, ciò fu dovuto principalmente alle difficoltà finanziarie del regno di Francia, al disinteresse del re per gli affari napoletani e agli ostacoli diplomatici. Alcuni ambasciatori e segretari d'ambasciata manifestarono nondimeno un gusto particolare per l'arte e l'antichità e stabilirono rapporti con gli artisti; tra di essi L'Hôpital (1748-1750), D'Arthenay (1740-1757), Choiseul (1766-1771), Denon (1782-1787) e Cacault (1788-1792)⁴⁵⁵. L'Hôpital

⁴⁵⁴ RÉAU, *L'Europe française*, cit., p. 174.

⁴⁵⁵ L'Hôpital e Choiseul sono stati ambasciatori, D'Arthenay, segretario d'ambasciata, Denon e Cacault, incaricati d'affari. Cacault è stato anche agente in Italia dal 1793 al 1796.

fu molto attivo durante il suo mandato ed incoraggiò in diverse maniere lo sviluppo dell'arte e della cultura: pubblicò anonimamente uno dei primi scritti su Ercolano, il *Mémoire sur la ville souterraine découverte au pied du Mont Vesuve* (Paris, Gottingue et Vandenhoeck, 1748)⁴⁵⁶, accolse Soufflot e l'aiutò ad ottenere delle commissioni dalla corte, ospitò Vandières, futuro *Directeur des Bâtiments du Roi*, durante il suo soggiorno a Napoli. Ma soprattutto accordò la sua protezione a Joseph Vernet, a cui commissionò i due *pendants* delle cacce reali realizzati dall'artista (fig. 4) e probabilmente anche le due vedute Northumberland (figg. 5 e 6).

D'Arthenay, segretario d'ambasciata per numerosi anni, fu anch'egli molto attivo: si occupò della sistemazione di Vandières, s'interessò alla costruzione del Palazzo di Caserta, scrisse delle lunghe descrizioni delle eruzioni del Vesuvio, alle quali allegò le accurate illustrazioni di Ignace Vernet (figg. 41, 42 e 43) - uno dei pochi specialisti del genere in quegli anni. L'architetto Moreau, tuttavia, non esprime un giudizio lusinghiero sul diplomatico per quanto riguarda le sue conoscenze nel campo dell'arte:

*M. d'Arthenay secrétaire est un homme dont le jugement n'est pas meilleur sur la peinture que sur les autres arts.*⁴⁵⁷

Le opinioni sul marchese d'Ossun - ambasciatore a Napoli tra il 1751 e il 1759 - sono abbastanza discordanti. Moreau, ad esempio, riferisce del suo incontro con l'ambasciatore in questi termini:

*Nous avons été porter nos lettres chez l'ambassadeur de l'audience duquel nous n'avons pas eu lieu d'être très content. Son abord est fort froid. On dit qu'il gagne à être traité mais je n'en ferai pas l'épreuve.*⁴⁵⁸

Un altro *pensionnaire*, il pittore La Traverse, ebbe invece buoni rapporti con il marchese il quale gli ordinò un'opera sin dal suo arrivo a Napoli e gli propose, nel 1759, di accompagnarlo a Madrid in qualità di «*premier gentilhomme*»⁴⁵⁹.

Choiseul va ricordato soprattutto per i suoi contatti con Voltaire: risulta, infatti, da una lettera del pittore al suo maestro Vernet, che l'ambasciatore lo ospitò al suo arrivo a Napoli («*Adressez-moi vos lettres chez Monsieur l'Ambassadeur de France à Naples, pour remettre à Monsieur Voltaire*»), gli propose di accompagnarlo nel suo *Tour d'Italia*

⁴⁵⁶ CASTELLANO, *Mons. Ottavio Antonio Bayardi*, cit., p. 77.

⁴⁵⁷ MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 104.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

(«De Rome j'ai encore accompagné Monsieur l'ambassadeur de France dans tout son tour de l'Italie qu'il a eu plaisir de faire») e dimostrò, in diverse circostanze, interesse per la sua opera:

*Monsieur le vicomte de Choiseul [...] est un très digne seigneur qui a eu bien des bontés pour moi et auquel j'ai fait plusieurs tableaux qu'il a fait passer à Paris ; entre autres, j'ai peint la vue de Naples dans le fond de son portrait qu'il a fait peindre en grand dans une grande toile par Pécheux...*⁴⁶⁰

Choiseul protesse anche Étienne Giraud e gli permise l'accesso alla sua quadreria, dove l'artista copiò due vedute del golfo (pubblicate successivamente nella sua raccolta *Le Grand Golfe de Naples ou Recueil des plus beaux palais de la dite ville* (1771)) (figg. 7 e 8).

I due ambasciatori successivi, Breteuil (1772-1774) e Clermont d'Amboise (1776-1782), non si mostrarono così sensibili alla sorte degli artisti francesi: le richieste rivoltegli dai pittori ottennero spesso un diniego oppure restarono senza risposta. Breteuil, ad esempio, fu sollecitato inutilmente da Voltaire, a difendere la sua causa presso il *Directeur des Bâtiments du Roi* D'Angiviller, allo scopo di favorire la presentazione dei propri quadri nella *Grande Galerie* del Louvre⁴⁶¹. Giraud, a sua volta, chiese senza successo a Breteuil di difendere i propri diritti a Napoli e di facilitarvi la vendita delle sue incisioni:

*Le Sieur Giraud est accusé par sa partie adverse d'avoir copié des planches qu'elle a gravées et d'en vendre les estampes au préjudice de son droit de propriété. Le Tribunal de commerce est saisi de l'examen de cette discussion, j'ai vivement sollicité le rapporteur et quelques juges du Sieur Giraud qui m'ont promis de faire tout ce qui dépendroit d'eux en sa faveur, il exigeoit que je fasse de son procès une affaire ministériale, ce que j'ai estimé inutile pour lui et peu convenable à tout autre égard.*⁴⁶²

*Degré de protection qu'on doit accorder au Sieur Giraud. Vous devez vous borner à rendre au Sieur Giraud les bons offices qui dépendent de vous, sans les appuyer directement de la protection du Roi. J'approuve fort la circonspection dans laquelle vous vous renfermez à ce sujet.*⁴⁶³

⁴⁶⁰ Lettera di Voltaire a J. Vernet, citata in INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet*, cit., vol. II, annexe, n° 15.

⁴⁶¹ Lettera di Breteuil a D'Angiviller del 12 febbraio 1786, citata in C. GINOUX, *Le chevalier Voltaire et les autres peintres toulonnais de ce nom (1660-1831)*, in «Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements», 1893, p. 271.

⁴⁶² Lettera del duca D'Aiguillon a Bérenger del 17 marzo 1772. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XCIV, f. 221.

⁴⁶³ Lettera di Bérenger (incaricato d'affari sotto Breteuil) al duca d'Aiguillon del 17 marzo 1772; Lettera del duca d'Aiguillon a Bérenger del 25 aprile 1772. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XCIV, ff. 243 e 285.

Clermont d'Amboise appare, dalla lettura dei suoi dispacci, un mondano, impegnato assiduamente nella vita di corte (attorno a Ferdinando IV) e nell'organizzazione di lussuosi ricevimenti, ma del tutto inefficace nell'assistenza agli artisti. Il ritratto che ne fornisce Valenciennes conferma quest'opinione:

*A Naples Monsieur l'ambassadeur, homme de cour s'il en fut, petit maître, grand seigneur en tout point, se conoisant en tout, sachant tout sans avoir rien appris ; protégeant par ton les artistes en tous les genres, faisant de politesses en faisant la pirouette sur le talon, enfin un français.*⁴⁶⁴

In effetti, le richieste di Étienne Giraud non andarono a buon fine, poiché egli chiese, qualche anno dopo, nuovamente l'assistenza e la protezione di Clermont d'Amboise:

*Je vous envoie, Monsieur, une lettre qui m'a été écrite de Naples par le Sieur Etienne Giraut ; je prends intérêt à ce jeune homme, et je vous serois fort obligé si vous pouviez contribuer à son avancement.*⁴⁶⁵

Il pittore Claude Saussay non sembra sia stato più fortunato:

*Claude Saussay, Peintre de l'Académie de Saint Luc, de Paris, après avoir séjourné plusieurs jours en cette cour [à Versailles] dans l'espérance de pouvoir présenter lui-même un 3^e placet à Votre Grandeur, pour obtenir ses bontés envers Monsieur l'Ambassadeur de Naples, le suppliant a pris la liberté, Monseigneur, de vous l'adresser ce matin. Comme il est peu fortuné, et que ce séjour lui devient onéreux, il supplie Votre Grandeur de se faire rendre compte de sa demande, et lui faire donner vos ordres, ensuite desquelles il se restituera à sa famille en continuant son voeu pour Monseigneur.*⁴⁶⁶

Nove anni dopo (!), disperato, si rivolse all'ambasciatore Talleyrand per ottenere il pagamento dei lavori effettuati nella residenza parigina del conte di Caracciolo.

Fortunatamente per gli artisti, l'incaricato d'affari Denon - disegnatore e incisore, grande *amateur* d'antichità e di pittura, collezionista - rivelò invece un'attitudine completamente diversa:

⁴⁶⁴ LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie*, cit., p. 157.

⁴⁶⁵ Lettera di Vergennes à Clermont d'Amboise del 3 dicembre 1776. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. C, doc. 334. Manca purtroppo la lettera di Giraud.

⁴⁶⁶ Lettera di Claude Saussay al conte De Vergennes del 20 gennaio 1776. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XCIX, doc. 25. Disponiamo di pochissime informazioni sul pittore Claude Saussay che non viene neanche menzionato nei dizionari artistici; sappiamo soltanto che fu ammesso all'Académie de Saint-Luc di Parigi il 5 maggio 1761, che domiciliò in rue Saint-Antoine e che suo fratello Pierre, anch'esso pittore, entrò all'Académie de Saint-Luc il 17 ottobre 1763. Cfr. J. GUIFFREY, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, « Archives de l'Art français, Recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français », Nouvelle période, t. XI, Paris, Champion, 1915, p. 450.

*Monsieur Denon secrétaire d'ambassade, beaucoup d'esprit, amateur et ayant des connoissances sur les arts, cependant comme un amateur ayant toujours sur la bouche ha c'est charmant (mesme en voyant un tableau ou de michel-ange ou de Raphael), d'ailleurs très aimable et nous ayant donné de très bonnes lettres pour la Sicille.*⁴⁶⁷

Denon, ricordiamolo, era stata la persona scelta da Saint-Non per accompagnare i disegnatori del *Voyage pittoresque* nei regni di Napoli e di Sicilia, per scegliere i siti e i monumenti da visitare e rappresentare e per redigere il diario di viaggio. Una volta tornato a Napoli, Denon si dedicò allo studio dell'architettura antica, della pittura italiana, della scultura antica e moderna, e si perfezionò nell'arte del disegno e dell'incisione. Riprodusse, ad esempio, all'acquaforte una marina notturna di Volaire, realizzò il ritratto del pittore, eseguì numerosi schizzi durante le sue passeggiate e una cinquantina di ritratti delle persone che frequentava in città. Approfittò anche della sua permanenza a Napoli per rifornirsi di quadri e antichità⁴⁶⁸; tuttavia preferì, il più delle volte, alle opere dei suoi contemporanei francesi quelle dei pittori italiani o dei maestri del passato.

Cacault, benché fosse interessato soprattutto alla pittura italiana del Seicento - come testimonia la sua collezione ora conservata al Musée des Beaux-Arts di Nantes - si procurò nondimeno molti quadri dei suoi contemporanei francesi: «*Je fais faire un tableau à tous les élèves de Rome qui reviennent avec de la réputation*» e consigliò ai suoi amici l'acquisto di opere di giovani talenti, quali lo svizzero Sablet o il fiammingo Denis⁴⁶⁹. François Cacault che, alla fine degli anni 50 (quando ancora risiedeva a Nantes come disegnatore e professore di arte delle fortificazioni) aveva collaborato col padre di Volaire alla realizzazione di alcune piante e vedute della città⁴⁷⁰, una volta a Napoli

⁴⁶⁷ LACAMBRE, *Pierre-Henry de Valenciennes en Italie*, cit., p. 157.

⁴⁶⁸ Cfr. G. TOSO RODINIS, *Dominique Vivant Denon. I Fiordalisi, il beretto frigio, la sfinge*, Firenze, L.S. Olschki, 1977; U. VAN DE SANDT, *Esquisse d'un portrait de Vivant Denon en artiste* in *Dominique Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra, (Paris, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999 – 17 gennaio 2000), Paris, RMN, 1999, pp. 75-76; M. C. MAZZI, *Paesi, figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-31 gennaio 1992) e atti del convegno (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-16 gennaio 1992), Napoli, ESI, 1995, pp. 257-259; P. BÉDARIDA, *Pierre-Jacques Volaire, detto Le Chevalier Volaire*, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., p. 432.

⁴⁶⁹ Lettera di Cacault a Hennin, le 28 ? 1786 (data illeggibile). Paris, Bibliothèque de l'Institut, Papiers Hennin, 1256, f. 17. Sulla corrispondenza e l'attività di collezionista di Cacault cfr. A.M. RAO, "Fra pubblico bene e lettere". *La corrispondenza di Melchiorre Delfico con François Cacault e Pierre-Michel Hennin*, in *Filosofia, storiografia, letteratura. Studi in onore di Mario Agrimi*, Lanciano, Editrice Itinerari, 2001, pp. 813-830.

⁴⁷⁰ A.L.T.M. GRANGES DE SURGERES, *Les artistes nantais...du Moyen-Âge à la Révolution. Notes et documents inédits*, Paris, Charavay frères, 1898, pp. 454-455.

commissionò al figlio di questi, Pierre-Jacques, un'*Eruzione del Vesuvio con il ponte della Maddalena*.

*Vous feriez bien aussi d'acheter un Vésuve de Volaire. Je ne vois pas quant a present autre chose à vous indiquer [sinon les œuvres de Denis et de Volaire].*⁴⁷¹

Insieme a suo fratello Pierre, che esercitava la professione di pittore, Cacault frequentò sicuramente diversi altri artisti suoi connazionali. Egli mostrò di prediligere, in effetti, la produzione dei francesi a quella dei pittori romani e napoletani contemporanei, condividendo così l'opinione di molti *amateurs* e critici francesi:

*Les tableaux de l'ecole napolitaine ne sont pas ragoutans. A Naples come à Rome il ne reste plus qu'à glaner, la moisson est faite.*⁴⁷²

Cacault fu anche un profondo conoscitore di antichità e fu molto legato agli ambienti intellettuali napoletani (Melchiorre Delfico, Domenico Tata, Pasquale Baffi, Emanuele Caputo e Eustachio d'Afflitto); preferì comunque investire nell'arte moderna piuttosto che nelle medaglie e nei vasi etruschi, anche quando lo fece per conto dei suoi amici:

*Dans ce que l'on découvre il y a tant de mauvaises choses auxquelles la curiosité des voyageurs donne un prix fou qu'il n'y a pas de moien d'achepter [...] La passion des ouvrages antiques est inspirée ici aux voyageurs par les guides qu'ils prennent dans chaque ville pour leur expliquer les curiosités. Les gens qu'on nomme Ciceroni font commerce d'antiquité de vieillerie, ils tournent de ce coté là le gout des étrangers [...] Les morceaux antiques du premier rang surpassent de beaucoup les modernes : mais ce que nos artistes font est meilleur que les antiques communs qui se vendent souvent davantage.*⁴⁷³

Quando gli affari del Regno lo richiamavano al dovere o quando gli incarichi lo costringevano ad allontanarsi per molto tempo della capitale, Cacault delegava ai suoi amici il compito di procurargli delle opere per la sua collezione:

*Monsieur de Saint Hubert artiste rempli de talent vient de faire le voyage de Sicile. Je l'avois chargé d'achepter pour vous quelque objet d'antiquité s'il en trouvait qui méritât.*⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Lettera di Cacault a Hennin del 18 agosto 1787. Paris, Bibliothèque de l'Institut, Papiers Hennin, 1256, f. 37.

⁴⁷² RAO, «*Fra publico bene e lettere*», cit., p. 817, nota 14.

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 816-817.

⁴⁷⁴ Paris, Bibliothèque de l'Institut, Papiers Hennin, 1256, f. 38.

In definitiva, sembra che Cacault avesse veramente preso a cuore la sua missione italiana, e fosse consapevole dell'importanza del suo ruolo nello sviluppo degli scambi culturali tra la Francia e l'Italia:

L'Italie est le berceau des Sciences, le pays des Arts, la source des monuments antiques. C'est aussi une veine inépuisable des plus riches productions territoriales. Nous y puisons les matières premières de nos manifestations et le bon goût des arts qui tiennent au génie, il faut donc que les sujets que la République emploira en Italie soient très versés dans les bons et mauvais principes du commerce et de l'industrie et qu'ils aient aussi le goût et la connaissance des beaux arts.

Monsieur Hamilton qui est depuis plus de vingt ans ministre de l'Angleterre à Naples a été d'une utilité immense à sa patrie. Il a su recueillir tout ce qui sort continuellement de terre dans le royaume de Naples de vases étrusques et autres antiquités. Il les a fait connoître à l'Angleterre. L'industrie active s'en est saisie et appropriée ce qui a donné naissance à des manufactures d'un produit énorme pour la nation.

*Nos agents en Italie n'ont à s'occuper essentiellement que de la protection du commerce, de celle de nos négocians, de nos artistes et savans. Il importe donc beaucoup que ce soit des hommes préparés par des études antécédentes à bien juger des mérites des françois marchands, artistes et gens de lettres qu'ils doivent soutenir et encourager.*⁴⁷⁵

Altre informazioni sui francesi e sulla loro azione a tutela della produzione artistica si trovano nella corrispondenza dei *directeurs de l'Académie de France à Rome*; i quali svolgevano talvolta il ruolo di veri e propri «addetti culturali» in Italia, seguendo gli spostamenti degli artisti francesi (e non soltanto dei *pensionnaires*) in tutta la penisola, assicurando loro protezione, aiutandoli con lettere di presentazione o interventi presso ministri, principi o clienti.

*Il arrivera, Monsieur, bientôt, à Rome, un élève de Monsieur Vernet qui a travaillé sous luy 7 à 8 ans et qui, suivant son sentiment, a du talent pour la peinture ; je vous le recommande pendant son séjour à Rome. Rendés-luy tous les bons offices qui pourront dépendre de vous. Sur le portrait que Monsieur Vernet m'en a fait, je ne doute pas qu'il réponde avec reconnaissance aux témoignages de bonté que vous aurés pour luy.*⁴⁷⁶

Vernet, senza dubbio molto apprezzato da Marigny, e il suo allievo Volaire non erano *pensionnaire*; tuttavia entrambi beneficiarono della protezione del direttore di Palazzo Mancini. Questo esempio è soltanto uno tra i tanti che incontriamo nella corrispondenza dei direttori dell'Accademia e conferma l'importanza del loro compito, che non

⁴⁷⁵ Lettera di Cacault a Lebrun, s.d. [fine dell'anno 1792]. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Mémoires et documents, Naples, vol. V, ff. 282-283.

⁴⁷⁶ Lettera di Marigny a Natoire del 16 giugno 1761. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, pp. 386-387. L'artista menzionato è forse Henry d'Arles che collaborò con Vernet per diversi anni e che doveva trovarsi in quel periodo a Roma.

consisteva soltanto nella gestione amministrativa dell'istituzione e nell'orientamento degli allievi durante gli studi.

Il Fondo Affari Esteri dell'Archivio di Stato di Napoli è anch'esso abbastanza ricco di informazioni sugli artisti residenti o di passaggio nella città e fornisce numerosi elementi utili su Volaire, Péquignot e Girodet, come abbiamo visto in precedenza. Benché questo fondo sia, per lo storico dell'arte moderna, un'importante fonte di notizie sulla carriera dei pittori francesi attivi a Napoli, è stato prodotto da un'amministrazione (il ministero degli Affari esteri del regno di Napoli) che non aveva compiti di tutela degli artisti stranieri e che si preoccupava soltanto di documentare il loro passaggio in città e gli eventuali problemi incontrati. Il ministero degli Affari esteri collaborava spesso con la regia polizia, un organo di controllo (particolarmente efficiente nei confronti dei forestieri) che fu molto attivo durante gli anni di forte tensione politica.

Un'ultima fonte di informazioni è costituita dalla corrispondenza degli artisti. Quella di Girodet, ad esempio, ci informa che, dopo gli avvenimenti romani del gennaio 1793, egli fu accolto a Napoli dall'ambasciatore Mackau⁴⁷⁷.

Prima di esaminare la situazione degli artisti stabilitisi a Napoli (paesaggisti, incisori e artigiani delle manifatture reali), occorre precisare la composizione e le caratteristiche della comunità francese residente nella capitale del regno di Napoli.

Nell'introduzione al capitolo 1, abbiamo già ricordato come, all'epoca di Ferdinando IV, le relazioni politiche tra la Francia e il regno di Napoli fossero estremamente tese (come dimostrano gli affronti subiti dai diplomatici e le numerose difficoltà incontrate dalle navi commerciali). Bisogna ora, per riuscire a comprendere effettivamente le condizioni di vita e di carriera degli artisti, immergersi nella quotidianità dei francesi a Napoli. Questi erano, nel 1790, circa seimila in tutto il Regno (ma erano concentrati soprattutto nella capitale); questo numero così elevato si spiega innanzitutto con l'intensa attività commerciale francese. Infatti, non solo il traffico marittimo era intenso, ma accanto ad esso una folla di negozianti, marinai e artigiani contribuiva allo sviluppo degli scambi commerciali. Carlo III, durante il suo regno, aveva incoraggiato il

⁴⁷⁷ Lettera di Girodet a Trioson del 19 gennaio 1793, citata in THURIET, *Un artiste oublié*, cit., p. 278.

commercio con la Francia, e l'aveva incrementato, favorendo, quindi, l'installazione di mercanti francesi⁴⁷⁸.

Le commerce de France avec les Deux-Siciles est un objet de plus de 30 millions par an, et dans ses rapports les intérêts respectifs sont tellement unis et meslés ensemble, qu'une rupture ferait de part et d'autre un tort énorme.

*Il aborde [...] annuellement en tems de paix dans les différens Ports du Royaume de Naples et de la Sicile environ 500 navires françois de différentes portées qui sont occupés, partie à transporter dans ces deux Royaumes les produits de nos Isles et des ouvrages de nos manufactures dans tous les genres, partie à transporter dans les divers Ports de France les produits des Deux-Siciles, tels que la soye, l'huile, les grains, la laine, la soude, la manne, le chanvre, le crin, le réglisse, les douves, le jus de limon, les fruits secs et autres marchandises, plusieurs à faire le cabotage des différens Ports d'Espagne et d'Italie, d'autres enfin établis comme paquebots vont et viennent de Naples, Sicile et Malte, et font dans ces courts voyages des profits considérables en transportant des marchandises et surtout des passagers.*⁴⁷⁹

La prosperità del commercio francese a Napoli è confermata da Galanti:

Per conoscere lo stato del nostro commercio [napoletano], si vuol considerare che in Napoli vi sono molte case di negozianti stranieri, che son gli agenti che le nazioni impiegano per il loro commercio. Ecco il loro numero: francesi 11, inglesi 3, tedesco 1, genovesi 4, toscano 1, totale 20.⁴⁸⁰

Ed è stata ribadita, in tempi più recenti, da Franco Venturi:

...il commercio internazionale dell'Italia [...] va dilatandosi negli anni cinquanta, con l'intensificarsi dei traffici napoletani con la Francia e con l'Adriatico [...]. Questa dilatazione è accompagnata, e in parte prodotta, da un fenomeno non certo nuovo, ma che assume allora nuova intensità e importanza: il crescere, lo svilupparsi di colonie straniere di mercanti in parecchi centri commerciali italiani. L'Italia si apre ai francesi, agli inglesi e non più soltanto ai viaggiatori, agli archeologi, agli artisti, ma ai mercanti di panni, di olio, di grano, di libri [...]. Una parte importante del mercato librario dell'età dei lumi in Italia [...] passa nelle mani dei francesi e svizzeri.⁴⁸¹

Le navi francesi che venivano ad ancorarsi nel porto di Napoli, provenivano essenzialmente dal Mezzogiorno della Francia: Marsiglia, Tolone, Sète e Antibes; di conseguenza i francesi residenti a Napoli erano per la maggior parte meridionali. In

⁴⁷⁸ Cfr. FRANCOVICH, *Storia della massoneria*, cit., pp. 92-93.

⁴⁷⁹ Lettera di Cacault a Dumouriez del 5 maggio 1792. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. CXXI, f. 281 ; Copia di una lettera scritta al maresciallo de Castries per il cavaliere de Saint Didier, console generale di Francia, del 11 marzo 1784. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. CX., f. 188 e 189.

⁴⁸⁰ G.M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Due Sicilie*, Napoli, presso i soci del Gabinetto Letterario, 1794 (ristampa Napoli, ESI, 1960, vol. II, p. 186), citato in P. PIRONTI, *Bulifon-Raillard-Gravier, editori francesi in Napoli*, Napoli, Lucio Pironti, 1982, p. 9.

⁴⁸¹ VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, cit., vol. III, pp. 1033-1034.

effetti, il via vai continuo delle navi tra la Provenza e la Campania facilitava i rapporti tra i francesi di Napoli e le loro famiglie rimaste nel paese, incoraggiava i riavvicinamenti e favoriva l'esportazione della produzione artigianale e artistica⁴⁸². La famiglia di Volaire a Napoli, ad esempio, era composta, oltre al nucleo formato dai genitori e dai figli, anche da Jacques-Augustin e Marie: due parenti di Pierre-Jacques che lo avevano raggiunto dal sud della Francia, sapendo di poter contare sulla sua protezione e sul suo aiuto finanziario. Gli archivi napoletani permettono di determinare abbastanza precisamente quali erano i settori di attività dei francesi residenti in città⁴⁸³. I negozianti rappresentavano la fetta più ampia della popolazione: alcuni possedevano grossi negozi, come gli svizzeri Frédéric e Jean Meuricoffre (commercianti in oli, vini, prunelle, canapa, cavi, tele, drappi e cuoio), molto legati ai francesi⁴⁸⁴; altri, come Reymond (direttore di una distilleria d'acquavite), dirigevano fabbriche⁴⁸⁵; altri, infine, erano semplici bottegai. Nella zona delimitata dalle attuali piazza Municipio e via Medina, sorta di *City*, si concentravano i ricchi mercanti e banchieri; via Toledo invece ospitava le *compagnies* di mercanti e cambiavalute⁴⁸⁶. A parte il commercio, gli altri campi in cui i francesi risultavano particolarmente attivi erano quelli legati alla loro cultura (la lingua, la letteratura, l'arte, l'artigianato, la moda, la gastronomia e i costumi), che esercitava un fascino potente sui diversi ceti sociali della popolazione⁴⁸⁷. Molti francesi lavoravano nell'editoria (Hermil, Gravier...), nelle specialità nazionali del tessile e della moda (erano sarti, cappellai, modisti, tessitori, barbieri, pilucchieri o pettinatrici della Linguadoca) o nella galanteria. Numerosi erano anche quelli impiegati nelle case (governanti, camerieri, cuochi e anche maestri di musica, di ballo, di disegno o di lingua), che introdussero i costumi e le maniere francesi nelle case napoletane.

I militari erano anch'essi molto numerosi a Napoli e frequentavano volentieri i nuovi arrivati. Moreau racconta, nel suo diario di viaggio, della loro piacevole compagnia:

*Je sortis et fus voir un capitaine d'artillerie nommé Morand, qui est un homme dont les connaissances et les talents militaires lui ont mérité une pension du roi et l'amitié du comte de Gazzola.*⁴⁸⁸

⁴⁸² Purtroppo gli archivi della marina di Napoli sono stati distrutti durante la seconda guerra mondiale, ciò impedisce uno studio più approfondito delle esportazioni verso la Francia.

⁴⁸³ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Espulsione dei Francesi da Napoli, f. 543-548.

⁴⁸⁴ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Espulsione dei Francesi da Napoli, f. 543.

⁴⁸⁵ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Polizia Real Ministero, Diversi. n° 3576, 7 aprile 1797 (senza numero di folio).

⁴⁸⁶ BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit.

⁴⁸⁷ Su quest'ultimo argomento si veda RÉAU, *L'Europe française*, cit. e WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante*, cit.

⁴⁸⁸ MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 111.

Come si vede, la comunità (diplomatici, militari, negozianti, preti, medici, cortigiane, ecc.) formatasi a Napoli era estremamente ampia.

I francesi, e non solo quelli che avevano sposato delle napoletane, erano in generale molto legati alla loro vita partenopea (ciò è confermato, ad esempio, dalla quantità di richieste di permesso di soggiorno indirizzate a Ferdinando IV dopo il decreto d'espulsione del 1793). L'esempio di Claude Arnaud, fabbricante di seta di Lione stabilitosi a Napoli, citato nella corrispondenza diplomatica, è emblematico di questa situazione:

*Arnaud étoit le premier qui eut monté des métiers pour le sieur Parisien ; je ne vous en ai rien dit depuis, Monsieur, parce que je regardois comme impossible de le détacher de Naples où il s'est marié avec une Sicilienne et que d'ailleurs il est déserteur des troupes de France. Il [Claude Arnaud] retourneroit en France, [...] si on luy donne l'assurance de son amnistie de déserteur et un petit employ à Toulon ou Marseille.*⁴⁸⁹

Tutta questa popolazione, affaccendata nelle piazze pubbliche e nei vicoli tra Chiaia e Pizzofalcone, contribuiva a trasmettere un poco di spirito francese alla città e a diffondere, presso i compatrioti della metropoli, un'immagine positiva di Napoli. La zona di Chiaia (termine napoletano che significa «spiaggia»), costituita dalla frangia di mare che va da Castel dell'Ovo a Posillipo⁴⁹⁰, e Pizzofalcone, nome della collina che separa il centro storico della zona costiera, erano considerati nel XVIII secolo come il quartiere francese. Ma si può veramente parlare, a Napoli, di un «quartiere francese»? Definire la situazione geografica della comunità francese di Napoli non è così agevole come a Roma, dove i francesi erano raggruppati attorno a Trinità dei Monti e nel quartiere di San Luigi dei Francesi. Non si osserva a Napoli, intorno alle parrocchie o all'ambasciata di Francia, un analogo fenomeno di concentrazione⁴⁹¹. Al più questi luoghi fornivano delle occasioni d'incontro e di scambio, rispetto ad una «topografia francese» abbastanza diffusa ed estesa (molti dei negozi gestiti da francesi si trovavano, ad esempio, nel quartiere del porto e della zecca, o ancora vicino a Monteoliveto e nella

⁴⁸⁹ Lettera dell'ambasciatore, il marchese de l'Hôpital al *Contrôleur Général* Philibert Orry, del 28 febbraio 1742. Paris, A.M.A.E., Correspondance diplomatique, Naples, vol. XLIV, f. 225.

⁴⁹⁰ «[Chiaia] è come una città separata. Amene colline, che [...] riparano il quartiere da' venti boreali, ed un mare aperto a mezzogiorno, che presenta le più deliziose vedute, ne formano un soggiorno incantato, dove i forestieri amano con preferenza di abitare.» G. M. GALANTI, *Napoli e contorni, nuova edizione intieramente riformata dall'editore Luigi Galanti*, Napoli, Luigi Galanti, 1829, pp. 48-49. Su Chiaia, cfr. E. PIROVINE, *La Riviera di Chiaia e il Palazzo della Tirrenia*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1978 e B. e G. GRAVAGNUOLO, *Chiaia*, Napoli, Electa, 1990.

⁴⁹¹ Per localizzare le abitazioni dei francesi di Napoli, abbiamo consultato il fondo Affari Esteri dell'Archivio di Stato di Napoli.

via dei Tribunali). L'ambasciata di Francia, che si trovava nel Palazzo Calabritto (preso in affitto al duca di Calabritto e situato sull'attuale Piazza dei Martiri), ostentava una bella facciata vanvitelliana e un'ampia scala alla napoletana, e presentava una disposizione interna fra le più moderne. La sua ricchezza e la sua magnificenza apparivano perfettamente adeguate all'immagine che intendeva dare di sé una grande nazione come la Francia. Situato a metà strada tra il Palazzo Reale e la Riviera di Chiaia, il palazzo veniva a trovarsi in prossimità del centro politico, economico e commerciale della città. Accanto ad esso, inoltre, erano la via Toledo (elegante strada commerciale fiancheggiata da palazzi aristocratici), il Castel Nuovo (la vecchia residenza-fortezza degli Angioini e degli Aragonesi), il teatro San Carlo (con le sue dive e i suoi castrati) e il Molo (larga passerella adibita a passeggiata): poli di attrazione per i viaggiatori del *Grand Tour* e luoghi d'incontro per i napoletani.

Non erano presenti invece in città parrocchie e istituzioni religiose francesi, benché diversi progetti di fondazione di chiese, conventi e ospedali francesi fossero stati presentati sia dall'ambasciatore di Francia a Napoli, che da religiosi:

La sœur de Sainte Cécile, seule religieuse françoise à Naples dans le couvent de Saint Antoine [hors la porte Saint-Janvier], propose au Roy d'y fonder une Eglise nationale, à l'exemple de quelques autres nations qui y en ont et qu'à cette Eglise soit un couvent de filles qui se chargeroient du soin de l'éducation des filles françoises qui sont établies à Naples.

Les Espagnols, les Grecs, les Florentins, les Génois ont des églises à Naples, la plus fameuse et la plus brillante des nations n'en a pas. Tous les François qui habitent en cette ville font des vœux ardents pour une si nécessaire fondation, et ne manqueront pas de contribuer à sa conservation, si Votre Majesté veut bien en ordonner la fondation ...⁴⁹²

Mon dessein seroit de faire une première fondation pour une église et pour un hôpital : l'un et l'autre seroient gouvernés par des François. On administreroit les sacrements dans l'église, et la religion y seroit enseignée en notre langue, ce qui engageroit les François à s'acquitter d'un devoir dont ils se dispensent volontiers, sous prétexte qu'ils n'entendent pas l'italien, et rameneroit en même tems les Napolitains du préjugé où ils sont généralement contre nous à cet égard. L'hôpital seroit aussi d'un grand secours pour les passagers, les mariniers, et même pour tous les autres sujets du Roy établis à Naples, et qui ne sont pas en état de se faire traiter chez eux : les malades seroient d'autant mieux soignés que l'attention des administrateurs ne se trouveroit point partagée comme il arrive dans quelques uns des hôpitaux de cette ville, où les étrangers sont reçus et si mal traités qu'il ne réchappe peu de ceux qui y entrent (sic !)[...]

Je suis persuadé, Monsieur, qu'aussytoz que vous m'auriez permis de publier mon projet, l'émulation porteroit plusieurs des François établis à Naples, surtout parmi

⁴⁹² Lettera di Sœur Maria Archange de Sainte Cécile al ministro d'Argenson del 1° novembre 1744. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LII, f. 132.

*ceux qui sont attachés au service de Sa Majesté Sicilienne dont quelques uns sont vieux et riches, à contribuer aux dépenses de cet établissement.*⁴⁹³

Ciò nonostante nessuno di questi progetti si era concretizzato, di conseguenza, le chiese dove si recavano i francesi erano principalmente due: San Luigi dei Francesi (distrutta da Murat per costruire l'attuale Piazza del Plebiscito e sostituita sotto la Restaurazione da San Francesco di Paola) e Santa Maria degli Angeli (sulla collina di Pizzofalcone, sopra la Porta di Chiaia)⁴⁹⁴. Non si tratta, in realtà, di vere e proprie «parrocchie francesi» (sebbene i nomi di diversi francesi figurassero nei registri e nel cimitero della chiesa), ma di luoghi di culto dove ci si recava per abitudine, senza che ciò implicasse necessariamente la dipendenza diretta da congregazioni francesi. Altre chiese d'altronde erano frequentate dai residenti e dai viaggiatori francesi: San Giuseppe a Chiaia, Santa Chiara o il Gesù Nuovo; ma queste erano scelte piuttosto per la bellezza degli edifici che per la lingua nella quale si teneva la predica.

Per quanto riguarda i commerci, essi erano concentrati naturalmente vicino ai poli economici (il porto, la borsa di commercio...), al «centro turistico» (il Palazzo, l'Albergo Reale o ancora la Via Toledo) e ancora tra Chiaia e Pizzofalcone. A Chiaia soprattutto, erano presenti molte botteghe gestite o frequentate dai francesi: tabaccherie, caffè, cantine, orologerie, cartolerie, negozi di tessuti e di pelli...⁴⁹⁵ In definitiva era tra la spiaggia e la collina che si collocava il «quartiere francese»; le difficoltà che abbiamo incontrato nella sua individuazione sono dovute al fatto che esso si era costituito effettivamente soltanto nel XVIII secolo e non aveva quindi, come i quartieri spagnoli, un lungo passato storico (il periodo angioino, che si chiudeva nel XV secolo, aveva lasciato solo chiese, conventi, costruzioni difensive e militare, una «rua» ed una «piazza francese»⁴⁹⁶). D'altra parte, la stessa posizione geografica del quartiere - la zona suburbana di Chiaia - conferma il suo carattere recente.

⁴⁹³ Lettera dell'ambasciatore, il marchese de l'Hôpital al ministro d'Argenson. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LIII, ff. 95-96. L'ambasciatore concepì questo progetto in occasione del matrimonio del Delfino di Francia con l'infante Maria Teresa di Spagna. Ma il marchese de l'Hôpital, approfittando finalmente delle vittorie francesi (Fontenoy), diede invece una festa affollata e sfarzosa i giorni 2, 3 e 4 agosto, nel palazzo del principe di Satriano, a Chiaia, che aveva preso in affitto per l'occasione.

⁴⁹⁴ La Lande scrive della chiesa di San Luigi nel suo *Voyage d'un Français en Italie*: « S. Luigi di Palazzo, Eglise de Minimes située près du palais, étoit autrefois une petite Chapelle dédiée à St. Louis Roi de France, frère de Charles I^{er} Roi de Naples [...]. L'Eglise de S. Louis est une des plus belles de Naples, elle est ornée de marbres et de peinture. ». DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, p. 137.

⁴⁹⁵ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Polizia Real Ministero, Diversi, n° 3576.

⁴⁹⁶ N. CARLETTI, *Topografia universale della città di Napoli in Campagna felice*, Napoli, Stamperia Raimondiana, 1776, nota p. 62.

Gli artisti avevano, in definitiva, la possibilità di cercare, all'interno della vasta comunità francese di Napoli, le persone sulle quali contare e da cui ricevere occasionalmente un forte appoggio. Péquignot, ad esempio, appena arrivato a Napoli trovò un impiego come maestro di disegno presso d'Arlicourt, come abbiamo precedentemente ricordato, e successivamente venne aiutato dal Signor Nicolas:

*Un amateur passionné [...] Mr Nicolas [...] m'a dit qu'ayant entendu parlé du talent de Pequignau et le sachant dans la misère, le fût prier de passer chez lui qu'il vouloit l'occuper, il se fit beaucoup prier enfin il se presenta dans un etat qui faisait frémir, il avoit une mauvaise redingote sans bouton et attachée autour du corps avec un cordon de chaussure percée ; tout le reste de son accoutrement annonçoit la plus grande misère et de plus il avoit un fistule au nez dont l'humeur lui couloit sur le visage. Mr Nicolas le fit guerir par son médecin, mais il en conserva la marque. ... Mr Nicolas alla chez lui, il le trouva dans une salle humide et travaillant à un paysage dont il faisoit le ciel. Mr Nicolas lui ayant demandé s'il avoit besoin de quelque chose et s'il pouvoit lui être utile, il lui répondit qu'il n'avoit besoin de rien, quoique tout annonçait le contraire. Quelque jour après sa maladie et sa misère ayant augmenté, il envoya prier Mr Nicolas de venir le voir, le médecin lui ayant ordonné d'aller à la campagne, Mr Nicolas l'y fit transporter, peu de jours après il mourut.*⁴⁹⁷

Un altro pittore, Girodet, fu preso in cura dal medico Pierre-Louis Maloët ed entrò in contatto con lo svizzero Meuricoffre - eminente personaggio della comunità francofona e banchiere dell'ambasciata - che lo ospiterà a Genova, dove entrambi si rifugeranno dopo il decreto d'espulsione del 1793. Probabilmente fu lo stesso Meuricoffre a raccomandarlo ai banchieri di Basilea, che fecero pervenire in Francia il *Giuramento d'Ippocrate*, opera dell'artista⁴⁹⁸. Volaire, a sua volta, frequentò alcuni francesi, verosimilmente suoi vicini di casa, quali: Antoine Tempié, la cui conoscenza risaliva a diversi anni prima; Louis Borso (il cui nome è stato sicuramente italianizzato), che era al servizio della marchesa di Valle Mendoza, proprietaria di casa di Volaire; il Signor Merle, professore di francese a Napoli; e Louis Boily, che incise una sua *Eruzione del Vesuvio*⁴⁹⁹. Gli artisti che erano soltanto di passaggio a Napoli, trovarono appoggio e assistenza materiale anche nelle numerose pensioni e cantine tenute dai francesi: la Trattoria del Leone di Gravat, la locanda di Vauban, gli alberghi di Arthaud, di Guille,

⁴⁹⁷ Versailles, Archives départementales des Yvelines, Fonds Coupin, J. 2074.

⁴⁹⁸ BECK-SAIELLO, *Alcuni documenti inediti*, cit..

⁴⁹⁹ Su Antoine Tempié, cfr. Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Legazione di Francia, B. 544, f. 7; su Louis Borso, cfr. Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Legazione di Francia, B. 544., senza numero di folio; su Merle, cfr. J. FOUCAULT in *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 novembre 1974 – 3 febbraio 1975), a cura di P. ROSENBERG, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1974, p. 666; su Boily, cfr. BECK-SAIELLO, *Le chevalier Volaire*, cit.

di Maubant...; e un sostegno morale presso i numerosi uomini di Chiesa presenti in città, come i preti Due e Monnot o i frati de Ersa e Thedenat⁵⁰⁰.

In definitiva, lo studio dell'ambiente istituzionale, politico e sociale nel quale si mossero gli artisti francesi a Napoli non solo ci permette di meglio comprendere le loro condizioni di vita e di sviluppo della carriera, ma ci fornisce anche un quadro più completo delle relazioni che intercorsero tra gli artisti di passaggio e la comunità francese locale.

Per il giovane *pensionnaire* o paesaggista che arrivava per la prima volta a Napoli quali erano i legami (ad esclusione dell'ambasciata e del consolato) che poteva stabilire? Prima di avventurarsi nella città del Vesuvio e dei lazzaroni, l'artista aveva sicuramente preparato il suo viaggio munendosi di lettere di presentazione e di indirizzi di connazionali:

*Monsieur, - Comme j'ambitionne extrêmement, ainsi qu'il est de mon devoir, de mériter de plus en plus l'honneur de votre bienveillance, je me propose avant de quitter l'Italie d'y continuer mes travaux par l'étude des monuments célèbres que nos maîtres de l'art et surtout Palladio, Scamozzi et autres ont élevés tant à Venise que le Padoüan, le Vicentin et Naples, de même que ceux qui subsistent à Florence, Turin et autres villes où, pour cet effet je dois me rendre, mais n'ayant pas par moi-même la connoissance des habiles artistes et des personnes en place qui peuvent me faciliter la vue et le libre examen de divers de ces beaux morceaux, et ne me trouvant point connu, mais tout isolé, je vous supplie, Monsieur, de bien vouloir m'honorer de votre protection et de quelques lettres de recommandation pour le local de ma route, à la faveur desquelles je puisse parvenir à cet avantage...*⁵⁰¹

Moreau e De Wailly – a giudicare dai numerosi contatti che stabilirono o provarono di stabilire a Napoli - erano sicuramente provvisti di numerose lettere di presentazione. Durante il loro soggiorno nell'Italia meridionale ebbero, in effetti, l'opportunità di incontrare l'architetto Berardo Galiani (che accoglieva volentieri i *pensionnaires* dell'*Académie*), il collezionista Felice Gazzola⁵⁰² (che mostrò loro i primi disegni dei templi di Paestum), e il Padre Della Torre, noto scienziato:

⁵⁰⁰ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Polizia Real Ministero, B. 3576 e Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Legazione di Francia, B. 543 e 544.

⁵⁰¹ Lettera dell'architetto Vallin de la Mothe à Vandières del 29 marzo 1752. *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, pp. 376-377.

⁵⁰² In una lettera datata 15 novembre del 1752, il Direttore dell'Académie de France à Rome, Natoire, appena tornato da un soggiorno a Napoli, scrisse a Vandières: « *M. le compte de Gasol, amateur des arts, m'a promis de donner des facilités nécessaires si jamais vous approuviés cette idée* [di mandare i *pensionnaires* a Napoli per fargli copiare i quadri della collezione Farnese e le opere di Giordano e Solimena che si trovavano nelle chiese]. » *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 421. L'atteggiamento di Natoire spiega forse la buona accoglienza che Gazzola fece a Moreau e de Wailly.

Le dimanche 12 [mars 1757] nous fûmes visiter des artistes que nous ne trouvâmes point et nous dînâmes chez le marquis Galiani chez lequel nous avons été la veille. Ce cavalier était connu de nous par le bon accueil qu'il a fait à plusieurs de notre académie autant que par son goût pour l'architecture et sa traduction de Vitruve. Hier 15 [mars 1757] nous fîmes dîner chez le comte de Gazzola grand Colonel de l'artillerie. Nous avons des lettres pour ce seigneur [...]. Nous parlâmes beaucoup de notre séjour à Paestum, il nous donna des instructions pour le faire utilement, nous dit obligeamment qu'il était fâché que son séjour à Caserte l'empêchât de nous faire voir Naples lui-même.

Je [i.e. Moreau] fus à midi chez le père Torre que je trouvai un homme affable et duquel, après le retour de sa santé, nous pourrions nous promettre tous les secours qu'on peut attendre d'un amateur des arts.⁵⁰³

Non riuscirono invece ad incontrare Vanvitelli, che dirigeva il cantiere della Reggia di Caserta, e Fuga, che si occupava di quello dell'Albergo dei Poveri.

Gli artisti già stabiliti a Napoli - quali Gaultier, Volaire o Péquignot – avrebbero dovuto essere le persone più adatte ad accogliere, consigliare e introdurre nell'ambiente degli *amateurs* e collezionisti i nuovi arrivati. Tuttavia, un solo contatto di questo tipo è documentato, quello di Volaire con l'architetto Jean-Jacques Huvé (1742-1808); il quale, durante il suo viaggio di formazione in Italia (1773-1775), trascorse un mese a Napoli e nella sua regione (dal 21 febbraio al 20 marzo 1775) e fu invitato a pranzo dal pittore⁵⁰⁴:

Le 26 [février 1775], nous avons été déjeuner chez M. Volaire, bon élève de Vernet, il peignait une vue de nuit, du Vésuve, prise dans le moment d'une explosion terrible, elle manquait un peu de clair-obscur.⁵⁰⁵

L'unica opera di Huvé realizzata nella città durante il suo soggiorno nella città è stata, non a caso, una veduta dell'eruzione del Vesuvio. L'assenza di altri contatti di questo tipo fu dovuta all'atteggiamento degli artisti francesi residenti in città, i quali applicarono, verso i nuovi arrivati, la politica dell'«ognuno per sé»; rifiutandosi, per misantropia (Péquignot), per la volontà di inserirsi nella comunità artistica napoletana senza incontrare troppi concorrenti (Gaultier), per rancore o diffidenza verso i *pensionnaires* (Volaire), di prestare aiuto ai connazionali di passaggio:

⁵⁰³ MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., pp. 115, 120 e 104.

⁵⁰⁴ Ringraziamo Sébastien Chauffour che ci ha gentilmente fornito queste informazioni tratte dal *Voyage en Italie, et dans les Deux-Siciles, fait dans les années 1773, 1774 et 1775, par Jean-Jacques Huvé, architecte, pensionnaire de l'Académie de France à Rome*; diario redatto dall'architetto trent'anni dopo il suo ritorno a Parigi e tuttora conservato nelle collezioni della famiglia Huvé. S. CHAUFFOUR, *Jean-Jacques Huvé (1742-1808), architecte : retour à Palladio*, tesi dell'École Nationale des Chartres diretta da Daniel Rabreau, Paris, École Nationale des Chartres, 2005, 3 voll.

⁵⁰⁵ J.J. HUVÉ, *Voyage en Italie*, cit., p. 62. Huvé rimarrà in contatto epistolare con Volaire; infatti a pagina 149 del suo diario dichiara di aver ricevuto nell'ottobre del 1775 a Roma una lettera dell'artista (portata da Napoli da «Hallé le fils») e dal disegnatore ed architetto Renard, che probabilmente incontrarono a loro volta il pittore tolonese).

*...les Français nouveaux venus sans m'avoir encore vu ni parlé se déclarent mes ennemis jurés pour complaire à quelques anciens sujets que nous avons dans Rome qui ont plus de talent pour désunir les hommes que pour la peinture qu'ils professent.*⁵⁰⁶

Dallo studio che abbiamo condotto negli archivi, non risulta affatto che gli artisti francesi residenti a Napoli abbiano impiegato nelle loro botteghe dei connazionali come apprendisti.

Stessa situazione per quanto riguarda la *Correspondance des directeurs*, dove non si trovano nomi o indirizzi di francesi stabilitisi a Napoli con i quali i *pensionnaires* abbiano stabilito dei rapporti. Possiamo così ipotizzare che questi ultimi, appena arrivati a Napoli, si recassero all'ambasciata e al consolato allo scopo di ricevere aiuto e protezione e trovassero alloggio nelle numerose locande e pensioni della città. Alcune tra queste erano tenute da francesi (è il caso di Madame Duclos, proprietaria dell'albergo situato «*dans la ruë du théâtre royal vis a vis*», menzionato da M. De Saint-Quentin) o si trovavano nel quartiere francese (i *pensionnaires* Moreau, De Wailly e La Traverse, ad esempio, alloggiarono al Ponte di Chiaia, accanto alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, e M. de Saint-Quentin da Emmanuele in via Chiaia)⁵⁰⁷; altre ancora erano localizzate nel quartiere di Santa Lucia e del Palazzo Reale (come lo spesso citato Albergo Reale). M. De Saint-Quentin ha riportato nel suo diario di viaggio le prestazioni e i prezzi praticati da ciascuna di queste residenze:

*A Naples chés emmanüel ruë kiaillé [Chiaia] vis a vis la mer est une très bonne auberge, il en coute huit carlins par jour pour le diner 8 carlins pour la chambre du maitre et du domestique six carlins pour le souper, le vin compris, 2 carlins pour le diner du domestique et autant pour le Souper il y a des cheminées quasi dans toutes les chambres, ce qui est rare dans les auberges. Chés antoine place du palais du roy a côté de l'Eglise S^t Ferdinand, il en coute six carlins pour diner quatre pour souper, Deux pour le diner du domestique et autant pour le souper y Compris le vin, et le desser ; il louë aussi des appartemens, qu'il louë un ducat par jour ou dix carlins en argent de France 4 livres 5 deniers 10 sols cela revient au même prix que chés Emmanüel. Il y a plusieurs autres auberges sur la rue de Kialla, de S^{te} Lucie à la croix de Malthe. A l'auberge royal ou on est fort bien et d'ou l'on voit la mer. Il y a aussi dans la ruë du théâtre royal vis a vis, une françoise nommée duclos qui louë un appartement ou l'on est bien elle fait à manger.*⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Lettera di Voltaire a Vernet del 12 agosto 1769, citata in INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet*, cit., vol. II, annexe n. 15. Gli artisti francesi menzionati da Voltaire che sono a Napoli in questi anni potrebbero essere, secondo noi, d'Hancarville (dal 1764), Boily (dal 1766), Giraud (dal 1767) e Hoüel (dal 20 luglio del 1769).

⁵⁰⁷ DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 37 nota 62 e p. 101.

⁵⁰⁸ DE SAINT-QUENTIN, *Voyage d'Italie*, cit., f. 33. La punteggiatura è nostra.

I più fortunati, come Élisabeth Vigée-Lebrun, erano ospiti dei famosi hôtel della riviera di Chiaia:

*J'avais retenu l'hôtel du Maroc, situé à Chiaja, sur les bords de la pleine mer. Je voyais en face de moi l'île Caprée, et cette situation me charmait.*⁵⁰⁹

L'atteggiamento di distacco e diffidenza dei pittori ed incisori francesi residenti a Napoli verso i colleghi compatrioti, dimostra la loro scarsa volontà di costituirsi in comunità artistica, con le sue reti di aiuto, di scambio e di assistenza. La situazione era, invece, completamente diversa a Roma - dove i francesi, fossero essi *pensionnaires*, artisti di passaggio o residenti, stabilirono buoni rapporti tra di loro - o per gli altri gruppi di artisti stranieri residenti a Napoli. Così gli inglesi si ritrovavano nei Saloni di William Hamilton o in casa di Thomas Jones, percorrevano in compagnia i sentieri della Campania, disegnavano insieme *en plein-air*, s'incontravano nelle locande per scambiarsi consigli e trucchi del mestiere davanti ad una bottiglia di vino:

*Towne the Landscape painter arrived from Rome, bringing me Letters from my friends at that place. [...] as his stay in Naples was not proposed to be long, I gladly offered my Services to be his Cicerone, and revisit with him all the Curiosities of Art and Nature in, and about, this delightful City [...]. It was Tuesday Ye 20th of March [1781] We were on the Coast of Baja making Sketches of the Two Antique Temples there, and going into a little Wine house to refresh, took out of our pockets our cold fowl and ordered a flask of Wine...*⁵¹⁰

Gli artisti di lingua tedesca presenti nel regno di Napoli beneficiarono, dal canto loro, della protezione della regina austriaca Maria Carolina; la quale consentì ai due fratelli Hackert di diventare l'uno pittore e l'altro incisore di corte e di raggiungere ottime condizioni di vita, come ricorda Goethe nel suo diario:

Oggi abbiamo fatto visita a Filippo Hackert, il celebre paesista, che gode delle grazie del Re e della Regina. Gli è stata riservata un'ala del palazzo Francavilla, che egli ha fatto arredare con gusto d'artista e dove vive beatamente da signore.⁵¹¹

D'altronde i fratelli Hackert non furono gli unici artisti tedeschi ad avere successo in città: Tischbein ottenne il posto di direttore dell'Accademia del Disegno e Kniep, Wütky, Füger, Adler, Fischer e Angelica Kauffmann (per citarne solo alcuni) si inserirono facilmente a corte e nell'ambiente degli *amateurs* e dei collezionisti. A loro volta questi pittori attirarono a Napoli dei connazionali, i quali riuscirono spesso a trovare un impiego presso la corte o nelle botteghe degli artisti già affermati (come

⁵⁰⁹ VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs*, cit., vol. I, p. 196.

⁵¹⁰ OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., p. 102.

⁵¹¹ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 191 citato da SANTANGELO, *Tecniche artistiche* cit., p. 36.

Hummel, allievo di Tischbein). Le condizioni di produzione e di vendita non erano invece altrettanto favorevoli per gli artisti francesi: i sovrani e la corte li guardavano con sospetto e gli ambasciatori di Francia erano poco solleciti nell'aiutarli. I francesi, malgrado la concorrenza fosse meno forte che a Roma, dovevano perciò lottare per conquistarsi una parte del mercato e salvaguardare le posizioni raggiunte, anche a costo di specializzarsi in un determinato tipo di produzione (come fece Volaire con le eruzioni del Vesuvio).

Questo comportamento ha riguardato esclusivamente gli artisti e, come osservato da Gennaro Borrelli, non si è manifestato nelle altre corporazioni di mestiere. Infatti, i giovani francesi che giungevano in città con il proposito di inserirsi nelle attività commerciali, cominciavano col «farsi assumere come praticanti presso gli studi dei conterranei, con i quali formavano gruppi fortemente omogenei accomunati dal luogo di origine e dalla lingua»⁵¹².

I francesi erano inoltre numerosi nei settori dell'editoria e della manifattura di oggetti d'arte; gli editori, gli incisori e gli artigiani francesi stabilitisi a Napoli non temevano particolarmente la concorrenza dei loro connazionali, poiché erano raggruppati in associazioni, in piccole fattorie, o lavorano nelle manifatture reali, potevano quindi essere d'aiuto ai nuovi arrivati in città o ricorrere al loro aiuto in caso di necessità di mano d'opera.

L'artigianato d'arte era stato sempre fiorente a Napoli, ma conobbe uno sviluppo particolare sotto Carlo III e Ferdinando IV con la creazione di diverse manifatture: i Reali Laboratori degli Arazzi (1737), delle Pietre Dure (1738), la Real Fabbrica di Ceramiche di Capodimonte (1739), la Real Fabbrica della Seta o delle Stoffe broccate (1743), la Reale Cristalleria di Castellammare (1746), la Real Manifattura di maiolica di San Carlo a Caserta (1753), la Reale Fattoria d'armi di Torre Annunziata (1753), la Real Manifattura di porcellana (1771), la manifattura di acciaio (1782 circa) e infine la Reale Manifattura di seta di San Leucio (1789). Queste fabbriche furono molto attive sotto i Borboni, dato che erano impegnate nel compito di rifornire di mobili e suppellettili le diverse regge, ville reali e residenze aristocratiche (in costruzione sia a Napoli, che sotto le pendici del Vesuvio), aggiornare l'arredamento alle nuove esigenze del gusto pompeiano (riproducendo nelle varie tecniche i modelli pubblicati nel *Le Antichità di*

⁵¹² BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit., 1990, pp. 43-44.

Ercolano esposte), contribuire allo sviluppo economico e commerciale del Regno, e affermare in Europa il prestigio della corte napoletana:

*...Charles de Bourbon, souverain connu par son goût pour les arts libéraux, et surtout pour ces arts industriels qui procurent peut-être moins de gloire, mais qui contribuent bien plus à la prospérité d'un pays. Nous mettons de ce nombre les manufactures de tapisseries, de tables de pierre dure, espèce de mosaïque et porcelaine comparable à celle de Sèvres; établissemens qui augmentèrent les relations commerciales et le bien être d'un grand nombre d'artistes napolitains.*⁵¹³

Se all'inizio in queste manifatture fu impiegato solo un piccolo nucleo di artisti - spesso provenienti da Firenze ove, fino alla morte del Gran Duca Gian Gastone, avevano lavorato nelle manifatture medicee – rapidamente, con lo sviluppo delle attività produttive, ne furono assunti in gran numero, napoletani e anche stranieri. I francesi, sin dall'epoca di Colbert, godevano in Europa di un immenso prestigio e parecchi di loro avevano fatto fortuna emigrando all'estero dove il loro *savoir-faire* era molto apprezzato. A Napoli, soprattutto nella fabbrica di ceramica, lavorarono – prima a Capodimonte e successivamente a Portici e al Palazzo Reale di Napoli – vasai come Lefevre o pittori come Chamboissier. Quest'ultimo era stato addirittura chiamato nel 1785 «per comunicare il suo metodo di preparare l'oro, di mettere il blu sotto vernice, e trattare i minerali per estrarre i colori», e una volta attivo nella manifattura, «preparò pure dei fondenti speciali, cosicché i colori riuscirono molto superiori a quelli che precedentemente si adoperavano»⁵¹⁴. Lo scultore Jacques Dauriac prestò la sua opera alla fabbrica di ceramica, fornendo ai pittori e ai modellatori delle copie in gesso delle sculture antiche ritrovate negli scavi di Ercolano e Pompei⁵¹⁵. Per la direzione della Real Fabbrica della Seta, fu scelto il francese Trouilleur, incaricato di scegliere gli attrezzi, il telaio, le sete e le tinture⁵¹⁶.

A tal proposito è utile aprire una lunga parentesi per ricordare il progetto di creazione di una manifattura di seta lionese, formata ovviamente da artigiani francesi, che costituì un vero e proprio giallo e rappresentò probabilmente il più grande affare di spionaggio industriale del Settecento a Napoli. I diversi episodi relativi a questo tentativo sono ricordati nei registri 41 a 44 (gennaio 1741 – luglio 1742) della

⁵¹³ CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie*, cit., vol. I, pp. 346-347. Citato in A. GONZÁLES-PALACIOS, *Decorative Arts and Furnishings at the Court of Naples, 1734-1805*, in *The Golden Age of Naples, Art and Civilization under the Bourbons. 1784-1805*, catalogo della mostra (Detroit, Detroit Institute of Art, 11 agosto – 1 novembre 1981; Chicago, The Art Institute of Chicago, 16 gennaio – 8 marzo 1982), Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1981, vol. II, p. 326.

⁵¹⁴ STRAZZULLO, *Le manufacture d'arte*, cit., p. 199, nota 13.

⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 263-264.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

corrispondenza diplomatica degli ambasciatori di Francia a Napoli, di cui riassumiamo qui brevemente il contenuto⁵¹⁷.

Un negoziante lionese, di nome Joseph-Fleuriot Parisien, a partire dal 1737 fornitore di tessuti per la Corte di Napoli, fu accusato nel 1739 di malversazioni dal Primo Ministro, il duca di Salas, e s'impegnò, in cambio dell'estinzione dei suoi debiti, ad allontanare dal lavoro alcuni operai francesi della manifattura di seta di Lione allo scopo di creare un'impresa concorrente a Napoli. Il grande progetto del Primo Ministro era, in realtà, quello di aumentare il numero delle manifatture napoletane ed in particolare di dotarsi di una manifattura di seta. Con l'obiettivo finale di riuscire a rinunciare alle importazioni francesi e, nel contempo, di imporre le produzioni nazionali napoletane sui mercati della Germania, della Spagna, dell'Impero Ottomano e delle Indie. La manifattura di seta di Napoli (apparentemente privata e non ancora di proprietà della famiglia reale) fu effettivamente fondata all'inizio del 1740, sotto la direzione congiunta dei negozianti francesi Joseph-Fleuriot Parisien e François Boucharlat. Sin dal mese di marzo del 1740 Parisien riuscì a assumere il lionese Buisson, maestro tessitore di seta, e Vincent, disegnatore, e alcuni altri operai. Nel 1741 il Contrôleur Général (il ministro francese delle Finanze) e l'ambasciatore francese a Napoli (il marchese de L'Hôpital), decisero di contrastare il tentativo napoletano; essi convinsero, attraverso promesse e minacce (dato che gli operai avevano contravvenuto al contratto stipulato col datore di lavoro francese), il *guimpier* Montagnon, il fabbricante parigino Piot, il fabbricante e vellutiere parigino Remilly, a tornare in Francia. Nel gennaio del 1742, al gruppo elencato in precedenza si unirono il tessitore Sébastien Buisson e il disegnatore François Vincent, e l'ambasciatore organizzò la loro fuga su una nave francese approdata a Napoli.

La contromossa dei due direttori della fabbrica fu la seguente: avvisarono il duca di Salas del tentativo francese; egli allora bloccò la nave nel porto e minacciò di mandarla a fondo nel caso tentasse di partire, rifiutò un passaporto al figlio di Buisson (che intendeva recarsi a Roma con Vernet per studiare il disegno), imprigionò la moglie e la serva di Vincent e gli sequestrò i beni (insieme a quelli di Buisson), inviandogli nel contempo - attraverso Boucharlat - delle proposte estremamente allettanti per trattenerlo. Dopo un incontro tempestoso, il 30 gennaio 1742, tra l'ambasciatore e il duca di Salas, quest'ultimo acconsentì infine alla partenza dei due artigiani, ma esigette in cambio il

⁵¹⁷ Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, voll. XL-XLIV.

rimborso di un sedicente debito di Boucharlat. Il duca di Salas tentò ancora una volta di trattenere Vincent offrendogli 8000 livres di gratifica, 6000 livres di stipendio e una pensione a vita di 1500 livres, ma senza successo. Al contrario, la partenza di Vincent provocò una vera e propria emorragia di addetti nella manifattura napoletana:

*Le nommé Anthoine Auberi très habile teinturier de Lyon, arriva avant hier à Naples. Les sieurs Buisson et Vincent l'ayant rencontré heureusement dans le moment qu'il venoit de débarquer, s'emparèrent de lui et ne le quittèrent pas qu'ils ne l'eussent amené au marquis de Lhospital qui acheva de le déterminer à repasser en France.*⁵¹⁸

L'interessante progetto quindi fallì, ma l'episodio dimostra la forte richiesta di talenti e manodopera francesi nelle manifatture reali e la considerazione nella quale gli artigiani francesi erano tenuti dai napoletani. Infatti, alcuni di loro furono chiamati a Napoli per rispondere a delle commissioni particolari: l'orefice avignonese Claude Imbert fabbricò la corona di Carlo III per la sua incoronazione a Palermo, e Gaspard Martin, un tessitore francese attivo a Palermo, si trasferì per qualche tempo in città allo scopo di realizzare le tappezzerie e le tende dell'appartamento di Ferdinando e Maria Carolina a Palazzo Reale⁵¹⁹.

Altri artigiani francesi preferirono mettersi per conto proprio, aprendo negozi e botteghe nel centro di Napoli, nei quali praticavano diversi mestieri: filatori, orefici, gioiellieri, rilegatori, restauratori, incisori di sigilli, marmisti, scultori di pietre vesuviane e di modelli in legno e in sughero⁵²⁰.

Il settore dell'editoria era anch'esso in pieno sviluppo: Lorenzo Giustiniani, nel suo *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli* censiva, nel 1734, diciannove stampatori napoletani; sessanta anni più tardi, gli editori meritevoli di

⁵¹⁸ *Mémoire à communiquer à M. le Contrôleur Général*, il 27 febbraio del 1742. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XLIV, f. 219.

⁵¹⁹ GONZÁLES-PALACIOS, *Decorative Arts*, cit., p. 351, nota 52 e p. 347, nota 17.

⁵²⁰ Riportiamo di seguito, per permettere una valutazione sommaria delle attività artistiche e artigianali praticate dai francesi, i nomi di alcuni di questi lavoratori: Jourdan, orefice o gioielliere che teneva commercio nell'elegante via Toledo; Mayoux, profumiere che lavorava strada del Gigante (vicino al Palazzo Reale); Biancour, capo giardiniere del parco reale di Capodimonte, Fourcat, fabbricante di tessuti stampati; Thévenet e Bosso, al nome italianizzato, che appartenevano all'importante confraternita dell'Arte della Seta; Michoud, tessitrice; Nicolas et Xavier Vassal, scultori di statuaria lignea e autori di opere documentate nell'ambito dell'animalismo presepiale; Buisson e Le Parisien, proprietari di una grande fabbrica di seta lionese con venti mestieri, dodici operai francesi e altrettanti napoletani; e infine Roger e de Folin, orologiai. Cfr. Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Legazione di Francia, B. 543 e 544; Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. XLI, f. 224; DE SAINT QUENTIN, *Voilage d'Italie*, cit., f. 40; ROMANELLI, *Napoli antica*, cit., pp. 144-176; *Civiltà del presepe a Napoli*, a cura di N. SPINOSA ed E. CATELLO, Napoli, Electa, 1999, p. 165.

menzione erano diventati trentatré⁵²¹. In realtà si assistette nel Settecento, in tutta Europa, ad una ripresa generale dell'attività editoriale, dovuta alle numerose innovazioni introdotte nella tecnica tipografica (in Francia il fenomeno fu particolarmente intenso a causa delle varie pubblicazioni dell'*Académie des Sciences* e dell'impresa dell'*Encyclopédie*). A Napoli, Carlo III favorì (anche indirettamente) lo sviluppo del settore editoriale, attraverso la creazione o il sostegno di varie istituzioni quali l'Università, l'Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere, la Biblioteca, il Museo, la Reggia di Caserta, la Scuola d'incisione di Portici e soprattutto la Stamperia Reale (situata al «Rosariello di Palazzo», cioè accanto al Palazzo Reale)⁵²².

I cartari, i tipografi, gli stampatori, i legatori, gli indoratori, gli editori e i librai, riuniti in due corporazioni (quella degli «Stampatori e legatori di libri» e quella dei «Cartari e indoratori»), si concentravano in via San Biagio dei Librai. Ma alcuni di essi lavoravano anche in altre zone della città, quali via Toledo, il Molo, le adiacenze delle chiese di Santa Maria la Nova, di San Mattia, di Santa Maria degli Angeli, della Nunziatella e del Divino Amore, il largo delle Pigne o il grottone di palazzo⁵²³.

Sin dal Seicento alcuni francesi, impegnati nel campo dell'editoria, si erano stabiliti a Napoli; segnaliamo, in particolare, Antoine Bulifon (1649-1714) - che contribuì alla modernizzazione della tecnica tipografica napoletana - e Jacques Raillard (attivo a Napoli tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento), proprietario di una fonderia di caratteri e direttore di una delle più importanti e delle più attive aziende tipografico-editoriali-librarie dell'epoca. Nel Settecento i francesi che lavoravano nel settore erano numerosi; l'elenco comprende Jean Giraud (un parente dell'incisore Étienne Giraud?), François Boucanier, Gabriel e Joseph Roland, Antoine Hermil, G.P. Merande e soprattutto il famoso Jean Gravier (1727?-1776), editore, traduttore e proprietario di una grande libreria in piazza San Domenico, dove vendeva anche stampe di famosi incisori quali Giuseppe Aloja⁵²⁴. Tutto ciò a conferma della grande dinamicità degli editori

⁵²¹ Citato in AA.VV., *Civiltà del Settecento a Napoli. Arte della Stampa 1734-1799*, «Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli», serie V, Napoli, s.n., 1979, p. 9. A. Guarino, basandosi sicuramente su Galanti (1786), parla di quarantacinque officine tipografiche autorizzate che davano lavoro a cinquecento operai e di una quarantina di botteghe di librai napoletani e stranieri. A. GUARINO, *Il libro: aspetti, problemi, orientamenti (1734-1799)*, in *Civiltà del Settecento a Napoli*, cit., vol. II, p. 281.

⁵²² Per un riassunto della situazione dell'editoria napoletana del Settecento sotto i Borboni, cfr. GUARINO, *Il libro: aspetti, problemi, orientamenti*, cit., vol. II, pp. 279-290. Moreau e De Wailly durante il loro soggiorno napoletano nel 1757, visitarono la Stamperia Reale. Cfr. MOREAU in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 132.

⁵²³ ROMANELLI, *Napoli antica*, cit., pp. 144-176; PIRONTI, *Bulifon*, cit., p. 7.

⁵²⁴ La Lande nel suo *Voyage d'un Français en Italie*, ricorda il gran libraio francese: « On trouve à Naples deux grandes estampes qui représentent les deux vues principales de la ville et que M. Gravier,

francesi; essi, oltretutto, erano spesso insieme stampatori e librai e questa doppia attività consentiva loro di reinvestire i capitali ricavati dal commercio nell'officina tipografica⁵²⁵. Inoltre, mentre i librai napoletani - vittime come in molti stati, della ridotta libertà di stampa - si accontentavano dalla vendita di pochi libri di cattiva qualità (edizioni di opere popolari realizzate con carta e inchiostro scadenti), i francesi importavano e vendevano libri provenienti dalla Francia, dall'Olanda e dall'Inghilterra. Galanti osservava, nel 1786, come:

I buoni libri non si stampano a Napoli, ma vengono da paesi stranieri. Si pagano dal Regno ogni anno 25.000 ducati di libri della Francia, degli Svizzeri, e dell'Olanda, altri 15.000 da Venezia.⁵²⁶

In definitiva, i librai francesi, attraverso il commercio delle opere di Montesquieu, Rousseau, ecc., svolsero un ruolo determinante nella diffusione della filosofia dei Lumi a Napoli e nella formazione intellettuale della generazione che sarà attiva nel '99. Molti librai francesi per di più tenevano nelle loro botteghe riunioni informali, accademie letterarie e filosofiche dove s'incontravano e si confrontavano eruditi, letterati, artisti e curiosi.

Tuttavia, gli unici legami documentati tra l'ambiente dell'editoria e quello degli artisti sono quelli di Étienne Giraud, con il mercante di stoffe e di libri Jean Giraud, e dell'architetto Jolivet e dell'incisore Étienne Giraud, con il libraio Antoine Hermil e dei fratelli Torres con il pittore Volaire⁵²⁷. Con ogni probabilità, i contatti tra l'editoria e la comunità artistica furono assai più numerosi; in realtà i pittori erano coscienti del fatto che uno dei mezzi più efficaci per far conoscere le proprie opere era l'incisione di riproduzioni e la loro diffusione nelle librerie⁵²⁸. Ciò ci lascia prevedere che, in un prossimo futuro, gli archivi francesi e napoletani riveleranno l'esistenza di altri rapporti di questo tipo, completando le nostre conoscenze sull'argomento.

Libraire François, a fait faire, mais elles répondent très mal soit pour le dessein soit pour la gravure, à la beauté de leur modèle ; je voudrais voir les plus habiles peintres y exercer leurs talents. » DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, p. 116. Se si trattasse di vedute di Giraud, con il quale Gravier fu sicuramente in contatto, potremmo anticipare il soggiorno di Giraud a Napoli agli anni 1765-1766.

⁵²⁵ R. VIA, *Il libro e la storia delle idee. Le società tipografiche di Napoli e Neuchâtel alla fine del '700*, Catanzaro, Rubbettino, 1995, p. 30.

⁵²⁶ G.M. GALANTI, *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, 5 tomi, Napoli, nel Gabinetto Letterario, 1786-1792; citato in GUARINO, *Il libro: aspetti, problemi, orientamenti*, cit., p. 281.

⁵²⁷ T. PUCCINI, *Relazioni epistolari di un viaggio da Roma a Napoli e, di altri viaggi in Italia, scritte dal sig.re cav.re Tommaso Puccini Direttore dell'Imp.le Galleria*, Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, Raccolta Puccini, Carte C. 238, c. 107. Citato in MAZZI, *Paesi, figure e gallerie d'arte*, cit., p. 256. Cfr. *infra* «Conclusioni».

⁵²⁸ Cfr. O. MICHEL, *La vie quotidienne des peintres* cit., p. 57.

Le considerazioni che abbiamo sviluppato sinora ci hanno fornito un'immagine della comunità artistica francese di Napoli più simile ad un mosaico o un *patchwork* che a un gruppo omogeneo, unito e solidale. Oltre a ciò appare non del tutto definita la trama della fitta rete di contatti tra gli artisti e artigiani stabilitisi a Napoli e i francesi nuovi arrivati. Speriamo nondimeno col nostro studio di essere riusciti a delineare almeno alcuni tratti fondamentali di questo intreccio di relazioni, così che esso possa servire da stimolo per ulteriori lavori di approfondimento.

2.2.3 La comunità artistica internazionale operante a Napoli

Abbiamo analizzato, nel paragrafo precedente, le difficoltà incontrate nella definizione di una «comunità francese di Napoli» e nello studio della sua organizzazione interna; bisogna arrendersi all'evidenza, nel Settecento l'ambiente artistico napoletano non era strutturato e non funzionava come quelli di Parigi o Roma, meglio noti agli storici dell'arte. La Napoli di Ferdinando IV, di Maria Carolina o di Hamilton era un crogiolo di culture, una capitale internazionale, dove operavano e collaboravano artisti di varie nazionalità: napoletani, tedeschi, austriaci, inglesi, svizzeri e francesi. Benché i contatti tra artisti dello stesso paese fossero facilitati dalla comunanza di lingua, di cultura e di esperienze, spesso si stabilivano rapporti di amicizia o di lavoro tra pittori di origine diversa, come dimostrano i casi di Volaire e Fabris o di Lusieri e Jones. Volaire, ad esempio, prestò generosamente al suo collega Fabris, la notevole somma di duecento ducati:

A Don Pietro Volaire ducati 200 fede primo giugno 1778. E per me li suddetti ducati 200 li pagarete a Don Pietro Fabris pittore inglese e sono per tanti che da me se l'imprestano graziosamente e senza interesse alcuno per dovermi restituire alle 24 del mese di luglio primo venturo del corrente anno e per mia maggior cautela me ne ha cautelato di detta summa con polizza Bancale diretta a detto vostro banco in data di questo giorno autenticata dal Regio Notaro Tomaso Sepe di Napoli che conservo e così pagarete. Pietro Volaire =e per me pagarete li suddetti ducati 200 al Signor Guglielmo Lejans per altritanti. Pietro Fabris.⁵²⁹

⁵²⁹ Napoli, A.S.B.N., Banco di San Giacomo, Giornale copiapolizze di cassa del 1778, 1° semestre, mat. 2072, partita di 200 ducati estinta il 3 giugno, p. 715.

Volaire frequentava inoltre Tischbein, come attestano i quaderni di viaggio di Canova⁵³⁰. Per quanto riguarda Jones, molto legato al suo amico «Titta» (Lusieri), non lasciò Napoli senza prima salutarlo e trascorse insieme all'amico le sue ultime giornate campane:

*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.*⁵³¹

Oltre alle relazioni che si stabilivano naturalmente nella stessa città, tra persone che esercitavano la stessa professione, assistiamo nei salotti, a corte o presso le ambasciate a incontri di portata davvero internazionale. Come documenta, ancora una volta, il diario di Thomas Jones:

*September [1782] 24th. [I] Went in company with the English vice-Consul Mr Davenport to pay a visit to M'ma Angelica Kauffman who lately arrived at the Albergo Reale from Rome with her husband il Sig're Zucchi – We found at her Levee Dr Cerillo who is esteemed the first Physician in Naples, and who had study'd in England, A Spanish Officer at the Army, Two Polish Artists, Sig're Passeri an Italian Painter, and the french Artist Mons'r Voltaire, and were entertained with an English breakfast of Tea, Coffee and Bread and Butter –*⁵³²

La divisione in comunità artistiche nazionali non si rivela quindi un criterio adeguato per comprendere l'attività dei pittori e disegnatori francesi a Napoli, e occorre esaminare gli altri elementi e fattori che determinarono le caratteristiche e le modalità della produzione artistica dei francesi nella città partenopea. Se consideriamo la carriera, da questo punto di vista esemplare, dello *chevalier* Voltaire, risulta come i suoi successi non fossero dovuti ai contatti con altri francesi della metropoli o residenti nel regno di Napoli, ma ad un altro tipo di relazioni⁵³³. Egli frequentò i pittori Fabris, Hackert, Jones, Angelica Kauffmann, lo scultore Canova, i diplomatici, i viaggiatori e/o i collezionisti Blundell, Hamilton, Lynch Piozzi, Torcia, Townley e lo scienziato Della Torre.

La domanda che ci siamo posti è allora la seguente: quali furono le mosse vincenti di Voltaire, o meglio, quali scelte doveva compiere un artista francese che intendeva

⁵³⁰ A. CANOVA, *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, a cura di E. BASSI, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959, p. 94.

⁵³¹ OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., pp. 124-125. Insieme i due amici passeggiano nella campagna, salgono sul Vesuvio e quindi si recano a Pompei.

⁵³² OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., p. 115.

⁵³³ Voltaire, in effetti, non stabilì buoni rapporti con le istituzioni (il *Directeur des Bâtiments du Roi* D'Angiviller conosceva poco la sua opera), con i clienti (pochi tra questi erano suoi connazionali) e con i colleghi (diffidava dei *pensionnaires* e di altri artisti operanti a Napoli o in Italia quali Pécheux; essi - come ad esempio Valenciennes - a loro volta non lo stimavano).

operare con successo a Napoli, affermarsi nell'ambiente dei pittori e crearsi una clientela che gli garantisse il successo?

Era fondamentale, innanzitutto, riuscire ad introdursi presso l'ambiente delle diverse ambasciate straniere, in particolare quella inglese, austriaca, prussiana, spagnola e russa. In effetti, i ministri plenipotenziari approfittavano del loro mandato in Italia, patria delle arti, per rifornirsi di opere d'arte e acquistarne per amici o confratelli; essi, dopo avere stabilito un primo contatto con i pittori all'ambasciata, a corte o nei salotti, visitavano le loro botteghe per scegliere un quadro o commissionarlo. Gli ambasciatori, inoltre, prestavano la loro assistenza ai viaggiatori del *Grand Tour*; indicando loro i luoghi interessanti da visitare, e i negozi e le botteghe dove comprare *souvenirs* di ogni tipo: stampe, quadri, reperti archeologici o modelli in sughero. Un artista che fosse riuscito a farsi notare dai diplomatici, vedeva arrivare nel suo studio i ricchi turisti desiderosi di comprare qualche riproduzione dei luoghi visitati ed ammirati. Quei pittori che non si adoperavano per entrare nelle grazie dei ministri se ne pentivano presto: fu questo il caso del misantropo Péquignot o del riservato Thomas Jones:

*One morning a Young Russian Nobleman, who spoke very correctly the English language, asked me if I was acquainted with our own Minister – I told him I was – He seemed suprised, and said that he and a great many other Strangers were at a Conversation a few nights ago, And as Sr W. Hamilton was esteemed to be at the head of the Vertù in Naples, they had Applied to him for a list of the most Reputed Artists in that City, which he had given them, but that he had never mentionned my name...*⁵³⁴

Il fiero ed insieme modesto Péquignot, che «*aux hommes comme à l'or n'attachait aucun prix*» (Girodet, *Le peintre*), non si curò di frequentare gli ambienti aristocratici e/o quelli intellettuali:

*quoiqu'il soit bien digne par son talent et son esprit de vivre dans la classe la plus élevée de la société, il parroit qu'il étoit souvent avec les gens de la plus basse classe.*⁵³⁵

Péquignot, vittima della sua ricercata solitudine, «*mourut dans la misère à côté d'un trésor*»⁵³⁶ e Thomas Jones, privo di lavoro e di commissioni, lasciò Napoli per ritornare in Inghilterra.

⁵³⁴ OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., p. 113.

⁵³⁵ Versailles, Archives départementales des Yvelines, Fonds Coupin, J 2074.

⁵³⁶ THURIET, *Un artiste oublié*, cit., p. 283.

L'ambasciatore d'Inghilterra a Napoli dal 1753 al 1764 fu Sir James Gray: grande amatore d'arte e appassionato d'archeologia, egli incontrava volentieri gli artisti, anche quelli di passaggio, come è il caso degli architetti Moreau e De Wailly⁵³⁷. Hamilton, suo successore e personalità influente della vita culturale e artistica della città, era in contatto con l'*élite* intellettuale di tutta Europa, frequentava con grande assiduità la corte di Ferdinando, organizzava feste e serate a cui si ritrovava tutta la Napoli «bene», attirava e proteggeva gli artisti, e intratteneva rapporti con numerosi mercanti e collezionisti. Erano le sue ville, e non il Palazzo Reale, il vero centro nevralgico della cultura napoletana, il laboratorio di tante esperienze artistiche, letterarie e scientifiche; incontrare Hamilton, osservare la sua collezione di vasi e ammirare le pose e i portamenti di sua moglie Emma, rappresentavano delle tappe obbligate del *Tour*, non meno necessarie dell'ascensione al Vesuvio o della visita agli scavi di Pompei.

Oltre alla conoscenza di Hamilton, per gli artisti desiderosi di imporsi a Napoli, risultava indispensabile stabilire contatti coi diversi ambasciatori presenti in città. Ricordiamo che nel corso del Settecento il fenomeno del *Grand Tour*, all'inizio soprattutto britannico, assunse una dimensione più vasta, ed i viaggiatori che si recavano in Italia provenivano ormai da tutta Europa: dalla Polonia alla Svezia e dal Portogallo alla Russia. Appariva quindi fondamentale entrare in contatto con tutti i potenziali clienti, impresa facilitata dalla comune conoscenza della lingua francese. A comprenderlo chiaramente fu l'opportunisto Étienne Giraud, che si dichiarava «*Aingenieur au service de la Cour de Saxe*» – titolo che dobbiamo intendere come una sottile *captatio benevolentiae* destinata alla regina Maria Carolina, per assicurarsi, sotto il manto della protezione reale, una sicura protezione contro la gelosia dei suoi colleghi napoletani o stranieri – e che dedicò le trentuno tavole della sua raccolta di vedute ai diversi ministri plenipotenziari e ai grandi del Regno (quali il conte di Kaunitz, il commendatore de Sa y Mello, il conte Orlov, il duca di Calabritto o la principessa di Francavilla). *La raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e di luoghi circonvicini* di Giraud – apparsa nel 1771 - era un ambizioso progetto editoriale, che coinvolse, per diversi anni, tutta una squadra di disegnatori napoletani e stranieri, e che si poneva come obiettivo commerciale quello di raggiungere un ampio pubblico di turisti ed *amateurs* d'arte. L'idea in sé non era molto originale, già nel Seicento Sarnelli, con la sua *Guida dei forestieri*, e Parrino, con la sua *Napoli città nobilissima* (due opere

⁵³⁷ DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 35.

riccamente illustrate), avevano conquistato numerosi lettori e rimanevano, dopo diverse riedizioni, libri di riferimento per i viaggiatori del Settecento. Anche nel periodo che è oggetto del nostro studio, Giraud non fu il primo (basti pensare alla vasta produzione dell'incisore Giuseppe Morghen), e non sarebbe stato l'ultimo (come dimostreranno i *Campi Phlegraei* di Hamilton e il *Voyage pittoresque* di Saint-Non), a pubblicare un album di vedute di Napoli e dei dintorni. Egli approfittò, in effetti, della moda per il «paesaggio *souvenir*» e della forte richiesta dei clienti verso questo genere di produzione⁵³⁸.

Dopo le ambasciate e i clienti stranieri, quali erano gli altri ambienti internazionali aperti agli artisti francesi? Gli artisti di paesaggio costituivano un gruppo abbastanza permeabile; si conoscono diversi esempi di collaborazione tra esponenti dello stesso genere pittorico (l'anglo-veneto Fabris con il modenese Joli, l'austriaco Wütky con il tedesco Hackert, il francese Giraud con il belga Cardon) o di rapporti d'amicizia (Fabris e Volaire, Pérignon e Hackert). Fabris realizzò diverse figure per il vedutista Joli, in pagamento di un debito di ventisei ducati che gli saranno nuovamente richiesti dalla vedova Joli e che l'artista, come gesto postumo di amicizia, accetterà comunque di pagare:

Quali sebbene da me non si doveano per averne rimborzato detto Jolli tal prezzo dalle pitture di figurine da me fatteseli siccome è noto a molti, pur tuttavia per isfuggire un litiggio, mi sono contentato pagare li presenti ducati 26...⁵³⁹

Anche Wütky tentò di realizzare una collaborazione del genere con Hackert (avrebbe dovuto eseguire le figure secondarie dei Turchi nel ciclo di quadri per Caterina II). Tuttavia l'artista austriaco rinunciò al progetto, rimproverando Hackert, all'epoca già molto famoso, di «disegnare delle figure così brutte che a lui, Wütky, sarebbe stato impossibile dipingerle» e ingiungendogli di «dipingersi da solo»⁵⁴⁰. Continuando l'elenco delle collaborazioni tra artisti andate a buon fine, troviamo Giraud e Cardon - entrambi attivi nel campo dell'incisione e dell'illustrazione di siti e monumenti campani

⁵³⁸ Lanciandosi in questo progetto editoriale, Giraud doveva essere convinto del suo successo commerciale, poiché la realizzazione di una tavola era molto costosa (addirittura più di quella di un quadro). Alla fine del Settecento, un editore o un incisore che ordinava una tavola rientrava delle spese con una tiratura di almeno cinquecento bozze. Cfr. C. MICHEL, *L'artiste et ses publics*, « Histoire de l'art », n. 53, novembre 2003, p. 6.

⁵³⁹ Napoli, A.S.B.N., Banco di San Giacomo, Giornale copia polizze di cassa del 1778, mat. 2090, p. 485.

⁵⁴⁰ W. PROHASKA, *Michael Wütky*, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., p. 438.

- che realizzarono insieme la *Nuova pianta di Napoli*, pubblicata da Hermit nel 1767⁵⁴¹. Voltaire e Fabris i quali - oltre a stringere legami d'amicizia, abitare entrambi nel quartiere di Chiaia ed essere ambedue clienti del Banco di San Giacomo - eseguirono diverse opere con gli stessi soggetti, usando le stesse tecniche e vendendole agli stessi clienti (quali Choiseul e Hamilton). Ma non è tutto, nei momenti difficili Voltaire saprà ricordarsi del suo amico e lo aiuterà finanziariamente (cfr. *infra*). Il poco noto Nicolas Pérignon - pittore di nature morte, di architettura e di paesaggio - fu in rapporti di amicizia con Hackert; come ha ricordato Anna Maria Negro Spina, Hackert aveva effettuato il suo primo viaggio in Normandia proprio in compagnia di Pérignon e del barone Grimm, agente della corte tedesca a Parigi⁵⁴². Possiamo allora supporre che il francese, una volta in Italia negli anni 1779-1780 (prima a Roma e successivamente a Napoli), entrò in contatto col suo collega tedesco, il quale lo condusse a disegnare i siti più suggestivi della Campania (il Vesuvio, Baia, Posillipo e Paestum).

Per un artista francese, che intendeva fare carriera a Napoli, era inoltre molto utile conquistarsi le grazie dei potenti artisti di corte: il paesaggista Hackert e l'architetto Vanvitelli (direttore di gran parte dei cantieri reali). Il caso del *pensionnaire* Lethière è, in questo senso, emblematico: l'artista, che aveva scelto di copiare, per un suo «*envoi de Rome*», la celebre *Pietà* di Ribera esposta nella Certosa di San Martino, incontrò ogni sorta di difficoltà per farla staccare dal muro, fino al momento in cui intervenne Hackert. Abbiamo testimonianza di ciò da una lettera del *Directeur de l'Académie de France à Rome*:

*Dans la dernière lettre que j'eus l'honneur de vous écrire, je vous faisais part des difficultés qu'il y avoit à obtenir la permission de déplacer le tableau des Chartreux à Naples que le sieur Le Thier copie pour le Roy. Monsieur l'Embassadeur et Monsieur Akert, peintre de la chambre de Sa Majesté le roy de Naple, i ont mis tant d'instances que cela a enfin été accordé ; j'ai écrit à Monsieur l'Ambassadeur et à Monsieur Akert pour leur faire des remerciements.*⁵⁴³

Hackert non solo era «pittore di camera di Sua Maestà il Re di Napoli e di Sicilia», ma era anche in contatto, grazie al suo talento e ai suoi intrighi, con la maggior parte delle corti europee, con le quali aveva stabilito rapporti di lavoro. Per quanto riguarda Luigi Vanvitelli - artefice del rinnovamento architettonico operato durante il regno dei

⁵⁴¹ VALERIO, *Nel segno di Giraud*, cit., pp. 26 e 35.

⁵⁴² A.M. NEGRO SPINA, *Incisori a Napoli 1779-1802*, Napoli, Bowinkel, 1997, p. 25, nota 15.

⁵⁴³ Lettera di Ménageot a D'Angiviller del 15 dicembre 1790. *Correspondance des directeurs*, cit., t. XV, pp. 465-466.

Borboni – egli era incaricato della direzione dei maggiori cantieri reali: la costruzione della reggia di Caserta, della Villa Campolieto e del Casino del Fusaro e l’ampliamento del Palazzo Reale di Napoli (per citare solo le residenze). Vanvitelli approfittò del disinteresse di Carlo III per la pittura e delle sue scarse conoscenze in questo campo, per scegliere i suoi collaboratori e nominare i decoratori delle residenze reali, secondo i propri gusti (il classicismo romano) e le proprie relazioni di amicizia. Furono quindi esclusi i *pensionnaires* di Palazzo Mancini, dato che, come risulta dalla lettera indirizzata al fratello che riportiamo, Vanvitelli era molto diffidente verso gli allievi francesi:

Il Signore Carlo [Murena] faccia bene quello che deve e lasci ciarlare il brigantone Posi⁵⁴⁴ con sua ciurma. Ma se mai si dovesse intagliare la sua facciata, mi dispiacerebbe se cadesse nelle mani dei Francesi dell’Accademia di Francia, capaci d’ogni dispetto.⁵⁴⁵

In definitiva, per gli artisti francesi nella Napoli borbonica era d’importanza vitale essere abili e accorti, allo scopo di intrecciare relazioni utili - non accontentandosi della frequentazione dei connazionali e facendo la corte agli ambasciatori -, attirare i clienti nella bottega e spingerli all’acquisto delle proprie opere. Bisognava però anche essere attenti a evitare di suscitare l’ira o la gelosia dei colleghi; infatti, non sempre le relazioni tra artisti attivi in una stessa città si rivelavano armoniose e amichevoli ed esistevano, come ovvio, rivalità e contrasti. Hackert, ad esempio, aiutò Lethière e strinse rapporti d’amicizia con Pérignon, ma non fu molto apprezzato dagli altri suoi colleghi. Concorrendo contro Volaire, egli vinse il concorso per la realizzazione di un ciclo di dipinti per Caterina II e assunse, verso Jones, un atteggiamento di superiorità, che venne aspramente stigmatizzato dall’inglese:

*I was greatly surprised by a Visit from the great Mr Hackaert of Rome – the more so, as he never once deigned me that honour all the while I remained in that City. He was pleased to pay many Compliments on my progressive Improvement in paying due attention to the Detail – that is to say, minute finishing, which by the bye, was more congenial to his own taste, who like most German Artists, study more the Minutiae than the grand principles of the Art.*⁵⁴⁶

Le amicizie potevano anche rivelarsi pericolose e di ciò se ne accorse ben presto Giraud: Cardon con il quale aveva collaborato (cfr. *infra*) e Bracci, «un disegnatore di poco talento ma molto accurato, con grande predisposizione per la riproduzione d’arte»,

⁵⁴⁴ Si tratta dell’architetto Paolo Posi, dal quale Carlo Murena non si deve far influenzare.

⁵⁴⁵ Lettera di Luigi Vanvitelli a suo fratello del 3 settembre 1761, pubblicata in STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., vol. II, p. 741.

⁵⁴⁶ OPPE, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., p. 117. La sottolineatura è nostra.

che aveva lavorato per suo conto, ripresero diversi suoi disegni, mettendoli in circolazione - ad un prezzo vantaggioso e in un formato più maneggevole - prima della pubblicazione della sua raccolta⁵⁴⁷.

Abbiamo prima ricordato come la situazione degli artisti francesi a Napoli fosse resa più difficile dallo stato delle relazioni diplomatiche tra i due paesi. In effetti, il quadro storico nel quale operarono gli artisti francesi a Napoli fu segnato da una crescente tensione nei rapporti tra i due paesi che caratterizzò il regno di Ferdinando IV e di Maria Carolina, e da una diffusa diffidenza verso i francesi, soprattutto a partire dagli eventi del 1789. Per un pittore francese, di conseguenza, era di grande aiuto inserirsi nella popolazione locale (fu questo il caso di Volaire, che sposò la napoletana Maria Borrelli, o di Gaultier accasato con una napoletana e che entrò a far parte della corporazione dei pittori di San Luca), cancellare le proprie origini (dichiarandosi come Giraud «*ingénieur au service de la cour de Saxe*»), e collaborare con artisti napoletani o stranieri (come gli incisori impegnati nell'impresa delle *Antichità di Ercolano esposte*). Questa strategia - la stessa adottata da Subleyras a Roma o da Pécheux a Parma - si presentava come quella maggiormente efficace per tutti gli artisti che avevano deciso di fare carriera a Napoli, anzi come l'unica capace di garantire qualche opportunità di successo. Possiamo allora concludere che l'inserimento nella comunità artistica locale e la costruzione di una rete di clienti europei furono, per i francesi attivi a Napoli, le scelte privilegiate per riuscire a lavorare in città e conquistarsi il favore del pubblico.

In questo paragrafo dedicato agli ambienti artistici, abbiamo cercato di rispondere alla seguente domanda: quali furono i circoli frequentati dagli artisti francesi a Napoli? Malgrado la scarsità delle fonti d'archivio, soprattutto per quanto riguarda gli artisti che soggiornarono solo brevemente nel regno di Napoli, abbiamo tentato di ricostruire le relazioni intercorse tra i francesi di passaggio e gli ambienti artistici locali, seguendo il percorso di un giovane pittore o disegnatore che arrivava per la prima volta a Napoli. Nelle istituzioni artistiche locali - l'Accademia di San Luca e quella di Belle Arti - particolarmente refrattarie ad accettare degli stranieri, abbiamo incontrato un solo francese: l'incisore Pierre Gaultier. Nel settore artistico, artigianale ed editoriale i francesi costituirono invece un nucleo abbastanza consistente ed assunsero un ruolo determinante nello sviluppo delle attività culturali nella Napoli del Settecento, attraverso

⁵⁴⁷ VALERIO, *Nel segno di Giraud*, cit., pp. 27 e 35.

l'esportazione di tecniche del tutto sconosciute e l'invenzione di nuovi modelli di rappresentazione. Tuttavia, fu soprattutto attraverso i contatti con la comunità internazionale operante nella città partenopea, che gli artisti più abili ed ambiziosi riuscirono ad affermarsi sul mercato e ad avere successo. Appare indispensabile quindi - ed è ciò che faremo nel prossimo paragrafo - analizzare più in dettaglio il funzionamento del mercato dell'arte napoletano, prendendone in esame le strutture commerciali e la clientela.

2.3 Il mercato dell'arte napoletano⁵⁴⁸

Il mercato dell'arte napoletano nel Settecento è un argomento quasi del tutto ignorato dagli studiosi; su di esso disponiamo, in realtà, soltanto di poche notizie sparse ricavate dalla letteratura periegetica⁵⁴⁹, dagli archivi⁵⁵⁰, dalle monografie d'artisti⁵⁵¹, dai recenti studi sul collezionismo⁵⁵². Tanti pezzi di un unico puzzle che, messi insieme, ci permettono di delinearne, sia pure in maniera incompleta e provvisoria, i contorni e i rapporti con gli artisti francesi attivi a Napoli tra il 1737 e il 1799. Tenteremo, in un primo momento, di comprenderne il funzionamento e individuarne i protagonisti, per occuparci successivamente della clientela e fornire alcuni nomi di acquirenti.

2.3.1 I canali di vendita e le strategie commerciali

I canali di vendita delle opere paesaggistiche francesi (disegni, dipinti ed incisioni) furono, per quanto riguarda l'arco cronologico da noi studiato, molteplici e complessi. Durante il Settecento si verificò sempre meno spesso il caso di un artista che affidasse tutta la sua produzione ad un unico mecenate - come Lusieri con Lord Elgin o Hackert con Ferdinando IV - o casi in cui le condizioni di produzione e di vendita dell'opera venissero stipulate in un contratto.

⁵⁴⁸ Abbiamo scelto, in questo capitolo, di prendere in esame soltanto mercato dell'arte napoletano tralasciando quello francese (che sarà comunque affrontato nel terzo capitolo), in maniera da evidenziare il livello di inserimento commerciale raggiunto dagli artisti francesi a Napoli.

⁵⁴⁹ Rinviamo agli autori citati nella nostra bibliografia. Per una bibliografia più completa, si vedano G. CECI, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Napoli, Real Deputazione Napoletana di Storia Patria, 1937; MOZZILLO, *Viaggiatori stranieri*, cit.

⁵⁵⁰ A Napoli, l'Archivio di Stato di Napoli, l'Archivio Storico del Banco di Napoli e l'Archivio Notarile di Napoli, a Parigi, gli *Archives Nationales*, gli *Archives du Ministère des Affaires Étrangères*, per citare quegli più consultati dagli studiosi e quegli più utili per il nostro argomento.

⁵⁵¹ CONISBEE, *Joseph Vernet*, cit.; *Claude-Joseph Vernet, 1714-1789*, catalogo della mostra (München, Neue Pinakothek, 10 aprile – 6 luglio 1997), München, Bayerische Staatgemaltesammlungen, 1997; *Louis-Jean Desprez. Auxerre 1743 – Stockholm 1804. Architecte, pensionnaire du Roi de France à Rome*, catalogo della mostra (Auxerre, Musée Saint-Germain, 3 luglio – 3 ottobre 1994), a cura di M. DURAND, Auxerre, Musée d'Auxerre, 1994; *La chimère de Monsieur Desprez*, cit.; *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio - 30 settembre 1994), a cura di P. CHIARINI, Roma, Artemide Edizioni, 1994; *Pierre-Henri de Valenciennes 1750 – 1819. La nature l'avait créé peintre*, catalogo della mostra (Toulouse, musée Paul-Dupuy, 19 marzo – 30 giugno 2003), Paris, Somogy, 2003; SPIRITO, *Lusieri*, cit.; *Thomas Jones (1742-1803). An artist rediscovered*, cit.

⁵⁵² BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit., 1986, pp. 77-101, 1987: pp. 35-58, 1988: pp. 7-49, 1990, pp. 43-59, 1991: pp. 7-18, 1993: pp. 7-19; G. LABROT, *Documents for the history of collecting. Italian inventories I. Collections of paintings in Naples. 1600-1780*, München, London, New-York, Paris, Saur, 1992; P. FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Napoli, Paparo, 2002.

Tranne qualche mecenate che, fortunatamente, si arrogava un diritto di prelazione, tutto il lavoro di un giorno e di una settimana andava fuori dallo studio, tra mediatori, mercanti e clienti. La facilità di produzione e le larghe possibilità di vendita facevano sì che l'artista, il più delle volte, non rivedesse mai in vita sua i quadri che aveva dipinto.⁵⁵³

La condizione di indipendenza e «libertà» di cui godevano i paesaggisti (rispetto ai pittori di storia) li costringeva, di conseguenza, ad affrontare le leggi del mercato e ad adattarsi ai mutamenti del gusto, nella continua ricerca di nuovi acquirenti. Tra gli artisti da noi studiati, soltanto i *pensionnaires* avevano l'obbligo – non sempre rispettato – di consegnare i loro dipinti, i cosiddetti *envois de Rome*, al *Directeur des Bâtiments du Roi* (ma queste opere erano sempre quadri di storia). Nella maggior parte dei casi, i pittori di paesaggio da noi esaminati vendevano direttamente nello studio, oppure ricorrevano a un mercante, a un rivenditore o a diversi intermediari. Abbiamo quindi giudicato opportuno definire due tipi di rapporti commerciali: la vendita diretta, nella bottega dell'artista, e la vendita indiretta, tramite un mercante o un agente, oppure la vendita postuma, costituita dagli ulteriori passaggi di proprietà dell'opera avvenuti dopo la morte dell'artista o del primo proprietario.

La vendita diretta dell'opera, cioè dal suo autore ad un cliente, costituiva il tipo di rapporto preferito dall'artista. Essa era, tanto per il pittore quanto per il suo cliente, la relazione commerciale più agevole: consentiva, infatti, libertà di creazione, per il primo, e di scelta, per il secondo. Le negoziazioni con il cliente (un concittadino o un turista di passaggio) avvenivano il più delle volte nello studio; ricordiamo *en passant* che la visita delle botteghe degli artisti, come quella dei principali monumenti della città, faceva parte dell'agenda dei viaggiatori del *Tour*. Una volta nello studio, il cliente aveva la scelta tra acquistare un'opera compiuta o commissionarla direttamente all'artista. In alcuni casi era anche possibile «personalizzare» l'opera - già compiuta ma non ancora verniciata - aggiungendo a piacere, sullo sfondo paesaggistico, delle figure o un ritratto discreto dell'acquirente. L'incontro nello studio dava all'artista anche la possibilità di stabilire con maggior libertà il prezzo (d'altronde per il cliente, il costo del quadro era inferiore se l'acquistava nello studio dell'artista, piuttosto che nella bottega di un

⁵⁵³ M. VAJRO, *Vedute di Napoli nell'Ottocento*, in «Napoli Nobilissima», marzo-aprile 1962, vol. I, fasc. VI, p. 27. La situazione della pittura di paesaggio a Napoli all'inizio del XIX secolo, descritta da Massimiliano Vajro, non doveva essere molto diversa da quella della seconda metà del Settecento.

mercante), di incoraggiare l'acquisto di altre sue opere o di promuovere sé stesso⁵⁵⁴. Ovviamente, l'opportunità di provvedere direttamente alla commercializzazione dei propri quadri era riservata soprattutto agli artisti già affermati (quelli meno noti, non potendo sperare nella visita dei clienti, erano costretti ad affidare la vendita della propria produzione ad un mercante) e/o dotati di un carattere socievole ed affabile e di un certo senso degli affari. Come notato da Andreas Holleczek, un pittore di buona fama doveva lasciare venire i clienti a sé e condurre una vita mondana. A questo proposito l'autore cita le testimonianze di Liotard e di Violet:

...si Liotard [è l'artista che parla in terza persona] avait su faire, il aurait fait une fortune immense, si peu à peu, il avait haussé ses prix, qu'il eût augmenté sa maison et aurait fait venir les personnes chez lui pour être peintes ; mais il peignait chez les gens et allait à pied.

*Un Peintre en Miniature qui veut devenir l'homme du jour, doit être magnifiquement logé, mis avec une élégance recherchée, jouer l'homme fort occupé, prendre très cher, se montrer aux spectacles aux premières loges, et souvent dans les coulisses. Il faut coûte qui [sic] coûte, être un peu charlatan.*⁵⁵⁵

Tra gli artisti francesi stabilitisi a Napoli e in grado di commercializzare direttamente le loro opere, disponiamo di informazioni soltanto su Volaire. Secondo Thomas Jones, il pittore francese riceveva i clienti e i visitatori nel suo studio, situato in un bel palazzo aristocratico sul lungomare di Chiaia, una zona della città frequentata dai turisti e dalla buona società napoletana. Tommaso Puccini descrive così la sua visita in casa dell'artista:

[Voltaire] è piccolo, grosso, ha l'aria significante, e di uomo accorto. Ci ricevè assai familiarmente in un bell'abito da camera, e ci mostrò tutto quello, che aveva di dipinto [...]. Quindi ci fu portata la cioccolata, e la moglie ivi presente (donna napoletana, che no deve essere stata brutta né cattiva) vedendo che non si prendeva, ci volle obbligare di prendere il malaga, che fece portare ma invano.⁵⁵⁶

Voltaire, e i paesaggisti in generale, adottavano il sistema di suddividere l'offerta in dipinti ad olio, *gouaches*, acquarelli e disegni; stabilendo il valore dell'opera secondo diversi criteri quali la tecnica, il formato, il numero delle figure, il tempo di lavoro, il costo dei materiali e il soggetto. Voltaire realizzava le sue *Eruzioni del Vesuvio* in tre

⁵⁵⁴ Su questo argomento cfr. anche BAILEY, *Patriotic Taste*, pp. 190-191.

⁵⁵⁵ A. HOLLECZEK, « *Il faut, coûte que coûte, être un peu charlatan* », *Jean-Étienne Liotard et son public*, in *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, a cura di T.G. GAEHTGENS, C. MICHEL, D. RABREAU e M. SCHIEDER, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 269 e 272.

⁵⁵⁶ PUCCINI, *Relazioni epistolari*, cit., c. 107.

formati: il primo, piccolo e verticale con pochi personaggi (fig. 17); il secondo, «formato veduta» (stretto e largo), con una rappresentazione ravvicinata del cratere e qualche figura (fig. 9); l'ultimo (di circa 130 cm di altezza su 230 cm di larghezza), con tutti i *clichés* del paesaggio napoletano e un centinaio di piccoli personaggi (fig. 16). Quali erano le tariffe praticate dall'artista? I piccoli formati e le *Solfatara* erano venduti a 45 ducati napoletani⁵⁵⁷, un prezzo notevole ma inferiore a quello delle grandi eruzioni del Vesuvio. In effetti, nel 1769, all'inizio della sua carriera napoletana, Volaire vendette ad Hamilton un quadro del Vesuvio (purtroppo di formato non specificato) per 300 ducati; il prezzo ci appare abbastanza alto (a titolo d'esempio, Volaire pagava 23 ducati a trimestre, l'affitto di un grande appartamento all'interno di un palazzo signorile sulla Riviera di Chiaia), ma è inferiore a quelli che l'artista praticherà qualche anno più tardi⁵⁵⁸.

È probabile che anche Ignace Vernet adottasse le stesse tecniche di vendita: alcune sue opere che si ritrovano nelle collezioni di Clérisseau («*Deux tableaux. Sites d'Italie*») e di Bergeret de Grandcourt («*Une explosion du Mont Vésuve*»), è verosimile che siano state acquistate dall'architetto e dall'appaltatore d'imposte direttamente nella bottega dell'artista, durante il loro passaggio a Napoli⁵⁵⁹.

La vendita diretta, nello studio, era resa possibile soltanto grazie ad una «politica pubblicitaria» sapientemente orchestrata, come sottolineato da Thomas Weidner:

È chiaro che a determinare la possibilità di inserimento e di solida affermazione di un artista nel mercato dell'arte del tempo non era soltanto la qualità, ma – in misura decisiva – strategie professionali vincenti.⁵⁶⁰

Le strategie professionali potevano essere numerose e svariate: l'esposizione delle opere durante le fiere, l'incisione di riproduzioni, «l'autopromozione» presso l'alta società e il ricorso alla figura dell'intermediario (un cliente, un collezionista o un *amateur* d'arte) che incoraggiasse i suoi amici o i turisti di passaggio ad acquistare le opere dell'artista.

⁵⁵⁷ DE SAINT QUENTIN, *Voyage d'Italie*, cit., f. 42.

⁵⁵⁸ Possiamo pensare che il prezzo non fosse tuttavia molto alto per l'epoca poiché Hamilton era solito condurre gli affari con particolare durezza. A questo proposito si veda VIGÉE-LEBRUN, t. I, p. 199. La pittrice racconta – forse con maldicenza – che Hamilton, dopo aver negoziato a lungo con lei il prezzo del *Ritratto di Emma Hart*, lo rivendette a Londra quattro volte più caro.

⁵⁵⁹ *Sales Catalogs. Getty Provenance Index Databases.*

⁵⁶⁰ T. WEIDNER, *La carriera romana di Philipp Hackert*, in *Il paesaggio secondo natura*, cit., p. 47.

Nelle fiere, a cui partecipavano soprattutto artisti di minor talento oppure giovani e/o non ancora affermati (cfr. *infra*), un campione della loro produzione veniva esposto su semplici bancarelle.

Un altro mezzo di promozione era l'incisione di riproduzioni, che presentava il doppio vantaggio di soddisfare le necessità «pubblicitarie» dei pittori e disegnatori e di rispondere alle esigenze di tutti i clienti, anche di quelli meno ricchi. L'incisione, uno dei prodotti più diffusi nell'industria del *souvenir de voyage*, andava incontro alle esigenze della «cultura consumistica» - la *Geschmackskultur* - che si andava affermando all'epoca del *Grand Tour*⁵⁶¹. A causa di ciò, alcuni artisti lasciarono incidere le loro opere: Vernet (*Veduta di Napoli da ponente* e *Vedute di Napoli da levante*), Volaire (*Eruzione notturna del Vesuvio* e *Veduta della Solfatara*) e Cassas (*Veduta nei pressi di Pozzuoli* e *Veduta di Benevento*) per la prestigiosa edizione del *Voyage pittoresque*; Châtelet (*La strada che conduce alle cave di pietra di Pozzuoli* e *Una delle principali cave di pietra di Pozzuoli animate*), Lacroix de Marseille (*Veduta del Vesuvio nel 1757*) (fig. 13) e Manglard (*Veduta del golfo di Napoli* e *Il porto di Napoli*), per realizzare delle stampe da vendere sia separatamente che in raccolte, o da inserire come illustrazioni, in saggi o guide di viaggio. Anche altri pittori e disegnatori si lanciarono negli affari, intuendo il profitto (artistico e finanziario) che potevano trarne. Fu il caso di Desprez che, a partire dal 1781, si associò con Francesco Piranesi allo scopo di produrre per il mercato alcune serie di vedute di Roma e di Napoli; e di Clérisseau, che collaborò con Cunego alla pubblicazione, a Londra, di una raccolta di vedute di monumenti antichi intitolata *The Architectural Beauties of Ancient Rome*.

Un altro metodo pubblicitario consisteva nel presentarsi a tutti gli appuntamenti della vita mondana con l'intento di mettersi in risalto; fu il sistema adottato, ad esempio, dal tedesco Hackert a Napoli:

*I may have here observe that there never was, perhaps, a man who was more endued with the Talent of making People believe that he was the greatest Genius that ever existed, and as he made others think so, and thought so himself – his behaviour was in Character – He had the Address to insinuate himself into the good graces of half the Princes in Europe, from some of whom he received Pensions...*⁵⁶²

O ancora, dallo svizzero Liotard in diverse corti europee (in particolare, frequentando i salotti, il teatro dell'Opera e conducendo vita da gran signore). L'artista, in effetti, comprese bene che il suo successo dipendeva anche dall'effetto che produceva sul

⁵⁶¹ Cfr. GECHSLIN, *Le groupe des «Piranésiens» français*, cit., p. 374.

⁵⁶² OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., p. 118.

pubblico e dalla sua capacità di apparire, agli occhi dei clienti, sempre alla moda⁵⁶³. A Napoli, dove ogni occasione era presa a pretesto per organizzare una festa, le opportunità di farsi notare non mancavano: celebrazioni religiose, spettacoli teatrali, serate di gala e banchetti allestiti, ad ogni circostanza utile, dalla corte, dall'aristocrazia, dalla borghesia o dai diplomatici. A titolo di esempio possiamo citare l'opera rappresentata al teatro del San Carlo per il compleanno di Carlo III di Spagna il 20 gennaio del 1762 (*Alessandro nelle Indie* di Domenico Sarro su libretto di Metastasio, con la partecipazione del castrato Caffarelli), a cui assistettero non meno di cinquemila spettatori⁵⁶⁴. Queste manifestazioni permettevano agli artisti di entrare in contatto con la clientela locale o con i turisti di passaggio; possiamo allora capire la cura meticolosa con cui essi curavano il proprio aspetto. Volaire, ad esempio, a giudicare dai ritratti pittorici e letterari che ci sono pervenuti, era un uomo corpulento, vestito in maniera elegante, con parrucca e spada da cavaliere a lato, avvezzo alla moda e alle maniere dell'aristocrazia. Oltre agli appuntamenti della vita mondana, la frequentazione delle accademie artistiche, alle quali apparteneva la nobiltà, poteva costituire un'importante opportunità per costituirsi una buona clientela⁵⁶⁵. A questo scopo, tuttavia, era necessario non trascurare la frequentazione anche di altri ambienti o ceti sociali; lo capì bene Volaire, come dimostra il racconto di una cena all'eremo del Vesuvio fatto da Don Onofrio Negroni, capo ufficio del tribunale della Rota di Montefusco:

Stava la sera de' 7 a cena dal Romito francese successore di quello di cui M. de la Lande con altri viaggiatori fa onorata menzione. Erano in sua compagnia Mrs. André, de Jean, Liquier, de Colombier, i Sig. Cap. Lazzaretti, Conti Gicca, Benincasa, Bolza, e per ornamento principale della buona comitiva le Signore Donna Caterina Cito e Donna Cecilia Sabatini Vanvitelli.⁵⁶⁶

Voltaire fu in contatto, quindi, contemporaneamente con gli ambienti borghesi (André), aristocratici (Benincasa), intellettuali (Liquier) e artistici (Cecilia Sabatini Vanvitelli) della città. In definitiva, la notorietà e le buone relazioni, in una capitale artistica come Napoli, che rappresentava inoltre uno dei poli d'attrazione dei viaggiatori del *Tour*, erano considerate dagli artisti come fondamentali per lo sviluppo della propria carriera.

⁵⁶³ HOLLECZEK, « *Il faut, coûte que coûte...* », cit., p. 274.

⁵⁶⁴ Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. LXXXII, f. 26.

⁵⁶⁵ O. MICHEL, *Les artistes français et les académies italiennes*, cit., p. 54.

⁵⁶⁶ M. TORCIA, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio, accaduta nel mese di agosto di questo anno 1779*, Napoli, Raimondi, 1779, pp. 55-56.

Il dottor Mesny, in una lettera indirizzata al marchese de Sade riferisce, a proposito di sua figlia e del suo genero, il pittore Tierce:

*Je suis charmé qu'ils [M. et Mme Tierce] soient bien vus à Naples, et je désire que cela contribue à la fortune de mon gendre, qui s'affecte beaucoup lorsqu'on a de l'estime pour lui.*⁵⁶⁷

Anche Giraud - come scrive Vladimiro Valerio nella sua recente monografia sull'artista - frequentò l'*élite* cittadina: Sir William Hamilton, il visconte de Choiseul, il conte di Tilney, Lord Fortrose o ancora il principe di Francavilla⁵⁶⁸.

Un'ultima strategia pubblicitaria consisteva nel ricorso a degli intermediari – quali, ad esempio, il direttore dell'*Académie de France* a Roma, un diplomatico, un cicerone o un cliente privilegiato - che fossero in contatto con personalità dell'ambiente degli *amateurs* e/o dei viaggiatori. Il direttore di Palazzo Mancini vantava, nella sua assidua corrispondenza con il Sovrintendente, il talento e i progressi dei suoi allievi, incoraggiando in tal modo – anche se indirettamente - l'acquisto, da parte dello Stato, delle loro opere al termine del *cursus* di studio (così D'Angiviller commissionò due quadri al *ex-pensionnaire* Desprez).

Alcuni artisti intrattenevano rapporti privilegiati con i diplomatici (fu il caso di Vernet con il marchese de l'Hôpital), allo scopo di ottenere delle commissioni all'estero o ancora delle raccomandazioni presso i numerosi amici, conoscenze o viaggiatori che interpellavano gli ambasciatori per avere un parere sugli artisti attivi in città. I diplomatici, infatti, svolgevano un ruolo fondamentale e ogni turista del *Grand Tour* andava a visitarli e a consultarli, come tra l'altro raccomandavano di fare le guide:

Se volete che il giovane apprenda il più possibile durante il viaggio dovrete così comportarvi [...]. Procurategli delle lettere di presentazione per persone che abitano nei paesi che visita: queste gli serviranno per facilitarlo nelle visite che più gli interessano. Altro fatto importante è fargli conoscere e fare conoscenza con il seguito degli ambasciatori; fate che visiti persone molto conosciute in patria, così che possa rendersi conto se la fama di questi è usurpata o no.⁵⁶⁹

Questo consiglio era spesso accolto dai viaggiatori, come testimonia Duclos, storiografo di Francia e segretario perpetuo dell'*Académie Française*:

Je connoissois tous les ministres étrangers, soit pour en avoir vu plusieurs à Paris, soit pour m'être trouvé à dîner avec eux dès les premiers jours de mon arrivée à

⁵⁶⁷ Lettera del dottor Mesny al marchese De Sade del 17 gennaio 1776, citata da Maurice Lever in DE SADE, *Voyage d'Italie*, cit., vol. I, p. 466.

⁵⁶⁸ VALERIO, *Nel segno di Giraud*, cit., in particolare pp. 31-33.

⁵⁶⁹ F. BACON, *Of travel*, in *The Essayes or Counsels, civill and morall of Francis Lo. Verulam, Viscount St. Alban*, London, John Haviland for Hanna Barret, 1625. Citato in C. DE SETA, *Il paesaggio*, in *Storia d'Italia, Annali*, t. V, cit., pp. 138-139.

*Naples. J'avois été invité aux bals de la noblesse, et présenté aux principales personnes de cet ordre. J'aurois donc été fort répandu, si c'eût été mon goût ; mais je me bornois à vivre chez Miladi Orfort [nuora di Sir Robert Walpole], le comte de Kaunitz, ministre de l'empereur, et M. Hamilton, ministre d'Angleterre. Je voyois circuler dans ces trois maisons tout ce qu'il y avoit dans Naples de gens qui méritoient le plus d'être connus ; et comme je les rencontrois à l'opéra, je leur faisois des visites dans leurs loges.*⁵⁷⁰

Il più noto tra questi *amateurs* e «mecenati» fu certamente Hamilton che «*faisoit travailler les artistes*»⁵⁷¹ e che tutti i viaggiatori di passaggio a Napoli (e anche i suoi amici e corrispondenti all'estero) visitavano e/o consultavano⁵⁷²:

*...Sir William Hamilton, the influential British Minister in Naples from 1764 to 1800, whose reputation as a patron, collector and scientific investigator of Vesuvius made his salon at the Palazzo Sessa an essential port of call for those of the Grand Tour as well as for artists seeking contact with, and recommendation to potential patrons.*⁵⁷³

Il gentiluomo inglese aiutò generosamente gli artisti, permettendo loro di ammirare e studiare le sue raccolte (trecentoquarantaquattro quadri!); in questo modo egli intendeva rendere un servizio alla collettività, poiché, secondo le sue stesse parole, «i suoi dipinti, i vasi greci, le statue, le monete, dovevano servire a educare gli artisti, insegnando loro tecniche sconosciute o fornendo idee e modelli originali»⁵⁷⁴.

Tra i protettori degli artisti bisogna anche ricordare i diplomatici francesi Choiseul e Cacault⁵⁷⁵. Gli oggetti esposti nel palazzo dell'ambasciata costituivano, infatti, una specie di vetrina della produzione artistica cittadina. Così per un artista, avere i suoi quadri esposti nelle sale di ricevimento o nei salotti di Hamilton o di Choiseul, frequentati da numerosi ospiti ricchi e famosi, rappresentava una preziosissima occasione di promozione delle proprie opere. Volaire, che aveva imparato presto a gestire la propria carriera, si preoccupò, in maniera oculata, di vendere otto suoi quadri ad Hamilton, uno a Cacault ed un numero imprecisato a Choiseul. Scelta analoga compirono Hoüel ed Ignace Vernet, le cui opere erano presenti nelle collezioni

⁵⁷⁰ DUCLOS, *Voyage en Italie*, cit., p. 152.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁷² Per Hamilton cfr. *supra* OPPÉ, *Memoirs of Thomas Jones*, cit., p. 113.

⁵⁷³ L. STANTON, 'Classic Ground': *British Artists in Naples in the 18th and 19th Centuries*, in *In the Shadow of Vesuvius. Views of Naples from Baroque to Romanticism 1631-1830*, catalogo della mostra, (London, Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, 27 ottobre – 27 novembre 1990), Napoli, Electa, p. 24.

⁵⁷⁴ KNIGHT, *Un po' per diletto*, cit., pp. 100-101.

⁵⁷⁵ Per Choiseul, cfr. *supra* Lettera di Volaire a J. Vernet, citata in INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet*, cit., vol. II, annexe, n° 15. Per Cacault, cfr. *supra* Lettera di Cacault a Hennin del 18 agosto. Paris, Bibliothèque de l'Institut, Papiers Hennin, 1256, f. 37.

dell'ambasciatore britannico. Per di più, come abbiamo precedentemente ricordato, i ministri e gli incaricati d'affari francesi redigevano delle note sulla vita culturale e artistica napoletana, destinate ad essere pubblicate nella *Gazette de France*, nelle quali era elogiato il talento dei loro connazionali che lavoravano nel regno di Napoli.

Un'altra figura di intermediario fu quella del cicerone: spesso le guide (italiani o stranieri stabilitisi in Italia) che accompagnavano i turisti nei musei e nelle locande, li consigliavano anche nell'acquisto di *souvenirs*, indicando loro i migliori negozi e raccomandando loro i propri amici artisti (magari in cambio del pagamento di una percentuale sul prezzo di vendita dell'opera).

Alcuni pittori preferivano stabilire dei contatti privilegiati con un cliente: fu il caso di Volaire con il collezionista Charles Townley. Dalla loro corrispondenza risulta che i due uomini stipularono un patto di mutua collaborazione: mentre l'artista ricercò presso i mercanti e gli aristocratici napoletani dei reperti antichi che interessavano particolarmente Townley (tra l'altro Volaire era un buon conoscitore di antichità essendo egli stesso proprietario di una collezione di vasi etruschi⁵⁷⁶). Quest'ultimo utilizzò Volaire come cicerone e gli commissionò quadri e disegni che mostrò successivamente ai suoi amici britannici:

Comme vous me ditez avan votre depart de Naples que si se presenté la decouverte de quelques piesses rares cet a dire qui soit antique et digne de vous Monsieur, ayant, en main quelques articles qui rempliré je me flate vos desirs sur le sujet, je vous en fais par avec d'autant plus de plaisir que j'en ay eu et que j'en aurés toujours de pouvoir vous procurer des mourseaux semblables aux rares piesses mantionnées si apres.

*je remis [...] au Consul d'Engleterre de Naples les deux tableaux toile d'enpereur que je devais vous faire don l'un represente une incendie et l'autre une cascade ainsi de tous ceux qui les on veu, soit proffesseur ou amateur de peinture me experer la gloire et advantage de vos sufrage comme ceux de vos amis qui les verront et surtout que vous voudres bien avoir la bonté apres les avoir bien examine de m'en temoignier par un mot de reponce ce que vous en pinceréz ainsi que vos amis. L'amour que vous avéz pour les beaux art, le cas que vous deigniéz faire des professeurs et la priere que je vous fait a cet egard, me fait experer que vous voudréz bien m'accorder cette satisfaction.*⁵⁷⁷

Notiamo *en passant* come nella seconda parte della citazione – così come in altre lettere dell'artista pervenuteci – Volaire si mostrò estremamente sensibile all'opinione che gli artisti e gli *amateurs* avevano su di lui e sulle sue opere. Probabilmente fu proprio la sua

⁵⁷⁶ CANOVA, *I quaderni di viaggio*, cit., p. 94; PUCCINI, *Relazioni epistolari*, cit., c. 107. Citato in MAZZI, *Paesi, figure e gallerie d'arte*, cit., p. 257.

⁵⁷⁷ London, British Museum Central Archives, Townley Papers, TY7, ff. 1575 e 1574.

attenzione alle aspettative del pubblico e all'evoluzione del gusto ad avergli permesso di condurre una brillante carriera in una delle capitali turistiche dell'epoca.

Per gli artisti di minor talento, e perciò spesso meno noti, risultava difficile stabilire un rapporto di questo tipo con un cliente. Essi dovevano, di conseguenza, accontentarsi della vendita della loro produzione nelle fiere e nei mercati, programmati spesso in concomitanza di feste religiose. Questo aspetto della commercializzazione delle opere - difficile da documentare per la scarsità di testimonianze e l'anonimato degli artisti - è stato, in generale, trascurato dagli studiosi. A nostra conoscenza, infatti, è preso in considerazione soltanto da Gennaro Borrelli, il quale ha studiato i mercati napoletani, con particolare attenzione a quello organizzato in via Toledo durante la festa del *Corpus Domini* (documentato da Parrino, Celano e De Dominicis): importante occasione, per gli artisti napoletani e stranieri, di presentare al pubblico le loro ultime produzioni⁵⁷⁸.

Fuori la porta maggiore [della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli] al lato destro vi è una Congregazione di Nobili Spagnoli col titolo di Santissimo Sacramento, che fa la Festa l'Ottava del Corpus Domini, con quattro superbissimi Altari [...], per altezze di machine, e per ricchezza d'argenti, degni d'esser visti, adorati da quattro diverse Religioni le più ricche di Napoli. Al lato della chiesa s'espongono la mattina in mostra i quadri de' migliori Pittori che vogliono far pompa della lor virtù.⁵⁷⁹

Questa festa, secondo Borrelli⁵⁸⁰, era celebrata all'epoca del vicereame spagnolo ed austriaco e fu abolita in epoca borbonica (tuttavia la troviamo menzionata nell'edizione – aggiornata? – della guida di Parrino nel 1751 e nel *Voyage en Italie* di La Lande, redatto negli anni 1765-1766⁵⁸¹). Possiamo ipotizzare, in ogni caso, che l'abitudine di esporre opere sulle bancarelle di via Toledo (dove avevano la loro bottega artisti, corniciai e artigiani) perdurasse durante tutto il Settecento, e che altre feste religiose continuassero a fornire agli artisti l'opportunità di vendere stampe, disegni o quadretti. A volte si potevano così trovare sulle bancarelle dei bei quadri, realizzati da artisti di passaggio (o in fuga, come i francesi di Roma nel 1793) costretti a far fronte ad un immediato bisogno di denaro⁵⁸².

⁵⁷⁸ BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit., 1989, p. 15; G. BORRELLI, *La Napoli del Vicereame austriaco in tre quadri di Nicola Maria Rossi*, Napoli, Arte tipografica, 1994, p. 62 e p. 74, nota 54.

⁵⁷⁹ D. A. PARRINO, *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere la curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima gran Napoli ... , accresciuta con moderne notizie da Niccolò suo figlio*, Napoli, a spese di Giuseppe Buono, 1751, p. 76.

⁵⁸⁰ Comunicazione orale del 31 novembre 2003.

⁵⁸¹ « C'est auprès de l'Eglise dont nous parlons, que l'on expose le matin les tableaux des meilleurs Peintres de Naples, qui veulent faire preuve de leur talens, comme on expose à Paris le même jour à la Place Dauphine, ceux des Peintres qui ne sont pas de l'Académie Royale ». DE LA LANDE, *Voyage d'un Français en Italie*, cit., t. VI, p. 146.

⁵⁸² O. MICHEL, *La vie quotidienne des peintres*, cit., p. 56.

Agli artisti che sceglievano di non occuparsi degli aspetti commerciali del proprio lavoro, si offriva la scelta della vendita indiretta attraverso un mercante o un agente; i primi tenevano bottega a Napoli ed erano generalmente italiani o a volte francesi. I negozi di disegni e di stampe si trovavano, invece, principalmente in tre zone della città: nel quartiere di San Lorenzo, intorno a via San Biagio dei Librai; in quello di San Ferdinando, vicino al Palazzo Reale, dove era possibile acquistare diversi tipi di *souvenirs* (pietre vulcaniche, porcellana...), delle stampe (ad esempio da Talani, al numero 7 della strada del Gigante, e da Gervasi, ai numeri 3 e 6 della stessa strada)⁵⁸³ e dei quadri (nelle botteghe-studio di via Toledo); ed infine nella zona di Chiaia, dove lavoravano diversi paesaggisti. Alcuni mercanti d'arte sceglievano di assumere «a dozzina» i pittori «a contratto», per fargli eseguire quadri su loro richiesta. Questo commercio si rivelò molto lucroso, e presto vi si dedicarono anche pittori minori, privi di denaro e di successo; questi ultimi tenevano bottega e insieme dipingevano, restauravano e vendevano opere proprie o affidate loro da colleghi⁵⁸⁴. In effetti, chi meglio di un pittore, capace di strutturare un quadro secondo le regole dell'arte - come ha notato Johan van Gool nel 1751 - poteva giudicare il valore artistico di un altro maestro⁵⁸⁵?

I rapporti individuali tra gli artisti e i commercianti durante il Settecento sono scarsamente documentati; ma sappiamo, ad esempio, che il pittore di paesaggio Alessandro d'Anna incaricò della vendita delle sue *gouaches* il mercante Mattia Rust, e che l'incisore Étienne Giraud affidò le sue stampe al libraio francese Antoine Hermil (come già ricordato). Oltre che a Napoli, gli artisti francesi avevano la possibilità di vendere le proprie opere anche in altre città, come ad esempio Roma, dove erano in contatto con abili commercianti ai quali consegnavano la loro produzione (come fece Volaire con il mercante Giovanni Antolini).

Un'altra possibilità offerta loro era quella di entrare in relazione con degli agenti (nella maggior parte dei casi si tratta di britannici) che fossero in possesso di un eccellente senso degli affari; essi servivano da intermediari tra gli artisti (soprattutto inglesi), desiderosi di incontrare i danarosi turisti, e i viaggiatori del *Tour*, interessati a

⁵⁸³ *La Rivoluzione napoletana del 1799 con ritratti, vedute, autografi ed altri documenti figurativi e grafici del tempo*, a cura di B. CROCE, G. CECI, M. D'AYALA e S. DI GIACOMO, Napoli, A. Morano e figlio, 1899.

⁵⁸⁴ Cfr. BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit., 1991, pp. 8-9.

⁵⁸⁵ J. VAN GOOL, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*, Gravenhage, Gedrukt voor den auteur, 1750-1751, t. II, pp. 110-111, citato in E. DUVERGER, *Réflexions sur le commerce d'art au XVIII^e siècle*, in *XXVI International Congress of the History of art*, Berlin, 1967, vol. III, p. 67.

reperire, sul mercato, nelle collezioni, negli studi o nei cantieri archeologici, opere di valore (scultura, vasi e gemme antiche, pitture del '500 e del '600 e vedute di Venezia, di Roma e di Napoli). Il ricorso ad un agente poteva tuttavia rivelarsi svantaggioso sia per l'artista (al quale il mercante comprava sottoprezzo), che per il cliente (al quale invece vendeva sopraprezzo delle opere spesso false), rischiando entrambi di essere ingannati. Questi *artist-dealers* – spesso pittori di scarso talento che sceglievano l'attività più redditizia di banchiere, mercante e cicerone - operavano soprattutto a Roma e a Venezia; due di loro nondimeno - Thomas Jenkins e James Clark - investirono nel mercato napoletano. Jenkins (1722-1798)⁵⁸⁶, ritrattista e paesaggista, abbandonò presto l'arte della pittura per lavorare come cicerone, archeologo, mercante d'arte, e successivamente banchiere, «ambasciatore» e agente della Gran Bretagna a Roma. Nel 1793, Sir William Forbes scriveva, a proposito di Jenkins:

*[he had] long been a sort of Introductor to British travellers residing in Rome, where there being no British ambassador, Mr Jenkins may have been said to have done the honours of the nation.*⁵⁸⁷

Ma l'interesse principale di Jenkins fu rappresentato dal commercio di sculture antiche. Egli, sebbene avesse un appartamento a Roma sul Corso ed una villa a Castel Gandolfo, si recò per affari diverse volte a Napoli; dove negoziò, nel 1768, la vendita dei celebri marmi della collezione Carafa di Palazzo Colombrano. Fu sicuramente in queste circostanze che Volaire lo incontrò per consegnargli due quadri che Charles Townley, cliente fedele sia di Volaire che di Jenkins, aveva commissionato all'artista:

*Avan mon depar de Naples pour rome je remis par ordre de Monsieur Genguin [Jenkins] au Consul d'Angleterre de Naples les deux tableaux toile d'enpeneur que je devais vous faire don l'un represente une incendie et l'autre une cascade...*⁵⁸⁸

Ricordiamo, infine, che lo stesso Jenkins aveva comprato a Roma, per conto di Townley, una serie di disegni di Joseph Vernet⁵⁸⁹. L'altro *dealer*, lo scozzese James Clark (1745 ca.-1800)⁵⁹⁰, pittore di formazione, si stabilì - dal 1771 alla data della sua morte - a Napoli, dove eseguì ritratti, copie e dove, soprattutto, lavorò come cicerone e

⁵⁸⁶ Su Jenkins, cfr. B. FORD, *Thomas Jenkins, Banker, Dealer and unofficial English*, «Apollo», n. 99, 1974, pp. 416-425; J. INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800 from the Brinsley Ford Archives*, New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997, pp. 553-556; J. SCOTT, *The Pleasures of Antiquity. British collectors of Greece and Rome*, London, Yale University Press, 2003, in particolare pp. 97-100.

⁵⁸⁷ Citato in INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers*, cit., p. 556.

⁵⁸⁸ London, British Museum Central Archives, Townley Papers, TY7, f. 1575. Per la corrispondenza fra Jenkins e Townley (circa 1000 fogli), cfr. London, British Museum Central Archives, Townley Papers.

⁵⁸⁹ SCOTT, *The Pleasures of Antiquity*, cit., p. 195.

⁵⁹⁰ Su Clark, cfr. INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers*, cit., pp. 208-209.

mercante (in particolare di vasi antichi). Nel 1778 - secondo Thomas Jones - Clark svolse l'incarico di collaboratore di Jenkins; dopo breve tempo entrò al servizio di Sir William Hamilton, si occupò della promozione dei *Campi Phlegraei* e venne incaricato, tra il 1798 e il 1799 (prima dell'arrivo delle truppe francesi a Napoli), di curare l'imballaggio della collezione del ministro e di metterla in salvo⁵⁹¹. Alla fine del secolo il pittore e mercante Gavin Hamilton tentò anch'egli di lavorare a Napoli, prendendo contatto con William Hamilton (tra i suoi clienti troviamo ancora una volta Charles Townley⁵⁹²).

Il secondo tipo di rapporto attraverso il quale avveniva la commercializzazione delle opere realizzate dai paesaggisti francesi a Napoli, era la vendita postuma - sia all'asta, sia attraverso un rivenditore. La questione delle vendite all'asta napoletane è stata scarsamente presa in considerazione dagli studiosi ed è soltanto sfiorata da G. Borrelli nel suo articolo sulla borghesia napoletana⁵⁹³. Lo storico dell'arte spiega che le aste, annunciate con affissioni, si svolgevano all'aperto davanti al palazzo del defunto ed erano gestite da agenti e battitori, che ne ricevevano l'incarico dagli eredi dei patrimoni. Queste vendite costituivano sicuramente delle occasioni per acquistare delle opere a prezzi vantaggiosi; in particolare nel caso delle dispersioni di fondi di bottega degli artisti (quando il materiale non era recuperato dai figli o dai collaboratori). Purtroppo non disponiamo di informazioni sui fondi di bottega dei francesi morti nel regno di Napoli - Volaire, Péquignot e il *pensionnaire* Jean-Gustave Taraval (Parigi 1765 – Roma 1784) - data l'impossibilità di accedere all'Archivio Notarile di Napoli⁵⁹⁴. Tuttavia possiamo ipotizzare che alcune collezioni contenenti delle opere paesaggistiche francesi siano state messe all'asta nella seconda metà del Settecento, dando agli *amateurs* la possibilità di acquistare - dopo la morte dell'artista o del primo proprietario

⁵⁹¹ Sui rapporti con W. Hamilton, cfr. KNIGHT, *Un po' per diletto*, cit., pp. 103-104 e p. 106, nota 85.

⁵⁹² Su Gavin Hamilton, cfr. INGAMELLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers*, cit., pp. 447-450, o per uno studio più approfondito D. IRWIN, *Gavin Hamilton, Archaeologist, Painter and Dealer*, «Art Bulletin», n. 44, 1962, pp. 87-102; J. LLOYD WILLIAMS, *Gavin Hamilton 1723-1798*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1994.

⁵⁹³ BORRELLI, *La borghesia mercantile*, 1987, pp. 37-38.

⁵⁹⁴ Non sembra che i figli di Volaire abbiano praticato il mestiere di pittore; di conseguenza una parte del fondo di bottega è, con ogni probabilità, andato disperso. Alcuni disegni e quadri dell'artista furono tuttavia venduti dalla sua vedova, forse bisognosa di denaro, qualche anno dopo la morte del marito. Il contenuto della bottega di Péquignot avrebbe dovuto essere spedito al suo fratello scultore a Parigi, ma se ne appropriò una conoscenza del pittore, il colonnello Casella. Il bagaglio del Taraval (morto nel 1784, probabilmente a Sorrento dove era andato a curarsi in compagnia del conte di Bouville) può essere stato venduto a Napoli, preso da Bouville, consegnato al direttore del Palazzo Mancini o spedito alla famiglia dell'artista in Francia.

delle opere - quadri di Vernet o di Volaire, disegni di Desprez o di Tierce e incisioni di Boily o di Giraud. Il barone di Breteuil, ad esempio, ambasciatore di Francia a Napoli tra il 1772 e il 1774, approfittò del suo mandato per costituirsi una splendida collezione ed acquistare - secondo l'ipotesi formulata da Philip Conisbee - la *Veduta costiera nei pressi di Napoli* (London, Wellington Museum)⁵⁹⁵. Non abbiamo analizzato in dettaglio la questione delle vendite all'asta per due motivi: innanzitutto perché non disponiamo, su queste vendite, di notizie sufficienti a sostegno della nostra argomentazione (dovremmo, di conseguenza, accontentarci di formulare delle semplici ipotesi); in secondo luogo perché si tratta di un fenomeno che esula dall'ambito del nostro lavoro. Infatti, nel caso delle vendite postume l'artista è separato dalla transazione commerciale, non è più in contatto con il cliente, il mercante o l'intermediario e non percepisce nulla al momento della vendita dei suoi disegni, quadri o incisioni. Orbene, questo tipo di situazione riguarda meno il nostro argomento, dato che non fornisce informazioni significative, d'ordine culturale o sociale, sulla condizione e sull'attività degli artisti francesi a Napoli. Lo studio della vendita postuma di opere francesi con soggetti napoletani e della loro circolazione riguarda piuttosto l'analisi della loro fortuna critica.

Oltre alle vendite all'asta, l'altra possibilità di acquistare opere dopo la morte dell'artista era quella di rivolgersi ai rivenditori. La maggior parte di loro teneva bottega nei pressi di via Toledo, la strada più esclusiva della città dove risiedeva anche l'aristocrazia (potenziale committente e acquirente di quadri). Questo strano mescolarsi di palazzi nobiliari, di commerci e di botteghe artigianali, caratteristico della città partenopea, suscitò grande stupore nel presidente De Brosses durante il suo soggiorno a Napoli (egli comunque non s'interrogò sulle motivazioni culturali, economiche e sociali del fenomeno):

*La rue de Tolède est certainement la plus longue et la plus belle rue qui soit dans aucune ville de l'Europe. Mais, quoi ! elle est indignement défigurée par un demi-pied de boue, et par deux rangs d'infâmes échoppes et boutiques de charcutiers qui règnent tout le long et masquent les maisons.*⁵⁹⁶

I rivenditori non praticavano soltanto la vendita di dipinti (autografi o di ripetizione), ma commercializzavano anche mobili, oggetti d'arte, cornici e cristalli o addirittura cappelli, sete e profumi. Nei loro negozi era possibile acquistare insieme quadri di storia e paesaggi o scene di genere, opere di artisti celebri e dipinti di mediocre qualità⁵⁹⁷. Fu

⁵⁹⁵ Joseph Vernet. 1714-1789, cit., n. 9.

⁵⁹⁶ DE BROSSES, *Lettres familières*, cit., t. I, p. 319.

⁵⁹⁷ Cfr. BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit., 1991, pp. 9-10.

sicuramente da uno di questi rivenditori - napoletano o romano - che Lord Elgin incaricò il suo segretario - nel 1799, prima di imbarcarsi per la Grecia - di acquistare due bei studi a penna e acquerello di Lallemand (London, Sotheby's, 1° luglio 1991) (fig. 45) rappresentanti delle vedute del golfo di Napoli. Tuttavia non era sempre facile orientarsi nel mercato napoletano e trattare con i rivenditori; il drammaturgo tedesco August Kotzebue, a proposito del commercio di dipinti e di antichità, delle difficoltà incontrate dai clienti e della necessità di fare ricorso ad un consulente, scriveva nel 1804, in occasione del suo viaggio a Napoli:

On trouve ici une quantité immense de peintures et d'antiquités; mais celui qui n'est pas connoisseur doit se tenir sur ses gardes pour n'être point attrapé; et qu'il n'aille pas croire que la chose vaut au moins la moitié de ce qu'on lui demande; il ne faut offrir que le tiers, et souvent c'est encore trop[...].

Si l'on veut se procurer des originaux, en fait de peintures, de vases ou de camées, il faut consulter un connoisseur. Le lapidaire Rega passe pour le meilleur, et je sais que beaucoup de ceux qui font des collections ne concluent jamais aucun marché sans lui demander son avis.⁵⁹⁸

Il ruolo di esperto in materia di dipinti e reperti archeologici, svolto da Filippo Rega nei primi anni dell'Ottocento, fu centrale rispetto al collezionismo partenopeo; così come lo era stato quello di Canova nell'ultimo decennio del Settecento⁵⁹⁹. Accanto a loro, anche alcuni francesi (come l'incaricato d'affari Cacault o il pittore Volaire) svolsero, come risulta dai documenti, attività di consulenza per viaggiatori e collezionisti⁶⁰⁰.

Dopo aver esaminato i canali di vendita usati dagli artisti e le strategie commerciali impiegate per conquistarsi la clientela, occorre prendere in considerazione gli acquirenti, definire la loro identità, la loro provenienza geografica e sociale, e i loro interessi.

2.3.2 I clienti

Chi erano gli acquirenti delle opere degli artisti francesi? A quale categoria sociale o culturale appartenevano? Prima di prendere in esame i documenti di cui disponiamo su questi temi è necessario approfondire alcuni dei risultati raggiunti in precedenza.

⁵⁹⁸ DE KOTZEBUE, *Souvenirs d'un voyage*, cit., vol. II, pp. 31-32, citato in FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli*, cit., p. 98.

⁵⁹⁹ FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli*, cit., pp. 15 e 98.

⁶⁰⁰ Per Cacault cfr. *supra* Lettera di Cacault a Hennin, le 28 ? 1786 (data illeggibile). Paris, Bibliothèque de l'Institut, Papiers Hennin, 1256, f. 17; per Volaire, cfr. *infra* London, British Museum Central Archives, Townley Papers, TY7, f. 1575.

Innanzitutto la maggioranza degli artisti da noi studiati giunse a Napoli con l'obiettivo principale di completare la propria formazione e rinnovare il repertorio di motivi; pochi, in effetti, furono coloro che decisero di farvi carriera. Le opere realizzate durante il soggiorno degli artisti in città costituivano, di conseguenza, un materiale sul quale lavorare al ritorno in patria, piuttosto che una produzione destinata alla vendita. Ciò significa che, tra quelle esaminate, il numero delle opere destinate al mercato era notevolmente ridotto.

Tuttavia queste opere - nel nostro caso disegni, dipinti o incisioni con soggetti paesaggistici - risultavano facilmente commerciabili rispetto ai quadri di storia che interessavano un pubblico limitato (più colto, danaroso e sensibile alle questioni di stile). Olivier Michel, analizzando la situazione artistica romana del Settecento, osserva a questo proposito che:

Le paysagiste et le peintre de marines peuvent peindre des toiles dans leur atelier sans but particulier; le paysagiste peut même les agrémenter d'une petite scène biblique, historique ou mythologique : tous deux sont sûrs de trouver un acheteur. Au contraire il est peu vraisemblable que le peintre d'histoire ait ébauché d'avance une grande scène – même traditionnelle – du type Mort de Socrate ou Didon abandonnée.⁶⁰¹

Se effettivamente il mercato – sia quello romano che quello napoletano - era più favorevole ai paesaggisti che ai pittori di storia, la concorrenza si presentava nondimeno agguerrita e i compratori non erano sempre numerosi. Per gli artisti era allora preferibile affidarsi alla clientela stagionale dei turisti, piuttosto che andare in cerca di eventuali mecenati; come osservava William Hamilton:

Spero che l'esempio del marchese Berio [che ha comprato il gruppo di *Venere ed Adone* di Canova] farà del bene, e che gli poveri artisti di questo paese [il regno di Napoli] non moriranno di fame come hanno fatto fin adesso per mancanza di mecenati.⁶⁰²

Un'ultima riflessione riguarda la provenienza geografica degli acquirenti. A proposito dei clienti dei *pensionnaires* Olivier Michel rileva, sempre in riferimento alla Roma del Settecento, come:

[Le nombre] d'œuvres peintes à Rome par des Français et s'y trouvant encore, soit dans des églises, soit dans des collections publiques [...] est relativement modeste : car les pensionnaires sauf les rares fixés à Rome, ont envoyé en France durant leur séjour ou emporté après leur départ leurs tableaux et dessins, comme preuve de leur travail et de leur talent ; en outre les commandes adressées aux peintres français,

⁶⁰¹ O. MICHEL, *La vie quotidienne des peintres*, cit., p. 52.

⁶⁰² Lettera di William Hamilton ad Antonio Canova del 21 marzo 1795, citata in FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli*, cit., p. 150.

*sauf pour ceux qui avaient acquis droit de cité, émanaient surtout de leurs compatriotes, prélats et nobles, est sont également réparties pour la France.*⁶⁰³

Ferdinand Boyer, sessanta anni prima, era arrivato alle stesse conclusioni riguardo la vendita di opere francesi nella Napoli del Settecento:

*Pendant tout le Settecento, les artistes français vinrent souvent admirer les richesses du musée [Farnèse] et des églises. Ne firent-ils rien pour les amateurs du pays ? Bien peu de choses, si nous faisons la somme de leur production...*⁶⁰⁴

Lo studioso censisce i quadri di suoi connazionali conservati nelle collezioni pubbliche napoletane: un Subleyras, un Vernet e due Vigée-Lebrun (l'inventario comunque non appare completo). Un elenco quindi molto ristretto se paragonato a quello degli artisti francesi presenti a Napoli durante il Settecento. Tuttavia il bilancio tracciato da Boyer è da rivedere: soltanto un esame più approfondito di tutti i dati a disposizione - a partire da un'analisi storica delle opere, degli inventari delle collezioni e del carteggio degli artisti e dei clienti – ci permetterà di definire, con maggior precisione, la questione dei rapporti tra i pittori francesi e la loro clientela napoletana. Occorre, in effetti, prima di tutto distinguere fra i compratori locali (napoletani o residenti stranieri) e quelli di passaggio (turisti francesi, inglesi o di altre nazionalità), per individuare successivamente i singoli acquirenti.

Gli acquirenti di vedute della città erano anche napoletani; infatti, la realizzazione di paesaggi non era esclusivamente legata al fenomeno del *Grand Tour* e alla conseguente produzione di *souvenirs* per ricchi viaggiatori desiderosi di portare con sé in patria qualche pezzo del «Bel Paese». Veri e propri omaggi alle bellezze del paesaggio campano, questi quadri ed incisioni trovavano ampio spazio nelle collezioni borghesi e aristocratiche napoletane, e ciò sin dal Seicento, come hanno dimostrato Gennaro Borrelli e Gérard Labrot⁶⁰⁵. Il collezionismo di vedute era un fenomeno diffuso tra i napoletani, come è stato messo in evidenza da Carlo Knight nel catalogo della mostra *All'ombra del Vesuvio*:

Raccoglievano infatti vedute con gusto quasi ossessivo, oltre ai membri della famiglia reale, anche l'aristocrazia e l'alta borghesia napoletana. Quei collezionisti sentivano intensamente la fierezza d'essere nati in quei posti, e manifestavano

⁶⁰³ O. MICHEL, *Peintres français à Rome*, cit., p. 81.

⁶⁰⁴ F. BOYER, *Les artistes français et les amateurs italiens au XVIII^e siècle*, in « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français », 1936, pp. 217-218.

⁶⁰⁵ BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit.; G. LABROT, *La committenza nobiliare e le sue fabbriche*, in G. DORIA, *I Palazzi di Napoli*, Napoli, Banco di Napoli, 1986, pp. 49-51.

l'orgoglio con acquisti di olii e di *gouaches*, e di incisioni, ventagli, tabacchiere, porcellane, tutte decorate con vedute dei siti più belli o suggestivi del Regno.⁶⁰⁶

Gli autori settecenteschi di questi olii e *gouaches* non erano, nella maggior parte dei casi, napoletani; ciò spiega, almeno in parte, il carattere internazionale delle collezioni napoletane della seconda metà del Settecento, come rilevato da Giulio Manieri Elia⁶⁰⁷.

Il primo cliente documentato è Carlo III che commissionò, come abbiamo ricordato, due cacce a Joseph Vernet, e fu inoltre l'ispiratore dell'impresa delle *Antichità di Ercolano* (alla quale collaborò l'incisore Gaultier). Con Ferdinando IV, toccò a Boily di partecipare all'edizione dei preziosi volumi ed a Volaire di proporre al re, anch'egli appassionato di rappresentazioni venatorie, tre scene di caccia e di pesca. Queste due serie di cacce reali, sono interessanti da diversi punti di vista: mostrano, difatti, come Volaire avesse ormai assimilato e adottato il metodo commerciale del suo maestro Vernet, consistente in una sorta di *captatio* del cliente, al quale veniva proposta un'opera in accordo con i suoi gusti. In realtà, né Carlo, né Ferdinando erano dei grandi *amateurs* e intenditori di pittura e per attirarsi i favori reali, Vernet, e al suo seguito Volaire, utilizzarono il loro punto debole: la passione per la caccia. I quadri di Vernet (quelli di Volaire purtroppo non si sono conservati, ma ne siamo a conoscenza grazie alle testimonianze di Luigi Vanvitelli e di Tommaso Puccini) mostrano quanto il pittore fosse capace di adattare il suo stile alle esigenze del destinatario, concentrando la sua attenzione sulla descrizione piana e dettagliata della partita di caccia, nella quale si possono identificare con facilità il re e i suoi cortigiani (fig. 4).

Sempre nell'ambito delle commissioni di corte, Volaire ricevette l'incarico di dipingere per Sigismondo Chigi, principe Farnese, *La villa Medici a Ottajano* con in primo piano il committente, sua moglie Maria Giovanna Medici di Ottajano e alcuni suoi parenti: Giuseppe Medici, principe d'Ottajano, e sua moglie Vincenza Caracciolo d'Avellino. Si tratta di una veduta topografica e commemorativa, di antica tradizione cortese e aristocratica, che ha come scopo quello di rappresentare, il più fedelmente possibile, la tenuta e il suo proprietario.

Giovann'Andrea de Marinis, marchese di Genzano (1755-1824), appartenente ad un'importante famiglia di collezionisti napoletani di origine genovese, aveva una

⁶⁰⁶ KNIGHT, *Un po' per diletto*, cit., p. 105.

⁶⁰⁷ G. MANIERI ELIA, *La quadreria napoletana de Marinis-de Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, «Collezionismo e ideologia, mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico. Studi sul Settecento romano», n. 7, 1991, pp. 307-337, in particolare pp. 312-313.

predilezione per la pittura di paesaggio; acquistò quadri di Fabris, Tischbein, Denis e Castel, e anche – il che assume una particolare rilevanza per il nostro argomento - opere di Volaire (*Grotta con marinai al tramonto*), di Péquignot (*Paesaggio con scena tratta da Ossian, Veduta di lago con tomba di Rousseau, Paese con due figure e Salto di Leucade*⁶⁰⁸) e di diversi paesaggisti francesi non identificati nell'inventario⁶⁰⁹.

Il conte Gazzola - grande colonnello d'artiglieria e membro della corte di Carlo III - aveva collocato, nelle sue ricche collezioni conservate nel casino di sua proprietà al Chiatamone (accanto al Castel dell'Ovo), delle *gouaches* di Lallemand, acquistate quanto l'artista era ancora in vita (più precisamente nel 1757 o anteriormente a questa data), come possiamo dedurre dal diario di viaggio di Moreau⁶¹⁰.

Nel 1845 la guida di Napoli pubblicata in occasione della settima Riunione Nazionale degli Scienziati segnalava la presenza, nella quadreria d'Anton Maria Statela principe di Cassaro, di un *paesaggio* di Péquignot, di una *tempesta* di Manglard e di una *marina* di Vernet; essi furono probabilmente comprati durante il soggiorno di questi pittori a Napoli⁶¹¹.

Per quanto riguarda la committenza borghese napoletana abbiamo potuto individuare un solo cliente: Felice Nicolas, direttore degli scavi di Paestum ed amico di Péquignot. Egli acquistò dall'artista, dopo il 1805 (al di fuori quindi dei limiti cronologici del nostro argomento), una veduta dei famosi templi.

Nella sua *Storia della pittura in Napoli*, pubblicata nel 1859, Dalbono riferisce di «quattro disegni [di J. Vernet] in casa Manzilli, [...] molte tele che decorano le case dei nostri amatori», e di «acquerelle, [...] disegni, [...] doppie tinte che di lui [vide ed ammirò]»⁶¹². Possiamo ipotizzare che queste opere furono acquistate, dalle famiglie napoletane, nel Settecento, all'epoca del soggiorno dell'artista nelle Due Sicilie.

In realtà, come dimostrano le ricerche della Dottoressa Irollo, numerosi erano i quadri e i disegni dei nostri artisti francesi (o attribuiti a loro) presenti nelle raccolte

⁶⁰⁸ I quadri di Péquignot furono osservati da D'Aloe nel 1845, nell'ex palazzo Genzano: « Nel palazzo, già di casa Genzano, posto nell'ampia piazza della fontana medina, il principe di Fondi, egregio amatore delle belle arti, raccolse e collocò [...] la sua numerosa ed importante quadreria, che si compone di più di trecentocinquanta quadri.» «Da ultimo è da notare che in questa quadreria contengono diverse opere del Pequignon rappresentanti belli e variati paesaggi tra'quali è d'ammirare quello in cui è figurato con molta verità di espressione il salto di Leucade.» *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Guida della settima Riunione Nazionale degli Scienziati del 1845, Napoli, Gaetano Nobile, 1845, vol. II, pp. 335 e 337.

⁶⁰⁹ MANIERI ELIA, *La quadreria napoletana de Marinis-de Sangro*, pp. 329-337.

⁶¹⁰ MOREAU, in DESCAT, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau*, cit., p. 120.

⁶¹¹ *Napoli e i luoghi celebri*, cit., pp. 329-330.

⁶¹² DALBONO, *Storia della pittura in Napoli*, cit., p. 160.

napoletane (borghesi e aristocratiche) nella prima metà dell'Ottocento, come attestano le guide della città e gli inventari delle collezioni – più abbondanti e più forniti di quelli settecenteschi⁶¹³. Ad esempio, la collezione di Domenico Barbaja raccoglieva, nel 1819, sei quadri di Péquignot, cinque di Volaire, uno di Vernet ed uno schizzo di Girodet⁶¹⁴. Non sappiamo in quali circostanze queste opere entrarono in possesso di Barbaja, ma probabilmente dovevano trovarsi sul mercato locale all'inizio del diciannovesimo secolo e non avevano mai lasciato la città dal momento della loro creazione.

Non abbiamo rintracciato altre opere francesi nelle collezioni aristocratiche e borghesi napoletane; questa assenza viene confermata da Gérard Labrot nei suoi *Documents for the History of Collecting... Collections of Paintings in Naples. 1600 – 1780*⁶¹⁵ e da Francis Haskell nel suo saggio su *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*. Per lo studioso inglese mentre il Seicento fu il secolo di maggior dinamismo dei collezionisti aristocratici napoletani – quali, ad esempio, il cardinale Ascanio Filomarino, che acquistò opere di Ribera, Domenichino, Poussin ed Annibale Carracci -, il Settecento fu segnato da una certa passività da parte della nobiltà locale, che si accontentò di mostrare ai viaggiatori i tesori raccolti dai propri antenati e non si adoperò per incrementare le raccolte⁶¹⁶. Luisa Martorelli nel suo saggio per il volume *Civiltà dell'800 a Napoli*, ha a sua volta notato come, fino alla prima metà dell'Ottocento, il collezionismo privato si sia mostrato poco partecipe alle vicende artistiche contemporanee⁶¹⁷.

A questo breve elenco si possono aggiungere solo pochi nomi di eventuali clienti napoletani, quali Calcidonio Casella, amico di Péquignot; le ricerche in corso su Casella permetteranno probabilmente di chiarire i controversi rapporti tra questo personaggio e Péquignot e di identificare altri eventuali acquirenti. Un'altra pista che andrebbe sviluppata è quella della collezione di Domenico Venuti; sebbene, allo stato attuale degli studi, nessun documento attesti l'esistenza di legami tra questo «protagonista della

⁶¹³ Comunicazione orale del 17 dicembre 2004.

⁶¹⁴ ANGELINI, NICCOLINI e REGA, *Catalogo ragionato de'quadri del Sig. D. Domenico Barbaja*, cit., pp. 3-5 e 7-8.

⁶¹⁵ LABROT, *Documents for the History of Collecting*, cit. Troviamo invece negli inventari diversi quadri di paesaggio realizzati da pittori francesi quali Didier Barra, Jacques Courtois, Gaspard Dughet, Claude Gellée, Charles Mellin, François de Nomé e Nicolas Poussin.

⁶¹⁶ F. HASKELL, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., vol. I, p. 30.

⁶¹⁷ L. MARTORELLI, *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte – Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 – 26 aprile 1998), Napoli, Electa, 1997, p. 418.

politica culturale napoletana dell'ultimo ventennio del Settecento»⁶¹⁸ e gli artisti francesi attivi a Napoli, è interessante riportare cosa scriveva lo stesso Venuti all'inizio dell'Ottocento:

Da qualche anno che mi venne l'estro di raccogliere dipinti originali degl'autori viventi [come le vedute di Ducros o quelle di Marieschi ritenute opera di Canaletto], la mia collezione, benché lentamente, comincia ad avere qualche apparenza di rispettabile, per i soggetti, non molti, che la compongono.⁶¹⁹

Carlo III, Ferdinando IV, Chigi, Gazzola, Nicolas e forse Tschudi, Casella e Venuti... la lista dei clienti napoletani non è particolarmente lunga. Bisogna quindi mettere in discussione il giudizio di Carlo Knight riportato qualche riga sopra? Sicuramente no, poiché le collezioni pubbliche e private napoletane, ancora oggi, contengono, in effetti, numerose vedute napoletane (sotto forma sia di quadri o di *gouaches* che di oggetti vari). È maggiormente plausibile, invece, che il tipo di formule proposto dai francesi – paesaggi di fantasia o vedute dove prevalgono non tanto la resa obiettiva e scientifica del dato naturale, quanto la ritrascrizione poetica e sentimentale delle emozioni suscitate nell'artista dagli incanti del Meridione – non siano state capaci di conquistare il pubblico napoletano, meno aggiornato sulle nuove tendenze della pittura rispetto a quello parigino e maggiormente incline all'acquisto dei quadri, minuti e dettagliati, di Philipp Hackert o degli acquerelli, di un'obiettività scientifica insuperabile, di Gianbattista Lusieri.

Oltre alla clientela locale, altri compratori di opere dei paesaggisti francesi furono i diplomatici, in primo luogo i loro connazionali. Abbiamo precedentemente ricordato la loro «politica culturale» e il ruolo svolto nei meccanismi di mercato; occorre ora analizzare, più in dettaglio, i loro acquisti. Il primo cliente che incontriamo in ordine di tempo è il marchese de l'Hôpital (1740-1744)⁶²⁰, che commissionò a Joseph Vernet una replica di *Carlo di Borbone alla caccia delle folaghe sul Lago Patria* (fig. 4) e da cui comprò, con ogni probabilità, le due *Vedute di Napoli da Mergellina e dalla Marinella* (figg. 5 e 6). Il suo successore - il visconte di Choiseul (1766-1772) - acquistò diversi quadri di Volaire (purtroppo non identificabili con precisione), sia per sé stesso che per i suoi amici parigini, e un ritratto realizzato da quest'ultimo in collaborazione con

⁶¹⁸ FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli*, cit., p. 89, nota 2.

⁶¹⁹ Lettera di Domenico Venuti ad Antonio Canova, s.l., s.d. [1815 circa], citata in FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli*, cit., p. 92, nota 15.

⁶²⁰ Per gli ambasciatori e gli incaricati d'affari citati in questo paragrafo riportiamo le date del loro mandato a Napoli.

Pécheux. Volaire, in una lettera indirizzata a Vernet, riferisce dei suoi eccellenti rapporti con il ministro (cfr. *supra*).

Il marchese di Clermont d'Amboise (1776-1782) intrattenne frequenti rapporti con Desprez. Il marchese conobbe sicuramente l'artista negli anni 1777-1778, quando quest'ultimo, insieme ai disegnatori del *Voyage pittoresque*, soggiornava a Napoli; lo incontrò nuovamente a Roma nel 1779 e forse, un'ultima volta, a Parigi nel 1794. Possiamo presumere che fu proprio a Napoli che l'ambasciatore acquistò diversi disegni dell'artista, quali ad esempio un'*Eruzione del Vesuvio* e una *Veduta del tempio di Serapide a Pozzuoli*. Denon (1782-1787) comprò, anch'egli quasi certamente nella città partenopea, dei quadri di Jean-François Huë (l'artista francese meglio rappresentato nella sua collezione dopo Watteau, con quattro opere). Verosimilmente altre opere di paesaggisti francesi si trovavano nella sua importante raccolta, come possiamo supporre sulla base di questa notizia:

*Lors de son passage à Naples en 1793, Tommaso Puccini, futur directeur des Offices, s'étonne de la quantité de vases étrusques, tableaux – dont un Giordano – et de dessins que le jeune secrétaire d'ambassade acquit en Italie.*⁶²¹

Ma le opere di Huë sono le uniche che abbiamo potuto identificare con certezza.

Cacault (1788-1792) approfittò anch'egli del mandato napoletano per costituirsi una collezione (comprò, ad esempio, da Volaire la grande *Eruzione del Vesuvio* oggi conservata nel museo di Nantes). Concludiamo questo elenco con Alquier (1799-1807), che sappiamo si interessò alla pittura di paesaggio, acquistando, con ogni probabilità, quadri di suoi connazionali, come conferma il racconto di Kotzebue:

*Ce fut chez l'ambassadeur français, Alquier, homme extrêmement aimable et fort instruit, que je vis pour la première fois un paysage de Denis, ce qui m'inspira le désir de visiter son atelier.*⁶²²

Che spiegazione hanno i numerosi acquisti di opere paesaggistiche francesi da parte dei diplomatici? Un ambasciatore che aiutava un artista comprando suoi quadri o stampe, oltre a prestare assistenza ai suoi connazionali residenti a Napoli – coerentemente con la propria funzione di rappresentante della Francia all'estero – compiva anche opera di mecenatismo. Come viene ricordato in una memoria di Cacault:

Nos agents en Italie n'ont à s'occuper essentiellement que de la protection du commerce, de celle de nos négocians, de nos artistes et savans. Il importe donc

⁶²¹ M.-A. DUPUY, *C'est mon sort d'avoir un cabinet*, in Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999 – 17 gennaio 2000), Paris, RMN, 1999, p. 395.

⁶²² DE KOTZEBUE, *Souvenirs d'un voyage*, cit., vol. II, p. 270.

*beaucoup que ce soit des hommes préparés par des études antécédentes à bien juger des mérites des françois marchands, artistes et gens de lettres qu'ils doivent soutenir et encourager.*⁶²³

D'altronde appare abbastanza naturale che un ambasciatore francese a Napoli scegliesse di acquistare opere realizzate da pittori, disegnatori o incisori suoi compatrioti, con i quali condivideva la stessa esperienza culturale. L'artista, infatti, esprimeva, o meglio traduceva in pittura, una sensibilità, dei criteri estetici e una percezione del paesaggio meridionale che apparteneva a tutti i suoi connazionali. Le vedute napoletane, inoltre, costituivano dei *souvenirs* che servivano, al ministro tornato in patria, a ricordare e a condensare in immagini il suo mandato napoletano. L'opera infine entrava a far parte della collezione che il diplomatico raccoglieva, col succedersi degli anni e degli incarichi, a testimonianza del proprio gusto artistico e della propria affermazione sociale. Krzysztof Pomian ha rilevato, in un articolo del 1979, l'aumento del numero delle collezioni a Parigi nel Settecento (in particolare nella seconda metà del secolo); qualche anno dopo, Olivier Bonfait ha analizzato, in maniera molto convincente, il cambiamento avvenuto, nel corso del XVIII secolo, rispetto all'origine sociale del collezionista e alla natura delle raccolte parigine⁶²⁴. Secondo lo studioso i collezionisti potevano essere suddivisi in due categorie (che si differenziavano anche cronologicamente): i *connaisseurs* e gli *honnêtes hommes* (nel secondo decennio del secolo), interessati essenzialmente al valore estetico e al contenuto culturale dell'opera; la borghesia e l'aristocrazia danarose (dopo il 1750), maggiormente sensibili alla qualità pittorica delle opere, considerate come una pura fonte di piacere e di diletto. Nella seconda metà del Settecento si osservò anche, nelle collezioni parigine (come in quella di Le Peletier de Mortefontaine, particolarmente all'avanguardia), un aumento del numero dei quadri di paesaggio, con soggetti esotici o opera di artisti francesi moderni⁶²⁵. L'interesse dei diplomatici francesi verso le vedute napoletane dei loro connazionali – in accordo con la tesi sostenuta da O. Bonfait - conferma come i ministri francesi appartenessero a questa nuova *élite* danarosa, parigina e mondiale, sensibile alla

⁶²³ Memoria di Caault indirizzata al ministro Lebrun alla fine dell'anno 1792. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Mémoires et documents, Naples, vol. V, f. 283.

⁶²⁴ K. POMIAN, *Marchands, connaisseurs et curieux à Paris au XVIII^e siècle*, in « La Revue de l'Art », n. 43, 1979, pp. 23-36 (ripubblicato in *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987); BONFAIT, *Les collections des Parlementaires*, cit., pp. 28-42. Segnaliamo inoltre l'articolo di J. CHATELUS, *Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIII^e siècle*, « Dix-huitième siècle », n. 6, 1974, pp. 309-324. L'autore studia gli inventari degli artigiani e dei mercanti tra il 1726 e il 1759.

⁶²⁵ La sua collezione è descritta in L.-V. THIERY, *Guide des amateurs et des étrangers à Paris*, Paris, Hardouin, 1787.

qualità pittorica delle opere, che andava affermandosi con il passare degli anni e che contava, tra i suoi membri più rappresentativi, due personalità del mondo politico e artistico: Denon e Cacault.

Dopo i diplomatici francesi venivano quelli di altre nazionalità, inglesi, spagnoli, svizzeri, austriaci, russi, ecc.; i quali, sebbene fossero in rapporto con gli artisti francesi (come attestano le dediche ai diplomatici stranieri delle vedute di Giraud (fig. 7 e 8) o i numerosi quadri di Volaire conservati nelle collezioni tedesche o spagnole, dei quali non abbiamo potuto ancora determinare la provenienza), non ci risulta abbiano comprato delle loro opere. Le uniche opere francesi acquistate da diplomatici stranieri su cui disponiamo di documenti sono quelle della famosa raccolta di Hamilton. Egli, da grande appassionato di vulcanologia e di pittura, comprò da Ignace Vernet un'*Eruzione del Vesuvio* e una *dello Stromboli*⁶²⁶; da Volaire, non meno di quattro *Eruzioni del Vesuvio*⁶²⁷ e un disegno; e da Hoüel, altro *amateur* di scienze naturali, due piccole opere dal soggetto ignoto⁶²⁸. Le ragioni di questi acquisti sono facili da comprendere; sappiamo, infatti, che Hamilton prediligeva la pittura italiana e fiamminga del Cinque e Seicento, i vasi antichi e gli *specimen* vulcanologici⁶²⁹. Per illustrare il suo volume dei *Campi Phlegraei*, l'inglese si era rivolto al pittore di *gouaches* Pietro Fabris, noto per la sua capacità di rendere obiettivamente i fenomeni osservati:

*Mr. Fabris having completed this collection under my eye, and by my direction, with the utmost fidelity, and I may add likewise with as much as taste as exactness.*⁶³⁰

Se, come vulcanologo, Hamilton scelse di rivolgersi a Fabris per l'illustrazione scientifica dei suoi lavori; come collezionista, preferì possedere delle opere di artisti che, come lui, s'interessavano ai fenomeni geologici. Non era tanto la qualità o la fattura dei quadri e acquerelli di I. Vernet, Hoüel o Volaire ad interessarlo, quanto il loro soggetto; fu una mossa abile da parte degli artisti, quella di proporre a Hamilton la vendita dei propri quadri, adeguandosi ai gusti e alle passioni del cliente. Questa tattica

⁶²⁶ KNIGHT, *Un po' per diletto*, cit., p. 102.

⁶²⁷ *Sale Catalogs. The Getty Provenance Index Databases.*

⁶²⁸ M. PINAULT SØRENSEN, *Le voyage en Italie de Hoüel (1769-1772)*, in *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, a cura di M.T. CARACCILO, Rimini, Galleria, 1996, p. 511 e p. 518, nota 83.

⁶²⁹ Sulla abbondante bibliografia dedicata a Sir William Hamilton si può vedere a titolo indicativo, O.E. DEUTSH, *Sir William Hamilton's Picture Gallery*, «The Burlington Magazine», n. 82, 1943, pp. 36-41; KNIGHT, *Hamilton a Napoli*, cit.

⁶³⁰ HAMILTON, *Campi Phlegraei*, cit., pp. 5-6. Le legende delle tavole III e XII indicano «*drawing done from nature*» et «*taken on the spot*». Hamilton precisa anche che sulle tavole (pp. 11-12), il lettore può vedere «*each Cone, each Crater, and by the sections of these, the very strata of which they are composed; and even the specimens of the materials that compose those strata*».

commerciale appariva, a dire il vero, naturale e facilmente applicabile, ma non tutti gli artisti furono capaci di capirla e/o adottarla, come testimonia lo sfortunato periodo napoletano di Thomas Jones, durante il quale il pittore non riuscì ad attirare l'attenzione ed entrare nelle grazie del pur generoso ambasciatore inglese.

Oltre ai diplomatici, gli artisti avevano la possibilità di cercare clienti nell'ambiente degli stranieri residenti a Napoli, appartenenti all'aristocrazia e alla ricca borghesia mercantile; riguardo ai nomi di questi eventuali compratori possiamo avanzare alcune ipotesi. Tra i personaggi che entrarono in contatto con i pittori francesi e che probabilmente acquistarono loro opere, troviamo il banchiere svizzero Meuricoffre - noto collezionista e mecenate, la cui moglie, Rosa Coltellini era pittrice⁶³¹ - che abbiamo già incontrato a diverse riprese. Egli condivideva con i *pensionnaires* le idee progressiste e il gusto per l'arte (disponeva di un'importante collezione) e si legò d'amicizia in modo particolare con Girodet e Réattu. Dopo il 1793, Frédéric-Robert Meuricoffre fu l'unico sostegno degli artisti rifugiatisi a Napoli, dal momento che fornì loro gli anticipi necessari alla sopravvivenza in attesa del ritorno in Francia⁶³². Un altro banchiere e negoziante, Christian Heigelin, aveva riunito una collezione di opere paesaggistiche realizzate da artisti contemporanei (Hackert, Kniep, Denis, e Reinhardt). Il brigadiere svizzero Carl Tschudi, affittacamere di Péquignot a Napoli (il cui nome viene menzionato nell'agenda di Girodet⁶³³), entrò presumibilmente in possesso di quadri del paesaggista; così come l'esattore d'imposte D'Arlincourt, che impiegò il pittore come maestro di disegno. Meuricoffre, Heigelin e Tschudi appartenevano tutti alla massoneria napoletana: Meuricoffre aveva fondato con il compatriota Vieusseux una propria loggia; Heigelin era tesoriere della Grande Loggia Nazionale di Napoli (nel 1780) e gran tesoriere della loggia «La Vittoria»⁶³⁴ (nel 1782); Carl Tschudi, così come i suoi parenti Pasquale, Gaspare, Giuseppe Antonio e Fredolino, era attivo nelle più importanti logge napoletane⁶³⁵. Come ci ha suggerito il Professor Rosa, le relazioni di Girodet e di Péquignot con i massoni napoletani hanno probabilmente favorito i contatti degli artisti con la clientela locale.

⁶³¹ NAPIER, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, cit., nota 1, p. 83.

⁶³² K. SIMONS, *Jacques Réattu, 1760-1833: peintre de la Révolution française*, Neuilly, Arthéna, 1985, p. 97.

⁶³³ «*Péquignot chez Mr le Baron Charles Tschoudy. Brigadier au service du Roy de Naples*», *Carnet d'adresses de Girodet*, Montargis, Musée Girodet, citato in LAFONT, *Une jeunesse artistique*, cit., p. 107, nota 332.

⁶³⁴ FRANCOVICH, *Storia della massoneria*, cit., nota 3 p. 274, nota 14 p. 293, nota 25 p. 350.

⁶³⁵ *Ibid.*, pp. 135, 268-269, 348, nota 25 p. 349, nota 25 p. 351; D'AYALA, *I liberi muratori di Napoli*, cit., p. 546.

Anche alcuni dei numerosi residenti inglesi a Napoli hanno fatto parte, presumibilmente, della clientela degli artisti francesi attivi in città. Riportiamo di seguito il loro lungo elenco, poiché potrebbe rivelarsi utile per ulteriori ricerche: le Ladies Murray, Orford e Severino (figlia di Lord Derwentwater), i Lords Clinton, Dalrymple, Fortrose, Graham e Tilney, i Signori H. Acton, Crosbie, Dillon, Molineux, Obsbaldeston, Pelham, Stanley e Tierney⁶³⁶. Quali motivi rendono così difficile individuare con certezza i compratori stranieri di opere realizzate da artisti francesi? Innanzitutto, come abbiamo ricordato nella premessa, la situazione dei pittori di paesaggio non era sempre facile e la concorrenza tra il tedesco Hackert, il romano Lusieri e il francese Volaire era molto forte. Inoltre, i ricchi forestieri residenti a Napoli preferivano aiutare i propri connazionali, come testimoniano gli esempi di Lord Fortrose e Fabris oppure del libraio Hermil e Giraud. Alla rivalità tra i diversi esponenti della pittura di paesaggio si aggiungeva il fatto che sul mercato napoletano le loro opere avevano raggiunto delle quotazioni particolarmente basse, ciò incoraggiava gli artisti a venderle ai mercanti di altre città o paesi, a rivolgersi ad intermediari o a proporle - a prezzo molto più elevato - a turisti ingenui e ignari delle tariffe in vigore⁶³⁷. Infine, la mancanza di riscontri certi sulla presenza di opere realizzate da francesi nelle raccolte dei residenti stranieri, può spiegarsi col fatto che le collezioni che essi avevano costituito a Napoli, andarono per la maggior parte disperse nel 1793, nel 1799 o durante i cambiamenti di regime dei primi decenni dell'Ottocento. Tuttavia possiamo sperare che elementi di queste raccolte saranno identificati dagli studiosi sul mercato antiquario, nei *manor houses* inglesi e nelle varie collezioni europee (come ha fatto, recentemente, Fabrizia Spirito con le opere di Lusieri⁶³⁸).

La popolazione locale, costituita da napoletani, da stranieri stabilitisi in città e da diplomatici costituiva, in definitiva, una clientela poco numerosa e difficilmente conquistabile: ad eccezione di Choiseul e di Hamilton, che acquistarono diversi quadri a Volaire, pochi compravano regolarmente. Per gli artisti che aspiravano a migliorare la loro condizione economica e a ottenere una reputazione europea, era di conseguenza preferibile rivolgersi ai clienti di passaggio - i viaggiatori del *Grand Tour* - generosi e desiderosi di portare con sé qualche ricordo del loro viaggio italiano.

⁶³⁶ KNIGHT, *Un po' per diletto*, cit., p. 95.

⁶³⁷ FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli*, cit., p. 36.

⁶³⁸ SPIRITO, *Lusieri*, cit.

Dal novero dei clienti di passaggio occorre ovviamente escludere i viaggiatori che, come Sade o Saint-Non, visitavano l'Italia in compagnia di artisti appropriandosi, in generale, della totalità dei loro studi, per concentrarsi sui turisti stagionali che acquistavano, in occasione del loro soggiorno in città, un'immagine dei luoghi visitati. Per questi «passanti» il quadro e la stampa rappresentavano dei sostituti della memoria ed avevano lo scopo di rendere più durevoli i ricordi evanescenti di un rapido passaggio attraverso l'Italia. Questi archivi di viaggio - composti da quaderni, campioni geologici, schizzi, reperti archeologici e opere d'arte - costituivano un pezzo della storia individuale del viaggiatore. Le opere acquistate, una volta appese al chiodo in qualche *hôtel particulier* parigino o in qualche castello della campagna inglese, erano delle prove tangibili del fatto che «qui, ci sono veramente stato» – come un moderno *fuit hic* – e facevano parte del rituale (tra moda, conformismo, nostalgia dei luoghi visitati e autentica passione per la pittura) di ogni viaggiatore del *Grand Tour*. Ma chi erano, in particolare, questi clienti di passaggio?

Innanzitutto francesi e, per i casi che siamo riusciti ad individuare, per la quasi totalità intenditori di pittura. Bergeret de Grancourt, uno degli uomini più ricchi dell'epoca, acquistò nel 1794 – o più probabilmente commissionò, considerate le inconsuete dimensioni della tela 260 x 385 cm – una grande *Eruzione del Vesuvio* realizzata da Volaire (fig. 9). Quest'opera avrà come *pendant*, nel suo castello di Négrepelisse, una *Cascata di Tivoli* di Hubert Robert della stessa misura; entrambi i quadri assumevano, nella residenza di Bergeret, una funzione decorativa e soprattutto commemorativa, come conferma questo brano tratto dal suo diario di viaggio:

*Samedi 23 avril. Il a fallu se déterminer à aller voir le Vésuve qui nous attendoit pour faire une éruption et faire couler sa lave. [Segue il resoconto dell'ascensione al vulcano.] Nous n'étions de retour chez nous à Naples qu'à minuit [...]. J'étois avec un peintre nommé M. Volaire qui réussit supérieurement à rendre l'horreur du Vésuve dont je rapporterai un tableau.*⁶³⁹

Incontriamo, in questo caso, un'altra delle tattiche di vendita impiegate da Volaire: l'artista si offriva di accompagnare il ricco turista sul vulcano e, naturalmente, proponeva di realizzare un ricordo dell'esperienza: una delle sue famose *Eruzione del Vesuvio*. Il Cardinale di Bernis, altro grande collezionista, comprò a sua volta un *Vesuvio* di Volaire, quasi certamente a Napoli, dove soggiornò a diverse riprese:

⁶³⁹ J.O. BERGERET DE GRANDCOURT, *Voyage d'Italie, 1773-1774, avec les dessins de Fragonard*, introduzione e note a cura di J. WILHELM, Paris, Michel de Romilly, 1948, pp. 104-105.

[Bernis] *connaissait Naples comme s'il eût longtemps habité cette Ville...*⁶⁴⁰.

Ricordiamo che a Napoli – o forse a Roma – negli anni 1774-1778, il Cardinale aveva anche acquistato diverse opere di Tierce (come *La tempesta* e la *Veduta di Paestum*), un suo protetto. A questo breve elenco bisogna aggiungere, con ogni probabilità, il marchese Le Pestre de Seneffe, che acquistò *L'Eruzione del Vesuvio* del museo di Le Havre. A parte quelli citati in precedenza, possiamo determinare i nomi di altri compratori di opere realizzate da artisti francesi a Napoli? Allo stato attuale delle ricerche la risposta a questa domanda è negativa. Eppure numerosi furono i francesi che si recarono nel Sud d'Italia nella seconda metà del Settecento, come risulta dall'elenco delle visite accuratamente registrate nella corrispondenza diplomatica. Verosimilmente, eccezion fatta per i ricchi *amateurs* parigini, i viaggiatori francesi non erano a conoscenza della presenza a Napoli di una piccola comunità artistica francese ed ignoravano l'esistenza dei molti disegnatori e pittori impegnati a lavorare, almeno per qualche mese, in città. Ciò è quanto risulta – eccetto i casi di Saint-Non e Sade – dallo studio dei diari di viaggio redatti dai turisti francesi in visita nella città partenopea. D'altronde, non c'è da stupirsi di questa circostanza, visto che lo stesso *Directeur des Bâtiments du Roi*, D'Angiviller, sembra aver appena sentito parlare di Volaire: brillante ambasciatore della pittura francese di paesaggio a Napoli e discepolo di Vernet (artista tanto apprezzato dal pubblico del *Salon*), il quale nel 1786, data in cui scrive D'Angiviller, si trovava al culmine della sua carriera.

*Si le sieur Voltaire avait [...] dans ce pays-cy [en France], quelque morceau qui put m'être montré, je le verrois volontiers et le ferois voir au premier peintre de Sa Majesté pour prendre une idée de son talent. Car je ne connois cet artiste que de nom.*⁶⁴¹

I viaggiatori inglesi, quantunque più numerosi in Italia e spesso anche più ricchi rispetto ai loro cugini d'oltremarina, non sembravano molto più interessati alle opere paesaggistiche francesi. Un'eccezione è costituita dal colto e ben informato collezionista Charles Townley, che viaggiò attraverso l'Italia tra il 1765 e il 1772; egli fu un cliente fedele di Volaire, da cui acquistò ed al quale commissionò diversi quadri e disegni. Il

⁶⁴⁰ Lettera di Denon a Hennin del 15 maggio 1784. Paris, A.M.A.E., Correspondance politique, Naples, vol. CX, f. 310.

⁶⁴¹ Lettera del conte D'Angiviller al Barone di Breteuil del 16 febbraio 1786, citata in C. GINOUX, *Le chevalier Voltaire*, cit., pp. 271-272.

Cavalier Townley apparteneva ad un gruppo di giovani collezionisti provenienti da famiglie della piccola aristocrazia senza titoli, originaria del nord-ovest della Gran Bretagna o del Galles, spesso cattolici, che avevano difeso insieme la causa giacobita. Questo gruppo, in ascesa all'inizio degli anni 70, aveva come *leader* lo stesso Townley ed era composto da Barry, Blundell, Corbet, Mansell Talbot, Price of Knighton e Wynn⁶⁴². Alcuni tra essi, quali Barry e Blundell, comprarono reperti archeologici e quadri su consiglio di Townley. Confrontando un contratto stipulato tra Townley e Volaire e l'inventario delle collezioni di Blundell, possiamo pensare che, con ogni probabilità, *L'eruzione del Vesuvio* di Volaire, in possesso di quest'ultimo, fu acquistata tramite Townley:

*Je me suis en[ga]ge avec Monsieur le Chevalier Tonnelé de lui peindre deux tableaux representen l'eruption du mont vesuve de l'année 1767, lesquels doivent avoir sept pied de l'argeur sur catre de hauteur, et pour le prix convenut de catre cent once les deux, de la quelle somme il m'en sera compte un tier d'avance, et le restan lorsque que je remetrai les dits tableaux en tres bon etat a Monsieur Laigh [Leigh, il banchiere di Townley]. Fait à Naples le 19 mars 1777. Le C^{er} Volaire. Charles Townley.*⁶⁴³

*This view of the eruption of Mount Vesuvius, which happened in 1769, was painted by Volaire of Naples, who was present at the time, and took accurate drawings of the different scenes which compose this picture [...] A duplicate of this picture is at Towneley-Hall, which was ordered at the same time as this, viz. in 1777.*⁶⁴⁴

L'unico elemento discordante è la data dell'eruzione - 1767 nel contratto e 1769 nell'inventario - ma si tratta sicuramente di un errore commesso da Blundell nella redazione dell'elenco delle sue opere effettuata nel 1803, cioè ventisei anni dopo il suo acquisto, o forse di un piccolo cambiamento nell'iconografia del quadro avvenuta successivamente alla data di redazione del contratto.

Un altro inglese acquistò negli stessi anni un *Vesuvio* di Volaire: Lord Henry Arundell (1740-1808). Collezionista e protettore degli artisti, come già il suo illustre antenato Lord Thomas Arundell, effettuò il suo *Tour* nel 1758, a diciotto anni, conservando, al suo ritorno in Inghilterra, relazioni con l'ambiente artistico e antiquario italiano tramite un suo «agente»: il padre Thorpe. Fu sicuramente quest'ultimo che

⁶⁴² G. VAUGHAN, *James Hugh Smith Barry as a Collector of Antiquities*, «Apollo», n. 305, 1987, p. 6.

⁶⁴³ Contratto stipulato tra Volaire e Townley, il 19 marzo del 1777, per la realizzazione di due quadri raffiguranti l'eruzione del Vesuvio del 1767. London, British Museum Central Archives, TY7, Incoming letters and Correspondence, f. 1823. La sottolineatura è nostra.

⁶⁴⁴ BLUNDELL, *An Account*, cit., pp. 227-228. La sottolineatura è nostra.

acquistò, per conto di Arundell, il quadro di Volaire che sarebbe servito da modello, qualche anno dopo, ad un altro grande *amateur* di pirotecnica: il pittore Wright of Derby⁶⁴⁵.

Indubbiamente i viaggiatori - francesi, inglesi o di altre nazionalità - che comprarono, a Napoli, opere realizzate da artisti francesi, sono più numerosi di quelli che abbiamo citato sinora; tuttavia non siamo riusciti ad individuarne altri sulla base dei documenti consultati e preferiamo, per il momento, astenerci da conclusioni avventate. Le opere conservate nelle collezioni pubbliche o private austriache, britanniche, spagnole, russe o tedesche furono, almeno in parte, acquistate durante il *Grand Tour*, o direttamente nella bottega dell'artista, o da un rivenditore, o ancora attraverso l'intermediazione di un agente. Nondimeno un'osservazione s'impone e riguarda Volaire: l'artista francese residente a Napoli più citato nei documenti. Perché questa onnipresenza dei suoi quadri negli elenchi di *souvenirs* comprati a Napoli? I motivi sono molteplici e di varia natura. Innanzitutto Volaire fu l'unico artista francese a soggiornare a Napoli per un lungo periodo (più di trenta anni), stabilendo, per di più, numerosi contatti con vari ambienti: la corte, la borghesia e l'aristocrazia napoletane, gli ambasciatori francesi e stranieri, gli artisti, gli agenti e i mercanti. Egli, come abbiamo mostrato a varie riprese, utilizzò strategie di vendita molto efficaci: frequentò i saloni, si fece raccomandare dagli ambasciatori, accompagnò i turisti nelle loro escursioni, vendette ai clienti ed agli amici dei clienti... insomma un vero uomo d'affari, che ha lasciato i suoi quadri (più di duecento) in numerosi musei e collezioni private sparse in Europa e in America. Volaire seppe inoltre - sul modello del suo maestro Vernet e dei suoi famosi naufragi - inventare, con le eruzioni del Vesuvio, una formula di successo, capace di imporsi sul mercato europeo della pittura di paesaggio. Riuscì, infine, a cogliere il *genius loci* del paesaggio napoletano: il Vesuvio, emblema della città e del suo destino; lo declinò in tutti i formati e sotto tutte le angolazioni possibili, assecondando i desideri del cliente e creando, come Canaletto a Venezia e un secolo prima dell'invenzione della fotografia, l'*image-souvenir* di Napoli. L'aspetto negativo del successo, per Volaire come per tanti altri prima e dopo di lui, fu quello di dover rispondere alle esigenze della clientela producendo, quasi in serie, numerose repliche

⁶⁴⁵ Thorpe-Arundell Mss, transcripts in Sir Brinsley Ford's Archive, Paul Mellon Centre, Londres. Citati in *Wright of Derby*, cit., p. 170. La lettera è datata del 11 febbraio 1775, ciò significa che l'acquisto del Volaire fu anteriore a questa data.

dello stesso soggetto. Cosicché, come constatato da Giuliano Briganti a proposito di Van Wittel:

L'enorme pazienza e applicazione che tali vedute richiedevano, doti alle quali dal resto era affidata gran parte della loro fortuna, erano infatti di per se più che sufficienti ad assorbire gran tempo sì che molto non restava per concepirne delle nuove.⁶⁴⁶

È stato Cottino ad osservare, seguendo l'indicazione di Briganti, come il destino a cui andava incontro l'artista che dipingeva per i collezionisti e gli *amateurs*, fosse proprio la realizzazione di repliche dei soggetti più fortunati e remunerativi, con conseguente scadimento qualitativo (l'autore cita, a proposito, Canaletto e lo oppone a Bellotto che fu invece un pittore di corte)⁶⁴⁷.

In questo capitolo, abbiamo concentrato la nostra attenzione sull'esperienza napoletana degli artisti francesi (le condizioni materiali del soggiorno, gli ambienti frequentati, i rapporti con il mercato), mettendo da parte le questioni relative alla ricezione delle loro opere in Francia. Come abbiamo potuto osservare, soltanto una parte della produzione napoletana era destinata al mercato locale (ciò spiega il numero limitato di clienti che abbiamo potuto censire), dato che la maggioranza delle opere (schizzi e studi) era riservata ad un uso strettamente personale da parte dell'artista, nella sua bottega in Francia. Al pubblico francese erano proposti soltanto i migliori tra i disegni e i quadri con soggetti napoletani, realizzati nello studio una volta tornati in patria. Prima di dedicarsi al problema della fortuna di queste opere in Francia (problema strettamente legato all'evoluzione concettuale dell'idea di paesaggio nella Francia del XVIII secolo), occorre approfondire un campo di ricerche proposto di recente da Christian Michel in un articolo intitolato *L'artiste et ses publics*, o «*comment la connaissance du public visé par l'artiste peut-elle aider à mieux analyser l'objet qu'il lui présente, et même comment cet objet intègre-t-il, autant que le goût de l'artiste, celui du destinataire?*»⁶⁴⁸. Non perdendo di vista tale questione, che giudichiamo strettamente attinente al nostro argomento di studio e che sarà sviluppata diffusamente nel terzo capitolo, vorremmo comunque qui proporre qui una risposta valida per quanto concerne il pubblico napoletano (o per gli stranieri residenti o di passaggio nella capitale del

⁶⁴⁶ G. BRIGANTI, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Bozzi, 1966, pp. 128 e 133.

⁶⁴⁷ A. COTTINO, *I Vedutisti*, Milano, Arnoldo Mondadori Arte, 1991, p. 49.

⁶⁴⁸ C. MICHEL, *L'artiste et ses publics*, cit., pp. 3-8.

Regno). Il pubblico propriamente napoletano non fu sensibile alle formule proposte dai francesi; a nostra conoscenza, solo Carlo III, Ferdinando IV e Sigismondo Chigi comprarono quadri francesi. Si tratta, in ognuno di questi casi, di fredde descrizioni dei passatempo dei sovrani oppure delle loro residenze, all'interno della tradizione delle cacce reali e delle vedute topografiche. Per quanto riguarda la clientela straniera incontrata a Napoli dai nostri artisti, essa era innanzitutto interessata a soggetti «turistici» quali il Vesuvio, il golfo di Napoli, i monumenti e le piazze della città o ancora i Campi Flegrei. Alcuni di questi compratori si accontentavano dell'acquisto di incisioni economiche di Boily e Giraud, o tratte da Desprez, Lacroix de Marseille, Manglard e dai fratelli Vernet. I pittori maggiormente rappresentati sul mercato napoletano furono: Hoüel, Lacroix, Volaire, Ignace e Joseph Vernet. Questi presentano diversi elementi in comune, sono infatti tutti artisti che lavoravano dal vero e, in quanto attenti osservatori della natura, provavano di restituirla il più fedelmente sulla carta o sulla tela. Lacroix, Volaire e i Vernet avevano inoltre la stessa formazione di pittori di marine (acquisita nei porti di Francia); Hoüel, invece, era un attento indagatore delle forme geologiche e della morfologia animale. I clienti inglesi si mostravano particolarmente sensibili agli aspetti realistici della rappresentazione, come rilevato da Giuliano Briganti:

E la crescente fortuna [della veduta] non era affidata soltanto al fatto che le vedute di città italiane costituivano il ricordo più tangibile, l'evocazione più concreta dei luoghi tanto ammirati durante «il grand tour», ma soprattutto perchè alla cultura inglese era particolarmente congeniale la speculare obiettività, il nudo realismo, la razionale e diretta semplicità di stile con cui la veduta testimoniava di un luogo o di un ambiente determinato.⁶⁴⁹

Per i francesi, figli dell'*Encyclopédie*, l'aderenza della rappresentazione alla realtà era sicuramente un requisito che aveva la sua importanza (basti ricordare le descrizioni dei naufragi e delle tempeste di Vernet scritte da Diderot), ma era necessario che non andasse a scapito della traduzione poetica del luogo, dell'*ut pictura poesis* di Orazio. Dalle limpide *gouaches* di Hoüel ai neri temporali di Vernet, dai dolci tramonti di Lacroix ai cieli incandescenti di Volaire, fu tutta una corrente del paesaggismo francese, sensibile agli effetti atmosferici e ai contrasti della luce mediterranea, che sedusse i viaggiatori francesi. Per i quali il ricordo del Sud - il quadro portato in patria - doveva non soltanto restituire l'esperienza tangibile del paesaggio campano, ma anche fissare

⁶⁴⁹ BRIGANTI, *Gaspar Van Wittel*, cit., p. 143.

per sempre l'emozione provata davanti ad una natura così polimorfa: selvaggia e benevola, mitica e terrificante.

3. DALLA VISIONE ALL'INVENZIONE: L'EVOLUZIONE DELLA CONCEZIONE ESTETICA DEL PAESAGGIO A NAPOLI NEL SECONDO SETTECENTO, IL RUOLO ASSUNTO DAI PITTORI FRANCESI E LA LORO FORTUNA

Dopo l'analisi delle condizioni materiali e culturali del viaggio a Napoli e della produzione francese di paesaggi in Campania, appare necessario approfondire la nostra riflessione prendendo in esame, in un primo momento, l'esperienza dei pittori francesi nel contesto delle teorie artistiche dell'epoca e del gusto degli *amateurs*. In effetti, durante i primi decenni del Settecento – periodo immediatamente precedente a quello preso in considerazione nel nostro lavoro – e tutta la seconda metà del secolo, si assistette in Francia allo svolgersi di un grande dibattito sulla questione della pittura di paesaggio. Ad esso si accompagnò una rivalutazione del genere, che passò attraverso una nuova definizione dei suoi concetti e l'approfondimento della sua nozione da parte dei critici e dei teorici; parallelamente a ciò si assistette ad una sempre maggiore attenzione da parte dei collezionisti e, più in generale, del pubblico verso il paesaggio. In un secondo momento, studieremo l'accoglienza o, per usare un termine inglese più calzante, la *reception* della pittura di paesaggio con soggetti campani, realizzata dai nostri artisti, sia in Francia che a Napoli, nell'arco cronologico preso in esame. L'analisi della fortuna critica e artistica di questa produzione ci porterà a rilevare la presenza di alcuni fenomeni - quali l'incomprensione, da parte dei francesi, della diversità paesaggistica italiana, la nascita a Napoli di un interesse per le proprie bellezze naturali, o infine, la ricerca, da parte dei teorici napoletani, di un'identità culturale che non fosse debitrice verso le varie influenze straniere - particolarmente significativi per ricostruire l'evoluzione della pittura francese di paesaggio nella seconda metà del Settecento.

3.1 Dal vedere al sentire: l'evoluzione concettuale dell'idea di paesaggio a Napoli e il ruolo assunto dagli artisti francesi

A partire dal 1760 si operò a Napoli, nella pittura di paesaggio, un profondo rinnovamento dovuto principalmente all'opera di un nucleo di artisti stranieri, in massima parte francesi, influenzati dall'esempio di Vernet⁶⁵⁰. Il cambiamento consistette nel passaggio da una restituzione obiettiva del dato naturale – secondo la tradizione vedutistica di Van Wittel - ad una ritrascrizione pittorica dell'esperienza emozionale provata davanti al paesaggio; questo nuovo approccio al genere implicava una concezione del quadro come *mindscape* capace di raccogliere insieme elementi reali, riconoscibili e emblematici del paesaggio campano, e di restituire, attraverso i mezzi pittorici, le sensazioni e i sentimenti provati di fronte alla natura bella, pittoresca o sublime del Mezzogiorno. Per capire come e perché avvenne questo cambiamento, è necessario esaminare lo sviluppo delle teorie artistiche sulla pittura di paesaggio in Francia nel Settecento, le novità intervenute nel gusto degli *amateurs*, ed infine, l'evoluzione stilistica del genere; vedremo che questi fenomeni non si svolsero sempre in parallelo, ma talvolta anche in contrapposizione.

3.1.1 L'evoluzione concettuale del paesaggio

L'evoluzione del concetto di paesaggio nel Settecento fu il risultato dei mutamenti verificatisi sia nell'ambiente dei critici e dei teorici dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* di Parigi, che in quello del pubblico francese. Prenderemo qui in esame soltanto la situazione francese perché riteniamo che fu soprattutto il giudizio dei loro connazionali, critici o clienti, ad esercitare un'influenza sugli artisti da noi presi in esame, i quali generalmente effettuarono solo soggiorni di breve durata nell'Italia del Sud e quindi riuscirono difficilmente a tenere conto delle posizioni espresse dai teorici napoletani. Abbiamo preferito condurre la nostra analisi prendendo in esame i diversi concetti coinvolti (la posizione della pittura di paesaggio nella gerarchia dei generi, i

⁶⁵⁰ Questa nostra riflessione sull'influenza degli artisti francesi nell'evoluzione concettuale dell'idea di paesaggio a Napoli, è nata da una discussione, svoltasi nella primavera del 2003, con il Professore Lattuada, sul ruolo svolto da Volaire nelle rappresentazioni del Vesuvio e, più in generale, nella pittura paesaggistica in Campania della seconda metà del Settecento.

sottogeneri paesaggistici, il dibattito colore – disegno, la dialettica sentimento – ragione e la pratica del paesaggio), piuttosto che seguire un percorso cronologico. Siamo coscienti del fatto che questa scelta, pur garantendo una maggiore coerenza nell'esposizione, possa portare ad una mancanza di linearità nell'ordine temporale delle argomentazioni.

Alla fine del Seicento e durante tutto il Settecento, la gerarchia dei generi (teorizzata da Félibien nel 1668) era molto forte in Francia e il paesaggio si trovava in fondo alla scala, insieme alla natura morta e dopo la pittura di storia, il ritratto e le scene di genere⁶⁵¹. A partire dal Seicento, secolo in cui si affermò come genere a se stante, il paesaggio fu definito come:

Un dipinto che rappresenti una veduta nella quale *la rappresentazione dello scenario naturale sia presa a soggetto o prevalga sull'azione delle figure.*⁶⁵²

Per i teorici dell'epoca, la pittura di paesaggio consisteva nella descrizione fedele della natura, nella sua servile imitazione, e di conseguenza non richiedeva, da parte dell'artista, né invenzione, né erudizione. Fu proprio contro questa pallida riproduzione delle cose che si scagliarono gli attacchi di Pascal:

*Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux !*⁶⁵³

Le ragioni della sottovalutazione della pittura di paesaggio sono ben note: all'inizio del Settecento era ancora valida l'idea che la pittura dovesse essere una poesia muta, capace di toccare la mente e il cuore attraverso la rappresentazione di azioni eroiche, degne di essere portate ad esempio⁶⁵⁴. Questa concezione derivava dalla necessità, da parte dei pittori, di elevare la loro attività al livello d'arte liberale, distinta da una pratica artigianale e semplicemente meccanica. A conferma del carattere liberale della pittura erano messi in risalto i suoi legami con le scienze (l'algebra, la geometria, la prospettiva, l'ottica, la dinamica e l'anatomia) e la poesia (a cui era accomunata dal

⁶⁵¹ Sulla posizione del paesaggio nella gerarchia dei generi nel Seicento, cfr. A. MÉROT, *La peinture française au XVII^e siècle*, Milano, Gallimard-Electa, 1994, p. 214.

⁶⁵² G. GARBINI, S. BOSTICCO, K. SCHEFOLD, K. CLARK, H. GOETZ e A. PRIORI, «Paesaggio», in *Enciclopedia Universale dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1963, vol. X, p. 332. La sottolineatura è nostra.

⁶⁵³ B. PASCAL, *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*, Paris, Guillaume Desprez, 1669-1670 (ried. Paris, Boivin et C^{ie}, 1949, p. 71).

⁶⁵⁴ A. COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, J. Collombat, 1721. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École Française de Rome, 1993, p. 211.

genio creativo, l'entusiasmo e l'ispirazione necessari ad entrambi le arti) o, a volte, la retorica, il teatro, la filosofia, la storia o la letteratura, discipline nelle quali un bravo pittore doveva avere dimestichezza. La scienza e l'*ingenium* permettevano di attribuire al pittore lo statuto di artista, mentre la semplice imitazione della natura visibile avrebbe fatto di lui soltanto un artigiano. Questa preminenza dell'intelletto sull'abilità manuale implicava un ruolo di primo piano per i generi dove le facoltà intellettuali e creatrici avevano un ruolo principale - la pittura di storia - e un ruolo di secondo piano per i campi di attività dove le capacità d'imitazione predominavano: la natura morta e il paesaggio⁶⁵⁵. Secondo Christian Michel, questa teoria (difesa nel Seicento principalmente da Félibien e valida ancora fino agli anni quaranta del Settecento, soprattutto grazie all'opera di Caylus) costituiva l'assunto posto alla base dell'attività dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, che si proponeva di difendere la nobiltà dell'arte della pittura, di fissare delle dottrine universali, di fornire le regole necessarie per bene dipingere e di stabilire gli adeguati criteri di giudizio da applicare alle opere pittoriche.

Tuttavia anche nei circoli accademici si sviluppò, a partire dalla fine del Seicento ed a seguito della famosa «*querelle du coloris*» (che aveva già agitato l'Italia del Cinquecento), un approccio alla pittura più sensibile e meno intellettuale. Massimo esponente di questa nuova tendenza fu Roger De Piles, l'autore del *Cours de peinture par principes* pubblicato nel 1708, che contribuì, in maniera determinante, alla riabilitazione del paesaggio⁶⁵⁶. De Piles, malgrado non intendesse rimettere in discussione il primato della pittura di storia, introdusse nel dibattito in corso due novità fondamentali: la prima fu l'estensione del concetto di pittura di storia a nuovi campi quali i ritratti, la rappresentazione di paesi, d'animali e di tutte le produzioni dell'arte e della natura (assegnando, di conseguenza, al paesaggio la stessa dignità della pittura di storia); la seconda, invece, fu l'assimilazione del paesaggista - che rappresentava l'universo sulla tela - ad una sorta di Dio creatore o di demiurgo⁶⁵⁷. Nel suo *Abrégé de la vie des peintres*, pubblicato nel 1699, De Piles aveva già espresso quest'ultimo

⁶⁵⁵ Cfr. C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., pp. 212-213.

⁶⁵⁶ Sulla *querelle du coloris* e le sue implicazioni sulla pittura di paesaggio, si veda anche l'interessante articolo di M. G. MESSINA, *Natura e cultura: Temi, nel Paesaggio Francese del secondo Settecento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 15, 1981, pp. 5-25 (in particolare pp. 5-10).

⁶⁵⁷ É. DÉCULTOT, *Peinture de paysage et description. Quelques débats allemands autour de 1800*, in *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13-15 giugno 2001), a cura di O. BONFAIT, Paris, Somogy, 2004, p. 202. Ricordiamo tuttavia che bisognò aspettare l'Ottocento perché la gerarchia dei generi scompaia.

concetto, che lo aveva portato a considerare – come farà Girodet un secolo più tardi⁶⁵⁸ - il paesaggio come un genere universale, contenente in sé tutti gli altri (allo stesso modo della creazione divina contenente in sé tutte le sue parti):

*Si la peinture est une espèce de création, elle en donne des marques encore plus sensibles dans les Tableaux de paysages que dans les autres [...] Et comme ce genre de peinture contient en raccourci tous les autres, le Peintre qui l'exerce doit avoir une connaissance universelle des parties de son art.*⁶⁵⁹

Lo statuto del pittore di paesaggio era, di conseguenza, considerevolmente rivalutato :

*Il [le peintre de paysage] est le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux et dans les airs: parce que de toutes les productions de l'art et de la nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses tableaux. Ainsi, la Peinture qui est une espèce de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage .*⁶⁶⁰

La battaglia a favore della pittura di paesaggio non era però del tutto vinta: nel 1719 l'abate Du Bos, nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, ribadiva l'importanza di rappresentare soggetti nobili e di assegnare ai paesaggi un contenuto narrativo suscettibile di interessare e di commuovere lo spettatore, dato che:

*C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres, qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y placent ordinairement des figures qui pensent afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des hommes agités de passions afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation.*⁶⁶¹

Citando, come esempio a sostegno della sua concezione del paesaggio, *I pastori in Arcadia*.

Nell'evoluzione dello statuto del paesaggio un passo avanti fu compiuto da Cochin negli anni cinquanta. Egli consigliò ai pittori (è il caso di Hubert Robert) di seguire innanzitutto la propria inclinazione e di dedicarsi al genere per il quale mostravano di possedere del talento. Secondo Cochin, era inutile perseverare nella pittura di storia solo perché considerato come il genere più nobile, quando l'artista si mostrava mediocre in

⁶⁵⁸ Lettera di Girodet alla Signora Trioson, pubblicata in COUPIN, *Notice historique*, cit., pp. i-iii.

⁶⁵⁹ R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, Nicolas Langlois, 1699. Citato in R. DÉMORIS, *Le paysage, théorie et fantasme : Diderot et la tradition classique dans le Salon de 1767*, in *Le paysage en Europe*, cit., p. 196. A.J. Dézallier D'Argenville nell'introduzione all'edizione del 1745 dell'*Abrégé de la vie des peintres* di De Piles, negava, a sua volta, la gerarchia dei generi, sostenendo che la qualità è intrinseca al quadro e all'abilità dell'artista, indipendentemente dal soggetto affrontato. Cfr. MESSINA, *Natura e cultura*, cit., p. 7.

⁶⁶⁰ DE PILES, «Du paysage», in *Cours de peinture*, cit., p. 99.

⁶⁶¹ J.-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, Paris, Mariette, 1719 (ried. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 18).

questo campo ma eccellente nel paesaggio, nel ritratto o nella natura morta. In effetti, anche se Cochin non si propose di riaprire la questione la gerarchia dei generi, insistette nondimeno sulla necessità per i pittori di storia di familiarizzarsi con gli altri generi, in particolare il paesaggio, e di praticare lo studio dal vero. Nelle sue *Lettres à un jeune artiste*, l'autore indirizzò i suoi attacchi ai giovani *pensionnaires* di Palazzo Mancini, i quali disdegnavano gli studi accessori e, in particolare, l'esercizio della pittura di paesaggio *d'après nature*:

*N'est-ce pas qu'un peu d'amour propre aveugle souvent les Peintres d'histoire, et leur fait penser que les études qu'ils ont faites des grandes parties de l'art, les dispensent d'étudier celles qui leur paroissent inférieures? Ne seroient-ils pas quelquefois dans l'erreur de croire qu'un certain savoir du nud (peut-être dans un degré médiocre) et une manière de faire un peu large, suffisent pour caractériser le peintre d'histoire? De là pourroit venir l'indulgence qu'ils semblent vouloir apporter à la médiocrité dans ce genre et à l'ignorance de rendre les accessoires [le paysage, la nature morte, etc.]*⁶⁶²

Sebbene nel secondo Settecento la scala dei generi rimase immutata, le idee di De Piles e di Cochin lasciarono un segno e cominciarono ad avere dei sostenitori presso i teorici. Nel 1765, il cavaliere De Jaucourt autore della voce «*Paysage*» dell'*Encyclopédie*, riconosceva la dignità del paesaggio e ammetteva, in accordo con le tesi già sostenute da De Piles, che:

*Le paysage est dans la Peinture un sujet des plus riches, des plus agréables et des plus féconds. En effet, de toutes les productions de la nature et de l'art, il n'y en a aucune que le peintre paysagiste ne puisse faire entrer dans la composition de ses tableaux.*⁶⁶³

Sul finire del secolo, Watelet e Levesque - che dedicarono alla voce «*Paysage*» del loro *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* pubblicato nel 1792, non meno di trentaquattro pagine - ripresero e adottarono, a loro volta, l'idea del paesaggista quale demiurgo, espressa da De Piles circa un secolo prima⁶⁶⁴. Negli ultimi trenta – quaranta anni del Settecento, la pratica del genere paesaggistico conquistò quindi in Francia un riconoscimento che in precedenza gli era stato completamente negato. Bisogna precisare che non furono soltanto i teorici ad operarsi per la sua promozione, ma anche gli artisti e il pubblico, che s'interessarono sempre di più a questo genere pittorico; ma di questo aspetto della questione ci occuperemo più avanti.

⁶⁶² COCHIN, *Lettres à un jeune artiste*, cit., p. 62.

⁶⁶³ L. DE JAUCOURT, «*Paysage*», in *L'Encyclopédie*, cit., 1765, t. XII, p. 212.

⁶⁶⁴ WATELET, «*Paysage*», cit., vol. IV, p. 22. Watelet cita, inoltre, abbondantemente De Piles.

A partire dal momento in cui, nel diciassettesimo secolo, il paesaggio divenne un genere autonomo, cominciarono ad essere create delle suddivisioni in seno al genere (la tabella 4, a p. 294, ci permette di visualizzare l'evoluzione della gerarchia dei vari sottogeneri paesaggistici). Nel Seicento si operò innanzitutto una distinzione tra quella che chiameremo «la veduta»⁶⁶⁵, costituita dalla riproduzione della natura, così come si presentava agli occhi dell'artista, per mezzo del disegno dal vero fatto in campagna; e il «paesaggio ideale», opera dell'immaginazione dell'artista (o in altre parole dall'*ingenium*, dal disegno interno) e per questo motivo considerata come più nobile della veduta. Per i teorici dell'epoca, italiani (come F. Zuccaro, Agucchi o Bellori) o francesi (come Félibien), il pittore di paesaggio doveva riprodurre la natura avendo l'accortezza sia di correggerne i difetti secondo il bello ideale e la verosimiglianza, sia di operare una selezione tra gli elementi che gli si trovavano innanzi, prendendo in considerazione solo quelli che presentavano una forma perfetta. Di conseguenza, come ricorda Christian Michel, il pittore non rappresentava il vero ma piuttosto il verosimile. È anche importante rilevare, come una delle componenti fondamentali del paesaggio ideale (o paesaggio storico) sia la presenza di figure; le quali, secondo Du Bos e Coypel, consentono di nobilitare la natura e di coinvolgere lo spettatore⁶⁶⁶.

Questa prima distinzione tra la veduta (o «*paysage portrait*») e il paesaggio ideale, rimase valida fino all'Ottocento (la troviamo ad esempio nel *Manuel du Museum Français* di de Toulangeon); Roger De Piles, sempre nel suo *Cours de peinture par principes*, aggiunse ancora un'altra categoria al genere: quella che chiameremo il «*paysage composé*». Con questo termine, che non ha un equivalente nella lingua italiana (non corrisponde, infatti, né alla veduta di fantasia, né al capriccio), egli intende un paesaggio formato da diverse componenti sparse della realtà e da elementi inventati, raggruppati secondo criteri formali o concettuali (ciò sia per creare e/o enfatizzare il significato dell'opera, sia - nel caso dei paesaggi «turistici» - per radunare in una sola immagine vari monumenti emblematici del luogo). Nel capitolo intitolato «*Du vrai dans la peinture*», De Piles definisce, inoltre, tre tipi di rappresentazione della realtà (o più precisamente di rappresentazione verosimile della natura): il «*vrai simple*», il «*vrai idéal*» e il «*vrai composé*» o «*vrai parfait*»⁶⁶⁷. Il primo è costituito dall'imitazione semplice e fedele della natura, così come si offre allo sguardo del pittore; il secondo, da

⁶⁶⁵ Per una definizione della veduta, vedi l'opera fondamentale di G. BRIGANTI, *I Vedutisti*, Milano, Bompiani, 1970, in particolare pp. 5-7.

⁶⁶⁶ MÉROT, *Fixer l'indeterminé*, cit., p. 10.

⁶⁶⁷ DE PILES, «*Du vrai dans la peinture*», in *Cours de peinture*, cit., pp. 19-23.

una scelta dei diversi caratteri corrispondenti ai canoni di bellezza che non si trovano mai raggruppati in un unico modello, ma sempre distribuiti; il terzo – nel quale possiamo individuare l’apporto originale del critico rispetto alla tradizione – è composto dal *mélange* tra il «*vrai simple*» ed il «*vrai idéal*», e presenta il vantaggio di sembrare un’imitazione perfetta della natura. È necessario precisare come De Piles concepisca le sue categorie interpretative come applicabili a tutta la pittura e non soltanto al genere del paesaggio; tuttavia, quando egli le utilizza per classificare la pittura di paesaggio, queste subiscono un cambiamento di denominazione⁶⁶⁸. Per rendere più comprensibile questo passaggio abbiamo elaborato il seguente schema:

vrai simple → *paysage pastoral* o *champêtre*

vrai idéal → *paysage héroïque*

vrai composé → *paysage pastoral* + *paysage héroïque*.

De Piles, contrariamente ai suoi predecessori, non pone il paesaggio eroico (ad esempio quello di Poussin) in alto alla gerarchia, ma gli preferisce un paesaggio che potremmo denominare «*composé*», ovvero un «*paysage pastoral*» nobilitato da elementi «*grands*» e «*extraordinaires*» tratti dal «*paysage héroïque*»:

*Pour contrebalancer l’élévation des paysages héroïques, je croirais qu’il serait à propos de jeter dans les paysages champêtres non seulement un grand caractère de vérité, mais encore quelque effet de la nature piquant, extraordinaire et vraisemblable, comme a toujours fait Titien.*⁶⁶⁹

Come ha notato Jacques Thuillier, De Piles, esprimendo la sua preferenza verso uno stile eclettico, evita di prendere posizione nel vecchio dibattito che opponeva il realismo all’idealismo, la *mimesis* alle belle idee platoniche⁶⁷⁰. D’altronde, sempre secondo J. Thuillier, bisogna attribuire a De Piles il merito principale di aver offerto al pittore di paesaggio, attraverso la sua non scelta, una via d’uscita che gli impedisse di cadere, aderendo al primo o al secondo partito, dalla *mimesis* al *trompe-l’oeil* o dalla rappresentazione ideale alla pura astrazione intellettuale. Quella che a prima vista sembrò una soluzione di compromesso, aprì in realtà al paesaggista delle prospettive nuove, permettendogli di ampliare i suoi campi di esperienza. La pratica del «*paysage composé*» forniva, infatti, all’artista la possibilità di radunare sulla tela le fresche

⁶⁶⁸ DE PILES, «Du paysage», in *Cours de peinture*, cit., pp. 98-101.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 100. De Piles, capofila dei Rubenisti e difensore del colore, non a caso accordò la sua preferenza al *paysage composé*, praticato da Tiziano, piuttosto che al paesaggio eroico rappresentato da Poussin.

⁶⁷⁰ THUILLIER, «Prefazione» a DE PILES, *Cours de peinture*, cit., pp. XXIV-XXV.

impressioni dello studio dal vero e il lavoro di armonizzazione degli elementi della composizione svolto nella bottega.

Dopo De Piles non furono introdotte sostanziali innovazioni nella classificazione dei vari sottogeneri paesaggistici; sebbene Watelet, nel suo *Dictionnaire*, precisi le categorie definite da De Piles, fissandone per di più la terminologia:

Les aspects que l'on imite fidèlement et tels qu'ils se présentent, s'appellent des vues [...].

Les aspects champêtres, imités en partie d'après la nature et en partie imaginés, sont des paysages mixtes, ou des vues composées.

Les paysages créés sans autre secours que les souvenirs et l'imagination, sont des représentations idéales de la nature champêtre.⁶⁷¹

Nella sua lunga voce «*Paysage*», Watelet sviluppa – ed è il primo a farlo in maniera approfondita ed accurata - le caratteristiche di ognuna delle categorie introdotte da De Piles; del quale tuttavia non accetta la gerarchia dei generi, ponendo in cima alla scala le «*représentations idéales*», seguite dai «*paysages composés*» e infine dalle «*vues*», ciò in accordo con la tradizione accademica che assegnava un valore maggiore all'immaginazione rispetto alla rappresentazione fedele della realtà.

Il pittore di paesaggio Valenciennes fu l'autore, nel 1800, degli *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, importante trattato sulla pittura di paesaggio che conobbe un enorme successo presso gli artisti e i teorici e ispirò numerose imitazioni. In esso egli enumera, per la prima volta, in maniera metodica i diversi soggetti utilizzabili per un paesaggio (quali, ad esempio, le marine o le cacce); ciò nonostante, per quanto riguarda i modi di considerare la natura, riafferma la divisione tradizionale tra la veduta o «*paysage portrait*» e il paesaggio ideale o «*paysage historique*», e giudica quest'ultimo di gran lunga superiore al primo:

Le genre du paysage portrait n'exige pas, à la rigueur, beaucoup de génie. Il n'y a que les yeux et la main qui travaillent [...].

Le paysage héroïque [est le] genre le plus noble de tous et qu'on ne saurait traiter sans avoir beaucoup de génie.⁶⁷²

Nel trattato di Valenciennes il concetto di «*paysage composé*» sembra, a prima vista, scomparire del tutto; ad un esame più approfondito ci accorgiamo però che esso viene incluso in quello di veduta:

⁶⁷¹ WATELET, «*Paysage*», cit., vol. IV, p. 9.

⁶⁷² DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., pp. 479 e 483.

*La première [façon d'envisager la Nature] est celle qui nous fait voir la Nature telle qu'elle est et la fait représenter le plus fidèlement qu'il est possible. Dans cette manière, on élague tels objets qui ne paroissent pas interessans ; on en rapproche tels autres qui se conviennent, quoiqu'ils se trouvent très éloignés ; on cherche des accords et des contrastes ; enfin l'artiste choisit telle ou telle vue, parce qu'elle lui semble plus agréable et plus pittoresque.*⁶⁷³

Secondo Valenciennes, il «*paysage portrait*» è costituito dalla rappresentazione obiettiva della realtà quale si presenta nel cono visivo (ciò a condizione che essa sia «*agréable et pittoresque*», presenti cioè delle forme armoniose e varie e degli effetti in grado di piacere all'artista), oppure dalla rappresentazione composita di elementi vari e sparsi della realtà. Il ragionamento di Valenciennes continua affermando che un paesaggio quale si presenta alla vista risulta molto raramente perfetto e di conseguenza bisogna selezionarne gli elementi più belli allo scopo di raggrupparli nella composizione (la veduta in senso stretto quindi scompare quasi del tutto). Negli *Éléments* Valenciennes illustra successivamente ai suoi lettori (costituiti in gran parte da giovani paesaggisti), in maniera accurata e metodica, la pratica da adottare per scegliere gli elementi da inserire nel «*paysage portrait*»⁶⁷⁴.

Tabella 4

	Tradizione seicentesca	De Piles 1708	Watelet 1792	Valenciennes 1800
Gerarchia dei sotto generi paesaggistici	Paesaggio ideale ↓ Veduta	Paesaggio misto ↓ Paesaggio ideale e Veduta	Paesaggio ideale ↓ Paesaggio misto ↓ Veduta	Paesaggio ideale ↓ Veduta (di cui fa parte il « <i>paysage composé</i> »)

I punti di vista esposti da Valenciennes sono, per lo sviluppo della nostra analisi, estremamente utili e significativi in quanto costituiscono un'efficace sintesi sia dei dibattiti teorici che si svolgevano durante il Settecento, sia delle tendenze che seguiva, in quello stesso periodo, la pittura di paesaggio in Francia. In realtà, sia gli artisti – come vedremo in un paragrafo successivo dedicato all'evoluzione stilistica del paesaggio – che gli autori presi in esame precedentemente, non prestarono un interesse particolare al genere della veduta (intesa come fedele rappresentazione della natura) come testimoniato dalla scarsità di testi e di opere dedicate ad essa. Esula dagli scopi della

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 380-381.

⁶⁷⁴ DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., pp. 419-427.

nostra ricerca giudicare se questa scelta fu legittima o meno, tuttavia dobbiamo sottolineare, in accordo con Valenciennes, che il «*paysage portrait*» non esiste quasi mai, poiché la natura in generale non appare mai agli occhi dell'uomo dotato di gusto come perfetta in tutti suoi particolari; oppure bisognerebbe limitarsi a valutare il quadro di paesaggio solo per le sue capacità di documentazione topografica, trascurando qualsiasi giudizio di carattere estetico. Il paesaggio razionale, come rilevato da Giulio Carlo Argan, costituisce, in effetti, un *non sense*, un'utopia:

Ridurre l'immaginazione alla ragione significa separare quelle [le facoltà quali la memoria, la percezione, l'immaginazione verosimile, la fantasia] prodotte dalla «mente attiva», interessata al reale, desiderosa di avvicinarsi e conoscere, da quelle prodotte dal movimento a vuoto della mente, dal desiderio di allontanarsi dalla realtà, di evadere.⁶⁷⁵

Argan affronta in questo passo uno dei punti fondamentali del dibattito che si svolse nel Settecento sulla pittura di paesaggio: l'opposizione tra ragione e sentimento. Questo problema conseguì dalla già ricordata *querelle du coloris* che oppose, dal 1671 agli inizi del Settecento, i partigiani del colore (rappresentati da De Piles e dagli ammiratori di Tiziano e di Rubens), a quelli del disegno (capitanati da Félibien e aventi come modello l'opera di Poussin)⁶⁷⁶. Ricordiamo brevemente le grandi linee della *querelle*. In un passaggio concernente il ritratto - dal nostro punto di vista emblematico per la comprensione dell'importanza formale ed espressiva che assume, per i rubenisti, il colore in un quadro - De Piles afferma che:

*Le coloris dans les portraits est un épanchement de la nature, lequel fait connaître le véritable tempérament des personnes : et ce tempérament étant une chose essentielle à la ressemblance, il doit être représenté avec la même justesse que le dessin. Cette partie est d'autant plus estimable qu'elle est rare et difficile. On a vu une infinité de peintres faire ressembler par les traits et par les contours : mais le nombre de ceux qui ont représenté par la couleur le véritable tempérament des personnes est assurément très petit.*⁶⁷⁷

In realtà, mentre i rubenisti parteggiano per il colore e il chiaroscuro, a cui attribuiscono la capacità di trasmettere emozioni e di stimolare la sensibilità, i poussinisti difendono il disegno, da loro concepito come un prodotto della mente e come lo strumento principale per fissare l'idea ovvero il concetto dell'opera (o il suo «disegno interno»). Preferire il

⁶⁷⁵ G.C. ARGAN e B. CONTARDI, *Storia dell'arte classica e italiana. Da Leonardo a Canova*, Firenze, Sansoni, 1983, vol. IV, p. 381.

⁶⁷⁶ Per comprendere il contesto culturale in cui si svolse la «*querelle du coloris*» e per analizzare il suo ruolo nell'evoluzione della pittura francese, cfr. MÉROT, *La peinture française*, cit., pp. 268 e 294-303.

⁶⁷⁷ DE PILES, «Sur la manière de faire les portraits», in *Cours de peinture*, cit., p. 133.

disegno al colore conduce a considerare, in accordo con Poussin, la pittura come «*un pur enfantement de l'esprit*»; prediligere il colore e il chiaroscuro significa, invece, privilegiare un'estetica della percezione e dell'emozione, stabilendo il primato del piacere visivo nella fruizione dell'opera. Scrive De Piles a questo proposito:

La science des lumières et des ombres qui conviennent à la Peinture est une des plus importantes parties, et des plus essentielles de cet art. Nous ne voyons que par la lumière et la lumière attire et attache plus ou moins fortement nos yeux, selon qu'elle frappe diversement les objets de la nature.

Le peintre qui est un parfait imitateur de la nature, pourvu de l'habitude d'un excellent dessin, comme nous le supposons, doit donc considérer la couleur comme son objet principal, puisqu'il ne regarde cette même nature que comme imitable, qu'elle ne lui est imitable que parce qu'elle est visible, et qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée.

*Pourvu qu'un tableau fasse bon effet, et qu'il impose agréablement aux yeux, c'est tout ce qu'on en peut attendre à cet égard, et c'est ce que le Peintre ne saurait faire s'il néglige le coloris.*⁶⁷⁸

Quali furono le conseguenze di questo dibattito sull'arte e la teoria del paesaggio svoltosi in Francia nel Settecento? Nel primo terzo del secolo, dopo la vittoria dei rubenisti, l'analisi delle questioni legate alla luce, al chiaroscuro e al colore delle opere pittoriche fu sempre più presente negli scritti dei teorici. Così Largillierre nei suoi discorsi mette in rilievo sia l'importanza di uno studio attento della natura, del chiaroscuro e degli effetti pittorici in generale, che l'utilità dello studio dell'opera di Tiziano, Rubens e Van Dyck. Queste idee, formulate soltanto oralmente, furono riprese da Oudry nelle sue *conférences* all'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, e successivamente da Cochin in numerosi suoi scritti⁶⁷⁹. L'intenzione di quest'ultimo, rendendo pubbliche le proprie opinioni, era - come ha spiegato Christian Michel - quella di integrare i principi di Largillierre all'interno del corpus delle regole accademiche. Cochin, il quale ricordiamolo era il segretario dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, esercitò una notevole influenza sui pittori che adottarono i suoi insegnamenti. I quali derivano innanzitutto dall'atteggiamento di grande interesse assunto dal critico verso le leggi della fisica, in particolare quelle dell'ottica (capaci di spiegare gli effetti della luce e delle ombre), che egli consiglia agli artisti di sperimentare attraverso lo studio dal vero; ciò allo scopo ultimo di avvicinarsi in maniera diretta alla natura ed

⁶⁷⁸ *Ibid.*, «Du coloris», in *Cours de peinture*, cit., pp. 175, 152 e 150.

⁶⁷⁹ Oudry, in particolare, fu relatore in una conferenza sul colore nel 1749. Cfr. MESSINA, *Natura e cultura*, cit., p. 8 e note 10-12 p. 23 e C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., pp. 219-221, 351-352.

allontanarsi dallo stile manierato appreso nella bottega⁶⁸⁰. Cochin si mostra particolarmente sensibile agli aspetti cangianti della luce, alla ripartizione delle ombre e alle variazioni di colore durante la giornata; è inoltre molto interessato al colore delle ombre (come dimostrano le pertinenti osservazioni del critico riguardo l'opera di Luca Giordano, cfr. *supra*):

*Ce qui contribue le plus à l'effet de la couleur, c'est l'intelligence du clair-obscur, c'est-à-dire des effets de la lumière et du changement qu'elle apporte aux couleurs, par sa nature et par l'interposition de l'air entre les objets et le spectateur.*⁶⁸¹

Tra le opere di artisti suoi contemporanei che furono influenzati dalle idee di Cochin troviamo – secondo Christian Michel – il *Coreso e Calliroe* di Fragonard o, a nostro parere, nel campo della pittura di paesaggio *La grotta di Posillipo* di Hubert Robert (Paris, Musée du Petit Palais) e *L'eruzione del Vesuvio* di Desprez (Palaiseau, Bibliothèque de l'École Polytechnique) (fig. 46).

Oltre che dai teorici settecenteschi, i principi di De Piles furono assimilati anche dagli artisti e, in maniera particolare, da Vernet. In effetti, il metodo scelto da quest'ultimo (ripreso in seguito da numerosi suoi seguaci), consisteva nel dipingere immerso nella natura, nella ricerca di riportare nei suoi studi in campagna sia il disegno che il colore:

*Le moyen le plus court et le plus sûr est de peindre et de dessiner d'après nature. Il faut surtout peindre, parce qu'on a le dessin et la couleur en même temps. Il faut bien choisir ce qu'on veut peindre d'après nature ; il faut que le tout se compose bien, tant par la forme que par la couleur et le clair-obscur.*⁶⁸²

Questa prescrizione fu ribadita da Claude-François Desportes in una *Conférence* pronunciata nel 1748 in un ambito ufficiale come quello dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*:

*La véritable essence de la peinture étant l'imitation de la nature visible, et la nature n'étant visible que par la lumière et la couleur, on ne peut nier que l'art du coloris soutenu par celui du clair-obscur ne mérite de la part des peintres toute l'application dont ils sont capables.*⁶⁸³

⁶⁸⁰ C.-N. COCHIN, *Réflexions sur les tableaux de M. Robert* (1759), pubblicate in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, pp. 299-301. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 353.

⁶⁸¹ C.-N. COCHIN, *Discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin et particulièrement de la peinture. Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, 3 voll., Paris, L. Collet, 1757, 1771 e 1779. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 351.

⁶⁸² VERNET, *Lettre aux jeunes gens*, cit., p. 622.

⁶⁸³ C.-F. DESPORTES, *Conférence prononcée à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture le 3 août 1748*. Il punto di vista di Oudry, espresso nella sua conferenza del 1749 sul colore, è che « la vérité

La pratica introdotta da Vernet fu in un secondo momento assunta, dai teorici francesi e stranieri, contemporanei e posteriori, come il principio fondante della pittura di paesaggio. Nella terza delle *Lettres à un jeune artiste*, Cochin, per esempio, consiglia ai giovani *pensionnaires* di recarsi nei dintorni di Roma per disegnare non solo a matita, ma anche e soprattutto con i pastelli, allo scopo di rendere il colore e le variazioni della luce⁶⁸⁴. A sostegno della sua tesi il critico cita come esempio Joseph Vernet:

*C'est une des choses les plus essentielles que l'effet de la lumière et de la couleur, et c'est ce dont un peintre a toujours le plus besoin [...]. C'est par ces soins que M. Vernet s'est rendu la nature si familière [...]. Lorsqu'il n'avoit pas le tems de faire un morceau coloré, il écrivoit sur son dessin les tons des couleurs, et le plus ou le moins de chacune des couleurs qu'il auroit employé pour les imiter.*⁶⁸⁵

Sarebbe tuttavia erroneo interpretare la pittura paesaggistica francese del Settecento soltanto in chiave «coloristica». In realtà, nel corso del secolo si verificò un'alternanza di momenti in cui vi fu un'egemonia della concezione «intellettuale» del paesaggio e di altri in cui il punto di vista «empirista» fu prevalente. Possiamo dire che negli anni tra il 1735 e il 1785 – sulla scia dell'affermazione di De Piles, secondo la quale: «*Il n'est pas nécessaire d'être toujours parmi les dieux, ni dans la Grèce, on aime encore à se retrouver en pays de connaissance*»⁶⁸⁶ - la tendenza dominante fu quella della corrente pittorica del paesaggio, la quale (come indica il nome) metteva l'accento sui valori puramente pittorici, quali il tocco, il colore, i contrasti di luce, la resa degli effetti atmosferici e climatici così come si osservano nella natura, e sulla rappresentazione di paesaggi familiari e attuali, quali ad esempio *Il mulino di Charenton* di Boucher o *La fattoria* d'Oudry. Negli ultimi quindici anni del secolo invece sembrò prendere il sopravvento (probabilmente a causa dell'influenza generale delle teorie di Winckelmann e di Mengs) una tendenza più classica, che si richiamava alla tradizione seicentesca (di Poussin, Lorrain e Dughet), caratterizzata dall'equilibrio delle composizioni, dalla

de la couleur ne se peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel». Citato in MESSINA, *Natura e cultura*, cit., pp. 7-8.

⁶⁸⁴ COCHIN, *Lettres à un jeune artiste*, cit., pp. 59-60.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁶⁸⁶ R. DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, et de quelques uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, Nicolas Langlois, 1677. Citato in R. DÉMORIS, *Roger De Piles et la querelle du coloris, in Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIII^e siècle*, catalogo della mostra (Arras, Musée des Beaux-Arts, 6 marzo – 14 giugno; Épinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain, 3 luglio – 27 settembre 2004), s.l., Ludion, 2004, p. 26.

perfezione del disegno e dal contenuto esemplare del quadro⁶⁸⁷. Se alla metà del Settecento per i coloristi il modello da seguire nel campo paesaggistico era Tiziano, come dimostrano i costanti riferimenti al pittore veneziano presenti nella letteratura teorica dell'epoca:

*Il faut [...] dire à la louange de Titien que le chemin qu'il a frayé est le plus sûr de beaucoup [par rapport à celui d'autres maîtres, comme les Carrache], en ce qu'il a suivi exactement la nature dans sa diversité, avec un goût exquis, un coloris précieux et une imitation très fidèle.*⁶⁸⁸

Sia all'inizio (con Du Bos) che alla fine del secolo (con Valenciennes e i suoi discepoli), il maestro del genere veniva universalmente riconosciuto in Poussin. Valenciennes, Deperthes, Gault de Saint-Germain o Bouquier de Terrasson, per citare solo alcuni nomi, posero a loro modello l'opera del pittore filosofo. Questi artisti erano fautori di una pittura di paesaggio che, nel tentativo di innalzarsi al livello della pittura di storia, ponesse particolare attenzione alla scelta del soggetto e ai suoi contenuti filosofici e morali. Le rivendicazioni dei paesaggisti, lo sappiamo, ottennero un risultato concreto con la creazione del *Prix de Rome de paysage*, primo riconoscimento ufficiale del valore del genere paesaggistico. Il loro tentativo di appropriarsi della figura di Poussin, caposcuola della pittura francese moderna e modello di tutti i pittori di storia, che si realizzò attraverso citazioni del grande maestro nei loro quadri e nei loro trattati o poemi, andò dunque a buon fine. Bouquier de Terrasson, ad esempio, scrisse a proposito del *Diluvio* di Poussin e delle finalità dell'arte:

*De l'art, tel est le but suprême
C'est peu de savoir peindre, il faut savoir penser,
Et dans le paysage même
Pour plaire, il faut intéresser.*⁶⁸⁹

Con il *revival* della tradizione paesaggistica seicentesca il paesaggio, così come concepito da Valenciennes e dai suoi seguaci, non era più quindi la veduta topografica o pittoresca, ma un paesaggio filtrato attraverso la cultura antica, con ninfe e piccoli templi, eroi e satiri (Valenciennes e bottega, *Paesaggio pastorale con Dafne e Cloe che offrono una capra a Pan*, Paris, Galerie Talabardon et Gautier, ottobre 2002). In realtà

⁶⁸⁷ Sul paesaggio neoclassico si vedano le numerose pubblicazioni di Marie-Madeleine Aubrun e di Anna Ottani Cavina, in particolare M.M. AUBRUN, *La tradition du paysage historique et le paysage naturaliste dans la première moitié du XIX^e siècle français*, in «L'Information de l'Histoire de l'Art», n. 2, marzo-aprile 1968, pp. 63-72 e *Paysages d'Italie*, cit.

⁶⁸⁸ DE PILES, «Du paysage», in *Cours de peinture*, cit., p. 126.

⁶⁸⁹ G. BOUQUIER DE TERRASSON, *Les Charms de la peinture* (1795 ca.), Paris, Honoré Champion, 1907, p. 33.

questa generazione di artisti, che considerava lo studio della storia, della filosofia e della letteratura come una premessa indispensabile all'esercizio della pittura, non guardava più al paesaggio come a qualcosa che si presentasse direttamente allo sguardo (ovvero senza alcuna mediazione culturale), ma lo osservava attraverso «gli occhi» della mente e della conoscenza; giustapponendo ciò che sapevano a ciò che vedevano. L'Averno, agli occhi di questi artisti, non era più un lago, ma il luogo dove Enea era sceso nell'inferno dopo aver incontrato la Sibilla; rappresentava una realtà travestita all'antica, il cui valore non dipendeva più dalla sua bellezza, ma dall'importanza del suo passato, dalla sua portata storica, filosofica o morale. Non si trattava più del paesaggio così com'era colto al momento presente attraverso i sensi, ma del paesaggio come questi artisti avrebbero voluto vederlo, senza le devastazioni del tempo, in tutta la sua purezza e antica grandezza. L'eroina di Madame de Staël, Corinne, volge anch'essa uno «sguardo colto» sul paesaggio flegreo:

*C'est à Misène, dans le lieu même ou nous sommes, que la veuve de Pompée, Cornélie, conserva jusqu'à la mort son noble deuil; Agrippine pleura longtemps Germanicus sur ces bords [...]. L'île de Nisida fut témoin des adieux de Brutus et de Porcie.*⁶⁹⁰

Il contrasto tra il disegno e il colore, tra Poussin e Rubens (o Tiziano), nasceva, come abbiamo precedentemente ricordato, dalla più generale opposizione tra ragione e sentimento, fondamentale per comprendere gli sviluppi della pittura nel secondo Settecento⁶⁹¹. La trasposizione in campo pittorico della dialettica ragione-sentimento era già stata compiuta nel 1557 da Ludovico Dolce nel suo *Dialogo della Pittura*. In questa opera il teorico veneziano afferma che lo scopo della pittura è quello di suscitare, così come le creazioni dei bravi poeti e oratori, le passioni dell'anima provocando gioia o esaltazione (a seconda del contenuto dell'opera) nel pubblico. In particolare, secondo il teorico, la pittura deve porsi come obiettivo quello di rappresentare la realtà nei suoi aspetti più vitali e carichi di emotività, così da essere capace di suscitare forti suggestioni percettive; ciò può essere realizzato solo grazie ad un uso realistico del colore. La concezione della pittura secondo la quale il quadro deve possedere quel «meraviglio» e quel «non so che» e i begli effetti di colori che rappresentano i soli

⁶⁹⁰ DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, cit., pp. 352-353.

⁶⁹¹ È importante precisare qui che la parola «sentimento» ha, per i teorici francesi del Settecento, due significati. Il primo - presente in Du Bos, La Font de Saint-Yenne e Le Blanc - designa un criterio di giudizio, in antitesi al sapere e all'intelletto, che permette di esprimere una valutazione sull'opera d'arte. Il secondo, invece, indica - ed è il caso di Du Bos, Cochin e Diderot - la capacità inventiva dell'artista, per mezzo della quale egli è capace di creare immagini che suscitino l'ammirazione del pubblico.

principi di un'attività artistica capace di suscitare delle emozioni, era condivisa da De Piles⁶⁹². Questo filone teorico trovò dei sostenitori e si sviluppò durante tutto il Settecento, ma progressivamente il legame di dipendenza tra la dialettica filosofica ragione-sentimento e quella pittorica disegno-colore, che abbiamo precedentemente messo in rilievo, si spezzò. Dopo De Piles fu il lockiano Du Bos ad insistere, nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), sull'importanza del sentimento e dell'immaginazione nel processo di creazione artistica e sulla necessità di criteri di giudizio dell'opera pittorica basati sulla sua capacità di toccare la sensibilità e le passioni dello spettatore⁶⁹³. Cochin, a sua volta, riprese il discorso sul sentimento considerandolo però come un'attitudine intellettuale, ovvero come l'espressione della creatività del pittore, attraverso la quale egli riesce ad andare oltre la semplice imitazione della natura e a trasmettere vita ed anima all'opera d'arte:

*L'une des plus grandes beautés de l'art qui a encore moins de rapport avec l'illusion, puisqu'elle n'a même pas de fondement dans la nature, et qu'elle est uniquement l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître qui souvent fait toute la différence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids.*⁶⁹⁴

Si tratta, quindi, di una concezione del sentimento come soffio, come capacità d'immaginazione, come la facoltà che consente all'artista, dotato anche di una buona formazione artistica e culturale, di creare degli autentici capolavori e suscitare l'ammirazione del pubblico. Questa visione fu condivisa da Diderot, il quale la vedeva realizzata nei quadri di Chardin, di Vernet o di Greuze esposti nei *Salons*. Watelet s'impegnò anch'egli nella discussione sul sentimento nell'arte, occupandosi in particolare della pittura di paesaggio; a proposito della quale affermò che le emozioni che un'opera di questo genere provocava nello spettatore erano dovute al soggetto in sé, ovvero alla morfologia della natura, piuttosto che al processo creativo che l'aveva generata:

Quant aux impressions que causent, ou la singularité, ou les accidens de la nature, elles ont lieu, parce que l'homme trouve du plaisir à être remué, et que les objets peu ordinaires produisent en lui cet effet. Au reste, cet effet est relatif à son caractère et souvent même à la situation momentanée de son ame. Ainsi des

⁶⁹² T. PUTTFARKEN, *Les origines de la controverse «disegno-colorito» dans l'Italie du Cinquecento*, in *Rubens contre Poussin*, cit., pp. 19-20.

⁶⁹³ GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique*, cit., pp. 421-422.

⁶⁹⁴ C.-N. COCHIN, *De l'illusion dans la peinture*, in *Œuvres diverses de Cochin, ou recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, s.n., 1771, p. 237. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., pp. 254 et 256.

*accidens bizarres de rochers, de torrens, de précipices arrêtent généralement les regards sur les imitations fidèles qu'on en fait ; mais la représentation d'une solitude d'une caverne, d'une sombre forêt, fixera particulièrement le mélancolique, tandis que l'homme en souriant à son bonheur se plaira à contempler la vue d'un bocage ou d'un vallon émaillé de fleurs.*⁶⁹⁵

Apriamo qui una parentesi: le osservazioni di Watelet e Diderot (nei commenti, ad esempio, delle tempeste di Vernet) testimoniano del loro interesse verso il concetto di sublime, trascurato invece dalla maggioranza dei critici francesi. Le nozioni di sublime e di pittoresco, infatti, attirarono in Francia soprattutto l'attenzione degli artisti e degli *amateurs* e non furono oggetto di una definizione teorica, come invece in Inghilterra o in Germania. Sebbene l'analisi del contenuto emotivo di un'opera paesaggistica sia strettamente legata all'introduzione di queste due nozioni, preferiamo non affrontare la questione in questo paragrafo - dedicato alla teoria del paesaggio in Francia nel Settecento - per esaminarla in seguito e in un contesto maggiormente adeguato.

Le sostanziali modificazioni di significato subite dalla nozione di sentimento nel corso del Settecento non contraddicono la tendenza costante, presente nella pittura francese dall'epoca della *Régence* a quella di Luigi XVI, ad assegnare una crescente importanza al contenuto emotivo dell'opera d'arte e alla partecipazione commossa dello spettatore.

L'antitesi del concetto di sentimento, secondo un comodo schema dialettico wölffliniano, è quello di ragione. Il primato della ragione, della regola e dell'equilibrio marcarono i primi due decenni del Settecento, fino a quando, sotto l'impulso di Locke e di Shaftesbury, le nozioni di sensazione e di sentimento suscitarono l'interesse dei filosofi francesi.

Prima di Valenciennes nessun paesaggista francese aveva teorizzato compiutamente il suo metodo; la pratica della pittura di paesaggio si basava sull'esperienza diretta della natura, sulla ritrascrizione delle emozioni provate davanti ad essa e sulla disposizione degli elementi della composizione secondo il proprio gusto e sensibilità. Non esisteva nessun'altra maniera di avvicinarsi al paesaggio che attraverso l'esperienza e lo studio empirico della natura. Con gli *Éléments de perspective pratique* di Valenciennes, la pratica del genere fu teorizzata e istituzionalizzata in una serie di regole che, se seguite rigorosamente dall'artista, gli avrebbero permesso di cogliere la bellezza, l'equilibrio e

⁶⁹⁵ WATELET, «Paysage», cit., vol. IV, p. 13.

la profondità dei paesaggi di Poussin, ovvero di realizzare un paesaggio neoclassico, una rappresentazione della natura ottenuta attraverso il filtro della ragione.

La questione della pratica della pittura di paesaggio fu dibattuta invece dai teorici del Settecento. Come doveva essere eseguito un quadro di paesaggio: dal vero, nella bottega e/o mediante lo studio dei maestri del passato? Queste operazioni in che ordine dovevano essere svolte? Prenderemo qui in esame l'evoluzione delle concezioni teoriche rispetto ai metodi da utilizzare nella pittura di paesaggio, che - come vedremo in un paragrafo successivo (3.1.3 «L'evoluzione stilistica») – furono spesso in contrasto con la pratica effettiva dei pittori.

Benché la pratica dello studio dal vero, in campagna, sia tanto antica quanto quella della pittura stessa, la questione del metodo cominciò ad essere presa seriamente in considerazione nei testi teorici solo nel corso del Settecento. Dal Quattro al Seicento, lo studio «dal naturale» raccomandato agli artisti consisteva in accademie, in schizzi d'anatomie umane o animali (destinati ad essere reimpiegati in composizioni storiche), ma non nella pratica del paesaggio *en plein-air*. L'imitazione della natura, come abbiamo precedentemente ricordato, non veniva riconosciuta come un'attività nobile tale da mettere in risalto le capacità creative del pittore. Di conseguenza, durante il periodo rinascimentale poco numerosi sono gli schizzi paesaggistici conservatisi e ancora più rari sono, all'interno dei trattati, i riferimenti agli studi dal vero in campagna⁶⁹⁶. Nonostante il paesaggio sia stato considerato per diversi secoli come una forma d'arte inferiore, Leonardo da Vinci e successivamente Dolce riconoscevano la sua pratica come utile alla formazione, poiché, a loro parere, un pittore doveva sapere rappresentare il mondo in tutta la sua diversità e ricchezza. Nel Seicento, Van Mander e molti altri teorici olandesi, incoraggiavano vivamente i pittori a studiare nella natura e a realizzare, una volta nella bottega, dei quadri di paesaggio sulla base degli schizzi dal vero. In Francia, nel Seicento e nella prima metà del Settecento, i teorici ammettevano la pratica dello studio in campagna, tuttavia la subordinavano all'educazione intellettuale ed alla copia dei maestri. Le tappe fissate per la realizzazione di un paesaggio erano perciò le seguenti: il possesso di una formazione umanistica e scientifica, lo studio dei maestri, l'esecuzione di schizzi *en plein-air* e, infine, la realizzazione del quadro in bottega. Questa doveva avvenire attraverso una selezione dei disegni fatti dal vero che

⁶⁹⁶ M. ROYALTON-KISH, *La tradition de l'esquisse d'après nature. Sources, estampes et statut*, in *La Lumière Naturelle. Dessins et Aquarelles de paysages de Van Dyck et ses contemporains*, Anversa, Antwerpen Open, 1999, pp. 47-48.

conservasse, per l'opera definitiva, solo gli elementi esteticamente piacevoli, effettuando una correzione della realtà secondo i canoni del bello. Questo percorso è chiaramente indicato da De Piles nel suo *Cours de peinture par principes*, nei due paragrafi dedicati a «l'ordine che si debba tenere nello studio della Pittura» ed a «lo studio del paesaggio»:

...les jeunes gens que l'on destine à la Peinture ne sauraient se mettre trop tôt à dessiner [...]. Il faut [...] qu'ils apprennent à bien lire et à bien écrire [...] Et dans la suite, à mesure que l'esprit se forme, rien n'apprend à bien penser comme les bons livres.

L'autore elenca, di seguito, le diverse discipline necessarie alla formazione dell'artista: la geometria, la prospettiva, l'anatomia, lo studio delle proporzioni (De Piles, come del resto Félibien, A. Coypel e Du Bos, assegna grande importanza sia alle conoscenze letterarie che a quelle tecniche⁶⁹⁷). Dopodiché la copia dai maestri:

*...je répète, pour ceux qui commencent, qu'ils ne sauraient mieux faire que de contracter avant toute chose une habitude d'imiter la touche de ces grands maîtres [Titien, Corneille Cort e Agostino Carrache].
[...] Enfin, après avoir contracté de cette sorte quelque habitude d'après les bonnes manières, on pourra étudier d'après nature en la choisissant et en la rectifiant sur l'idée que ces grands maîtres ont eue.*

Ed infine, l'esecuzione del quadro con l'aiuto degli studi dal vero:

*Les peintres appellent ordinairement du nom d'étude les parties qu'ils dessinent ou qu'ils peignent séparément d'après nature, lesquelles doivent entrer dans la composition de leur tableau.*⁶⁹⁸

Rileviamo *en passant*, riprendendo un'osservazione di Marianne Roland Michel, come De Piles applichi al paesaggio, genere non tenuto in grande considerazione e poco praticato dall'*Académie Royale de Peinture*, proprio le regole stabilite dall'istituzione per l'apprendistato della pittura di storia⁶⁹⁹. Una svolta notevole nell'elaborazione teorica sui metodi della pittura di paesaggio fu compiuta da Cochin in diversi scritti, in particolare ne: le *Lettres à un jeune artiste* (1774), il discorso *Sur les avantages que procurent les Académies de peinture et sculpture* (1777) e il *Deuxième discours sur l'enseignement des beaux-arts* (1778). Cochin stabilisce innanzitutto l'importanza prioritaria da assegnare agli studi dal vero, mettendo in discussione la prevalenza data finora alla copia dei maestri. In effetti, già qualche decennio prima di Cochin questo punto di vista era stato introdotto da Largillierre e da Vernet (due artisti che Cochin

⁶⁹⁷ C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 213.

⁶⁹⁸ DE PILES, *Cours de peinture*, cit., pp. 188-203 e 118-119.

⁶⁹⁹ M. ROLAND MICHEL, *Le paysage au XVIII^e siècle : théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique*, in *Le paysage en Europe*, cit., p. 220.

apprezzava particolarmente). Largillierre consiglia ai giovani artisti di cominciare con il disegno dal vero, per confrontarsi in un secondo momento con i modelli⁷⁰⁰; Vernet, dal canto suo, li mette in guardia affermando che:

*Une chose qui nuit infiniment aux jeunes gens, ce sont les faux principes qu'ils ont reçus, ainsi que les faux raisonnemens qui en sont la suite. Ils ne peuvent se défaire des uns et des autres qu'en copiant ou en examinant la nature, qui leur fera apercevoir des erreurs dans lesquelles l'habitude et la routine des ateliers les avaient fait tomber.*⁷⁰¹

Fu Cochin, tuttavia, a teorizzare per primo questa pratica; infatti, a parere del critico, i giovani artisti che cominciano con il copiare le opere dei maestri, adottano quasi sempre il loro stesso stile e cadono nella «maniera» (o nell'accademismo per usare un termine ottocentesco), è di conseguenza preferibile cominciare sempre con lo studio dal vero, *en plein-air*:

*J'appelle ici manière, ou être maniéré, tout ce qui s'éloigne de la nature; toute convention apprise ou imaginée, qui n'a pas le vrai pour base, soit qu'elle vienne de l'imitation des maîtres, ou de nos propres erreurs.*⁷⁰²

Come sostenuto da Marianne Roland Michel, la concezione della pratica pittorica di Cochin, che subordina la copia dei maestri allo studio dal vero, costituisce una teoria dell'apprendistato controcorrente rispetto alla pratica dell'epoca⁷⁰³. Da Cochin in poi, il metodo della pittura di paesaggio fu codificato nella maniera seguente: prima lo studio dal vero e successivamente l'esecuzione del quadro in bottega. Lo studio dei maestri continuò certo ad essere utile, ma soltanto come ausilio alla formazione dell'artista:

*Il faut étudier les grands maîtres et la nature. Les grands maîtres apprennent à voir la nature, et la nature à les voir.*⁷⁰⁴

L'altra concezione di Cochin che si oppone al punto di vista dominante, è quella dell'affermazione della superiorità della natura sulla creazione artistica e della rappresentazione obiettiva della realtà rispetto alla sua idealizzazione⁷⁰⁵:

Je crois qu'on peut attribuer la plus grande partie des erreurs qu'on remarque dans quelques maîtres à la recherche d'un beau idéal, supérieur à la nature. Ce principe

⁷⁰⁰ C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., pp. 219-220.

⁷⁰¹ VERNET, *Lettre aux jeunes gens*, cit., p. 623.

⁷⁰² C.-N. COCHIN, *Deuxième discours sur l'enseignement des Beaux-arts prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen* (1778), s.l., s.n., 1779, pp. 1-2. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 280.

⁷⁰³ ROLAND MICHEL, *Le paysage au XVIII^e siècle*, cit., p. 226.

⁷⁰⁴ C.-N. COCHIN, in *L'année littéraire*, Amsterdam-Paris, Fréron, 1767, p. 109. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 289.

⁷⁰⁵ C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 281.

*séducteur flatte l'imagination de l'artiste en lui faisant espérer l'impossible : c'est-à-dire de surpasser la nature.*⁷⁰⁶

Il lavoro in bottega consiste quindi per Cochin, nella rappresentazione di una natura scelta oppure nella raccolta, in un'unica composizione, di elementi selezionati presenti in ordine sparso nella realtà (da egli definita «*beau de réunion*» e corrispondente al nostro «*paysage composé*»). In accordo con questa impostazione, Cochin contesta, ai teorici che accordano un ruolo preminente all'immaginazione rispetto all'imitazione della natura, un errore di fondo:

*Quel faux système! Un grand peintre n'use point de son imagination à tirer avec effort de sa tête ce qu'il peut avoir sous ses yeux sans fatigue ; il emploie son génie à bien concevoir toute son ordonnance, à chercher des pensées neuves qui caractérisent le sujet, mais pour l'exécution il se fait honneur d'emprunter de la vérité les secours dont il a besoin.*⁷⁰⁷

La generazione successiva di Valenciennes e di Bidault, rimise tuttavia in discussione i principi stabiliti da Cochin. Nel suo trattato Valenciennes sostiene la separazione tra lo studio dal vero e il lavoro in bottega: gli schizzi realizzati in campagna non sono più preparatori al quadro definitivo, ma costituiscono un esercizio in sé, un'opera indipendente. Secondo Valenciennes, infatti, disegnare o dipingere *en plein-air* deve servire soltanto ad esercitarsi alla rappresentazione della natura e dei suoi effetti⁷⁰⁸. Negli *Éléments de perspective pratique*, l'artista e teorico spiega, passo dopo passo, il percorso da seguire nella realizzazione di un «*paysage historique*»; genere che, secondo le sue stesse parole, deve essere in grado di parlare sia al cuore che alla mente, costituire il punto più alto nella rappresentazione della natura e dimostrare la maestria del paesaggista:

*Nous lui indiquerons quelles sont les connaissances préliminaires qu'il doit acquérir; nous le dirigerons dans notre atelier, pour exercer son œil et assurer sa main; nous le conduirons ensuite à la campagne, pour étudier la Nature ; nous le ferons enfin voyager dans les pays lointains, pour rompre sa routine et varier son talent.*⁷⁰⁹

L'elenco delle conoscenze propedeutiche all'attività artistica di un giovane è considerevole: il disegno, la prospettiva, l'anatomia, l'architettura, la chimica, la fisica, la storia naturale, la storia, l'antichità, la letteratura, il latino, il greco (per poter leggere

⁷⁰⁶ COCHIN, *Deuxième discours*, cit. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 281.

⁷⁰⁷ COCHIN, *L'année littéraire*, cit., 1767, t. VI, p. 110. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 291.

⁷⁰⁸ P. CONISBEE, *Pre-Romantic «plein-air» Painting*, in «Art History», vol. II, n. 4, dicembre 1979, p. 428.

⁷⁰⁹ DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., pp. 386-387.

tutti i classici della poesia in lingua originale) e la geografia. In un secondo momento Valenciennes prescrive per l'apprendista l'esercizio della copia dal modello vivente e dall'antico, per imparare l'anatomia, e successivamente quella dai maestri. Infine, il giovane pittore deve dedicarsi al lavoro *en plein-air* e agli studi delle varie componenti della natura (alberi, rocce, foglie, muschio, scorza...) alle diverse ore del giorno, studi che gli sarebbero stati utili per realizzare l'opera definitiva. Di conseguenza, dato che per Valenciennes la conoscenza della natura può essere affrontata solo dopo l'educazione intellettuale e gli studi anatomici, il paesaggista deve, in realtà, possedere la stessa formazione di base che il pittore di storia. In definitiva le due categorie d'artisti si distinguono soltanto al momento della realizzazione dell'opera finale; e nel caso in cui il paesaggista decida di dedicarsi, come raccomandatogli, al «*paysage historique*», allora la differenza tra un quadro di paesaggio ed uno di storia diventa molto tenue e non si manifesta più nell'iconografia, ma nello spazio occupato (in centimetri quadri!) dagli elementi naturali nell'economia generale del dipinto. Il rispetto di questa concezione del paesaggio costituisce, secondo Valenciennes, la premessa indispensabile affinché il paesaggio sia riconosciuto come un genere nobile, degno di essere praticato dai *pensionnaires* del re⁷¹⁰.

Abbiamo visto in questo paragrafo quanto la questione della pittura di paesaggio abbia occupato un posto rilevante nei dibattiti teorici del Settecento, come fu discussa la sua posizione nella gerarchia dei generi, secondo quali criteri furono definiti i suoi sottogeneri e le sue componenti (disegno e colore, ragione e sentimento) e attraverso quali passaggi furono determinati i suoi metodi. Benché queste riflessioni critiche siano state importanti nell'evoluzione della pittura paesaggistica francese dell'epoca, ancora più determinanti in questo processo furono i mutamenti di gusto nella clientela e nell'ambiente degli *amateurs*.

3.1.2 L'evoluzione del gusto dei clienti e degli *amateurs* nel corso del Settecento

All'inizio del Settecento, nacque presso il pubblico un interesse per i generi minori e in particolare per la pittura di paesaggio. Questo gusto andò crescendo nel corso del

⁷¹⁰ Su questo tema si veda D.G. CLEAVER, *Michallon et la théorie du paysage*, « La Revue du Louvre et des Musées de France », n. 5-6, 1981, pp. 359-366.

secolo permettendo a pittori quali Vernet di raggiungere il successo e incoraggiando numerosi artisti ad orientarsi verso questa specialità. Mentre l'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* rimaneva fedele alla gerarchia dei generi e continuava a raccomandare la bellezza ideale e l'*exemplum virtutis*, le estetiche del pittoresco e del sublime venivano introdotte in Gran Bretagna e in Germania. I teorici francesi non parteciparono a questo dibattito, al contrario degli *amateurs* e degli artisti che si tennero al passo con le nuove tendenze. Quale fu l'influenza dell'evoluzione del gusto sulla pittura di paesaggio praticata a Napoli dai pittori francesi? Questa è la questione alla quale proveremo di dare una risposta in questo paragrafo.

Nel corso del Settecento si operò una profonda frattura tra il gusto del pubblico e l'estetica ufficiale determinata dal ceto accademico⁷¹¹. Il paesaggio, finora relegato in fondo alla gerarchia ufficiale dei generi e nella posizione di sovrapporta negli appartamenti aristocratici, cominciò a guadagnare il favore del pubblico⁷¹². Diversi storici dell'arte attraverso uno studio sul gusto di alcuni gruppi sociali della popolazione francese del Settecento hanno anche fornito dei dati quantitativi che confermano la crescita di interesse per la pittura di paesaggio. J. Chatelus, sulla base dell'analisi degli inventari *post mortem* di Parigi e della sua regione (di 497 artigiani e 750 mercanti, nel periodo compreso tra il 1726 e il 1759), ha potuto stabilire che il paesaggio (tra cui i quadri di rovine e di architetture), con l'11% dei dipinti, costituiva, dopo il ritratto, il genere profano più diffuso nelle case di questa frangia della popolazione⁷¹³. O. Bonfait, in uno studio sulle collezioni dei parlamentari parigini nel Settecento, nota, a sua volta, come il numero delle rappresentazioni di paesaggi (quadri, stampe, disegni e pastelli) presenti nelle collezioni fosse in costante aumento nel corso degli anni, al contrario dei quadri di storia che diminuirono, passando dal 43% all'inizio del Settecento al 18% intorno al 1780⁷¹⁴ (l'autore cita come esempio la collezione di Michel Le Péletier de Souzy, che nel 1725 era costituita per il 30% da quadri di paesaggio). Egli, per di più, rileva come, mentre nel 1710 il 66% dei paesaggi fosse elencato in maniera approssimativa negli inventari, nel 1780 il 56% di essi era riportato dettagliatamente (attraverso, ad esempio, l'indicazione del tema o dell'autore), ciò a dimostrazione

⁷¹¹ Rimandiamo agli studi fondamentali di POMIAN, *Marchands, connaisseurs et curieux à Paris*, cit.; di T. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven e London, Yale University Press, 1985; di BONFAIT, *Les collections des parlementaires*, cit., pp. 28-42; e di BAILEY, *Patriotic Taste*, cit.

⁷¹² Sul crescente favore del paesaggio presso il pubblico settecentesco, cfr. MESSINA, *Natura e cultura*, cit., p. 14.

⁷¹³ CHATELUS, *Thèmes picturaux dans les appartements de marchands*, cit., p. 317.

⁷¹⁴ BONFAIT, *Les collections des parlementaires*, cit., p. 30.

dell'aumentato interesse verso il genere. Thomas Crow, utilizzando le manifestazioni artistiche pubbliche parigine come strumento di valutazione del gusto dell'epoca, giunge, nel suo famoso *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, alle stesse conclusioni dei due studiosi citati in precedenza⁷¹⁵. L'*Exposition de la Jeunesse*, organizzata il giorno della *Fête-Dieu* in *Place Dauphine* e il *Salon de la Correspondance* costituivano per il pubblico delle importanti occasioni per ammirare la produzione di artisti contemporanei, di giovani pittori non ancora affermati o di rappresentanti dei generi minori. In queste manifestazioni, particolarmente seguite e apprezzate, erano soprattutto il paesaggio e la natura morta a suscitare l'ammirazione dal pubblico. In definitiva, nel secondo terzo del Settecento, nonostante la gerarchia dei generi fosse ancora attuale, erano i paesaggi di Vernet e le nature morte di Oudry e di Chardin ad incontrare maggiormente il favore degli *amateurs*. Inoltre, nella seconda metà del Settecento circolavano sul mercato dell'arte diversi paesaggi napoletani: una veduta del tempio di Serapide di Hubert Robert (vendita Mariette del 1775), due *pendants* di Vernet raffiguranti il porto di Napoli (vendita del conte Merle del 1784), e una caccia alle anatre del medesimo pittore (probabilmente la replica, commissionata dal marchese de l'Hôpital, di *Carlo di Borbone alla caccia delle folaghe sul Lago Patria*) (fig. 4), il cui valore cresceva a dismisura col passare degli anni (1000 livres nel 1765 alla vendita del marchese de Villette, 4000 livres nel 1777 alla vendita di Randon de Boisset e 11200 livres nel 1807)⁷¹⁶! Infine, negli anni ottanta alcuni collezionisti diventarono addirittura mecenati di paesaggisti: è il caso di Duclos-Dufresnoy, il quale protesse Nivard, Taunay e soprattutto il pittore di marine Huë (acquistando numerosi suoi quadri, aiutando economicamente la sua numerosa famiglia, finanziandogli il soggiorno in Italia ed introducendolo nell'ambiente dei *connoisseurs* e dei collezionisti)⁷¹⁷. La comparsa di una nuova clientela borghese - costituita da commercianti, negozianti, banchieri, armatori, medici ed avvocati (i parlamentari sono borghesi nobilitati sotto Luigi XIV) – portatrice di nuovi criteri di giudizio e capace di contribuire all'evoluzione generale del gusto, fu immediatamente avvertita e analizzata dai critici dell'epoca quali l'abate Le Blanc. Il gusto di una parte del pubblico per il paesaggio e la natura morta e la preferenza manifestata per il naturalismo dei

⁷¹⁵ CROW, *Painters and Public Life*, cit., pp. 82-88.

⁷¹⁶ C. BLANC, *Le Trésor de la Curiosité tiré des catalogues de vente de Tableaux, Dessins, Estampes, livres etc...*, Paris, Jules Renouard, 1857, t. I, pp. 295, 363, t. II, pp. 91 e 233.

⁷¹⁷ BAILEY, *Patriotic Taste*, cit., pp. 144-148.

fiamminghi rispetto all'idealismo accademico dei francesi e degli Italiani, viene interpretata dall'abate in questi termini:

*Les uns dans la peinture ne sont émus que par les choses fortes, les autres le sont par tout ce qui est vrai.*⁷¹⁸

Il favore di cui godeva la pittura di paesaggio negli ambienti borghesi ed aristocratici finì col conquistare anche la *Direction des Bâtiments du Roi*: sotto Marigny fu soprattutto Vernet a beneficiare, tra il 1755 e il 1774, di commissioni pubbliche con la serie dei *Ports de France* (un'opera di propaganda politica destinata a ridare prestigio alla marina francese) e due cicli delle quattro ore del giorno per le residenze reali, mentre durante il mandato di Marigny, Robert ma anche Pérignon (con una veduta di Chiaia), ebbero varie opportunità di lavorare per il re⁷¹⁹.

Quali sono le ragioni dell'inedito favore di cui godette alla fine del Settecento la pittura di paesaggio? La prima è di ordine sociale: nonostante la borghesia non occupasse più sotto Luigi XV e Luigi XVI il ruolo preminente che aveva avuto all'epoca del Re Sole, aveva tuttavia conservato anzi rafforzato le sue posizioni economiche e il suo potere d'acquisto. La borghesia del secolo dei Lumi distolse la sua attenzione dai soggetti religiosi e non fu più attratta dalle composizioni mitologiche, ormai passate di moda; si appassionò, invece, alla realtà più concreta delle nature morte, delle scene di caccia e dei paesaggi. Preferì, inoltre, piuttosto che commissionare, acquistare le opere direttamente dall'artista o dal mercante, così da poter giudicare se la loro qualità corrispondesse effettivamente al prezzo richiesto; orbene solo gli specialisti dei generi minori potevano realizzare diversi quadri in anticipo e presentarne un campione alla clientela.

Le altre due ragioni del successo del paesaggio, l'una estetica e l'altra socio-culturale, sono state messe in evidenza da Olivier Bonfait: nel Settecento, in effetti, un dipinto non era più tanto valutato per il suo soggetto, quanto per la qualità e l'originalità della tecnica pittorica⁷²⁰; in particolare, per la vivacità e la velocità delle pennellate, l'uso di colori pastosi e il bozzettismo espressivo. Orbene, fu soprattutto nei generi minori che i pittori si concessero maggiori libertà rispetto alle regole del mestiere ed

⁷¹⁸ J.B. LE BLANC, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, &c. de l'année 1747, et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, Paris, s.n., 1747, p. 157-160. Citato in C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin*, cit., p. 230.

⁷¹⁹ F. ENGERAND, *Inventaires des collections de la Couronne. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, Ernest Leroux, 1901, t. I, pp. LIV, LVI-LVII, LIX-LX e LXIII, t. II, p. 390.

⁷²⁰ BONFAIT, *Les collections des parlementaires*, cit., p. 35.

espressero al meglio tutta la loro foga creatrice (basti pensare al famoso *Coreso e Calliroe* e al *Ritratto dell'Abbé de Saint-Non* di Fragonard per convincersene). Perché allora non preferire l'acquisto di un paesaggio a quello di un quadro di storia, tra l'altro anche più costoso? L'altro motivo è connesso al ruolo, del tutto nuovo, svolto dalle donne nella società del Settecento, secolo femminile per eccellenza come hanno mostrato numerosi studiosi, quali, ad esempio, Paul Hoffmann o Élisabeth Badinter⁷²¹. Esse non solo gestivano l'attività domestica e s'occupavano della decorazione delle case, ma costituivano anche delle *sociétés de pensée*, in competizione con quelle maschili.

La femme au XVIII^e siècle est le principe qui gouverne, la raison qui dirige, la voix qui commande.

*[...] La femme du XVIII^e siècle ne représente pas seulement la faveur et la fortune des lettres : elle personnifie encore la mode et le succès des arts. Ces grâces d'un temps, les arts relèvent d'elle. Elle leur donne l'accord et le ton, elle les encourage et leur sourit. Elle fait leur idéal avec son goût, leur vogue avec son approbation. Et de Watteau à Greuze, pas un grand nom ne s'élève, pas un talent, pas un génie n'est reconnu, s'il n'a eu le mérite de plaire, s'il n'a caressé, touché, flatté son regard...*⁷²²

I salotti femminili che si sviluppavano parallelamente alle logge massoniche e alle accademie, avevano l'obiettivo più limitato di formare il gusto e di introdurre nuove mode, favorendo l'ingresso dei generi minori nelle case borghesi ed aristocratiche.

Il fenomeno che abbiamo preso in esame aveva anche motivazioni di carattere economico e culturale, riguardanti, in particolare, alcune caratteristiche dei meccanismi di vendita delle opere pittoriche nel Settecento. Come ha rilevato Edwards Jolynn nella sua monografia sul mercante Paillet, l'esaurirsi di quadri italiani di qualità sul mercato dell'arte, provocò un incremento della vendita di opere fiamminghe e olandesi⁷²³. Nacque, quindi, con l'apparizione nei saloni degli appartamenti francesi delle scene di locande di Dou e di Steen, delle nature morte di Kalf e dei paesaggi di Ruysdael e di Van de Velde, un interesse del pubblico per i generi minori, che ebbe come conseguenza una forte richiesta di paesaggi sia del Sei che del Settecento, sia nordici che francesi. Inoltre, tra i fattori che agirono a favore della pittura di paesaggio in questo periodo, ci fu sicuramente lo sviluppo del fenomeno del *Grand Tour* e dell'industria del *souvenir* ad

⁷²¹ P. FAUCHERY, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1972; P. HOFFMANN, *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1977; É. BADINTER, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982; *Ibid.*, *Émilie, Émilie*, Paris, Flammarion, 1983.

⁷²² E. e J. DE GONCOURT, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1862 (ried. Paris, Flammarion, 1982, pp. 291 e 311).

⁷²³ JOLYNN, *Alexandre-Joseph Paillet*, cit.

esso legata⁷²⁴. Le vedute o i «*paysages composés*», che i viaggiatori portavano a casa come antiche fotografie di vacanza, alimentarono il desiderio, da parte del cliente, di possedere delle opere pittoriche che testimoniassero dei luoghi visitati e delle esperienze vissute:

*L'Italien enfermerait le Colisée, s'il le pouvait, pour en faire payer la vue. Le voyageur ne se contente pas de voir, il est tenté de rapporter quelque chose dans sa patrie : l'un des tableaux, l'autre des pierres gravées, celui-ci des médailles, celui-là des bronzes antiques.*⁷²⁵

Il quadro di paesaggio assunse, per questo motivo, la funzione insieme di ricordo, di «trofeo» e di testimonianza delle esperienze personali del suo proprietario.

Un'ultima ragione, questa volta psicologica e culturale, dell'infatuazione per la pittura di paesaggio, fu costituita dal diffondersi di un sentimento di nostalgia, di chiara matrice rousseauiana, verso una natura accogliente ed incontaminata. Lo stesso Diderot, che tanto ammirava i paesaggi di Vernet, fu il primo a svelare le ragioni del loro successo presso una società borghese, urbana e abituata a vivere nell'agiatazza e nella comodità:

*Dans l'impossibilité de nous livrer aux fonctions et aux amusements de la vie champêtre, d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons, à prix d'or et d'argent, le pinceau de Wouvermans, de Berghem, ou de Vernet à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux. Et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images d'un bonheur que nous regrettons [...] et nous brûlons de la soif de l'honneur et de la richesse au milieu des scènes de l'innocence et de la pauvreté, s'il est permis d'appeler pauvre celui à qui tout appartient.*⁷²⁶

In conclusione alla serie di ragioni che abbiamo indicato in precedenza a spiegazione del successo della pittura di paesaggio presso la borghesia e l'aristocrazia francese, possiamo affermare che se essa, da semplice genere alla moda passò al centro dell'attenzione di tutti - mercanti, clienti, artisti e teorici - ciò fu dovuto ad un più generale fenomeno socio-culturale, descritto compiutamente da Norbert Elias nella sua opera *La Société de cour*. Lo studioso ha stabilito che in una società dove predomina l'*ethos* del consumo in funzione dello status sociale, l'unica maniera per salvaguardare

⁷²⁴ A questo proposito, si veda A. PINELLI, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 72, anno 2000, pp. 85-101.

⁷²⁵ G.-F. COYER, *Voyage d'Italie et de Hollande*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, vol. II, p. 216. Citato da F. LUI, *Apprentissage et vita italiana di Charles-Louis Clérissseau, architetto e pittore di antichità. Note sul viaggio in Italia (1749-1767)*, «Bollettino del C.I.R.V.I.», n. 22, luglio - dicembre 1990, anno XI, fasc. II, p. 239.

⁷²⁶ D. DIDEROT, «Vernet» (*Salon de 1767*), in *Regrets sur ma vieille robe de chambre suivi de la Promenade Vernet*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, pp. 40-41.

la posizione di una famiglia nella gerarchia sociale o di accrescerne il prestigio e il successo mondano, consiste nella sua capacità di rendere le proprie spese e i propri consumi conformi al rango sociale a cui si aspira⁷²⁷. Questa necessità di adeguarsi continuamente al gusto e ai capricci della moda rappresentava, per le classi borghese ed aristocratica, una vera e propria schiavitù, come denunciato all'epoca da Diderot, anch'egli vittima delle nuove tendenze imposte dall'*élite* parigina:

*Instinct funeste des convenances! Tact délicat et ruineux! Goût, goût sublime qui changes, qui déplaces, qui édifie, qui renverse, qui vides les coffres des pères, qui laisses les filles sans dot, les fils sans éducation, qui fais tant de belles choses et de si grands maux ; toi qui substituas chez moi le fatal et précieux bureau à la table de bois, c'est toi qui perds les nations, c'est toi qui peut-être un jour conduiras mes effets sur le pont Saint-Michel où l'on entendra la voix enrouée d'un crieur dire : « À vingt louis une Vénus accroupie ».*⁷²⁸

Negli stessi anni in cui in Francia si diffondeva il gusto per la pittura di paesaggio, si teorizzavano, in Gran Bretagna e in Germania, i concetti estetici di pittoresco e sublime; nozioni che, come vedremo, ebbero una notevole importanza nello sviluppo di questo genere artistico.

L'idea del pittoresco fu presente durante gran parte del Settecento nei dibattiti sulla pittura, l'arte dei giardini, la letteratura, la filosofia e l'estetica⁷²⁹ (ad esempio nell'opera di Shaftesbury), ma fu definita in maniera esplicita soltanto, nell'ultimo decennio del Settecento, grazie agli scritti di Gilpin, Price e Knight⁷³⁰. Questi autori diedero, come ha spiegato Raffaele Milani, pieno riconoscimento al valore estetico del concetto di pittoresco, in un momento in cui tuttavia l'ammirazione verso di esso stava ormai esaurendosi a vantaggio della nozione di sublime⁷³¹. Cosa s'intende per pittoresco? I tre autori inglesi non appaiono completamente d'accordo sulla sua definizione; esaminiamo, quindi, la voce *Pittoresque* opera di Lévesque e presente nel suo *Dictionnaire*:

⁷²⁷ N. ELIAS, *La société de cour*, Paris, Calmann-Levy, 1974. Citato in C. MICHEL, *L'artiste et ses publics*, cit., p. 5.

⁷²⁸ DIDEROT, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, cit., p. 17.

⁷²⁹ A questo proposito si veda, S. ROSS, *The Picturesque: an eighteenth century debate*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLVI, 1987, 1, pp. 271-279.

⁷³⁰ W. GILPIN, *Three Essays on the Picturesque. On the Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching landscape*, London, R. Balmire, 1794. (ristampa Farnborough, Gregg International Publishers Limited Westmead, 1972); U. PRICE, *Essays on the Picturesque: as compared with the sublime and the beautiful and on the use of studying pictures for the purpose of improving real landscape*, London, Robson, 1798; R. PAYNE KNIGHT, *An analytical inquiry into the principles of taste*, Westmead, Gregg, 1972.

⁷³¹ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 96.

*Pittoresque. On entend par ce mot tout ce qui convient à la peinture, et ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il est peu d'objets dans la nature qui ne puissent devenir pittoresques, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelque accessoire qu'on y peut ajuster, de quelque point de vue sous lequel on peut les considérer [...]. Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites et régulières, n'est pas pittoresque. Les vieux arbres dont le tronc est tortueux et rongé par le temps, dont l'écorce souvent interrompue est profondément sillonnée, dont les branches sont noueuses, sont pittoresques. Un arbre dont la tige est droite et maigre ne l'est pas, mais il peut se grouper avec d'autres et former une masse pittoresque.*⁷³²

Il gusto per il pittoresco è caratterizzato dalla preferenza per l'asprezza, le variazioni improvvise, la diversità, l'irregolarità, la deformità. Esistono due forme di pittoresco: una nella natura - che l'artista si può solo accontentare di copiare - e l'altra nella pittura, prodotta dall'immaginazione dell'autore. I paesaggi del Sud d'Italia, con la loro folta vegetazione, le loro curiosità naturali (le grotte, il Vesuvio, la Solfatara...), i loro siti urbanizzati (le città costiere, i paesi costruiti sul fianco delle montagne o su terrazze, le rovine antiche e medievali...) e la sua natura selvatica ma ridente (dalle forme armoniose e dalle varie e strepitose risorse per lo sguardo), si rivelano particolarmente adatti a questa corrente estetica⁷³³. In particolare, i dintorni di Napoli sono, secondo il parere di Saint-Non, «*si pittoresques que l'on pourrait à chaque pas faire un tableau*»⁷³⁴.

L'inglese Swinburne, anch'egli particolarmente sensibile al carattere pittoresco di questi paesaggi, scrive nel suo *Voyage dans les deux Siciles*:

*[le] crystal transparent des mers de Naples où une surface tranquille et azurée réfléchit de grandes masses de rochers pendant en précipices, richement couronnées de bois qui étendent leurs rameaux et leurs racines de cette manière majestueuse et sauvage si admirablement rendue par Salvator Rose.*⁷³⁵

In campo figurativo, invece, gli elementi pittoreschi sono, secondo Price, costituiti da:

Le rovine quale segno del pathos inerente alla storia dell'uomo [...] la sagoma arruffata di casupole, capanne, o mulini; gli specchi d'acqua increspati, opposti alla grazia delle cascatelle; gli alberi nodosi e coperti di muschio; i capretti, i cerbiatti e

⁷³² LÉVESQUE, «Pittoresque», in *Dictionnaire des arts de peinture*, cit., p. 73. Per una definizione più attuale del pittoresco, cfr. H.-T. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Quelques paysagistes allemands à Paris: Jean-Georges Wille, Jakob Philipp Hackert, Balthasar Anton Bunker et Adrian Zingg*, in *Le paysage en Europe*, cit., nota 1 p. 252.

⁷³³ Cfr. É. CHEVALLIER, *La découverte des paysages de l'Italie du Sud dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: le Voyage pittoresque de l'Abbé de Saint-Non*, in É. e R. CHEVALLIER, *Iter Italicum*, cit., pp. 80-81.

⁷³⁴ SAINT-NON, *Voyage pittoresque*, cit., vol. III, pp. 65-66.

⁷³⁵ SWINBURNE, *Voyage de Henri Swinburne*, cit., t. III, p. 91.

gli asini, piuttosto che le pecore e i cavalli del mondo pastorale; e infine gli zingari, i mendicanti, i villici, i nobili personaggi perché in età tarda e colti nella nostalgia dell'esilio.⁷³⁶

Pittoresco non è esclusivamente il soggetto o il vocabolario usato dai pittori ma può esserlo anche lo stile dell'artista, come ricorda William Gilpin:

*If the pencil be timid, or hesitating, little beauty results. The execution then only is pleasing, when the hand firm, and yet decisive, freely touches the characteristic parts of each object.*⁷³⁷

In effetti, come notato da Cesare De Seta, il concetto di pittoresco non si fonda su criteri razionali o su astratti principi formali ma sulla percezione empirica della natura. Realizzare un paesaggio pittoresco significa quindi lasciarsi guidare dalla natura – anzi dalla propria natura⁷³⁸ – «per produrre bellezza il cui processo formativo sia assimilabile»⁷³⁹ ad essa. La concezione di un processo creativo artistico simile all'azione della natura, trovò delle applicazioni, oltre che in pittura, in diversi settori artistici. Ricordiamo, ad esempio, la musica con *Gli elementi* di Rebel, che si propone di tradurre in note e accordi i tuoni e i fulmini, o le famose *Quattro stagioni* di Vivaldi, dove si possono sentire i temporali di fine estate o il lento cadere della neve nel periodo invernale; o ancora l'arte dei giardini, con il giardino paesaggistico inglese che riproduce nella natura le composizioni pittoriche di Poussin o di Salvator Rosa. Il marchese de Girardin, ideatore del parco d'Ermenonville, ha elencato, nel suo trattato *De la composition des paysages*, le caratteristiche del giardino all'inglese e fornito una propria concezione del concetto di pittoresco:

*L'effet pittoresque consiste précisément dans le choix des formes les plus agréables, dans l'élégance des contours, dans la dégradation de la perspective ; il consiste à donner par un contraste bien ménager d'ombre et de lumière, de la saillie et du relief à tous les objets, et à y répandre les charmes de la variété en les faisant voir sous plusieurs jours, sous plusieurs faces et sous plusieurs formes ; comme aussi dans la belle harmonie des couleurs et surtout dans cette heureuse négligence qui est le caractère distinctif de la nature et des grâces.*⁷⁴⁰

Le nostre brevi considerazioni sull'estetica del pittoresco ci fanno capire quanto essa sia potuta sembrare estranea ai teorici francesi, abituati ai giardini ordinati di Versailles, al dominio della ragione sulla natura, alla regola ed al metodo. Quello che nell'estetica classica veniva giudicato come rozzo, irregolare, inadeguato fu invece scelto a modello

⁷³⁶ PRICE, *Essays on the Picturesque*, cit. Citato in BRILLI, *Il viaggio in Italia*, cit., p. 78.

⁷³⁷ GILPIN, *Three Essays on the Picturesque*, cit., pp. 17-18.

⁷³⁸ A questo proposito cfr. CORBIN, *Le territoire du vide*, cit., pp. 164-165.

⁷³⁹ DE SETA, *L'Italia nello specchio*, cit., p. 242.

⁷⁴⁰ R.-L. DE GIRARDIN, *De la composition des paysages*, Genève e Paris, Delaguette, 1777, p. 8.

dalla nuova estetica. Ricordiamo *en passant* che gli attacchi che le furono rivolti dai critici francesi fossero facilitati, in un primo momento, dall'assenza (almeno fino all'ultimo decennio del Settecento) di trattati sul pittoresco e, in un secondo momento, dalla mancanza di accordo tra i tre teorici del pittoresco (Gilpin, Price e Knight) sulla sua definizione e le sue caratteristiche. L'évesque, in effetti, nella voce dedicata alla nuova categoria estetica contenuta nel suo *Dictionnaire* e già citata in precedenza, esprime su di essa un giudizio severo:

*On fit des tableaux, auxquels la voix publique donna le nom de bons tableaux, et qui furent portés souvent à un très haut prix, quoiqu'il n'y eût point de génie, pas même de réflexion dans l'invention ni dans la disposition du sujet, point de beauté dans les formes, point de pureté dans le dessin, point de caractère, point d'expression. Qui faisoit donc le mérite de ces tableaux? Un beau métier, des ajustements pittoresques, une touche un pinceau pittoresques. Les peintres acquirent le privilège de ne plus penser : ils ajustèrent, ils manœuvrèrent.*⁷⁴¹

Il concetto di pittoresco deriva da una cultura empiristica della percezione (soprattutto visiva e tattile) e della sensibilità - la cui massima espressione è rappresentata dal *Saggio sull'intelletto umano* di Locke e dal *Trattato sulla natura umana* di Hume - che non trovò sostenitori tra i critici francesi e fu estranea alla mentalità del paese. Il pittoresco, invece, costituì una tecnica pittorica, una moda del sentire e soprattutto un ideale estetico condiviso da numerosi artisti e scrittori europei provenienti da entrambi i lati della Manica e delle Alpi.

In realtà, non è sempre facile operare una distinzione tra i concetti di pittoresco e di sublime, sia quando essi sono applicati alle manifestazioni della natura, sia quando sono utilizzati come categorie artistiche. Come definire, ad esempio, una scarpata rocciosa a Capri (figg. 39 e 40) o un'*Eruzione del Vesuvio* di Volaire (fig. 9)? Pittoresche o sublimi? Le due nozioni - tra l'altro quasi contemporanee - derivano infatti entrambe da un'estetica della percezione caratterizzata da un rapporto soggettivo tra lo spettatore e l'oggetto. Allo scopo di mettere in risalto le differenze comunque presenti tra le due categorie estetiche, possiamo confrontare due descrizioni di un'eruzione del Vesuvio, la prima dovuta a Denon, la seconda a Madame de Staël:

L'escarpement presque perpendiculaire de rochers terminant en pointes de différentes formes ; le déchirement de ce sol qui laissait voir les tranches de tout ce qui le composait ; des milliers de moufettes qui tapissaient leurs orifices de sels et de soufre, colorés de l'incarnat le plus vif, du rouge orangé, du blanc, du jaune et du vert, et de toutes les nuances qui participent à toutes ces couleurs; une vapeur vacillante et transparente qui leur servait comme de vernis; des torrents de fumée,

⁷⁴¹ LÉVESQUE, «Pittoresque», cit., p. 76.

*alternativamente noire et blanche, qui sortait à gros flocons de plusieurs trous où l'œil ne pouvait pénétrer; enfin cet ensemble par ses formes, ses couleurs et ses accidents particuliers, formait un tableau aussi beau qu'extraordinaire.*⁷⁴²

*Le vent se fait entendre et se fait voir par des tourbillons de flamme dans le gouffre d'où sort la lave. On a peur de ce qui se passe au sein de la terre, et l'on sent que d'étranges fureurs la font trembler sous nos pas. Les rochers qui entourent la source de la lave sont couverts de soufre, de bitume, dont les couleurs ont quelque chose d'inferral. Un vert livide, un jaune brun, un rouge sombre, forment comme une dissonance pour les yeux, et tourmentent la vue, comme l'ouïe serait déchirée par ces sons aigus que faisaient entendre les sorcières quand elles appelaient, de nuit, la lune sur la terre.*⁷⁴³

Il racconto di Denon rientra nell'ambito del pittoresco, mentre quello di Madame de Staël appartiene già all'estetica del sublime. Sebbene la differenza fra le due descrizioni sembri risiedere solo nell'intensità drammatica del testo, notiamo come il sublime non sia soltanto il superlativo del pittoresco, ma includa qualcosa in più: le nozioni di terrore e d'infinito. Il concetto di sublime è stato formulato in modo esplicito da Longino nel trattato *Del sublime*, redatto in epoca augustea o nel III secolo dopo Cristo, ed è stato ulteriormente sviluppato nel Settecento da Burke, nella sua opera *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee sul sublime e sul bello* (1756), e da Kant nella *Critica del giudizio* (1790). Attilio Brilli⁷⁴⁴ ha identificato la causa dell'apparizione nel XVIII secolo di un'attrazione per il sublime della natura, nel passaggio, avvenuto con la rivoluzione scientifica del Seicento, dal cosmo chiuso e rassicurante del sistema tolemaico all'universo infinito di Copernico, Giordano Bruno e Newton⁷⁴⁵. Il terrore dell'uomo di fronte all'infinità della Creazione è magistralmente espresso da Pascal in questo famoso *pensée*:

Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui

⁷⁴² DENON, *Voyage au Royaume de Naples*, cit., p.102.

⁷⁴³ DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, cit., pp. 337-338.

⁷⁴⁴ BRILLI, *Il viaggio in Italia*, cit., pp. 61-62 e 76.

⁷⁴⁵ È proprio in questi termini che, in una sua fondamentale opera dedicata alla storia delle teorie cosmologiche, il grande filosofo della scienza Alexandre Koyré ha descritto il passaggio dalla concezione del mondo «come un tutto finito e bene ordinato, nel quale la struttura spaziale incarnava una gerarchia di valore e di perfezione» elaborata dalla filosofia greca (e in particolare da Aristotele), all'«Universo indefinito ed addirittura infinito, che non comportava più nessuna gerarchia naturale ed era unito solo dall'unità delle leggi che lo reggono in tutte le sue parti» della fisica newtoniana, che segna la nascita della scienza moderna. Sempre secondo Koyré, l'imporsi del nuovo pensiero scientifico implica «il rifiuto di tutte le considerazioni basate sulle nozioni di valore, di perfezione, di armonia, di senso o di fine, e finalmente, la svalorizzazione completa dell'essere, il divorzio totale tra il mondo dei valori e il mondo dei fatti». A. KOYRÉ, *From the Closed World to the Infinite Universe*, New York, The John Hopkins University Press, 1957 (trad. fr., Paris, PUF, 1961).

invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti.

Que fera-t-il donc, sinon d'apercevoir quelque apparence du milieu des choses, dans un désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin ?⁷⁴⁶

Benché la categoria estetica di sublime, così come quella di pittoresco, si applichi sia alla natura che all'arte, essa assume un significato sostanzialmente diverso nei due ambiti. Una delle caratteristiche principali del sublime consiste nel «piacere positivo» provato di fronte alle manifestazioni terrificanti della natura, a cui si assiste senza tuttavia rischiare di rimanerne vittima. Si tratta, in effetti, di un piacere soltanto estetico, dato che gli uragani e le eruzioni appaiono, agli occhi dello spettatore, nient'altro che delle pure finzioni. Come, altrimenti, godere dello spettacolo di un naufragio senza temere per la vita dell'equipaggio o come assistere ad un incendio senza sentire l'istinto naturale di mettersi in salvo (fig. 51)?

The passions which concern self-preservation, turn mostly on pain or danger [...]. The passions therefore which are conversant about the preservation of the individual turn chiefly on pain and danger, and they are the most powerful of all the passions [...]

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime ; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.⁷⁴⁷

Secondo Burke, perciò, il sentimento del sublime assume un carattere essenzialmente estetico. Il punto di vista del critico inglese riceve una definizione più precisa da parte di Kant, il quale precisa che il sublime non è tanto nella natura, quanto nella nostra mente. Kant, inoltre, afferma che l'uomo è superiore alla natura poiché è dotato della capacità di dominare sia la natura esterna che la propria natura interna, anche quando queste si manifestano con estrema violenza. L'arte e la letteratura possono essere dei mezzi privilegiati d'espressione del sublime; Du Bos l'aveva già intuito nel 1719 – senza però fare riferimento all'espressione «sublime» - come si evince da questo passo contenuto nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*:

Voilà d'où procède le plaisir que la poésie et la peinture font à tous les hommes. Voilà pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite consiste à mettre sous nos yeux des aventures si funestes qu'elles nous auraient fait horreur si nous les avions vu véritablement [...].

⁷⁴⁶ PASCAL, *Pensées*, cit., p. 45.

⁷⁴⁷ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, J. Dodsley, 1757 (ried. *The works of the right honourable Edmund Burke*, London, J.C. Nimmo, 1887, vol. I, p. 110.)

*Le plaisir qu'on sent à voir les imitations, que les peintres et les poètes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses, qui auraient été causées par l'objet même, seraient accompagnées.*⁷⁴⁸

L'orrore, la tortura, la distruzione entrarono quindi a far parte dell'iconografia dei pittori (o delle trame dei libri), diventando fonte di piacere per lo spettatore⁷⁴⁹. Ciò spiega l'immenso successo che, nel secondo Settecento, incontrarono presso il pubblico le tempeste di Louthembourg, le eruzioni di Volaire o ancora, all'inizio dell'Ottocento, le streghe di Goya e gli incubi di Füssli. Come non ricordare, ad esempio, le famose *ekfraseis* di Diderot davanti ai naufragi di Vernet esposti nei *Salons*, o ancora le reazioni di un Baillet de Saint-Julien, il cui cuore:

*Se trouble comme l'élément en fureur qu'il représentent ; il espère, il craint avec ceux qui luttent contre les flots amers, prêts à les submerger ; il se brise de douleur à l'aspect de ceux que leur sort en a rendu la victime.*⁷⁵⁰

Dopo avere definito il concetto di sublime, cerchiamo ora di determinarne le caratteristiche. Secondo Burke, esse sono soprattutto l'orrido, l'oscurità (o i contrasti tra la luce e l'oscurità), la vastità, la forza e i colori vivi. Kant e Schiller le rintracciano invece nel sentimento dell'immensità, dell'infinitezza dell'universo e quindi della piccolezza e della nullità dell'uomo. Per quanto riguarda i soggetti pittorici che meglio si prestano al sublime, questi sono, secondo Kant, i vulcani in tutta la loro forza di distruzione, le scogliere a strapiombo dal profilo minaccioso, gli uragani devastatori e le alte cascate di un fiume in piena. Il pittore-*amateur* Bouquier de Terrasson, nel suo poema *Les charmes de la Peinture*, li individua, invece, nei torrenti di montagna, nei temporali, nelle eruzioni, nelle tempeste di mare, nelle grotte profonde e nei boschi oscuri, nei combattimenti guerrieri e nei sepolcri: tutti temi presenti nella pittura di Salvator Rosa. I soggetti finora elencati appartengono parimenti al repertorio iconografico della pittura paesaggistica francese del Settecento e si ritrovano nei quadri e disegni di Vernet (tempeste, temporali e cascate), di Volaire (eruzioni) (fig. 9), di Oudry (boschi), di Despez (grotte e combattimenti) o di Hubert Robert (rovine e sepolcri).

⁷⁴⁸ DU BOS, *Réflexions critiques*, cit., p. 10.

⁷⁴⁹ A questo proposito cfr. STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 73-74.

⁷⁵⁰ L.-G. BAILLET DE SAINT-JULIEN, *La Peinture, ode traduite de l'anglois par M.***, un des auteurs de l'Encyclopédie*, London [i.e. Paris], s.n., 1753, p. 10. Citato in CONISBEE, *La nature et le sublime*, cit., p. 37. Per un'analisi molto pertinente dei naufragi di Vernet e dell'effetto che producevano sullo spettatore, cfr. CORBIN, *Le territoire du vide*, cit., pp. 265 e 268-272.

Bisogna inoltre aggiungere che, così come il pittoresco, il sublime può manifestarsi oltre che nella scelta dei soggetti anche in quella dei mezzi espressivi, come sottolineato da Watelet nella voce del suo *Dictionnaire* dedicata a questa categoria estetica:

*[Pour être sublime] il est deux moyens qu'il est indispensable que l'imitation réunisse. Le premier c'est de saisir la nature, objet de l'imitation, dans les instants où elle se montre sublime ; l'autre est de choisir, parmi les moyens que fournit l'art qu'on employe, ceux qui doivent contribuer d'avantage à rendre le sublime d'une manière sublime.*⁷⁵¹

Il sublime in arte si caratterizza, secondo Watelet, per la semplicità, la grandezza e l'energia, qualità che si esprimono attraverso l'intenzione, l'azione ed i mezzi adoperati. Il critico si esprime a favore di composizioni dai soggetti semplici ed efficaci, prive di apparato decorativo, con una gamma di colori ristretta e un'unica fonte di luce. Tra le opere che rispondono ai requisiti di Watelet troviamo, ad esempio, *La lanterna del molo al chiaro di luna* di Wright of Derby, il *Castel Sant'Elmo* di Cozens o, per citare un quadro francese, *L'Eruzione del Vesuvio e la morte di Plinio il Vecchio* di Valenciennes (fig. 47).

Pochi furono gli artisti francesi che nel Settecento adottarono, al pari di Valenciennes, l'estetica del sublime sia nello stile, che nel soggetto. I soggetti sublimi incontrarono nondimeno un vasto successo presso il pubblico, come attestano le numerose opere presenti nelle manifestazioni ufficiali (il *Salon du Louvre*) e/o pubbliche (il *Salon de la Correspondance*). In esse, come ha ricordato Marianne Roland Michel in un suo articolo⁷⁵², furono esposti, negli anni quaranta, le rovine e i sepolcri di Lajoüe e di Servandoni e le nebbie di Gamelin; negli anni sessanta, i naufragi di Vernet e di Louthembourg e le costruzioni scalinate di Hubert Robert; negli anni settanta, le tempeste di mare di Huë e di Pillement e gli incendi di Noël e di Volaire; negli anni novanta, *Didone ed Enea rifugiatisi in una grotta durante un temporale* di Valenciennes e i solitari eremitaggi di Constantin d'Aix. Lo stile sublime non suscitò, invece, particolare entusiasmo presso gli *amateurs* e i critici francesi, sostenitori di una pittura guidata dal senso della misura e dall'equilibrio. Una spiegazione efficace della fortuna limitata incontrata da questa tendenza artistica, si trova in un passaggio dell'*Essai sur le paysage* di H. Lebrun:

⁷⁵¹ WATELET, «Sublime», in WATELET e LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture*, cit., vol. V, p. 758.

⁷⁵² M. ROLAND MICHEL, *Entre théorie et pratique. Le paysage français au XVIII^e siècle* in *Le paysage et la question du sublime*, catalogo della mostra (Valence, Musée des beaux-arts, 1° ottobre – 30 novembre 1997), Paris, RMN, 1997, pp. 179 e ss.

*C'est surtout lorsqu'il est ému de ces sentiments profonds, lorsqu'il est pénétré de toute l'horreur de ces sites âpres et heurtés, où l'imagination doit être frappée par tous les moyens dont peut disposer la peinture, que l'artiste éprouve le besoin de mettre un frein à la marche vigoureuse de l'esprit. Quelle que soit l'austérité du sujet, il cherche à ne jamais perdre de vue le système délicat des Grecs, qui se contentaient d'indiquer les passions, sans jamais déformer les traits et effacer entièrement la beauté. Il s'efforce de créer des sites âpres ; mais il craint de blesser l'œil et de dégoûter l'imagination par le désordre [...]. Il sent que pour qu'un désordre puisse être beau, il faut toujours qu'il soit grand et accompagné de noblesse.*⁷⁵³

In definitiva, in Francia l'estetica del sublime si è diffusa, per più di mezzo secolo, piuttosto nei dibattiti teorici che nella pratica artistica.

L'evoluzione del gusto avvenuta in Francia nella seconda metà del Settecento – con la conseguente rivalutazione dei generi minori – e le nuove teorie del pittoresco e del sublime, ebbero delle importanti ripercussioni sulla pittura di paesaggio; ci proponiamo ora di analizzare la situazione del genere a Napoli nel diciottesimo secolo.

Nel corso del Settecento, sia a Napoli che in Francia, la pittura di paesaggio subì un'evoluzione sia dal punto di vista concettuale che da quello stilistico. A Napoli verso la metà del secolo si abbandonò la tradizione della veduta ottica e topografica che era stata praticata all'inizio del Settecento da Van Wittel e da suoi seguaci; analogamente in Francia nel corso della prima metà del secolo il paesaggio ideale, che tanto successo aveva avuto presso i pittori sin dall'epoca di Poussin, cominciò a perdere d'importanza. In entrambi i paesi fu invece privilegiato dapprima il «*paysage composé*» e, in un secondo tempo, il paesaggio d'emozione, rappresentazione delle esperienze vissute e delle sensazioni provate a contatto con la natura.

Attraverso quali circostanze e in che condizioni si passò dalla consolidata tradizione paesaggistica locale (la veduta topografica a Napoli e il paesaggio ideale in Francia) al paesaggio d'emozione? A Napoli, questa evoluzione fu stimolata essenzialmente dal rinnovamento della clientela dei paesaggisti. Nella prima metà del secolo dominava, nel gusto dei vari ceti sociali, e ciò per diverse ragioni, la veduta topografica. Nel primo terzo del Settecento i viceré austriaci mandati a Napoli, spesso per pochi anni, erano desiderosi di portare con sé, al ritorno in patria, degli emblemi del potere, delle produzioni artistiche a testimonianza del loro mandato nella capitale meridionale; troviamo tra questi i «*ritratti*» della sede del governo, il «*Palazzo Reale*» (Van Wittel, *Il largo di Palazzo*, Napoli, C.P.: al centro compare la carrozza reale che rientra a Palazzo)

⁷⁵³ H. LEBRUN, *Essai sur le paysage ou Du pouvoir des sites sur l'imagination*, Paris, Firmin-Didot, 1822, p. 77.

e le rappresentazioni delle trasformazioni urbanistiche ed architettoniche avvenute durante il periodo della loro permanenza in città (Van Wittel, *Chiaia da Pizzofalcone*, Napoli, Banco di Napoli). Anche la borghesia cominciò ad acquistare quadri di paesaggio, che ritraevano le loro proprietà, o semplicemente i luoghi da loro frequentati ed amati⁷⁵⁴. Quando i Borboni salirono al trono, si circondarono a loro volta di artisti, tra i quali un vedutista di corte: Antonio Joli. Egli fu incaricato di rappresentare la capitale del Regno, le sue fortezze, il suo porto e le numerose residenze che i sovrani facevano costruire allo scopo di testimoniare la loro magnificenza e il loro illuminato mecenatismo. La veduta topografica, in questo caso, serviva a documentare la politica economica ed artistica dei re ed assumeva la funzione di uno strumento di propaganda reale (Joli, *Ferdinando IV di Borbone e dignitari di corte alla Reggia di Capodimonte*, Napoli, Museo di Capodimonte). In conclusione, almeno fino agli anni trenta del Settecento, la veduta ottica, nata circa due secoli e mezzo prima (la celebre *Tavola Strozzi*, rappresentante con precisione la capitale aragonese, risale agli anni 1472-1473) e continuamente rinnovata grazie agli apporti di cartografi, topografi e paesaggisti lorenesi e fiamminghi, era un genere molto praticato a Napoli e profondamente radicato nella tradizione artistica e scientifica nella città.

In Francia, invece, il genere ancora in voga all'inizio del Settecento era quello del paesaggio ideale, raffigurante un mondo astratto (come quello dei pastori in Arcadia o dei pellegrini dell'isola di Citera) e una natura benevola che accoglie principi (Carle Van Loo, *Sosta di caccia*, Paris, Musée du Louvre) e dei olimpici (François Boucher, *Diana che esce dal bagno*, Paris, Musée du Louvre).

In pochi anni, tuttavia, sia il paesaggio ideale che la veduta scientifica passarono di moda e conobbero entrambi un'evoluzione verso il «*paysage composé*». A Napoli la crescita urbana impediva sempre di più di realizzare delle vedute d'insieme della città; comparvero i primi *pendants* - che rappresentavano la capitale da levante e da ponente (Costa, *Veduta di Napoli da occidente* e *Veduta di Napoli da oriente*, Sibiu, Museo Brukenthal) – e successivamente le vedute ravvicinate di singoli monumenti (J. Vernet, *Veduta con Palazzo Donn'Anna*, Wien, Albertina). A partire dagli anni cinquanta, alcuni artisti come Bonavia, cominciarono ad utilizzare il «*paysage composé*», che malgrado non fosse aderente alla realtà presentava il vantaggio di radunare in un solo quadro i monumenti più famosi della città. Questa formula riportò un notevole successo presso i

⁷⁵⁴ BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit., 1987, pp. 38-39; 1988, pp. 27-28.

turisti desiderosi di portarsi a casa un ricordo del loro passaggio in città ed incontrò una lunga fortuna artistica in Italia.

Per quanto riguarda la situazione francese, chi si pose l'obiettivo di rinnovare il genere del paesaggio ideale, creato da Poussin e Claude Gellée, per adattarlo alle nuove esigenze del gusto, fu un piccolo gruppo d'artisti operanti a Roma nel periodo compreso tra gli anni dieci e sessanta del Settecento: Manglard, Vernet, Lacroix de Marseille e Lallemand. La svolta fondamentale fu operata soprattutto da Joseph Vernet; il quale non solo utilizzò un approccio innovativo al genere, basato su un confronto diretto con la realtà, ma lavorò anche per un nuovo tipo di clientela, con aspettative differenti rispetto alla committenza francese tradizionale: gli inglesi del *Grand Tour*. Vernet fu capace di rispondere alle loro esigenze e soddisfare le loro attese; per molti di questi viaggiatori - che non avrebbero avuto l'occasione di ritornare in Italia - il quadro portato a casa, l'immagine-*souvenir* doveva, in effetti, servire a riassumere le loro esperienze nel Meridione. Il «*paysage composé*» - capace in qualche pennellata di raggruppare i diversi monumenti visitati, l'atmosfera e lo spirito dei luoghi e l'emozione ricevuta dalla loro contemplazione - era il tipo di composizione più adatta a questo scopo. La formula del «paesaggio d'emozione», inaugurata da Vernet, fu ripresa da numerosi suoi seguaci, connazionali o meno; ciò provocò la caduta in disgrazia, sia in Francia che in Italia, dei vecchi canoni paesaggistici: la vena vanvitelliana, che già all'epoca del soggiorno napoletano dell'avignonese dava segni di esaurimento, e il paesaggio ideale, che pure cominciava ad essere abbandonato da una clientela francese, borghese, sempre più attratta dal naturalismo dei paesaggi olandesi.

Che cosa s'intende precisamente per «paesaggio d'emozione» e in che maniera riuscì a rispondere al mutamento di gusto della clientela?⁷⁵⁵ Il «paesaggio d'emozione» non costituisce una categoria estetica, come il paesaggio sublime, o un sottogenere del paesaggio, come la veduta; rappresenta piuttosto una formula ideata da Nicola Spinosa nel catalogo della fondamentale mostra napoletana del 1990, *All'ombra del Vesuvio*⁷⁵⁶, a proposito dei quadri di paesaggio realizzati a Napoli, da Vernet e da suoi seguaci, per una clientela internazionale. Il concetto è esplicitato dallo studioso in questi termini:

Una committenza che ora ambisce soprattutto a veder fissati sulla tela angoli e aspetti dei suggestivi e mitici dintorni di Napoli di solare bellezza mediterranea, a

⁷⁵⁵ Interessante a questo proposito è il passaggio dedicato da Alain Corbin alle diverse maniere di percorrere lo spazio e all'evoluzione subita dall'approccio estetico al paesaggio, in CORBIN, *L'homme dans le paysage*, cit., pp. 103-107.

⁷⁵⁶ SPINOSA, *La pittura di veduta a Napoli*, cit., pp. 1-25, in particolare pp. 10-11.

veder tradotta in immagine, seppure attraverso combinazioni «poetiche» di realtà e fantasia, un'emozione profonda e duratura, uno stato sentimentale ancor prima e ancor più che una reazione ottica e mentale.⁷⁵⁷

Il termine è legato ad un certo tipo di produzione paesaggistica, un «*paysage composé*» e preromantico, che combina insieme diversi elementi «pittoreschi», anzi «turistici», caratteristici di una data regione (il Vesuvio, i templi di Baia e i pescatori, per Napoli; i canali, le gondole e i palazzi gotici, per Venezia), proponendosi di ricreare l'atmosfera del luogo e ritrasmettere l'emozione provata dal viaggiatore (curiosità, terrore ed ammirazione davanti al vulcano, pace e serenità di fronte al golfo di Pozzuoli alla luce del tramonto). Alain Corbin ha mostrato come i paesaggi mediterranei, per la loro intrinseca poesia, abbiano esercitato un fascino particolare sui viaggiatori del Nord:

La Méditerranée exalte cette gamme de sensations comme elle le fait des feux de la nuit napolitaine. La douceur de la température, la pureté de l'atmosphère engendrent ici une émotion particulière. Roland se tient ainsi des heures à guetter le lever du soleil sur la mer Tyrrhénienne. André Thouin, au large de Livourne, demeure sur le pont une partie de la seconde nuit de son voyage à contempler « les étincelles lumineuses » qui jaillissent du sillage du vaisseau ; il admire « la jolie couleur argentine » que la lune confère aux eaux de la mer. Jean Houël attend le jour, assis sur le môle de la principale des îles Lipari.⁷⁵⁸

Il paesaggio, una volta «*artialisé*» (vale a dire diventato quadro, per usare questo comodo neologismo francese) dalla mano del pittore, diventa nel contempo *mindscape*, ovvero paesaggio realistico, paesaggio dell'anima e materializzazione delle emozioni. Uno degli esempi più famosi di «*mindscapes*» sentimentali è costituito sicuramente dall'insieme di circa ottocento disegni eseguiti da Goethe durante il suo viaggio in Italia.

Il paesaggio d'emozione risulta spesso legato anche al fenomeno del *Grand Tour*. *Il faro, la fontana di Nettuno e il Castel Nuovo a Napoli* di Lallemand (London, The British Museum) è, da questo punto di vista, un'opera caratteristica di questo tipo di produzione (fig. 48): si tratta di una rappresentazione non realistica, che inserisce sul fondo della composizione il Vesuvio, elemento qualificante della topografia napoletana, sebbene non sia osservabile da quest'angolazione. Il quadro riunisce, in realtà, elementi sparsi, non tutti presenti nel cono visivo del pittore, e scarta gli oggetti non interessanti per privilegiare quelli più caratteristici e le «curiosità turistiche». Il paesaggio d'emozione si inserisce, inoltre, nella generale ricerca del sentimento che caratterizza il secolo e che abbiamo evocato *supra* («*Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi*

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 10. Si veda anche MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., pp. 61-67.

⁷⁵⁸ CORBIN, *Le territoire du vide*, cit., p. 184.

tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner» chiede Diderot al pittore⁷⁵⁹), e intrattiene delle relazioni ambivalenti con le varie tradizioni paesaggistiche. Attinge, infatti, alcune sue componenti dalle diverse scuole pittoriche europee (italiana, francese, inglese e olandese), ma sa anche liberarsi dalla loro influenza per creare formule nuove. Così il paesaggio d'emozione si distacca dalla veduta napoletana per la libertà con cui, svincolandosi da una rappresentazione obiettiva, descrive la natura⁷⁶⁰; e parimenti prende le distanze dal paesaggio ideale francese, ancorandosi alla realtà attraverso la raffigurazione di paesaggi urbani e campestri realmente esistenti e già noti al committente. Tuttavia, del paesaggio ideale conserva la volontà di coinvolgere emotivamente lo spettatore e l'idea che lo scopo della pittura sia quello di riuscire a parlare insieme al cuore e alla mente. Il messaggio che intende trasmettere il paesaggio d'emozione, d'altra parte, non è né filosofico né morale, esso consiste piuttosto in uno sguardo benevolo sulla natura e sui popoli, in un'ammirazione per le vestigia del passato, la grandezza dei romani, la fecondità del suolo e la potenza del Vesuvio, ed infine, in una presa di coscienza della fragilità dell'esistenza umana. Il paesaggio d'emozione, in effetti, non rivolge un interesse soltanto archeologico alle testimonianze della civilizzazione romana (abbandonando, come notato da Élisabeth Chevallier, le nobili e geometriche rovine alla Poussin per preferirgli quelle scalciate e invase dalla vegetazione⁷⁶¹), che diventano, piuttosto, oggetto di *reportage* etnologici o di indagini geografiche e geologiche. Tipico, in questo senso, è l'atteggiamento del pittore Houël:

Tutto lo interessa, e non soltanto le rovine, ma il paesaggio puro, la bellezza del Golfo di Napoli e del suo cielo, i costumi pittoreschi, le cerimonie e le usanze.⁷⁶²

Il paesaggio d'emozione ha ugualmente un debito verso la tradizione inglese, da cui trae alcuni elementi preromantici e la tecnica fluida, leggera e vaporosa, capace meglio di ogni altra di rendere sulla tela l'atmosfera e i cambiamenti meteorologici; analogamente dalla scuola olandese riprende, in alcuni casi, la precisione descrittiva e le facoltà mimetiche. Il paesaggio d'emozione risulta, in definitiva, il risultato di un incontro tra diverse concezioni e approcci alla rappresentazioni della natura. D'altronde, fecondare una tradizione consolidata attraverso un apporto esterno originale, costituisce uno dei meccanismi principali attraverso il quale si creano le innovazioni culturali.

⁷⁵⁹ D. DIDEROT, citato in CABANNE, *L'Art du XVIII^e siècle*, cit., p. 181.

⁷⁶⁰ Occorre precisare che la veduta vanvitelliana non è mai una rappresentazione esatta della realtà, poiché contiene delle distorsioni visive e delle piccole modifiche prospettiche. Tuttavia rimane abbastanza vicina alla verità e non si prende mai le licenze del *paysage composé*.

⁷⁶¹ É. CHEVALLIER, *La découverte des paysages de l'Italie du Sud*, cit., p. 78.

⁷⁶² G. BAZIN in *L'Italia vista dai pittori francesi*, cit., p. 19.

La cultura è infatti ciò che nasce attraverso il confronto con la diversità; in un certo modo essa è il prodotto di una modifica dell'elemento autoctono grazie alla ricezione dell'elemento straniero.⁷⁶³

La scuola artistica napoletana si caratterizza e trae la sua ricchezza proprio da questo continuo flusso d'influenze straniere; difatti, l'incontro tra due diverse identità ed il confronto con il diverso conducono non solo alla creazione di una nuova cultura, ma anche a riflettere sui fondamenti e gli elementi costitutivi della propria tradizione⁷⁶⁴.

3.1.3 L'evoluzione stilistica

Nel corso del Settecento mentre il concetto di paesaggio subì un'evoluzione graduale, lo stile e l'approccio dei pittori al genere registrarono invece mutamenti profondi. Prima di affrontare il tema delle trasformazioni formali della pittura di paesaggio che si operarono a Napoli nell'ambiente degli artisti francesi e di identificarne le cause, occorre ricostruire il metodo di lavoro di questi pittori - metodo spesso diverso da quello indicato dai teorici (cfr. *supra*).

Il metodo

Si possono ricostruire le diverse tappe attraverso cui avveniva l'elaborazione dei quadri francesi di paesaggio grazie ai numerosi bozzetti e disegni preparatori pervenutici, al trattato di Valenciennes, alla corrispondenza degli artisti, alle testimonianze dei contemporanei (si veda, in particolare, il lungo paragrafo «*De l'étude du Paysage*» redatto da De Piles nel suo *Cours de peinture par principes* e ripreso parzialmente nel *Dictionnaire* di Watelet) ed ai *dossiers* di restauro di alcuni quadri di paesaggio. A partire dall'epoca di Vernet, la realizzazione di un dipinto era sempre preceduta dall'esecuzione di schizzi dal vero che registravano una posa, un'attitudine, il profilo di una figura o di un oggetto, un movimento, una scena pittoresca, un effetto meteorologico o, ancora, le varie componenti del paesaggio. Testimonianze di questa

⁷⁶³ M. ERDHEIM, *Das Fremde-Totem und Tabu in der Psychoanalyse*, in *Das Fremde in der Psychoanalyse: Erkundungen über das «Andere» in Seele, Körper und Kultur*, a cura di U. STREECK, München, Pfeiffer, 1993, p. 178. Citato in L. LA GROTTA, *L'immagine dell'«altro». Il turista nella prospettiva degli abitanti locali*, in *Tra Amalfi e Ravello: viaggio, turismo e cultura locale*, a cura di D. RICHTER, Napoli, Electa, 1997, p. 37.

⁷⁶⁴ Cfr. U. GYR, *Touristenkultur und Reisealltag*, «Zeitschrift für Volkskunde», n. 84, 1988, pp. 224-239. Citato in LA GROTTA, *L'immagine dell'«altro»*, cit., p. 37.

maniera di procedere sono presenti sia nelle opere stesse, in cui troviamo spesso raffigurato l'artista che disegna in mezzo alla natura, che negli scritti dei contemporanei. Tra questi ultimi, citiamo il diario di Charles Townley, dove viene raccontato come Volaire, approfittando della sosta in un piccolo paese, cominciasse a fissare sulla carta i costumi degli abitanti e le mosse di due danzatori:

*There were few women the men were in generall draped in great waistcoates made of sheep skins cheefly black those who had shoes were only made of a piece of goat skin tied on the foot in the manner of the Antiens. Several bagpipes the same as used in Scotland. Men played the piper for tune to which they danced singly. Monsieur Volair drew numbers of the figures.*⁷⁶⁵

Questa attenzione particolare allo studio dal vero da parte dei discepoli di Vernet, viene confermata dal sapiente Padre Della Torre, il quale per verificare la giustezza dei suoi calcoli sull'altezza della colonna di lava dell'eruzione del 1779, li confronta con le proporzioni dei quadri di Volaire (fig. 17):

Circa poi la proporzione della colonna o sia rogo di fuoco col detto perpendicolo del monte sono anche varii i risultati. Le nostre congetture a vista d'occhio raggiransi a circa una volta e mezza l'accennato perpendicolo. Esse furon reiterate dalla loggia de' Liparoti, e talvolta lo estendevano sino a due, due volte. Abbiamo il piacere di trovarci d'accordo con quelle di Don Vincenzo Mazzola esperto nostro Ottico, del Signor Maresciallo Poulet che prese le misure dal Molo, e finalmente del già nominato Pittore Volaire, il quale à regolato le proporzioni del suo gran quadro sulla scala pittorica da lui applicata all'altezza del monte dal suo balcone di Chiaia. Inoltre son tanti gli aspetti nelli quali à dovuto commensurare il detto monte, che dopo averne fatto tante pitture colla mano, il suo occhio è divenuto espertissimo a squadrarlo.⁷⁶⁶

Molto spesso gli artisti si accontentavano di disegnare su carta con la sanguigna, il carboncino, all'epoca di Hubert Robert, o la grafite, all'epoca di David⁷⁶⁷; altre volte utilizzavano l'olio, l'acquerello o il pastello⁷⁶⁸. Vernet raccomandava, tuttavia, nella sua *Première lettre aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, ou de la marine* (e anche verbalmente a molti suoi discepoli), l'uso della pittura su carta spessa (o anche su cartoncino o su una piccola tela) allo scopo di fissare non solo il contorno, ma anche il colore ed i fugaci effetti atmosferici:

⁷⁶⁵ London, British Museum Central Archives, TY1, Diaries and Memoranda Books, 3.

⁷⁶⁶ Padre G.M. DELLA TORRE in TORCIA, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio*, cit., p. 58-59.

⁷⁶⁷ A. OTTANI CAVINA, *Rome 1780: le thème du paysage dans le cercle de David*, in *David contre David*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 6 – 10 dicembre 1989), a cura di R. MICHEL, Paris, La Documentation Française, 1989, t. I, p. 89.

⁷⁶⁸ Sulle tecniche utilizzate alla fine del Settecento per il disegno di paesaggio, cfr. C. STEFANI, *Dessiner le paysage entre XVIII^e et XIX^e siècles*, «La Revue de l'Art», n. 143, 2004, p. 59-66.

Après avoir bien choisi ce qu'on veut peindre, il faut le copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur [...].

Il faut que l'heure que l'on choisit pour peindre un tableau se fasse sentir partout, et que chaque objet participe du ton général qu'offre la nature.⁷⁶⁹

Seguendo il suo consiglio i giovani artisti sarebbero riusciti ad imitare fedelmente la natura, evitando di esporsi alle critiche dei loro colleghi stranieri quali Hackert:

I giovani francesi tanto i pensionati dell'Accademia francese quanto gli altri, portavano in tasca un piccolo libretto in ottavo o in dodicesimo e disegnavano dal vero con sanguigna o gessetto nero, ma tutti di maniera. Ho visto i disegni di molti artisti e tutti mi sono sembrati fatti dalla stessa mano.⁷⁷⁰

Questo metodo, tra l'altro, era stato già sperimentato con successo nel secolo precedente da G. Sandrart, C. Gellée, G. Duguet, S. Rosa e Velasquez; e se, prima del 1780, venne usato soltanto come un'attività sporadica (praticata in Francia da Watteau, Oudry e dai seguaci di quest'ultimo, Portail, Julliard, Wille, Boucher e Natoire, e in Italia da Manglard, Vernet, Fragonard, Robert, Clérisseau e Volaire), diventò dopo questa data un esercizio al quale tutti si dedicavano volentieri⁷⁷¹. Una testimonianza divertente a questo proposito ci è fornita da Castellan:

Un jour, assis sur les hauteurs de la villa Borghèse, je dessinois un tombeau antique à moitié caché par les longues branches pendantes d'un saule pleureur, lorsque je vois venir un peintre [Reinhart], que je reconnois au grand portefeuille qu'il tenoit sous le bras. Il avance, recule, se porte tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, s'assoit un moment, se lève, va plus loin, toujours en fixant l'objet que je dessinois ; enfin il vient s'établir près de moi. Séparés par une touffe de genêt, il ne pouvoit m'apercevoir ; il se met aussitôt à l'ouvrage.⁷⁷²

La citazione riportata dimostra come, alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento, lo studio dal vero, oltre che molto diffuso presso gli artisti, fosse capace di creare con facilità motivi di successo (ad esempio, i giardini di Villa Borghese o la tomba di Virgilio).

⁷⁶⁹ VERNET, *Lettre aux jeunes gens*, cit., p. 622. Cfr. anche *supra*. Si veda anche la famosa lettera di Reynolds mandata a Nicolas Pocock nel 1780, in J. NORTHCOTE, *The Life of Sir Joshua Reynolds, late President of the Royal Academy, comprising original Anecdotes of many distinguished Persons, his contemporaries, and a brief Analysis of his discourses*, London, Henry Colburn, 1819, t. II, pp. 90-91 (citata tra gli altri in CAUSA PICONE, *Voltaire*, cit., p. 27) e DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., pp. 219-220, 259-260 e 407, dove l'autore ricorda la lezione sugli studi all'olio di *plein-air* che aveva ricevuto da Vernet a Parigi nel 1781.

⁷⁷⁰ P. HACKERT, *Frammenti teorici*, citato in WEIDNER, *La carriera romana di Philipp Hackert*, cit., pp. 142-143.

⁷⁷¹ A questo proposito, cfr. CONISBEE, *Pre-Romantic «plein-air» Painting*, cit.; P. GALASSI, *Corot in Italia. La pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 14 e 18 e MESSINA, *Natura e cultura*, cit., p. 8.

⁷⁷² CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie*, cit., vol. II, p. 55. Citato da GALASSI, *Corot in Italia*, cit., p. 108.

Una descrizione dettagliata degli strumenti usati dagli artisti per dipingere in campagna la troviamo in una famosa conferenza di Claude-François Desportes, pronunciata all'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* e dedicata all'opera di suo padre, il pittore di animali e nature morte François Desportes (cfr. *supra*):

*Il portoit aux champs ses pinceaux et sa palette toute chargée [...], un petit châssis d'acier auquel il attachoit le portefeuille et le papier. Il n'alloit point à la campagne sans porter ce léger bagage.*⁷⁷³

Dalle testimonianze del Sei e Settecento che ci sono pervenute, sappiamo che tutti gli strumenti necessari (tavolozza, pennelli, olio e pigmenti) venivano comodamente sistemati in una scatola piatta e poco ingombrante⁷⁷⁴. Se tuttavia l'artista preferiva non caricarsi di questo materiale, poteva accontentarsi di realizzare un semplice disegno e di segnarvi, come *memento*, il nome dei colori osservati (o un numero, un simbolo che rimandasse ad un codice delle tonalità in precedenza definito dal pittore). Su diversi studi di figure di Volaire eseguiti al carboncino troviamo, infatti, delle indicazioni sui colori, che servivano a caratterizzare le tonalità vive dei costumi popolari. Una volta nello studio, il pittore poteva rielaborare i suoi schizzi con l'inchiostro, la sanguigna, il gesso o l'acquerello. I più belli, a volte realizzati su carta colorata, potevano anche essere commercializzati. Alcuni artisti – in particolare quelli che avevano ricevuto esclusivamente una formazione da disegnatore o da architetto e non da pittore – si fermavano a questa tappa; è il caso di Nicolle o di Thierry, i cui disegni precisi e raffinati trovarono sicuramente degli acquirenti.

Analizzando accuratamente l'opera grafica e pittorica degli artisti si possono spesso identificare degli studi di figure o di elementi paesaggistici reimpiegati successivamente nella composizione; è il caso dell'*Uomo che tiene una padella* di Volaire (San Francisco, California Palace of the Legion of Honor), che ritroviamo in una marina acquistata nel maggio 2004 dalla Galerie Aaron di Parigi. Ogni artista che intendeva costituirsi una fama, doveva raccogliere numerosi studi (anche di altri pittori) allo scopo di crearsi un repertorio di motivi ampio e vario, da usare durante tutta la sua carriera; dal catalogo d'asta dell'eredità di Vernet, è noto, ad esempio, che le sue cartelle contavano circa settecento disegni, schizzi e studi preparatori, di cui «33 tableaux et études de

⁷⁷³ DESPORTES, *Conférence*, cit. Citato in ROLAND MICHEL, *Le paysage au XVIII^e siècle*, cit., p. 219.

⁷⁷⁴ Cfr. CONISBEE, *Pre-Romantic «plein-air» Painting*, cit., pp. 414-424.

*Rome et de Naples, de tailles variées, sur toile et non encadrées»*⁷⁷⁵ (che purtroppo reimpiogò in maniera così frequente da cadere, alla fine della sua carriera, in una noiosa *routine*). Sulla base di questi elementi, i pittori di paesaggio concepivano la composizione generale a partire da un disegno più completo, di grandi dimensioni, spesso a penna e ad inchiostro su uno schizzo al carboncino. Questo disegno era quindi riprodotto in scala più grande sulla tela (è il caso dello *Studio per il Notturmo di Compiègne* di Volaire al museo del Louvre), a volte con la tecnica del riporto. Un disegno della Società Napoletana di Storia Patria, la *Marina con nave e figure* attribuito a Volaire, ha i contorni forati proprio a causa dell'operazione di trasferimento sul cartone e della successiva imprimitura della tela. In una lettera indirizzata a Townley, Volaire, riferendo lo stato d'avanzamento dei quadri commissionatigli, commenta in questi termini le varie tappe del suo lavoro:

*Les deux tableaux que vous m'avez fait l'honneur de m'ordonner, les toilles sont tirées sur leur chasis, leur composition en son faite et je compte de les ebocher la semaine prochaine.*⁷⁷⁶

Il disegno preparatorio più elaborato di cui abbiamo testimonianza, è quello della *Pesca a Castellammare*, uno studio per la grande composizione di Volaire realizzata per Ferdinando IV:

[Volaire] ci mostrò [*i.e.* Tommaso Puccini e i fratelli Torres] un gran disegno a penna acquarellata alla francese già eseguito per saggio del quadro compagno alla caccia del Re. Rappresenta la pesca di Castellammare. In avanti quasi in cerchio le barche coi pescatori, che alzano la vela, e sopra il Re con la sua compagnia con le lance da ferire il pesce, che guizza al disopra. Indietro in linea retta navi di disegual grandezza: a sinistra Castellammare, a destra il Vesuvio.⁷⁷⁷

Tuttavia, per la maggior parte degli artisti che abbiamo studiato – eccezione fatta per i disegnatori del *Voyage pittoresque*, i quali dovevano fornire dei modelli per l'incisione - non abbiamo trovato tanto dei disegni preparatori, quanto piuttosto una serie di schizzi autonomi. La generazione di Vernet e dei suoi seguaci non lavorava su commissione – non aveva perciò la necessità di produrre bozzetti da mostrare ai clienti – e realizzava le proprie opere direttamente sulla tela. Ad un cliente olandese che gli aveva chiesto uno schizzo a riprova delle sue capacità, Vernet rispondeva:

⁷⁷⁵ J.B.P. LEBRUN e LEVASSEUR, *Notices des tableaux, dessins et estampes...après le décès de M. Vernet... 20-21 avril 1790*, Paris, Le Brun, 1790. Citato in STAINTON, *'Rêves, pensées éveillées et incidents'*, cit., p. 141 e in GALASSI, *Corot in Italia*, cit., p. 19.

⁷⁷⁶ London, British Museum Central Archives, TY7, Incoming letters and Correspondence, f. 1572.

⁷⁷⁷ PUCCINI, *Relazioni epistolari di un viaggio da Roma a Napoli*, cit., Carte c. 238, c. 107. Citato in MAZZI, *Paesi, figure e gallerie d'arte*, cit., p. 257.

Je ne suis pas habitué à faire des esquisses pour mes tableaux, et je n'en ai jamais fait. Ma coutume est de composer sur la toile du tableau que je dois faire et de le peindre tout de suite pour profiter de la chaleur de mon imagination : d'ailleurs, l'espace me fait voir tout d'un coup ce que je dois y faire et me fait composer en conséquence.⁷⁷⁸

In questa lunga lettera, che non possiamo qui citare per intero, Vernet spiegava che se avesse realizzato uno schizzo prima di dipingere, avrebbe messo «tutto il suo fuoco» in esso, con il rischio che la versione definitiva dell'opera sarebbe risultata fredda e noiosa. Vernet accettava, in generale, di farsi dettare il soggetto («*calme, tempête, lever, coucher du soleil, clair de lune, paysage ou marine*») e le dimensioni del quadro, ma non il resto: tanto meno sarebbe stato libero nel processo creativo, tanto più avrebbe dipinto in modo scadente. La situazione cambiò del tutto, negli ultimi due decenni del Settecento, con il ritorno al classicismo nella pittura di paesaggio. Come abbiamo visto in precedenza, le teorie di Valenciennes, che furono messe in pratica sia dai suoi contemporanei (come Péquignot) che dai suoi seguaci (come Michallon), portarono ad una rivalutazione dell'«Idea» e quindi del disegno preparatorio. Nella cartella di disegni di Péquignot che abbiamo scoperto alla Società Napoletana di Storia Patria, si trovano due studi di paesaggio con figure, realizzati su carta velina e sicuramente destinati a servire da modello per delle composizioni che, o non furono mai realizzate, o non ci sono pervenute.

La tappa finale del processo creativo era l'esecuzione del dipinto: l'artista sceglieva l'inquadratura, l'angolazione e, in seguito, la ripartizione dei volumi. I più scrupolosi tra i paesaggisti tornavano sul sito da loro raffigurato, allo scopo di confrontare il soggetto scelto con l'interpretazione pittorica che ne avevano dato. Le figure erano, in genere, gli ultimi elementi ad essere integrati nella composizione (oggi, a causa del fenomeno dell'usura dei quadri, si vede spesso il paesaggio attraverso le figure, diventate leggermente trasparenti); ciò sia per poter personalizzare il quadro, nel caso in cui il cliente avesse richiesto la presenza di un suo ritratto discreto sul bordo del cratere del Vesuvio o sulle rive flegree, sia per equilibrare, all'ultimo momento, la composizione e l'armonia dei colori.

Il se peut faire aussi (et c'est ce qui arrive ordinairement) qu'il [le peintre] ne songe à ses figures qu'après que son paysage est tout à fait terminé : et la vérité est que

⁷⁷⁸ Lettera di Vernet a Oudermeulen del 6 maggio 1763. Citata in *Vernet und die Salonkritiken*, cit., p. 20.

*dans la plupart des paysages, les figures sont plutôt faites pour les accompagner, que pour leur convenir.*⁷⁷⁹

La tecnica privilegiata rimase nel Settecento l'olio su tela, rari sono gli esempi d'utilizzazione di pannelli (Lacroix de Marseille, *Capriccio con l'eruzione del Vesuvio, di notte e pescatori che tirano le reti*, London, Christie's, 19 aprile 1996). La *gouache*, tecnica importata a Napoli da Fabris e Hackert, cominciò a svilupparsi a partire dalla fine degli anni sessanta (Hoüel, *Il golfo di Napoli*, Paris, Musée du Louvre) (fig. 14), così come la tecnica dell'acquerello, diffusa soprattutto dagli inglesi e sempre più apprezzata dai pittori di paesaggio (Pérignon, *Veduta di Paestum*, London, Sotheby's, 18 febbraio 1991). I nostri pittori francesi dipingevano, nella maggioranza dei casi, su tele sottili, utilizzando una preparazione grigia (bianco di piombo, nero di carbone ed olio) che veniva successivamente ricoperta da un'imprimatura fatta di grigio e d'ocra; alcuni artisti preferivano tuttavia comprare delle tele di formato standard, già tese sul telaio, anzi già preparate. I colori erano sia schiacciati e mischiati dai pittori stessi, che comprati già pronti; diverse cartolerie e negozianti di tele erano, infatti, presenti a Chiaia o nei pressi di via Toledo, due quartieri abitati e/o frequentati dagli artisti⁷⁸⁰. La materia pittorica era sempre liscia e fine, ad eccezione di qualche impasto realizzato per rendere mimeticamente lo spessore della schiuma, il rilievo delle formazioni geologiche o la viscosità della lava.

Il formato dei quadri era generalmente rettangolare e orizzontale, spesso a dimensione di «tela d'imperatore» (100 x 130 cm), o adottanti all'incirca lo stesso rapporto: due terzi – un terzo.

*Il paroît que tous les Artistes se sont accordés généralement, et ont choisi le parallélogramme comme étant la forme du Cadre qui convenoit le mieux pour circonscire la plus grande partie des sujets et des genres de Peinture. Ils ont adopté en général [...] pour le paysage 3 ½ de large sur 2 ½ de hauteur [...]. Quand le tableau est sur la hauteur, la proportion de 4 ¼ de large sur 5 ¼ de haut, est une forme assez agréable ; mais nous ferons une observation, c'est qu'à moins d'y être forcé par les circonstances, on ne doit placer en hauteur que les sujets qui en sont susceptibles par les formes élevées de la plus grande partie des détails qui constituent l'ensemble de la composition.*⁷⁸¹

⁷⁷⁹ DE PILES, «Des figures» in *Cours de peinture*, cit., p. 112.

⁷⁸⁰ Napoli, A.S.N., Affari Esteri, Polizia Real Ministero, Diversi, n. 3576; BORRELLI, *La borghesia mercantile*, cit. La carta si poteva, inoltre, comprare nelle note e antiche fabbriche di Vietri e d'Amalfi (per chi si avventurava fino alla costiera amalfitana).

⁷⁸¹ DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., p. 155.

Alcuni artisti per realizzare dei paesaggi panoramici usavano il formato veduta, lungo e stretto (Manglard, *Napoli da Posillipo*, Wien, C.P., 76,5 x 156 cm) (fig. 12). Questi formati permettevano di ampliare il campo della descrizione e di moltiplicare le scene in primo piano, conservando tuttavia l'unità dell'insieme (con, in secondo piano, una composizione molto aerata e il cielo occupante circa metà della composizione).

A nostra conoscenza, i pittori da noi studiati non hanno avuto assistenti e, al massimo, si sono avvalsi dei servizi di un figlio o di un familiare (è il caso di Joseph Vernet con suo figlio Carle), oppure di un aiutante addetto ai lavori grossolani, come fece Volaire con Pasquale Coppola:

Pagati Cinque al Signor Don Pascale Coppola, dite sono per sue fatiche fatte nel mio studio, e sono per la mesata del corrente mese di giugno 1796 [...]. Napoli li giugno 1796. Pietro Volaire⁷⁸²

Le scelte formali

Quali furono le scelte formali degli artisti francesi, e quale evoluzione subirono nel corso del Settecento? A differenza della scuola napoletana di Van Wittel o di quella veneziana, i francesi non s'interessarono particolarmente alla corrente topografica della veduta, ostacolata dal peso della tradizione accademica, che privilegiava l'invenzione all'imitazione, e dalla forte influenza esercitata da Poussin e Claude Gellée sulla scuola nazionale. Le opere di questi ultimi continuarono in realtà ad essere ricercate dagli *amateurs* durante tutto il Settecento (come testimoniano gli inventari delle collezioni e i cataloghi dei mercanti) e imitate dai pittori francesi e stranieri (Richard Wilson, *Ego fui in Arcadia*, The Trustees of the Hon. W. Bying), sia nel metodo (i famosi «occhiali di Claude» in vetro colorato con i quali si poteva osservare il paesaggio con una patina giallastra simile a quella delle opere del pittore lorenese), che nella concezione idealizzante del paesaggio⁷⁸³. La lezione di Claude Gellée e Poussin non si manifestò soltanto nella tendenza a trasformare la natura circostante in un paesaggio idillico-eroico, in un *locus amoenus* (come, ad esempio, nell'opera di Zuccarrelli), ma contribuì

⁷⁸² Napoli, A.S.B.N., Banco di San Giacomo, 1796, Vol. di bancali di cassa estinte il 22 giugno, vol. II, f. 29. Pasquale Coppola non era un assistente ma piuttosto un domestico, che in alcune occasioni aiutava il pittore, ormai anziano, nei lavori manuali. Il 27 giugno dello stesso anno, lo stesso Coppola, venne pagato per sette libbre di cioccolata che aveva portato in casa di Volaire (cfr. Napoli, A.S.B.N., Banco di San Giacomo, 1796, Vol. di bancali di cassa estinte il 27 giugno, vol. II, f. 1168).

⁷⁸³ Cfr. C. NORDHOFF, *Jacob Philipp Hackert e il paesaggio italiano*, in *Il paesaggio secondo natura*, cit., p. 25.

a prolungare di alcuni decenni l'adesione alla concezione classica del paesaggio da parte di un folto numero di artisti. Come spiega Alain Corbin:

*Le code de la beauté classique implique un espace limité, strictement bordé, soumis à l'homme: c'est la campagne riante. Dans la peinture classique, les personnages se trouvent abrités à l'intérieur d'un berceau naturel, situé au bord d'une rivière, entouré de collines, à l'abri d'une menace extérieure dont on éprouve malgré tout la présence [...]. Ce code impose la détestation de ce qui est vaste, de l'illimité, du désert, de la plaine, de l'immensité marine, de la forêt.*⁷⁸⁴

La generazione di artisti francesi attivi in Italia nel primo terzo di secolo (il periodo immediatamente precedente a quello da noi studiato) tentò di trovare un compromesso tra la tradizione paesaggistica francese e le nuove tendenze che, contemporaneamente, si andavano sviluppando a Roma, Napoli e Venezia⁷⁸⁵, creando delle vedute di fantasia, che rispondevano sia alla necessità di documentazione del paesaggio e di *souvenir*, sia alle norme fissate dall'ortodossia accademica. Il movimento nacque con Manglard verso il 1715 (fig. 12), e si prolungò sino agli anni sessanta, con Lallemand e Lacroix de Marseille (fig. 49). Quali furono le caratteristiche di questi «*paysages composés*» francesi? I due *pendants* di Manglard, *Paesaggio con figure* e *Paesaggio marino napoletano* (mercato dell'arte, 2003), datati entrambi 1743, rappresentano delle opere tipiche di questo genere di produzione: vi troviamo, innanzitutto, alcuni elementi studiati dal vero e riprodotti con grande fedeltà (il porto di Pozzuoli, la certosa di San Martino o ancora la piazza Sant'Antonio di Sorrento), in modo da essere facilmente riconoscibili da parte dei viaggiatori che li avrebbero acquistati. Altri dettagli, come le rocce o gli alberi, sono scelti concordemente al concetto di «bella natura», vale a dire sia per la loro perfezione formale – o, più probabilmente, per la loro capacità di adattarsi agli altri elementi della composizione - sia perché corretti dal pennello dell'artista:

*On pourra étudier d'après nature en la choisissant et en la rectifiant sur l'idée que ces grands maîtres [Titien, les Carrache, Bril...] en ont eu.*⁷⁸⁶

Per chi, come il turista, non ha familiarità con la topografia dei luoghi raffigurati, l'opera - in formato tela d'imperatore e con un angolo visivo molto panoramico per permettere l'inserimento di numerose componenti – appare come un paesaggio realistico (o quanto meno verosimile) e presenta, a differenza della veduta obiettiva, il vantaggio di inserire in un quadro (in questo caso due) i monumenti e/o le formazioni geologiche

⁷⁸⁴ CORBIN, *L'homme dans le paysage*, cit., p. 86.

⁷⁸⁵ Sui caratteri della veduta veneziana e di quella romano-napoletana, cfr. BRIGANTI, *I Vedutisti*, cit.; S. SUSINNO, *La veduta nella pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1974 e COTTINO, *I vedutisti*, cit.

⁷⁸⁶ DE PILES, «De l'étude du paysage», in *Cours de peinture*, cit., p. 119.

più caratteristiche della regione. Apriamo una parentesi per tentare di collocare questo tipo di produzione nell'ambito della concezione estetica in voga in questo periodo. Riferendosi ai testi dei critici e filosofi dell'epoca, ed in particolare all'*Essai sur le goût* di Montesquieu, Maria Grazia Messina ha analizzato la struttura e la funzione dei «*paysages composés*», vivisezionando la psicologia associazionistica degli empiristi: l'interesse di un oggetto risiede nella sua possibilità di rimandare ad una molteplicità di concetti o di altri oggetti, capaci di soddisfare le facoltà immaginative dello spettatore. Orbene, poiché è un'esigenza dell'anima quella di conoscere varie realtà e di estendere il proprio sguardo verso panorami sempre più estesi e nuovi, l'uomo ricorre all'artificio dell'arte, attraverso la quale ha la possibilità di afferrare una varietà di elementi e di punti di vista in un'unica opera⁷⁸⁷. Il «*paysage composé*» è inteso, quindi, come riassunto di realtà multiple e, nel contempo, come *stimulus* di un'anima curiosa ed inventiva.

Dopo la scelta, da parte del pittore, dei diversi elementi della composizione, il loro assemblaggio è realizzato seguendo le regole dell'equilibrio e dell'armonia. Così, per quanto riguarda le figure in primo piano, esse sono inserite con l'intento di animare il quadro e fornire un contenuto narrativo all'opera. In effetti, secondo una tradizione iconografica antica (rintracciabile sui portoni delle chiese medievali, ne *Les Très Riches Heures del duca di Berry*, o ancora, nelle *Stagioni* di Poussin), i personaggi permettono, con le loro occupazioni, di identificare il luogo, l'ora e/o la stagione rappresentati, oppure vengono scelti in modo da corrispondere (con i loro vestiti e il loro portamento) al paesaggio che li circonda.

Secondo Manglard, Lallemand o Lacroix, il quadro di paesaggio deve essere «parlante», ovvero non descrittivo ma narrativo (del resto questa concezione sarà una costante della produzione paesaggistica francese in Italia). *Il golfo di Napoli, con pescatori che tirano la rete in basso d'un promontorio con la tomba di Cecilia Metella* (Paris, Christie's, 26 giugno 2002) di Manglard non è tanto una veduta del golfo di Napoli, quanto piuttosto la rappresentazione di pescatori che lottano contro un vento violento ed un mare agitato per salvare il frutto del proprio lavoro; nella *Marina meridionale al mattino* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) (fig. 49), Lacroix non si propone come obiettivo principale quello di descrivere con precisione la città, dedicando maggiore attenzione all'operazione di calafataggio d'una nave. Malgrado Manglard non

⁷⁸⁷ MESSINA, *Natura e cultura*, cit., p. 11

sia insensibile all'atmosfera solare del Meridione e Lacroix a quella delle nebbie grigie della sera, la scena pittoresca in primo piano, con i personaggi indaffarati, rimane pur sempre il pretesto della rappresentazione. I due artisti, in effetti, non fanno altro che adeguarsi alle raccomandazioni dei teorici e alle esigenze degli *amateurs* francesi dell'epoca; tra i quali Jaucourt, autore della voce «*Paysage*» dell'*Encyclopédie*:

*On représente quelquefois dans les paysages des sites incultes et inhabités pour avoir la liberté de peindre les bizarres effets de la nature livrée à elle-même et les productions confuses et irrégulières d'une terre inculte [... mais] il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligents ont si bien senti cette vérité que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figures.*⁷⁸⁸

Secondo Jaucourt, la natura deve essere ridotta ad una cornice o ad un decoro, a cui solo la presenza dell'uomo è capace di dare un significato⁷⁸⁹.

L'interesse crescente verso l'antico permise di rinnovare la pittura di paesaggio con la creazione di una nuova categoria artistica, il paesaggio di rovine; specifichiamo che con questo termine non intendiamo una veduta realistica di un monumento antico, ma un capriccio con vestigia romane esistenti o immaginarie. Il roviniamo, sebbene nasca a Roma - favorito dall'abbondante repertorio di monumenti antichi e dai numerosi apporti di artisti italiani e stranieri (pittori e/o architetti) presenti in città - estese presto la sua attività a diverse città europee, tra cui Napoli. I francesi che si dedicarono a questo genere furono, per la prima generazione (quella nata nel primo quarto del secolo e che cominciò la sua attività prima del 1750), Lallemand, Clérisseau; per la seconda, Hubert Robert (che visse in Italia dal 1754 al 1765); e per l'ultima (che lavorò a partire dagli anni sessanta), Pérignon, Hoüel, Cassas, Desprez, Renard e Châtelet⁷⁹⁰. Come spiegare il fenomeno dell'infatuazione per la rappresentazione di rovine? Le ragioni sono multiple e appartenenti a diversi ambiti. La raffigurazione delle rovine antiche aveva innanzitutto uno scopo di documentazione: rendere pubblico, attraverso l'edizione di repertori di monumenti, gli edifici romani e greci d'Italia. È il caso, ad esempio, della *Suite de plans des trois temples antiques tels qu'ils existaient en 1750 dans le bourg de Paestum* di Dumont e delle *Antiquities of Sicily and Grecia Major* dei fratelli Adam,

⁷⁸⁸ DE JAUCOURT, « Paysage », in *Encyclopédie*, cit., 1765, t. XII, p. 212.

⁷⁸⁹ GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique*, cit., p. 393. Su questo tema cfr. anche MESSINA, *Natura e cultura*, cit., pp. 10-12.

⁷⁹⁰ Per un quadro più completo sui rovinisti francesi, cfr. R. JULLIAN, *Le thème des Ruines dans la peinture de l'époque néo-classique en France*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français », 1976 (1978), pp. 261-272.

illustrate da Clérisseau (cfr. *supra*). Questo tipo di pubblicazioni non fu appannaggio solo del Settecento, tuttavia ciò che caratterizza le tavole di questo secolo rispetto a quelle dei secoli precedenti, è l'attenzione accordata al contesto nel quale si trova il monumento e la sua restituzione attraverso il disegno. Nella sua *Veduta di Paestum* (fig. 50), Dumont sceglie di rappresentare il sito con una veduta a volo d'uccello, in maniera da permettere, a coloro non lo conoscono, di comprendere la posizione relativa dei templi, di coglierne la posizione rispetto alla cinta di mura che protegge la città dal lato della terra, ed infine, di raffigurarsi la situazione geografica della grande pianura di Paestum circondata dai monti. Una seconda motivazione, questa volta d'ordine economico per questo genere di opere era costituita dalla realizzazione di «vedute *souvenirs*», più o meno fantastiche, rivolte ai viaggiatori del *Grand Tour*; esse trovarono un corrispettivo nei modelli di monumenti in *biscuit* di Tagliolini (*Il tempio di Iside a Pompei*, Roma, C.P.) o nei servizi di porcellana di Capodimonte con paesaggi e monumenti campani⁷⁹¹. Un altro motivo, questa volta più propriamente artistico, a favore della pratica del rovinismo, era quello della costituzione, durante il viaggio a Napoli, di un repertorio di motivi che l'artista poteva sfruttare negli anni successivi, operando infinite variazioni intorno allo stesso tema; ciò sia per rispondere alla richiesta dei clienti, che per studiarne le possibilità formali⁷⁹². In pittura sono abbastanza significativi, da questo punto di vista, i numerosi capricci realizzati da Hubert Robert a partire dal tempio di Serapide e dalla grotta di Posillipo (cfr. *supra*). Con l'opera di quest'artista tuttavia, ciò che era un semplice *exercice de style* alla maniera di Raymond Queneau, divenne il punto di partenza per una più generale riflessione filosofica sulla piccolezza dell'uomo, la fragilità della civiltà, la vanità delle imprese umane, il dominio del tempo e della natura. Un messaggio che intercettò lo stato d'animo dei suoi contemporanei (probabilmente coscienti dell'imminente crollo dell'*Ancien Régime*) e che ispirò a Diderot queste celebri frasi:

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui dure ! Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend [...]. Je vois le marbre des

⁷⁹¹ Sul *souvenir* in quanto «simbolo nel sistema semantico del turismo», cfr. le interessanti riflessioni di C. SELZER, *Alla ricerca del ricordo. Souvenir dal Sud*, in *Tra Amalfi e Ravello*, cit.; in particolare pp. 130-132.

⁷⁹² In maniera analoga, i compositori dell'epoca – come, ad esempio, J. S. Bach – creavano dei «capricci» musicali o, nell'opera, utilizzavano il modello dell'*aria col da capo* – del quale Händel fu il grande maestro – nel quale la ripetizione del tema iniziale permetteva all'interprete di introdurre variazioni ed abbellimenti attraverso i quali esprimere il proprio virtuosismo vocale.

*tombeaux tomber en poussière et je ne veux pas mourir [...] Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun. Moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés.*⁷⁹³

Oltre che assurgere, con Panini in Italia e con Hubert Robert in Francia, al ruolo di vero e proprio genere, l'esercizio del capriccio contaminò anche altri settori quali l'architettura e, in particolare, l'arte del giardino. Il «giardino pittoresco» o «giardino all'inglese», in effetti, si servì proprio di modelli presi a prestito dalla pittura per la costruzione di architetture da giardino e per la loro collocazione nel contesto paesaggistico. Il *Tempio della Sibilla* a Tivoli, ad esempio, fu uno dei monumenti e dei motivi che conobbe maggior fortuna artistica durante tutto il Settecento e ciò sia nel campo della pittura che in quello dell'arte dei giardini; lo stesso Hubert Robert, che lo aveva ritratto numerose volte, riprodusse l'edificio nel parco d'Ermenonville (su di un promontorio sovrastante un ruscello) trasformandolo in un tempio della filosofia. A Napoli furono soprattutto le arti minori - i mosaici di pietre dure e la porcellana di Capodimonte - ad utilizzare i modelli forniti dai capricci pittorici (così, ad esempio, *Il servizio dell'Oca* è ornato da piccoli paesaggi contenenti i principali monumenti antichi del Regno)⁷⁹⁴.

Non si può parlare del rovinismo nella pittura francese senza prendere in considerazione il ruolo fondamentale svolto da Panini nello sviluppo di questo genere. Panini (1691/92-1765), amico e cognato di Nicolas Wleughels (direttore dell'*Académie de France à Rome* dal 1724 al 1737), fu «reçu» nel 1732 all'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* di Parigi e, come comunemente riconosciuto, svolse il compito di maestro di prospettiva dei *pensionnaires*. Essi, sotto la sua influenza (probabilmente anche perché anche attratti dal suo successo sia artistico che commerciale), si orientarono verso il capriccio piuttosto che seguire la propria vocazione di pittore di storia o di architetto (fu questo, ad esempio, il caso di Clérisseau)⁷⁹⁵. Hubert Robert comprò una quindicina di sue opere e realizzò diverse copie dai suoi quadri; Clérisseau,

⁷⁹³ DIDEROT, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, cit., t. XI, pp. 229-230 (a proposito della «Grande galerie éclairée du fond» di Hubert Robert). Cfr. anche LEBRUN, *Essai sur le paysage*, cit., pp. 35-36. Per un'interpretazione «positiva» del rovinismo, cfr. STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, cit., p. 180.

⁷⁹⁴ René Jullian ha individuato quattro tipi di significato per le rovine presenti nella pittura francese di paesaggio del Settecento: il primo, documentario; il secondo - nei casi in cui le rovine sono raffigurate soltanto per le loro qualità formali - «impressionista»; il terzo, sentimentale (le rovine come simbolo della passata grandezza e della visione ideale dell'antichità caratteristica del secolo); e l'ultimo, decorativo. JULLIAN, *Le thème des ruines*, cit., pp. 262-264.

⁷⁹⁵ Sui rapporti tra Panini e l'*Académie de France à Rome*, cfr. O. MICHEL, *Panini et l'Académie de France*, in *Vivre et peindre*, cit., pp. 85-93.

a sua volta, riprodusse i suoi dipinti e Bouquier de Terrasson gli dedicò diversi versi nel suo poema *Les charmes de la peinture*⁷⁹⁶. Mentre Panini faceva proseliti all'*Académie de France à Rome* e seduceva gli *amateurs* francesi di Roma (come il cardinale de Polignac, l'abate de Canillac o il cardinale de la Rochefoucault), il suo allievo Servandoni conquistava il pubblico parigino con le sue scenografie operistiche. In cosa consistette l'influenza esercitata da Panini sui pittori francesi? Sul piano formale, il suo apporto maggiore è rintracciabile nella creazione di composizioni scenografiche dove il monumento antico, spesso esaltato dalla prospettiva scelta per rappresentarlo, è integrato nel suo contesto ambientale (la cornice urbana) e temporale (con l'aggiunta di scene pittoresche della vita quotidiana settecentesca). Le opere di Panini - come in seguito quelle di Hubert Robert - non sono dettate da una fredda esigenza di documentazione archeologica; in esse le rovine costituiscono uno scenario luminoso, colorato e maestoso, dove brulica il popolino romano. I suoi quadri (e in generale anche gran parte delle vedute prodotte dagli artisti francesi per il mercato turistico) rappresentano un riassunto completo delle antichità romane, in realtà distanti tra di esse, e dei diversi aspetti della vita contemporanea ed esprimono, per metonimia, Roma intera. Si può infine affermare, in accordo con M. Kiene, che Panini fu il maestro delle «variazioni sul tema» (di cui abbiamo parlato sopra), nelle quali «*un motif apparaît tantôt sous une forme topographiquement exacte, tantôt sous une forme «restaurée», tantôt encore artificiellement mis en ruines.*»⁷⁹⁷

Il rovinismo, dopo i primi passi di Manglard e le esperienze dei discepoli di Panini, conobbe un ulteriore sviluppo nella seconda metà del Settecento con Piranesi e il gruppo dei piranesiani francesi⁷⁹⁸. Analogamente a Panini, Piranesi intrattenne strette relazioni con l'ambiente francese di Roma: non solo, infatti, frequentò gli artisti di Palazzo Mancini – alloggiati proprio di fronte alla sua bottega – allacciando diversi rapporti d'amicizia, in particolare con Clérissseau e Hubert Robert (nel 1746 disegnò addirittura il progetto per lo spettacolo di fuochi artificiali dedicato alla guarigione dello scultore Saly!), ma con alcuni di loro stabilì delle importanti collaborazioni (ad esempio con Jean Barbault, per la pubblicazione nel 1756 delle *Antichità romane*, e con Legeay, Duflos e

⁷⁹⁶ Le opere di Panini comprate, vendute o copiate da Hubert Robert sono registrate nei *Sales Catalogs delle Getty Provenance Index Databases*; per Clérissseau, cfr. T.J. MCCORMICK, *Charles-Louis Clérissseau and the Genesis of Neo-Classicism*, New York e London, The MIT Press, 1990, pp. 4 e 21; BOUQUIER DE TERRASSON, *Les charmes de la peinture*, cit., pp. 27-28.

⁷⁹⁷ M. KIENE in *Pannini*, catalogo della mostra – dossier (Paris, Musée du Louvre, 15 ottobre 1992 – 15 febbraio 1993), Paris, RMN, 1992, pp. 66-68.

⁷⁹⁸ Su questo argomento, cfr. *Piranèse et les Français*, atti del convegno, cit. e *Piranèse et les Français*, catalogo della mostra, cit.

Bellicard, per le *Varie Vedute*). In compagnia di diversi artisti francesi - quali Vernet, H. Robert, Clérisseau e i fratelli Challe - Piranesi si recava nei siti antichi o negli scavi archeologici recentemente aperti, per studiare e disegnare. Il direttore dell'*Académie de France à Rome*, in una lettera indirizzata a Marigny il 7 aprile 1762, esprime il suo apprezzamento per il talento di Piranesi, ammettendo che:

*malgré ses idées, je crois que l'on en peut tirer bien des lumières, et l'exécution de ses ouvrages sont [sic] toujours agréable à voir.*⁷⁹⁹

In Francia le sue incisioni furono presto favorevolmente accolte sia dall'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, che dal *Directeur des Bâtiments du Roi*, Marigny, che acquistò cinque raccolte dell'artista⁸⁰⁰.

Riprendendo le parole di Olivier Michel possiamo affermare che, a partire dagli anni cinquanta, il rovinismo allegro di Panini cominciò ad essere minacciato dall'archeologia inquieta ed appassionata di Piranesi⁸⁰¹. Nonostante che il tema dei quadri rimase sostanzialmente lo stesso - la raffigurazione degli antichi monumenti romani in rovina - la concezione delle opere e la tecnica di rappresentazione mutarono radicalmente. Piranesi privilegiò l'incisione per le sue capacità riproduttive, ma anche e soprattutto per le sue facoltà espressive; rinunciò al colore della pittura ad olio e alla sua funzione decorativa per preferirgli la severa, essenziale ed insieme drammatica monocromia dell'inchiostro sulla carta bianca, con la sua precisione grafica. Inoltre, mentre Panini nei suoi dipinti intende illustrare uno scorcio di città con i suoi edifici ed i suoi abitanti, l'interesse di Piranesi nelle *Antichità romane* è concentrata su di un unico monumento, visto sia dall'interno che dall'esterno e occupante praticamente tutto lo spazio a disposizione (nel contesto, tuttavia, dell'ambiente circostante). In queste opere, le figure presenti servono soprattutto, con la loro taglia ridotta, a mettere in rilievo l'imponenza delle vestigia e ad attirare l'attenzione su alcune parti di esse; d'altra parte, negli anni settanta, i personaggi scompariranno del tutto per lasciare spazio a rappresentazioni deserte e minerali dove la rovina (la nostra rovina?) è l'unica protagonista⁸⁰².

Il contributo di Piranesi alla scuola paesaggistica francese fu notevole; le incisioni dell'«architetto veneziano» costituirono per i francesi innanzitutto un vero e proprio

⁷⁹⁹ Lettera di Natoire a Marigny del 7 aprile del 1762, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, p. 417.

⁸⁰⁰ Cfr. A. BRAHAM, *Piranesi as archeologist and French Architecture in the late eighteenth century*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno, cit., p. 68.

⁸⁰¹ O. MICHEL, *Recherches sur Jean-Baptiste Lallemand à Rome*, cit., p. 335.

⁸⁰² Sulle figure nell'opera di Piranesi, cfr. R. BACOU, *À propos des dessins de figures de Piranèse*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno, cit., pp. 33-42.

repertorio di motivi, ed un'immensa fonte da cui attingere accessori e dettagli ornamentali da riutilizzare nelle proprie composizioni. Alcuni elementi incontrarono un particolare successo: gli alberi che crescono in mezzo alle rovine (H. Robert, *Sepolcro antico a Pozzuoli*, Paris, Galerie Charpentier, 14 maggio 1935), le baracche che si appoggiano sulle rovine dei palazzi e dei templi (H. Robert, *Rovine d'un tempio dorico*, Haarlem, Museo Teyler) o ancora i piccoli personaggi che attendono alle proprie faccende senza prestare attenzione ai monumenti antichi (Clérisseau, *Paesaggio con il tempio di Venere ed il Castello di Baia*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, fig. 24)⁸⁰³. Altre formule, invece, furono riprese ed adatte alle proprie esigenze dai disegnatori, incisori e pittori; ci riferiamo, in particolare, alla combinazione di elementi architettonici e scultorei di vari periodi o all'uso dell'arco a tutto sesto (spesso impiegato come arcata di ponte e/o visto in primo piano da sotto in su), come nel *Incendio in riva al fiume al chiaro di luna, visto da sotto un ponte* di Volaire (Paris, Christie's, 26 giugno 2002) (fig. 51). L'influenza di Piranesi si esercitò anche nella preferenza, da parte degli artisti francesi, verso alcuni temi, quali i sepolcri: Desprez, Clérisseau, H. Robert o Bouquier, per citare solo alcuni nomi, utilizzarono il soggetto raffigurando le catacombe di Napoli, la tomba di Virgilio, i sepolcri di Capua o ancora quelli di Pompei. Ma l'apporto principale fornito da Piranesi ai paesaggisti francesi consistette nella sua «retorica», cioè nella sua capacità di drammatizzare la realtà. Così tra le «ricette» dell'artista italiano – oggetto di numerosi ed approfonditi studi - che conobbero maggior successo presso gli artisti francesi, troviamo: la scelta di un'angolazione in grado di esaltare la solennità agli edifici (Giraud, *Veduta dell'interno dell'amfiteatro di Pozzuoli*), la mancanza di equilibrio nella composizione (Châtelet, *Veduta del golfo di Napoli da Castel Sant'Elmo*, già Paris, Galerie Prouté), la grandezza e l'irrazionalità nella combinazione degli elementi (Desprez, *Il golfo di Baia*, Stockholm, Nationalmuseum, fig. 26), la ricerca di prospettive insolite (H. Robert, *Veduta interna del tempio di Paestum*, Paris, Galerie Charpentier, 22 giugno 1933), la preferenza per un'illuminazione a forti contrasti (C.-G. Guttenberg da Desprez, *Veduta dell'eruzione del Vesuvio*), la disposizione delle ombre a quarantacinque gradi (Desprez, *Ricostruzione della casa di Diomede a Pompei*, Worcester, Worcester Art Museum), la presenza una vegetazione proliferante (H. Robert, *Prima veduta del Tempio di Serapide a Pozzuoli*, Wien, Albertina), ed infine, lo «stile pittoresco», che riproduce, attraverso l'uso del

⁸⁰³ G. BRUNEL, introduzione al catalogo della mostra *Piranèse et les Français*, cit., p. 24.

chiaroscuro, la ricerca coloristica in maniera illusionista (Giraud, *Veduta del golfo di Napoli presa da Posillipo*). Tuttavia, gli artisti francesi non seppero – o non vollero – appropriarsi di due dei tratti più distintivi delle opere di Piranesi: la megalomania e il sentimento di ansia e oppressione che esse emanano. Le sue tavole costituiscono, infatti, il campo dove si manifestano le esperienze interiori dell'artista, rappresentano delle espressioni, nel senso etimologico della parola, del proprio animo; ed è proprio per questo motivo che appaiono inimitabili. Queste incisioni appaiono come delle «visioni» prodotte dal «*cerveau noir*» di Piranesi - per riprendere l'espressione di Marguerite Yourcenar - appartengono all'estetica del sublime e anticipano, per certi aspetti, il romanticismo. Le opere di Clérisseau, di Giraud (e a volte quelle di Hubert Robert) hanno invece un carattere gioioso, anedddotico, pittoresco e spensierato, caratteristico degli artisti che con le loro vedute intendono portarsi a casa un piccolo pezzo d'Italia, un «*souvenir de voyage*», un ricordo un poco nostalgico delle rovine visitate, invase dall'acanto e dall'edera e la cui strana *silhouette* si profila sullo sfondo del cielo meridionale.

Il rovinismo fu una delle due direzioni che la pittura francese di paesaggio intraprese in Italia intorno alla meta del Settecento; l'altra, incarnata da Vernet e da suoi seguaci, s'interessò invece al mondo dei fenomeni e degli elementi naturali e ai suoi rapporti con l'uomo moderno. In definitiva, mentre una parte degli artisti si incuriosiva al mondo classico; l'altra, di tendenza proromantica e rousseauiana, si orientava verso la natura e «*l'homme naturel*» (nel senso dell'uomo nel suo contesto geografico e culturale). Sia in Francia che a Napoli, incontriamo numerose opere espressione di questo atteggiamento: in Francia, ad esempio, si sviluppò - con Julie e il suo giardino di Warens - il concetto di armonia tra l'uomo e il paesaggio; a Napoli, invece, si manifestò un interesse etnologico e culturale per i vari costumi del Regno che si tradusse con la realizzazione, commissionata da Ferdinando IV, di una *Raccolta dei varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli* (nella quale Fabris rappresentò, impegnate nelle attività tipiche della loro regione di provenienza, la donna puteolana, la venditrice di pesce posillipina o il liparoto, mettendo in risalto i tratti caratteristici di ognuna di esse).

In Francia, questo movimento di pensiero ebbe come capofila Cochin e Diderot – che assunsero un atteggiamento derisorio verso gli antiquari e i nostalgici del paesaggio arcadico - e contribuì al successo di Vernet e dei suoi seguaci: paesaggisti che lavoravano dal vero e rappresentavano soggetti moderni. Diderot, per dare l'esempio agli *amateurs* e ai collezionisti, decise di sbarazzarsi delle sue vecchie stampe tratte da

opere di Poussin, allo scopo di fare posto ad opere di concezione più moderna, quali i dipinti di Vernet. Nel suo famoso *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, il critico sostenne la necessità di abbandonare i vecchi oggetti familiari, consumati e passati di moda come la sua vecchia vestaglia (sebbene questi potessero avere un valore sentimentale), allo scopo di tenersi al passo delle ricerche artistiche del momento e di fare posto alle produzioni delle nuove tendenze pittoriche (le scene di genere di Greuze e i paesaggi di Vernet), capaci di parlare al cuore e alla mente di chi le possedeva:

*Deux estampes qui n'étaient pas sans mérite, La Chute de la Manne dans le désert du Poussin et l'Esther devant Assuérus d'une honteusement chassée par un vieillard de Rubens : c'est la triste Esther, La Chute de la Manne dissipée par une Tempête de Vernet.*⁸⁰⁴

La pittura di Vernet rappresentò, in realtà, una svolta nella pittura paesaggistica sia francese che napoletana, poiché prese le distanze da alcune tradizioni artistiche e concezioni della natura presenti nella prima metà del Settecento (cfr. *supra* 3.1.1 «L'evoluzione concettuale del paesaggio»). L'apporto originale fornito da Vernet consistette innanzitutto in una profonda innovazione nella scelta dei soggetti; a differenza dei suoi maestri e dei suoi illustri predecessori in questo campo artistico (Claude Gellée o Dughet), egli si interessò alla vita moderna, come attestano *Carlo di Borbone alla caccia sul lago di Licola*, *La morte di Virginie* o la serie dei *Porti di Francia*. Al *Salon* del 1775, infatti, i critici lodarono la scelta dell'artista di presentare temi nuovi, come la costruzione di una strada o l'inaugurazione di una fiera. I suoi discepoli lo seguiranno su questa strada, realizzando a loro volta opere tratte dalla vita moderna o da avvenimenti di attualità; è il caso delle eruzioni di Voltaire o della *Giostra nel porto di Tolone, organizzata all'occasione dell'incoronazione di Luigi XVI nel giugno del 1775*, opera dello stesso pittore. Vernet inoltre trattò i suoi soggetti utilizzando criteri formali nuovi e rivalutando una serie di componenti paesaggistiche alle quali la critica o gli artisti stessi non davano più importanza, quali i fenomeni meteorologici, la differenziazione delle varie specie di alberi o ancora la caratterizzazione delle figure; questo metodo di lavoro, fondato sull'osservazione, la catalogazione e la classificazione - lo diciamo *en passant* - era assolutamente in sintonia con quelli utilizzati nell'*Encyclopédie*. Le preoccupazioni dell'artista dipendevano, in effetti, principalmente dall'importanza che egli attribuiva agli studi dal vero:

⁸⁰⁴ DIDEROT, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, cit., p. 100.

*Le grand moyen de bien faire, est de copier toujours la nature autant qu'on peut l'avoir sous les yeux; la bien choisir, après-quoi il faut la copier cervilement, et ne pas ajouter ny retrancher, soit dans la forme soit dans la couleur, soit dans le clair obscur. Tout ce que l'on fait sans avoir la nature présente est toujours maniéré; cela n'empêche pas que lors qu'on compose un tableau et qu'on veuille se servir des études faites d'après nature qu'on ne puisse supprimer ce qui pourroit faire un mauvais effet, et y ajouter ce qui peut en produire un bon; mais toujours d'après nature autant qu'on le peut.*⁸⁰⁵

Come ha osservato Marianne Roland Michel, le marine di Vernet - che sembrano essere state realizzate senza alcuno sforzo da parte dell'artista tanto la tecnica e la composizione sono irreprensibili - sono in realtà il frutto di uno studio minuzioso che integra una moltitudine di particolari, tutti fedelmente copiati *in situ*⁸⁰⁶. In *Baia al tramonto* (Le Havre, C.P.) è utilizzato, ad esempio, il motivo del marinaio che si sporge da dietro uno scoglio, presente in uno studio dal vero⁸⁰⁷ (la stessa attenzione alla rappresentazione fedele della natura si ritroverà nelle opere di alcuni suoi discepoli). Non crediamo che l'intento di Vernet nelle sue opere fosse quello di produrre un effetto illusionistico o di rappresentare mimeticamente la natura nei suoi più minuscoli dettagli, come tendevano invece a fare Hackert o Lusieri; l'artista si pose piuttosto l'obiettivo di ricreare l'impressione d'insieme, la sensazione provata davanti ad un paesaggio naturale. Nondimeno La Font de Saint-Yenne lodò la sua ricerca di verità e lo definì un «*habile scrutateur de la nature*»; e Diderot, nella sua famosa critica del *Salon* del 1767, ricorse addirittura al trucco letterario di fingere di descrivere siti realmente esistenti, che non erano altro che paesaggi di Vernet. Il critico, superando il semplice paragone o equivalenza tra natura e arte, spinse ancora oltre l'analisi dell'opera del pittore, affermando che egli era riuscito a realizzare - con economia di mezzi e dissimulando gli sforzi - una rappresentazione di intensità tale che la sua finzione era addirittura superiore alla realtà⁸⁰⁸. Nell'*Essai sur la Peinture* Diderot scrive:

*Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Louthembourg [un seguace di Vernet] que le clair de lune est beau.*⁸⁰⁹

⁸⁰⁵ Lettera di Joseph Vernet a François Tronchin, metà febbraio del 1788. Citata in P.-A. GUERRETTA, *Quelques remarques et documents autour d'un tableau italique du Palais de l'Athénée*, «Genava», n.s., t. XL, 1992, p. 142. Abbiamo aggiunto la punteggiatura per facilitarne la comprensione.

⁸⁰⁶ ROLAND MICHEL, *Entre théorie et pratique*, cit., p. 182.

⁸⁰⁷ *Claude-Joseph Vernet, 1714-1789*, cit., p. 21.

⁸⁰⁸ Su questo tema, cfr. MESSINA, *Natura e cultura*, cit., p. 18 e FUBINI, «*Natura*» e «*rapporti*» nell'estetica di Diderot, cit., pp. 224-225.

⁸⁰⁹ DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 476.

Una delle caratteristiche più notevoli dello stile di Vernet deriva proprio dall'importanza data agli studi *in situ*; ciò risulta in particolare, come abbiamo precedentemente accennato, dall'attenzione accordata alla luce, agli effetti atmosferici e alle manifestazioni meteorologiche. L'artista è particolarmente attento alla resa della prospettiva aerea; dato che, come spiega lungamente nella sua lettera a Tronchin, essa non solo cambia secondo l'orario e le condizioni meteorologiche, ma determina anche il colore degli oggetti e della loro ombra. Egli insiste, inoltre, sulla necessità di utilizzare diverse tonalità nel colore, per rendere la distanza degli elementi rappresentati (procedimento definito della «prospettiva atmosferica», messo in evidenza già tre secoli prima da Leonardo, che la mancanza di pratica negli studi dal vero aveva lentamente fatto cadere in disuso):

*Il n'y a que la distance qui peut [...] affoiblir [les couleurs] par l'interposition de l'air, mais toujours du même ton sur tous les différents plants. La couleur locale doit aussy s'affoiblir selon la distance c'est a dire dans le clair, par l'interposition de l'air.*⁸¹⁰

Oltre che ai delicati sfumati di vapori e di nebbia della prospettiva aerea che caratterizzano i suoi dipinti, Vernet è anche interessato ai cambiamenti di luce nel corso della giornata, come testimoniano le sue serie delle «quattro ore del giorno» o i suoi numerosi *pendants* con paesaggi all'alba e al crepuscolo:

*Il faut que l'heure que l'on choisit pour peindre un tableau se fasse sentir partout, et que chaque objet participe du ton général qu'offre la nature.*⁸¹¹

Mentre i «mattini» sono definiti attraverso una luce limpida e cristallina, le «sere» si caratterizzano per la tinta rosata che invade la natura e gli esseri, e il paesaggio viene progressivamente immerso in un nebbia che ne addolcisce i contorni. Per rendere efficacemente gli effetti atmosferici e meteorologici, l'artista aumenta - alla maniera degli Olandesi del Seicento e in contrasto con il paesaggio ideale francese - lo spazio dedicato al cielo; il quale diventa l'elemento protagonista della rappresentazione, non solo per il fatto di costituire l'unica sorgente di luce e la fonte di vita che ci concede di ammirare lo spettacolo del mondo, ma anche perché condiziona il soggetto dell'opera. Nelle sue composizioni, infatti, le azioni dell'uomo dipendono interamente dalla natura: tempesta significa così naufragio; tempo sereno, partite di campagna; il finire del giorno, ritorno dalla pesca, e via di seguito.

⁸¹⁰ Lettera di Joseph Vernet a François Tronchin, cit., p. 142. La punteggiatura è nostra. Cfr anche VERNET, *Lettre aux jeunes gens*, cit., pp. 623-625.

⁸¹¹ VERNET, *Lettre aux jeunes gens*, cit., p. 624.

Vernet fu lodato dai suoi contemporanei soprattutto per la capacità di tradurre pittoricamente lo scatenarsi degli elementi o semplicemente per la resa dei cambiamenti meteorologici. In *Carlo di Borbone alla caccia delle folaghe sul Lago Patria* (fig. 4), l'artista raffigura l'improvviso mutamento del tempo e i suoi effetti sull'illuminazione e il colore del quadro: un cielo sereno d'autunno aveva spinto Carlo III e la sua corte a recarsi in barca sul lago, a destra l'aria è ancora limpida, ma dalla sinistra vengono spinte dal vento una serie di nuvole che danno al paesaggio una tinta fredda; una minacciosa nuvola scura, annunciatrice di pioggia, proietta il suo colore grigio verdastro sulle acque del lago. Vernet, utilizzando con maestria il colore e la luce e alternando abilmente le ombre e i raggi luminosi, è stato capace di riprodurre i rapidi cambiamenti meteorologici e di rendere animato un paesaggio piatto e monotono. Per spezzare l'uniformità delle tonalità fredde, blu, grigio e verde della composizione, l'artista ha introdotto – un secolo prima di Corot – delle piccole macchie rosse sulla superficie verde delle acque: una per identificare la barca della regina e l'altra sulla giacca del rematore, riprodotto di schiena e in primo piano (un «trucco» da pittore, un *repoussoir* per entrare e partecipare alla scena). Gli osservatori dell'epoca, tra i quali Mariette, Diderot e Gougenot, non mancarono di riconoscere il contributo di Vernet alla pittura di paesaggio e di sottolineare l'eccellenza dell'artista nella resa degli effetti climatici. Secondo Mariette:

*c'est en étudiant d'après nature [...] qu'il a su rendre avec tant de vérité les différents effets de la lumière et ce que produisent dans l'air les vapeurs qui sortent de la terre ou de l'eau, et que le soleil a tiré de lui [...] On ne finiroit pas s'il falloit le suivre dans toutes les différentes situations de l'atmosphère dont ses tableaux donnent une image fidele.*⁸¹²

Diderot, con enfasi ancora maggiore, scrive:

*C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel et inonder la terre; c'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête et rendre le calme à la mer, et la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse et reprend tous ses charmes.*⁸¹³

Per Gougenot, Diderot, Mariette e molti *amateurs* loro contemporanei, Vernet incarnò il modello del pittore di paesaggio, in quanto riuscì a mettere in pratica la loro concezione del genere:

Si jamais il y a un sujet susceptible d'action et de variété, ce sont les sujets de Paysage; il n'en est pas possible d'y supposer un instant la nature dans le même

⁸¹² MARIETTE, «Vernet», in *Abecedario*, cit., t. VI, p.80.

⁸¹³ DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 201.

*état. Le Paysage change et varie tout autant de fois que la réfraction de la lumière du Soleil qui l'éclaire. La nature vous paroît en ce moment claire et lumineuse, de manière que tout cède la clarté du Soleil ; un instant après survient un orage, le Ciel s'obscurcit, ces maisons qui étoient auparavant d'un ton mat deviennent à leur tour lumineuses en comparaison des nuages [...] C'est donc heurter de front la vraisemblance, que de supposer la nature au repos dans le Paysage, puisqu'il faudroit pour cela y supposer la lumière fixe, ce qui est de toute impossibilité.*⁸¹⁴

Dopo lo studio dal vero e le sue implicazioni formali, un altro elemento distintivo dell'opera di Vernet consiste nel ruolo svolto dalle figure nei suoi dipinti. I personaggi, infatti, non costituiscono delle semplici comparse poste in primo e/o in secondo piano per riempire un vuoto della composizione, ma contribuiscono in maniera significativa alla definizione iconografica dell'opera (cfr. *infra*) e ad animare il paesaggio. Le figure di Vernet lungi dall'essere anonime e intercambiabili, sono tipiche del luogo raffigurato e, malgrado la loro modesta dimensione, assumono un'espressione. Nella lettera indirizzata dall'artista a Tronchin e già citata in precedenza, troviamo un accenno critico alle opere del paesaggista De la Rive, che si riferisce proprio alla sua concezione delle figure:

*Les figures [de De la Rive] sont [...] manieres surtout dans les têtes de femmes qui se ressemblent; toutes paroissent sèches et de carton. Le seul et vray remède qu'il y a à tout ce que je viens de dire est d'avoir recours à la nature, elle seule donne des leçons solides à ceux qui la suivent...*⁸¹⁵

In effetti, Vernet si preoccupa di definire la provenienza geografica (attraverso i tratti fisionomici e il costume), l'origine sociale (nell'attitudine e nel vestire), l'attività (cogliendoli in movimento) e lo stato d'animo (nei gesti e nell'espressione del viso) dei suoi personaggi. Le due vedute di Napoli della collezione Northumberland (fig. 5 e 6) - così come altri dipinti dei suoi discepoli quali, ad esempio, le eruzioni del Vesuvio con il ponte della Maddalena di Volaire (fig. 16) - offrono un valido esempio della varietà delle figure presenti nelle opere dell'artista. Come notato da Pierre Cabanne a proposito della serie dei *Porti di Francia* - ma lo stesso vale per numerose marine e vedute di città - uno dei motivi del successo di queste opere consisteva nella possibilità di riconoscere le diverse occupazioni alle quali si dedicano, sulla banchina, gli impiegati del porto (negozianti, trasportatori, cambiavalute). Questa folla brulicante di figure, che nel primo piano della composizione formano tante piccole scene di genere svolgendo varie attività, conferisce vita ed animazione a paesaggi altrimenti privi di interesse, permettendo

⁸¹⁴ Abbé L. GOUGENOT, *Lettre sur la peinture, sculpture et l'architecture*, Paris, s.n., 1748, pp. 72-75.

⁸¹⁵ Lettera di Joseph Vernet a François Tronchin, cit., p. 142. Abbiamo aggiunto la punteggiatura.

all'artista di sorprendente lo spettatore, di esprimere un concetto o ancora di illustrare la vita dell'epoca e del luogo⁸¹⁶. Ciò che, al di là dello studio dal vero e della caratterizzazione delle figure, qualifica lo stile di Vernet è il suo modo di concepire la composizione. I suoi quadri, ad eccezione delle tempeste, si caratterizzano per l'equilibrio, la serenità, la tranquillità e la gioia di vivere che emanano da essi. La grande importanza assegnata al cielo nell'economia dell'opera contribuisce ad alleggerire la composizione, lasciandola respirare; lo sguardo dello spettatore è condotto da un elemento all'altro, senza però esserne forzato. In numerosi quadri il cielo è animato da uccelli (gabbiani o folaghe) che sono disposti ritmicamente sulla tela. Le sfumature sottili del colore, l'uso molto fluido della pennellata contribuiscono a creare un effetto d'armonia e di calma. Oltre alla scelta dei soggetti e allo stile, che costituiscono i contributi maggiori di Vernet alla pittura francese di paesaggio, occorre riflettere su un altro importante aspetto dell'opera dell'artista, messo in evidenza da Baillet de Saint-Julien e da Diderot nelle tre citazioni che riportiamo di seguito:

*Outre la fraîcheur, la vérité avec la quelle elles [i.e. les œuvres de Vernet] sont peintes, il sait encore les animer de figures extrêmement intéressantes et dessinées avec tout le feu et toute l'expression possible. Les Acteurs qu'il introduit dans ses sujets n'y sont jamais muets et inutiles. À juger de M. Vernet par cette partie, prise séparément, il peut passer pour un Peintre d'Histoire ; je dis plus, pour un très-bon Poète, tant il excelle à rendre les caractères, le sentiment et les passions dans toute leur vérité.*⁸¹⁷

*Cependant je proteste que le Père qui fait la lecture à sa famille, le Fils ingrat, et les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les Sept Sacrements de Poussin, la Famille de Darius de Le Brun, ou la Suzanne de Van Loo.*⁸¹⁸

*Les deux artistes comparés [le Lorrain et Vernet] sont également vrais ; mais le Lorrain a choisi des moments plus rares et des phénomènes plus extraordinaires. [...] Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que le Lorrain, par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes picturales. L'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire et de la première force dans toutes les parties de la peinture.*⁸¹⁹

Secondo il nostro punto di vista, queste affermazioni dei critici non sono dettate soltanto dalla volontà di innalzare un bravo pittore di paesaggio al rango di pittore di storia,

⁸¹⁶ Cfr. É. CHEVALLIER, *La découverte des paysages de l'Italie du Sud*, cit., pp. 82-83.

⁸¹⁷ BAILLET DE SAINT-JULIEN, *La Peinture*, cit., p. 10. Citato in CONISBEE, *La nature et le sublime*, cit., pp. 38-39. La sottolineatura è nostra.

⁸¹⁸ DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 508. La sottolineatura è nostra.

⁸¹⁹ DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 203. La sottolineatura è nostra.

genere nobile per eccellenza, ma traggono fondamento da alcune componenti reali dell'opera di Vernet. D'altronde alcuni storici dell'arte contemporanei, quali Pierre Rosenberg, propendono a considerare effettivamente l'artista come un pittore di storia⁸²⁰. Abbiamo ricordato in precedenza come, durante la sua formazione romana, Vernet aveva tentato di avvicinarsi al «*grand genre*» frequentando l'ambiente di Palazzo Mancini. Anche in seguito, malgrado si fosse ormai orientato verso il genere del paesaggio più congeniale alla sua sensibilità, l'artista non perse mai di vista le sue primitive aspirazioni e provò a immettere nelle sue opere un contenuto narrativo, se non proprio un *exemplum virtutis*. Vernet non fu mai né un vedutista impegnato soltanto a fotografare la realtà urbana o paesaggistica, né un illustratore al servizio di un autore, né meno che mai un *reporter*, così come gli artisti dell'*équipe* del *Voyage pittoresque*; egli si proponeva, piuttosto, d'illustrare in che maniera il clima, gli elementi, la posizione geografica, le formazioni geologiche, l'ora del giorno o ancora la stagione potessero influire sulle attività umane (aderendo in ciò alla teoria del clima di Montesquieu). Questo atteggiamento è particolarmente esplicito nelle sue tempeste; in esse, infatti, così come nelle descrizioni che ne fornì Diderot, si rintraccia in maniera esplicita il rapporto di causa ad effetto tra lo scatenarsi dei venti e del mare e la reazione che ciò provoca negli uomini, vittime della furia degli elementi:

*Les mers se soulèvent ou se tranquilisent [...]. Le ciel s'obscurcit ; l'éclair s'allume ; le tonnerre gronde ; la tempête s'élève ; les vaisseaux s'embrassent (sic) ; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent...*⁸²¹

Come ha osservato Alain Corbin, le scene di naufragio forniscono al pittore la possibilità di riassumere la varietà di età, differenze sessuali, stratificazione sociale e molteplicità di attitudini - riflesso dei valori e delle passioni che li animano – che caratterizza i personaggi che appartengono alla composizione⁸²². La presenza delle figure - spesso di schiena, in primo piano (cfr. *supra*), senza viso e anonime - permette, inoltre, di suscitare nello spettatore un fenomeno di identificazione - cosicché egli osserva la scena con gli occhi dell'altro, accentuando il potere evocativo ed emozionale dell'opera⁸²³; ciò risulta chiaramente da questa testimonianza dovuta ad un visitatore anonimo del *Salon* del 1785:

⁸²⁰ Pierre Rosenberg, conversazione del 13 marzo 2004.

⁸²¹ DIDEROT, *Salon de 1759*, in *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 99.

⁸²² CORBIN, *L'homme dans le paysage*, cit., p. 88.

⁸²³ A questo proposito, cfr. le riflessioni interessanti di Régis Michel in *La chimère de Monsieur Desprez*, cit., p. 97.

*Cette tempête n'est pas une simple illusion ; en la voyant on croit à quelque chose de plus. C'est la Mer qui roule ses flots tumultueux ; on voit la profondeur des vagues et la transparence de l'eau qui se brise et qui jaillit ; tout annonce le désastre, tout inspire l'épouvante et l'horreur [...] tout communique à l'âme un saisissement si prompt, qu'on peut à peine soutenir cet aspect terrible.*⁸²⁴

Philip Conisbee ha rilevato come le opere di Vernet risultassero più vive, significative, convincenti e, soprattutto, maggiormente in sintonia con l'esperienza degli spettatori contemporanei, rispetto ai quadri di storia, i cui soggetti non erano sempre universalmente noti⁸²⁵. L'errore in cui incorse Diderot, a nostro parere, consistette nel voler a tutti i costi fare di Vernet un pittore di storia, poiché secondo la sua concezione – comune alla maggioranza dei critici di quel periodo e condivisa dall'Accademia – solo la pittura di storia era degna di considerazione, in quanto capace di suscitare emozioni e portatrice di significato. Secondo Diderot, in un quadro di paesaggio «*c'est surtout aux figures qu'il fut s'attacher*» (!); egli attacca, quindi, Louthembourg dato che:

*Celui-ci ne sait introduire dans ses compositions que des pâtre et des animaux. Qu'y voit-on ? Des pâtre et des animaux ; et toujours des pâtre et des animaux.*⁸²⁶

Troviamo, in effetti, nelle opere di Vernet la retorica della pittura di storia e il suo contenuto narrativo (e in alcuni rari casi, come nei *Porti di Francia*, anche quello didattico). Vogliamo tuttavia ribadire che, secondo il nostro punto di vista, il soggetto delle opere di Vernet non è l'uomo ma la natura; dato che in esse la presenza umana viene concepita soltanto come una parte della Creazione o un prodotto del suo ambiente. Nei pochi brani teorici che ci sono pervenuti, l'artista non discute delle figure, soffermandosi a lungo, invece, sulla maniera di studiare la natura dal vero; così, in una lettera indirizzata a Hubert Robert nel 1785, alla fine della sua vita, egli denuncia addirittura la ristrettezza di vedute dei critici che lodano la cattiva pittura di storia a spese della buona pittura di genere⁸²⁷.

A partire dagli anni settanta lo stile di Vernet cadde in disuso, come aveva previsto Mariette, e l'artista cominciò a ripetere delle formule scontate che non avevano più la freschezza delle opere italiane giovanili:

⁸²⁴ ANONIMO [L. BONNEFOY DE BOUYON], *Minos au Sallon ou La Gazette infernale*, Paris, Hardouin et Gattey, 1785, p. 12. Citato in CONISBEE, *La nature et le sublime*, cit., p. 38.

⁸²⁵ CONISBEE, *La nature et le sublime*, cit., p. 38.

⁸²⁶ DIDEROT, citato in R. MORTIER, *Du «poétique local» au paysage pathétique ou l'évolution de la peinture de paysage, en France, après 1760*, in *Le paysage en Europe*, cit., p. 299 e 298.

⁸²⁷ F.-E. DE TOULONGEON, *Manuel du Museum Français*, Paris, Treuttel et Würtz, 1805, vol. VII, pp. 67-68.

*Notre peintre, s'il en faut dire mon avis, montre un peu trop de confiance dans son pinceau et dans une pratique de faire qu'il s'est acquise, et qui, s'il n'y prend garde, degenerera en pratique et pourra lui nuire.*⁸²⁸

Egli smarri la capacità di osservazione, la sensibilità e il gusto per il dettaglio pittoresco e vero, il colore non fu più naturale e si raffreddò, e le marine divennero stereotipate.

Se nell'ultimo quarto di secolo Vernet passò di moda, ciò non fu dovuto soltanto allo scadimento della sua produzione (ridotta ormai ad un lavoro di *routine*), ma anche e soprattutto all'imporsi di tendenze più moderne nel gusto degli *amateurs*, avvenuto nel frattempo. Nel corso degli anni sessanta, infatti, alcuni pittori francesi di paesaggio, quali Volaire e Hoüel, si interessarono agli aspetti più scientifici del genere; inoltre, molti artisti europei dell'epoca rivolsero la loro attenzione alle montagne, alle grotte, ai ghiacciai, alle cascate o ai vulcani. Volaire, ad esempio, si specializzò nelle rappresentazioni del Vesuvio che dipinse con grande esattezza, come attestato dagli stessi scienziati dell'epoca (tra questi il Padre Della Torre, cfr. *supra*) e dal fatto che è possibile riconoscere gli anni in cui sono avvenute le diverse eruzioni raffigurate nei suoi quadri (fig. 9, 16 e 17). Hoüel, dal canto suo, si dedicò nelle sue accurate *gouaches* e acquerelli – una tecnica spesso usata, nel Settecento e nei secoli precedenti, per l'illustrazione scientifica – alla rappresentazione di formazioni geologiche. Quali furono le motivazioni di questo interesse, da parte dei pittori di paesaggio, per le scienze naturali? Come abbiamo affermato in precedenza, il Secolo dei Lumi si appassionò alle scienze, e in particolare alle scienze della terra; ciò si manifestò con la pubblicazione di numerosi trattati e studi, generalmente illustrati, ai quali collaborarono pittori, disegnatori ed incisori e con l'acquisto, da parte dal pubblico, di opere raffiguranti fenomeni naturali, esemplari botanici o animali rari (come l'elefante di Carlo di Borbone). Per di più a Napoli i pittori francesi di paesaggio entrarono in contatto con le scuole pittoriche inglese e tedesca che avevano, in misura maggiore di quelle latine, sviluppato gli aspetti scientifici della creazione artistica. Gli inglesi, sia perché appassionati alle prime esperienze della Rivoluzione Industriale, che per l'assenza di dottrine accademiche restrittive che dettassero i soggetti da rappresentare, si lanciarono nell'illustrazione di fenomeni scientifici (possiamo citare come esempio le opere di Wright of Derby). I tedeschi, invece, spinti dal desiderio di sondare sempre più in profondità la realtà e di avvicinarsi ad essa nella rappresentazione pittorica, furono spinti

⁸²⁸ MARIETTE, «Vernet», in *Abbecedario*, cit., t. VI, p. 81.

ad indagare la natura nelle sue più minime manifestazioni. Mentre alcuni pittori quali Tischbein e Hackert si proponevano di cercare la verità, uno scrittore contemporaneo, Ludwig Tieck, metteva in scena, nelle sue *Peregrinazioni di Franz Sternbald* (1798), un pittore desideroso di abbandonare l'antropocentrismo della pittura paesaggistica per dedicarsi, in maniera totale, alla descrizione della natura⁸²⁹.

Parallelamente al paesaggio scientifico, si sviluppò in Francia nell'ultimo quarto di secolo, sotto il doppio impulso di David e di Valenciennes, il paesaggio storico o neoclassico. Artefice principale di questa evoluzione fu il pittore Valenciennes, che con il suo trattato e la sua produzione pittorica esercitò una profonda influenza su tutta una generazione di paesaggisti. L'arte di Valenciennes presenta due aspetti che potrebbero sembrare, a prima vista, contraddittori⁸³⁰: un'attitudine scientifica – molto chiara per chi legge i suoi *Éléments de perspective pratique* - che lo spinge a «verificare i fatti sul vivo, ad osservare i fenomeni nella nuda evidenza della loro configurazione e della loro processualità, secondo la metodologia induttiva propria agli studiosi di scienze naturali»⁸³¹; e una concezione classica della pittura, secondo la quale il quadro di paesaggio deve essere un «*paysage composé*» nel quale la natura imperfetta viene corretta secondo il principio della bellezza ideale. Per Valenciennes, così come per Poussin centocinquanta anni prima, l'opera deve insieme piacere ed istruire. L'aspetto scientifico e quello ideale sono soltanto apparentemente in contrasto, poiché l'artista integra gli studi realizzati dal vero nell'opera definitiva solo dopo essere averli corretti e intellettualizzati.

Alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento (cfr. *supra*) si verificò un ritorno d'interesse per Poussin, che condizionò in maniera importante l'evoluzione concettuale e stilistica della pittura di paesaggio in corso durante quegli anni. Ciò si manifestò nella comparsa di diversi trattati di paesaggio, nei quali l'artista veniva indicato come modello da seguire in questo genere, e di una sua biografia - la *Vie de Nicolas Poussin considéré comme chef de l'École française* – opera di Gault de Saint-Germain nel 1803. Inoltre, numerosi pittori ed autori ripresero, essendone coscienti o meno, le teorie e le pratiche del celebre pittore: è il caso del già citato Lebrun che si riappropriò in qualche modo della «*théorie des modes*» di Poussin. Nel suo *Essai sur le paysage*, in effetti, Lebrun distingue otto categorie di soggetti (gravi, gioiosi, malinconici, dolci, voluttuosi,

⁸²⁹ Cfr. DÉCULTOT, *Peinture de paysage et description*, cit., p. 204.

⁸³⁰ Cfr. MESSINA, *Natura e cultura*, cit., pp. 19-20.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 19.

tristi, terribili e morali), a ciascuno dei quali deve corrispondere un particolare tipo di paesaggio e una selezione di elementi (le colonne, ad esempio, sono riservate ai soggetti di argomento nobile ed elevato, gli scogli a quelli gravi, il golfo di Napoli a quelli gioiosi e piacevoli). Lebrun, così come Valenciennes, adotta la concezione classica del paesaggio, secondo la quale il pittore ha il compito di cogliere il carattere di un paesaggio, modificandone e migliorandone, tuttavia, gli elementi per produrre un effetto piacevole nello spettatore.

Lo sguardo rivolto a Poussin, l'evoluzione interna della pittura paesaggistica e il naturale confronto, da parte dai rappresentanti del cosiddetto «*paysage historique*», con le ricerche contemporanee dei pittori di storia - in particolare quelle di David - condussero ad una semplificazione geometrica e ad una intellettualizzazione delle componenti paesaggistiche, caratteristiche della scuola francese di paesaggio a cavallo tra Sette ed Ottocento. Dall'opera di Poussin, in particolare, i pittori trassero l'uso della composizione in fregio a guisa di sarcofago romano, la netta disposizione a gradini dei piani, la precisione del disegno, la definizione dei volumi attraverso i contrasti di luce, la geometrizzazione delle forme e l'equilibrio della loro ripartizione (*Veduta di Paestum*, incisione di Vocaturo da Péquignot). Negli anni in cui Valenciennes maturava il suo stile e la sua concezione del paesaggio, un gruppo di artisti (Gauffier, Drouais, David e Humbert de Superville) s'interessò, in Italia, a questo genere. Numerosi disegni realizzati nella seconda metà degli anni ottanta mostrano dei paesaggi quasi astratti, di una grande purezza geometrica, composti da architetture scarse, austere e monumentali che assumono la forma di semplici cubi o di altri solidi platonici⁸³². Valenciennes, pur senza spingere così in avanti le sue esperienze, elimina dalla raffigurazione ogni particolare inutile e ogni elemento puramente decorativo, scegliendo (come alla stessa epoca Thomas Jones) un punto di vista molto ravvicinato, che lo costringe a limitare il numero degli oggetti presenti nella rappresentazione e a costruire la composizione in piani successivi. Egli, infine, struttura il paesaggio attraverso delle masse definite dai contrasti di luce ed ombra, conferendo alle sue opere una grande modernità (*Il golfo di Napoli col Vesuvio*, Paris, Musée du Louvre) (fig. 52). Questo approccio al paesaggio fu condiviso, alla fine del Settecento, da Bidault e Péquignot e, all'inizio dell'Ottocento, da Dunouy, Rémond e Michallon, che lo imposero alla corte napoletana di Murat (cfr. *infra*).

⁸³² OTTANI CAVINA, *Rome 1780*, cit., pp. 84-85 e 89-91.

3.2 La fortuna critica

Nel 1781 lo storico napoletano Francesco Antonio Soria, ispirandosi al modello erodotiaco, scriveva:

[La storia] del nostro paese, [...] comprendendo anche per attestato degli esteri) così straordinari avvenimenti, che nulla sémbravi di più proprio per divertire, ed ammaestrare insieme lo spirito umano, ha invogliato a trattarla o interamente, o in parte non solo i nazionali di ogni età egualmente che altri Italiani, ma eziandio i Francesi, gli Spagnoli, i Tedeschi, e gl'Inglesi: il che non è addivenuto a verun'altra nazione, che viva presentemente in sulla terra. [Perciò], per formare un corpo intero di Storici Napoletani, ho stimato pregio dell'opera non dover omettere gli stranieri di qualunque nazione essi sieno; tanto più, che preso avendo i medesimi un particolare interesse in ciò, che noi riguarda, meritano da noi con ogni giustizia quel dritto di cittadinanza, che fu concesso dagli Antichi Romani a Polibio e Dionigi di Alicarnasso, e da' moderni a Uberto Goltz e Giacomo Gouthier [il nostro incisore Pierre-Jacques Gaultier?], solo perché degnamente delle Romane cose avevano scritto. A tal contemplazione pertanto *Tros, Tyriusque mihi discrimine agetur*.⁸³³

Purtroppo questo atteggiamento non è stato spesso adottato dagli storici dell'arte napoletani; rari, infatti, sono stati i critici che hanno menzionato i nostri pittori, disegnatori ed incisori francesi ed hanno saputo valutare con giustezza e obiettività il contributo di questi ultimi all'evoluzione della pittura paesaggistica locale.

3.2.1 La fortuna critica a Napoli

I testi da prendere in esame nell'ambito di uno studio sulla fortuna critica sono, da una parte la letteratura storico-artistica (vite, enciclopedie e dizionari biografici, abbecedari, trattati di storia dell'arte), dall'altra la letteratura di critica d'arte (trattati, scritti teorici, resoconti di manifestazioni artistiche, voci di enciclopedie, dizionari o pubblicazioni con vario soggetto). A queste due categorie di testi bisogna aggiungere le guide di città, che si propongono di presentare ai forestieri il patrimonio artistico cittadino e di attirare la loro attenzione sulle opere degli artisti locali.

Per quanto riguarda la situazione napoletana, bisogna innanzitutto notare come la letteratura critica prodotta da autori napoletani nel periodo da noi studiato (1737-1799) sia abbastanza ridotta: nessun abbecedario pittorico, nessuna storia della pittura, nessun

⁸³³ F.A. SORIA, *Memorie storico-critiche degli Storici Napoletani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1781-1782, 2 voll. (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1967, pp. III-IV). Citato in BOLOGNA, *La dimensione europea*, cit., p. 34.

trattato di pittura, soltanto alcune pubblicazioni su soggetti vari che menzionano brevemente l'attività napoletana dei nostri artisti, le guide della città e le *Vite de' pittori* di De Dominici (le quali, apparse tra il 1742 e il 1745, si occupano purtroppo di un arco cronologico, compreso tra il 1250 e il 1739, antecedente a quello del nostro studio). Come notato da Paola D'Alconzo, nel corso del diciottesimo secolo rare furono le guide della città ad essere pubblicate, ciò probabilmente a causa del grande successo che quelle realizzate da Sarnelli e da Celano (edite alla fine del secolo precedente e più volte ristampate nei secoli successivi) continuavano ad incontrare. Per quanto riguarda le *Vite* di De Dominici, queste rimasero per lungo tempo l'opera di riferimento - fin quanto non si scatenò alla fine del Settecento una polemica (rivalutata da G. Previtali e F. Bologna e durata fino al Novecento), sulle affermazioni del «falsario» - e furono lentamente sostituite dalle *Vicende della coltura delle Due Sicilie* di Napoli-Signorelli negli anni 1784-1785 e dalle *Notes on modern Painting at Naples* di Napier nel 1855.

Il panorama della letteratura critica napoletana tra il 1737 e il 1799 offre tuttavia qualche esempio interessante; passeremo quindi in rassegna le diverse pubblicazioni esaminando, per ciascuna di esse, le ragioni della presenza o dell'assenza di riferimenti agli artisti francesi, analizzeremo successivamente, in maniera più approfondita, i motivi per i quali la letteratura artistica napoletana si sia rivelata così poco sollecita nel registrare la presenza dei francesi nell'Italia meridionale.

Il primo autore, in ordine di tempo, a nominare un artista francese è Bernardo De Dominici nelle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* pubblicate tra il 1742 ed il 1745⁸³⁴. Come già indica il suo titolo, l'opera si occupa soltanto della biografia di artisti napoletani; ciò nonostante nel capitolo dedicato a Bernardo Cavallino troviamo questo interessante passaggio in cui viene menzionato Joseph Vernet:

Ultimamente Mons. Vernier, virtuosissimo Pittor Francese di Marine, e di Paesaggi, ch'egli accorda con bellissime figurine, mentre che osservava in casa de' mentovati Valletta l'opere di tanti valenti Pittori, inoltrandosi per vedere un quadro di Salvador Rosa (di cui egli è affezionato seguace), ed il quale la negazion di S. Pietro rappresenta, vedendovi al di sotto il descritto rame di Tobia, che benedice il figliuolo

⁸³⁴ DE DOMINICI, *Vite*, cit., vol. II, t. III, p. 43. Prima di De Dominici, Orlandi pubblicò un *Abecedario pittorico*, che includeva i pittori napoletani, di cui apparvero due edizioni napoletane (con aggiunte di Antonio Roviglione, un discepolo di Solimena), nel 1731 e nel 1733; troppo presto, quindi, per il nostro argomento. Cfr. P.A. ORLANDI, *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di altri professori*, Bologna e Napoli, per Angelo Vocola a Fontana Medina, 1731; *Ibid.*, Napoli, 1733; O. MORISANI, *L'edizione napoletana dell'abecedario dell'Orlandi e l'aggiunta di Antonio Roviglione*, «Rassegna storica napoletana», II, 1941, pp. 19-56.

[di Cavallino], restò talmente sorpreso da questa pittura, che poco più a quella di Salvatore rivolse gli occhi; anziché facendoli un baciamento disse: *Salvator mio datti pace che io non credeva trovare accanto a te un opera, che mi rapisse come questa del Cavallino*, ed indi a me rivolto col Padron della casa D. Francesco Valletta, mi fecero premurose istanze, che il valore di un tanto virtuoso Pittore con elogi speciosi io palesassi al Mondo: Compiangendo la disgrazia di Bernardo nella sua breve vita, baciando il ritrattino dipinto da lui medesimo, che dal suddetto Sig. Valletta si conserva.⁸³⁵

La citazione appena riportata ci fornisce lo spunto per alcune riflessioni: innanzitutto, risulta come De Dominicis conoscesse e frequentasse Vernet, e che fu probabilmente il primo, essendo egli stesso un pittore di paesaggio, a portare il francese in casa di Valletta per mostrargli i quadri di Salvator Rosa. Sempre secondo De Dominicis, Vernet sarebbe stato uno degli ispiratori del progetto delle *Vite* (notiamo, *en passant*, che la stima dell'artista francese verso i pittori napoletani e le *Vite* di De Dominicis contribuirono entrambe a diffondere l'arte napoletana all'estero). Nel giudizio del critico napoletano Vernet, oltre che un eccellente paesaggista, viene considerato anche un bravo pittore di figure: un artista quindi completo, valente sia nelle rappresentazioni della natura, che in quella dei personaggi (realizzati da egli stesso, senza valersi della collaborazione di un altro pittore), il cui talento è tale da meritare una rivalutazione della sua pittura nella scala dei generi. La citazione di De Dominicis conferma come Vernet, attraverso i suoi contatti con l'aristocrazia napoletana, fosse in grado di procurarsi numerosi clienti. Tuttavia è importante ricordare che il passo riportato, collocato alla fine della biografia di Cavallino, intendeva principalmente mettere in risalto la fama dell'artista napoletano, diffusa sia in città che all'estero, sia presso gli *amateurs* che presso gli artisti. L'ammirazione di Vernet per Cavallino, ma anche per Rosa, è indicativa di quanto ampia fosse la notorietà raggiunta dai pittori napoletani. De Dominicis instaura un sottile gioco di specchi tra Vernet e i due artisti napoletani; così, quanto più mette in risalto il valore di Vernet (per il quale, non a caso, usa i superlativi «virtuosissimo» e «bellissime»), tanto maggiore è il suo omaggio a Rosa e Cavallino. Ciò può far sorgere il dubbio che i complimenti rivolti da De Dominicis a Vernet abbiano un carattere soltanto retorico; preferiamo però credere che siano sinceri, in quanto provenienti da un collega ben più modesto del pittore di paesaggio francese.

Nell'ultima delle vite, dedicata a Francesco Solimena (che era stato, ricordiamolo, il maestro di De Dominicis), si parla, a diverse riprese, dell'incisore Pierre Gaultier, amico

⁸³⁵ DE DOMINICI, *Vite*, cit., vol. II, t. III, p. 43. De Dominicis, stranamente, non cita Vernet nella biografia di Salvator Rosa.

e collaboratore del grande pittore napoletano⁸³⁶. Le citazioni sono troppo lunghe e non è possibile riportarle per intero, tuttavia è utile trascriverne alcuni passi:

Pietro Gaultier della Città di Parigi, che ancor ch'è sia quasi giovanetto [nel 1745 ha trent'anni], è bravo, e franco disegnatore, ed incisor di rame, e [Solimena] l'ha tenuto alcun tempo nella sua propria casa, ove ha intagliato più cose.⁸³⁷

De Dominici elenca, di seguito, le numerose opere di Solimena che Gaultier ha inciso con maestria e che conta di riprodurre in un prossimo futuro, concludendo che:

Così ancora si spera, che oltre l'opere del Solimena abbia ad intagliare quelle di altri rinomati Pittori, e fra questi, quelle dell'incomparabile Domenichino, dipinte nella Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Per ora stà il Gaultier impiegato al servizio del nostro clemente Re Carlo di Borbone nell'incidere le preziose Antichità, e belle Statue ritrovate sotterra nella Real Villa di Portici.⁸³⁸

Le lodi rivolte al «virtuoso francese» - giudicato dall'autore come il migliore nella sua specialità e quindi meritevole di lavorare per il re ed «intagliare» le opere dei più famosi pittori - si spiegano anche con lo scarso livello tecnico della scuola d'incisione napoletana:

Napoli non ha giammai avuto la bella sorte di avere un Artefice perfetto in tal sorta di lavoro [l'incisione su rame] che ne formasse una scuola perfetta; veggendosi a prova che Monsieur Pietro Gaultier [...] ha miglior modo d'incidere, ed è tenuto dagli intendenti più perfetto di lui [*i.e.* l'incisore Antonio Baldo, discepolo di Solimena], tutto che giovanetto; a cagion che il Gaultier ha avuto perfetta scuola da ottimo maestro [Claude Gallimard] in Parigi sua patria.⁸³⁹

I complimenti indirizzati da De Dominici a Gaultier appaiono sinceri, sebbene siano motivati anche dal suo rimpianto per l'assenza di una scuola d'incisione locale e dal suo incoraggiamento al progetto di costituzione di una scuola sul modello parigino. L'autore, tra l'altro, sembra essere in buoni rapporti con Gaultier, come risulta dai suoi discorsi e dal fatto che gli affida l'incisione dell'unica illustrazione delle *Vite*: il proprio ritratto posto di fronte al frontespizio. Alla fama di Gaultier contribuisce, oltre che l'apprezzamento del critico, anche la stima che gli porta Solimena, «amando egli questo

⁸³⁶ DE DOMINICI, *Vite*, cit., t. III, pp. 637-638, 720 e 725.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 637.

⁸³⁸ *Ibid.*, pp. 637-638. Mariette non condivide l'opinione di De Dominici su Gaultier: «Un Francese chiamato Gaultier, che s'è fissato in quella città [Napoli], vi ha intagliato una quantità di stampe da' quadri di Solimena, ma così male, ch'ei pare, che l'abbia fatto per disonorare il pittore; e infino adesso non mi sono potuto indurre a metterle nel mio gabinetto. Tuttavia se Voi poteste sapere, quante elle sono, e quanto si vendono, vi sarei obbligato.» Lettera di Mariette a Monsignor Bottari [a Roma], Parigi 2 Febbrajo 1765. G. BOTTARI e S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Giovanni Silvestri, 1822, t. V, p. 277.

⁸³⁹ *Ibid.*, pp. 637-638 e 720.

giovane non meno per sua virtù, che per i suoi buoni costumi»⁸⁴⁰. Quali sono i motivi che hanno spinto De Dominici a dilungarsi così a lungo su Gaultier, dedicando a Vernet solo un breve accenno o tacendo del tutto su Manglard, entrambi pittori di paesaggio come l'autore, che soggiornarono a Napoli prima del 1745? Le ragioni sono molteplici: innanzitutto Gaultier veniva considerato quasi come un napoletano «essendosi casato con una Napoletana»⁸⁴¹, di conseguenza era naturale inserirlo nelle vite degli artisti locali. Inoltre, egli aveva «stabilito la sua dimora in Napoli»⁸⁴²; era perciò (sin dall'inizio degli anni quaranta) residente nella capitale del Regno, con l'intenzione per di più - al contrario di Vernet e Manglard, in città solo di passaggio - di rimanervi stabilmente (come attestano i numerosi progetti dell'artista enumerati da De Dominici). Il positivo inserimento di Gaultier nella vita napoletana è tra l'altro dimostrato dalla sua ammissione all'Accademia di San Luca di Napoli (purtroppo la data di questo avvenimento è ignota) e dalla sua partecipazione ai più importanti progetti editoriali dell'epoca (cfr. *supra*). Con le sue opere Gaultier contribuì alla diffusione e alla conoscenza della pittura napoletana fuori delle frontiere del Regno (funzione che svolse, d'altronde, lo stesso De Dominici con le sue *Vite*), mettendo il suo bulino al servizio dell'arte napoletana e della fama dei pittori meridionali; questo fatto fu sicuramente apprezzato da De Dominici e con lui da tutti gli amatori della produzione locale. Le pagine dedicate da De Dominici a Gaultier furono riprese da diversi autori; il primo, in ordine di tempo, fu Gori Gandellini che, nelle sue *Notizie storiche degl'intagliatori*, pubblicate in tre volumi a Siena nel 1771, è redattore di una notizia biografica abbastanza ampia sull'incisore parigino⁸⁴³; un altro fu Dalbono, nella sua *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, apparsa a Napoli nel 1859 (cfr. *infra*)⁸⁴⁴.

Successivamente alle *Vite* di De Dominici, veniva ripubblicata, nel 1751, in una versione aggiornata ed ampliata, la guida di Domenico Antonio Parrino, con il titolo di *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere la curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima gran Napoli..., accresciuta con moderne notizie da Niccolò suo figlio*⁸⁴⁵. In essa sono menzionate le opere dei francesi (e degli stranieri in generale); quali, ad esempio, quelle di Charles Mellin, pittore di storia della prima metà del

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 725. Si tratta qui di un *topos* della letteratura artistica.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 720.

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degl'intagliatori*, cit., vol. II, pp. 72-73 e 354.

⁸⁴⁴ DALBONO, *Storia della pittura in Napoli*, cit., p. 57.

⁸⁴⁵ PARRINO, *Nuova guida de'forastieri*, cit.

Seicento che risiedé a Napoli dal 1641 (?) al 1647, o ancora quelle di «Tibison, celebre Pittor Francese» che dipinse «a meraviglia» dei fiori nel coro di Santa Maria del Parto. Il vero nome di «Tibison», ricordato anche come Dubison da Giannone (cfr. *infra*), è Jean-Baptiste Dubuisson: pittore di nature morte (fiori, frutta ed animali), di scene di genere e di paesaggio, che operò a Napoli nel primo terzo del Settecento e morì a Varsavia in data ignota. Tre figli di Jean-Baptiste - Emmanuel (Napoli 1699 – Berlino 1785), Augustin (Napoli 1700 – Berlino 1771) e Andreas (? 1705 – Napoli dopo il 1775) - si dedicarono alla pittura; uno di loro, Andreas, che probabilmente fece carriera a Napoli, s'indirizzò verso il genere del paesaggio. I Parrino padre e figlio non si mostrano né esclusivi, né campanilisti nelle loro scelte estetiche; non mancano, infatti, di lodare con sincerità le opere viste nelle chiese e nelle collezioni napoletane, indipendentemente se esse siano state realizzate da artisti locali o stranieri.

Tra il 1747 e il 1754 il Padre Placido Troyli pubblicava la sua *Istoria generale del Reame di Napoli* in cinque tomi (e dieci volumi)⁸⁴⁶. Nella parte quarta del penultimo tomo, precisamente nel libro XXIII, l'autore dedica ben tre capitoli agli artisti (il primo ai pittori, il secondo agli scultori e l'ultimo agli architetti). Troyli si occupa a lungo dei pittori stranieri (circa una quindicina) che hanno lasciato opere a Napoli (Vasari, Marco Pino, Domenichino, Reni, Lanfranco, Ribera...), citandoli addirittura prima degli stessi napoletani; ciò allo scopo di metterne in risalto il contributo fornito allo sviluppo dell'arte locale. I nostri pittori francesi, tuttavia, non figurano nell'elenco, benché all'epoca a Napoli fosse presente una piccola colonia di artisti francesi: Joseph e Ignace Vernet, Manglard e Lallemand, gli architetti Soufflot e Dumont. Joseph Vernet e Soufflot, per di più, frequentavano la corte e godevano di una certa fama in città. Questa lacuna nell'opera di Troyli è dovuta probabilmente al fatto che l'autore ha tratto numerose informazioni dalla guida di Sarnelli, pubblicata alla fine del Seicento. Notiamo *en passant* che, a differenza di altri scrittori contemporanei, Troyli non attribuisce agli artisti un ruolo fondamentale nello sviluppo storico e nella definizione dell'identità locale; difatti essi sono evocati alla fine del penultimo tomo tra «gli uomini popolari e d'inferior condizione», dopo un numero cospicuo di pagine dedicate alle famiglie aristocratiche del reame, le quali, a parere dell'autore, hanno fornito un contributo maggiormente significativo alla reputazione della città.

⁸⁴⁶ P. TROYLI, *Istoria generale del Reame di Napoli*, 5 tomi in 10 volumi, Napoli, s.n., 1747-1754.

Nel 1773, Onofrio Giannone scriveva le sue *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, rimaste manoscritte fino al 1941⁸⁴⁷. Sebbene, nel tentativo di integrare e completare l'opera di De Dominici, l'attenzione dell'autore si concentri principalmente sulle biografie degli artisti napoletani, nel testo di Giannone sono presenti anche alcuni accenni a pittori stranieri; come, ad esempio, nella vita di Andrea Belvedere:

S'osservano opere del Belvedere, con figure del Solimena, e tanto gli piacquero al Solimena l'opere di Andrea, che le copiò, e le imitò monsieur Dubison, uomini eccellenti, che operano con l'ultima finezza, e in vero son belli molto; che il Dubison l'erono pagati a ragion di carlini dieci il fiore, nulladimeno l'Andrea lo superò per il grande impasto de' colori e la freschezza de' fiori e frutta...⁸⁴⁸

E in quella di Gaspare Lopez (Napoli ? – Firenze o Venezia 1732 ca.):

Gasparo Lopez, scolaro del monsieur Dubison, assistendo in scuola dell'Abate [*i.e.* *Francesco Solimena*], onde e per l'uno e [per] l'altro diventò buon pittore, che operò per molti signori, mutando paese con il maestro Dubison, andò in Polonia.⁸⁴⁹

Nel primo caso Giannone evidenzia la superiorità tecnica di Belvedere su Dubuisson, e se loda i meriti di quest'ultimo è solo per mettere maggiormente in risalto le qualità dell'artista napoletano; l'autore, tuttavia, non manca di ricordare il ruolo educativo svolto da Dubuisson a favore dei giovani pittori napoletani.

Nel 1776 Niccolò Carletti pubblicava una *Topografia universale della città di Napoli in Campagna felice*⁸⁵⁰: guida abbastanza singolare, poiché costituita da un lungo ed approfondito commento della topografia napoletana con numerose precisazioni storiche ed etimologiche sugli edifici, le piazze e le strade della città. Questo testo, malgrado parli della «rua francese» (cfr. *supra*), non contiene alcun riferimento ai nostri artisti.

L'intento di Sigismondo nella sua *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, apparsa tra il 1788 e il 1789, è del tutto diverso: l'autore si propone, infatti, di offrire ai viaggiatori moderni una guida aggiornata, chiara e completa che illustri le attrazioni della città⁸⁵¹.

Ecco intanto di mano in mano cresciuto il concorso de' Forestieri, altri de' quali a solo oggetto di goderla, ed ammirarla, altri a cagion del commercio in essa si portano; e gli uni e gli altri han sempre desiderato qualche libro, che li mettesse a

⁸⁴⁷ O. GIANNONE, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, a cura di O. MOLISANI, Napoli, Real Deputazione di Storia Patria, 1941. Alcuni brani dedicati ai pittori napoletani più famosi furono pubblicati nel 1888 da Filangieri.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁵⁰ CARLETTI, *Topografia universale*, cit.

⁸⁵¹ SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli*, cit.

portata di osservare il di lei più bello, più raro, e più curioso, ma l'han cercato invano; dapoichè, quantunque a tal fine si fossero nello scorso secolo dal Sarnelli, dal Celano, e dal Parrino compilate alcune notizie, pur il primo fu assai ristretto, il secondo molto prolioso, l'ultimo poco accurato, e tutti e tre mancanti di quanto vi è sorto per così dire di grande nel nostro secolo.⁸⁵²

Benché meno nota delle guide di Sarnelli, Celano, Parrino o Galanti, la *Descrizione della città di Napoli* di Sigismondo appare un'opera molto precisa e ricca d'informazioni storico-artistiche. Le opere degli artisti francesi, quali quelle di Charles Mellin a Santa Maria Donnaregina - molto apprezzate dall'autore - o dell'architetto militare Pommereul, che progettò e diresse il cantiere del Castel Nuovo fino al 1788 (facendo «speciose fabbriche», «grandi innovazioni [...] sul fosso esteriore»), sono oggetto di alcuni commenti⁸⁵³; ma non compare alcun riferimento ai nostri pittori di paesaggio.

Sempre nel 1789 veniva pubblicato il breve *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli* di Vincenzo Ruffo⁸⁵⁴, stessa constatazione: nessun pittore francese di paesaggio è menzionato nell'opera.

Maggiormente attente alle influenze straniere sulla cultura napoletana, e quindi più interessanti dal nostro punto di vista, sono le *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione o polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi divisa in quattro parti* di Pietro Napoli-Signorelli, apparse in quattro tomi tra il 1784 e il 1786, con un *Supplimento alle vicende della coltura delle Due Sicilie* in due tomi uscito tra il 1791 e il 1793⁸⁵⁵. Nei primi tomi Napoli-Signorelli non nomina alcun artista straniero, ma nel *Supplimento* mette in risalto il contributo dato alla pittura da Tiepolo, Battoni e Mengs e ricorda la presenza a Napoli della svizzera Angelica Kauffmann, del modenese Antonio

⁸⁵² *Ibid.*, t. I, p. 2.

⁸⁵³ L'architetto è ricordato da Domenico Romanelli (1759-1819), nella sua guida della città, *Napoli antica e moderna*, pubblicata a Napoli dalla tipografia di Angelo Trani nel 1815 (pp. 52-53): «Dal nostro re Ferdinando IV si volle costruire un altro arsenale per l'artiglieria co'disegni del Seguo, e colla direzione del generale Pomereul dentro il recinto del Castel Nuovo. Vi furono aperti molti magazzini per gli attrezzi da trasporto, e diverse officine di tutte le arti meccaniche necessarie alla guerra. Vi fu anche ordinata una scuola di artiglieria con biblioteca, e gabinetti di Chimica, e di Mineralogia. Da questo medesimo luogo scendendo [...] si perviene alla fonderia de' cannoni...»

⁸⁵⁴ V. RUFFO, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, Michele Morelli, 1789.

⁸⁵⁵ NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione o polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi divisa in quattro parti* di Pietro Napoli-Signorelli, 5 tomi, Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1784-1786; *Ibid.*, *Supplimento alle vicende della coltura delle Due Sicilie*, 2 tomi, Napoli, Vincenzo Orsini, 1791-1793.

Joli o ancora dell'architetto toscano Domenico Chelli⁸⁵⁶. D'altronde l'autore, sebbene si dilunghi sulla diffusione dell'arte napoletana all'estero attraverso i resoconti dei soggiorni degli artisti locali nelle varie corti europee, si mostra molto più prudente per quel che riguarda l'influenza delle scuole straniere sulla pittura dell'Italia meridionale. In effetti, gli apporti culturali provenienti dall'estero sono considerati dall'autore come poco produttivi, e ciò spiega la sua reticenza – siamo, ricordiamolo, nel 1793! – a nominare gli artisti francesi.

Le scosse elettriche di tante vicissitudini, di tali alleanze e parentele, di tanti esempi stranieri, quali alterazioni d'interessi, di coltura, di maniere, di vizi ancora non hanno dovuto recare fra gli abitanti de'paesi onde sono circondati l'Etna e il Vesuvio? Il carattere nativo del Napoletano [...] si va abbigliando di spoglie straniere. Se non possiamo confonderci co'Francesi in Parigi, con gl'Inglesi in Londra, co'Tedeschi in Vienna per que'semi indelebili di natural carattere passati in noi col primo latte e colla prima educazione: siamo senza dubbio assai lontani dalla grossolanità e dalla virtù del Napoletano de'secoli trasandati, e prendiamo il colore generale dell'Europa, e la foggia delle maniere e del pensare (non so se nel migliore) degli stranieri che amano di convivere con noi e di diventare nostri concittadini.⁸⁵⁷

Quasi contemporaneamente, tra il 1786 e il 1792, appariva un'altra opera monumentale, la *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie* in cinque tomi di Giuseppe Maria Galanti, a cui si accompagnava, e ciò assume una particolare importanza per l'argomento del nostro studio, una *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* (1792) ristampata a diverse riprese nel corso dell'Ottocento⁸⁵⁸. G. M. Galanti non si sofferma su alcun pittore francese di paesaggio in particolare, ma cita il *Voyage pittoresque* dell'abate de Saint-Non:

Intanto Mr. de Saint Non, che nel suo Viaggio Pittoresco ha descritto varie picciole tombe di Napoli, ha obbliato questa [la tomba di Pietro di Toledo a San Giacomo] ch'è una delle maggiori.⁸⁵⁹

Luigi Galanti (fratello di Giuseppe Maria), nell'edizione del 1829, menziona altre due volte la pubblicazione di Saint Non:

I quattro quadri della crociera [nella chiesa dei Santissimi Apostoli] sono tra le più belle opere del Giordano, e si trovano disegnati [da Fragonard] nel Viaggio pittoresco.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, *Supplemento*, cit., pp. 192-193.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, *Supplemento*, cit., pp. 204-205.

⁸⁵⁸ GALANTI, *Nuova descrizione storica e geografica*, cit. Dello stesso autore abbiamo anche consultato la *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, presso i soci del Gabinetto Letterario, 1792 (edizione critica a cura di M.R. PELIZZARI, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 2000) e *Napoli e contorni*, cit.

⁸⁵⁹ GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli*, cit., p.

Nel viaggio pittoresco di S. Non si dà un disegno abbellito a capriccio [realizzato da Desprez] di quest'umil sepolcro [*i.e.* il sepolcro del re Andrea, marito di Giovanna I, al Duomo].⁸⁶⁰

Come interpretare questi riferimenti al *Voyage pittoresque*? Essi testimoniano innanzitutto della rapida diffusione e della fama napoletana della pubblicazione di Saint-Non (ricordiamo che G. M. Galanti scriveva nel 1792, appena sei anni dopo l'uscita, a Parigi, del *Voyage pittoresque*); la quale, come testimoniato dalle innumerevoli citazioni presenti nei testi dei fratelli Galanti, era considerata un'opera «di riferimento», in particolare per il suo carattere esauriente. Nel caso di Giuseppe Maria, questa circostanza può essere spiegata facendo riferimento alla tradizione letteraria delle guide di città; in effetti, G. M. Galanti, com'era solito tra gli autori di guide o di descrizioni, si cura di mettere in risalto la precisione e la completezza della propria guida in confronto a quelle scritte dai suoi predecessori, in particolare quelli più rinomati tra cui ovviamente Saint-Non. Questa maniera di procedere costituiva un *topos* della letteratura di periegesi (l'abbiamo incontrato in precedenza, ad esempio, nel *Voyage d'Italie* di Sade, molto critico verso l'omonima opera di Richard e di La Lande). L'atteggiamento di Luigi Galanti appare leggermente diverso: non dovendo rivendicare la superiorità della propria opera rispetto a quelle dei suoi predecessori, si limita a citare Saint-Non, considerandolo un autore di riferimento e un uomo dotato di buon gusto che ha saputo apprezzare le produzioni artistiche napoletane. Tuttavia L. Galanti non prende in esame il testo di Saint-Non, come avrebbe fatto qualsiasi altro autore, rinviando soltanto alle tavole che accompagnano l'opera dell'autore francese. Inoltre egli non è interessato ai paesaggi, che costituiscono l'aspetto più innovatore del *Voyage pittoresque*, e non formula alcun giudizio (negativo o positivo che sia) sulle tavole, delle quali non cita neanche gli autori (tra i quali Desprez ed il già famoso Fragonard). I riferimenti all'opera di Saint-Non servono all'autore napoletano essenzialmente per mostrare l'interesse, anzi l'ammirazione, degli stranieri verso l'arte cittadina e la fama europea delle produzioni locali.

Nel 1792 veniva pubblicata una riedizione in sei volumi delle famose *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Celano⁸⁶¹. Purtroppo non si trova

⁸⁶⁰ GALANTI, *Napoli e contorni*, cit., pp. 112 e 132. L'edizione del 1787-1790 non contiene alcun riferimento al *Voyage pittoresque*, che fu pubblicato, ricordiamolo, a Parigi tra il 1781 e il 1786.

⁸⁶¹ C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri: divise in dieci giornate in ogni una delle quali si assegnano le strade per dove assi a camminare, raccolte dal canonico Carlo Celano, 4. ed. in cui si è aggiunto tutto ciò che si è di nuovo*

in essa alcuna menzione ai nostri paesaggisti, ma soltanto un riferimento alla *Presentazione al Tempio* di Charles Mellin nella chiesa della Santissima Annunziata. Con questa pubblicazione termina l'esame della letteratura artistica napoletana del Settecento, purtroppo avara di notizie sui pittori di paesaggio oggetto del nostro studio.

È comunque interessante menzionare la *Napoli antica e moderna* dell'abate Domenico Romanelli (1756-1819); la quale, sebbene pubblicata nel 1815, riferisce di alcune visite effettuate dallo storico ed archeologo alla fine del Settecento. Nel capitolo dedicato al Monte Vesuvio (parte I, capitolo XIII), ad esempio, l'autore rievoca la sua ascensione sul vulcano effettuata in compagnia di Péquignot:

Io fui la vittima di questo fenomeno [la fermentazione di sostanze di origine vulcanica], allorché nel mese di agosto, dopo la funesta eruzione del 1794, vi ascesi col sig. Pequignon, rinomato paesista, e con un inglese molto intendente di mineralogia.⁸⁶²

Romanelli rinnova i suoi complimenti al pittore in un passaggio dedicato alla descrizione della pinacoteca di Villa Heigelin a Capodichino:

Io mi fermai a contemplare molti quadri di campagne dipinti con arte ammirabile dal celebre Filippo Hakert (sic), altri dal sig. Denis, altri dal sig. Pequignon, e dal sig. Gnipp [Kniep].⁸⁶³

Péquignot, nonostante il suo carattere modesto e misantropo, era conosciuto e apprezzato dai letterati e dai collezionisti napoletani. Romanelli esprime un giudizio positivo sull'«arte ammirevole» di questi paesaggisti, a testimonianza di un inedito interesse verso la pittura di paesaggio.

Abbiamo in questo studio volontariamente ristretto il campo della ricerca al Settecento e agli autori locali, così da fornire una misura di quanto i napoletani furono poco ricettivi verso la produzione francese realizzata nell'Italia meridionale. Come interpretare la quasi totale assenza di paesaggisti francesi nella letteratura artistica napoletana?

Il campanilismo degli autori presi in esame, giudicando la situazione napoletana nell'ambito più ampio della letteratura artistica italiana del Settecento, non appare più un fatto isolato, ma una caratteristica abbastanza diffusa della storiografia del diciottesimo secolo. Nella sua famosa *Coscienza storica dell'arte d'Italia*, Ferdinando Bologna ha dedicato un intero paragrafo a questo fenomeno, ricordando la consapevole

fatto a Napoli... e colla contezza delle regali ville alla città adiacenti con infine un ristretto della vita dell'autore, 6 voll., Napoli, a spese di Salvator Palermo, 1792.

⁸⁶² ROMANELLI, *Napoli antica*, cit., pp. 168-169.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 212.

rivalutazione settecentesca della provincia e della «città», «nucleo essenziale della storia italiana» e campo d'esperienza del nuovo metodo storico-artistico. A questo proposito l'autore spiega il ruolo fondamentale svolto dalle arti – accanto alla lingua – nella definizione della fisionomia cittadina, e cita, a conferma della sua tesi, Luigi Crespi:

Tutto ciò che in qualche maniera può illustrare una città, deve sempre manifestarsi [...]. Che se ciò è pur vero di qualunque cosa virtuosa in generale [...], quanto più si verificherà trattandosi delle tre arti nobilissime, di pittura, scultura ed architettura, mercé le quali sole, può dirsi che distinguonsi le città.⁸⁶⁴

È F. Bologna a ricordarci come l'interesse per la produzione artistica locale non fu limitato agli specialisti di questo settore, ma fu comune a uomini, come Lanzi o Muratori, impegnati nei più vari ambiti degli studi storici. Il caso degli autori napoletani di guide è, da questo punto di vista, abbastanza significativo: Parrino, formatosi nell'ambito teatrale, era editore e letterato; Sigismondo esercitava l'attività forense e componeva opere musicali e teatrali; Galanti, infine, era anch'egli avvocato e si dedicava a studi letterari, storici, economici e politici, promuovendo le sue idee attraverso la Società letteraria di Napoli e varie altre attività editoriali. Nessuno di questi autori aveva, quindi, particolari legami con il mondo delle belle arti. Ferdinando Bologna ricorda anche come il modello storiografico delle *Vite* di Vasari - autore accusato per lungo tempo di spirito di parte per il suo conclamato campanilismo – fu preso a modello da molti autori settecenteschi, come ad esempio De Dominici; ciò fornisce un'ulteriore spiegazione della mancata attenzione verso i non napoletani. La quasi totale assenza di artisti francesi nella letteratura storico-artistica napoletana non sarebbe tuttavia da attribuire, secondo la chiave di lettura fornita da F. Bologna, ad un'eccessiva discriminazione verso gli stranieri, ad un diffuso sentimento antifrancese o ad uno smisurato orgoglio nazionale, quanto piuttosto ad una consapevole necessità metodologica di ricostruire la fisionomia della città - elaborata nel corso dei secoli dai protagonisti della vita culturale ed artistica locale - a partire dall'inventario e dalla descrizione della loro produzione. Di conseguenza, gli storici ed i teorici si impegnarono nella difesa di un'idea di «napoletanità» e di un'arte cittadina opera di «geni» locali (per usare un concetto piuttosto ottocentesco), che non doveva il suo sviluppo ai numerosi apporti stranieri e i cui «fari» erano Giordano e Solimena, piuttosto che Caravaggio, Van Wittel o Vernet. I rari riferimenti ad artisti francesi servivano in questo contesto soltanto a dimostrare la presunta deferenza dei francesi verso i napoletani (come

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 152. La sottolineatura è nostra.

abbiamo già visto con l'esempio, riportato da Luigi Galanti, di Fragonard che copia gli affreschi di Giordano).

I motivi del «silenzio» della letteratura artistica sui paesaggisti francesi sono da ricercare in alcune caratteristiche dell'ambiente politico-culturale dell'epoca. Abbiamo ricordato a diverse riprese l'ostilità della corte di Ferdinando e Maria Carolina verso i francesi (ma l'*élite* intellettuale del Regno non sempre condivise questo atteggiamento, corrispondendo con la Francia da cui importava numerose pubblicazioni, pensiamo in particolare a G. M. Galanti)⁸⁶⁵. A causa di ciò l'editoria napoletana era sottoposta ad un controllo severo, cosicché se qualcuno avesse affermato che Joseph Vernet aveva fornito un contributo determinante al rinnovamento della pittura napoletana di paesaggio o che Volaire fosse uno dei maggiori esponenti della pittura di paesaggio operanti in città, si sarebbe esposto al rischio di subire l'intervento della censura. Come spiegare allora i riferimenti a Vernet e Gaultier presenti nelle *Vite* di De Dominici? In realtà, sebbene gli autori napoletani non condividessero sempre la politica intrapresa dai Borboni a Napoli e nel Regno, approvavano la creazione d'importanti istituzioni culturali quali i musei, le accademie o le manifatture; inoltre, come già ricordato in precedenza, i francesi (con l'unica eccezione di Gaultier) non furono ammessi nei circoli accademici. È proprio questa circostanza che ci permette di spiegare la scelta di De Dominici: Gaultier - unico artista francese ad essere diventato membro di un'istituzione reale - aveva superato la prova più ardua per un francese residente a Napoli (fatto eccezionale benché fosse avvenuto sotto il regno di Carlo e non quello di Ferdinando) e ciò rappresentava una sorta di nulla osta a inserire il suo nome nella letteratura artistica locale. Ricordiamo infine che durante il periodo di cui ci stiamo occupando, mentre alcuni artisti francesi (come Tierce e Giraud) rinunciarono, a causa degli ostacoli incontrati, ad installarsi a Napoli oppure furono costretti a farlo in condizioni miserevoli (come Péquignot), due tedeschi - Hackert e Tischbein - furono nominati, rispettivamente, pittore di corte e direttore dell'Accademia del Disegno (con ogni probabilità grazie all'intervento di Maria Carolina).

Proseguendo la nostra analisi, ci aspetteremmo di trovare, nelle riedizioni delle guide di città apparse durante periodo della Restaurazione (ad esempio *Napoli e dintorni* di Giuseppe Maria Galanti del 1829), dei riferimenti alle produzioni artistiche del decennio francese. L'assenza di citazioni di fronte a cui invece ci troviamo, deve essere

⁸⁶⁵ A questo proposito, cfr. WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante*, cit.

interpretata in chiave storico-politica, ovvero come una condanna del governo francese. Tra i rari accenni all'«influenza culturale» francese, troviamo la seguente affermazione:

L'ultima occupazione de'Francesi quanti altri ne ha fatto sparire dalle chiese e dalle pie fondazioni allora soppresse!⁸⁶⁶

Ma questa mancanza ha anche ragioni d'origine culturale: a Napoli, a differenza delle città del centro e del nord dell'Italia, le ricerche nel campo della letteratura artistica si svilupparono solo molto tardi (precisamente negli anni quaranta del Settecento, a partire dall'opera di De Dominici,). Infatti, malgrado vi fosse una tradizione di guide della città che risaliva alla *Descrizione* di Benedetto di Falco del 1535, prima dell'apparizione delle *Vite* di De Dominici non esistevano opere (vite, trattati, dizionari, ...) che si proponessero di presentare una sintesi sull'arte o sugli artisti napoletani. È quindi naturale che gli autori napoletani, desiderosi di rimediare al ritardo accumulato rispetto alle altre città della penisola, si siano concentrati sulla produzione degli artisti locali (piuttosto che su quella degli stranieri), a loro, tra l'altro, meglio nota e documentata.

Il carattere recente della letteratura storico-artistica e delle ricerche in questo settore produsse come conseguenza le ripetizioni e la mancanza di originalità da autore a autore. Purtroppo le opere analizzate si assomigliano anche per le lacune che presentano e gli autori che hanno avuto la curiosità di indagare sugli artisti stranieri di passaggio nella loro città, senza limitarsi a quelli già famosi e affermati, sono rari.

La scarsità (o addirittura l'assenza) di riferimenti ai nostri artisti trova una sua spiegazione anche nella natura della loro produzione: disegni, incisioni e quadri di paesaggio che si potevano ammirare quasi esclusivamente nelle raccolte private dei palazzi napoletani. Ora gli autori di guide, come notato da Valter Pinto⁸⁶⁷, non varcavano le porte degli appartamenti borghesi ed aristocratici, ma si accontentavano, il più delle volte, di entrare nelle chiese dove incontravano pitture e sculture esclusivamente di argomento religioso (ciò spiega anche la scarsità di notizie sui generi minori o sulle arti decorative). I motivi della mancanza d'attenzione verso le raccolte private sono essenzialmente due: innanzitutto, la fedeltà alla tradizione seicentesca di guide di erudizione sacra (risalente al *Forestiero* di Capaccio del 1630, ed ancora prima, alla *Napoli sacra* di Caracciolo D'Engenio del 1623⁸⁶⁸), interessate soprattutto al patrimonio monumentale, politico e religioso della città; in secondo luogo, la tendenza

⁸⁶⁶ GALANTI, *Napoli e contorni*, cit., p. 166.

⁸⁶⁷ V. PINTO, *La «Napoli... Nobilissima» di Domenico Antonio Parrino*, in *Libri per vedere*, cit. p. 218.

⁸⁶⁸ Come ci ha gentilmente precisato il Professor Rosa.

degli autori di guide ad immedesimarsi nel visitatore (come spiegato da V. Pinto) ed a rinunciare quindi alla visita di luoghi di difficile accesso quali i palazzi privati. Del resto, già Parrino nella sua *Napoli città nobilissima*, nomina le collezioni private napoletane senza però indugiare sulla descrizione del loro contenuto, giustificandosi col fatto che i suoi lettori non potevano aver accesso a queste raccolte, a meno di non essere dei familiari, delle persone d'alto rango o dei viaggiatori muniti di lettere di raccomandazione. Saint-Non o Moreau, ad esempio, riuscirono a recarsi nei palazzi aristocratici, ma non ebbero la stessa fortuna alcuni autori di guide napoletani e la grande maggioranza dei loro lettori.

Il silenzio della letteratura artistica sugli artisti francesi trova un'ulteriore spiegazione nella brevità del loro soggiorno a Napoli, che durava da qualche giorno a qualche mese al massimo; un periodo troppo limitato per essere notato e registrato dagli autori napoletani. Questi ultimi, del resto, non appartenevano, ad eccezione di De Dominicis, all'ambiente artistico della città; i loro nomi, infatti, non compaiono nei diari dei viaggiatori e i loro salotti non sono ricordati come luoghi d'incontro degli artisti. Infine, gli autori di guide si occupano ovviamente soltanto di ciò che materialmente è possibile ammirare in città e generalmente non si dilungano sulle biografie degli artisti, siano essi loro concittadini o meno. Per quest'ultimo motivo, troviamo riferimenti alle opere di Mellin, Dubuisson e Pommereul ma non a quelle di Vernet, Robert o Valenciennes.

L'esame condotto finora sulla letteratura artistica napoletana, non deve comunque indurci alla conclusione che la presenza dei paesaggisti francesi nell'Italia meridionale sia passata del tutto inosservata; gli artisti napoletani, in effetti, si mostrarono molto ricettivi delle formule importate dai francesi (cfr. *infra*). Così, se ci discostiamo per un istante dai limiti che ci siamo posti per lo studio della fortuna critica e rivoliamo la nostra attenzione in altre direzioni - le collezioni napoletane, le testimonianze degli stranieri e la letteratura artistica della prima metà dell'Ottocento - incontriamo numerose testimonianze dell'influenza esercitata dagli artisti francesi sull'ambiente artistico locale.

Già nel capitolo precedente abbiamo rilevato la presenza, in alcune raccolte napoletane (in particolare quelle di Carlo III, Ferdinando IV, Chigi, Gazzola, Nicolas e forse quelle di Tschudi, Casella e Venuti), di opere di Vernet, Lallemand, Volaire e Péquignot. Questi quattro artisti lasciarono, ciascuno alla sua maniera, un'impronta profonda e duratura sulla scuola paesaggista locale. Così, Vernet stabilì un nuovo

approccio alla pittura di paesaggio basato su un confronto diretto con la realtà, Lallemand elaborò le sue poetiche vedute di fantasia, Volaire inventò la formula di successo del Vesuvio in eruzione e Péquignot introdusse il neoclassicismo nella pittura di paesaggio (cfr. infra 3.3.1 «La fortuna artistica a Napoli»).

Una rapida ricerca tra gli scritti degli autori stranieri (ovvero non sudditi dei regni di Napoli e di Sicilia) che risiedero stabilmente a Napoli o vi soggiornarono brevemente, mostra la grande attenzione che questi rivolsero al contributo fornito dai francesi allo sviluppo delle arti napoletane. Il veneziano Canova nei suoi quaderni di viaggio dedica un paragrafo a Volaire (cfr. *supra*), pittore che stimava molto, e a Desprez, di cui ebbe l'occasione d'ammirare dei disegni all'Accademia di Francia a Roma (appartenenti alla serie del *Voyage Pittoresque*). A Napoli lo scultore ebbe inoltre l'opportunità di incontrare, il 13 febbraio 1780, il direttore del Gabinetto delle Pitture della Fabbrica delle Porcellane, che gli «fecce vedere molte vedute delle aderenze di Napoli incise da Francesi». Di che vedute si tratta? A causa della data possiamo escludere che siano state quelle contenute nel *Voyage pittoresque*, possiamo invece affermare che, molto probabilmente, si sia trattato di quelle della raccolta di Étienne Giraud, pubblicata a Napoli nel 1771 (figg. 7 e 8).

A sua volta Hackert, nel suo trattato di pittura, cita Volaire, del quale illustra il metodo di lavoro contrario alla propria concezione della pittura:

*Als Volaire im Jahr 1770 in Neapel die Studien sah, die ich und mein Bruder Johann daselbst gemacht hatten, sagte er mir, daß es töricht sei, sich soviel Mühe zu geben. Er habe auch die Torheit begangen, aber seine Studien hülften ihm jetzt nicht. Er sagte freilich nach seiner Art sehr wahr: denn da ihm die wahre Wissenschaft der Kunst fehlt, so sieht man in allen seinen Gemälden, daß sie manieriert sind, ohngeachtet dieser Künstler wahre Verdienste im Effekt hat. Seine Eruption des Vesuv und seine Mondscheine, besonders die aus seiner guten Zeit, sind im Effekt vortrefflich; hingegen was er nach der Natur macht, ist jämmerlich, weil er keine Perspektive, noch die wahren Formen der Natur versteht.*⁸⁶⁹

Sempre in questo ambito, se si passa dai testi scritti da artisti a quelli prodotti dai critici, la conclusione rimane la stessa: il contributo degli stranieri allo sviluppo dell'arte

⁸⁶⁹ «Quando Volaire vide a Napoli, nel 1770, gli studi che io e mio fratello avevamo eseguito in quella città, mi disse che era folle darsi tanta pena. E diceva bene, a suo modo: infatti, poiché gli manca la vera scienza dell'arte, tutti i suoi quadri hanno un aspetto manierato, benché nella ricerca dell'effetto possieda meriti reali. Da questo punto di vista le eruzioni del Vesuvio e i chiari i luna, specialmente quelli del suo periodo migliore, sono eccellenti; miserevoli al contrario risultano le cose dal vero, giacché non conosce la prospettiva né le autentiche forme della natura». J.P.HACKERT, «Lettera sulla pittura di paesaggio», manoscritto conservato nella corrispondenza di Goethe a Weimar e pubblicato in *Il paesaggio secondo natura*, cit., pp. 326-327.

napoletana appare stimato nel suo giusto valore. Nella sua famosa *Storia pittorica dell'Italia*, Luigi Lanzi afferma che il regno di Carlo III si è caratterizzato per una maggiore apertura verso le scuole straniere di pittura:

Per la venuta di questo principe splendidissimo promotore delle belle arti ovunque ha regnato, la scuola napoletana ricreata quasi da nuova luce si rinvigori; crebbero le commissioni e i premi agli artefici; si moltiplicarono gli esemplari delle scuole estere.⁸⁷⁰

Questa affermazione è tanto più rilevante, poiché per Lanzi:

In pittura pare oggi mai per consenso di tutte le genti che gl'ingegni italiani abbiano preso il posto, e che gli estranei tanto sian più in istima quanto più si avvicinano a' nostri.⁸⁷¹

Prendendo in esame la letteratura artistica dell'Ottocento, le conclusioni a cui si giunge sono le medesime: il conte Orlov, autore poco prima del 1822 di una memoria sulla vita artistica negli stati italiani, lamenta «la scomparsa di pittori quali lo Hackert, il Denis, il Volaire, di grande reputazione nel paesaggio, cioè in quel genere «inferiore» che però nella seconda metà del Settecento era stato uno dei fattori, non certo di minor rilievo, dell'internazionalismo della capitale borbonica»⁸⁷².

In occasione della settima riunione nazionale degli scienziati tenutasi a Napoli nel 1845, appariva una guida della città molto completa, in due volumi, intitolata *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*⁸⁷³. Nel secondo tomo l'intero capitolo VIII è dedicato ai «Palagi de'privati, e loro musei, biblioteche e ville»; in esso l'autore si occupa, per la prima volta in maniera esauriente, delle raccolte private. Apprendiamo così che la collezione del principe di Cassaro conteneva quadri di Manglard, Vernet e Péquignot, e che quella del principe di Fonti ospitava diverse opere di Péquignot (probabilmente acquistate nel Settecento durante la permanenza di questi artisti a Napoli o, nel caso di Péquignot, dopo la morte del pittore, avvenuta nel 1807, dal colonnello Casella). È importante precisare che l'autore del capitolo, Stanislao D'Aloe, non si propone di fornire l'elenco completo delle opere presenti nelle collezioni della città, ma si sofferma

⁸⁷⁰ L.A. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano, G. Raimondi, 1789 (riedizione a cura di M. CAPUCCI, Firenze, Sansoni, 1968, vol. I, p. 485). Lanzi evoca la presenza in Italia di Manglard e di Vernet, nel paragrafo dedicato alle marine contenuto nel capitolo sulla scuola romana (vol. I, pp. 425-426).

⁸⁷¹ LANZI, *Storia pittorica della Italia*, cit., vol. I, p. 136.

⁸⁷² S. PINTO, *Note di storia della letteratura artistica*, in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli*, cit., p. 120. Il conte Grigori Vladimirovich Orlov è l'autore dell'*Essai sur l'histoire de la peinture en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Bossange père, 1823; e delle *Mémoires historiques, politiques et littéraires sur le royaume de Naples*, 5 voll., Paris, Chasseriau et Hécart, 1819-1821.

⁸⁷³ *Napoli e i luoghi celebri*, cit.

soltanto su quelle meritevoli di catturare l'attenzione del visitatore rappresentate, in generale, da quadri dei Cinque e Seicento. Che Manglard, Vernet e Péquignot abbiano il loro posto in questo breve elenco dei tesori contenuti nelle raccolte private napoletane è un fatto degno di essere messo in risalto.

Nell'Ottocento, oltre Orlov, fu un altro forestiero, l'inglese Francis Napier, a ribadire, nelle sue *Notes on modern Painting at Naples* pubblicate nel 1855, il ruolo fondamentale svolto dagli stranieri nell'evoluzione della pittura locale, dedicando un lungo passo a Wicar, direttore dell'Accademia del Disegno di Napoli tra il 1806 e il 1809⁸⁷⁴. Purtroppo Napier, che non può in alcuna maniera essere sospettato di simpatie filofrancesi (a titolo d'esempio riportiamo questa sua affermazione, priva d'ogni fondamento e sintomatica di un atteggiamento pregiudizialmente ostile verso la Francia: «Il periodo del governo francese fu inevitabilmente privo di produzioni artistiche degne di essere ricordate»⁸⁷⁵), nel suo paragrafo sulla pittura di paesaggio dimentica del tutto di citare i nostri artisti, menzionando invece Denis e Hackert.

Nel 1859, Carlo Tito Dalbono pubblicava una *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, che si proponeva di completare le *Vite* di De Dominici riservando maggior spazio ai generi minori e agli artisti stranieri (l'autore, ad esempio, sulle duecentotrentasei pagine di cui è composto il volume, ne dedica ventidue alla pittura di paesaggio):

Riandando ora le parti del mio scritto ben m'avvedo che dopo aver ricordato i pittori storici, quei di bambocciate o di genere, e i ritrattisti che in Napoli ebbero grido e scuola, mal potrei tacere dei paesisti che molto vennero adoperati in piccoli quadri, od in quadri da cavalletto, e massime nei soprapporta...⁸⁷⁶

Dalbono, ancora prima di dilungarsi sugli artisti napoletani, ricorda l'importante contributo dato alla pittura di paesaggio da diversi francesi: Claude Gellée, Monsù Desiderio, Joseph Vernet, ed infine, il suo contemporaneo Gabriel Hippolyte Lebas. A Vernet l'autore dedica, in una pagina e mezzo, un vero e proprio panegirico:

Un pittore francese che molto influì nella nostra scuola, s'inspirò dal nostro Salvator Rosa, e vide spesso il vero con largo guardo d'artista, fu Giuseppe Vernet Avignonese, nato nel 1712, il quale fu il fecondo e bravo pittor di marine, che gl'intagli fatti de'suoi quadri basterebbero a decorare un palazzo. Non parlo delle acquerelle, dei disegni, delle doppie tinte che di lui vidi ed ammirai. Sono bellissimi quattro disegni che si conservano in casa Manzilli, e le molte tele che decorano le case dei nostri amatori. Giuseppe Vernet, continuando l'opera di Salvator Rosa, ha

⁸⁷⁴ NAPIER, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, cit.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁷⁶ DALBONO, *Storia della pittura in Napoli*, cit., p. 158.

trovato, a mo' di dire la poesia del sasso; alle linee del quale egli affida il maggiore artificio de' suoi quadri. Le più volte taglienti, obliqui, rosi, bucherellati, cadenti. Essi vengon fuori dall'acqua o poggiano sull'arena con tale un capriccio ed una verità che sembra natura divenuta schiava dall'artista. Vaghe le figurine di pescatori e pescatrici ch'ei vi mette sopra ed intorno, graziosi gli accessori, de' quali semina il lido arenoso, e quelle stesse donnine che per difetto del tempo peccano di qualche gonfiezza di veste, sono disegnate e colorite con facile spirito. Belli i fondi, la luce larga, amena, raggianti e varia; le acque o docili e oleose o frangentesi con ricchezza di schiume alla riva: studio costante di ore, di effetti di luce, di giuochi d'ombre: navi, battelli, schifi, zattere, tende, reti, tutto è toccato con un pennello vivace e fino. Giuseppe Vernet è un pittor di marine che innamora altrui del suo genere, e se egli avesse osato porre nelle sue marine più imponenti gruppi e rappresentato figure che ricordassero i fatti più celebri, egli sarebbe divenuto autore di una marina storica, quale i moderni non sanno fare.⁸⁷⁷

Questo passaggio è ricco d'informazioni sulla fortuna di Vernet a Napoli nei secoli XVIII e XIX; la presenza di suoi quadri, disegni ed incisioni nelle collezioni private della città rappresenta, infatti, un'importante conferma del successo incontrato a Napoli dal pittore avignonese. L'autore sembra, per di più, aver perfettamente compreso le caratteristiche di modernità della pittura di Vernet e la portata del suo contributo allo sviluppo della pittura di paesaggio. Dalbono, infine, definisce - e ciò è fondamentale dal nostro punto di vista - le caratteristiche della reciproca influenza tra Napoli (con la sua natura e la tradizione artistica locale) e la Francia (attraverso l'apporto degli artisti stranieri); così, Salvator Rosa e il paesaggio campano hanno ispirato Vernet, il quale, a sua volta, ha condizionato lo sviluppo della scuola paesaggistica napoletana.

Abbiamo stimato menzionar codesti artefici stranieri, perché, se i Napoletani s'ispirarono a qualche loro tela, essi più utilmente e più largamente ispiraronsi del nostro cielo e della nostra pittura.⁸⁷⁸

D'altronde, in un passo successivo Dalbono, dimostrando imparzialità e obiettività di giudizio, ammette la superiorità di Vernet sull'artista napoletano Cocolante:

Bell'ingegno il Cocolante, s'intende alquanto pel colore del sasso e delle acque con Giuseppe Vernet, ma s'intende senza raggiungerlo.⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ *Ibid.*, pp. 160-161. Sull'identità di Manzilli, abbiamo interrogato le dottoresse Paola Fardella e Alba Irollo che si sono interessate entrambe alle collezioni napoletane dell'Ottocento, le quali purtroppo non hanno mai incontrato questo nome nel corso delle loro ricerche. Secondo la dottoressa Irollo non sarebbe del tutto casuale l'errore di Dalbono che scrive «in casa Manzilli» invece di «nella collezione Manzilli»; potrebbe, infatti, indicare la scarsa consistenza della collezione. La studiosa, con molto cautela, formula inoltre l'ipotesi che Manzilli possa essere identificato nell'erudito Domenico Manzilli, che scrisse *Degli antichi romani istituti, costumi e riti*, Napoli, Pontano, 1842.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 167.

Bisognerà, ad ogni modo, attendere l'Ottocento per ottenere una giusta valutazione ed un completo riconoscimento, da parte dei critici, dell'influenza francese sulla pittura paesaggistica napoletana.

Questa breve incursione nella letteratura artistica fuori dalle frontiere del Regno e dai limiti cronologici assegnati al nostro studio, è sufficiente per dimostrare come la presenza francese a Napoli nel Settecento abbia senz'altro lasciato un segno. Tuttavia, in generale, è soltanto all'inizio dell'Ottocento che gli autori napoletani riconoscono, in tutta la sua importanza, il contributo fornito dai francesi. Questo ritardo non deve essere tanto imputato alle circostanze politiche (piuttosto sfavorevoli), quanto piuttosto all'evoluzione della pittura di paesaggio a livello europeo e allo sviluppo della letteratura critica napoletana.

Dimenticati nella loro patria d'adozione, questi pittori francesi avrebbero dovuto incontrare, a rigor di logica, un successo maggiore presso i viaggiatori e i critici loro connazionali. Quale accoglienza incontrarono invece i nostri paesaggisti nella letteratura artistica francese del Settecento?

3.2.2 La fortuna critica in Francia⁸⁸⁰

Dal diciassettesimo secolo in poi la letteratura artistica e periegetica conobbe in Francia un forte sviluppo; in particolare, nel corso del Settecento, essa mostrò un progressivo interesse per Napoli e la Campania, per i suoi monumenti antichi, la sua scuola di pittura e il suo paesaggio. Nel nostro lavoro piuttosto che studiare la fortuna critica in Francia dei nostri artisti mediante un criterio cronologico o uno schema tipologico (riprendendo cioè le varie categorie di scritti teorici), metodo adottato in precedenza, abbiamo scelto di analizzare alcune idee chiave che tornano a diverse riprese negli scritti degli autori presi in esame. Inoltre, non ci siamo limitati alla sola fortuna critica delle opere napoletane dei nostri artisti, ma abbiamo preso in esame il complesso della loro esperienza (riportando, a questo scopo, i giudizi favorevoli al viaggio formativo nel Sud d'Italia).

⁸⁸⁰ Abbiamo inserito, nel nostro studio sulla fortuna critica dei nostri pittori paesaggisti in Francia, dei manoscritti pubblicati solo alla fine dell'Ottocento o nel Novecento; i quali, malgrado la loro scarsa diffusione, forniscono testimonianze preziose sul beneficio che un artista poteva trarre dal soggiorno nell'Italia meridionale.

La letteratura artistica francese rivela innanzitutto una consapevolezza, diffusa tra gli autori, dell'utilità del viaggio in Campania per la formazione degli artisti. Su questo argomento disponiamo oltre che di testimonianze dirette, anche di pareri di collezionisti e critici d'arte. Una delle fonti d'informazione più interessanti sul soggiorno degli artisti francesi a Napoli, vero e proprio barometro del favore di cui godé la città presso le istituzioni artistiche francesi, è la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* (pubblicata soltanto alla fine dell'Ottocento da Guiffrey e Montaiglon). Abbiamo visto, nel precedente capitolo, come il desiderio degli artisti di venire a completare la loro formazione nelle Due Sicilie avesse portato ad una progressiva istituzionalizzazione del soggiorno dei *pensionnaires* a Napoli. Nell'ambito di uno studio della fortuna critica c'è sembrato opportuno tornare su alcune di queste lettere, per rendere evidente la sempre maggiore curiosità che la città e i suoi dintorni suscitavano presso gli artisti francesi. Abbiamo consultato la corrispondenza dei direttori dell'*Académie* per tutto il periodo compreso tra il 1737 e il 1799 e vi abbiamo rinvenuto un numero considerevole di riferimenti ai viaggi napoletani compiuti da ricchi viaggiatori, mecenati, artisti o dai direttori dell'istituzione romana. Una lettera particolarmente importante è, a nostro parere, quella indirizzata da Natoire a Vandières, nella quale il primo chiede al suo ministro l'autorizzazione a recarsi a Napoli per visitare la città ed ammirarne le collezioni. Il viaggio del *Directeur de l'Académie de France à Rome* nella città partenopea inaugurò una vera e propria stagione artistica, nella quale il soggiorno a Napoli divenne una delle tappe indispensabili per la formazione dei *pensionnaires*.

*Je n'ay jamais veu Naples. Comme cette ville et remplie de curiosité, me permetrés-vous d'y faire quelque jour une petite promenade dans le tems où l'Académie pourra ce passer de ma présence [...]. Cette école mériteroit bien que l'on y pût faire quelques études. Insensiblement je me metray au fait de connoître tout ce qu'il y a de beau pour pouvoir faire ensuite un bon usages dans notre école et remplir vos intentions.*⁸⁸¹

In effetti, Natoire fu uno dei direttori che incoraggiò maggiormente sia il soggiorno dei suoi allievi nell'Italia meridionale che lo studio del paesaggio da parte di artisti destinati a diventare pittori di storia (cfr. *supra*). Natoire seppe, inoltre, scoprire le inclinazioni e il talento dei suoi *pensionnaires* ed indirizzarli, in funzione di ciò, verso la strada più congeniale a ciascuno di essi. Aiutò, ad esempio, Metay a dedicarsi alla

⁸⁸¹ Lettera di Natoire à Vandières di giugno 1752, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 94.

pittura di paesaggio, si adoperò per fargli ottenere un soggiorno a Napoli (probabilmente per consentirgli di studiare la natura e la scuola pittorica locali) e lo indicò come uno dei quattro artisti addetti al compito di eseguire quadri per D'Artenay, incaricato d'affari dell'ambasciata di Francia a Napoli.

*Le sieur Metay et à la fin de ses trois années, aussy bien que le sieur Cafieri ; ce premier et un des foible pour le dessain ; il a de la facilité de peindre et fait joliment le paysage, et je crois que cette partie luy sera plus favorable que l'histoire. Je l'ay sependant choisi parmi les quatre qui doivent travailler à ses tableaux pour Naples, dont j'ay eu l'honneur de vous parler dans ma précédente lettre, et j'espère que cet ouvrage luy sera profitable en le suivant de près.*⁸⁸²

Nel 1770 fu Hoüel a beneficiare del sostegno e dagli incoraggiamenti di Natoire. Ricordiamo che il soggiorno a Napoli dell'artista, che gli rivelò le bellezze della natura del Sud d'Italia, ebbe un'importanza fondamentale per la sua successiva evoluzione nel campo della pittura di paesaggio.

*Le sieur Houel, depuis quelque tems, ne jouissant pas d'une bonne santé et déperissant tous les jours, le médecin luy a conseillé de changer d'air. Celuy de Naples paroît le plus propre pour sa guérison ; il s'en est allé. Comme son talen le porte beaucoup à étudier des points de vue, il préfère ce pais-là à bien d'autres, et, par conséquant, il n'y perdra pas son tems.*⁸⁸³

In altri casi furono gli artisti stessi (ad esempio Roussel) o i loro protettori (Trioson per Girodet) a chiedere specificamente, al *Directeur des Bâtiments du Roi* o al ministro dell'Interno, l'autorizzazione per recarsi a Napoli, la cui visita era ormai giudicata una necessità per completare l'insegnamento ricevuto a Parigi e a Roma:

*Avant que d'en partir [de l'Italie, par manque de ressources], il seroit à propos et utile, je crois, de voir Naples, Pestum, etc., où il y a beaucoup à profiter. Je ne veux point entreprendre ce voyage, quoique peu coûteux en le faisant à pied, sans en soumettre la nécessité à vos lumières, me faisant une loi de suivre en tout point vos conseils.*⁸⁸⁴

Le citoyen Girodet croit avoir trouvé à Naples des moiens d'études, et il désireroit, avant de quitter l'Italie et de rentrer en France, pouvoir étudier la nature dans ces

⁸⁸² Lettera di Natoire à Vandières del 12 settembre 1752, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. X, p. 410.

⁸⁸³ Lettera di Natoire a Marigny del 21 marzo del 1770, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XII, pp. 268-269. Il 10 ottobre del 1770, Natoire rende conto del proficuo soggiorno napoletano di Hoüel al *Directeur des Bâtiments du Roi*: « *Le sieur Houel est arrivé depuis deux jours de Naples en très bonne santé ; il attend de moment à autres ces effests, lequel portent ces études. Je crois qu'il n'a pas perdu son tems.* » Lettera di Natoire a Marigny del 10 ottobre del 1770, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XII, p. 311.

⁸⁸⁴ Lettera di Roussel a D'Angiviller del 7 maggio del 1776, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XIII, p. 204.

*sites véritablement pittoresque de la Sicile et du royaume de Naples, si son séjours hors des terres de la République ne contrarioit pas le décret des législateurs.*⁸⁸⁵

Alla fine del Settecento, Napoli fu addirittura proposta come una delle possibili sedi dell'*Académie de France*, in sostituzione della città pontificia; il suo patrimonio artistico e la varietà del suo paesaggio venivano, infatti, giudicati come capaci di rivaleggiare con i capolavori della Roma antica, rinascimentale e barocca.

Extrait d'un projet d'instruction pour Cacault, nommé résident de France à Rome. 18 janvier 1793.

*Direction des arts. – La République veut protéger efficacement les arts. Il importe infiniment à leur progrès et à leur perfection de continuer d'entretenir en Italie aux frais de la nation les élèves qui, à Paris, ont mérité le prix ; mais l'établissement de l'Académie de France à Rome, le direction pédantesque du professeur, la réunion en communauté des élèves ne paroît point nécessaire, et, quoique Rome convienne plus qu'aucune autre ville pour étudier les arts, Venise, Florence, Boulogne et Naples offrent des objets qui méritent aussi d'être contemplés et étudiés. Il n'est donc point nécessaire, il peut être nuisible d'obliger nos élèves pensionnaires à résider toujours à Rome pendant la durée du pensionnat. Ils doivent tout voir et n'étudier que la nature ; il faut donc que chacun ait la liberté d'aller travailler où son génie l'appelle.*⁸⁸⁶

Sono gli stessi artisti, nella loro corrispondenza o nei loro diari, a confermare il gran profitto che era possibile trarre da un soggiorno a Napoli. Volaire, in una lettera indirizzata a Townley e datata 19 maggio 1768, dichiara di essere sommerso di lavoro: «*Je compte [...] retourner le plutaut a la belle ville de Naples pour reprendre mes ouvrages qui sont asses considerables*», e più avanti: «*les grandes occupassion dont j'ai été surcharge pour des cours estrangere ne mon absolument peu laisser un seul moment pour pouvoir dessiner*». In un'altra lettera, inviata a Vernet e scritta il 12 agosto 1769, anno della sua definitiva istallazione a Napoli, Volaire afferma: «*Je travaille tant que je le puis et étudie de même*»⁸⁸⁷. Le testimonianze appena riportate ci rivelano come la capitale borbonica fornisse agli artisti innumerevoli opportunità di studio e di lavoro.

Dal canto suo, Valenciennes, negli appunti di viaggio pubblicati da Geneviève Lacambre nel 1978, si mostra colpito dai panorami della città, degni – a suo parere - di considerazione sul piano formale, così come risulta dalla citazione che riportiamo:

Le port [de Naples] très joli et tres beau par la Vue du Vézuve, d'une partie de la ville, des belles côtes qui composent le golfe de naples ; l'isle de Caprée très belle dans la forme de ses montagnes. » ; « La grotte de Poselippe [...] : elle est superbe

⁸⁸⁵ Lettera di Trioson a Garat dell'inizio di maggio del 1793, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XVI, p. 292.

⁸⁸⁶ *Correspondance des directeurs*, cit., t. XVI, pp. 233-234.

⁸⁸⁷ Lettera di Volaire a Vernet, citata in INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet*, cit., vol. II, annexe, n. 15; Londres, British Museum Central Archives, TY7, Incoming letters and Correspondence, f. 1574.

pour l'effet au soleil couchant... » ; « La cote de poselipe charmante par les belles vuës de la Ville de naples, de portici, du Vézuve et de l'isle de Caprée ; cette côte d'elle mesme très intéressante étant vue de dessus la mer. » ; « Belle côte de Portici, Vezuve, ville de naples, illes Caprée et Ischia, côte de Salerne et son promontoire ou cap, le tout de la plus grande beauté et richesse tant pour la couleur que pour les formes. Golfe de Salerne, la beauté de ses rochers dans le genre de Salvator Rosa. » ; « Superbes vues, le Vézuve on ne peut pas mieux composé. Après pompeia un petit village charmant avec des moulins à eau dans le genre du bourdon [i.e. Sébastien Bourdon]. Avant d'arriver à cavi [Cava de' Tirreni], de très belles montagnes du plus grand caractère et des sites très beaux.⁸⁸⁸

Notazioni, accompagnate da schizzi paesaggistici, scritte come *pro memoria* per l'eventualità di un secondo soggiorno di studio in Campania, o appunti destinati ad essere sviluppati nelle *Réflexions et conseils à un élève sur [...] le genre du paysage* (pubblicato nel 1801)? Il pittore, in ogni caso, torna nel suo trattato sull'argomento del viaggio in Italia e sulla necessità di approfittare del soggiorno nel «Bel Paese» per realizzare numerosi studi:

Il faut avoir bien employé son temps et fait une ample moisson d'études et de dessins pour s'en servir à propos, quand on est éloigné du pays dont l'aspect a électrisé notre âme et agrandi notre talent.⁸⁸⁹

Soffermandosi sui siti pittoreschi del golfo di Napoli, degni di essere scelti come soggetti pittorici:

en peintres paysagistes, nous ne pouvons nous dispenser de parler [des] différents aspects [de la ville de Naples] qui [...] présentent des perspectives magnifiques et des vues très piquantes [cfr. supra]. Nous cédon au plaisir de citer, entre autres, toute la côte de Sainte Lucie et de Pausilippe, et les monuments qui y sont répandus. On n'a pas de choix à faire : chaque pas fait apercevoir un nouveau tableau aussi agréable que celui qu'on vient de voir et celui qu'on va découvrir.⁸⁹⁰

Oltre alle testimonianze degli artisti stessi disponiamo di una preziosa fonte d'informazioni indiretta sui nostri pittori: l'*Abécédario* di Pierre-Jean Mariette. L'autore dedica delle voci biografiche a sette dei nostri artisti: Clérisseau, Fragonard, Hoüel, Lallemand, Manglard, Hubert Robert e J. Vernet⁸⁹¹. In questi testi il soggiorno formativo a Napoli è generalmente menzionato:

[Clérisseau] alla à Naples, et il n'y eut pas un coin des environs qu'il ne fouillât ; L'abbé de Saint-Non a ramené [Fragonard en France], avec quantité de desseins qu'il lui a fait faire ; [Hoüel] a trouvé à Rome des Anglois qui lui ont fait faire le voyage de Naples ; M. l'abbé de Saint-Non [...] a fait faire [à Hubert Robert] le

⁸⁸⁸ P.-H. DE VALENCIENNES, in LACAMBRE, *Pierre-Henri de Valenciennes en Italie*, cit., pp. 146-147 e 155.

⁸⁸⁹ DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., p. 600.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 586.

⁸⁹¹ MARIETTE, *Abécédario*, cit.

*voyage de Naples ; La veue des paysages de Salvator Rosa ne contribua pas peu à diriger [Vernet] et à lui faire acquérir une touche précieuse et brillante. Il voulut voir lui-même les lieux que ce fameux peintre avoit consultés ; il fit le voyage de Naples et en retira beaucoup de fruit.*⁸⁹²

Mariette, critico d'arte, incisore, noto collezionista e conoscitore senza pari, si rivela aggiornato sulla vita e la carriera dei pittori suoi contemporanei; in effetti, nonostante la brevità delle voci, non manca di evocare il viaggio in Italia meridionale, che considera – egli che fu in corrispondenza con tutti gli *amateurs* e gli eruditi europei e che lavorò in Austria e in Portogallo – di grande utilità per la formazione degli artisti.

Lo studio della letteratura artistica ci ha permesso, inoltre, di stabilire come il pubblico e le istituzioni ufficiali accolsero il genere del paesaggio; le conclusioni a cui siamo giunti confermano le nostre precedenti osservazioni riguardo il successo incontrato dalla pittura di paesaggio presso il pubblico, a cui fece riscontro un relativo disinteresse, da parte della *Direction des Bâtiments du Roi*, verso un genere giudicato minore.

Per quanto riguarda il ruolo che svolsero i nostri paesaggisti nei *Salons* del Louvre - manifestazioni ufficiali che riflettevano gli orientamenti della politica artistica del momento ed erano sempre molto attese dagli artisti e dagli *amateurs* - risulta dalla lettura dei *livrets* che tra il 1750 ed il 1800 i paesaggi (che tra l'altro vennero ammessi solo a partire dal 1767) costituirono solo un quarto dei quadri esposti⁸⁹³. Mentre tra il 1737 e il 1790 soltanto venticinque paesaggisti furono esposti al Louvre, alla fine del secolo il loro numero crebbe raggiungendo dodici partecipanti nel 1789, trentotto nel 1791 e quarantasei nel 1793. I *livrets* dei *Salons*, che riportano i soggetti e gli autori dei quadri esposti, ci hanno permesso di realizzare la tabella che segue (tab. 5), nella quale sono elencate le opere con soggetti napoletani o ispirate da paesaggisti napoletani.

⁸⁹² *Ibid.*, t. I, p. 379 ; t. II, p. 263; p. 386; t. IV, p. 414; t. VI, p. 51.

⁸⁹³ Cfr. J. GUIFFREY, *Table des peintures, sculptures et gravures exposées aux Salons du XVIII^e siècle de 1673 à 1800*, Paris, s.n., 1910, tratto da *Archives de l'Art Français*, t. IV, 1° fasc., 1910.

Tabella 5

Anno	Artista	Distinzione	Opera
1746	J. Vernet	«de Rome»	141. Quatre tableaux représentant des Marines, de différentes vues de Naples et d'Italie.
1753	J. Vernet		131. Quatre tableaux, deux desquels représentent des Rochers, chûtes d'Eau et Figures dans la manière de Salvator Rose.
1769	Robert	Académicien	96. La Grotte du Pausilippe, ornée d'Architecture (coll. de la Ferté).
1775	Houel	Agréé	198. Vue du sommet du Mont-Vésuve, prise de l'Hermitage François. 217. Vue d'un petit Port de Pausilippe, à Naples. 218. Une vue générale du Vésuve, près de Naples. 219. Vue de la côte de Bayes et du Cap Misene, dans le Golfe de Naples.
1779	Pérignon	Académicien	123. Plusieurs Dessins coloriés des vues de Suisse, de Naples, de Rome, et de Tivoli.
1781	Pérignon	Académicien	131. Vue prise sur la côte du Pausilippe, où l'on voit dans le fond la Ville de Naples, le Château de l'Œuf et le Vésuve. 132. Vue du Vésuve, prise du Pausilippe (gouaches).
1787	Huë	Académicien	90. Les environs de Naples pris dans un brouillard (coll. Duclos-Dufresnoy).
1789	J. Vernet	Conseiller	28. Un temps orageux dans un lieu sauvage, au milieu d'arbres et de rochers, dans le goût de Salvator Rosa.
1793	J.R.Gaultier Genillon		101. Vue des environs du Golphe de Bayes. 579. Vue d'une Eruption du Vésuve.
1795	Dunouy Huë J.R. Gaultier	«Citoyen»	174. Vue du village de la Grotta, sur le chemin de Vietri, Royaume de Naples. 245. Marine au clair de lune, vue des environs de Naples. 221. Marine. Vue des environs de Naples, prise au brouillard.
1796	Huë	«Aux galeries du Louvre»	215. Environs de Naples. On voit au clair de la Lune, des matelots qui font cuire du poisson.
1798	Dunouy		146. Vue du village de la Grotte, sur la route de Naples à Pestum.
1799	Taurel		315. Tableau, marine. Il représente l'entrée de l'armée de la République française, commandée par le général Championnet, dans la ville de Naples: le point de vue est pris au bord de la mer, sur le chemin qui conduit à Portici (coll. de l'artiste). ⁸⁹⁴

Da questa tabella rileviamo innanzitutto come i paesaggi napoletani realizzati dai nostri artisti furono esposti nei *Salons* già dal 1746, ovvero nove anni dopo il primo soggiorno di un paesaggista francese in città. Il numero d'opere presentate aumentò col passare degli anni, in particolare nell'ultimo quarto di secolo, a seguito dell'estendersi del fenomeno del *Grand Tour* e dell'apertura, nel 1791, del *Salon* agli artisti non accademici. Tutte le opere esposte rappresentavano elementi caratteristici della topografia napoletana, come il golfo o il Vesuvio, facilmente identificabili dal pubblico. Come furono accolte queste opere dal pubblico del *Salon*? Per rispondere a questa

⁸⁹⁴ GUIFFREY, *Collection des livrets*, cit.

domanda abbiamo a disposizione i commentari di Diderot⁸⁹⁵, che riguardano i *Salons* del 1759 (nel quale un'attenzione particolare è rivolta a J. Vernet), del 1761, del 1763, del 1765, del 1767 (dove Vernet è oggetto di una lunga analisi di cinquanta pagine), del 1769 (in cui troviamo un passaggio dedicato a Hubert Robert), del 1771, del 1775, ed infine, del 1781 (dove appare una breve menzione su Pérignon).

Diderot non fu, naturalmente, l'unico autore nel Settecento ad esprimere la sua opinione sui *Salons*, sebbene possa essere considerato un precursore della critica d'arte. Numerosi, infatti, furono i suoi imitatori, anche se non sempre attenti e competenti; ciò soprattutto dal 1780 in poi, quando il loro numero si moltiplicò ad ogni *Salon*. Le descrizioni e critiche del *Salon* che essi hanno fornito – altra importante fonte d'informazioni sulla fortuna dei nostri artisti - sono riunite nella raccolta Deloynes del *Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de France*.

Sul *Salon* del 1746, abbiamo la testimonianza, rimasta celebre, di Étienne de La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746*, contenente un lungo elogio di Vernet che non possiamo restituire qui per intero⁸⁹⁶. La Font de Saint-Yenne si mostra ammirato innanzitutto dell'impressione di verità che emana dai quattro quadri esposti al Louvre, capaci di impressionare straordinariamente gli spettatori:

*Les effets d'un Soleil éclipsé de broüillards, d'affreuses tempêtes, les horreurs d'un naufrage, objets d'épouvante, et dont la réalité fait frémir d'effroi, attachent avidement nos regards dans les Tableaux du Sieur Vernet par la force de la vérité, et le charme de l'imitation.*⁸⁹⁷

L'autore si sofferma quindi sulla varietà degli elementi componenti la rappresentazione (tempeste, naufragi, mare, scogli, navi, rive, nebbia, figure) e sulle loro qualità formali:

Le Public a trouvé sa manière dans un bon ton, les touches de ses rochers d'une vérité neuve, leur choix excellent sans dureté ni bizarreries désagréables dans leurs formes, qui quoique vraïes chez les autres Peintres ne sont pas toujours vraisemblables [...]. L'art avec lequel il fait participer des vapeurs de cet Elément,

⁸⁹⁵ Nell'edizione completa dei *Salons* a cura di J. ASSÉZAT.

⁸⁹⁶ E. DE LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746*, La Haye, J. Neaulme, 1747, in DELOYNES, *Collection des pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, auditeur des comptes*, s.l., s.n., s.d., vol. II, n. 22, pp. 138-141.

⁸⁹⁷ DE LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, cit., p. 139.

*les Rochers, les Bâtimens, les Môles et tous les objets qui sont sur la scène, aussi bien que sa perspective aërienne et nébuleuse, tout cela est d'un grand Peintre.*⁸⁹⁸

A giudizio di La Font de Saint-Yenne, Vernet è preferibile a Claude Gellée (pittore considerato dalla critica sei e settecentesca come il migliore nella sua specialità) perché, oltre alla riconosciuta maestria nel trattamento delle componenti paesaggistiche, si rivela superiore al rivale nella rappresentazione delle figure:

*Supérieur en un point au Lorrain qui n'a pu enrichir ses beaux Paysages de figures faites de sa main, et qui fussent supportables. Celles au contraire du sieur Vernet sont dessinées dans un bon goût et agissent même avec intention.*⁸⁹⁹

Per dimostrare la sua obiettività, Lafont de Saint-Yenne si sofferma su alcuni difetti presenti nelle opere di Vernet; rimproverando, in particolare, al pittore avignonese la mancanza di varietà nelle tinte ed alcuni difetti di prospettiva. Egli, tuttavia, si associa al giudizio unanimemente positivo del pubblico e dei critici, affermando che:

*Je finis son éloge en lui confirmant ceux du public et l'admiration de tous nos connoisseurs délicats.*⁹⁰⁰

Le opere di Vernet suscitavano nuovamente l'ammirazione del pubblico e degli *amateurs* al *Salon* del 1753; i critici, come Caylus, si felicitarono del ritorno in Francia dell'artista dopo il lungo soggiorno italiano e del contributo da egli fornito allo sviluppo della scuola nazionale:

*M. Vernet a eu cette année le plaisir de juger lui-même de l'accueil que le public est dans l'habitude de faire à ses beaux paysages : il est venu d'Italie se faire recevoir dans un Corps considérable, dont il étoit depuis long-temps un membre distingué.*⁹⁰¹
*En enlevant cet illustre artiste [i.e. Vernet] à l'Académie de Rome, M. de Vandières a travaillé pour la gloire de celle de Paris ; il s'étoit rendu, par la haute célébrité qu'il a par toute l'Europe, digne des bienfaits du Roi qui l'attachent désormais à la France. Elle étoit même en droit de le revendiquer, parce qu'il étoit en quelque sorte dans son sein.*⁹⁰²

Il paragone con l'altro grande paesaggista italianizzante, Claude Gellée, diventò con il passare degli anni un *topos* della letteratura dei *Salons*; ma l'avignonese, per la sua caratteristica maniera di ricercare la verità, fu spesso preferito al Lorenese:

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁹⁰¹ A.-C.-P. DE CAYLUS, *Exposition des ouvrages de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture faite dans une des salles du Louvre le 25 aoust 1753, Mercure de France, octobre 1753, s.l., s.n., 1753, f. 42, in DELOYNES, Collection, cit., t. V, n. 54.*

⁹⁰² J.B. LE BLANC, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture, s.l., s.n., 1753, p. 31 in DELOYNES, Collection, cit., t. V, n. 63.*

*Cet habile Maître a égalé le fameux Claude Lorrain, dans ses Paysages et ses Marines par la fraîcheur de ses teintes, par la vivacité de son coloris, par la douceur de son pinceau. Il l'a surpassé pour le goût et l'esprit de ses petites figures. On ne peut rendre avec plus de vérité les différentes heures du jour, les effets de tempêtes, en un mot tout ce qui est du ressort d'un grand paysagiste.*⁹⁰³

*M. Vernet égale le Claude Lorrain en plusieurs parties, et certainement le surpasse en celle du dessin.*⁹⁰⁴

*J'ajouterai que le peintre moderne [i.e. Vernet] connoît encore mieux [que Claude Lorrain] les variétés de la Nature et qu'il produit des Tableaux plus différens dans leurs beautés ; qu'il y a de plus une exécution pleine d'esprit dans tous les détails, et qu'il les orne de figures bien dessinées, et peintes d'une manière grande et large.*⁹⁰⁵

Il confronto con l'opera del pittore lorenese fornisce l'occasione al segretario dell'Accademia Cochin di esporre le proprie concezioni sulla pittura (cfr. *supra*), lo studio attento della natura e la modernità.

Al *Salon* del 1769 Diderot recensisce diversi quadri di Hubert Robert, artista di cui apprezza i paesaggi ornati di monumenti antichi e lo stile impetuoso, soffermandosi, in particolare, su cinque quadri d'ispirazione romana; ignora però, malgrado l'originalità dell'opera con il suo formato tondo e le variazioni introdotte dall'artista rispetto al *topos* vedutistico, il numero 96 - *La grotta di Posillipo ornata da architetture* – limitandosi a raccomandare di:

*[Regardez attentivement] ma foi la plupart des autres [tableaux n° 94 à 97], parce qu'ils sont beaux.*⁹⁰⁶

In effetti, quando sono esposte diverse opere dello stesso paesaggista, è abbastanza raro trovare, nei resoconti dei *Salons*, delle descrizioni particolareggiate di tutti i quadri presentati; ciò vale sia per Robert, che per Vernet, Hoüel o Péquignon. D'altronde, sebbene *La grotta di Posillipo ornata di architetture* non sia direttamente menzionata dai critici, i soggetti con monumenti, ad esempio con rovine romane, o in cui vi sia un trattamento chiaroscurale, suscitano l'ammirazione dei visitatori del *Salon*:

*Il [Hubert Robert] a sur tout une intelligence délicate des effets de la lumière.*⁹⁰⁷

M. Robert vient de nous prouver combien il a de talent, de facilité et de génie, par plusieurs tableaux d'Architecture ruinée et plusieurs vues de France et d'Italie :

⁹⁰³ J. LA COMBE, *Le Salon, par M. Jacques La Combe, avocat, auteur du dictionnaire portatif des beaux-arts*, s.l., s.n., 1753, f. 76, in DELOYNES, *Collection*, cit., t. V, n. 55.

⁹⁰⁴ J.B. LE BLANC, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie*, cit., p. 30 in DELOYNES, *Collection*, cit., t. V, n. 63.

⁹⁰⁵ N. COCHIN, *Lettre à un amateur, en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux par M. Cochin, secrétaire de l'Académie*, s.l., s.n., 1753, p. 24, in DELOYNES, *Collection*, cit., t. V, n. 61, p. 356.

⁹⁰⁶ DIDEROT, *Salon de 1769*, in *Œuvres complètes*, cit., t. XI, p. 430.

⁹⁰⁷ *Lettre XIII. Exposition des Peintures, Sculptures et Gravûres de Messieurs de l'Académie Royale*, « L'Année littéraire », s.l., s.n., 1769, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. IX, n. 128, p. 301.

*quelques uns surtout font le plus grand effet, et les yeux du spectateur s'y fixent particulièrement.*⁹⁰⁸

*M. Robert par sa vivacité, son talent supérieur à choisir les points de vues, nous transporte de la manière la plus ingénieuse, au milieu des restes de la magnificence Romaine ; une nombreuse suite d'études pendant son séjour à Rome, lui ont acquis une abondance, une facilité, une variété, les étendues d'air et ce ton argentin qui plaît dans ses ouvrages.*⁹⁰⁹

L'unica opinione in controtendenza è contenuta nella *Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Sallon du Louvre*; l'autore, contrariamente al gusto del tempo, si mostra insensibile alla rappresentazione dei monumenti in rovina:

*On ne sçaurait trop engager cet Artiste à continuer de choisir des sujets existants [des vues intéressantes d'Italie et de Paris], toujours plus satisfaisans que des ruines idéales qui présentent sans nécessité des images de destruction.*⁹¹⁰

Per il *Salon* del 1775, per il quale Hoüel espone non meno di tre *gouaches* raffiguranti diversi luoghi dei dintorni di Napoli (il porto, Posillipo, il golfo di Baia e il Vesuvio), riportiamo il seguente commento dell'autore anonimo del *Coup d'œil sur le Sallon de 1775, par un aveugle*⁹¹¹, che appare particolarmente degno di attenzione:

*Tandis que je m'égarois ainsi dans mes songes creux, la voix de mon Allemand me rappella au Sallon ; il loua différens Paysages de divers Auteurs, et distingua aussi plusieurs vues et perspectives de M. de Machi, à qui l'on reconnoît du mérite, de MM. Robert, Hoüel, et de M. Perignon qui peint joliment à la gouasse. On trouve parmi les Tableaux de ces Messieurs, beaucoup de vues de Rome, de Naples, etc. Nos jeunes Elèves qui voyagent dans ces belles contrées, ne se sentent point frappés d'enthousiasme en voyant ces admirables Statues antiques, ces débris d'architecture, ces colonnes, ces Temples qui ont survécu aux Nations, ce riant climat, cette nature si étonnante au Mont-Vésuve, ces Pays qui furent le théâtre de tant de grands événemens, et le séjour d'un peuple Roi ; tout cela ne leur inspire point de grandes pensées pour le genre de l'Histoire, ou ils n'ont pas la facilité de les exécuter. L'aspect de ces beaux lieux ne leur fait faire que de jolis petits Tableaux à la gouasse. Cela nous procure au moins dans ce Sallon, l'avantage d'avoir de quoi fournir une agréable optique.*⁹¹²

Il punto di vista di questo autore è interessante per rimarcare la diversità d'atteggiamento tra il crescente interesse dei giovani artisti per il paesaggio e il giudizio svilente della critica verso il genere. Per quest'ultima, infatti, la pittura di storia

⁹⁰⁸ *Lettre adressée aux Auteurs du Journal encyclopédique, au sujet des ouvrages exposés au Salon du Louvre en 1769*, s. l., s. n., 1769, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. IX, n. 133, p. 362 (manoscritto).

⁹⁰⁹ *Sentimens sur les tableaux exposés au Salon*, s.l., s.n., 1769, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. IX, n. 122, p. 152.

⁹¹⁰ *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Sallon du Louvre, Rome et Paris*, chez Vente libraire, 1769, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. IX, n. 120, pp. 116 e 119.

⁹¹¹ *Coup d'œil sur le Sallon de 1775, par un aveugle*, Paris, Quillau l'aîné et Ruault, 1775, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. X, n. 162, pp. 622-623.

⁹¹² *Ibid.*

costituisce il «*grand genre*» e il paesaggio è concepito soltanto come uno sfondo per il soggetto storico o mitologico posto in primo piano; così la presenza del Vesuvio nei quadri ha soltanto lo scopo di evocare la distruzione di Pompei e di Ercolano nel 79 o la morte di Plinio (come sarà più tardi nei quadri di Angelica Kauffmann e di Valenciennes, fig. 47). Sempre secondo l'autore, il paesaggio rappresenta una soluzione di ripiego per artisti non dotati di sufficiente talento per dedicarsi alla pittura di storia; in quest'ottica egli contrappone i «*jolis petits Tableaux à la gouasse*», che forniscono «*une agréable optique*» e sono semplicemente decorativi, al «*genre de l'Histoire*», che ispira dei «*grandes pensées*». Un giudizio certamente meno moderno di quelli di Diderot o di La Font de Saint-Yenne; i quali, sebbene non contestino la gerarchia dei generi, dimostrano di essere capaci di apprezzare le qualità formali dei paesaggi e delle nature morte di Vernet, Robert o Chardin.

*Le Littérateur au Sallon ou l'examen du paresseux suivi de la critique des critiques*⁹¹³, che descrive le opere esposte al *Salon* del 1779 nel quale Pérignon presentò diverse vedute acquerellate dell'Italia e della Svizzera, non segna un cambiamento nell'atteggiamento della critica verso la pittura di paesaggio:

Premier interlocuteur.

Si vous n'étiez pas un peu fatigué, je vous prierais de me dire votre avis sur les Peintres de genre dont nous n'avons fait aucune mention.

Second interlocuteur.

*A dire vrai, les Peintres de genre n'ont presque aucun rapport à la comparaison des deux Arts [i.e. peinture d'histoire et portrait], que j'ai rapproché dans le cours de notre entretien. Ainsi permettez-moi de dire mon avis en trois mots. Les Paysages de M. Leprince me paraissent annoncer infiniment d'esprit ; quand le tems aura un peu terni l'éclat de son coloris brillant, il se rapprochera davantage de celui de la nature. Les ruines et les morceaux d'Architecture dureront infailliblement plus long-tems que les monumens qu'ils représentent (sic !). Le Tableau de M. Louth*** [Loutherbourg] m'a paru très bien composé, mais d'un coloris trop rougeâtre. Ceux de M. Casanova sont d'un effet agréable ; je lui désirerais plus de variété dans les plans. MM. Bellanger, Farrai, Pérignon, annoncent des talens et du goût.*⁹¹⁴

Il giudizio verso questi pittori compare solo alla fine dell'opera, che consta di una trentina di pagine nelle quali - come testimoniato dello spazio riservatogli - la pittura di storia e il ritratto sono i due generi che la fanno da padrone.

Ciò nonostante Pérignon riappare nelle critiche del *Salon* del 1781: nella sua breve nota sull'artista, Diderot, come aveva già fatto per Hubert Robert, pur evocando i suoi

⁹¹³ *Le Littérateur au Sallon ou l'examen du paresseux suivi de la critique des critiques*, Paris, Hardouin, 1779, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XI, n. 216, p. 537.

⁹¹⁴ *Ibid.*

quadri non si sofferma sui soggetti napoletani, limitandosi ad ammirare quelli romani (le vedute dei tempi di Vesta, di Minerva Medica e della Sibilla a Tivoli). Nelle opere esposte l'autore apprezza tuttavia la rappresentazione delle architetture, il bel colore, gli effetti armoniosi e i dettagli che paiono colti dal vero⁹¹⁵. Le opere di Pérignon attirano l'attenzione di altri osservatori anonimi: sono ricordate brevemente dall'autore di *La Vérité critique des Tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1781*⁹¹⁶ - un opuscolo di una trentina di pagine che rivolge la sua attenzione soprattutto al quadro di storia *L'Assedio di Beauvais* di Barbier - e sono menzionate dagli autori delle *Réflexions joyeuses d'un Garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Sallon en 1781*⁹¹⁷, della *Réponse aux réflexions du garçon joyeux et de bonne humeur sur les tableaux exposés au Sallon*⁹¹⁸ e del *Pique-Nique convenable a ceux qui fréquentent le Sallon, préparé par un aveugle*⁹¹⁹. I giudizi espressi appaiono, in generale, alquanto generici e convenzionali:

M. Pérignon

*Il a cherché à rendre de bonne foi ce qu'il a vu, et y a réussi : un peu moins d'égalité dans ses Tableaux, ils en seroient plus agréables.*⁹²⁰

M. Pérignon.

*Des gouaches, et des Dessins très-agréables.*⁹²¹

*N° 127. Bravo M. Pérignon, vos gouaches ajoutent à votre réputation ; elles sont aussi attrayantes que votre commerce personnel est égayant.*⁹²²

Alla fine dell'*Ancien Régime* e a partire dagli anni ottanta, seguendo la moda lanciata da Diderot, si assistette ad un proliferare di piccole opere critiche, contenenti i giudizi di una gran quantità di autori e di *amateurs*, critici a volte improvvisati e privi di competenza (emblematiche a questo proposito le *Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de l'année 1787*⁹²³ (cfr. *infra*) disponibili presso i *marchands de*

⁹¹⁵ DIDEROT, *Salon de 1781*, in *Œuvres complètes*, cit., t. XII, p. 49.

⁹¹⁶ *La Vérité critique des Tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1781*, Paris, Louvre, 1781, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XII, n. 260 pp. 187-189.

⁹¹⁷ *Reflexions joyeuses d'un Garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Sallon en 1781. A L'Isle Sonnante*, Paris, veuve Vatel, 1781, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XII, n. 264, p. 323.

⁹¹⁸ *Réponse aux réflexions du garçon joyeux et de bonne humeur sur les tableaux exposés au Sallon*, Paris, veuve Vatel, 1781, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XII, n. 265, p. 330.

⁹¹⁹ *Pique-Nique convenable a ceux qui fréquentent le Sallon, préparé par un aveugle*, s.l. s.n., 1781, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XII, n. 267, p. 379.

⁹²⁰ *Reflexions joyeuses*, cit., p. 323.

⁹²¹ *Réponse aux réflexions*, cit., p. 330.

⁹²² *Pique-Nique*, cit., p. 379.

⁹²³ *Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de l'année 1787. 11^e suite du Discours sur la peinture*, A Paris, chez les marchands de nouveautés, 1787, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XV, n. 373, pp. 169-170.

*nouveautés*⁹²⁴!). La scomparsa dell'enciclopedista nel 1784 liberò la *verve* critica di molti dei visitatori del *Salon*, il cui crescente interesse verso la pittura di paesaggio è testimoniato anche dal moltiplicarsi delle descrizioni d'opere presentate al Louvre.

Nel 1787, in occasione del *Salon*, apparve una breve poesia ironica (che faceva seguito al libello diffamatorio intitolato *Malborough au Salon*⁹²⁵, pubblicato per il *Salon* del 1783), anonima ma con ogni probabilità opera di Beffroy de Reigny; in essa l'autore dileggia Huë, discepolo di Vernet, ridicolizzando le opere presentate dal pittore al Louvre (tra le quali *I dintorni di Napoli presi nella nebbia*):

*A Monsieur Hue
Soiés modeste, mon cadet,
Votre touche est lourde et commune,
On regrette l'ami Vernet
Lorsqu'on voit vos clairs de lune (bis)
Profitez de (bis) cet avis-là, dites votre meâ culpâ.*⁹²⁶

Nello stesso *Salon* Vernet, benché settantatreenne, espose ancora le sue marine che i critici più aggiornati sulle nuove tendenze paesaggistiche giudicarono alquanto ripetitive, ma che godevano ancora di un ampio favore presso il pubblico:

*La foule étoit nombreuse ; je passai, sans qu'il fût possible de m'arrêter devant les tableaux de M. Vernet. J'aperçus cependant une marine d'un effet d'autant plus précieux, qu'il est dans la nature. L'éclair qui perce la nue est étonnant ; et il faut être Vernet pour avoir autant d'énergie à soixante-douze ans. Les Grands Hommes devroient être à l'abri des misères de la vie.*⁹²⁷

I quadri di Huë catturarono nondimeno l'attenzione di alcuni critici, tra cui l'autore di *Merlin au Sallon en 1787*⁹²⁸, sostenitore dell'utilità del viaggio in Italia nella formazione dei pittori:

N° 86 et suivans. A la vue des Tableaux que M. Hue a exposés au Salon, tout le monde doit s'apercevoir combien il a acquis dans son voyage d'Italie, qui n'a cependant pas été de longue durée. Pour le prouver, je me contenterai de citer, parmi les ouvrages, ce joli Tableau représentant la campagne d'Albane. Ce Tableau, par la composition et la fraîcheur qui y règne, se soutiendrait à côté des plus beaux paysages. Les devants sont cependant d'un effet un peu cru ; c'est un défaut que j'ai trouvé dans tous les Tableaux de M. Hue, que j'invite à suivre la

⁹²⁴ I *marchands de nouveautés* erano dei piccoli bazar che vendevano biancheria, fronzoli, filo e lana, merletti, e occasionalmente opuscoli e fogli stampati.

⁹²⁵ ANONIMO [BEFFROY DE REIGNY], « Supplément de Malborough au Salon du Louvre » (1787), *Archives de l'Art français*, nouvelle série, II, 1908, pp. 125-126.

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ *Promenades d'un Observateur au Salon de l'année 1787*, à Londres et à Paris, chez les marchands de nouveautés, 1787, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XV, n. 372, p. 131.

⁹²⁸ *Merlin au Salon en 1787*, à Rome, s.n., 1787, in DELOYNES, *Collection*, cit., vol. XV, n. 385, p. 546.

*route qu'il tient maintenant, et qui est vraiment la bonne. Que cet artiste oublie donc à jamais les sites et les arbres bien gros et bien gris de la forêt de Fontainebleau, pour nous offrir ces aspects ravissans de la belle Italie.*⁹²⁹

E quello delle *Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de l'année 1787. 11^e suite du Discours sur la peinture* :⁹³⁰

*M. Hüe étoit déjà connu très avantageusement dans le genre du paysage par une imitation fidelle des effets de la nature, par une touche spirituelle et gracieuse. Les voyages qu'il vient de faire en Italie ont encore enrichi ses ouvrages de sites heureux ; on pourroit en citer plusieurs, parmi lesquels on distingue avec plaisir la vue des cascates de Tivoli et du temple de la Sibylle.*⁹³¹

Anche in questa occasione vengono ricordati i paesaggi romani ma non quelli napoletani (cfr. le osservazioni degli autori di *L'Ami des Artistes au Sallon*⁹³² e di *Merlin au Salon en 1787*): quali possono esserne i motivi? In primo luogo, i paesaggi realizzati nella campagna laziale comprendono generalmente, nelle loro composizioni, edifici che rimandano alla mitologia o alla storia romana, riprendendo la tradizione seicentesca di Poussin e di Claude Gellée e avvicinandosi al genere più nobile della pittura di storia. In secondo luogo, i monumenti romani, quali il tempio della Sibilla a Tivoli, erano maggiormente noti ai visitatori del *Salon*, i quali riuscivano ad identificarli con maggior facilità rispetto a quelli napoletani, come il tempio di Venere a Baia o i sepolcri della *Via Consularis Puteolis Capuana*.

Tra i paesaggi, quelli al chiaro di luna colpiscono particolarmente la sensibilità preromantica dei visitatori del *Salon* (cfr. *Le bourgeois au Sallon*⁹³³), nutrita dagli accenti rousseauiani di cui, in quegli anni, era intrisa la letteratura dei *Salons* (le «*douces rêveries*», i «*tendres reflets*», o ancora gli «*amans de la nature*» evocati ne *L'Ami des Artistes au Sallon*⁹³⁴). Il successo della pittura di paesaggio, che avrebbe potuto trarre vantaggio dalla scoperta rousseauiana della natura, fu però ostacolato dalle nuove concezioni artistiche davidiane, che cominciavano ad imporsi al *Salon*, e dal gusto della pittura neoclassica per i soggetti tratti dall'Antichità.

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ *Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de l'année 1787. 11^e suite du Discours sur la peinture*, à Paris, chez les marchands de nouveautés, 1787, in DELOYNES, *Collection*, vol. XV, n. 373, pp. 169-170.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 169.

⁹³² M.A.R., *L'Ami des Artistes au Sallon*, Paris, L'Esclapart, et chez les marchands de nouveautés, 1787, in DELOYNES, *Collection*, vol. XV, n. 379, p. 370.

⁹³³ *Le Bourgeois au Sallon*, à Londres et à Paris, chez les marchands de nouveautés, 1787, in DELOYNES, *Collection*, vol. XV, n. 384, p. 523.

⁹³⁴ M.A.R., *L'Ami des Artistes*, cit., in DELOYNES, *Collection*, vol. XV, n. 379, p. 370.

Per il *Salon* del 1789 Vernet propose, così come nel 1753, un'opera nello stile di Salvator Rosa raffigurante, secondo il libretto, «*Un temps orageux dans un lieu sauvage, au milieu d'arbres et de rochers*». Nonostante la concorrenza di altri paesaggisti e dei suoi stessi discepoli, Vernet conservò il primato nel gradimento del pubblico:

N^{os} 20, 21 etc. de M. Vernet.

*Depuis 50 ans ce Peintre attend vainement dans l'arène quelqu'athlète assez hardi pour se mesurer avec lui.*⁹³⁵

L'autore di *Les Elèves au Salon ou l'Amphigouri*⁹³⁶ addirittura esclama:

*O toi ! Vernet illustre, reçois mon hommage ! Les louanges que tu mérites sont au-dessus de tout esprit humain ! Tu parles, et la nature, docile à ta voix, vient dans toute sa pompe, le front respectueux, se ranger sur ta toile. Tu frappes, tu étonnes ; et l'homme prosterné à tes pieds t'admire.*⁹³⁷

E nell'*Observateur au Sallon de l'année 1789*⁹³⁸ si legge:

*A propos de Vernet, où sont donc ses tableaux ... Un, deux, trois, six, huit, dix, douze, quinze... combien de chefs-d'œuvre ! Il semble que cet homme redeviene plus grand de jour en jour et se surpasse lui-même. J'aperçois un petit Amour qui tresse une couronne. Mon charmant petit Ange, lui dis-je, donnez cette couronne à M. Vernet, vous le devez à son génie poète et créateur...*⁹³⁹

Gli autori di questi giudizi enfatici, che ad un'analisi formale obiettiva sostituiscono i superlativi e i punti esclamativi, rivelano la loro incapacità o non volontà di accorgersi dell'aridità stilistica del vecchio Vernet. Bisogna inoltre considerare il disinteresse dimostrato dai critici verso i giovani artisti (ad eccezione di Huë, seguace di Vernet) che tentavano di affermarsi attraverso le esposizioni del Louvre.

Nel 1793 furono esposte centinaia di opere; ciò spiega l'assenza di descrizioni dettagliate fornite dai critici su disegni, incisioni, dipinti, scultori e progetti architettonici presentati al Louvre. Disponiamo perciò soltanto di elenchi che riportano il numero e il titolo dell'opera, il nome dell'autore e la tecnica, e di nessun commento particolare, da parte dei visitatori del *Salon*, sulla veduta dell'eruzione del Vesuvio di Genillon.

Al *Salon* del 1795 Huë presentò una *Marine au clair de lune, vue des environs de Naples* ed altri paesaggi, tra cui due vedute di Brest: commissionategli nel 1791 dal

⁹³⁵ *Vérités agréables ou Le Salon vu en beau*, par l'Auteur du Coup-de-patte, s.l., s.n., 1789, in DELOYNES, *Collection*, vol. XVI, n. 415, p. 166.

⁹³⁶ *Les Elèves au Salon ou l'Amphigouri*, à Paris, chez Lecomte, 1789, in DELOYNES, *Collection*, vol. XVI, n. 416, pp. 197-201.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

⁹³⁸ *L'Observateur au Sallon de l'année 1789*, Paris, au Louvre, chez Le Comte et au Palais Royal chez Denée et chez les marchands de nouveautés, 1789, in DELOYNES, *Collection*, vol. XVI, n. 418, pp. 252-253.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 253.

governo (su richiesta dell'artista!) per completare il ciclo dei *Port de France* di Vernet. Purtroppo queste due vedute eclissano, nei commenti del *Salon*, le altre opere esposte dall'artista; tuttavia, l'autore dell'*Exposition publique des ouvrages des artistes vivans dans le Salon du Louvre au mois de septembre 1795 vieux stile, ou Vendémiaire de l'an 4^e de la République*⁹⁴⁰ (rimasta manoscritta) loda il coraggioso tentativo di Huë di succedere a Vernet nella serie dei *Ports de France* e il buon risultato conseguito dall'artista. Ma, come spesso accade con le opere presentate al *Salon*, i critici non raggiungono un giudizio unanime; così mentre alcuni lodano il colore, i begli effetti di luce ed ombra, la verità dei quadri di Huë, altri lo considerano soltanto come un pallido imitatore di Vernet:

*On attend cinq sujets bien composés dit-on ;
Je pourrai les drapper vers la fin du Sallon,
Le peu qui reste ici d'une grande ordonnance,
Est fort bon, entre nous, à passer sous silence.
Cependant j'oubliois, je suis borgne, je crois,
Pour ne point voir un port répété par deux fois
Brest toujours malheureux, Hue a traité ta mine
Comme le fier Anglais a traité ta marine*⁹⁴¹ :
*De ces deux grands Tableaux voyant le triste effet,
On court au Muséum pour y chercher Vernet.
Travaille sans relâche, ou bien chaleureux Hue,
Fais la mer en petit, c'est assez pour ta vue.*⁹⁴²

L'anno successivo Huë espose un altro paesaggio napoletano, raffigurante dei marinai che cuociono il pesce alla luce di un falò e di un chiaro di luna. Ancora una volta i pareri dei critici sono discordi; mentre l'autore dell'*Exposition des tableaux au salon de 1796. Journal de Paris*⁹⁴³ (rimasta manoscritta) scrive:

*On voit dans le salon un beau clair de lune par le même artiste. Ce tableau ressemble, mais ressemble trop, aux tableaux de Vernet.*⁹⁴⁴

Il redattore dell'*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles etc. exposés dans le grand Salon du Musée central des Arts*⁹⁴⁵ si mostra entusiasta del chiaro di luna realizzato dall'artista:

⁹⁴⁰ *Exposition publique des ouvrages des artistes vivans dans le Salon du Louvre au mois de septembre 1795 vieux stile, ou Vendémiaire de l'an 4^e de la République par M. Rob...*, in DELOYNES, *Collection*, vol. XVIII, n. 469, p. 229-230.

⁹⁴¹ Nel 1794 la flotta di Brest era stata distrutta da una squadra inglese!

⁹⁴² *Critique sur les tableaux exposés au Salon, l'an quatrième*, s.l., s. n., s. d., in DELOYNES, *Collection*, vol. XVIII, n. 476, p. 596.

⁹⁴³ *Exposition des tableaux au salon de 1796. Journal de Paris*, in DELOYNES, *Collection*, vol. XVIII, n. 492, p. 1052.

⁹⁴⁴ *Ibid.*

*De tous les clairs de lune de M. Huë, et qui lui ont justement mérité l'estime des connoisseurs, aucun d'eux ne lui a aussi bien réussi que celui de cette année ; la lumière de la lune et de ses effets est rendue avec une vérité étonnante ; comme elles s'accordent parfaitement bien avec celui du feu qui est sur le devant du tableau. Jamais contraste aussi intéressant ne fut mieux senti ni mieux rendu ; en général ce tableau réunit à une belle composition la justesses des effets de la nature et la perfection des figures, ce qui donne à cet ouvrage le premier rang parmi les productions de nos artistes en ce genre. Son petit clair de lune [n° 217. Vue des environs de Rome. Clair de lune] est d'une grande vérité, mais je suis fâché qu'il soit une répétition du grand pour les effets [...]. Nous attendons son rayon d'espoir et le paysage qui sont indiqués dans le livret du salon. En attendant nous dirons : cet homme doit faire grand plaisir aux anciennes expositions.*⁹⁴⁶

Nonostante gli elogi di cui sono oggetto i suoi quadri, Huë non riesce a conquistare il consenso dei critici più moderni; al punto che anche i suoi ammiratori sono costretti a considerare come superate le concezioni artistiche del discepolo di Vernet. Al *Salon* del 1799, Taurel propose un paesaggio patriottico raffigurante l'ingresso delle truppe di Championnet nella città di Napoli (fig. 10). Benché il quadro riprenda il bel panorama della veduta Northumberland di Vernet (fig. 6), non valse all'artista, dotato di un talento modesto, la stima dei critici, sfavorevolmente colpiti dai colori spenti e dalla pesantezza delle figure⁹⁴⁷. Un osservatore accorto suggerisce di mettere insieme Huë e Taurel, con le loro attitudini complementari, nella realizzazione della serie dei *Ports de France*:

Le peintre.

*Voici un grand tableau de Torel. N° 315. Naples est parfaitement rendu mais il règne dans le tableau une couleur triste. Taurel dessine bien ; sa modestie l'empêche de trouver l'occasion de se distinguer. Tous les artistes regarderaient comme un acte d'équité, qu'on l'adjoignit à Hue, pour continuer les vues des ports de France.*⁹⁴⁸

Il quadro di Taurel avrebbe dovuto ispirare numerosi commenti a causa della presenza, in primo piano, del racconto di un evento storico, per di più contemporaneo, in grado di esaltare il sentimento patriottico degli spettatori. Purtroppo per Taurel però l'attenzione dei critici al *Salon* del 1799 fu completamente catturata dalla presentazione delle *Sabine* di David: opera alla quale, tributandone il successo, essi dedicarono un ampio spazio, facendone, in alcuni casi, addirittura oggetto di opuscoli.

⁹⁴⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles etc. exposés dans le grand Salon du Musée central des Arts, sur l'invitation du ministre de l'Intérieur. Au mois de vendémiaire, an cinquième de la République française (1^{er} octobre 1796)*, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, An V de la République, in DELOYNES, *Collection*, vol. XVIII, n. 485, p. 800.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 800

⁹⁴⁷ *La Revue du Muséum*, s.l., s.n., s.d., in DELOYNES, *Collection*, vol. XX, n. 562, p. 160; *Coup d'œil sur le Salon. Mercure de France*, 1799 (manuscrit), in DELOYNES, *Collection*, vol. XX, n. 566, p. 268.

⁹⁴⁸ *Ibid.*.

Accanto alle manifestazioni ufficiali nel *Salon Carré* del Louvre si organizzavano, a Parigi e nelle province, durante il Settecento, altre esposizioni parallele, quali i *Salons* dell'*Académie de Saint-Luc*, della *Correspondance, de l'Élysée*, della *Société des Amis des Arts*, della *Loterie de la Société des Amis des Arts*, a Parigi, e i *Salons* delle accademie di Bordeaux, di Tolosa e della *Société des Beaux-Arts de Montpellier*⁹⁴⁹. L'elenco delle opere presentate in queste esposizioni e le loro descrizioni pubblicate nei libretti sono stati raccolti da Pierre Sanchez nel suo recente ed utile *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province*. Troviamo esposti, in queste manifestazioni, numerosi paesaggi con soggetti napoletani realizzati dai nostri artisti: Bourgeois, Châtelet, Desprez, Dumont, Génillon, Girard, Lacroix de Marseille, Lallemand, Tierce, Vernet e Volaire. La tabella che segue (tab. 6) fornisce un quadro riassuntivo di queste opere.

⁹⁴⁹ Abbiamo utilizzato le abbreviazioni dell'autore: Salon de l'Académie de Bordeaux (Bordeaux); Salon de la Correspondance (Corresp.); Salon de l'Elysée (Elysée); Salon de la Société des Beaux-Arts de Montpellier (Mont.); Société des Amis des Arts de Paris (SAAP); Loterie de la Société des Amis des Arts de Paris en 1793 (SAA. Lot.); Salon de l'Académie de Saint-Luc à Paris (Saint-Luc); Salon de l'Académie royale de Toulouse (Toul).

Tabella 6

Anno	Salon	Artista	Opera
1764	St.-Luc ⁹⁵⁰	Dumont Lallemand	101. Le Plan et l'Élévation d'un Temple antique trouvé dans l'ancienne ville de Paestum. 47. Deux vues de Naples ; dans l'une le Château des Carmes et le Mont-Vésuve dans l'éloignement ; dans l'autre la vue du Pausilippe.
1776	Colisée	Girard	206. Vue des environs de Naples.
1779	Corresp.	Volaire	Tableau. L'éruption du Vésuve en 1771.
1781	Corresp.	Lacroix	2. Une vue du Mont-Vésuve.
1782	Corresp.	Génillon J. Vernet	10-11. Genre éludorique. Deux vues des environs de Naples, l'une présentant le coucher du soleil, l'autre un clair de lune. 24-25. Genre éludorique. Deux vues des environs de Naples, l'une présentant le coucher du soleil, l'autre un clair de lune. 16. Rivage de la mer, orné d'Architecture, et offrant le spectacle d'une fête napolitaine.
1783	Corresp.	Desprez Volaire	2. Gravure à l'eau-forte, au lavis et terminée à la gouache ou à l'aquarelle. Vue de la dernière éruption du Mont Vésuve. 17. Gravure en couleurs. Une vue du temple d'Ysis, découvert à Pompéi. 18. Une vue du temple d'Ysis. 20. Gravure à l'eau-forte, au lavis et terminée à la gouache ou à l'aquarelle. Vue de la dernière éruption du Mont Vésuve. 23. Estampe enluminée. Une vue du temple d'Ysis à Pompéi. 1. Tableau. L'éruption du Vésuve avec vue d'un grand concours de spectateurs, de la mer, et avec un clair de lune.
1784	Mont.	Châtelet	132. Dessin. Vue de Caprée d'où l'on aperçoit le temple de Tibère.
1786	Corresp.	Volaire	85.86. Deux vues des environs de Naples ; la première, représentant Bayes et son fort ; la seconde les temples de Vénus et de Mercure.
1787	Corresp. Toul.	Tierce Volaire	84. Une marine avec vue du Vésuve, et mer un peu grosse pendant la nuit. 87. Vue d'un rocher de l'Hermitte, à la pointe du Pausilippe près de Naples.
1791	Jeunesse ⁹⁵¹ Corresp.	Bourgeois Tierce	136. Dessin au bistre. Une vue de Vietry. Tableau. Une vue de Naples et le Vésuve dans l'éloignement, prise d'un petit Hermitage situé à la pointe du Pausilippe.
1797	Élysée	Bourgeois	77. Dessin. Grotte près de Naples.

A quelli sopra elencati bisogna, con ogni probabilità, aggiungere numerosi *paysages*, *vues d'Italie e marines* i cui soggetti non sono stati identificati con precisione dagli autori dei libretti. Possiamo quindi ipotizzare che le opere con soggetto napoletano siano state più numerose di quelle riportate.

Come risulta dalla tabella, queste manifestazioni furono particolarmente ricettive verso le rappresentazioni pittoresche del regno di Napoli e le opere dei nostri artisti (e dei paesaggisti in generale); i quali approfittarono di questa disponibilità per esporvi

⁹⁵⁰ *L'Académie de Saint-Luc* organizzò delle esposizioni nella seconda metà del secolo, presso l'Hôtel d'Aligre e l'Hôtel Jabach. Questa accademia fu soppressa nel 1777, con decreto reale, a seguito della richiesta di Pierre, direttore dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*.

⁹⁵¹ *L'Exposition de la Jeunesse*, aveva luogo ogni anno in place Dauphine, il giorno della *Petite Fête Dieu*, fino al 1789.

massicciamente la loro produzione. D'altronde, la presenza di paesaggi napoletani nella maggior parte dei *Salons* dell'ultimo terzo di secolo, è rivelatrice della crescente fortuna estetica di queste opere in Francia sia presso gli artisti e gli *amateurs*, che più in generale presso il pubblico. Per quanto riguarda la fortuna critica di questi paesaggi, i libretti consultati non contengono giudizi di valore sulle opere, ma soltanto elenchi e descrizioni succinte. L'unica eccezione è costituita dai libretti dei *Salons de la Correspondance*, nei quali sono riportati diversi pareri sulle opere esposte: l'incisione acquerellata di Desprez raffigurante il tempio d'Iside è considerata «*digne à tous égards de la curiosité des amateurs*» (probabilmente per la qualità e la bellezza della rappresentazione, e per il soggetto capace di suscitare l'interesse degli «*antiquaires*»). Altrettanto positivo è il giudizio sull'incisione che riproduce l'ultima eruzione del Vesuvio:

[...] *fait[e] avec beaucoup de chaleur et d'harmonie. Le spectacle sublime et horrible à la fois de l'éruption du Vesuve et de la frayeur des habitants des environs, en fuite, est tracé ici avec les accessoires les plus ingénieux et les mieux traités.*⁹⁵²

L'autore di questi apprezzamenti - si tratta verosimilmente di Pahin de la Blancherie - si mostra particolarmente sensibile verso il soggetto «sublime» scelto da Desprez e verso il suo stile preromantico. Egli, inoltre, commenta la grande eruzione, dal carattere più spiccatamente pittoresco, esposta lo stesso anno da Volaire, artista di cui non sembra possedere una conoscenza approfondita:

*Les fureurs du Mont-Vésuve en opposition avec le calme de la mer éclairée par la lune, forment ici le spectacle le plus imposant. Les accessoires et les figures qui enrichissent ce tableau, sont faites largement, et présentent un ensemble d'autant plus intéressant, qu'au mérite de l'art se trouve réuni l'effet pittoresque de la nature. M. Le Chevalier Volaire est, dit-on, élève du célèbre Vernet.*⁹⁵³

Nel 1786 Volaire presentò le sue due vedute dei Campi Flegrei; in quella occasione viene definito da Pahin «*un digne élève de M. Vernet*»⁹⁵⁴ (il paesaggista più apprezzato in Francia nel Settecento) e non più soltanto come un suo pallido imitatore. L'anno successivo Tierce espose una marina con il Vesuvio ed una veduta di Posillipo; su questo artista troviamo espresso, nello stesso libretto, il seguente giudizio:

*Cet artiste [...] jouit par ses talents et ses autres qualités personnelles de l'estime publique la mieux fondée.*⁹⁵⁵

⁹⁵² SANCHEZ, *Dictionnaire des artistes*, cit., t. I, pp. 530-531.

⁹⁵³ *Ibid.*, t. III, p. 1728.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ *Ibid.*, t. III, p. 1608.

Il *Salon de la Correspondance* aveva, in effetti, come obiettivo quello di permettere, agli artisti che ne fossero dotati, di vedere riconosciuto il proprio talento da gran parte della critica e di potere esporre, qualsiasi fosse il genere praticato, le proprie opere in manifestazioni pubbliche.

In definitiva, sebbene questi *salons* fossero considerati all'epoca come manifestazioni di un livello inferiore rispetto a quelle ufficiali, organizzate dall'*Académie* e promosse dal *Directeur des Bâtiments du Roi*, esse testimoniano della volontà di assegnare ai generi minori un ruolo onorevole accanto alla pittura di storia e di mettere al corrente il pubblico delle nuove tendenze della pittura di paesaggio.

L'esame della fortuna critica del genere paesaggistico, condotta attraverso le testimonianze dei visitatori e dei critici del *Salon* o ancora la corrispondenza dei direttori di Palazzo Mancini, ci conduce a formulare alcune conclusioni riguardo la sua fortuna estetica; a questo scopo abbiamo privilegiato gli ultimi decenni del Settecento, anni durante i quali i paesaggi comparirono più frequentemente nelle collezioni reali/pubbliche e nei *salons*.

Già in precedenza abbiamo rilevato come verso il 1780 il gusto per la natura si fosse largamente sviluppato sotto l'influenza del pensiero di Jean-Jacques Rousseau e delle sue *Rêveries du promeneur solitaire*. Accanto a Jean-Jacques anche Bernardin de Saint-Pierre svolse un ruolo determinante; amico di Joseph Vernet e di Jean-Baptiste Huë, con il quale corrispondeva, egli fornì agli artisti, oltre ai soggetti (naufragi, scene bucoliche, da trattare sul modo dell'*ekfrasis*), una visione della natura da trasporre direttamente sulla tela⁹⁵⁶. Questa nuova passione per gli elementi naturali si manifestava in varie forme: il viaggio verso paesi lontani era, naturalmente, quella più elaborata; seguita dal «*jardin paysager*», che riuniva in un unico luogo tutte le varie condizioni climatiche e civiltà (cfr. Carmontelle), ed infine, su scala più ridotta, il quadro di paesaggio, finestra aperta sulla natura e sul mondo.

Adeguandosi al crescente successo del paesaggio presso il pubblico, la *Direction des Bâtiments du Roi* presieduta da D'Angiviller decise, a sua volta, di compiere un gesto a favore dei pittori di paesaggio: dopo aver proibito nel 1777 il *salon* concorrente del *Colisée* (svoltosi nel 1776, per iniziativa di Peters e Marcenay de Guy) ed aver espresso il proprio disappunto per il *Salon de la Correspondance*, organizzato da Pahin de la

⁹⁵⁶ Cfr. P. DORBEC, *L'art du paysage en France. Essai sur son évolution de la fin du XVIII^e siècle à la fin du Second Empire*, Paris, Laurens, 1925, pp. 1-30.

Blancherie nel 1779⁹⁵⁷, concedette, all'inizio degli anni ottanta (con il «*premier peintre du Roi*» Jean-Baptiste Pierre), libertà di scelta del soggetto per i quadri di storia o di paesaggio presentati al *Salon*⁹⁵⁸. Con la soppressione, durante la Rivoluzione Francese, dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* e di conseguenza della giuria del *Salon*, si aprì la possibilità, per i pittori dei generi minori, di esporre al *salon* annuale organizzato al Louvre; cosicché, a quello del 1791, cinquantadue paesaggisti (invece degli undici del 1789) presentarono le loro opere. La loro pittura campestre e decorativa seppe andare incontro ai gusti del nuovo pubblico borghese, suscitando l'interesse dei sempre più numerosi critici; al punto che, nel 1791, Quatremère de Quincy propose di istituire all'accademia di pittura un corso ed un premio di Roma riservati al genere del paesaggio. Riportiamo, di seguito, due passaggi fondamentali tratti dalla *Suite aux considérations sur les arts du dessin*, che rivelano l'atteggiamento d'avanguardia del critico:

Fondation de nouvelles places d'enseignement pour les genres.

- Quatremère progetta la creazione di tre classi corrispondenti ai tre campi dell'imitazione -

Ces trois domaines de l'imitation sont la nature pensante et animée, la nature végétale et mobile, la nature morte et inanimée [...]

Dans la première par excellence, se rangent tous ceux qui ont l'homme pour objet principal d'imitation, les sculpteurs et les peintres d'histoire, les peintres de genre proprement dits, les peintres de portrait, de bataille, de miniature, les graveurs de quelque nature qu'ils soient [...]

Vous comprendrez dans la seconde classe, tous les genres de paysages, de vues, de marine, d'incendies, de tempêtes, de perspective, de ruines, de décorations de théâtre, les graveurs du même ordre de choses.

La troisième renfermera les imitations des objets de la nature, qui sont privés de sentiment, de vie et de mouvement [...].

[E più avanti] *Je ne vois qu'un genre réellement susceptible de recevoir l'encouragement d'une pension à Rome. C'est le Paysage pris dans toute son extension.* *Outre bien des raisons, il y en a une qui est péremptoire en sa faveur : c'est que ce genre de peinture, essentiellement distinct et séparé des autres par la nature elle-même, ne peut pas se flatter de trouver dans les sites de notre pays, dans son climat, dans sa conformation, les grands modèles qui lui sont nécessaires. L'Italie les réunit tous, et je pense que les fondations d'un prix pour le paysage, seroit une chose utile aux progrès de l'art.*⁹⁵⁹

⁹⁵⁷ Il *Salon de la Correspondance* fu organizzato da Pahin de la Blancherie, dal 1779 al 1787, prima in rue de Tournon e, a partire dal 1781, nell'Hôtel Villayer, rue Saint-André des arts. Fu pubblicato, in parallelo, un giornale, le *Nouvelles de la république des lettres et des arts* (8 voll.).

⁹⁵⁸ BAILEY, *Patriotic Taste*, cit., pp. 14-15.

⁹⁵⁹ A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Suite aux considérations sur les arts du dessin en France; ou Projet de règlements pour l'École publique des Arts du Dessin et de l'emplacement convenable à l'Institut National des Sciences, Belles-Lettres et Arts*, Paris, Desenne, 1791, pp. 28-32 e 45. La sottolineatura è nostra.

Ma l'*Académie*, che non era stata ancora soppressa, continuò a promuovere la pittura «pedagogica e morale» e l'*Institut* riaffermò il carattere di disciplina intellettuale della pittura⁹⁶⁰. Le autorità rivoluzionarie, sopprimendo le accademie tra cui quella di pittura, introdussero una totale libertà di esposizione e posero tutti gli artisti - affermati o *amateurs*, praticanti il «*grand genre*» o i generi minori - sullo stesso piano. L'effetto immediato fu quello di una vera e propria inflazione di opere (più di mille) esposte a partire dal 1793 nelle sale del Louvre.

La libertà istaurata dalla Rivoluzione Francese diede alla pittura di paesaggio un nuovo rilievo, non solo nelle esposizioni ma anche nelle collezioni. Sicché, in occasione del *Salon* del 1793, le *Petites Affiches* nel numero del 21 settembre notavano come:

*Il faut convenir que le paysage est porté au plus haut degré auquel il est encore atteint dans notre école depuis Claude Lorrain et le Poussin... Nous croyons que la campagne de France que nous retracent aux Salons nos paysagistes rappelle, à peu de chose près, leur manière (entendons : n'est pas sensiblement au-dessous d'elle). La nature est superbe partout quand on sait la voir, la choisir et la rendre avec goût et énergie. Nous ferions un volume si nous entreprenions de parler de tous les talents...*⁹⁶¹

Nel 1800 Valenciennes pubblicava gli *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève*, nei quali è sancito, riprendendo le posizioni espresse da Quatremère de Quincy, l'importante ruolo del paesaggio nella pittura:

*Jeunes élèves qui vous sentez des dispositions pour le genre du paysage, et vous particulièrement à qui nous adressons ces réflexions, vous que nous prenons plaisir à instruire et dont nous suivons les progrès avec satisfaction, appliquez-vous constamment à étudier la belle nature en quelque lieu que vous la rencontriez [...] et quand vos ouvrages seront le fruit de l'étude, de la comparaison, de la réflexion et de l'expérience, soyez persuadés qu'ils mériteront les éloges des connoisseurs et les suffrages de vos rivaux.*⁹⁶²

La pittura di paesaggio guadagnò, sotto la Rivoluzione Francese, una notorietà inattesa anche grazie alle confische: per evitare la dispersione delle opere d'arte abbandonate dagli emigrati o dai condannati, la *Convention* creò il *Museum Central*. L'elenco delle

⁹⁶⁰ Cfr. B. LESAGE, *La création du prix de Rome de paysage historique*, in *Achille-Etna Michallon*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 10 marzo – 10 giugno 1994) a cura di V. POMARÈDE, Paris, RMN, 1994, nota 2 p. 92.

⁹⁶¹ Citato in DORBEC, *L'art du paysage en France*, p. 7.

⁹⁶² DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., p. 626.

opere sequestrate comprendeva un numero rilevante di paesaggi, tra i quali, oltre ad alcuni Hackert e Van Wittel, quadri di Vernet, Lacroix e Hoüel⁹⁶³.

Queste due circostanze - l'apertura del *Salon* a tutti gli artisti e la costituzione del *Museum* - sono rivelatrici del nuovo favore che i «*petits genres*» incontrarono in quegli anni presso gli *amateurs* illuminati (il marchese d'Havrincourt, ad esempio, possedeva dei disegni di Hoüel, o ancora, Simon-Charles Boutin, tesoriere della Marina, si vide sequestrare dalla sua casa un paesaggio con cascata di Vernet...). Se lo Stato francese si arricchì di tali opere ciò non fu dovuto - è importante ribadirlo - a scelte politiche consapevoli o ad una sorta di cedimento alle tendenze estetiche e alle preferenze del pubblico, ma fu il risultato di un semplice concorso di circostanze. La direzione del *Museum* continuò, in effetti, a considerare la pittura di storia come l'unico genere nobile, degno di servire gli interessi della Rivoluzione Francese. Fu, quindi, sempre alle grandi tele di David che fu riservata un'accoglienza trionfale ai *Salon* e la Repubblica si mostrò meno rivoluzionaria in materia di gusto e d'estetica di quanto ci si sarebbe potuto aspettare (lo stile neoclassico, ad esempio, continuò ad essere dominante nell'architettura); ma la pittura di paesaggio aveva ormai conquistato il suo posto nelle esposizioni, così come nelle collezioni.

⁹⁶³ M. FURCY-RAYNAUD, *Les tableaux et objets d'art saisis chez les émigrés et condamnés et envoyés au Museum Central*, « Archives de l'Art Français », nouvelle période, t. VI, 1912 (1913), pp. 245-343, in particolare pp. 250, 251, 253, 257, 259, 260, 275, 288, 292, 293, 308 e 323.

3.3 La fortuna artistica

3.3.1 La fortuna artistica a Napoli

Nel 1943, De Filippis e Morisani scrivevano nel loro *Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento*:

Nei primi anni e alla metà del Settecento giunsero [a Napoli] Zuccarelli, Pannini, Marieschi, Riccardo Vilson, Hubert Robert, Fragonard, Giuseppe Vernet, ma l'attività che questi pittori svolsero non valse a suscitare nuovi fermenti d'idee, a divulgare nuove conoscenze tecniche ed a schiudere nuove vie.⁹⁶⁴

Le ricerche sulla pittura di paesaggio a Napoli nei secoli XVII e XVIII che sono state intraprese dal 1950 fino ad oggi, hanno ampiamente dimostrato che l'affermazione dei due studiosi non è più attuale: numerosi quadri sono riapparsi sul mercato e i dati biografici e le attribuzioni si sono meglio precisati. Così diverse opere in precedenza considerate di Vernet o di Volaire sono state riattribuite a Bonavia e ad Antoniani, dimostrando in maniera evidente il debito di questi paesaggisti verso i loro colleghi francesi. Citiamo, a titolo d'esempio, *L'eruzione del Vesuvio dalle pendici del cratere* (Roma, C.P.), considerato per lungo tempo come un quadro di Volaire e riattribuito a Bonavia da Nicola Spinosa solo nel 1989. Le due importanti pubblicazioni di sintesi dedicate recentemente alla pittura napoletana di paesaggio del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento, *Vedute napoletane del Settecento* (1989) e *All'ombra del Vesuvio* (1990)⁹⁶⁵, hanno ampiamente restituito la veduta napoletana alla sua dimensione europea; mentre alcuni studi monografici hanno rilevato i rapporti d'influenza tra gli artisti locali (o attivi a Napoli) e i francesi stabilitisi (o di passaggio) nella capitale meridionale⁹⁶⁶. Senza sopravvalutare l'importanza dei modelli francesi nello sviluppo della scuola pittorica napoletana, ma senza neanche cadere nell'eccesso opposto (De Filippis e Morisani, 1943 e Bologna, 1980⁹⁶⁷), ci proponiamo di rivalutare il ruolo svolto

⁹⁶⁴ DE FILIPPIS e MORISANI, *Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento*, cit.

⁹⁶⁵ SPINOSA e DI MAURO, *Vedute napoletane*, cit.; *All'ombra del Vesuvio*, cit.

⁹⁶⁶ Su Bonavia, cfr. CONSTABLE, *Carlo Bonavia*, «The Art Quarterly», n. XXII, 1959, pp. 19-44; T.J. MCCORMICK e W.G. CONSTABLE, *Notes on some further attributions to Bonavia*, «The Art Quarterly», n. XXIII, 1960, pp. 371-374; W.G. CONSTABLE, *Carlo Bonavia: an addendum*, «The Art Quarterly», n. XXV, 1962, pp. 123-127; su Antoniani, cfr. A. MARTINI, *Notizie su Pietro Antoniani milanese a Napoli*, «Paragone», vol. XVI, 1965, n. 181, pp. 81-86; sui rapporti tra Fabris e la comunità francese, cfr. E. BECK, *1767: le prime gouaches napoletane*, «Confronto», n. 1, giugno 2003, pp. 73-79.

⁹⁶⁷ Si veda la nostra introduzione.

dagli artisti francesi nell'evoluzione della pittura di paesaggio partenopea prendendo in esame i tre settori in cui si è esercitata maggiormente la loro influenza: l'immagine della città (soggetti ed inquadrature), le trasformazioni dello stile e la presa di coscienza, da parte degli artisti napoletani, del valore artistico del proprio paesaggio.

In una serie di lettere inviate a suo fratello a Roma, Luigi Vanvitelli, lamenta la dispersione della bottega e della collezione di Manglard avvenuta dopo la morte dell'artista:

Mi dispiace del povero Monsù Manglard, il quale deve avere lasciato uno studio bellissimo di disegni e di stampe rare; se io fossi stato in Roma qualche cosa mi sarebbe caduto alle mani.⁹⁶⁸

Questa testimonianza del grande architetto napoletano, figlio del vedutista Van Wittel, testimonia della stima di cui godevano i paesaggisti francesi presso gli artisti partenopei. In effetti, Manglard prima e Vernet poi hanno rinnovato la scuola paesaggistica napoletana importando in città, nella prima metà del Settecento, la formula del «*paysage composé*» (fig. 12); la quale innestandosi sulla tradizione scientifica e obiettiva del Van Wittel ha permesso di rinnovare e rilanciare il genere. Alle «fotografie» vanvitelliane della città vista dal mare o dalle sue colline, si sostituiscono degli istanti di vita quotidiana con il golfo o il cielo a mezzogiorno in funzione di quinte architettoniche e sfondo azzurro. Vernet, Volaire, o ancora gli artisti di Saint-Non non «rappresentano» la città, ma creano delle immagini fortemente suggestive destinate ad incontrare un'ampia fortuna, che si esaurirà soltanto nell'Ottocento; quando questi modelli si trasformeranno nei pallidi stereotipi dei pittori di *gouaches*, dei litografi e dei pionieri della fotografia turistica⁹⁶⁹. La celebre veduta di *Napoli dalla Marinella* di Vernet (Alhwick, coll. Duca di Northumberland) (fig. 6) più volte citata, con i suoi episodi di vita napoletana (pescatori che sbarcano sulla riva, gruppi di uomini che mangiano una modesta zuppa di pesce, bambini seminudi che giocano con cani e maiali, donne che prendono l'acqua alla fontana, due borghesi che vanno a passeggio mentre un carro si dirige verso l'uscita della città) e il potente *repoussoir* del bastione del Carmine sulla destra, sarà ripresa oltre che dagli incisori (come i francesi Nicolet e Daudet nel *Voyage pittoresque*) anche

⁹⁶⁸ Lettera di Luigi Vanvitelli a suo fratello del 12 agosto del 1760 pubblicata in STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., vol. II, p. 573. Cfr. anche le lettere del 19 agosto del 1760 (p. 578), del 4 aprile del 1761 (p. 687) e del 22 settembre del 1761 (p. 752).

⁹⁶⁹ M.A. FUSCO, «Il «topos» tra vedutismo e turismo nei secoli XVIII-XIX», in *Il 'luogo commune' paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia, Annali*, t. V, cit., pp. 764-785.

dai pittori (Antoniani, Ricciarelli e Fabris)⁹⁷⁰, dai pittori di *gouaches* (Della Gatta, Napoli, C.P. (fig. 53); Anonimo del sec. XIX, coll. Lemmermann) e dal fondatore della Scuola di Posillipo, Anton Smink Pitloo⁹⁷¹ (*Veduta di paese costiero*, già Napoli, collezione Sanpaolo Banco di Napoli), il quale fornisce una libera interpretazione del modello vernetiano (fig. 54). Si tratta molto spesso, tuttavia, di piatte ripetizioni e di pallide copie. Nell'opera di notevole fattura di Saverio Della Gatta *Napoli dalla Marinella*, sono presenti, invece, tutti gli elementi cari a Vernet e che avevano contribuito al suo successo: le esigenze topografiche della rappresentazione della città si congiungano con una ricerca di equilibri compositivi (ripartizione delle masse, *repoussoir* scuro sulla destra e largo spazio lasciato al cielo), una concessione al pittoresco (pescatori che chiacchierano, una coppia con bambini che passeggia e un cane che vagabonda) e la resa di preziosi effetti luministici con ammirevoli giochi di trasparenze. Non si tratta, in questo caso, di una semplice ripetizione degli elementi iconografici, ma di una rielaborazione intelligente dell'opera di Vernet, che dimostra quanto l'artista napoletano sia riuscito a comprendere ed assimilare lo stile del francese. Abbiamo scelto come esempio la veduta Northumberland e le sue imitazioni, ma questa non è l'unica opera ad essere stata presa come modello dagli artisti napoletani; i casi di riprese di questo genere sono innumerevoli, tra di essi la *Veduta del Vesuvio e del monastero dei camaldolesi a Monte Sant'Angelo*, realizzata da Châtelet per il *Voyage pittoresque* e replicata da un ignoto pittore di *gouaches* (Napoli, C.P.), o ancora, la *Solfatara* di Volaire (Napoli, Museo di Capodimonte), di cui due diversi artisti hanno realizzato alcune variazioni alla *gouache* (Napoli, C.P.). Per le opere appena citate è la formula creata dai francesi, non il soggetto o l'inquadratura, ad essere stata ripresa ed adatta a seconda delle necessità tecniche e delle esigenze del mercato.

In altri casi, invece, è il soggetto ad essere preso a modello; un esempio famoso è costituito dal tema eruzioni notturne del Vesuvio, non creato ma reso alla moda da Volaire e fatto proprio in seguito da numerosi artisti: Antoniani (fig. 55), Della Gatta, Lusieri, De Vito, La Pira (fig. 56), Gentile, Gatti, e tutta una serie di anonimi pittori di *gouaches*. La *gouache* è, in effetti, dall'Ottocento in poi la tecnica preferita per la diffusione dei soggetti di maggior successo (fig. 46). Nel periodo successivo alle guerre napoleoniche, il fenomeno del *Grand Tour* (a cui l'*élite* intellettuale europea era spinta

⁹⁷⁰ Cfr. SPINOSA e DI MAURO, *Vedute napoletane*, cit., pp. 171, 195, 262 e 265 ; DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, cit., pp. 174-175.

⁹⁷¹ Sull'artista, cfr. Pitloo (Napoli, Villa Pignatelli, 12 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), catalogo della mostra a cura di M. CAUSA PICONE e S. CAUSA, Napoli, Electa, 2004.

da interessi culturali e scientifici) prese la forma di un turismo borghese (viaggi d'evasione, vacanze riservate ad una clientela desiderosa di tenersi al passo della moda e di acquisire un certo prestigio sociale). Le *gouaches* – eseguite non più dal vero, ma nello studio dai modelli di Vernet e di Volaire – assumono, di conseguenza, un tono ingenuo e volontariamente descrittivo, diventando banali testimonianze o insipidi attestati dei soggiorni nel regno di Napoli. Grazie al loro basso costo (sono dipinte su un semplice cartoncino)⁹⁷², alla facilità di trasporto (sono leggere e poco ingombranti)⁹⁷³, alla capacità di riproduzione della realtà (rappresentano fedelmente il luogo visitato), alla presenza di elementi turistici (hanno soprattutto un valore documentario) e alla velocità di esecuzione (sono dipinte in un stile abbozzato e si asciugano velocemente), le *gouaches* napoletane riescono a rispondere in pieno alle nuove esigenze del pubblico:

Per i viaggiatori di ogni paese la cui fortuna vagante è troppo esigua per l'acquisto di autentiche opere d'arte - scrive l'attento Napier, nel 1855 -, o la cui intelligenza è incapace di apprezzarne il valore vi è un'abbondante produzione di vedute riprodotte a buon prezzo dai buoni originali e che conservano con fedeltà tollerabile le tinte e gli aspetti generali di una scena, che il pennello più rude non può obliterare o alterare. Queste produzioni che danno pane a molti pittori bisognosi e piacere a molti viaggiatori incapaci di critica, possono essere guardate con benevolenza anche da un occhio esperto come sussidio di una memoria labile.⁹⁷⁴

Il Vesuvio diventa il tema prediletto della *gouache* napoletana e ciò per diversi motivi: è un soggetto d'attualità (per la frequenza delle sue eruzioni) e alla moda, beneficia già di numerose interpretazioni utilizzabili come modello, ed infine, si presta volentieri alla realizzazione di opere vivaci e colorate. Molte fra queste sono semplici *pastiches*, eseguiti da mani poco abili in uno stile molto sommario; altre - è il caso di Luigi Gentile, Camillo De Vito, Gioacchino La Pira e Giovan Battista Gatti - rivelano, invece, un certo talento da parte dell'autore.

A questo tipo di produzione bisogna aggiungere le incisioni (ad esempio quelle del *Voyage pittoresque*) e gli oggetti destinati ad un mercato turistico, come i ventagli o i servizi di porcellana decorati con la *silhouette* del famoso vulcano. In realtà, poiché la fortuna artistica di un soggetto - nel contesto storico e culturale del *Grand Tour* - era strettamente legata al suo successo commerciale, si realizza, grazie all'uso di tecniche dalla rapida esecuzione (come la *gouache*) e vasta diffusione (come l'incisione), un'ampia divulgazione di alcuni soggetti, quali il Vesuvio, il tempio di Serapide, la

⁹⁷² Si potevano comprare per qualche «grano» nei negozi delle vie Toledo e del Gigante, del largo del Castello o di Santa Lucia. Cfr. VAJRO, *Vedute di Napoli nell'Ottocento*, cit., p. 231.

⁹⁷³ Il formato il più diffuso era quello 40 x 26 cm.

⁹⁷⁴ NAPIER, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, cit., p. 130.

pianura di Paestum. D'altronde, come notato da Cesare De Seta, nel Settecento si assiste ad un'inversione nel rapporto pittura-incisione; cosicché, mentre nel Seicento erano stati i topografi e gli incisori a fornire dei modelli per la pittura, nel secolo successivo saranno i pittori ad esercitare la loro influenza sugli incisori⁹⁷⁵.

Alcuni artisti, pittori o incisori riprendono addirittura nelle loro opere l'inquadratura scelta dai pittori francesi: nel caso delle vedute del Vesuvio di Antoniani (fig. 55) e di La Pira (fig. 56), l'eruzione è vista dall'Atrio del Cavallo, una piattaforma dell'antico cratere dalla quale si poteva ammirare, essendo al riparo, lo spettacolo del vulcano in fiamme e la distesa del golfo di Napoli illuminato dal chiaro di luna. Questa angolazione particolare permette agli artisti di rappresentare, in maniera molto ravvicinata e quindi drammatica, la fuoriuscita della lava rosso incandescente che lacera le pendici nere del cratere, le esili *silhouettes* in controluce dei temerari spettatori, e a destra, lo splendido panorama dei golfi di Napoli e di Pozzuoli e delle isole (reso con qualche distorsione prospettica) illuminato da un pallido ed argenteo chiaro di luna, ad accentuare - con il suo gioco di colori complementari - il potente cromatismo del quadro. Il soggetto del Vesuvio preso da questa angolazione - che aveva conosciuto con Volaire, a partire dagli anni sessanta, un gran successo di mercato - sarà diffuso dai suoi imitatori presso la clientela turistica straniera (aristocratica o borghese, ricca o modesta) durante il Settecento e tutto l'Ottocento, fino all'apparizione della fotografia.

Come ha osservato Cesare De Seta⁹⁷⁶, tra i pittori e gli incisori attivi a Napoli nel Settecento nel campo del vedutismo parecchi erano stranieri; mentre rari erano «gli artisti locali che s'impongono nel genere del vedutismo inciso e dipinto, molti i replicanti, ma molto spesso non hanno la statura dei loro colleghi stranieri». Nonostante ciò non bisogna attribuire agli stranieri (tra cui i francesi) il merito esclusivo di aver saputo creare delle formule moderne ed inedite e non si può affermare che i napoletani seppero soltanto rinchiudersi nella mediocre ma proficua riproduzione commerciale. Ci furono sia da una parte che dall'altra dei creatori e degli imitatori; basti pensare, per convincersene, ai paesaggi banali di Henry d'Arles - chiamato «*le singe de Vernet*» - o alle splendide vedute di Antonio Joli e di Giovanni Battista Lusieri.

In definitiva, sebbene a Napoli fosse assente una tradizione consolidata nel genere del paesaggio (le esperienze di Salvator Rosa o di Coccorante erano rimaste senza futuro e la scuola locale, se di scuola si può parlare prima di quella di Posillipo, era spesso

⁹⁷⁵ DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, cit., p. 175.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

tributaria verso le novità importate da artisti stranieri), gli artisti locali, sedotti dalle formule francesi, non si limitarono ad essere solo degli imitatori o dei semplici seguaci, ma seppero anche essere «ricettivi» delle influenze venute d'oltralpe.

Che ruolo ebbero i francesi nell'evoluzione e nello sviluppo della pittura di paesaggio a Napoli? Al di là dell'importazione di formule nuove e di approcci culturali diversi al paesaggio campano, i francesi esercitarono una profonda influenza stilistica sugli artisti locali.

Carlo Bonavia, pittore probabilmente romano attivo a Napoli tra il 1751 e il 1788, fu, nella città partenopea, l'artista maggiormente sensibile alla lezione di Vernet⁹⁷⁷, da cui fu influenzato nelle scelte tematiche, nella struttura delle composizioni, nei tagli prospettici e nella resa pittorica e luministica degli elementi del paesaggio. Numerose sue opere furono, infatti, anticamente attribuite al pittore avignonese, quali ad esempio la *Veduta costiera con scogliere e costruzioni* (collocazione ignota), la *Veduta di Napoli con la lanterna del molo e il porto grande* (già Paris, mercato dell'arte 1955) o ancora la *Veduta della costa vicino Napoli con un castello in rovina al tramonto* e la *Marina con un faro al tramonto*, due *pendants* conservati a Roma all'Accademia Nazionale di San Luca; mentre l'*Eruzione del Vesuvio dalle pendici del cratere* (Roma, C.P.) fu considerata, fino al 1977, come opera di Volaire. Bonavia ebbe probabilmente l'opportunità di incontrare i due pittori francesi o di vedere le loro opere: Vernet risiedé a Roma fino al 1752 e soggiornò, con ogni probabilità, a Napoli nel 1737, nel 1745 e nel 1746; Volaire, dal canto suo, si stabilì nella capitale meridionale dal 1767.

Le opere di Bonavia sono tutte vedute di fantasia che riprendono aspetti della realtà paesaggistica napoletana: il porto e il Castel Nuovo; il golfo, la lanterna del molo e il Vesuvio; le ville e le scogliere di Posillipo; la costiera di Baia e le sue rovine antiche, tutti soggetti della tradizione vedutistica locale già riprodotti da Vernet. Nel *Paesaggio costiero con arco naturale* (London, Agnew 1953), Bonavia riprende una formula di grande successo di Vernet, quella de *La gondola italiana*, di cui si conoscono tre versioni, una al Prado, una all'Ermitage e l'ultima di cui, perduto l'originale, si conserva

⁹⁷⁷ Su Bonavia, cfr. S. ORTOLANI, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Napoli, Montanino, 1970, p. 24; R. CAUSA, *Pitloo*, Napoli, M. Mele, 1956; W.G. CONSTABLE, *Carlo Bonavia and Some Painters of Vedute in Naples*, in *Beiträge für Georg Swarzenski*, Berlin, G. Mann, 1951, pp. 198-204; *Ibid.*, *Carlo Bonavia*, cit., pp. 19-44; CONSTABLE e McCORMICK, *Notes on some further attributions to Bonavia*, cit., pp. 371-374; CONSTABLE, *Carlo Bonavia: an addendum*, cit., pp. 123-127; SPINOSA e DI MAURO in *Vedute napoletane*, cit., pp. 21-22 e nn. 57-69; R. MUZZI, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 366-368.

un'incisione di P.J. Duret⁹⁷⁸. Nella sua *Villa del conte Firmian a Posillipo*, l'artista utilizza nuovamente un modello di Vernet, riprendendo l'impianto compositivo della *Calma di mare* (Bergamo, Accademia Carrara) e della *Villa nei dintorni di Napoli* (Paris, Musée du Louvre), e la coppia aristocratica in primo piano de *La gondola italiana*. Alcune volte Bonavia s'ispira direttamente a soggetti che hanno fatto la fama di Vernet, come le sue cascate, i suoi naufragi o le sue scene notturne; è il caso de *La Cascata* (Napoli, Museo di Capodimonte), del *Paesaggio con fiume e cascata* (già New York, mercato dell'arte), della *Veduta costiera con scena di naufragio* (London, già Algranti and Co.) e del *Paesaggio notturno* (Wien, coll. Harrach). Altre volte si accontenta di citare alcuni elementi delle composizioni vernetiane; ciò avviene, ad esempio, nel *Castel Nuovo* (Roma, C.P.), dove riutilizza un disegno del pittore avignonese (*Il Castel Nuovo con un artista che disegna*, Wien, coll. Harrach), o ancora nel *Paesaggio costiero* (Torino, C.P.), dove riprende il bastione del Carmine, presente in varie vedute del francese, e la quinta del *Porto di mare alla sera* (Uppark, C.P.)⁹⁷⁹.

Nelle composizioni di Bonavia si ritrova l'assemblaggio di reale e fantastico - capace di creare delle «vedute d'ampio respiro scenografico»⁹⁸⁰ con una larga apertura panoramica e quinte architettoniche o alberate - che ha fatto la fortuna di Vernet e di altri francesi quali Manglard, Lallemand e Lacroix de Marseille. Tipico di questa maniera di operare è l'*Arco naturale sulla costa di Posillipo* (Schloss Rohrau, coll. Harrach): lo scoglio sfiorato - motivo che tanto successo conobbe nella vedutistica settecentesca - forma come una cornice, un sipario che si apre su una scena pittoresca con pescatori e gentiluomini; una serie di quinte (due lingue di terra a destra e a sinistra dove siedono varie figure, un promontorio roccioso con costruzioni in rovina in fondo a destra) riempiono i lati del quadro lasciando tuttavia un varco in fondo a sinistra con un punto di fuga sul castello (il Castel dell'Ovo o il Castello di Baia?). Ciò nonostante, così come nei quadri di Vernet, l'aria circola e lo sguardo dello spettatore è portato zigzagare da un lato all'altro della composizione.

Anche nell'impostazione stilistica, come evidenziato da vari studiosi, Bonavia subisce l'influsso del pittore avignonese: per qualificare le scintille di pasta cromatica, così caratteristiche di Bonavia, e le squame brillanti che con spirito rococò rivestono monumenti, rocce e cespugli, S. Ortolani parla di «ricciuto e galante manierismo

⁹⁷⁸ MUZII in *All'ombra del Vesuvio*, cit., p. 366.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 367.

⁹⁸⁰ SPINOSA, *La pittura di veduta a Napoli*, cit., p. 34.

vernetiano»⁹⁸¹ e N. Spinosa dell'«impreziosita resa pittorica e decorativa del Vernet»⁹⁸². Bonavia assimila, inoltre, la stesura cromatica raffinata del pittore francese, i suoi sottili equilibri di colori caldi e freddi, le sue dolci sfumature di blu e di grigio, le sue trasparenti velature usate per rendere quasi mimeticamente la prospettiva aerea e la sua luce chiara, serena, cristallina. Bonavia, a nostro parere, è stato l'unico artista capace di comprendere e fare propri la resa emozionale del dato naturale, l'approccio sentimentale al paesaggio campano e il «dipingere col sentimento» caratteristico dell'esperienza dei francesi davanti alle bellezze della natura meridionale. Egli ha, in definitiva, assorbito più profondamente di ogni altro la lezione dei francesi ed ha saputo dare una dimensione nuova, moderna, pittoresca e sentimentale alle fredde vedute obiettive di Van Wittel, Ricciardelli o Joli.

Antonio Dominici (Palermo 1733 ca. – Napoli 1794), ritrattista e pittore di nature morte, noto soprattutto per le decorazioni effettuate alla Regia di Caserta e al Palazzo Reale di Napoli, è anche l'autore di due vedute (le uniche opere dell'artista nel campo paesaggistico): *L'eruzione del Vesuvio dal molo di Napoli* (Cadiz, Capitaneria Generale, in deposito dal Prado), firmato e datato 1773, e *Il sepolcro di Virgilio (la Colombaia)* (Napoli, Museo di San Martino) firmato e datato 1784⁹⁸³. Mentre il primo quadro, con il porto, la lanterna del molo e in fondo il vulcano in eruzione, riprende il taglio imposto alla moda da Vernet e da Bonavia, l'iconografia vesuviana cara a Volaire e «le qualità pittoriche» e «la trascrizione calligrafica» di Vernet⁹⁸⁴; il secondo s'ispira largamente allo schema reso famoso da Hubert Robert nel *Voyage di Saint-Non* (la pittoresca rovina invasa dalla vegetazione, l'artista che disegna), alle inquadrature alla Vernet, con una larga fascia di cielo e le scene quotidiane immerse in una luce diffusa molto chiara (formule diffuse in seguito da Bonavia), e alle «soluzioni cromatiche e luministiche alla Volaire»⁹⁸⁵.

Fabris (attivo a Napoli tra il 1754 al 1804) fu, a sua volta, sensibile alle novità concettuali e stilistiche introdotte a Napoli da Vernet e dai suoi seguaci. Come hanno

⁹⁸¹ ORTOLANI, *Giacinto Gigante*, cit., p. 124.

⁹⁸² SPINOSA, *La pittura di veduta a Napoli*, cit., p. 34.

⁹⁸³ Sull'artista si veda l'articolo di C. SIRACUSANO, *Antonio Dominici, pittore siciliano alla Corte dei Borboni di Napoli*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna dell'Università di Messina», n. 3, 1979, pp. 33-49; Sui «francesismi» di Dominici, cfr. BOLOGNA, *La dimensione europea*, p. 87; cfr. anche la scheda di N. SPINOSA in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., t. I, p. 292 e dallo stesso autore i diversi accenni al pittore in *Pittura napoletana del Settecento*, Napoli, Electa, 1987, 2 voll.

⁹⁸⁴ SPINOSA in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., t. I, p. 292.

⁹⁸⁵ *Ibid.*

notato Nicola Spinosa⁹⁸⁶, Franco Mancini⁹⁸⁷ e Rossana Muzii⁹⁸⁸, la produzione paesaggistica di Fabris mostra molte affinità con le ricerche del pittore francese; si ritrovano difatti nelle sue opere, l'attenta ripresa del dato naturale, la preziosa resa pittorica con effetti di luminose trasparenze, le composizioni limpide, aeree ed equilibrate e la disposizione in primo piano degli elementi pittoreschi, dipinti con un'affettuosa benevolenza, che avevano fatto - e che facevano ancora negli anni settanta e ottanta del Settecento - il successo di Vernet e dei suoi seguaci, sia nell'ambiente artistico locale che in quello internazionale dei viaggiatori del *Grand Tour* (fig. 57).

Al di là degli evidenti legami di dipendenza artistica tra Fabris e i paesaggisti francesi, abbiamo potuto ricostruire, con l'aiuto di diversi documenti d'archivio, gli effettivi rapporti tra l'artista e la comunità francese di Napoli. Ricordiamo che l'identità e la nazionalità di Fabris non sono del tutto chiare: secondo Carlo Knight il pittore è nato a Londra da padre veneto⁹⁸⁹; Nicola Spinosa⁹⁹⁰, invece, lo considera un artista campano sulla base di due rappresentazioni di santi firmate dall'artista ed eseguite per una chiesa del Regno, probabilmente all'inizio della sua carriera. Nel 1767 Fabris entrò in contatto con l'ambasciatore di Francia a Napoli, il visconte di Choiseul, che gli affidò l'illustrazione dell'eruzione avvenuta in ottobre; l'artista realizzò tre *gouaches*, primi esempi di questa tecnica a Napoli e prima produzione di un genere che sarà destinato ad incontrare una vasta fortuna durante tutto l'Ottocento⁹⁹¹. Con ogni probabilità Fabris si legò d'amicizia con Volaire; entrambi, infatti, abitavano e/o lavoravano nel quartiere di Chiaia (Voltaire nel vico Santa Maria in Portico, all'angolo con la Riviera; Fabris, alle rampe di Sant'Antonio) ed erano clienti della stessa banca: il Banco di San Giacomo. Voltaire, inoltre, concesse a Fabris nel 1778, senza interessi - «graziosamente» - un prestito di 200 ducati, somma considerevole per l'epoca⁹⁹². Fabris, che si faceva

⁹⁸⁶ SPINOSA, in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., t. I, n. 158 p. 290; *Ibid.*, *La pittura di veduta a Napoli dal ritratto urbano al paesaggio d'emozione*, in *Vedute napoletane*, cit., p. 10.

⁹⁸⁷ F. MANCINI, *Tra documento e poesia*, in *raccolta di varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli*, Napoli, Guida, 1985, p. 30.

⁹⁸⁸ R. MUZII, *Pietro Fabris*, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 382-383.

⁹⁸⁹ C. KNIGHT, comunicazione orale del 17 settembre 2001.

⁹⁹⁰ N. SPINOSA, comunicazione orale.

⁹⁹¹ Cfr. BECK, *1767: le prime gouaches napoletane*, cit.

⁹⁹² Napoli, A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, giornale copiapolizze di cassa, 1778, I, mat. 2072, partita di D.200 estinta il 3 giugno, p. 715: «A Don Pietro Voltaire 200 ducati fede primo giugno 1778. E per me li suddetti 200 ducati li pagarete a Don Pietro Fabris pittore inglese e sono per tanti che da me se l'imprestano graziosamente e senza interesse alcuno per dovermi restituire alle 24 del mese di luglio primo venturo del corrente anno e per mia maggior cautela me ne ha cautelato di detta summa con polizza bancale diretta a detto vostro banco in data di questo giorno autenticata dal Regio Notaro Tomaso Sepe di Napoli che conservo e cosi pagarete. Napoli primo giugno 1778. Pietro Voltaire =e per me pagarete li suddetti 200 ducati al Sig. Guglielmo Lejans per altritanti. Pietro Fabris ».

chiamare «*English Painter*» probabilmente per attirarsi la benevolenza di Sir William Hamilton e i favori dei turisti inglesi, non trascurava per questo la clientela francese, come dimostra il caso di Saint-Quentin:

*Il y a un nommé fabris Peintre qui est françois mais qui se dit Anglois qui est très bon pour les vuës, il est très cher ; c'est lui qui a fini l'ouvrage de M^r hamilton Sur le Vesuve qu'il vend 60 ducats, enluminés en 2 volumes, il fait aussi à l'eau tous les habillements différents des environs de Naples qu'il vend un once Chaque [tre ducati napoletani], ce qui est très cher.*⁹⁹³

L'influenza di Vernet e Volaire non si limitò al Settecento; come ha rilevato Mariantonietta Picone Petrusa⁹⁹⁴, il genere del «*reportage celebrativo*», che - insieme a Joli, Fabris e Della Gatta - praticavano sotto i Borboni, continuò durante il regno di Murat con Gaetano Gigante e Louis-Nicolas Lemasle. Le opere di Vernet e Volaire godevano di ampio prestigio presso gli artisti napoletani e non solo presso i paesaggisti, come testimonia il parere del ritrattista Costanzo Angelici (incaricato dal Ministero dell'Interno di valutare i quadri da acquistare per il Museum):

Ho veduto per obbedire Vostra Eccellenza due quadri grandi delle due grandi Eruzioni del Vesuvio del 1767 e del 1794 fatte dal famoso Volair, e mi sono paruti ben degni di essere acquistate dal Governo, essendo oltre la grandezza e molto istoriati e di gran merito.

Volair ha il primato fra i Pittori di questo genere, come Vernet l'ha fra quelli di Marine, onde sarebbe una perdita se tali quadri si estraessero.⁹⁹⁵

I due artisti francesi continuarono ad esercitare un ascendente sulla generazione dei pittori attivi a Napoli negli anni cinquanta e sessanta dell'Ottocento: Giovanni Serritelli, Pasquale De Luca, Giovanni Cobianchi, Pasquale Mattej, Nicola Palazzi e Franz Vervloet.

Inoltre, gli effetti pirotecnici di Volaire, che avevano conosciuto tanto successo presso i pittori di *gouaches*, furono ripresi da Salvatore Fergola nel suo *Incendio del San Carlo*, in una visione insieme drammatica e pittoresca, e da Pitloo nel suo *Castel dell'Ovo*, opera in cui si ritrovano alcune delle soluzioni cromatiche e luministiche già adottate da Volaire (cfr. *Eruzione del Vesuvio con Castel dell'Ovo*, Napoli, Museo di Capodimonte).

⁹⁹³ DE SAINT-QUENTIN, *Voyage d'Italie*, cit., f. 42.

⁹⁹⁴ M. PICONE PETRUSA, *Tradizione e crisi dei «generi». Collezionismo ed esposizioni nella pittura napoletana tra 1799 e 1860*, in *La pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di F. CARMELO GRECO, M. PICONE PETRUSA e I. VALENTE, Napoli, Tullio Pironti, 1993, pp. 28-29.

⁹⁹⁵ Napoli, A.S.N., *Ministero degli affari interni*, I Inventario, B. 989, fasc. 6. Lettera di Costanzo Angelini, Presidente della Reale Accademia di Belle Arti al Primo Ministro Giuseppe Zurlo. Napoli, il 13 marzo 1811. Ringraziamo la Dott. Alba Irollo che ci ha gentilmente fornito questo documento.

A parte Vernet e i suoi seguaci, un'altra importante fonte d'ispirazione e d'emulazione per i napoletani furono i cinque volumi di Saint-Non. Durante l'Ottocento, diverse pubblicazioni cercarono di rivaleggiare o di approfittare del successo commerciale del *Voyage pittoresque*: il *Recueil des vues les plus agréables de Naples et de ses environs*, edito dal Real Ufficio Topografico nel 1806, con disegni di Fergola incisi da Aloja; la *Nuova raccolta di ventiquattro vedute de' Contorni di Napoli* del 1824, opera di Pinelli; i *Voyages pittoresques, historiques et géographiques de Rome à Naples et ses environs*, pubblicati anonimi nel 1825; i *Souvenirs Pittoresques de Naples et de ses environs* del 1827, con disegni di Vianelli⁹⁹⁶; o ancora – e l'elenco non è completo! – il celebre *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, pubblicato nel '29-30, che si avvale del contributo di diversi artisti della Scuola di Posillipo. Durante tutta la prima metà dell'Ottocento, quindi, la fortuna artistica e commerciale del *Voyage pittoresque* non venne mai meno⁹⁹⁷; le ragioni per le quali la pubblicazione di Saint-Non incontrò a Napoli un favore così duraturo presso i viaggiatori e gli artisti sono, secondo Massimiliano Vajro, dovute alla capacità del *Voyage* di contenere *in nuce* gli elementi del vedutismo locale dei primi dell'Ottocento. In realtà, a differenza della produzione di Vernet o di Volaire che ebbe un impatto diretto ed immediato sulla produzione dei loro colleghi napoletani, le incisioni del *Voyage* (pubblicato tra il 1781 e il 1786) raggiunsero il successo solo all'inizio dell'Ottocento, alcuni anni dopo la loro apparizione, quando esauriti i moti rivoluzionari e ritornata la pace nel Regno si assistette ad una ripresa del turismo⁹⁹⁸.

Tra i pittori napoletani che subirono maggiormente l'influenza del *Voyage* troviamo Salvatore Fergola (1799-1874); in effetti, mentre il carattere arcaicizzante ed eclettico (che trae ispirazione da diverse fonti: Hackert, Della Gatta, Denis o ancora Dunouy o Pitloo) del suo stile è stato spesso messo in evidenza, non è stata ancora sufficientemente rilevata la matrice francese settecentesca ben leggibile in alcune sue opere quali la *Parata militare in via Foria* (che ricorda la formula del *Trasporto delle antichità di Ercolano dal Museo di Portici al Palazzo degli Studi a Napoli* di Desprez, ma anche le grande vedute in prospettiva di Giraud), *Napoli dallo Scudillo di*

⁹⁹⁶ Achille Vianelli era di genitori francesi e il suo cognome fu italianizzato.

⁹⁹⁷ U. BILE, *Il libro illustrato nel primo Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli*, cit., pp. 105-107.

⁹⁹⁸ Secondo M. PICONE PETRUSA, l'esperienza artistica di Théodore Turpin de Crissé, che pubblicò a Parigi nel 1828 una sua raccolta d'incisioni intitolata *Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824*, farebbe «da ponte fra l'impostazione delle vedute dell'Abate di Saint-Non e l'inquadratura più moderna della Scuola di Posillipo». PICONE PETRUSA, *Tradizione e crisi dei «generi»*, cit., p. 34.

Capodimonte o ancora la *Veduta della casina di Villa Ruffo a Capodimonte* (che rimandano alle vedute panoramiche e scenografiche di Châtelet). Ma la lezione di Saint-Non fu ripresa anche da Gioacchino Giusti, il quale nel suo *Mulino nelle paludi a oriente di Napoli*, pone in primo piano una scena rustica che si distacca, con grandi contrasti chiaroscurali, dal fondo luminoso del cielo e da una limpida veduta della città.

Alla fine del Settecento un'altra concezione paesaggistica fu introdotta a Napoli da un piccolo gruppo di artisti francesi presenti in città o di passaggio nell'ultimo ventennio del secolo: Valenciennes (1779), Dunouy (1783-1789), Bidault (1786? – 1790?), Girodet (1793-1794) e Péquignot (1793-1807?). Quantunque molto diversi nell'orientamento stilistico, questi cinque artisti, tutti appartenenti alla scuola del paesaggio neoclassico, avevano in comune lo stesso metodo di lavoro: lo studio attento della natura dal vero - unito ad una buona conoscenza della tradizione paesaggistica, in particolare quella classica di Poussin e Lorrain, della storia e della mitologia - e la sua rielaborazione successiva, nella bottega, secondo le norme del Bello (fig. 38). Successivamente, mentre Valenciennes evolverà verso il paesaggio storico, Bidault e Dunouy sceglieranno la strada del naturalismo (fig. 60)

Al contrario degli studiosi francesi, che raramente hanno compreso l'ascendente di questi pittori sull'ambiente artistico napoletano, Mariantonietta Picone Petrusa ha notato come «il *paysage classique* così rinnovato da Valenciennes sarà il modello prevalente di tutto un filone di paesaggisti accademici che ritroviamo anche a Napoli, e che, anche se attraverso il filtro classico, non saranno insensibili alla lezione del vero»⁹⁹⁹. Come si manifestò l'influsso francese sulla pittura napoletana di paesaggio? Secondo M. Picone Petrusa¹⁰⁰⁰ e L. Martorelli¹⁰⁰¹, si possono individuare nella pittura di paesaggio napoletana, dalla fine del Settecento in poi, due correnti: una ufficiale, sostenuta essenzialmente dalla corte napoleonica e dall'accademia e praticata da artisti formatosi a contatto con Valenciennes e Bertin, definita del *paysage classique*; l'altra, quella della veduta ottica, nata con Van Wittel, codificata da Hackert, volgarizzata con una rinnovata freschezza dalle *gouaches*, e assorbita in seguito - anche se con una maggiore attenzione al dato sentimentale - dalla Scuola di Posillipo. Al primo gruppo di artisti appartengono i rappresentanti del paesaggio storico e/o i professori del Real Istituto di Belle Arti, i quali diffusero nelle Biennali borboniche il gusto ufficiale e soprattutto quello della

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁰⁰¹ MARTORELLI, *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*, cit., pp. 418-420.

famiglia reale, tra di loro: Anton Smink Pitloo, Gabriele Smargiassi, i Fergola, i Carelli, Beniamino De Francesco, i Palizzi, Francesco Mancini, i Serritelli, Salvatore Giusti, Giovanni Cobianchi e Raimondo Scoppa. Alcuni artisti napoletani di questa generazione compirono un viaggio in Francia per formarsi alla pittura di paesaggio nella bottega di Victor Bertin; altri riuscirono, addirittura, ad essere ammessi all'Accademia di Parigi:

7 Nivôse, an XII (29 décembre 1803). Gaétan Ischia, natif de Naples, âgé de trente-cinq ans. Elève de M. Girodet et présenté par lui.

*2 septembre 1812. Joseph-François Troncassi, dit Paris, natif de Naples, âgé de vingt-neuf ans. Elève de M. Bertin, peintre de paysage.*¹⁰⁰²

Al secondo gruppo - in cui, data la pluralità di influenze e di esperienze che rende lo spartiacque spesso difficile da definire, troviamo alcuni nomi che si ripetono – appartengono: Anton Smink Pitloo, Giacinto Gigante, Achille Vianelli, Raffaele Carelli, Salvatore Fergola, Beniamino De Francesco e Gabriele Smargiassi, che operarono tra gli anni venti e quaranta dell'Ottocento, ed inoltre, per la generazione successiva, Vincenzo Franceschini e Teodoro Duclère. Sebbene le concezioni e le soluzioni formali adottate dalla Scuola di Posillipo appaiano chiaramente difformi da quelle impiegate nelle vedute pittoresche di Vernet e Hubert Robert (figg. 34 e 59) o nei paesaggi neoclassici di Valenciennes e Péquignot, esiste - a nostro parere - una certa filiazione tra i paesaggi napoletani dei francesi e quelli della Scuola di Posillipo (come, tra l'altro, già rilevato da Sergio Ortolani negli anni trenta del Novecento¹⁰⁰³). A sostegno di questa tesi ci soffermeremo su alcuni aspetti riguardanti la nascita e la definizione della Scuola di Posillipo: questa ha tratto origine, contemporaneamente, dalla tradizione della veduta obiettiva hackertiana, dalla pratica dello studio dal vero e dal «fiamminghismo attento ma freddo»¹⁰⁰⁴ di Pitloo. In seguito, il contatto con il *paysage classique* (in particolare attraverso Pitloo, che soggiornò a Parigi tra il 1808 e il 1811), ma anche con l'ambiente cosmopolita napoletano (a cui appartenevano Turner, Bonington, Dahl, Rebell, Blechen, Corot e Scedrin), ha permesso la creazione della «formula di paesaggio moderna, agile, intimamente romantica ma assolutamente 'vera' nella rappresentazione dei luoghi prescelti»¹⁰⁰⁵, caratteristica della Scuola di Posillipo. Viene spesso sostenuto¹⁰⁰⁶ che ad

¹⁰⁰² RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français*, cit., t. IV, pp. 359 e 360.

¹⁰⁰³ Lo studioso identifica, ad esempio, nella *Festa popolare della Madonna dell'Arco a Sant'Anastasia presso Napoli* di Gaetano Gigante e in altri quadri vicini, una vena pittoresca che deriva da Voltaire (e da Fabris). ORTOLANI, *Giacinto Gigante*, cit., p. 1.

¹⁰⁰⁴ PICONE PETRUSA, *Tradizione e crisi dei «generi»*, cit., p. 40.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ VAJRO, *Vedute di Napoli nell'Ottocento*, cit., pp. 27-35 e 228-234; MARTORELLI, *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*, cit., p. 420.

avere liberato la Scuola di Posillipo dall'accademismo e dalle fredde rappresentazioni dei tedeschi (Tischbein, Knip e i fratelli Hackert) sia stato principalmente il romanticismo inglese (gli acquerelli leggeri di Bonington, gli effetti atmosferici e il cromatismo virtuoso di Bonington); questo punto di vista, tuttavia, non tiene conto del ruolo svolto dai freschi paesaggi di Vernet, dei suoi discepoli e dei disegnatori di Saint-Non nell'introduzione del sensualismo, del pittoresco e del sentimento nella veduta napoletana. Nella quale, in effetti, esisteva già dalla seconda metà del Settecento una vena sentimentale e preromantica, capace di restituire, insieme al dato naturale, la dimensione emozionale dei paesaggi napoletani. A conferma di ciò, è utile confrontare l'acquerello di Carelli *Il duomo di Amalfi* - con i suoi eleganti contrasti chiaroscurali, a macchie o a 45 gradi, i suoi giochi di trasparenze, le sue tenere scene pittoresche in primo piano, le quinte architettoniche - e un disegno di Desprez per il *Voyage pittoresque* realizzato nella stessa tecnica, la *Veduta dell'entrata agli scavi delle terme di Catania*. Turner aiutò sicuramente gli artisti locali a riscoprire le radici preromantiche della pittura napoletana di paesaggio; ma, senza assolutamente sopravvalutare il ruolo svolto dai francesi nella definizione degli aspetti romantici e sentimentali della Scuola di Posillipo, ci è sembrato importante rilevare come gli aspetti originali di questa Scuola siano stati anche prodotti da una lunga maturazione dell'esperienza dei pittori operanti a Napoli.

È con la Scuola di Posillipo che i napoletani (artisti e committenti) prendono completamente coscienza del valore estetico del proprio paesaggio. In realtà, durante tutto il Settecento la pittura di paesaggio napoletana aveva svolto delle funzioni essenzialmente documentarie: rappresentare in maniera topograficamente esatta i possedimenti dell'aristocrazia locale o della famiglia reale, realizzare dei «*reportage celebrativi*» degli eventi della corte o ancora dei *souvenir* turistici di una visita ai Campi Flegrei o di un'ascensione al Vesuvio. Questo tipo di produzione, quando non era puramente commerciale (come nel caso di Antoniani), poteva rivelarsi un utile ed efficace strumento d'indagine della natura da affiancare alle nascenti discipline scientifiche (si vedano, ad esempio, le illustrazioni di Fabris per i *Campi Phlegraei* di Hamilton). In definitiva, sia che avesse una funzione puramente utilitaristica e pratica (il quadro come «documento» o come «attestato»), sia che fosse realizzato a scopi semplicemente decorativi, il genere del paesaggio non venne concepito, nel Settecento a Napoli, come un omaggio estetico alla bellezza del paesaggio campano. Chi viveva

quotidianamente all'ombra del Vesuvio, con davanti agli occhi lo spettacolo del famoso golfo, non era più in grado di percepire l'intrinseca bellezza di quei luoghi.

*Il arrive parfois – scrive Louis Réau - que des étrangers saisissent mieux le caractère original d'un pays, la qualité propre de sa lumière que les artistes nationaux. Peut-être leurs sens, moins émoussés par l'habitude, sont-ils plus sensibles à la nouveauté des spectacles qui s'offrent à leurs yeux et leur observation est-elle aiguisée par le plaisir de la découverte.*¹⁰⁰⁷

Lo stesso atteggiamento di indifferenza si esprimeva verso il patrimonio urbano e monumentale di Napoli o verso le rovine antiche che popolavano le campagne partenopee. Per i pastori salentini rappresentati da Hubert Robert nella sua *Veduta del tempio di Nettuno a Paestum*, i tronchi di colonne doriche sono soltanto dei comodi sgabelli dove sedersi o appoggiarsi per riposarsi. Come nota André Chastel:

*Partout, la vie se passe, et s'est toujours passée, au présent. Le lieu n'est que l'espace où les besoins se déploient. Avant tout décor, il y a un environnement dessiné par l'existant. Tout ce qu'on voit, ce qu'on trouve autour de soi, les chemins, les rues, les marchés, les édifices tiennent au passé mais ne sont pas perçus en tant que tels. Le passé n'existe que dans la conscience des vivants dont une tradition ou un enseignement précis ont éveillé l'attention.*¹⁰⁰⁸

Con la Scuola di Posillipo, nata non a caso su iniziativa di uno straniero - l'olandese Pitloo - si realizza un nuovo tipo di rapporto tra l'artista e il paesaggio naturale e urbano circostante. Nasce, per la prima volta, una scuola di pittura di paesaggio napoletana e ci si accosta alla natura non più con gli strumenti della ragione, della scienza e dell'inchiesta enciclopedica, ma attraverso l'emozione e il sentimento. Sebbene i soggetti rimangano invariati (le rive di Chiaia e del Posillipo, le pittoresche rovine di Pozzuoli, di Baia e di Paestum o il Vesuvio fumante) e si continui ad attingere alla tradizione - sia pur rinnovandola con formule più moderne provenienti dall'Inghilterra, dalla Danimarca o dalla Russia - con le opere di Gigante o di Smargiassi il paesaggio diventa lirico e romantico (fig. 58).

Dopo un secolo di costanti omaggi artistici, da parte degli stranieri, alla città partenopea e ai suoi dintorni - da Van Wittel a Wright of Derby, da Vernet a Valenciennes - vengono a compimento una tradizione paesaggistica, ma anche e soprattutto, una coscienza della qualità estetiche del paesaggio. Gli artisti che, a nostro parere, nel corso del Settecento hanno saputo meglio degli altri tradurre la luce e i colori in emozioni, creando dei veri e propri «*mindsapes*», dei paesaggi come stati d'animo o

¹⁰⁰⁷ RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français*, cit., t. IV, p. 125.

¹⁰⁰⁸ CHASTEL, *Introduction à l'histoire de l'art français*, cit., p. 217.

dei paesaggi sentimentali caratterizzati da un rapporto affettivo con la natura, sono stati gli inglesi (come Jones e Cozens) e i francesi (come Vernet e Volaire). Dal paesaggio sentimentale o preromantico di matrice straniera si passò quindi, nella prima metà dell'Ottocento con la Scuola di Posillipo, ai paesaggi dell'anima, trasposizioni pittoriche delle emozioni provate dagli artisti napoletani di fronte alle bellezze della propria terra.

3.3.2 La fortuna artistica in Francia

Il problema della fortuna artistica in Francia dei nostri pittori e della loro produzione napoletana, è una questione del tutto diversa rispetto a quella della fortuna a Napoli ed è di grande complessità, non essendo, a nostra conoscenza, mai stato affrontato in maniera completa e sintetica dagli studiosi, sia francesi che italiani. Noi tenteremo di affrontare questo problema nei suoi vari aspetti, individuando dapprima i percorsi attraverso i quali i pittori pervenivano al successo, interrogandoci, in seguito, sulle fortune e sfortune dei vari artisti e movimenti estetici e determinando, infine, gli sviluppi della pittura francese di paesaggio a Napoli agli inizi dell'Ottocento.

La fortuna ed i suoi percorsi

Abbiamo giudicato opportuno indagare, in un primo momento, sui mezzi di diffusione in Francia delle opere paesaggistiche con soggetti napoletani. Appare incontestabile come il soggiorno nell'Italia meridionale dei nostri paesaggisti abbia avuto una certa risonanza nell'ambiente artistico locale. Un esempio indicativo a questo proposito ci è fornito dalla produzione di alcuni pittori francesi, che benché non abbiano, a nostra conoscenza, soggiornato a Napoli, hanno rappresentato, per motivi insieme artistici e commerciali, alcuni scorci della città, prendendo spunto dalle opere di Vernet, dei suoi discepoli o dei disegnatori del *Voyage pittoresque* (cfr. 2.1 «*Il se rendit en Italie...*»: artisti, *pensionnaires*, ciceroni e residenti).

Il primo mezzo di diffusione delle opere paesaggistiche che abbiamo individuato è quello costituito dall'«industria del *souvenir*», indotta dal fenomeno del *Grand Tour* in Italia¹⁰⁰⁹. Uno dei riti più importanti del viaggio - quasi un «rito di passaggio» che simbolizzava l'abbandono della meta turistica ed esotica e il ritorno alla quotidianità

¹⁰⁰⁹ Cfr. PINELLI, *L'indotto del Grand Tour*, cit.

della vita in patria - era l'acquisto di *souvenirs*, che di solito avveniva, non a caso, alla fine del soggiorno. Il *souvenir*, in effetti, rappresentava un attestato del viaggio (è il caso dei disegni effettuati da Tierce per illustrare il viaggio del marchese De Sade, fig. 30), un riassunto delle esperienze vissute all'estero - o, a volte, un sostituto di quelle che non si era riuscito a portare a termine - (come le rappresentazioni delle eruzioni del Vesuvio, con in primo piano delle scene pittoresche e degli elementi di veduta urbana, realizzate da Lacroix de Marseille, fig. 13), o ancora, un ricordo per il futuro, una protesi della effimera memoria (come il grande paesaggio panoramico di Manglard, *Napoli da Posillipo*, in una collezione privata viennese). Il quadro di paesaggio costituiva, incontestabilmente, l'oggetto, la tecnica e il genere artistico più adatto per fissare la memoria dei luoghi visitati; era inoltre un tipo di produzione particolarmente adatto ad essere diffuso, visto, mostrato e ricordato.

Come si è costruita, quindi, la fortuna artistica di queste opere? Alcuni dipinti destinati ad interni privati furono prestati ed esposti nel corso di manifestazioni pubbliche (al *Salon de la Correspondance* del 1783 ad esempio, figurò un'*Eruzione del Vesuvio* di Volaire appartenente a Monsieur de Thélusson) e poterono, di conseguenza, essere viste e prese a modello dagli artisti che visitavano le esposizioni. Con ogni probabilità, le opere presentate da Vernet ai *Salons*, che conobbero un successo formidabile presso i critici e il pubblico, costituirono una fonte d'ispirazione per numerosi suoi seguaci. Oltre che nelle manifestazioni pubbliche, queste opere potevano essere ammirate negli appartamenti borghesi ed aristocratici, trasmettendo agli *amateurs* e ai collezionisti il desiderio di acquistare - in Francia, nello studio dei pittori, o in Italia, nelle botteghe degli artisti e degli artigiani - quadri dello stesso genere, o delle loro riproduzioni su supporti vari (su carta con la tecnica del disegno o dell'incisione, su porcellana, in micromosaico su oggetti, gioielli e mobili¹⁰¹⁰). Tutta questa produzione contribuì a far nascere in Francia (e non solo) un vero e proprio gusto per il paesaggio e per le rappresentazioni di siti e monumenti del «Bel Paese», come osservato da Cesare De Seta:

L'effetto [...] del *Grand Tour* non si risolve nell'esperienza personale di chi lo vive, ma diviene un fattore essenziale nella trasformazione del gusto dei paesi d'origine. C'è dunque un effetto "di ritorno" che si propaga a macchia d'olio grazie ai dipinti, ai libri, alle incisioni, alle monete, alle copie di statuaria antica, ai gioielli, ai reperti

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

archeologici e naturalistici, che sono parte del bagaglio – a volte molto ingombrante – che precede o segue il viaggiatore nel suo ritorno in patria.¹⁰¹¹

Un esempio molto interessante di questo fenomeno, è costituito dall'incisione realizzata da un'*Eruzione del Vesuvio* di Volaire per il *Voyage pittoresque*: molto probabilmente l'idea di riprodurre il dipinto e la scelta del modello da copiare scaturirono da un incontro tra Saint-Non e il suo cognato Bergeret, il quale mostrò sicuramente all'abate il suo quadro comprato nella bottega di Volaire a Napoli nella primavera del 1774.

Un altro dei meccanismi del gusto ed insieme dell'industria del *souvenir*, ben noto ai paesaggisti del Settecento e agli studiosi del *Grand Tour*, è riportato da Brinsley Ford nel 1960, nel seguente passaggio:

I visitatori stranieri vedevano ciò che i pittori avevano loro insegnato a vedere. Nel 1758 Jonathan Skelton scrive da Tivoli: «È assolutamente chiaro ai miei occhi che questa antica cittadina di Tivoli è stata l'unica scuola dei nostri più celebri paesaggisti Claude et Gaspard. Entrambi hanno trovato qui la loro maniera di dipingere. Mi accorgo allo stesso tempo che su un versante di questa località, dalla spaziosa e piana sommità di un'alta montagna, si possono contemplare molte di quelle affascinanti composizioni eseguite da Claude nella campagna romana, [...] sull'altro versante, si scopre invece con grande sorpresa la nobilissima natura selvaggia di Gaspard Poussin.¹⁰¹²

Era attraverso questo meccanismo che si creavano le immagini-*souvenir* e i luoghi comuni paesaggistici: si ammiravano nelle collezioni private o nelle esposizioni le opere paesaggistiche di Poussin, di Salvator Rosa o di Vernet, si andava «*sur le lieu*» a scoprire gli scorci «pittoreschi» dipinti da questi famosi artisti, si commissionava, infine, la stessa veduta o lo stesso panorama, spesso «*dans le goût de*». Costruivano così la loro fortuna incisori ed artisti dal talento modesto, che si accontentavano di ripetere i soggetti di successo creati da pittori più famosi ma anche meno a buon mercato.

I quadri di paesaggio potevano anche costituire, per i loro proprietari che non avevano compiuto il viaggio a Napoli, una finestra aperta su un mondo sconosciuto, esotico ed onirico. L'opera rappresentava, in questo caso, un sostituto dell'esperienza, indirizzata a tutti coloro che non avevano avuto la possibilità materiale o economica di effettuare il *Grand Tour*, preferendo viaggiare comodamente seduto su una poltrona.

¹⁰¹¹ C. DE SETA, *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia*, cit., p. 22.

¹⁰¹² B. FORD, *The letters of Jonathan Skelton written from Rome and Tivoli in 1758*, «The Walpole Society», vol. XXXVI, 1960, pp. 42-43. Lo stesso ruolo assunse «*la promenade du Poussin*», un luogo a nord di Roma, nella campagna laziale, lungo la Via Flaminia, dove, secondo la tradizione, il famoso pittore aveva l'abitudine di venire a studiare, e che fu successivamente rappresentato da molti paesaggisti sette e ottocenteschi, tra i quali Corot.

Con i paesaggi campani appesi al muro e con, tra le mani, i volumi riccamente illustrati del *Voyage pittoresque*:

*désormais sans sortir de son asyle, l'homme de goût peut voyager et jouir de ce que la nature et l'art présentent de plus beau.*¹⁰¹³

Alain Corbin, in *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, arriva alle stesse conclusioni per quanto riguarda il genere delle marine. Secondo lo studioso, i quadri di marine (particolarmente quelli di Vernet e di Louthembourg) esposti nelle raccolte private o nei *Salons*, fornivano una conoscenza preliminare del mare che per molti sarebbe rimasta senza seguito. Diderot, ad esempio, scoprì il mare solo tardivamente, nel 1773, in occasione del suo viaggio in Olanda, dopo aver commentato per diversi anni, e con grande entusiasmo, le marine di Vernet presentate al Louvre¹⁰¹⁴.

L'altra opportunità che si offriva ai nostri artisti per raggiungere il successo, dopo l'industria del *Grand Tour*, erano le esposizioni pubbliche. Non ci soffermeremo molto su questo argomento, già affrontato nei precedenti paragrafi, accontentandoci di approfondire alcuni aspetti dei meccanismi di diffusione delle opere e della fortuna artistica. Nelle varie manifestazioni che abbiamo studiato (il *Salon du Louvre*, il *Salon de la Correspondance*, il *Salon du Colisée*, l'*Exposition de la Jeunesse*, il *Salon de l'Élisée* e le mostre dell'*Académie de Saint-Luc*) esponevano, è importante ricordarlo, quasi esclusivamente degli artisti viventi, che in questo modo avevano la possibilità di procurarsi nuovi clienti e di stabilire un primo contatto con i ricchi *amateurs*. D'altronde l'acquisto di opere contemporanee costituiva un'operazione vantaggiosa sia per l'artista che per l'acquirente; il quale - come spiega Colin B. Bailey¹⁰¹⁵ -, spinto a frequentare le botteghe degli artisti e ad intrattenersi con essi su questioni legate alla loro attività, riusciva a formarsi un gusto e ad acquisire un'adeguata educazione estetica. Inoltre, per il possidente il sostegno fornito ad alcuni artisti bisognosi costituiva un segno di distinzione (fu così per Vaudreuil, con lo scultore Chaudet, o per Duclos-Dufresnoy, con il pittore di marine Huë). Il mercante Lebrun alla fine del Settecento affermava che un uomo capace di rendere giustizia agli artisti viventi incoraggia il talento e dimostra, nel contempo, di essere un *amateur éclairé*¹⁰¹⁶.

¹⁰¹³ Citazione tratta dal *Mercur de France* del 1779 in LAMERS, *Il viaggio nel Sud*, cit., p. 44.

¹⁰¹⁴ CORBIN, *Le territoire du vide*, cit., p. 150.

¹⁰¹⁵ BAILEY, *Patriotic Taste*, cit., pp. 190-191.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

Un altro effetto prodotto dall'esposizione delle opere dei nostri paesaggisti nelle manifestazioni pubbliche fu l'apparizione del fenomeno della moda che abbiamo descritto in precedenza¹⁰¹⁷. In effetti, per essere apprezzati nella società di corte era essenziale possedere opere che fossero alla moda (molto ben accolte furono, ad esempio, le feste galanti di Watteau, le scene leggere di Boucher, le nature morte di Chardin o ancora le marine di Vernet) e che quindi avessero ottenuto il «*label de qualité*» del *Salon*¹⁰¹⁸; questa manifestazione costituiva per i dipinti l'«anticamera» degli appartamenti borghesi ed aristocratici. Di conseguenza i paesaggisti francesi che partecipavano alle esposizioni pubbliche erano agevolati nel raggiungimento del successo commerciale e conquistavano una più vasta fortuna artistica. A conferma di ciò basti consultare i nomi degli artisti che figurano negli inventari delle collezioni degli emigrati francesi nel 1792 : Vernet, Lacroix e Hoüel (cfr. *supra*)¹⁰¹⁹.

Prima di abbandonare il tema della fortuna incontrata dalle opere esposte nelle manifestazioni pubbliche, vorremmo evocare rapidamente la presenza, in queste esposizioni di quadri e disegni di artisti attivi a Napoli (come, ad esempio, Hackert) o di soggetti folcloristici napoletani (quali i pescatori o i contadini campani); i quali, a loro volta ed in maniera indiretta, contribuirono a far conoscere in Francia, l'Italia meridionale ed i suoi paesaggi. Nel *Salon du Louvre* del 1757, ad esempio, Greuze - da poco tornato dal suo viaggio in Italia effettuato in compagnia dell'abate Gougenot - espose diverse scene di soggetto italiano, tra cui il *Marinaio napoletano*¹⁰²⁰; mentre al *Salon du Colisée* del 1776, furono presentati diversi «*dessins colorés*» (*gouaches* o acquerelli) di Hackert, in particolare una veduta di Castellammare e un'altra di Cava dei Tirreni. Le esposizioni pubbliche costituirono, quindi, per vari motivi, uno dei mezzi più efficaci per assicurare la fortuna alle opere dei nostri artisti.

L'ultimo mezzo attraverso il quale avveniva la diffusione delle opere dei nostri artisti era sicuramente costituito dall'insegnamento, dall'imitazione e dalla riproduzione mediante incisioni. Tre dei nostri paesaggisti - Vernet, Valenciennes e Bidault - si

¹⁰¹⁷ Cfr. 3.1.2 «L'evoluzione del gusto dei clienti e degli *amateurs* nel corso del Settecento».

¹⁰¹⁸ C. MICHEL, *L'artiste et ses publics*, cit., p. 7.

¹⁰¹⁹ FURCY-RAYNAUD, *Les tableaux et objets d'art saisis chez les Émigrés*, cit., pp. 245-343. L'elenco fornito dallo studioso non è completo, poiché riporta solo le opere che furono ritenute per il *Museum Central*.

¹⁰²⁰ Lettera di Natoire a Marigny del 28 gennaio del 1756, in *Correspondance des directeurs*, cit., t. XI, p. 119 e nota 17. Oltre al *Marinaio napoletano*, Greuze realizzò anche un *Gesta napoletani* (Worcester (Massachusetts), The Worcester Art Museum). Questo tipo di produzione ebbe una fortuna artistica anche nell'Ottocento, con le opere di Léopold Robert, di Victor Schnetz e di Robert-Fleury.

dedicarono, infatti, all'attività didattica, divulgando, attraverso lezioni più o meno formali, i propri principi artistici. Il loro insegnamento, nonostante le differenze teoriche e metodologiche, era caratterizzato dall'indicazione comune, data ai giovani allievi, della necessità dello studio dal vero e del soggiorno in Italia (in particolare a Roma e a Napoli). Come già rilevato nel secondo capitolo, numerosi furono i seguaci di J. Vernet che, seguendo il suo consiglio, si recarono nel Sud d'Italia e fecero conoscere l'incanto del Meridione attraverso i loro disegni, dipinti ed incisioni (Lallemand, Lacroix, Bidault, Volaire e Ignace Vernet). Gli allievi di Valenciennes e/o i lettori dei suoi *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève* (Dunouy, Bidault, Chauvin, Michallon, Turpin de Crissé, Rémond o Coignet), costituirono i pilastri della scuola del paesaggio classico a Napoli, ciò sia all'epoca di Giuseppe Bonaparte e di Murat che durante la Restaurazione borbonica (l'Accademia di Belle Arti conservò, in effetti, il gusto ufficiale). I discepoli di Bidault (come Corot), invece, intrapresero il viaggio nel Sud d'Italia durante tutta la prima metà dell'Ottocento. L'insegnamento artistico permise, in definitiva, di divulgare l'interesse per la natura del Meridione (morfologia dei paesaggi, qualità della luce e dell'aria, cromatismo della terra e del mare), per alcuni soggetti (il golfo e le isole, il Vesuvio in eruzione, i campi flegrei), e soprattutto, trasmise ai giovani artisti la convinzione che Napoli fosse una tappa fondamentale per completare la loro formazione nel campo paesaggistico. Si continuò, quindi, a produrre durante l'Ottocento e fino all'apparizione della fotografia, quadri di paesaggio con soggetti napoletani.

Dopo l'insegnamento, l'imitazione (dalla copia fedele alla libera interpretazione del modello), costituendo una sorta di «barometro» del gusto e della fortuna artistica di un genere, fu una delle conseguenze logiche del successo raggiunto dai paesaggi napoletani. Senza dilungarci su questo argomento, già affrontato in precedenza, vogliamo qui brevemente ricordare il caso dei paesaggisti francesi (come Petit) che, pur non soggiornando nell'Italia meridionale, hanno tuttavia riprodotto modelli creati da altri; e quello degli imitatori, dei numerosi «*singes de Vernet*» (Huë, Henry d'Arles, Volaire, Ignace Vernet) che hanno ripreso le formule del maestro per assicurarsi il successo commerciale (indicative, a questo proposito, le critiche rivolte a Huë al *Salon*, cfr. *supra*).

La riproduzione incisa costituì, infine, lo strumento più facile ed efficace per assicurare fortuna artistica e vasta diffusione alle opere e ai modelli paesaggistici. Le incisioni di riproduzione costituivano, per una clientela più modesta, dei sostituti dei

dipinti; negli appartamenti della borghesia, ad esempio in quelli dei mercanti ed artigiani parigini, rappresentavano il 37% delle opere d'arte (ricordiamo che il paesaggio costituiva il genere profano più diffuso dopo il ritratto)¹⁰²¹. Ovviamente solo poche immagini di grande capacità evocativa o di particolare qualità esecutiva, poterono beneficiare di questo strumento «pubblicitario». A parte i disegni di Châtelet, Desprez, Pâris e Renard del *Voyage pittoresque*, realizzati proprio allo scopo di essere riprodotti mediante l'incisione in molteplici esemplari, numerosi furono i modelli pittorici ad essere riportati in bianco e nero dai bulini d'abili artisti. Piuttosto che censire tutte le incisioni tratte da opere dei nostri artisti – l'elenco sarebbe lungo e noioso – ci limiteremo a prendere in esame alcuni casi esemplari.

Hoüel eseguì sia i disegni che le incisioni del suo *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* (dove si trovano, ricordiamolo, anche vedute del regno di Napoli), scegliendo la tecnica dell'incisione e l'edizione tipografica, che garantivano una più vasta diffusione. Similmente Manglard utilizzò la stessa tecnica per pubblicizzare i suoi quadri di paesaggio e trarne un maggiore profitto economico. Joseph Vernet, che a differenza di Manglard non sapeva maneggiare il bulino, affidò i suoi modelli agli specialisti del mestiere; dato il successo commerciale delle opere vernetiane, il pittore e gli incisori ne trassero entrambi gran vantaggio. Desprez strinse un sodalizio con l'incisore Francesco Piranesi allo scopo di produrre una serie di vedute italiane, principalmente di Roma e di Napoli, per le quali riutilizzò una parte dei disegni che aveva preparato per il *Voyage pittoresque*. I due artisti, inoltre, realizzarono a fini di lucro (date le numerose richieste provenienti dal fiorentino mercato romano) una serie di acquaforti acquerellate rappresentanti varie vedute e scene turistiche, quali il golfo di Baia, le rovine di Pompei, l'eruzione del Vesuvio, il miracolo di San Gennaro o dei costumi popolari. Clérisseau e Cunego si associarono per produrre una serie accurata di vedute delle antichità di Roma, Pola e del regno di Napoli (la tomba di Virgilio, la porta di Cuma, i sepolcri e il *macellum* di Pozzuoli, il tempio di Venere a Baia e l'arco di Traiano a Benevento), che apparve a Londra nel 1766. Clérisseau, per trarne un beneficio economico, riutilizzò alcuni lavori già realizzati per conto dell'architetto e mecenate scozzese James Adam.

La situazione di Dumont appare diversa da quella degli artisti presi in esame in precedenza: l'architetto fece riprodurre i suoi disegni e rilievi di Paestum allo scopo di

¹⁰²¹ CHATELUS, *Thèmes picturaux dans les appartements des marchands*, cit., pp. 309 e 317. L'autore (p. 324) nota anche l'importanza delle carte geografiche negli appartamenti.

pubblicarli e di rendere noti agli artisti e agli «antiquari» i famosi templi dorici (fig. 29); l'incisione di riproduzione fu in questo caso lo strumento di diffusione di un'immagine intesa come documento e non più come modello estetico (la stessa funzione fu svolta dalle tavole realizzate, da modelli di Volaire e Péquignot, per delle pubblicazioni scientifiche¹⁰²²). La pubblicazione di queste incisioni ebbe il successo previsto e fece conoscere ed apprezzare le iniziative dell'architetto. Per quanto riguarda, infine, tutti gli altri paesaggisti da noi studiati, in generale furono prodotti delle incisioni di riproduzione delle loro opere più significative (ad esempio *L'eruzione del Vesuvio* e *La Solfatarà* di Volaire, ripresi nel *Voyage Pittoresque*; la *Veduta del porto di Napoli* di Génillon o ancora *Napoli* di Huë).

Le esposizioni, l'insegnamento e la riproduzione tramite l'incisione furono le tre diverse maniere attraverso le quali avvenne la divulgazione delle opere napoletane dei nostri artisti (o dei loro seguaci e ammiratori). Tra di essi non tutti conobbero, tuttavia, lo stesso successo; la qualità intrinseca della produzione, la moda, il gusto ufficiale o, in alcuni casi, le circostanze accidentali, svolsero un ruolo decisivo nel determinare la loro fortuna o sfortuna.

«Fortune e sfortune»

Dei trentanove artisti di cui abbiamo studiato il viaggio in Italia meridionale, molti non incontrarono, con le loro opere napoletane, l'atteso successo. Quali furono le «scuole» e le tendenze estetiche che conobbero una più larga fortuna artistica in Francia? Quali ne furono i motivi? Dalle analisi condotte finora risulta abbastanza chiaramente come a trarre maggiore profitto della loro esperienza artistica napoletana furono Vernet e i suoi discepoli. Le correnti estetiche che nel Settecento e agli inizi dell'Ottocento conobbero una maggior fortuna, furono il pittoresco e il neoclassicismo; mentre, né il vedutismo scientifico di matrice vanvitelliana, né il sublime, riuscirono a radicarsi nella cultura artistica francese.

L'enorme fortuna di Vernet e della sua scuola si rivela anche attraverso il numero delle opere, sue o dei suoi discepoli, presenti nelle esposizioni e nelle raccolte private o scelte come modelli per l'incisione - come attestato da Mariette in una lettera a Bottari:

¹⁰²² Per Volaire, cfr. TORCIA, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio*, cit. Per Péquignot, cfr. PAOLINI, *Memorie sui monumenti di Antichità e Belle Arti*, cit.

Voi non potreste credere per esempio la voga, che hanno le stampe, che s'intagliano su i quadri di monsù Vernet. Vanno via a ruba, e le tavole si moltiplicano a guisa, che il numero tra poco sarà capace di formare un giusto volume.¹⁰²³

Questo successo trova una sua spiegazione nei cambiamenti avvenuti, nel corso del Settecento, nella teoria artistica e nel gusto del pubblico¹⁰²⁴. D'altronde, a nostro parere, il successo di Vernet dipende anche dalla modernità del suo approccio alla pittura. Il Settecento, in effetti, è il secolo della curiosità, dell'indagine, della novità, della moda, del cambiamento e dell'innovazione artistica; le sue figure rappresentative sono Diderot, che decide di abbandonare la sua «*vieille robe de chambre*», Marie-Antoinette e il Comte d'Artois, con le sue memorabili gare di moda (abbigliamento, arredamento e architettura). Vernet si disinteressa della tradizione, proponendo un approccio al paesaggio non più mediato dalla ragione o dalla cultura, ma diretto soltanto a mettere in risalto la sua bellezza intrinseca, la sua varietà, la sua forza espressiva ed emozionale. Egli è il pittore degli elementi scatenati, delle tempeste di mare, dei temporali, delle eruzioni, degli incendi; è il ritrattista delle quattro ore del giorno, dei porti, delle città viste dal mare o dalla terra, da levante e da ponente, nel loro ambiente naturale e nella loro originale configurazione geografica. Così come il moderno Cochin schernisce l'antico Caylus, Vernet deride Panini: il pittore della vita quotidiana, dell'attualità e della meteorologia volge le spalle al rovinismo. Vernet ha la capacità di cambiare il gusto del pubblico, di interessarlo alla *natura naturans*, al paesaggio moderno piuttosto che a quello «classico», «pastorale», «eroico» o «mitologico», dove la natura è soltanto lo scrigno della Storia; prima di lui la natura intatta e selvaggia non esercitava alcun fascino su «*l'homme de goût*».

Come ha osservato Élisabeth Chevallier¹⁰²⁵, i viaggiatori del *Grand Tour* si interessarono solo tardivamente ai luoghi che attraversavano; rare infatti sono, nella prima metà del Settecento, le descrizioni dei paesaggi osservati attraverso la finestra della loro vettura. Con ogni probabilità, i nostri turisti – generalmente uomini di cultura – durante il viaggio erano immersi nella lettura di Virgilio, Orazio o Cicerone, e gli

¹⁰²³ Lettera di Mariette a Bottari (a Roma), Parigi, 30 gennaio 1766, in BOTTARI e TICOZZI, *Raccolta di lettere*, cit., t. V, p. 292.

¹⁰²⁴ Cfr. *supra* 3.1 «Dal vedere al sentire: l'evoluzione concettuale dell'idea di pittura di paesaggio a Napoli e il ruolo assunto dagli artisti francesi».

¹⁰²⁵ É. CHEVALLIER, *La découverte des paysages de l'Italie du Sud*, cit., pp. 77-78. Secondo la studiosa (p. 78), «*Le lecteur [des récits de voyage] a généralement l'impression que, d'une ville à l'autre, les voyageurs n'ont rien vu : enfermés dans leur voiture, ils bavardaient sans doute entre eux – on peut imaginer ainsi Charles de Brosses faisant assaut de traits spirituels avec son petit groupe de Bourguignons – ou bien ils relisaient les auteurs anciens.* »

unici siti che potevano catturare la loro attenzione erano quelli legati ad eventi storici e ad episodi mitologici, o quelli dove la presenza, sia pur esigua, dell'*opus reticulatum* testimoniava le tracce del passato. Vernet, invece, riuscì ad interessare i clienti viaggiatori alla natura, inserendo nei propri paesaggi degli elementi pittoreschi (il tronco nodoso di un albero morto o le acque zampillanti di una cascata di montagna), delle scene quotidiane (un gruppo di lavandaie o di bagnanti) o degli episodi drammatici (un incendio o un naufragio). Inoltre, con notevole inventiva, l'artista francese costruisce una storia, fornendo alle sue opere un contenuto narrativo; dalla semplice descrizione e imitazione della realtà, che a volte sconcerta lo spettatore, l'artista scivola impercettibilmente verso il racconto e la storia. I suoi quadri, nonostante le apparenze, non appartengono alla categoria del «*paysage portrait*», ma grazie all'*inventio* (ovvero ricorrendo alla vita quotidiana piuttosto che alla favola), a quella del «*paysage composé*», anzi del «*paysage historié*».

Per i giovani pittori desiderosi di cimentarsi nel genere del paesaggio, il modello inaugurato da Vernet fu facile da capire, seguire ed assimilare, poiché basato essenzialmente sull'osservazione della natura e sulla rielaborazione in studio degli schizzi realizzati dal vero:

*Après avoir bien choisi ce qu'on veut peindre, il faut le copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire ne mieux faire en ajoutant et retranchant; on pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau, et se servir des choses qu'on a faites d'après nature.*¹⁰²⁶

Rispetto all'approccio intellettuale, suggerito ai loro giovani seguaci da Poussin e Valenciennes (cfr. *supra*) - che richiedeva una seria preparazione culturale - i discepoli di Vernet potevano accontentarsi, per divenire dei buoni pittori di paesaggi e di marina, di un acuto senso dell'osservazione, di una spiccata sensibilità verso la natura, le sue componenti e i suoi improvvisi cambiamenti, di un'attenzione vivace per la vita moderna, ed infine, di una capacità di riadattare le formule tradizionali alle esigenze della committenza.

Oltre a questo un altro motivo, molto più materiale, spingeva i giovani paesaggisti a seguire la strada tracciata da Vernet. Scrive Philip Conisbee a questo proposito:

Vernet's real influence was perhaps less an immediately visual one and rather more oblique. Not only did he encourage a painter like Wilson, but his own success must have demonstrated the viability of the landscape profession in the middle years of

¹⁰²⁶ VERNET, *Lettre aux jeunes gens*, cit., pp. 622-623.

*the century, although this also means that he cornered a certain section of the market.*¹⁰²⁷

Il successo commerciale di Vernet in tutta Europa è un fatto attestato¹⁰²⁸, che produsse come effetto, una ripetizione dei soggetti vernetiani, sia da parte del maestro, che da parte dei suoi seguaci. La fortuna artistica del pittore avignonese, in effetti, si manifestò in Francia durante tutta la seconda metà del Settecento e perdurò, con l'opera di Jean-François Huë, fino al primo quarto dell'Ottocento.

Al contrario di Vernet e del suo nuovo approccio alla natura, che conobbero in Francia un successo rilevante, altre concezioni della pittura di paesaggio incontrarono notevoli difficoltà ad affermarsi. La produzione vernetiana fu preceduta, all'inizio del Settecento, dalla corrente vedutistica, e seguita, sul finire del secolo, dal movimento preromantico e sublime. In Francia queste tendenze estetiche – al contrario dell'Italia, dell'Inghilterra e dei paesi germanici, dove trovarono un ambiente favorevole al loro sviluppo e una buona accoglienza da parte del pubblico, della critica e degli artisti – furono scarsamente recepite. Quali possono esserne state le ragioni?

La veduta o il «*paysage portrait*», come fu denominato dalla letteratura critica francese settecentesca, fu un sottogenere paesaggistico a vocazione essenzialmente documentaria, che si proponeva come obiettivo quello di rappresentare con obiettività la realtà. Abbiamo già mostrato in precedenza come questo tipo di produzione nascesse dall'esigenza, da parte della corte e dell'aristocrazia, di documentare le proprietà fondiarie e, più in generale, i principali avvenimenti legati alla vita del casato. Con il *Grand Tour*, la veduta si trasformò in un'immagine ricordo dei luoghi visitati, in un attestato dell'effettiva presenza del viaggiatore in quel luogo, dove aveva effettuato la sua formazione politica, sociologica e culturale che lo aveva reso idoneo ad affrontare l'età adulta e le cariche ufficiali. In Francia, la «*société de cour*», come abbiamo precedentemente evocato, scelse altre strade per affermare il suo potere economico, politico e sociale; sin dall'epoca di Luigi XIV - quando la borghesia cominciò ad ottenere alte cariche nello Stato e nell'amministrazione - la nobiltà di ufficio e la nobiltà di palazzo non ebbero più la necessità di mettere in risalto l'anzianità della propria famiglia per vedersi riconosciuta l'importanza del nome. La fama, ormai, si conquistava nei *salons*, mediante il «*bel esprit*», oppure si conseguiva con la penna e lo spirito d'innovazione, con l'abilità nelle provocazioni e nel dettare la moda. Di conseguenza

¹⁰²⁷ CONISBEE in *Joseph Vernet*, cit., senza numero di pagina.

¹⁰²⁸ Cfr. JOLYNN, *Alexandre-Joseph Paillet*, cit., pp. 185-188.

commissionare il ritratto dell'*hôtel particulier* parigino o del castello di famiglia in campagna per farne mostra, sarebbe apparsa come un'imperdonabile *faute de goût*, degna di un «*bourgeois gentilhomme*». Le uniche autentiche vedute francesi, a nostra conoscenza, sono la serie dei *Porti di Francia* o la *Costruzione di una strada* di Vernet, realizzate allo scopo di illustrare la politica militare, commerciale e edilizia di Luigi XV, o il ciclo dei *Principali Monumenti di Provenza* dipinti da Hubert Robert, su ordine di Luigi XVI, per celebrare il patrimonio antico del Regno.

La veduta turistica non conobbe maggiore successo presso gli artisti francesi, benché numerosi furono coloro (tra di essi la grande maggioranza degli artisti presi in considerazione nel nostro studio) che si procurarono in Italia clienti tra i viaggiatori. Manglard e Vernet, ad esempio, si dedicarono al capriccio o alla sua variante francese, il «*paysage composé*», volgendo le spalle a Van Wittel e a Canaletto. Le motivazioni di questo fenomeno sono diverse: la prima di ordine teorico, dovuta al fatto che gli ambienti accademici condannavano con forza la pratica dell'imitazione fine a se stessa. Per di più, negli ambienti culturali più avanzati, come quello che si raccoglieva intorno all'*Encyclopédie*, si manifestava uno spirito razionalista avverso alla rappresentazione della natura fine a se stessa o nelle sue manifestazioni più eccessive (il paesaggio sublime e preromantico). L'*Encyclopédie*, in effetti, dedica al paesaggio in pittura soltanto una colonna, nella quale propone di distinguere il «*paysage héroïque*», popolato da «*temples, sépultures antiques, de maisons de plaisance et d'une architecture superbe*», dal «*paysage champêtre ou pastoral*», con pastori, gregge, eremiti, la cui presenza da sola è capace di commuovere lo spettatore. Al paesaggio in se stesso - «*les bizarres effets de la nature livrée à elle-même*» - è negato qualsiasi valore: «*la fameuse Arcadie du Poussin ne seroit pas si vantée si elle étoit sans figures*». L'altro motivo dell'insuccesso della veduta turistica è d'ordine artistico; dipende, infatti, dalla pesante eredità del paesaggio classico e storicizzato di Poussin, e nella coscienza dell'impossibilità di rivaleggiare con gli olandesi del Secolo d'Oro nella resa realistica della natura. Esiste, infine, una motivazione economica, dovuta alla saturazione del mercato del paesaggio-*souvenir*.

Le ragioni dell'insuccesso del sublime - o meglio del suo successo limitato dato che i pochi artisti che si avvicinarono a questa corrente estetica non riuscirono a sedurre il pubblico francese - appaiono del tutto diverse. Nel 1803 il mercante Lebrun, incaricato di vendere un quadro di Voltaire (probabilmente una veduta bucolica della campagna romana o napoletana) notava come:

*Si le Chevalier Voltaire eût persisté à peindre des tableaux de ce genre, il n'est pas douteux qu'il n'eût partagé la gloire immortelle du célèbre Vernet.*¹⁰²⁹

Questa era l'opinione comunemente condivisa dal pubblico, attratto dalla pittura chiara e raffinata di Vernet piuttosto che dalle pirotecniche sublimi di Voltaire. Cascade, bagnanti, pastori, pescatori, nobili compagnie, mercanti turchi: la pastorale, la pittura limpida e decorativa erano i generi preferiti dagli *amateurs* francesi. Lo spettacolare, invece, lo sprizzare di rossi e gialli incandescenti, incantavano molto meno; probabilmente a causa del fatto che questo tipo di pittura appariva troppo appariscente per un sovrapporta. Secondo Florence Ingersoll-Smouse (la specialista di Vernet): «*ce qu'il fallait à ce siècle, c'était la nature enjolivée, arrangée, convenue, ramenée à la nature humaine*». ¹⁰³⁰ Nell'ultimo terzo del Settecento, in Francia la pittura di paesaggio subì un'evoluzione, passando da una concezione decorativa e rococò (tonalità chiare, luce cristallina, composizioni aeree ed equilibrate), ad una più classica, orientata verso una rappresentazione maggiormente fedele della realtà visiva. I paesaggi sublimi non rispettano i canoni stabiliti da questo nuovo orientamento: troppo colorati, troppo scuri o contrastati, troppo brutali, troppo fantasiosi per il nuovo gusto neoclassico ¹⁰³¹. Queste circostanze, tuttavia, non sono sufficienti da sole a spiegare l'insuccesso del sublime, le cui ragioni sono, in realtà, essenzialmente culturali, anzi psicologiche. Per capire l'atteggiamento consapevolmente anti-romantico degli artisti, ci è sembrato interessante riportare questo passo del relativamente poco noto trattato di N.H.G. Lebrun sulla pittura di paesaggio:

Capitolo VII. Sujets terribles.

C'est surtout lorsqu'il est ému de ces sentimens profonds ; lorsqu'il est pénétré de toute l'horreur de ces sites âpres et heurtés, où l'imagination doit être frappées par tous les moyens dont peut disposer la peinture, que l'artiste éprouve le besoin de mettre un frein à la marche vigoureuse de l'esprit. Quelle que soit l'austérité du sujet, il cherche à ne jamais perdre le vue le système délicat des Grecs, qui se

¹⁰²⁹ Sale Catalogs. The Getty Provenance Index Databases.

¹⁰³⁰ INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet*, cit., vol. I, p. 18.

¹⁰³¹ È interessante, a questo proposito, riportare il giudizio molto pertinente di Jacques Foucart, che fu il primo a rilevare la modernità dei quadri di Voltaire e a spiegare le ragioni del suo insuccesso in Francia; egli, rispondendo all'opinione di Stendhal, afferma che: «*Éruption du Vésuve. Cela est peint comme une décoration de théâtre : aussi y a-t-il de l'effet, cette ressource des ignorants ; effet de mélodrame*», lo studioso scrive «*Un jugement incompréhensif qui a contrario n'en montre que mieux la précocité et la vitalité du pré-romantique au XVIII^e siècle s'opposant à une conception du paysage bien plus sagement décorative ou raisonnablement réaliste dans le premier tiers du XIX^e siècle (Valenciennes, V. Bertin, Bidault ou G. Michel, etc.). Qu'on oppose à cet égard les Éruptions somptueusement chromatiques de Voltaire à celle, d'une modération tonale et graphique presque sèche, de Dunouy au château de Fontainebleau (1817), ou que l'on relève le jugement sévère – et par là même bien représentatif d'une esthétique plus «néo-classiquement» avancée – de Valenciennes.* » J. FOU CART, *Voltaire*, in *De David à Delacroix*, cit., p.668.

*contentaient d'indiquer les passions, sans jamais déformer les traits et effacer entièrement la beauté. Il s'efforce de créer des sites âpres ; mais il craint de blesser l'œil et de dégouter l'imagination par le désordre, ou par l'incertitude et la mesquinerie des plans. Il sent que pour qu'un désordre puisse être beau, il faut toujours qu'il soit grand et accompagné de noblesse [...]. C'est à nous à l'imiter [la nature] dans ses grandes et nobles opérations, plutôt que de ses capricieux écarts.*¹⁰³²

Lebrun (ed assieme a lui probabilmente gli artisti francesi contemporanei) reprime volontariamente le emozioni e i profondi sentimenti provati davanti alla natura e l'immaginazione che lo porterebbe ad oltrepassare i giusti limiti della bellezza. Egli utilizza le classiche opposizioni dialettiche ragione – passione, misura – *ubris* e bello - sublime per definire, riprendendo Longin e Burke, la differenza tra il «Bello» (misurato, nobile, grande, ordinato) e il «Sublime» (smisurato, ignobile, meschino, disordinato ed incerto), superlativo e perciò contrario del «Bello». I riferimenti concettuali rimangono per Lebrun - come per tutta la generazione del paesaggio neoclassico e del paesaggio storico che fa capo a Valenciennes - il paesaggio classico (Poussin, Dominiquin, le teorie di Agucchi) e l'Antichità classica.

In maniera più metodica e più didattica, Valenciennes aveva esposto nel 1800, nelle sue *Réflexions et conseils à un élève...*, i principi del paesaggio neoclassico. L'autore si occupa solo alla fine del trattato, nel capitolo «*Philosophie de la Peinture*», della corrente preromantica e sublime, verso la quale esprime un giudizio di condanna severa attribuendone la paternità a Piranesi, le cui opere gli appaiono come il prodotto dell'«*imagination d'une tête exaltée*»:

*Le Pyranèse [...] n'a pas fait l'histoire de Rome, mais plutôt son roman: et s'il a été utile à quelques personnes, il a été nuisible à un grand nombre qui n'a pas su distinguer la vérité dans ses compositions.*¹⁰³³

Valenciennes si riferisce certamente, anche senza nominarli, ai piranesiani francesi. Più avanti l'autore spiega, brevemente, come non cadere negli eccessi del sublime:

*Dans l'idée d'inspirer des sensations plus profondes, ne choisissez pas des sujets trop sombres, ni trop effrayans; il n'y a pas loin de la terreur à l'horreur : il faut affecter l'âme par des images attachantes, et non la rebuter par des sujets hideux. Préférez le genre triste et mélancolique.*¹⁰³⁴

L'artista propone, quindi, di servirsi della ragione e del buon gusto per evitare le derive del sentimento e del sublime. Il concetto di sublime ha tuttavia, secondo Valenciennes,

¹⁰³² LEBRUN, *Essai sur le paysage*, cit., pp. 77-78.

¹⁰³³ DE VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève*, cit., p. 634.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 635.

una dimensione psicologica - messa in evidenza per la prima volta in Francia da Jaucourt nella voce «*Sublime*» dell'*Encyclopédie* - non percepita da Lebrun. Secondo Jaucourt:

*Le sublime consiste non seulement dans les grandeurs extraordinaires d'un objet, mais encore dans l'impression que cet objet a fait sur l'orateur [nel nostro caso il pittore] c'est-à-dire dans les mouvements qu'il a excités en lui, et qui sont imprimés dans son expression.*¹⁰³⁵

Così, mentre per Lebrun il sublime è nel paesaggio e deve essere corretto e organizzato dall'artista, secondo Valenciennes il sublime è in noi e bisogna dominarlo, canalizzarlo, orientarlo in un'altra direzione, ritenuta più vera, giusta ed adeguata.

In ultima analisi, siamo tentati a pensare - in accordo con Georges Gusdorf - che il francese, sia egli un'artista o un *amateur*, sia privo di un temperamento romantico, ricercando piuttosto la regola, la misura e l'armonia:

*La doctrine classique ne se contente pas de proposer un modale du discours, un formulaire de bonne vie et mœurs à l'usage des artistes et des amateurs. Le code de la rhétorique correspond à un mode de vie, même si les intéressés ne s'en rendent pas compte. Il y a un homme classique, respectueux des convenances, homme de plaine ou des coteaux modérés ; et lorsque les vicissitudes de l'existence, fortune ou infortune, s'écartent de la moyenne, le classique promu à l'héroïsme demeure maître de lui comme de l'univers, sauvegardant la plénitude de son calme pour affronter le pire. La démesure, l'hubris des Grecs, l'échappement au contrôle sont autant de manquements à l'harmonie des sentiments et des paroles, conformes à la norme du sublime. Telle est la leçon des héros de Corneille ; le sublime se situe à la limite supérieure du bon goût, mais en deçà de cette limite. Le classicisme enseigne la valeur exemplaire d'une sensibilité maîtrisée ; même dans les pires extrémités, le dernier se trouve dans la souveraineté de la raison, expression de la suprême maîtrise de soi.*¹⁰³⁶

Nella cultura anglosassone, dove si affermò maggiormente la corrente sublime e romantica del paesaggio, la riflessione non parte dall'uomo o da un ideale d'umanità¹⁰³⁷, ma dall'osservazione del suo comportamento nelle situazioni estreme con le quali egli si confronta e nelle quali rivela aspetti e risorse inaspettate. Questa chiave interpretativa fornisce una spiegazione del successo inglese del *Passeggiatore al di sopra del mare di nuvole* di Friedrich o delle eruzioni del Vesuvio di Voltaire, nelle quali i temerari viaggiatori (clienti del pittore) posti in primo piano si sporgono beati sulla bocca del vulcano.

¹⁰³⁵ DE JAUCOURT, «Sublime», in *Encyclopédie*, 1755, t. XV, p. 570.

¹⁰³⁶ GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique*, cit., pp. 437-438.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 438.

In Francia, nel Settecento e all'inizio dell'Ottocento il pittoresco e il paesaggio neoclassico conobbero, a differenza del vedutismo e della corrente preromantica e sublime, una grande fortuna. Ci proponiamo ora di individuarne i motivi.

In primo luogo, per mostrare il favore di cui godette il pittoresco, ci è sembrato interessante prendere in considerazione il caso particolare del *Voyage pittoresque* dell'abate di Saint-Non, una pubblicazione che fu notevolmente apprezzata sia nel Settecento che nell'Ottocento¹⁰³⁸. Le ragioni della sua fortuna artistica sono molteplici: gli autori del *Voyage pittoresque* seppero, innanzitutto, conquistare i loro lettori per la ricchezza delle informazioni e delle riflessioni (d'ordine storico, geografico, scientifico, culturale, religioso, etnologico e artistico) offerte sull'Italia meridionale, riuscirono inoltre a sedurli associando al piacere dell'istruzione, il godimento garantito da una serie di illustrazioni di notevole qualità artistica. Si assicurarono, in questo modo, un certo successo presso il pubblico, benché i volumi furono purtroppo in molti casi smembrati per la vendita separata delle tavole incise (circostanza che tuttavia ne permise una più larga diffusione presso *amateurs* meno dotati di risorse economiche). Come ha notato Georges Wildenstein, l'opera, dedicata alla regina Maria Antonietta, incontrò un notevole favore presso i circoli illuminati e la Corte: Madame Élisabeth, sorella di Luigi XVI ne aveva una copia; Goethe ne era a conoscenza e la utilizzò nella scrittura del proprio *Italienische Reise*¹⁰³⁹. L'impresa editoriale fu, per di più, un'esperienza gratificante per i disegnatori e gli incisori che vi parteciparono; infatti, nel *Voyage pittoresque* l'immagine assume un ruolo di notevole importanza, forse anche superiore rispetto al testo, e le sue illustrazioni costituiscono la vera originalità e specificità dell'opera (in particolare rispetto ai *Voyage d'Italie* apparsi precedentemente). Dopo l'uscita dei suoi vari volumi, il *Voyage pittoresque* e la sua variante, il *Voyage illustré*, divennero un vero e proprio genere artistico e letterario a sé stante. I volumi del Sette e Ottocento conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi che recano questo titolo sono così numerosi da rendere inattuabile ogni tentativo d'inventario. Alcuni degli artisti che avevano collaborato con Saint-Non, quali Desprez Hoüel o Cassas, tentarono di

¹⁰³⁸ «Il termine *Voyage pittoresque* è in uso in Francia almeno a partire dalla metà del Settecento, dapprima per volumi di guide dedicate soprattutto a pitture e opere d'arte [si pensa ad esempio al *Voyage pittoresque de Paris* di Dezallier d'Argenville] e più tardi per indicare vedute e ambienti urbani che non corrispondevano agli standard convenzionali di bellezza classica ma nondimeno erano attraenti.» G. FANELLI, *Topografia e forma urbana nelle vedute di Firenze*, in *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 29 giugno – 30 settembre 1994) a cura di M. CHIARINI e A. MARABOTTINI, Venezia, Marsilio, 1994, p. 16.

¹⁰³⁹ G. WILDENSTEIN, *L'Abbé de Saint-Non, artiste et mécène*, in « Gazette des Beaux-Arts », vol. LIV, 1959, p. 232.

approfittare del successo del *Voyage pittoresque*; così Desprez riutilizzò una parte dei suoi disegni per produrre, insieme a Francesco Piranesi, una serie di stampe colorate (ciò già nel 1781, anno della comparsa del primo volume di Saint-Non, cfr. *supra*). Nel 1785 l'artista, divenuto architetto, scenografo e pittore ufficiale del re di Svezia, fu mandato in Finlandia per realizzare, a scopo editoriale, delle vedute del paese; il programma, mai portato a termine, si proponeva di rivaleggiare con il *Voyage pittoresque* di Saint-Non. Nel 1788, prendendo spunto dai suoi schizzi italiani, Desprez progettò per Gustavo III, un tempio sul modello di quelli di Paestum, da costruire nel parco del suo castello di Drottningholm. L'edificio, nonostante il parere favorevole alla sua realizzazione espresso dal re il 17 giugno del 1788, rimase sulla carta, come d'altronde le altre architetture da giardino previste per Drottningholm. Sul finire del secolo, malgrado l'artista fosse caduto in disgrazia alla morte del re, Desprez concepì, insieme al soprintendente Fredenheim, un *Voyage pittoresque* d'Italia e di Grecia; progetto che, ancora una volta, non si realizzò.

Hoüel, altro collaboratore di Saint-Non, fu più fortunato: nel 1776, incoraggiato da Watelet, sostenuto da D'Angiviller e munito di un mandato ufficiale, partì per quattro anni in Sicilia, al fine di raccogliere il materiale destinato ad una pubblicazione dedicata all'isola (progetto ideato, quindi, dopo quello di Laborde e Saint-Non). L'opera appariva dal 1782 al 1786, in quattro volumi dal titolo *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* e comprendeva, oltre al testo, duecentosessantaquattro tavole incise all'acquatinta di colore seppia.

Tra il 1782 e il 1822 venivano pubblicati i tre tomi del *Voyage pittoresque de la Grèce* del conte di Choiseul-Gouffier, dedicati ai paesaggi e alle vestigia antiche della Grecia e dell'Asia Minore. Le sessantotto tavole presenti nell'opera sono il frutto della collaborazione di numerosi disegnatori (quali Choffard, Hilaire e Moreau) – al seguito del diplomatico nel suo periplo - ed incisori (quali Dien e Tardieu).

Con il passare degli anni, gli orizzonti d'investigazione si andarono sempre più ampliando. Così, nel decennio successivo, precisamente nel 1799, Cassas pubblicava il suo *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte* e nel 1802 appariva il suo *Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie*. Sebbene il modello, l'impostazione e i canoni estetici di Saint-Non fossero ancora in voga presso gli artisti francesi - così le opere di Cassas si caratterizzano per la curiosità e lo spirito d'indagine, il gusto per il pittoresco e l'aneddotico, la cura per i rilievi topografici e archeologici e le ricostruzioni visionarie dei monumenti in rovina - cominciava a

spuntare una sensibilità romantica nuova, quasi del tutto assente dalle illustrazioni del *Voyage pittoresque*.

Oltre a queste pubblicazioni - ancora molto vicine al modello di Saint-Non - a testimonianza dell'immensa fortuna artistica che conobbe il *Voyage pittoresque*, si potrebbero citare numerose altre opere ottocentesche. Ciò, tuttavia, esula dall'ambito della nostra ricerca; qui ci siamo soltanto proposti di fornire una dimostrazione del successo incontrato del paesaggio pittoresco, prendendo come esempio il caso emblematico del *Voyage pittoresque*, pubblicazione che costituì, per il pubblico e per gli artisti, il «manifesto» di questa corrente paesaggistica.

Il paesaggio classico restò nondimeno la tendenza artistica più seguita dai nostri pittori nel Settecento e durante gran parte dell'Ottocento, fino cioè agli anni sessanta o settanta del secolo; nel 1861, infatti, fu soppresso il *Grand Prix de Rome de paysage historique* e, fino alla generazione impressionista, gli *Éléments de perspective pratique* di Valenciennes continuarono ad essere il testo di riferimento per i pittori di paesaggio¹⁰⁴⁰. Benché le denominazioni fossero varie - «paesaggio classico», «paesaggio neoclassico» o «paesaggio storico» - i concetti fondamentali del genere rimasero immutati: Poussin è il maestro indiscusso della pittura di paesaggio; l'idea e il disegno (in francese «*dessein*» e «*dessin*») sono alla base del lavoro di concezione; la letteratura (il teatro, la descrizione o la poesia) detta il soggetto¹⁰⁴¹; ed infine, le esplosioni dell'entusiasmo e dell'immaginazione creativa devono essere contenute dalla ragione e dalle regole di armonia ed equilibrio.

La fortuna del paesaggio classico¹⁰⁴² trova una spiegazione innanzitutto nel successo commerciale incontrato durante tutto il Settecento dai paesaggi di Poussin, ma anche dei suoi contemporanei Domenichino, Claude Gellée e Gaspard Dughet. Nel corso del Settecento numerosi quadri di Poussin fecero il loro ingresso in prestigiose raccolte europee: nel 1722 *L'Impero di Flora* fu acquisito nella collezione dell'elettore di Sassonia, nel 1733 *Il Ritorno d'Egitto* in quella dei principi di Liechtenstein, nel 1776 *Il Trionfo di Davide* in quella di Lord Carysfort, o ancora, nel 1785 il *San Giovanni Battista che battezza il popolo* in quella dei duchi di Rutland. I viaggiatori del *Grand Tour* o i diplomatici stranieri come Bernis, Denon, Cacault o Hamilton, approfittavano spesso del loro soggiorno in Italia per costituirsi delle collezioni (o incrementare quelle

¹⁰⁴⁰ MÉROT, *Fixer l'indéterminé*, cit., pp. 24 e 26.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴² A. MÉROT, *Poussin*, Paris, Hazan, 1990, pp. 277, 264 e 257.

degli aristocratici e dei sovrani); all'acquisto di paesaggi-*souvenir*, a ricordo dei luoghi frequentati ed amati, si aggiungeva quello d'opere antiche (reperti archeologici e quadri dei Cinque e Seicento) considerate come il migliore prodotto dell'Italia in campo artistico. Spesso, pur di conservare nell'*hôtel particulier* o nel *manor house* una testimonianza degli *highlights* della cultura italiana, si compravano anche dei falsi, delle copie o delle riproduzioni. La fortuna presso il pubblico del paesaggio classico e la stima nella quale i paesaggisti francesi tenevano Poussin, considerato come il capofila del genere¹⁰⁴³, incoraggiò notevolmente i nostri artisti a riprodurre, con la pittura o l'incisione, i canoni e i modelli poussiniani. Fragonard, ad esempio, sebbene così lontano stilisticamente dal maestro des Andelys, copiò a Napoli, nel palazzo del principe della Torre, quattro quadri di Poussin (o ad egli attribuiti); tre di questi disegni furono incisi per il *Voyage pittoresque* (cfr. *supra*). Analogamente Péquignot s'ispirò allo stile di lavoro di Poussin maturo, eseguendo i suoi paesaggi napoletani con precisione e lentezza, utilizzando tonalità chiare e prevalentemente fredde, facendo ricorso alla scienza della composizione (basata su figure geometriche) e della ripartizione dei volumi, rievocando il repertorio monumentale romano (templi, sepolcri e/o piramide) e ricorrendo all'*ekfrasis* di rari episodi della storia o della mitologia a contenuto morale ed esemplare (*Paesaggio con una piramide ed un tempio* o *Le avventure di Telemaco*). Per citare, infine, un ulteriore esempio, alcune opere di Valenciennes si ispirano direttamente alle formule o ai modelli di Poussin: il *Cicerone, questore in Sicilia, scopre il sepolcro di Arcimeda che i Siracusani assicuravano di non possedere*, il suo *morceau de réception* all'*Académie Royale de Peinture*, o ancora *L'Antica città d'Agrigento*.

L'influenza del classicismo di matrice poussiniana sulla pittura di paesaggio francese fu, intorno al 1780, rivitalizzata da David. Questa tendenza della pittura di paesaggio è stata precisata da Sergio Ortolani, come risulta dal lungo, importante passo che riportiamo:

Tutta la Francia meridionale, latina, fu nei due ultimi terzi del Settecento educata pittoricamente da Roma. E a Roma si rifece, nel primo Ottocento, il loro classicismo, che non si fermò al ritorno a Poussin, e più largamente al Lorrain, ma col progredire della reazione contro il secondo «manierismo», quello della decorazione barocca-rococò, e generalmente contro il sensualismo settecentesco, intese restaurare, in nome del modello antico, il principio plastico-architettonico della «forma», in odio al principio coloristico che (direttamente nella discendenza neoveneta e nel dispiegarsene delle grandi scuole nazionali del Seicento; mediamente, come intima vis del barocco) aveva informata l'arte dei due ultimi

¹⁰⁴³ Si veda, ad esempio, P.-M. GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Vie de Nicolas Poussin considéré comme chef de l'École française*, Paris, P. Didot l'Aîné, 1803.

secoli. Principio della forma: era questo la negazione stessa del paesismo come spazio-tono-colore; cioè la riduzione di esso ad un'astrazione dall'atmosfera, dall'illusione del vero, in una struttura di meri elementi plastici. E a quest'opera collaborarono, fin dal primo decennio dell'Ottocento gli scolari del David, figurasti come il grande In gres, storici come lo Schnetz, generisti come il Granet, i preromantici non ancora ribellatisi, come il Géricault, e l'intera scuola di Victor Bertin, affiancata dai camerati romani del Paysage Classique, Boguet, Chauvin, Péquignot e qualche minore. Ne volgarizzò, in ogni senso, l'esempio l'altro discepolo di David, il celebre Léopold Robert. Ne raccolse l'eredità il grande Camillo Corot.¹⁰⁴⁴

Anna Ottani Cavina ha, inoltre, nel suo saggio fondamentale *I paesaggi della ragione*, messo chiaramente in risalto il contributo innegabile fornito da David all'evoluzione concettuale e stilistica della pittura di paesaggio¹⁰⁴⁵. Partendo da Gauffier, Drouais, Humbert de Superville e passando da Valenciennes (potremmo aggiungere a nostra volta, Girodet e Péquignot) fino ad arrivare a Corot, fu tutta una generazione d'artisti, attiva a Roma nell'ultimo quarto del Settecento, che adottò il suo linguaggio austero, le forme geometrizzate, le costruzioni in piani successivi (ma solo due o tre piani, come nel bassorilievo), la cromia ridotta e chiara, o ancora, la schematizzazione dei volumi nella luce di mezzogiorno. La lezione di David permise di rinnovare l'approccio al paesaggio, di abbandonare il pittoresco decorativo, di ricostruire le rovine, dando nuova dignità e magnificenza alla Roma antica e moderna, ai paesaggi romani e napoletani; spazzando via il rovinismo, la decadenza e il decadimento (basti pensare alle tavole realizzate da Desprez e Hubert Robert per il *Voyage pittoresque*, dove le strutture decrepite dei templi servono da ovile o da accampamento di fortuna). La Natura e l'*Urbs* si fanno teatro di una Storia senza tempo, rappresa nell'eternità. La nuova generazione d'artisti afferma una visione del paesaggio intellettualizzata, sintetizzata in un rapporto inedito tra disegno, forma e luce, offrendo una soluzione alla «*peur de l'indéterminé*» - come l'ha definita Alain Mérot¹⁰⁴⁶ - di cui erano afflitti i paesaggisti francesi del Settecento. Questa «*peur de l'indéterminé*» li aveva spinti, infatti, ad esplorare tutte le strade del paesaggio senza riuscire a trovare quella più adatta al genio nazionale, aveva messo un freno alla ragione, alla codificazione, alla teoria o

¹⁰⁴⁴ ORTOLANI, *Giacinto Gigante*, cit., p. 24.

¹⁰⁴⁵ Cfr. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, cit.; *Ibid.*, *Landscapes of Reason: the Quest for Basic Geometric Forms in Landscape Painting from David to Corot*, in *Zeichnen in Rom, 1790-1830*, Köln, Walter König, 2001.

¹⁰⁴⁶ MÉROT, *Fixer l'indéterminé*, cit., p. 23.

all'immaginazione, e gli aveva impedito di concepire paesaggi romantici, «œuvres d'art totales» e «explorations radicales de l'indéterminé»¹⁰⁴⁷.

Un altro fattore che spiega il successo della pittura di paesaggio storico, è stato il ruolo pedagogico svolto da Valenciennes presso tutta una generazione d'artisti: egli non solo accolse numerosi allievi nel suo studio, ma diffuse anche il suo insegnamento tramite la pubblicazione degli *Éléments de perspective pratique*. Non torneremo su questo argomento, già illustrato a diverse riprese; vorremmo tuttavia sottolineare l'importanza che questo trattato - a nostra conoscenza il primo manuale francese di pittura di paesaggio da parte di un artista - ebbe per tutti i pittori interessati al genere¹⁰⁴⁸. A testimonianza del successo della pubblicazione basta citare le numerose «imitazioni» cui diede vita nella prima metà del secolo: i *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des départements de l'empire français* (1804) di Mandevaere, il *Recueil d'études d'arbres* (1816-1824) di Bertin, *La Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter, et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, (1818) di Déperthes, *L'Essai sur le paysage ou Du pouvoir des sites sur l'imagination* (1822) di Lebrun, i *Principes des paysages* (1826) e il *Cours complet de paysages* (1829) di Rémond 1826, ed infine, i *Principes et études de paysages dessinés d'après nature* (1831) e il *Cours complet de paysage sur le dessin d'après nature* (1833) di Coignet, per citare solo i più celebri.

Il trattato di Valenciennes si rivolgeva ad un pubblico molto vasto d'artisti francesi ma anche stranieri; le sue lezioni furono inoltre divulgate dalla folta schiera degli allievi: Jean-Victor Bertin, Antoine-Laurent Castellan, Pierre-Athanase Chauvin, Alexandre-Louis Robert Millin Duperreux e Achille-Etna Michallon¹⁰⁴⁹. Bertin diffuse l'insegnamento del suo maestro aprendo la propria bottega a tutti i giovani artisti desiderosi di orientarsi verso la pittura di paesaggio; Castellan, dopo aver compiuto - secondo le prescrizioni ricevute - diversi soggiorni all'estero, si dedicò all'osservazione della natura in varie condizioni climatiche e alla teoria, pubblicando le proprie osservazioni sul genere nelle *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople* (1811) e nelle *Lettres sur l'Italie* (1819) (due raccolte, di tre volumi ciascuna, riccamente

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴⁸ Sull'argomento si veda inoltre V. POMARÈDE, «...je ferai la nature comme je la voi set comme je la sentirai» (*Brascassat*). *Essai sur la représentation de la nature autour de 1820*, in *Paysages d'Italie*, cit., pp. XXXIX-XLII.

¹⁰⁴⁹ Cfr. C. STEFANI, *De l'arbre au violon. Pierre-Henri de Valenciennes : la réception de ses œuvres, son enseignement et son héritage*, in *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, cit., p. 210.

illustrate); Duperreux si rivelò un degno seguace di Valenciennes nella scelta di soggetti morali tratti dalla letteratura e dalla Storia; Michallon, dal canto suo, dimostrò d'aver perfettamente assimilato la lezione del maestro vincendo, per primo, il *Grand Prix de Rome de paysage historique*. Per tutta la prima metà dell'Ottocento rimase quindi valida negli ambienti accademici la gerarchia dei paesaggi definita da Valenciennes, che assegnava la priorità al paesaggio storico; e fino a Corot il modello utilizzato, divulgato ed imposto da Valenciennes rimase quello dominante in Francia - come indicato da Peter Galassi¹⁰⁵⁰.

Possiamo ipotizzare che, oltre a quelle indicate in precedenza, le ragioni fondamentali della fortuna del paesaggio storico e del suo forte radicamento nella tradizione teorica francese, dipendano dal fatto che l'unica possibilità offerta ai paesaggisti desiderosi di innalzarsi al livello dei pittori di storia e di entrar nei ranghi dell'Accademia, era quella di fornire una base teorica alla pittura di paesaggio – così come fecero Valenciennes e i suoi discepoli - e di scegliere un soggetto nobile per le loro opere. Ora poiché solo la «Storia» poteva entrare all'Accademia, il paesaggio vi si insinuò (per breve tempo!) sotto le vesti del «paesaggio storico». Inoltre, bisogna considerare, in accordo con Alain Mérot, come la pittura francese di paesaggio non si sia mai realmente separata dal genere storico:

*Les Français n'ont pas voulu rompre le lien entre le paysage et le genre historique ou le genre tout court. Leur paysage est resté attaché à un humanisme qui conciliait modèles antiques et ferveur chrétienne.*¹⁰⁵¹

¹⁰⁵⁰ Cfr. GALASSI, *Corot in Italia*, cit.

¹⁰⁵¹ MÉROT, *Fixer l'indéterminé*, cit., p. 25.

Conclusione

*«Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn
Ein sanfter Wind vom lauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!»¹⁰⁵²*

L'attrazione che Napoli esercitò sul grande poeta tedesco fu condivisa da numerosi visitatori del Settecento e dai nostri pittori francesi. A conclusione della nostra ricerca, quale bilancio possiamo tracciare sulla presenza e l'attività degli artisti che abbiamo preso in esame? Questi, in totale, sono trentanove; tuttavia bisogna distinguere il gruppo di artisti per i quali il soggiorno napoletano è ormai sufficientemente documentato (la maggioranza), da coloro per i quali persistono numerose zone d'ombra. Tra i primi troviamo: Bidault, Boily, Bouquier de Terrasson, Cassas, Châtelet, Clérisseau, David, Desprez, Dumont, Dunouy, Fragonard, Gaultier, Giraud, Girodet, Henry d'Arles, Hoüel, Lallemand, Manglard, Pâris, Péquignot, Pérignon, Renard, Hubert Robert, Soufflot, Tierce, Valenciennes, Ignace e Joseph Vernet e infine Volaire. Tra i secondi: Bourgeois du Castelet, Castellan, Chaix, Génillon, Girard, Huë, Lacroix de Marseille, Lemonnier, Nicolle e Thiery.

A prima vista, a parte il loro interesse per il paesaggio napoletano, questi artisti non appaiono accomunati da nulla: sono originari di province disparate della Francia, appartengono a tre generazioni differenti (il più anziano, Manglard, è nato nel 1695, e il più giovane, Castellan, nel 1772), hanno ricevuto varie formazioni (disegno, incisione, architettura, pittura di storia o di paesaggio) e soprattutto sono giunti a Napoli spinti da motivazioni diverse (artistiche, economiche e culturali). Alcuni, come Volaire o Valenciennes, vi si sono recati per completare la propria formazione o aggiornarsi sulle nuove tendenze del paesaggio (Volaire, ad esempio, vi ha trovato un soggetto, il Vesuvio in eruzione, che gli ha consentito di rivelare il proprio talento). Altri, quali Clérisseau o Hubert Robert, hanno accompagnato un protettore che finanziava il loro viaggio e acquistava, a volte, una parte della loro produzione. Altri ancora, come Tierce,

¹⁰⁵² «Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni? / Nel verde fogliame splendono arance d'oro / un vento lieve spira dal cielo azzurro / Tranquillo è il mirto, sereno l'alloro / Lo conosci tu bene? / Laggiù, laggiù / Vorrei con te, o mio amato, andare!» J.W. VON GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin, Fr. Unger, 1795 (ried. Leipzig, Ingel Verlag, 1910, p. 121; trad. it. *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, in *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1989, p. 324).

Boily o Gaultier, sono arrivati in città alla ricerca di nuove opportunità di vendita. Un ultimo gruppo, infine, è costituito da quelli, come Vernet o Lallemand, che sono stati attirati a Napoli dalla bellezza della natura e del paesaggio. Alcuni dei motivi sopra elencati sono intervenuti contemporaneamente per lo stesso artista (è il caso di Volaire, che non trovando una sufficiente clientela a Roma ha cercato fortuna a Napoli).

Abbiamo provato a stabilire una cronologia dei soggiorni dei vari artisti a Napoli, compito reso difficile dalla scarsità dei dati biografici disponibili su alcuni di essi; da un flusso abbastanza discontinuo siamo, tuttavia, riusciti ad isolare alcuni periodi di forte affluenza compresi tra gli anni 1766 e 1789, con un picco tra il 1775 e il 1779, intervallo durante il quale è documentata la presenza in città di dieci artisti. In quegli anni il contesto politico fu particolarmente favorevole a causa del trattato di Parigi che nel 1763 mise fine alla Guerra di Sette Anni e ristabilì la pace in Europa. L'arrivo degli artisti francesi a Napoli fu incoraggiato anche dallo sviluppo economico che si registrò in quegli anni, con il conseguente miglioramento delle strade (rilevato da Vernet, nel suo quadro *La costruzione d'una grande strada*, e da Monsieur de Saint-Quentin, che nel suo *Voyage d'Italie* - resoconto del viaggio effettuato negli anni 1778-1779 - riporta tutte le tappe, le distanze, le possibilità d'alloggio, il costo delle locande e delle vetture) e degli scambi commerciali con la Francia (principalmente attraverso il porto della città); in città inoltre, come abbiamo visto, era presente un'importante colonia francese costituita da mercanti ed artigiani. Ai fattori di carattere economico bisogna sicuramente aggiungere le motivazioni culturali del viaggio; infatti, dal mandato di Natoire in poi, i *pensionnaires* dell'*Académie de France à Rome* inserirono nel loro programma di formazione un soggiorno, più o meno lungo, a Napoli. I capolavori della collezione Farnese e le opere presenti nelle chiese e nei palazzi aristocratici non erano, agli occhi degli artisti, le uniche attrattive della città; le scoperte archeologiche effettuate ad Ercolano e Pompei e le bellezze naturali, con al primo posto il Vesuvio, costituivano nuovi elementi d'interesse. Il vulcano, in effetti, conobbe un periodo di forte attività nella seconda metà del secolo, provocando nei pittori le stesse reazioni che il terremoto di Lisbona aveva suscitato in Voltaire: ammirazione per il carattere straordinario dell'evento, meraviglia di fronte alla manifestazione delle grandi forze della natura, fascino morboso per le catastrofi, curiosità scientifica e, nel caso particolare del Vesuvio, incanto per la bellezza del fuoco d'artificio. Abbiamo individuato, infine, le ragioni artistiche ed estetiche del viaggio a Napoli: le stesse che spinsero l'abate di

Saint-Non e la sua squadra ad esplorare il profondo Sud, o ancora, i discepoli di Vernet, sedotti dalle opere del maestro e dai suoi discorsi entusiasti, a recarsi in città.

La Rivoluzione Francese provocò una brutale interruzione di questi scambi? In realtà, gli avvenimenti rivoluzionari rallentarono il flusso degli artisti e modificarono la situazione generale, ma non provocarono un'interruzione completa delle relazioni; la fuga dei *pensionnaires* da Roma e il movimento delle truppe francesi in Italia determinarono, piuttosto, un'emigrazione di tipo diverso. Non a caso, ancora nel 1792, Giuseppe Maria Galanti - nella sua *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* - scriveva, come se volesse rivolgersi ai pittori - e in particolare ai paesaggisti - stranieri:

Questa capitale col suo cratere, colle sue isole e montagne forma un colpo d'occhio ed una bellezza di situazione la più singolare. Tutti i luoghi presentano vedute così vaghe, così varie, così dilettevoli, che l'anima vi è rapita ed incantata. La principale è di osservare Napoli in alto mare. La seconda è di osservarla dalla Certosa di S. Martino, dove si vede sotto gli occhi quasi tutta la città e la forma del golfo che descrive un semicerchio. La terza è di veder Napoli da *Miratodos*. La quarta è di vederla da' reali giardini di Portici.

Non è meraviglia, che coloro che vengono in Napoli la descrivano con trasporto e con sorpresa. Questo sito, in cui la natura fa mostra di tutte le sue bellezze; questo cielo così felice e ridente, che espone gli abitanti a minori bisogni della vita, danno una grande energia al cuore ed una felice illusione alla facoltà dell'anima. E sembra che qui più che altrove si creano i talenti per la musica, per la pittura, per la poesia.¹⁰⁵³

Le descrizioni della città, in effetti, dalla seconda metà del Settecento si andarono moltiplicando, ed hanno rappresentato per il nostro studio - insieme all'abbondante materiale¹⁰⁵⁴ costituito dai diari di viaggio, dalle guide, dalle corrispondenze e dai carteggi - un'importante fonte d'informazioni. A questo materiale bisogna aggiungere la produzione grafica o pittorica degli artisti che, studiata in maniera critica, ci ha permesso di ipotizzare un loro soggiorno napoletano ed eventualmente datarlo. D'altronde, nella nostra ricerca ci siamo imbattuti in alcune lacune nella documentazione, costituite dalla mancanza di gazzette e giornali napoletani dedicati all'attualità culturale e artistica del Regno e dall'assenza quasi totale di resoconti dell'attività delle istituzioni artistiche (l'Accademia di San Luca e l'Accademia del Disegno); carenti sono risultati anche gli inventari di collezioni napoletane e gli

¹⁰⁵³ GALANTI, *Descrizione di Napoli*, cit., pp. 121-122.

¹⁰⁵⁴ Una parte della documentazione da noi utilizzata - la corrispondenza diplomatica degli ambasciatori di Francia, alcuni diari di viaggio, archivi di banche ed amministrazioni napoletane - è ancora inedita.

eventuali contratti. Gli archivi notarili napoletani, infine, contenenti sicuramente informazioni preziose sugli artisti morti in città, sono sfortunatamente inaccessibili. Speriamo tuttavia di essere riusciti a fornire un panorama sufficientemente ampio e completo sia delle condizioni e delle caratteristiche del soggiorno, che della produzione dei paesaggisti francesi a Napoli.

Come risulta dal nostro studio questi artisti non formarono tanto una comunità, quanto piuttosto un gruppo abbastanza eterogeneo; dato che lo *status*, le attitudini e le condizioni di lavoro di ciascuno di essi furono molto diversi. Facevano parte di questo gruppo gli artisti che viaggiarono come accompagnatori (quali Dumont, Hubert Robert o Hoüel), coloro che si recarono a Napoli a proprie spese giudicando il soggiorno in città indispensabile alla loro formazione, quelli che decisero di stabilirvisi durevolmente e sui quali la documentazione è naturalmente più abbondante, ed infine, i *pensionnaires* per i quali il viaggio nella città partenopea entrò a far parte del *cursus* di studi. La scelta del soggiorno napoletano fu per alcuni un'opportunità inattesa e per altri, invece, un obbligo; di conseguenza, si rilevò spesso difficile per i pittori stabilirsi a Napoli costituire delle salde relazioni, e ciò spiega l'assenza in città di una vera e propria comunità artistica francese e di una rete di solidarietà.

In mancanza di strutture istituzionali e di una «rete di relazioni professionali», i pittori francesi dovettero necessariamente rivolgersi alle istituzioni e agli ambienti artistici napoletani preesistenti: la corte, le ambasciate, le accademie, le manifatture, l'editoria e gli artisti influenti (francesi, napoletani o stranieri) già stabiliti a Napoli. Carlo III e Ferdinando IV non furono, d'altronde, molto sensibili ai progressi della pittura, accontentandosi di avere a disposizione un vedutista ufficiale (Antonio Joli per Carlo III e Philipp Hackert per Ferdinando IV) a cui assegnare il compito d'immortalare alcuni episodi della vita del Regno (cacce, viaggi, cerimonie, costruzione di ville reali, ecc.). I due sovrani s'interessarono maggiormente all'architettura (nel tentativo di tenersi al passo con le altre corti europee dell'epoca) e allo sviluppo delle arti decorative e delle manifatture (quella di porcellana naturalmente, ma anche quella di seta o di pietre dure); così durante il regno dei Borboni, solo pochi pittori ed incisori – in particolare, J. Vernet, Gaultier e Volaire - riuscirono ad ottenere delle commissioni dai sovrani. I brevi regni di Giuseppe Bonaparte e soprattutto di Murat furono, invece, maggiormente favorevoli per gli artisti e incoraggiarono lo sviluppo della pittura di paesaggio. Di Ferdinando IV, dei suoi gusti e della sua educazione scrive, con pungente ironia, Sade:

*Ses manières sont négligées comme son ton et sa façon de s'exprimer [...]. Je ne crois pas même qu'il sache le bon italien ; on s'aperçoit qu'il a reçu une mauvaise éducation et lui-même a le bon esprit d'en convenir [...]. La parure l'occupe peu ; on le prendrait souvent pour le dernier sujet de son royaume. Les lettres encore moins ; on doute qu'il ait lu dix volumes depuis qu'il est au monde.*¹⁰⁵⁵

Le due accademie di belle arti presenti in città non si mostrarono tanto più accoglienti verso gli artisti francesi: l'Accademia di San Luca era composta essenzialmente da sudditi del Regno e l'unica eccezione fu l'ammissione di Gaultier. Per quanto riguarda l'Accademia del Disegno, non contava tra i suoi membri nessun francese (o straniero) e probabilmente solo l'intervento di Maria Carolina permise a Tischbein di diventarne il direttore.

Respinti da una corte in cui era diffuso un sentimento antifrancese e dalle istituzioni ufficiali, gli artisti si volsero verso circoli più informali: gli artigiani, sia che lavorassero nelle manifatture sia che fossero proprietari di botteghe nel centro della città; i librai e gli editori, alcuni dei quali francesi come Gravier e Hermil; l'ambasciata di Hamilton, molto bendisposta verso gli artisti di tutte le nazionalità (a questo proposito bisogna rammaricarsi del fatto che i ministri francesi non abbiano svolto un ruolo simile). È difficile valutare l'influenza della solidarietà massonica nell'accoglienza e nella costituzione della clientela dei nostri pittori; a nostra conoscenza Péquignot, il quale era in contatto con Meuricoffre, Heigelin e il brigadiere Tschudi, fu il solo che ne trasse probabilmente profitto. Bisogna prendere in considerazione, infine, l'ambiente artistico internazionale, costituito principalmente da inglesi, tedeschi, austriaci ed italiani provenienti da altre regioni. Questi artisti, a causa dello spirito cosmopolita dell'epoca e del comune interesse per il paesaggio, si mostrarono abbastanza ricettivi verso i francesi, sostenendoli, all'occorrenza, nelle loro ricerche estetiche. L'amicizia, tuttavia, non arrivò al punto da condividere la clientela, e ciascun artista dovette imporsi sul mercato contando solo sulle proprie forze.

Nonostante la scarsità della documentazione riguardante il mercato e delle ricerche degli storici dell'arte, abbiamo potuto definire alcune categorie di clienti e diverse modalità di vendita. La clientela locale era composta, per una piccola parte, da *amateurs* napoletani (quali Gazzola, Chigi o De Marinis) e da residenti stranieri a Napoli (quali Hamilton o Meuricoffre) e, per una parte maggiore, da viaggiatori del *Tour* desiderosi di acquistare qualche *souvenir* (quali Townley o Bergeret). I pittori stabilitesi da lungo

¹⁰⁵⁵ DE SADE, *Voyage d'Italie*, vol. I, p. 179.

tempo a Napoli vendevano, ad una clientela di passaggio, direttamente nella loro bottega:

*Voller Peintre pour les Vesuves. Il vend les petits 15 onces, ainsi que la solfattare, il demeure sur la ruë de Kiälla. C'est un peintre du 1^{er} ordre, et fait les marines Supérieurement bien c'est celui qui ressemble le plus à Vernet.*¹⁰⁵⁶

Oppure, utilizzavano degli intermediari che avevano lo scopo di pubblicizzare la loro produzione presso i turisti o gli amici:

Questa mattina – scrive Tommaso Puccini - fui visitato dai tre buoni fratelli Torres libraj, i quali vollero che insieme con la Sig.ra contessa si andasse alla casa del celebre M. Volaire pittore francese di paesi, e di marine.¹⁰⁵⁷

Il mercato napoletano dell'arte, ad ogni modo, era meno sviluppato di quello parigino o romano ed era un compito arduo, per un pittore di passaggio, costituirsi una rete di clienti; ciò nonostante, per quelli che risiedevano in città da un certo numero di anni, le opportunità commerciali risultavano abbastanza numerose, soprattutto se si era capaci di diffondere adeguatamente la propria fama. In realtà, il successo per i pittori di paesaggio nel Settecento, non era assicurato e il riconoscimento, sia da parte della critica che da quello dei teorici, era raggiunto solo attraverso numerose difficoltà; diverso fu il caso di Vernet o Hubert Robert, i quali goderon di un prestigio particolare (difatti, come si evince dal nostro studio, la maggior parte dei loro colleghi furono, a torto o a ragione e più spesso a torto, considerati soltanto come degli imitatori di Vernet). Nell'ultima metà del Settecento si registrò, tuttavia, un'attenzione maggiore nei confronti dei nostri pittori; in particolare da parte del pubblico (i clienti o i visitatori dei *Salons*), degli artisti e dei *connoisseurs* (Cochin, Diderot o Valenciennes).

Nel periodo da noi studiato (1737-1799), gli artisti che si recarono a Napoli non condividevano la stessa idea del paesaggio; si verificò, infatti, a partire da Manglard e fino a Valenciennes, un'evoluzione concettuale e stilistica del genere. Nel primo terzo del secolo, la pittura di paesaggio napoletana era ancora caratterizzata dai criteri artistici proposti da Van Wittel: la precisione e l'obiettività della raffigurazione, la selezione dei soggetti (vedute urbane) e l'esattezza del disegno. Van Wittel prima, Van Lint, Butler e Ruiz poi (la cui opera si svolgeva nel campo della veduta ottica), lavoravano principalmente per una clientela aristocratica e di corte, che esigeva soprattutto immagini accurate e dettagliate della città e dei loro possedimenti. Con l'arrivo dei

¹⁰⁵⁶ DE SAINT-QUENTIN, *Voyage d'Italie*, cit., f. 42.

¹⁰⁵⁷ PUCCINI, *Relazioni epistolari*, cit., c. 107. Ringraziamo la Dott.^{essa} Maria Cecilia Mazzi di averci fornito il passaggio su Volaire nella sua integralità.

paesaggisti francesi e la trasformazione della clientela (non più l'aristocrazia locale ma i turisti del *Grand Tour*), la visione del paesaggio napoletano cambiò considerevolmente. Il quadro-*souvenir* aveva l'obiettivo di rappresentare fedelmente la città con i suoi dintorni (in modo da essere riconosciuti dal cliente), di raccogliere elementi pittoreschi (in particolare, scene di vita quotidiana) e di restituire l'atmosfera del clima campano così com'era stato percepito dal viaggiatore. Alla fine del secolo, quando il pittoresco ed il sublime passarono di moda, cominciarono ad imporsi i primi paesaggi neoclassici di Valenciennes, Bidault, Dunouy e Péquignot: caratterizzati dal disegno preciso, dalle *geometric forms*¹⁰⁵⁸, dagli edifici antichi e dalla presenza di personaggi tratti dalla mitologia:

Ce genre [du paysage pastoral] est absolument idéal; et le paysage qui lui est propre devant être habité par des hommes, non pas tels qu'ils ont, mais tels que l'imagination suppose qu'ils pourraient être, exige qu'ils soient préparés pour recevoir de pareils mortels. Il faut que le peintre représente la belle Nature, simple et majestueuse tout à la fois, telle enfin que le génie doit la créer sur la toile puisqu'on ne la rencontre plus sur la terre.

*Le moyen le plus sûr pour trouver ce style et ce caractère de la nature, c'est de faire des études d'après Homère, Théocrite, Virgile, Longus, le Tasse, Montesquieu, La Fontaine, etc. etc., et de se nourrir de la lecture de leurs poèmes champêtres.*¹⁰⁵⁹

Queste tre generazioni di pittori francesi di paesaggio arricchirono notevolmente il repertorio del genere paesaggistico; il quale finora era stato formato, a Napoli da panorami generali della città (presi da levante, da ponente, dal mare...) o da vedute di monumenti famosi (il Palazzo Reale, la chiesa di Piedigrotta...), e in Francia da paesaggi ideali (nella tradizione di Poussin), da battaglie, da cacce o da scene galanti (alla maniera di Watteau). Le novità introdotte dai nostri artisti s'inserirono in un'evoluzione generale della pittura di paesaggio francese ed europea, alla quale - pur non essendone gli artefici unici - i pittori da noi studiati contribuirono largamente; ciò anche perché, nel corso del Settecento, Napoli era diventata una delle capitali europee del paesaggio, a pari titolo di Venezia, Roma o Parigi. Le novità essenziali introdotte dai nostri artisti furono numerose: restrinsero il campo di visione, passando dalla rappresentazione del generale a quella del particolare, dalla veduta d'insieme (Van Lint, *Napoli dal mare*) alla veduta mirata di particolari (Hubert Robert, *Veduta di un pozzo a Napoli nei pressi della grotta di Posillipo*); alla pittura degli effetti sostituirono quella più minerale delle architetture e della topografia (la nebbia, i vapori, il chiaro di luna, le

¹⁰⁵⁸ Secondo l'espressione di Anna Ottani-Cavina. Cfr. OTTANI CAVINA, *Landscapes of Reason*, cit.

¹⁰⁵⁹ DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique*, cit., pp. 483-484.

nuvole, i lumi, le lave incandescenti del vulcano...); alla pittura degli eventi eccezionali (Joli, *Partenza di Carlo di Borbone per la Spagna vista dalla Darsena*) fecero subentrare la rappresentazione di scene quotidiane e di episodi dal carattere più anodino o privi di un particolare contenuto storico (Volaire, *Danza intorno al fuoco*). Il mare, inoltre, si trasformò - grazie all'opera di Vernet - da sfondo decorativo, che aveva lo scopo di chiudere la composizione, ad uno dei soggetti prediletti dagli artisti e dagli *amateurs*, attraverso il quale il pittore aveva l'opportunità di esprimere il «*désir de rivage*»¹⁰⁶⁰, il senso del viaggio e dell'evasione.

*Ce toit tranquille où marchent des colombes
Entre les toits palpites, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux la mer,
La mer toujours recommencée.
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux.*¹⁰⁶¹

I nostri paesaggisti, infine, introdussero o diffusero alcuni soggetti nuovi, destinati ad incontrare una grande fortuna, quali il Vesuvio, la Solfatara, le grotte, i templi di Paestum, la tomba di Virgilio o il tempio di Serapide.

Sebbene l'accoglienza iniziale presso l'ambiente culturale napoletano fu piuttosto indifferente, le opere realizzate a Napoli o ispirate dal soggiorno in Italia meridionale conobbero, nel corso del Settecento, una notevole fortuna critica ed artistica, tanto a Napoli che in Francia. In Francia i nostri artisti sono menzionati nella corrispondenza dei direttori dell'*Académie de France à Rome*, nelle lettere dei pittori e degli *amateurs*, nei diari di viaggio, ma anche e soprattutto nella critica dei *Salons*. Queste testimonianze, pur senza sconvolgere le gerarchie dei generi stabilite dalle istituzioni, rivelano nondimeno l'accresciuto interesse verso il paesaggio. La Rivoluzione Francese, ponendo fine all'*Académie Royale de Peinture* e alla sua politica di controllo sugli artisti e sulle opere, schiuse le porte del *Salon* alla pittura di paesaggio, che vi entrò in modo massiccio; cosicché, nel 1791, Quatremère de Quincy istituì un corso e un premio riservati a questo genere.

Per lungo tempo Vernet fu l'unico pittore a trarre dai suoi paesaggi una notorietà e un successo considerevoli, al punto tale che i suoi colleghi provarono ad imitarlo o a seguirne i passi; egli stesso, del resto, incoraggiò spesso i suoi discepoli ad insistere nella pratica del genere. La sua «scuola», composta da Henry d'Arles, Huë, Lacroix de

¹⁰⁶⁰ CORBIN, *Le territoire du vide*, cit.

¹⁰⁶¹ P. VALERY, *Le cimetière marin*, in *Charmes*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922 (ried. Paris, Gallimard, 1942, p. 146).

Marseille, Lallemand, Petit, Ignace Vernet e Volaire, si impose nella pittura di paesaggio durante tutta la seconda metà del Settecento e sviluppò un'estetica del pittoresco destinata ad avere il sopravvento sulla veduta ottica e scientifica e sulla corrente romantica e sublime. L'ultima generazione di paesaggisti, attiva negli anni ottanta e novanta, seppe, dal canto suo, prolungare la propria produzione oltre i limiti del secolo ed imporsi nel genere nuovo del «*paysage historique*» sotto il regno dei Napoleonidi. L'influenza esercitata a Napoli dai paesaggisti francesi fu invece di diversa natura: le formule, le inquadrature, i soggetti importati o scelti dai francesi incontrarono una certa risonanza nell'ambiente artistico napoletano, sia in quello dei vedutisti e degli incisori settecenteschi, che in quello dei pittori di *gouaches* dell'Ottocento. I pittori napoletani, finora poco numerosi e scarsamente propensi a dedicarsi alla pittura di paesaggio, scoprirono, a seguito dei francesi (e anche degli altri stranieri attivi in città, quali Hackert, Thomas Jones, Ducros o Denis), la bellezza e il fascino della propria campagna. Fu probabilmente questa una delle ragioni che portò alla creazione della prima scuola di paesaggio napoletano, la Scuola di Posillipo, che si sviluppò a Napoli negli anni venti e trenta dell'Ottocento e si ispirò insieme al paesaggio pittoresco settecentesco ed alla tradizione neoclassica:

Anche in questi tempi di ripresa [i.e. la prima metà dell'Ottocento] non mancano i segni di un'amplificazione percettiva del paesaggio italiano; soprattutto a Napoli, dove l'ininterrotta tradizione locale continua a svolgersi, e l'ambiente, sia della città che del territorio, viene reso senza veli né impennature nei dipinti dell'olandese Antonio Piloo e del fiammingo Frans Vervloet. E sarebbe troppo lungo riandare qui sulle variazioni di registro, dai colori atmosferici a quelli urbani, dalla flora alle stagioni, che si leggono nelle opere, raccolte e intense, di Giacinto Gigante e della scuola di Posillipo, nei suoi componenti e fiancheggiatori.¹⁰⁶²

Tuttavia la scuola che raccolse maggiormente l'eredità dei paesaggisti francesi attivi a Napoli nel Settecento fu quella del paesaggio storico, sviluppatasi durante il «decennio francese» dei Napoleonidi, tra il 1806 ed il 1815. Gli storici dell'arte, ad eccezione di Federico Zeri, non hanno rilevato il legame esistente tra queste due esperienze artistiche successive e ciò per due motivi: da una parte, l'assenza di uno studio di sintesi sui nostri paesaggisti e, dall'altra, lo scarto stilistico esistente tra la corrente pittoresca e quella neoclassica. Nel 1933 Louis Réau scriveva:

À Naples la reine Caroline, qui avait épousé Murat, devenu roi des Deux Siciles sous le nom de Gioacchino Napoleone, rivalise avec sa soeur Élisa en attirant à sa Cour ou en encourageant de ses commandes de nombreux artistes français.

¹⁰⁶² F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia, Atlante*, t. IV, cit., 1976, p. 105.

*Dans cette capitale du Midi italien, [...] l'art français du XVIII^e n'avait guère laissé d'empreinte.*¹⁰⁶³

Questo giudizio del grande storico dell'arte ignora totalmente l'interesse con cui i francesi nel Settecento guardarono al paesaggio napoletano (i nostri paesaggisti sono d'altronde completamente assenti dalla sua monumentale *Histoire de l'expansion de l'art français*) e l'influenza che questo genere esercitò sul gusto degli artisti e degli *amateurs*, sia in Francia che a Napoli, dal diciottesimo secolo fino a Corot. In realtà, più che di una continuità concettuale ed estetica tra le due «scuole», bisogna parlare di una loro comunanza culturale; così se non si tiene conto della presenza e delle precedenti esperienze dei loro connazionali, diventa impossibile comprendere fino in fondo il ruolo svolto dai paesaggisti francesi alla corte di Carolina Murat. L'attenzione che tutti i nostri pittori rivolsero verso il paesaggio napoletano suscitò, infatti, la curiosità e l'emulazione dei loro successori; rappresentativa di questa continuità è la figura di Dunouy, il quale dopo aver soggiornato a Napoli negli anni 1783-1789, durante il periodo del *Grand Tour*, tornò a lavorare in città dal 1809 al 1815, diventando uno dei pittori ufficiali di Murat (fig. 60).

È stato poco rilevato dagli storici come, ancora prima che in Francia, fu a Napoli che, per iniziativa di Gioacchino Murat, venne fondata nel 1809 (all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Napoli diretta all'epoca da Wicar) una Scuola del Paesaggio (d'incisione) affidata a Simon Denis¹⁰⁶⁴. In Francia, in effetti, sebbene già dal 1791 Quatremère avesse proposto la creazione di una classe di paesaggio all'interno dell'accademia reale di pittura, che nel 1799 il ministro dell'Interno Quinette si fosse fatto promotore di un premio per la pittura di paesaggio e che nel 1816 Guillon-Lethière - direttore dell'Accademia di Francia a Roma¹⁰⁶⁵ - avesse previsto un posto di paesaggista nella sua istituzione, il *Prix de Rome du paysage* fu istituito solo nel 1817. La corte di Murat a Napoli si dimostrò quindi particolarmente pronta a riconoscere

¹⁰⁶³ RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français*, cit., t. IV, p. 180.

¹⁰⁶⁴ Sull'importanza di questa scuola per lo sviluppo del vedutismo napoletano cfr. VAJRO, *Vedute di Napoli nell'Ottocento*, cit., pp. 31-32.

¹⁰⁶⁵ « *Quinette, ministre de l'Intérieur, au Président de l'Institut, pour le prier d'examiner si la peinture de genre n'est pas l'équivalente de la peinture d'histoire et s'il n'y a pas lieu de décerner des prix d'honneur aux peintres de genre. Paris, 13 fructidor an VII (août 1799)*

...*Dans la galerie du Muséum, le genre s'associera à la peinture historique. Les Claude Lorrain, les Vernets, les Teniers, les Gérard Dow, Les Potter etc. supportent sans pâlir la concurrence des Raphaël, des Poussin, des Lesueur.*

Quelquefois même, affligé par la peinture des événements historiques, on vient rêver avec une plus douce émotion devant un beau site, devant une scène sentimentale, on préfère les pâtres à des héros et un Paysage à une Bataille. »

l'evoluzione subita dalla pittura di paesaggio nel corso del Settecento e seppe rispondere in maniera adeguata alle esigenze degli artisti e dei critici.

Preparato dalla lunga frequentazione partenopea dei paesaggisti francesi, il clima culturale a Napoli era molto più favorevole e maturo che non quello parigino a riconoscere, a livello istituzionale, l'importanza di questo genere pittorico. Con l'apertura, nel 1822, di una vera Scuola pittorica di paesaggio all'interno dell'accademia napoletana, il genere si garantirà la sua fortuna in città durante tutto l'Ottocento; conoscerà, infatti, un successo che non verrà mai meno e che contribuirà largamente tanto all'immagine che la città ha lasciato nella pittura e nella storia, quanto al fascino che essa ancora esercita.

«Tiénete, ca te lasso, bella Napole mia! Chi sa si v'aggio da vedere cchiú, mattune de zuccaro, e mura de pasta reale, dove le prete so' de manna 'n corpo, le trave de cannamele, le porte e finestre de pizze sfogliate! Ohimè, che spartennome da te, bello quartiere Pennino, me pare de ire co lo pennone! Scostannome da te, Chiazza Larga, me se stregne lo spireto! Allontanannome da te, Chiazza de l'Urmo, me sento spartire l'arma! Separannome da vuie, vie de Lanziere, me trapassa danzata catalana! Scrastannome da te, Forcella, me se scrosta lo spireto da la forcella de st'anema! Dove trovarraggio n'altro quartiere Puerto, doce puerto de tutto lo bene de lo munno? Dove n'otra zona de Cèuze, dove li bacchi d'ammore fanno continui bozzoli de contetizze? Dove n'altro vico Pertuso, reietto de tutte l'uommene virtuose? Dove n'otra via Loggia, dove alloggia lo grasso, e s'affila lo gusto? Ahimè, ca non pozzo allontanarme da te, Lavinaro mio, se no faccio na lava da st'uocchie! Non te pozo lassare, o Mercato, senza ire marcato de doglia! Non pozzo fare spartecasatiello da te, bella Chiaia, senza portare mille chiaie a sto core! Addio, pastinache e fogliamolla; addio, zeppole e migliacci; addio, vruoccole e tarantiello; addio, sasicce e cientepelle; addio zoffritto e carnacotta; addio piccatiglie e n'grattinate; addio, sciore de le cetate, sfoggio de la Talia, coccopinto de l'Auropa, specchio de lo munno; addio, Napole *no plus*, dove ha posto li termene la Vertute e li confine la Grazia! Me parto pe'stare sempre vedovo de le pignate maretate; io sfratto da sto bello casale: torze meie, ve lasso dereto!»

Giambattista Basile, *Il mercante*, in *Lo cunto de li cunti*, Napoli, 1634-1636.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Fonti inedite

Napoli, Archivio Storico di Napoli

Affari esteri, Diversi, gennaio-settembre 1784, fasc. 542.
Affari esteri, Espulsi di Francia, fasc. 543, 544, 545, 546, 547, 548.
Affari esteri, Affari di Francia in Italia, fasc. 549.
Affari esteri, Francia, Corrispondenza con diversi ambasciatori, fasc. 4593.
Affari esteri, Carte della legazione napoletana a Paris , fasc. 6805-6807.

Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli

Banco della Pietà, Pandette 1743, 1767, 1771, 1775, 1785, 1790, 1793, 1794, 1796.
Banco delle Due Sicilie, Cassa Pietà, Pandette 1812.
Banco delle Due Sicilie, Cassa San Giacomo, Pandette 1812, 1820.
Banco del Popolo, Pandette 1744, 1752, 1759, 1767, 1769, 1793, 1794, 1796.
Banco dei Poveri, Pandette 1755, 1758, 1759, 1765, 1767, 1773, 1793, 1794, 1796.
Banco del Salvatore, Pandette 1742, 1743, 1758, 1759, 1760, 1765, 1768, 1785, 1790, 1793, 1794, 1796.
Banco di Sant'Eligio, Pandette 1788, 1789, 1791, 1793, 1794, 1795, 1796.
Banco di San Giacomo, Pandette 1743, 1746, 1747, 1752, 1753, 1754, 1756, 1760, 1762, 1764, 1767-1800, 1808.
Banco di San Giacomo. Giornali copiapolizze di cassa 1772 mat. 1853, 1773 mat. 1896 e 1915, 1778 mat. 2072 e 2083, 1785 mat. 2364.
Banco di San Giacomo. Volume di bancali di cassa 22 giugno 1796.
Banco dello Spirito Santo, Pandette 1743, 1753, 1763, 1765, 1767, 1771, 1775, 1784, 1793, 1794, 1796.

Paris, Ministère des Affaires Étrangères

Correspondance Politique, Naples, Origines-1871, vol. XXX-CXXVII, Suppléments 4 e 5, Mémoires et documents voll. V e IX.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes

Collection des pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, auditeur des comptes, s.l., s.n., s.d., 65 voll. Res. Ya3-27-8.
Dufourny, Léon, *Notes rapportées d'un voyage en Sicile fait par lui en 1789 -[1793]*.
Ub 236 4° t. II.

Versailles, Archives départementales des Yvelines

Fonds Coupin, J.2071-2075.

Fonti edite

Letteratura critica sette e ottocentesca

BOUQUIER DE TERRASSON, Gabriel, *Epître à Monsieur Vernet, peintre du roi, par M. Bouquier*, Amsterdam e Paris, Monory, 1773.

BOUQUIER DE TERRASSON, Gabriel, *Les Charmes de la peinture* (ca. 1795), a cura di G. Lafon, Paris, Honoré Champion, 1907.

COCHIN, Charles-Nicolas, *De l'Utilité du Voyage d'Italie*, lettura all'Accademia del 4 marzo 1752 pubblicata in *Extraits des Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture* a cura di Anatole de Montaiglon, Paris, Société de l'Histoire de l'Art français, 1875-1892.

COCHIN, Charles-Nicolas, *Lettres à un jeune artiste peintre, pensionnaire de l'Académie Royale de France à Rome [Pierre-Charles Jombert]*, s.l., s.n., 1774.

COCHIN, Charles-Nicolas, *L'idée du peintre parfait*, in *Recueil de quelques pièces concernant les Arts*, Paris, s.n., 1771.

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, etc., a cura di Maurice Tourneux, 1877-1882, Paris, Garnier, 1877.

D'ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marchese, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture...* Paris, Rollin, Grangé, Bauche fils, 1752.

DE LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Lahaye, J. Neaulme, 1746 (ristampa Genève, Slatkine, 1970).

DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Étienne, 1708 (ried. Paris, Gallimard, 1989).

DE TOULONGEON, François-Emmanuel, *Manuel du Museum Français*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1802-1808, vol. VII (1805), pp. 67-68.

DU BOS, Jean-Baptiste, abate, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, Paris, Mariette, 1719 (ried. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993).

DUFRESNOY, Charles-Alphonse, *L'art de peindre*, a cura di Alexandre Renou, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1789.

JOULLAIN, François-Charles, *Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz, Cl. Lamort, 1786 (ristampa Genève, Minkoff, 1973).

MILIZIA, Francesco, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano, s.n., 1797 (ried. in *Opere complete*, Bologna, Cardinali e Fralli, 1827).

MILLIN, Aubin-Louis *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Craspelet- Desray, 1806.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Considérations sur les arts du dessin en France suivies d'un plan d'Académie, ou d'École publique, et d'un système d'encouragemens*, Paris, Devaux, 1791.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Suite aux considérations sur les arts du dessin en France ou Réflexions critiques sur le projet des Statuts et Règlements de la majorité de l'Académie de Peinture et de Sculpture*, Paris, Desenne, 1791.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin ; ou Projet de règlements pour l'École publique des Arts du Dessin et de l'emplacement convenable à l'Institut National des Sciences, Belles-Lettres et Arts*, Paris, Desenne, 1791.

Dizionari, biografie d'artisti, storie della pittura

DALBONO, Carlo Tito, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, dalla Stamperia di Luigi Gargiulo, 1859.

DE DOMINICI, Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1745, 3 tomi.

GIANNONE, Onofrio, *Ritratti e giunta sulle vite dei pittori napoletani*, manoscritto al Museo Filangieri. Descritto in *Archivio per le provincie napoletane*, anno XXXIII, 1908, pp. 618-638.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Philipp Hackert. Biographische Skizze*, Tübingen, J.G. Gotta, 1811 (trad. it. *Philipp Hackert. La vita*, a cura di Magda Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989).

GORI GANDELLINI, Giovanni, *Notizie degli intagliatori*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli, 1771, 3 tomi.

LANZI, Luigi Antonio, abate, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano, G. Remondi e figli, 1789 (ried. a cura di Martino Capucci, Firenze, Sansoni, 1968).

LEBRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*, Paris, Delalain, 1776-1777 (ristampa Genève, Minkoff, 1972).

MARIETTE, Pierre-Jean, *Abecedario*, a cura di Philippe de Chennevière e d'Anatole de Montaiglon, Paris, Archives de l'Art Français, 1853-1854, 6 tomi.

NAPIER, Francis, *Notes on Modern Painting at Naples*, London, J.W. Parker, 1855.

ORLOFF, Grégoire, conte, *Essai sur la peinture en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, De Bossange, 1823, 2 tomi.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Recueil de notices historiques sur les artistes*, Paris, A. Le Clère, 1834.

TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhelm, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di Magda Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

Estetica

DE MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, barone de la Brède et, *Essai sur le Goût dans les choses de la nature et de l'art*, in *Encyclopédie*, 1757, t. VII, pp. 762-767 (ried. New York-London, Reprint Pergamon Press, 1969, vol. II, pp. 211-212).

GILPIN, William, *Three Essays on the Picturesque. On the Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching landscape*, London, R. Balmire, 1794 (ristampa Farnborough, Gregg International Publishers Limited Westmead, 1972).

KANT, Emmanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, (1764) (trad. fr. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Garnier Flammarion, 1990).

KNIGHT, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, Luke Hasard, 1808.

PRICE, Uvedale, *Essays on the Picturesque: as Compared with the Sublime and the Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*, London, Robson, 1798.

PRICE, Uvedale, *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*, London, Walker, 1801.

Trattati di paesaggio, letteratura relativa al paesaggio

COZENS, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention of Drawing Original Composition of Landscape*, 1785 (ried. New-York, Paddington, 1977; trad. it. Treviso, Canova, 1981).

DE CHATEAUBRIAND, François-René, *Lettre sur le paysage en peinture* (1795), La Rochelle, Rumeur des âges, 1995.

DE JAUCOURT, Louis, *Paysage*, in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, a cura di Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, Neufchâtel, Samuel Faulche et Compagnie, 1765, t. XII, p. 212 (New York, London, Reprint Pergamon Press, 1969, vol. II, p. 1293)

DE JAUCOURT, Louis, *Paysagiste*, in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, a cura di Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, Neufchâtel, Samuel Faulche et Compagnie, 1765, t. XII, pp. 212-213 (New York-London, Reprint Pergamon Press, 1969, vol. II, pp. 1293-1294).

DEPERTHES, Jean-Baptiste, *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter, et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, Le Normant, 1818 (ried. La Rochelle, Rumeur des Ages, 2002).

DEPERTHES, Jean-Baptiste, *Histoire de l'art du paysage, depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'au dix-huitième siècle*, Paris, Le Normant, 1822.

DE VALENCIENNES, Pierre Henri, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève*, Paris, Desenne, an VIII (1800) (ristampa Genève, Minkoff, 1973).

GAULT DE SAINT-GERMAIN, Pierre-Marie, *Vie de Nicolas Poussin considéré comme chef de l'École française*, Paris, P. Didot l'Aîné, 1803.

HACKERT, Jacob Philipp, *Principi di Disegno di Paese disegnati dal vero da Filippo Hackert ed incisi da Vincenzo Aloja*, Napoli, Antonio Lupoli, 1790.

KNIGHT, Richard Payne, *The landscape, a didactic poem, in three books*, London, Bulmer and co, 1794.

LEBRUN, N.G.H., *Essai sur le paysage ou Du pouvoir des sites sur l'imagination*, Paris, Firmin-Didot, 1822.

LECARPENTIER, Charles-Jacques-François, *Essai sur le paysage*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1817 (ried. La Rochelle, Rumeur des âges, 2002).

LESPINASSE, Louis-Nicolas, *Traité de perspective linéaire à l'usage des artistes*, Paris, Margimel, 1801.

MANDEVAERE, Alphonse-Nicolas, *Principes raisonnés du paysage, à l'usage des écoles des départements de l'Empire français*, Paris, M. Boudeville, 1804.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Essai historique sur l'art du paysage à Rome*, in «Archives littéraires de l'Europe ou Mélanges de littérature et de philosophie par une société de gens de lettres», n. 10, 1806.

VERNET, Joseph, « Lettre aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, ou de la marine », pubblicata da Jay Louis Joseph, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...*, Roma, Bottari, 1754 (2nda ed., Paris, Galerie de tableaux, 1817 ; ristampa Genève, Minkoff, 1973).

WATELET, Claude-Henri, *L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, Guérin et Delatour, 1760 (ristampa Genève, Minkoff, 1969).

WATELET, Claude-Henri, LÉVESQUE, Pierre Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Prault, 1792, 5 voll.

Bibliografia specifica sul argomento

- Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Atti del congresso *Carlo di Borbone da Napoli a Madrid: aspetti e problemi della civiltà artistica del Settecento*, atti del convegno (Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale, 12-14 maggio 1980), a cura di Cesare De Seta, Napoli, 12-13-14 maggio 1980, Bari, Laterza, 1982.
- Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.
- AUBRUN, Marie Madeleine, *La tradition du paysage historique et le paysage naturaliste dans la première moitié du XIX^e siècle français*, «L'Information de l'Histoire de l'Art», n. 2, marzo - aprile 1968, pp. 63-72.
- BERTRAND, Gilles, *Bibliographie des études sur le voyage en Italie. Voyage en Italie, Voyage en Europe, XVI^e-XX^e siècle*, Grenoble, Université Pierre Mendès-France, Cahiers du CRHIPA, n. 2, 2000.
- BLUNT, Anthony, *Naples as Seen by French Travellers 1630-1780*, in *Essays in Honour of Jean Seznec*, a cura di Francis Haskell, Anthony Levi e Robert Shackleton, Oxford, Clarendon press, 1974.
- BRIGANTI, Giuliano, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Bozzi, 1966.
- BRIGANTI, Giuliano, *I Vedutisti*, Milano, Bompiani, 1970.
- BRIGANTI, Giuliano, *I Pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1977.
- BRILLI, Attilio, *Il viaggio in Italia*, Milano, Amilcare Pizzi, 1987.
- BRILLI, Attilio, *Le petit tour: itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1988.
- BRILLI, Attilio, *Le città ritrovate. Alla ricerca dello spirito del luogo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1989.
- BRILLI, Attilio, *Arte del viaggiare: il viaggio materiale dal 16 al 19 secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, (trad. fr. *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*, Paris, Gérard Monfort, 2001).
- CAMPORESI, Piero, *Dal paese al paesaggio*, in *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di Reno Zorzi, Venezia, Marsilio-Fondazione Giorgio Cini, 1999.
- CARACCILO, Maria Teresa, *Il paesaggio comme specchio dell'anima. Pittori stranieri nella Roma di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno di Bergamo, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, pp. 97-148.
- CAUSA, Raffaello, *L'Abbé de Saint-Non alla scoperta di un Regno*, «Campania Stagioni», n. 2, estate 1980, pp. 2-7.
- CAYEUX, Jean de, *Le paysage en France de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, ed. Monelle Hayot, 1997.
- CECI, Giuseppe, *Saggio di una bibliografia per la storia della arti figurative nell'Italia meridionale*, Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1911.
- CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du Paysage*, Paris, Plon, 1989, (2^a ed. Paris, Presses Universitaires de France, 2000).
- CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991.
- CHAUFFOUR, Sébastien, *Jean-Jacques Huvé (1742-1808), architecte: retour à Palladio*, tesi dell'École Nationale des Chartres, Paris, École Nationale des Chartres, 2005, 3 voll.
- CHEVALLIER, Élisabeth e Raymond, *Iter Italicum. Les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Genève, Slatkine, 1984.

- CIOFFI, Rosanna, *Aspetti e problemi dell'attività artistica a Napoli in relazione alle vicende rivoluzionarie del 1799*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa, 1988, pp. 359-366.
- CONISBEE, Philip, *Pre-Romantic «Plein-Air» Painting*, «Art History», vol. II, n. 4, dicembre 1979, pp. 413-428.
- CONISBEE, Philip, *Painting in Eighteenth Century France*, Oxford, Phaidon, 1981.
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publiée d'après les manuscrits des archives nationales par M. Anatole de Montaiglon sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts*, Paris, Charavay frères, 1889-1912, t. X – XVII.
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, nouvelle série, vol. II, *Directorat de Suvée, 1795-1807*, a cura di Georges Brunel e d'Isabelle Julia, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984, t. I.
- COSGROVE, Denis, *The Iconography of Landscape, Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1988 (trad. it. *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, a cura di Clara Copeta, Milano, Unicopoli, 1990).
- COTTINO, Alberto, *I vedutisti*, Milano, Arnoldo Mondadori Arte, 1991.
- CROW, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven e London, Yale University Press, 1985. (ed. fr. aumentata Paris, Macula, 2000).
- DE SETA, Cesare, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali*, Torino, Einaudi, 1982, t. V, pp. 126-263.
- DE SETA, Cesare, *Il paesaggio*, in *Storia d'Italia, Annali*, Torino, Einaudi, 1982, t. V.
- DE SETA, Cesare, *Philipp Hackert e l'altra linea del paesaggio*, in *Studi in onore di G.C. Argan*, Roma, Multigrafica, 1984-1985.
- DE SETA, Cesare, *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di Cesare de Seta, Napoli, Electa, 1996, pp. 11-48.
- DE SETA, Cesare, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- DE SETA, Cesare, *Il ruolo e significato culturale delle scoperte archeologiche*, «La voce della Campania», VIII, n. 3, 1980, pp. 490-492.
- DORIA, Gino, BOLOGNA, Ferdinando e PANNAIN, Guido, *Settecento napoletano*, Torino, ERI, 1962.
- DORIA, Gino, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Napoli, Guida editori, 1984.
- DUPORTAL, Jeanne, *La gravure en France au XVIII^e siècle. La gravure de portraits et de paysages*, Paris – Bruxelles, Librairie d'Art et d'Histoire G. van Oest, 1926.
- DUSSIEUX, Louis Étienne, *Les artistes français à l'étranger : recherches sur leurs travaux et sur leur influence en Europe*, Paris, Librairie de Diron, 1852 (3^a ed., Paris, Lecoffre, 1876).
- FABBRICINO TRIVELLI, Gabriela, *Interpreti francesi del Settecento napoletano*, Napoli, Liguori, 1997.
- FAROULT, Guillaume, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena. Il soggiorno napoletano dei pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma durante la direzione di Charles-Joseph Natoire (1752-1775)*, «Napoli Nobilissima», quinta serie, vol. IV, fasc. III-IV, maggio-agosto 2003, pp. 105-118.
- FUSCO, Maria Antonella, *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia, Annali*, Torino, Einaudi, 1982, t. V.

- GALASSI, Peter, *Corot in Italy*, New-Haven and London, Yale University Press, 1991 (trad. it. *Corot in Italia. La pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994).
- GALASSO, Giuseppe, *La filosofia in soccorso de' governi : la cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1980.
- GALASSO, Giuseppe, *L'altra Europa: per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano, Mondadori 1982.
- JULLIAN, René, *Le thème des Ruines dans la peinture de l'époque néo-classique en France*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1976 (1978), pp. 261-272.
- KNIGHT, Carlo, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, Electa, 1990.
- LAMERS, Petra, *Il viaggio nel sud dell' Abbé de Saint-Non, il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile», la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli, Electa, 1995.
- LUCIANI, Gérard, *Voyageurs français dans le sud de l'Italie*, «Recherches et travaux», Université de Grenoble, Bulletin 21, 1981.
- LUCIANI, Gérard, *Les voyageurs français et les musées italiens*, «Dix-Huitième siècle», n. 27, 1995, pp. 99-107.
- MÉJANÈS, Jean-François, *A Spontaneous Feeling for Nature, French Eighteenth Century Landscape Drawings*, «Apollo», n. 104, 1976, pp. 396-404.
- MESSINA, Maria Grazia, *Natura e Cultura: Temi, nel Paesaggio Francese del secondo Settecento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 15, 1981, pp. 5-25.
- MICHEL, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École Française de Rome, 1993.
- MICHEL, Christian, *Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750) : la contradiction des discours et de la pratique*, «Studiolo», n. 1, 2002, pp. 11-19.
- MICHEL, Olivier, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma, École Française de Rome, 1996.
- NEGRO SPINA, Annamaria, *Incisori a Napoli 1779-1802*, Napoli, Uberto Bowinkel Editore, 1997.
- ORTOLANI, Sergio, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Napoli, Montanino, 1970.
- OTTANI CAVINA, Anna, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994.
- OTTANI CAVINA, Anna, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino, Einaudi, 1982.
- OTTANI CAVINA, Anna, *Landscapes of Reason: the Quest for Basic Geometric Forms in Landscape Painting from David to Corot*, in *Zeichnen in Rom, 1790-1830*, Köln, Walter König, 2001.
- PANNUTI, Ulrico, *Incisori e disegnatori della Stamperia reale di Napoli nel secolo I: la pubblicazione delle Antichità di Ercolano*, «Xenia Antiqua», n. IX, 2000, pp. 151-178.
- Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), a cura di Catherine Legrand, Jean-François Méjanès ed Emmanuel Starcky, Paris, RMN, 1994.
- Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma, Académie de France, Villa Médicis, 12-14 maggio 1976) Roma, Edizione dell'Elefante, 1978.
- PIRONTI, Pasquale, *Bulifon – Raillard – Gravier editori francesi in Napoli. In appendice D.A. Parrino*, Napoli, Lucio Pironti, 1982.
- PORTALIS, Roger e BÉRALDI, Henri, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, D. Morfand e C. Fatout, 1880-1882, 3 voll.

- RADISICH, Paula-Réa, *Eighteenth Century Landscape Theory and the Work of Pierre-Henri de Valenciennes*, Los Angeles, UCLA, 1977.
- RÉAU, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français*, t. IV, *Le monde latin, Italie – Espagne – Portugal – Roumanie – Amérique du Sud*, Paris, Henri Laurens, 1933.
- SALERNO, Luigi, *I Pittori di Vedute in Italia (1580-1830)*, Roma, Ugo Bozzi, 1991.
- SHACKLETON, Robert, *Travel and the Enlightenment: Naples as a Specimen*, in *Essays on the Age of Enlightenment in Honour of Ira O. Wade*, Genève, Librairie Droz, 1977, pp. 281-291.
- SPINOSA, Nicola e DI MAURO, Leonardo, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, Electa, 1996.
- STEFANI, Chiara, *Dessiner le paysage entre XVIII^e et XIX^e siècles*, «La Revue de l'Art», n. 143, 2004, pp. 59-66.
- STRAZZULLO, Franco, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, G. D'Agostino, 1962.
- SUSINNO, Stefano, *La veduta nella pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1974.
- VILLOT, Frédéric, *Lettre de Charles-Nicolas Cochin sur les artistes de son temps*, in «Archives de l'art français», n. 1, 1851-52, pp. 169-176.
- WALCH, Peter, *Foreign Artists at Naples: 1750-1799*, «The Burlington Magazine», CXXI, n. 913, aprile 1979, pp. 247-252.

Testi di carattere generale

- ALAUX, Jean-Paul, *L'Académie de France à Rome. Ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris, Duchartre, 1933.
- Archives de l'Art français. Recueil de documents inédits*, 1851-1860, t. I-VI.
- ASSUNTO, Rosario, *Introduzione all'estetica del paesaggio*, «De homine», n. 5-6, 1963, pp. 252-278.
- ASSUNTO, Rosario, *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Milano, Mursia, 1964.
- ASSUNTO, Rosario, *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano, Mursia, 1973.
- ASSUNTO, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973, 2 voll.
- ASSUNTO, Rosario, *Tragico e sublime*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, pp. 67-83.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'Esthétique Française Moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*, Pisa, Pacini, 1984 (ried. Paris, Albin Michel, 1994).
- BÉDARIDA, Henri, HAZARD, Paul, *L'influence française en Italie au XVIII^e siècle...*, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, «Revue universelle des arts», t. XXI, 1865.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile et AUVRAY, Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, Paris, V^o Jules Renouard, 1868.
- BENOÎT, François, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, Baranger, 1897 (ried. Genève, Slatkine, 1975).
- BERNARI, Carlo, DE SETA, Cesare, MOZZILLO, Atanasio e VALLET, Georges, *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Roma, Abete, 1986.

- BERTRAND, Gilles, *Les voyages d'artistes français en Italie au XVIII^e siècle : bilan des études récentes et perspectives de recherches*, «Histoire de l'art», n. 51, novembre 2002, pp. 29-38.
- BLACK, Jeremy, *France and the Grand Tour*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- BLANC, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles, École française*, Paris, s.n., 1862-1863, 3 tomi.
- BOIME, Albert, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, Chicago and London, University of Chicago, 1987.
- BOLOGNA, Ferdinando, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, UTET, 1982.
- BORDES, Philippe e MICHEL, Régis, *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, A. Biro, 1988.
- BORZELLI, Angelo, *L'Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII*, «Napoli Nobilissima», IX, 1900, fasc. V, pp. 71-76; fasc. VII, pp. 110-111 ; fasc. VIII, pp. 125-126 ; fasc. IX, pp. 141-143.
- BOYER, Ferdinand, *Les artistes français lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint-Luc dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français », 1957, pp. 273-288.
- BOYER, Ferdinand, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire, Études et recherches*, Torino, Società editrice internazionale, 1969.
- BRANCA, Vittore, *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei lumi*, Firenze, Sansoni, 1970.
- BOYER, Ferdinand, *Les artistes français et les amateurs italiens au XVIII^e siècle*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1936, pp. 210-230.
- BUONACCORSO, Giovanni e MANFREDI, Tommaso, *I Virtuosi al Pantheon 1700-1758*, Roma, Argos, 1998.
- BURGESS, Anthony e HASKELL, Francis, *The Age of the Grand Tour: Containing Sketches of the Manners, Society and Customs of France, Flanders, the United Provinces, Germany, Switzerland and Italy in the Letters, Journals and Writings of the Most Celebrated Voyagers between the Years 1720 and 1820*, London, Paul Elek, 1967.
- BUSNELLI, Manlio Dulio, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot avec des documents inédits et un essai sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Genève, Slatkine, 1925.
- CAMESASCA, Ettore, *Artisti in bottega*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- CHASTEL, André, *Introduction à l'histoire de l'art français*, Paris, Flammarion, 1993.
- CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973.
- CIOFFI, Rosanna, *Peintres français à Naples sous les règnes de Joseph Bonaparte et de Joachim Murat*, «Revue de l'Institut Napoléon», n. 182, 2001, pp. 37-44.
- Colloque Vivant-Denon*, (Chalon-sur-Saône, 24 maggio 2003) a cura di Francis Claudon e Bernard Bailly, Dijon, Université pour tous de Bourgogne, 2003), Dijon, Dicolor, 2003.
- DE FILIPPIS, Felice e MORISANI, Ottavio, *Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento*, Napoli, Montanino, 1943.
- La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, atti del convegno (Roma, Académie de France, Villa Médicis, 13-15 giugno 2001), a cura di Olivier Bonfait, Paris, Somogy, e Roma, Académie de France à Rome, 2004.
- The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, 34 voll.
- DU PELOUX, Charles, *Répertoire biographique et bibliographique des artistes du XVIII^e siècle français*, Le Mans, Monnoyer, 1930.

- DUSSIEUX, Louis Étienne *et alii*, *Mémoire inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École Impériale des Beaux-Arts*, Paris, De Nobele, 1854, 2 voll.
- FABBRI RAGGHIANTI, Silvia, *Scritti d'arte di Tommaso Puccini*, «Critica d'Arte», n. 160-162, 1978, pp. 103-136.
- Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire*, atti del convegno (Firenze 2-4 giugno 1977), Firenze e Paris, Centro Di e Editar Quatre chemins, 1979.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'esthétique des Lumières, Utopie et institutions du XVIII^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1963.
- FRANZINI, Elio, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago- London, University of California Press, 1980. (trad. fr. *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990).
- FUBINI, Enrico, «Natura» e «rapporti» nell'estetica di Diderot, «Rivista di estetica», n. 16, 1969, fasc. II, pp. 208-225.
- GAETHENS, Thomas W. e POMIAN, Krzysztof, *Le XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- GIANNETTI, Anna, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia ed a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.
- GRECO, Franco Carmelo, PICONE PETRUSA, Mariantonietta e VALENTE, Isabella, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, T. Pironti, 1996, vol. XI.
- GUIFFREY, Jules Joseph, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1908.
- GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au Siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976.
- HOFMANN, Werner, *Une époque en rupture, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1995.
- HONOUR, Hugh, *Neoclassicism*, Harmondsworth, Penguin, 1968 (trad. it. di Renzo Federici, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1980).
- INGAMELLS, John, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701- 1800 from the Brinsley Ford Archives*, New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997.
- La condition sociale de l'artiste, XVI^e - XX^e siècle, actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, a cura di Jérôme de La Gorce, Françoise Levallant e Alain Mérot, Paris, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987.
- LAPAUZE, Henry, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, t. I, 1666-1801, Paris, Plon, 1924.
- LEVEY, Michael, *L'art du XVIII^e siècle, peinture et sculpture en France 1700-1789*, Paris, Flammarion, 1993
- LHOT, Patrick, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure (XVIII^e et début XIX^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- LIGHTBOWN, Ronald W., *The Judgement of the Beauty: French 17th and 18th Centuries Painting as Seen by 18th Century English Artists, and Connoisseurs*, in *Mélanges en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 166-173.
- LONGHI, Roberto, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, "Paragone", VI, n. 71, 1955, pp. 40-47.
- LORENZETTI, Costanza, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, Le Monnier, 1952.

MARTELLI, Diego, *Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative*, conferenza tenuta a Venezia nel febbraio 1895, «Corriere Italiano», 21 febbraio 1895 (pubblicato in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura d'Antonio Boschetto, Firenze, Sansoni, 1952).

MÉJANÈS, Jean-François, *Le Voyage d'Italie*, in *La Donation Suzanne et Henri Baderou au Musée de Rouen. Peintures et dessins de l'école française*, «Études de la Revue du Louvre», n. 1, 1980, pp. 81-88.

MÉROT, Alain, *Poussin*, Paris, Hazan, 1990.

MÉROT, Alain, *Où en est l'histoire de l'art en France ?*, «Le débat», n. 65, maggio-agosto 1991, pp. 214-217.

MÉROT, Alain, *La peinture française au XVII^e siècle*, Milano, Gallimard-Electa, 1994.

MICHEL, Christian, *L'artiste et ses publics*, «Histoire de l'art», n. 53, novembre 2003, pp. 3-8.

MICHEL, Olivier, *Les artistes français et les académies italiennes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in *Augustin Pajou et ses contemporains*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 7-8 novembre 1997) a cura di Guilhem Scherf, Paris, La Documentation Française, 1999, pp. 45-74.

MILANI, Raffaele, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001.

MILANI, Raffaele, *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

MINIERI RICCIO, Camillo, *Cenno storico delle accademie fiorite nella città di Napoli*, Napoli, F. Giannini, 1879.

MORTIER, Roland, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1974.

Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori, a cura di Franco Paloscia, Roma, Abete, 1994.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII*, «Napoli Nobilissima», n.s., vol. II, 1921, fasc. 1-2, 5,6,9-10, pp. 77-79, 90-93, 148-152 ; vol. III, 1922, fasc. 1-2, 7-8, pp. 26-30, 117-119.

NEGRO SPINA, Annamaria, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Napoli, Giannini, 1989.

NORCI CAGIANO, Letizia, *Lo specchio del viaggiatore. Scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1992.

OZZOLA, Leandro, *L'œuvre de Salvator Rosa en France*, «Gazette des Beaux-Arts», n. 5, 1911, pp. 277-290.

PANOFSKY, Erwin, *Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800*, «Revue germanique internationale», n. 7, 1997.

PEVSNER, Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, The University Press, 1940 (trad. fr. *Les académies d'art*, presentazione a cura d'Antonio Pinelli, Paris, Gérard Montfort, 1999).

PEVSNER, Nikolaus e LANG, Susanne, *The Doric Revival*, in *Studies in Art, Architecture and Design*, London, 1968, t. I, pp. 196-211.

PICONE PETRUSA Mariantonietta, FRANCO Carmelo Greco, VALENTE, Petrusa, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, T. Pironti, 1996.

PINAULT, Madeleine, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990.

PINELLI, Antonio, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 72, anno 2000, pp. 85-101.

PINELLI, Antonio, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

POMIAN, Krzysztof, *Leçons italiennes*, in *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di Édouard Pommier, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 337-361.

- POMMIER, Édouard, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.
- PRAZ, Mario, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940, (ried. accresciuta, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2003).
- RÉAU, Louis, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1938 (ried. Paris, Albin, 1971).
- Il Revival*, a cura di Giulio Carlo Argan, Milano, Mazzotta, 1974.
- La Rivoluzione napoletana del 1799 con ritratti, vedute, autografi ed altri documenti figurativi e grafici del tempo*, a cura di Benedetto Croce, Giuseppe Ceci, Mariano D'Ayala e Salvatore Di Giacomo, Napoli, A. Morano e figlio, 1899 (trad. fr., *La Révolution napolitaine de 1799, illustrée par des portraits, des vues, des autographes et d'autres documents iconographiques de l'époque, album publié en occasion du premier centenaire de la république par les soins de Benedetto Croce*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1999).
- ROLAND MICHEL, Marianne, *Sous le signe de l'abbé de Saint-Non*, «Études de la Revue du Louvre», n. 1, 1980, Paris, RMN, 1980, pp. 88-93.
- ROMANO, Giovanni, *Idea del paesaggio italiano*, in *Storia d'Italia*, Annali V, Torino, Einaudi, 1982, pp. 265-669.
- ROSENBLUM, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967 (trad. it. *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, introduzione d'Antonio Pinelli, Roma, NIS, 1984).
- ROSS, Stéphanie, *The Picturesque: an Eighteenth Century Debate*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLVI, 1987, n. 1, pp. 271-279.
- ROSSI PINELLI, Orietta, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di G.C. Argan*, Roma, Multigrafia, 1984-1985.
- ROSSI PINELLI, Orietta, *Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino, UTET, 2000.
- RUDOLPH, Stella, *La pittura del Settecento a Roma*, Milano, Longanesi, 1983, 2 voll.
- SAINT GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Sers, 1990.
- SHACKLETON, Robert, *The Grand Tour in the XVIIIth Century*, «Studies in the Eighteenth Century Culture», n. 1, 1971, pp. 127-141.
- SIMONS, Katrin, *Jacques Réattu, 1760-1833: peintre de la Révolution française*, Neuilly, Arthéna, 1985.
- SPINOSA, Nicola, *Pittori napoletani da Carlo a Ferdinando IV*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella, *Arte italiana e arte straniera*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 71-171.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira-Flammarion, 1964 (2^a ed., 1987).
- STAROBINSKI, Jean, *Le rovine*, «Il menabò di letteratura», n. 7, 1965, pp. 253-256.
- STAROBINSKI, Jean, *Paysages orientés*, in *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di Renzo Zorzi, Venezia, Marsilio-Fondazione Giorgio Cini, 1999.
- STRAZZULLO, Franco, *Un progetto di Murat per una galleria di pittori napoletani*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1962.
- STRAZZULLO, Franco, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Napoli, Galatina, 1976, 3 voll.

- STRAZZULLO, Franco, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1979.
- THIEME, Ulrich von e BECKER, Felix, *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler von der Antike zur Gegenwart*, Leipzig, W. Engelmann, E.A. Seemann, 1907-1963, 37 voll.
- TRÉNARD, Louis, *Mentalités et stéréotypes. Voyageurs français en Italie au XVIII^e siècle*, in *Actes du 102^e Congrès national des sociétés savantes, Limoges, 1977. Section d'histoire moderne et contemporaine...*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1978, I, pp. 67-83.
- TUZET, Hélène, *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasbourg, P.H. Heitz, 1955.
- VALERIO, Vladimiro, *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell'Officio Topografico di Napoli (1781-1879)*, Napoli, Paparo, 2002.
- Les Vies de Dominique Vivant-Denon*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 8 - 11 dicembre 1999), a cura di Daniela Gallo, Paris, La Documentation française, 2001, 2 tomi.
- WILTON-ELY, John, *Piranesi*, Milano, Electa, 1994.
- WITTKOWER, Rudolf, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, vol. I, pp. 7-23.
- ZERI, Federico, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia*, VI, *Atlante*, Torino, Einaudi, 1976.

Approfondimenti

Testi di storia

- ACTON, Harold, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Milano, Aldo Martello, 1960.
- BELY, Lucien, *Les relations internationales en Europe XVII-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- CHEVALIER, Gabriel, *Denon chargé d'affaires à Naples 1782-1785*, «Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalons-sur-Saône», 1964-1965, t. XXXVIII, pp. 104-121.
- Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981.
- CHAUNU, Pierre, *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Arthaud, 1971 (ried. Paris, Flammarion, 1997).
- COLLETTA, Pietro, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 fino al 1825*, Firenze, Tipografia del Progresso, 1849 (ried. con introduzione di Nino Cortese, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1969, vol. I).
- CORBIN, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage. 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988 (2^{nda} ed. Paris, Flammarion, 1990).
- CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.
- CORTESE, Nino, *Cultura e politica a Napoli dal Cinquecento al Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965.
- CROCE, Benedetto, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925.

- CUOCO, Vincenzo, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, con introduzione, note ed appendici di Nino Cortese, Firenze, Vallecchi, 1925.
- Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1960.
- L'Illuminismo, Dizionario storico*, a cura di Vincenzo Ferrone e Daniel Roche, Roma, Laterza, 1997 (trad. fr., *Le Monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999)
- FERRONE Vincenzo, *I profeti dell'Illuminismo: le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma, Laterza, 2000.
- FINCK, Gauthier-Louis, *Cosmopolitisme*, in *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 277-279.
- FRANCOVICH, Carlo, *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- FUMAROLI, Marc, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin, 1935.
- Illuministi italiani*, t. V, *Riformatori napoletani*, a cura di Franco Venturi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1962.
- MAIORINI, Maria Grazia, *Bernardo Tanucci*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1985-1988, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1996-2000.
- NUZZO, Giuseppe, *La monarchia delle Due Sicilie tra ancien regime e rivoluzione*, Napoli, A. Berisio, 1982.
- POMEAU, René, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au dix-huitième siècle*, Paris, Stock, 1966.
- RAO, Anna Maria, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida, 1984.
- RAO, Anna Maria, *Napoli e la Rivoluzione (1789-1794)*, «Prospettive settanta», n.s., n. 3-4, 1985, pp. 403-476.
- RAO, Anna Maria, *Note sulla stampa periodica napoletana alla fine del Settecento*, «Prospettive settanta», n.s., n. 2-3-4, 1988, pp. 333-365.
- RAO, Anna Maria, *Tra erudizione e scienze: L'antiquaria a Napoli alla fine del Settecento*, in *L'incidenza dell'antico. Studi in onore di Ettore Lepore*, Napoli, Luciano Editore, 1996, pp. 91-135.
- RAO, Anna Maria, «*Fra publico bene e lettere*». *La corrispondenza di Melchiorre Delfico con François Cacaault e Pierre-Michel Hennin*, in *Filosofia, storiografia, letteratura. Studi in onore di Mario Agrimi*, Lanciano, Editrice Itinerari, 2001, pp. 813-830.
- Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei Lumi*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1970.
- ROMANO, Ruggiero, *Le Commerce du royaume de Naples avec la France et les pays de l'Adriatique au XVIII^e*, Paris, Colin, 1951.
- ROMANO, Ruggiero, *Studi e ricerche di storia economica italiana nell'età del risorgimento. Prezzi, salari e servizio a Napoli nel secolo XVIII*, Milano, Capriolo e Massimino, 1965.
- ROSA, Mario, *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, Roma, Herder, 1981.
- ROSA, Mario, *Settecento religioso: politica della ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999.
- SCHAMA, Simon, *Paysage et mémoire*, Paris, Seuil, 1999.
- Storia di Napoli*, vol. VII, *Dal vicereame alla Repubblica del '99*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1971.
- Storia di Napoli*, vol. VIII, *Arte, cultura e società nel '700*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1971.
- VENTURI, Franco, *Settecento riformatore*, Torino, Einaudi, 1969-1984, 4 voll.

VENTURI, Franco, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III, *Dal Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 987-1482.

WAQUET, Françoise, *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750). Conscience de soi et perception de l'autre dans la république des lettres (1600-1750)*, Roma, École française de Rome, 1989.

ZANIBONI, Eugenio, *Alberghi italiani e viaggiatori stranieri, sec. XIII-XVIII*, Napoli, Johannowsky, 1921.

Letteratura di viaggio

Essendo la letteratura periegetica settecentesca su Napoli considerevole, ci limitiamo a citare solo alcuni testi che si sono rivelati fondamentali per la nostra ricerca. Rimandiamo, per riferimenti bibliografici più completi, alla fondamentale *Bibliografia del viaggio nell'Italia meridionale (1700-1920)* di Atanasio MOZZILO in *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

ADAM, Robert, *Journal of a Tour in Italy*, in «Library of the Fine Arts», n. 2, ottobre 1831, pp. 165-178, novembre 1831, pp. 135-145.

BARTHELEMY, Jean-Jacques, *Voyage en Italie imprimé sur les lettres originales écrites au comte de Caylus, avec un appendice où se trouvent des morceaux inédits de Winckelmann, du P. Jacquier, de l'abbé Zarillo et d'autres savants, publié par A. Séryes...*, Paris, Séryes, an X (1801) (ristampa Genève, Minkoff, 1972).

BERGERET DE GRANDCOURT, Pierre-Jacques-Onésyme, *Journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, a cura di Albert Tornézy, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895 (ried. a

BROSSES, Charles de, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, Séryes, 1799 (ried. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1976, 2 voll.)

CANOVA, Antonio, *Scritti*, a cura di Hugh Honour, Roma, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, 1994.

CASANOVA, Giacomo, *Mémoires*, Paris, Paulin, 1833 (ried. Paris, Gallimard, 1958).

CASTELLAN, Antoine-Laurent, *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, Paris, A. Nepveu, 1819, 3 voll.

COCHIN, Charles-Nicolas, *Voyage d'Italie*, Paris, Charles Antoine Jombert, 1758, 3 voll. (ried. a cura di Christian Michel, Roma, École Française de Rome, 1991).

COYER, Gabriel-François, abate, *Voyages d'Italie et de Hollande*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 2 voll.

DE LA LANDE, Jérôme, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description*, Paris, Desaint, 1769, 3 voll., 7 tomi.

DELAMONCE, Ferdinand, *Le «Voyage de Naple» (1719) de Ferdinand Delamonce*, a cura di Laura Mascoli, Napoli, Centre Jean Bérard, 1984.

DE MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et, *Voyages*, Bordeaux, Gounouilhou, 1894 (ried. Paris, Arléa, 2003).

DENON, Dominique Vivant, *Voyage au royaume de Naples (1777-1778)* (ried. a cura di Bernard Dugoujon, Paris, Perrin, 1997; trad. it. *Viaggio nel regno di Napoli*, Napoli, Paparo, 2001).

- DE ROTROU, François-Michel, *Voyage d'Italie (1763)*, Châtenay Malabry, Alteredit, 2001.
- DE SADE, Donatien-Alphonse-François, marchese, *Voyage d'Italie*, edizione a cura di Maurice Lever e di Olivier Michel, Paris, Fayard, 1995, 2 voll.
- DE SAINT-NON, Claude-Richard, abate, *Voyage pittoresque ou Description du royaume de Naples et de Sicile*, Paris, s.n., 1781-1786, 4 voll.
- DESCAT, Sophie, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau: Journal intime d'un architecte des Lumières (1754-1757)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.
- D'ESTE, Antonio, *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este*, Firenze, Le Monnier, 1864.
- DUCLOS, Charles Pinot, *Voyage en Italie ou Considérations sur l'Italie par feu M. Duclos*, Paris, Buisson, 1791.
- DUPATY, Jean-Baptiste, *Lettres écrites sur l'Italie en 1785*, Paris, Desenne, 1792 (ried. Tours, Mame et Cie, 1837)
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise (1786)* (trad. it. *Viaggio in Italia*, a cura di Eugenio Zaniboni, Firenze, Sansoni, 1980; trad. fr. *Voyage en Italie*, a cura di Jean Lacoste, Paris, Bartillat, 2003).
- GORDON, Alden, R., *Jérôme-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51: The Discoveries at Herculaneum and Observations on Ancient Modern Architecture*, «The Metropolitan Museum Journal», n. 25, 1990, pp. 49-142.
- GROSLEY, Pierre-Jean, *Observations sur l'Italie et les Italiens données en 1764 sous le nom de deux gentilshommes suédois*, London, Jean Nourses, 1765-1774, 2 voll.
- GUYOT DE MERVILLE, Michel, *Voyage Historique d'Italie*, Den Haag, G. de Merville, 1729.
- KOTZEBUE, August, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rome und Neapel*, Berlin, Frölich, 1805 (trad. fr. *Souvenirs d'un voyage en livonie, à Rome et à Naples*, Paris, Barba et Buisson, 1806, 4 voll).
- OPPÉ, Adolph-Paul, *Memoirs of Thomas Jones*, «The Walpole Society», vol. XXXII, 1951, pp. 1-163.
- PINOT DUCLOS, Charles, *Voyage en Italie ou Considérations sur l'Italie*, in *Œuvres diverses*, Paris, Desessarts, an X – 1802, t. IV, pp. 114-168.
- RICHARD, Jérôme, Abbé, *Description historique et critique de l'Italie...*, Dijon, François Des Ventes et Paris, Michel Lambert, 1766, 6 voll.
- ROLAND DE LA PLATIÈRE, Jean-Marie, *Lettres écrites de Sicile et de Malte, par M...*, *Avocat en Parlement*, Amsterdam, s.n., 1780, 6 voll.
- SWINBURNE, Henry, *Voyage de Henri Swinburne dans les deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780, traduit de l'anglois par un voyageur françois* [Benjamin de Laborde], Paris, Didot l'aîné, 1785-1786, 5 voll.
- VIGÉE-LEBRUN, Élisabeth, *Souvenirs*, Paris, H. Fournier, 1835-1836 (ried. Paris, Des femmes, 1984, 2 voll.)

Guide antiche della città di Napoli e della Campania

- BIFEZZI, Giuseppe, *Atlante corografico, statistico, storico ed idrografico del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1845.
- CARLETTI, Niccolò, *Topografia universale della città di Napoli in Campagna felice*, Napoli, nella Stamperia Raimondiana, 1776.

CELANO, Carlo, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompeiano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e San Leucio*, Napoli, Salvatore Palermo, 1792.

CELANO, Carlo, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della città di Napoli. Raccolte dal canonico Carlo Celano, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de'viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani per cura del Cavaliere Giovanni Battista Chiarini*, Napoli, Stamperia Floriana, 1856-1860, 5 voll.

Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze, Guida della settima Riunione Nazionale degli Scienziati del 1845, Napoli, Gaetano Nobile, 1845, 2 voll.

CIRELLI, Filippo, *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato ovvero Descrizione topografica, storica, monumentale, industriale, artistica, economica e commerciale delle provincie poste al di qua e al di là del faro e di ogni singolo paese di esse*, Napoli, Gaetano Nobile, 1853.

D'ANCORA, Gaetano, *Guida ragionata per le antichità di Pozzuoli...*, Napoli, Onofrio Zambraia, 1792.

DI MAURO, Leonardo, "Cosa più diletta veder non si può in terra". Cinque secoli di guide e descrizioni di Napoli, in ASPRENNO GALANTE Gennaro, *Guida sacra della città di Napoli* [1872], a cura di Nicola Spinosa, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. XXXIX –LIV.

GALANTI, Giuseppe Maria, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, Presso i Soci del Gabinetto Letterario, 1787-1790 (ried. critica a cura di Maria Rosaria Pelizzari, Cava de'Tirreni, Di Mauro, 2000).

GALANTI, Giuseppe Maria, *Napoli e contorni, nuova edizione intieramente riformata dall'editore Luigi Galanti*, Napoli, L. Galanti, 1829.

GIUSTINIANI, Lorenzo, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, Orsini, 1793.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Vicende della cultura delle Due Sicilie*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1784-1785, 5 voll.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Supplimento alle vicende della cultura delle Due Sicilie*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1791.

PAOLI, Paolo Antonio, *Antichità di Pozzuoli*, Firenze, s.n., 1768.

PARRINO, Domenico Antonio, *Nuova guida de'forastieri per osservare, e godere la curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima gran Napoli..., accresciuta con moderne notizie da Niccolò suo figlio*, Napoli, a spese di Giuseppe Buono, 1751.

ROMANELLI, Domenico, abate, *Napoli antica e moderna*, Napoli, Tipografia di Angelo Trani, 1815.

RUFFO, Vincenzo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, Michele Morelli, 1789.

SIGISMONDO, Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788-1789, 3 tomi.

TROYLI, Placido, *Istoria generale del reame di Napoli*, Napoli, s.n., 1752, t. IV, parte IV.

Letteratura relativa ai vari siti campani

Napoli

FINO, Lucio, *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVIII al XIX secolo. Con cenni sulla pittura, l'architettura e le trasformazioni urbane*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1990.

TRAPP, Joe B., *The Grave of Virgil*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 47, 1984, pp. 1-31.

VAJRO, Max, *Vedute di Napoli nell'Ottocento*, in «Napoli Nobilissima», vol. I, fasc. VI, marzo-aprile 1962, pp. 228-234.

Campi Flegrei

DE LA VILLE-SUR-YLLON, Ludovico, *La grotta di Pozzuoli*, «Napoli Nobilissima», vol. IX, fasc. II, 1900, pp. 19-22.

Capri, Ischia e Procida

FINO, Lucio, *Capri, Ischia e Procida. Memorie e immagini di tre secoli. Disegni, acquarelli, stampe di vedute e costumi*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1996.

Il mito e l'immagine. Capri, Ischia e Procida nella pittura dal Seicento ai primi dell'Ottocento, con prefazione di Nicola Spinosa, Torino, Nuova ERI, 1988.

Ercolano, Pompei e Paestum

Le Antichità di Ercolano esposte, Napoli, Regia stamperia, 1757-1792, 8 voll. (ried. Napoli, L'Arte Tipographica, 1984).

BOLOGNA, Ferdinando, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, «La parola del passato», fasc. CLXXXVIII-CLXXXIX, luglio-agosto 1979, pp. 377-404.

BOLOGNA, Ferdinando, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le antichità di Ercolano*, Napoli, Banco di Napoli, 1988, pp. 81-105.

COCHIN, Charles-Nicolas, *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum*, Paris, Charles Antoine Jombert, 1754 (ried. a cura di Jérôme Charles Bellicard, Genève, Minkoff, 1972).

FINO, Lucio, *Ercolano e Pompei. Vedute neoclassiche e romantiche*, Napoli, Electa, 1988.

GRELL, Chantal, *Herculanum et Pompei dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1982.

LANG, Susanne, *The Early Publications of the Temples of Paestum*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 13, 1950, pp. 48-64.

LAVEGLIA, Pietro, *Paestum dalla decadenza alla riscoperta fino al 1860. Primi studi, primi provvedimenti di tutela*, in *Scritti in memoria di Leopoldo Cassese*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1971, vol. II, pp. 181-276.

MICHEL, Christian, *Les découvertes d'Herculanum et la querelle des Anciens et des Modernes*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1984 (1986), pp. 105-117.

PANE, Roberto, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.

Pompei ed Ercolano attraverso le stampe e gli acquarelli del '700 e '800, Napoli, L'Arte Tipografica, 1958.

ROBOTTI, Ciro, *Immagini di Ercolano e Pompei. Disegni rilievi vedute dei secoli XVIII-XIX*, Napoli, Ferraro, 1987.

SEZNEC, Jean, *Herculanum and Pompeii in French literature of the Eighteenth Century*, «Archeology», n. 2, 1949, pp. 150-158.

Il Vesuvio

CARACCILO, Maria Teresa, *Les «humeurs» de la Terre. Phénomènes volcaniques et sismiques dans l'Italie de Goethe (1786-1788)*, in *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, atti del convegno (Bordeaux, Opéra, 17-21 settembre 1997), a cura di Hervé Brunon, Monique Mosser e Daniel Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, t. IV, Bordeaux, William Blake & Co., Art & Arts, 2004, pp. 367-378.

CHOUILLET, Jacques, *La métaphore du feu et son développement pictural de 1765 à 1781*, in *Les Fins de la peinture*, a cura di René Démoris, Paris, Desjonquères, 1990, pp. 19-27.

DE JAUCOURT, Louis, *Vésuve*, in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, a cura di Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, Neufchâtel, Samuel Faulche et Compagnie, t. XVII, pp. 218-220. (New York- London, Reprint Pergamon Press, 1969, vol. III, pp. 1293-1294).

DE JAUCOURT, Louis, «Volcans», in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, a cura di Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, Neufchâtel, Samuel Faulche et Compagnie, t. XVII, pp. 443-446 (New York- London, Reprint Pergamon Press, 1969, vol. III, pp. 1081-1082).

FINO, Lucio, *Vesuvio e Campi Flegrei. Due miti del Grand Tour nella grafica di tre secoli: stampe disegni e acquerelli dal 1540 al 1876*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1993.

HAMILTON, William, *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies*, Napoli, s.n., 1776-1779 (ristampa Napoli, Edizioni Banco di Napoli, 1985).

VALLET, Georges, *Il Vesuvio, le città morte, le memorie dei viaggiatori francesi del '700*, in «La Voce della Campania», VII, 14, vol. II, 1979.

Salerno e costiera amalfitana

Tra Amalfi e Ravello: viaggio, turismo e cultura locale, a cura di Dieter Richter, Napoli, Electa, 1997.

APICELLA, Domenico, *Sommario storico illustrativo della città della Cava*, Cava dei Tirreni, Il Castello, 1978.

FINO, Lucio, *La Costa d'Amalfi e il Golfo di Salerno (da Scafati a Cava, da Amalfi a Vietri, da Salerno a Paestum). Disegni, acquerelli, stampe e ricordi di viaggio di tre secoli*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1995.

Penisola sorrentina

FINO, Lucio, *Da Castellammare a Massa. Vedute e costumi della costiera sorrentina*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 1994.

Caserta

GENTILE, Aniello, *Caserta nei ricordi dei viaggiatori italiani e stranieri*, Napoli, Società editrice italiana, 1980-1982, 2 voll.

Benevento

GENTILE, Aniello, *Benevento nei ricordi dei viaggiatori italiani e stranieri*, Napoli, Società Editrice Italiana, 1982, pp. 47-52.

Collezionismo e mercato dell'arte

ANGELINI, Costanzo, NICCOLINI, Antonio e REGA, Gherardo, *Catalogo ragionato de'quadri del Sig. D. Domenico Barbaja che veggonsi nella casa di sua proprietà Strada Toledo n. 210 e precisamente nel secondo piano di sua abitazione*, Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1819.

BAILEY, Colin B., *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven - London, Yale University Press, 2002.

BASAN, Pierre François, *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du Cabinet de Monseigneur le Duc de Choiseul par Anton Balthasar Dunker (Sall 1746 – Berna 1807)*, Paris, Basan et Poignant, s.d.

BONFAIT, Olivier, *Les collections des parlementaires parisiens du XVIII^e siècle*, «La Revue de l'Art», n. 73, 1986, pp. 28-42.

BORRELLI, Gennaro, *La borghesia mercantile della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1986: pp. 77-101, 1987: pp. 35-58, 1988: pp. 7-49, 1990, pp. 43-59, 1991: pp. 7-18, 1993, pp. 7-19.

CAPASSO, Bartolomeo, *Notizie dei musei e collezioni di Antichità, e di oggetti di Belle Arti formate a Napoli dal secolo XV al 1860 raccolte da B.C.*, «Rassegna italiana», vol. IX, fasc. VI, 1901.

CHATELUS, Jean, *Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIII^e siècle*, «Dix-huitième siècle», n. 6, 1974, pp. 309-324.

BLANC, Charles, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Paris, P. Jannet, 1854-1890, 4 tomi.

BLANC, Charles, *Trésor de la Curiosité*, Paris, V^{ve} Renouard, 1858.

DEBENETTI, Elisa, *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classicismo al neoclassico*, Roma, Multigrafia, 1991.

DUMESNIL, Louis Étienne, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, Paris, Jules Renouard et Compagnie, 1858, 3 voll.

DUVERGER, Erik, *Réflexions sur le commerce d'art au XVIII^e siècle*, in *XXVI International Congress of the History of art*, Berlin, 1967, vol. III, pp. 65-88.

ENGERAND, Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris, E. Leroux, 1900.

FARDELLA, Paola, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mecenato*, Napoli, Paparo, 2002.

FERRI MISSANO, Antonella, *Alcune collezioni d'arte nella Napoli del XVIII secolo nelle note di Tommaso Puccini*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., vol. XXXIX, 1991, pp. 413-433.

FLEMING, John, *Some Romane Cicerones and Artist Dealers*, «The Connoisseur Year Book», 1959.

FORD, Brinsley, *James Byres, Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome*, «Apollo», n. 99, 1974, pp. 446-461.

FORD, Brinsley, *Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English*, «Apollo», n. 99, 1974, pp. 416-425.

FURCY-RAYNAUD, Marc, *Les tableaux et objets d'art saisis chez les Emigrés et condamnés et envoyés au Museum Central*, «Archives de l'Art Français», nouvelle période, t. VI, 1912, Paris, 1913, pp. 245-343.

HASKELL, Francis, *The Art Patron in the 18th Century: Images and Aspirations*, «Lesturas de Historia del Arte», n. 3, 1992, pp. 9-18.

- HAYES, John, *British Patrons and Landscape Paintings. Eighteenth Century Patronage*, «Apollo», LXXXV, aprile 1967, pp. 254-259.
- JOLYNN, Edwards, *Alexandre-Joseph Paillet : expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Arthéna, 1996.
- LABROT, Gérard, *Documents for the History of Collecting. Italian Inventories I. Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*, München, London, New-York, Paris, Saur, 1992.
- LYONS, Claire L., *The Museo Mastrilli and the Culture of Collecting in Naples, 1700-1755*, «Journal of the History of Collections», vol. IV, n. 1, pp. 1-26.
- MANIERA ELIA, Giulio, *La quadreria napoletana De Marinis – De Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, «Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico, Quaderno di Studi sul Settecento Romano», n. 7, a cura d'Elisa Debenedetti, pp. 307-337, Roma, De Luca, 1991.
- MIREUR, Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles*, Paris, Maison d'éditions d'œuvres artistiques, 1901-1912, 7 voll.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.
- RAGGIO, A., *Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'Ancien Régime*, Venezia, Marsilio, 2000.
- RIBAULT, Jean-Yves, *Mécènes et collectionneurs*, vol. I, *Les variantes d'une passion*, Paris, Éditions du CTHS, 1999.
- RUOTOLO, Renato, *Collezionisti e mecenati napoletani del XVIII secolo*, «Napoli Nobilissima», n.s., vol. XII, 1973, pp. 118-119 e 145-153.
- SCOTT, Jonathan, *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, Cina, Yale University Press, 2003.
- TOSCANO, Maria, *La nuova scienza ed il collezionismo a Napoli tra Settecento e Ottocento*, tesi di specializzazione in storia dell'arte, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999-2000.
- VAUGHAN, Gérard, *James Hugh Smith Barry as a Collector of Antiquities*, «Apollo», n. 305, 1987, pp. 4-11.
- WILDENSTEIN, Georges, *Un amateur de Boucher et de Fragonard, Jacques Onésyme Bergeret (1715- 1785)*, «Gazette des Beaux- Arts», 1961, pp. 39-84.
- YAVCHITZ-KOEHLER, Sylvie, *Essai de reconstitution des collections du bailli de Breteuil pendant son ambassade à Rome (1758-1777)*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, dirigé par Arlette Serullaz, Paris, 1980.

Critiche dei Salons e letteratura relativa alle esposizioni pubbliche

Letteratura settecentesca

- ANONIMO [BEFFROY DE REIGNY], *Supplément de Malborough au Salon du Louvre (1787)*, «Archives de l'art français», n.s., n. 2, 1908, pp.124-128.
- CHOUILLET, Jacques, *Denis Diderot. Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, a cura di Jean Assézat, Paris, Garnier frères, 1876 (ristampa Kraus, Neudeln, Liechtenstein, 1966, 20 tomi).

DIDEROT, Denis, *Traité du Beau, suivi des Regrets sur ma vieille robe de chambre ou avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*, Amsterdam, s.n., 1772 (ried. Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1999).

DU PONT DE NEMOURS, Pierre Samuel, *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 adressées par Du Pont de Nemours à la margravine Caroline-Louis de Bade*, in «Archives de l'art français», nouvelle série, n. 2, 1908, pp. 1-123.

PAHIN CHAMPLAIN DE LA BLANCHERIE, Mammès-Claude-Catherine, *Essai d'un tableau historique des peintures de l'École Française, depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement*, Paris, Knaper, 1783 (ristampato in FARÉ, Fabrice, *Divers salons du dix-huitième siècle : pour servir de complément à la collection des livrets des salons du XVIII^e siècle*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1996, pp. 117-221).

Letteratura moderna

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile, *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de la Jeunesse*, «Revue universelle des arts», t. XIX, 1864, pp. 38-72.

BUKDAHL, Else-Marie, *Diderot, critique d'art, II, Diderot, les Salonnières et les esthéticiens de son temps*, Copenhagen, Rosenkilde e Bagger, 1982.

DE MONTAIGLON, Anatole, *Le Livret de l'exposition faite en 1673 dans la cour du Palais-Royal, réimprimé avec des notes par M. Anatole de Montaiglon. Et suivi d'un essai de bibliographie des livrets et des critiques de Salons depuis 1673 jusqu'en 1851*, Paris, J.B. Dumoulin, 1852.

FARÉ, Fabrice, *Divers salons du dix-huitième siècle: pour servir de complément à la collection des livrets des salons du XVIII^e siècle*, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, Librairie des arts et métiers, 1996, pp. 117-221).

GUIFFREY, Jules Joseph, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1872, 42 tomi.

GUIFFREY, Jules Joseph, *Livret de l'exposition du Colisée, 1776. Suivi de l'analyse de l'exposition ouverte à l'Élysée, en 1797 et précédé d'une histoire du Colisée..., avec une table des artistes qui prirent part à ces deux expositions*, Paris, J. Baur, 1875.

GUIFFREY, Jules Joseph, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e siècle*, Paris, J. Baur, 1873.

GUIFFREY, Jules Joseph, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII^e siècle suivie d'une table de la bibliographie des Salons précédée de notes sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873*, Paris, J. Baur, 1873.

HEIM, Jean-François, BERAUD, Claire e HEIM, Philippe, *Les Salons de Peinture de la Révolution française*, Paris, C.A.C. Sarl éditions, 1989, pp. 355-356.

SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, 3 tomi.

TOURNEUX, Maurice, *Salons et Expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai bibliographique*, Paris, Jean Schmit, 1919.

Monografie

Sono esclusi da questo elenco i saggi, i dizionari e i cataloghi di mostra che figurano nella bibliografia generale. Occorre ricordare che numerose notizie sui singoli artisti francesi che hanno lavorato a Napoli sono presenti nei seguenti cataloghi di mostra: *Civiltà del Settecento*, *Civiltà dell'Ottocento a Napoli* e *All'ombra del Vesuvio*. Per i discepoli di Vernet, è opportuno fare riferimento a *Joseph Vernet* di Florence INGERSOLL-SMOUSE, anche se alcune informazioni vanno corrette alla luce di scoperte più recenti; per gli artisti del *Voyage pittoresque*, rimandiamo al fondamentale saggio di Petra LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non* (al catalogo delle opere vanno tuttavia aggiunti alcuni disegni riapparsi dopo il 1995). Per i soggiorni napoletani *pensionnaires*, si consulti la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*.

Jean-Joseph-Xavier Bidauld

Jean-Joseph-Xavier Bidauld (1758-1846), (Carpentras- Angers-Cherbourg 1978) catalogo della mostra a cura di Suzanne Gutwirth, Nantes, Chiffolleau, 1978.

Paysage, dessins français XVIII^e et XIX^e siècles dans les collections du Musée de Grenoble, (Grenoble, Musée de Grenoble, 6 settembre – 17 novembre 1997 ; Montbéliard, Musée du Château, 12 marzo – 9 maggio 1999 ; Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 15 gennaio – 10 aprile 2000), catalogo della mostra, Paris, RMN, 1999, pp. 11 e 38.

SCHURR, Gérauld, *Les petits maîtres de la peinture 1820-1920, valeurs de demain*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1979, t. IV.

Gabriel Bouquier de Terrasson

David e Roma, (Roma, Académie de France, Villa Médicis, dicembre 1981 – febbraio 1982), catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1981, pp. 239-241.

DEFrance, Eugène, *La conversion d'un sans-culotte, Gabriel Bouquier, peintre, poète et conventionnel, 1739-1810*, Paris, Mercure de France, 1912.

DUJARRIC-DESCOMBES, Léonard-Albert, *La fin d'un conventionnel [Gabriel Bouquier]*, Périgueux, Cassard jeune, 1901.

GALY, Édouard, *G. Bouquier, député à la Convention, peintre de marines et de ruines. Notes sur l'état de la peinture en France et en Italie à la fin du XVIII^e siècle*, Périgueux, Dupont, 1867.

KUSCINSKI, Auguste, *Dictionnaire des Conventionnels*, Paris, Société de l'Histoire de la Révolution française, Librairie Rieder, 1916.

LAFON, Gabriel, *Gabriel Bouquier de Terrasson, député à la Convention nationale, peintre de marines et de ruines, poète didactique et dramatique, membre de l'Institut de Bologne, de l'Académie des Arcades à Rome, de l'Académie de peinture de Bordeaux. Préface de Jules Clarétie*, Bordeaux, Ferret, 1906.

PRÉVOST, Michel e d'AMAT, Roman, *Dictionnaire de Biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1954, t. VI, col. 1381.

Louis-François Cassas

BOUCHER, Henri, *Louis-François Cassas*, « Gazette des Beaux-Arts », n. 2, 1926, pp. 27- 53, 209- 230.

CHEVALLIER, Élisabeth, *Louis-François Cassas : un artiste en voyage*, « Bollettino del C.I.R.V.I. », nn. 37-38, anno XIX, gennaio-dicembre 1998, fasc. I-II, pp. 203-206.

DE PORTALIS Roger, baron, *Les dessinateurs d'illustration au dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, pp.49-58.

DE SANDT, Udolpho van, *La chalcographie des frères Piranesi : quelques avatars de la gravure au trait*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », anno 1978 (1980), pp. 207-220.

DUMESNIL Antoine-Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs français*, Paris, 1858, t. III, pp. 200-241 e 245-315.

French Drawings from a Private Collection: Louis XIII to Louis XVI (collection Emile Wolf, New York), (Cambridge Mass., Fogg Art Museum, 1980), catalogo della mostra a cura di Konrad Oberhuber e Jacoby Beverly Schreiber, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, 1980, n. 63.

LOSSKY, Boris, *L'artiste archéologue Louis-François Cassas*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français », anno 1954, pp.114-123.

Louis-François Cassas. 1756-1827. Dessinateur- voyageur, (Köhlh, Wallraf- Richartz Museum, 22 aprile - 19 giugno 1994 ; Tours, Musée des Beaux- Arts, 19 novembre 1994 – 30 gennaio 1995), catalogo della mostra a cura di Annie Gilet e Philipp von Zabern, Mainz-am-Rhein, Philipp von Zabern, 1994.

Claude-Louis Châtelet

Claude to Corot: the Development of Landscape Painting in France (New York, Colnaghi, 1 novembre – 15 dicembre 1990), catalogo della mostra a cura di Alan Wintermute, New York, University of Washington Press, 1990.

Le dessin en couleurs. Aquarelle-gouaches-pastels, (Paris, Galerie Cailleux 1984), catalogo della mostra, Galerie Cailleux, 1984, n. 13.

Les étapes de la création. Esquisses et dessins de Boucher à Isabey, (Paris, Galerie Cailleux, 12 giugno – 13 luglio 1989), catalogo della mostra, Paris, Galerie Cailleux, 1989.

French Master Drawings from the Rouen Museum. From Caron to Delacroix, (Washington-New York-Minneapolis-Malibu 1981-1982), catalogo della mostra, Washington, International Exhibition Foundation, 1981, pp. 157-158, ill. 85.

Galerie Patrick Perrin. Dessins de maîtres. IV. De Callot à Tiepolo, a cura di Patrick Perrin, Marie-Thérèse Gudot, Nathalie Tachon, Paris, P. Perrin, 1990, n. 30.

Papety (Paris, Galerie Paul Prouté, 1982), catalogo della mostra, Paris, Galerie P. Prouté, 1982.

Les Varin, une dynastie de graveurs, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles, (Châlons-sur-Marne, Musée Municipal, 16 maggio – 5 ottobre 1987, Château-Thierry, Musée Jean de la Fontaine 6 giugno – 28 settembre 1987, Reims, Musée Saint-Rémi, 19 settembre – 25 ottobre 1987), catalogo della mostra a cura di Christine Abelé, Châlons-sur-Marne, Éditions des Amis des Musées de Châlons-sur-Marne, 1987.

VERGNET-RUIZ, Jean, *Les dessins français au British Museum*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », anno 1932, pp. 19-20.

WILDENSTEIN, Georges, *L'Abbé de Saint-Non, artiste et mécène*, « Gazette des Beaux-Arts », n. 44, 1959, pp. 225-244.

Charles-Louis Clérisseau

ADAM, Robert, *Journal of a Tour in Italy*, « Library of the Fine Arts », vol. II, ottobre 1831, pp. 165-178 ; novembre 1831, pp. 135-145.

Charles-Louis Clérisseau: dessins du Musée de l'Ermitage (Paris, Musée du Louvre, 22 settembre – 18 dicembre 1995), catalogo della mostra, Paris, RMN, 1995.

COTTÉ, Sabine, *Clérisseau dessinateur et architecte du Siècle des Lumières*, «L'Estampille, L'Objet d'art», n. 295, ottobre 1995, pp. 33-39.

FLEMING, John, *Robert Adam and his Circle in Edinburgh and Rome*, London, J. Murray, [1962], pp. 268-294.

LUI, Francesca, *Apprentissage et vita italiana di Charles-Louis Clérisseau, architetto e pittore di antichità. Note sul viaggio in Italia (1749-1767)*, «Bolletino del C.I.R.V.I.», n. 22, luglio – dicembre 1990, anno XI, fasc. II, pp. 237-263.

MCCORMICK, Thomas J., *An Unknown Collection of Drawings by Charles-Louis Clérisseau*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 22, ottobre 1963, pp. 119-126.

MCCORMICK, Thomas J., *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism*, New York et Londres, The MIT Press, 1990.

SKINNER, Basil, *Nineteen Drawings by C.L. Clérisseau*, «The Burlington Magazine», n. 105, aprile 1963, p. 162.

Pierre-Henri Danloux

PORTALIS, Roger, baron, *Henri-Pierre Danloux peintre de portraits et son journal durant l'émigration (1735-1809)*, Paris, E. Rahir, 1910.

Jacques-Louis David

DAVID Jacques-Louis-Jules, *Le peintre Louis David, 1748-1825, souvenirs et documents inédits*, Paris, Havard, 1880-82, 2 voll.

David e Roma, (Roma, Académie de France, Villa Médicis, dicembre 1981 – febbraio 1982), catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1981.

Jacques-Louis David. 1748-1825, (Paris, Musée du Louvre – Versailles, Musée National du Château, 26 ottobre 1989 – 12 febbraio 1990) catalogo della mostra a cura di Antoine Schnapper e Arlette Serullaz, Paris, RMN, 1989.

DELÉCLUZE, Étienne-Jean e NODIER, Charles, *Louis David, son école et son temps, souvenirs*, Paris, Didier, 1855 (ried. a cura di Jean-Pierre Mouilleseaux, Paris, Macula, 1983).

LEDBURY, Marc, *Unpublished Letters to Jacques-Louis David from his Pupils in Italy*, «The Burlington Magazine», vol. CXLII, n. 1166, maggio 2000, pp. 296-300.

LEE, Simon, *David*, London, Phaidon, 1999.

David contre David, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 6 – 10 dicembre 1989), a cura di Régis Michel, Paris, La Documentation Française, 1989, 2 tomi.

ROSENBERG, Pierre e PRAT, Louis-Antoine, *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, Milano, Mondadori-Electa-Leonardo Arte, 2002, 2 tomi.

ROSENBERG, Pierre e PERONNET, Benjamin, *Un album inédit de David*, «La Revue de l'Art», n. 142, 2003, pp. 45-83.

SCHNAPPER, Antoine, *David témoin de son temps*, Fribourg, Office du Livre, 1980.

Louis-Jean Desprez

ASCANI, Valerio, *La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Séroux d'Agincourt*, «Arte Medievale», II, n. 2, 1989, pp. 145-153.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*, Paris, 1985, pp. 8-9.

BRIÈRE Gaston, *Le musée de l'Ecole polytechnique*, «Musées et monuments de France», n. 9, 1906, pp. 134-135.

BRIÈRE, Gaston, *Louis-Jean Desprez*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1921 [1922], pp. 196-201.

La chimère de Monsieur Desprez, (Paris, Musée du Louvre, 10 febbraio – 2 maggio 1994) catalogo della mostra a cura di Régis Michel, Paris, RMN, 1994.

Dessins français du XVIII^e siècle conservés à la Bibliothèque de l'École Polytechnique, (Paris, École Polytechnique, 15 novembre – 24 novembre 1983), catalogo della mostra, Paris, École Polytechnique, 1983.

A.L.R. Ducros (1748-1810), paysages d'Italie à l'époque de Goethe, (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 21 marzo – 19 maggio 2005) catalogo della mostra a cura di Pierre Chessex, Genève, Éditions du Tricorne, 1986.

KROENIG, Wolfgang, *Il duomo di Salerno nei disegni di Louis-Jean Desprez*, «Napoli Nobilissima», vol. VIII, 1969, pp. 217-222.

Louis-Jean Desprez. Auxerre 1743 – Stockholm 1804. Architecte, pensionnaire du Roi de France à Rome, (Auxerre, Musée Saint-Germain, 3 luglio – 3 ottobre 1994) catalogo della mostra a cura di Micheline Durand et Pierre Leclercq, Auxerre, Musée d'Auxerre, 1994.

Louis-Jean Desprez, 1743-1804. Peintre, graveur, architecte et décorateur de théâtre en Italie et en Suède, (Paris, Centre culturel suédois, 12 giugno - 12 luglio 1974) catalogo della mostra a cura di Börje Magnusson, Paris, Centre culturel suédois, 1974.

WOLLIN, Nils G., *Gravures originales de Desprez ou exécutées d'après ses dessins*, Malmö, J. Kroon, 1933.

WOLLIN, Nils G., *Desprez en Italie*, Malmö, J. Kroon, 1935.

Gabriel-Pierre-Martin Dumont

GALLET, Michel, *Demeures parisiennes sous Louis XVI*, Paris, Le Temps, 1964.

Alexandre-Hyacinthe Dunouy

SCHURR, Gérald et CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1996, t. I, p. 389.

Jean-Honoré Fragonard

CUZIN, Jean-Pierre, *Fragonard dans les musées français, quelques tableaux reconsidérés ou discutés*, « Revue du Louvre et des musées de France », n.1, 1986, XXXVI^o anno, pp. 58-66.

CUZIN, Jean-Pierre, *Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du Livre, Paris, Vilo, 1987.

DE SAINT-NON, Claude-Richard, Abate, e FRAGONARD, Jean-Honoré, *Panopticon Italiano, un diario di viaggio ritrovato: 1759-1761*, a cura di Pierre Rosenberg e con la collaborazione di Barbara Brejon de Lavergnée, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

Fragonard, (Paris, Grand Palais, 24 septembre 1987 – 4 janvier 1988; New York, Metropolitan Museum of Art, 2 février – 8 mai 1988), catalogo della mostra a cura di Pierre Rosenberg, Paris, RMN, 1987.

Fragonard et le voyage en Italie 1773-1774. Les Bergeret, une famille de mécènes, (L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlecq, 20 maggio - 30 settembre 2001; Grasse, Villa-musée Jean-Honoré Fragonard, 1 giugno – 30 settembre 2002), catalogo della mostra, Paris, Somogy, 2001.

PIGLER, André, *Fragonard et l'art napolitain*, « Gazette des Beaux-Arts », marzo 1931, pp. 192-197.

TORNÉZY, Albert, *Bergeret et Fragonard, journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, «Bulletin et mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest», t. XVII, 1895.

WILHELM, Jacques, *Fragonard as a Painter of Realistic Landscapes*, «The Art Quarterly», primavera 1948, pp. 296-305.

Pierre-Jacques Gaultier

BASAN, François, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, s.n., 1789, t. II, p. 257.

BRYAN, Michael, *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, London, J. Carpenter, 1813-1814, t. I, p. 456.

CASTELLANO, Giuseppe, *Mons. Ottavio Antonio Bayardi e l'illustrazione delle Antichità d'Ercolano*, «Samnium», XVI-XVIII, 1943-1945, nn. 1-2, nota 4 p. 84.

COHEN, Henry, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Paris, A. Rouquette, 1912.

GORI GANDELLINI, Giovanni, *Notizie degli intagliatori*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli, 1771, t. II, p. 72.

NAGLER, Georg Kaspar, *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, München, E.A. Fleischmann, 1835-1852, t. V, p. 49.

Jean-Baptiste Génillon

COHEN, Henry, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Paris, A. Rouquette, 1912.

David e Roma, (Roma, Villa Medici, dicembre 1981 – febbraio 1982), catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1981, pp. 240-241.

FÜSSLI, Johann Rudolph, *Allgemeines Künstlerlexicon* 2^{nda} parte, Zürich, Füessli, 1767.

GABET, Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, Vergne, 1831.

Revue universelle des arts, t. XIX (1864), p. 48.

MAZE-SENCIER, Alphonse, *Le Livre des Collectionneurs*, Paris, Renouard, 1885, p. 508.

Étienne Giraud

DE SETA, Cesare, *Napoli nel Settecento e le vedute di Étienne Giraud*, Milano, Il Polifilo, 1977.

VALERIO, Vladimiro, *Nel segno di Giraud. Amicizie e intrighi nella Napoli del diciottesimo secolo*, Napoli, Voyage pittoresque, 2003.

Anne-Louis Girodet-Trioson

BECK-SAIELLO, Émilie, *Alcuni documenti inediti su Girodet a Napoli*, «Ricerca di Storia dell'Arte», n. 81, 2003, pp. 99-109.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile, *Lettres inédites du peintre Girodet-Trioson... à Ange René Ravault, peintre, graveur, lithographe*, Pithiviers, Chenu, 1863.

BERNIER, Georges, *Anne-Louis Girodet, 1767-1824, prix de Rome 1789*, Paris, Jacques Damase, 1975.

Les Cahiers du Musée Girodet, Montargis, Éditions du Musée Girodet, 1989.

GIRODET, Anne-Louis, *Œuvres posthumes*, Paris, Renouard, 1829, 2 tomi.

LAFONT, Anne, *Une jeunesse artistique sous la Révolution : Girodet avant 1800*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 2001.

LEMEUX-FRAITOT, Sidonie, *Ut poeta pictor, les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Paris, Université de Panthéon-Sorbonne, 2003, 2 voll.

LEVITINE George, *Quelques aspects peu connus de Girodet*, «Gazette des Beaux-Arts», t. LXV, aprile 1965, pp. 231-246.

SAVETTIERI, Chiara, *Ai confini delle arti: Anne-Louis Girodet-Trioson tra pittura e scrittura*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Pisa, Università di Pisa, 2002.

Jean Pierre Louis Laurent Hoüel

Catalogue de tableaux, gouaches, dessins, estampes, recueils, livres à figures, éditions, planches gravées et curiosités diverses; après le décès de M. Hoüel [...], par F. L. Regnault-Delalande, Paris, Ancien Hôtel d'Aligre, 1814.

Fantastic and Ornamental Drawings from the Kaufman Collection, (Portsmouth, Portsmouth College of Art and Design, 1969) catalogo della mostra, Portsmouth, 1969, n. 107.

HOUËL, Jean, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, 1782-1787, 4 voll.

Houël, Voyage en Sicile 1776- 1779, (Paris, Musée du Louvre, 26 marzo- 26 giugno 1990), catalogo della mostra a cura di Madeleine Pinault, Paris, RMN, 1990.

Jean Hoüel (Rouen, 1735 – Paris, 1813). Collections de la Ville de Rouen, (Rouen, Musée des Beaux- Arts, 23 giugno – 1 ottobre 2001), catalogo della mostra, Rouen, Cahiers du Cabinet des dessins, 2001.

PINAULT, Madeleine, « Un artiste partisan des Lumières : Jean Hoüel », in *Chantiers révolutionnaires. Sciences, Musique, Architecture*, Manuscrits modernes sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, pp. 185-197.

PINAULT, Madeleine, « Jean Hoüel », in *La Révolution en Haute Normandie*, ouvrage collectif publié avec le Comité régional d'histoire de la Révolution française, Rouen, Éditions du P'tit Normand, 1988, pp. 261-265.

PINAULT SØRENSEN, Madeleine, *L'écriture du peintre, Jean-Pierre-Laurent Hoüel*, in *Écrire le voyage*, atti del convegno (Paris, Centre interuniversitaire d'études hongroises, université de Paris-Sorbonne, estate 1994), a cura di György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, pp. 69-80.

PINAULT SØRENSEN, Madeleine, *Un peintre en voyage : ombres et lumières chez Hoüel*, in *Congrès international « Voyage nel sud ». Viaggio nel Sud, III, Il profondo Sud : Calabria e dintorni. Bibliothèque du voyage en Italie*, atti del convegno (Capri, Reggio Calabria, Catania, 20-27 maggio 1990), Genève, ?, 1995, pp. 261-276.

PINAULT SØRENSEN, Madeleine, *Le voyage en Italie de Hoüel (1769-1772)*, in *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini, 1996, pp. 500-527.

PINAULT SØRENSEN, Madeleine e GRIGOREVA, Irina S., *L'acquisition du Cabinet Hoüel par Catherine II*, « Gazette des Beaux- Arts », novembre 1995, pp. 171-186.

La Sicilia di Jean Houël all'Ermitage, (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 5 dicembre 1988 – 30 gennaio 1989), catalogo della mostra a cura, Palermo, Sicilcassa, 1989.

VLOBERG, Maurice, *Jean Hoüel, peintre et graveur, 1735-1813*, Paris, Jean Naert, 1930.

Charles François Grenier de Lacroix

French Paintings 1500 – 1825, The Fine Arts Museums of San Francisco, a cura di Pierre Rosenberg et Marion C. Stewart, San Francisco, Publications Department of the Fine Arts Museums of San Francisco, 1987, pp. 197-199.

JACQUOT, Albert, *Le peintre lorrain Charles-Louis Chéron et sa famille*, « Réunion des sociétés des beaux-arts des départements », vol. XI, 1887, pp.340, 346, 347, 356.

LEFRANCOIS, Thierry, *Les peintures provençales anciennes des Fine Arts Museums de San Francisco*, « Bulletin Mensuel de l'Académie du Vaucluse », n. 4, janvier 1985.

MALGOUYRES, Philippe, *Dessins de la donation Marcel Puech au Musée Calvet, Avignon, catalogue sommaire*, Avignon, Fondation Calvet, Paparo Edizioni, RMN, 1999.

MICHEL, Olivier, «Lacroix de Marseille», in *Parcours catalogue, Musée des Beaux-Arts de Marseille*, Marseille, Musées de Marseille, 1990, p. 91.

Revue universelle des arts, XX, 1859, p. 54.

Jean-Baptiste Lallemand

BORSELLINO, Enzo, *Le decorazioni settecentesche di Palazzo Corsini alla Lungara*, in *Ville e palazzi, illusione scenica e miti archeologici*, Roma, E. Debenedetti, 1987, pp. 181-211.

GEIGER, Monique, *La vie quotidienne vue par Jean-Baptiste Lallemand*, « Bulletin de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Dijon », n. 81, 1976, pp. 114-117.

MARCUS, Claude-Gérard, *Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803), Peintre de Dijon, de Rome, de Paris*, Paris, Galerie Marcus, 1996.

MICHEL, Olivier, *Recherches sur Jean-Baptiste Lallemand à Rome*, in *Piranèse et les Français* (Roma, Académie de France, Villa Médicis 12-14 maggio 1976), atti del convegno a cura di Georges Brunel, Roma, Edizioni dell' Elefante, 1978, pp. 327-344.

Un paysagiste dijonnais du XVIII^e siècle, J.-B. Lallemand, 1716-1803, (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1954), catalogo della mostra a cura di Pierre Quarré e di Monique Geiger, Dijon, Darantière, 1954.

ROLAND-MICHEL, Marianne, *Watteau et les Figures de différents caractères*, in *Antoine Watteau, 1684-1721: Le Peintre, son temps et sa légende*, Paris, M. Graselli et F. Moureau, 1987, pp. 117-127.

Adrien Manglard

ADRIEN, Marcel, *La jeunesse de Joseph Vernet*, « Mémoires de l'Académie de Vaucluse », 2^{nda} serie, t. XV, 1915, pp. 24-44.

I Francesi a Roma residenti e viaggiatori nella Città eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo, (Roma, Palazzo Braschi, maggio-luglio 1961), catalogo della mostra, Roma, s.n., 1961, p. 249.

MADDALO, Silvia, *Adrien Manglard (1695-1760)*, Roma, Multigrafica Editrice, 1982. *Les collections du Comte d'Orsay: Dessins du Musée du Louvre*, (Paris, Musée du Louvre, 24 febbraio – 30 maggio 1983), catalogo della mostra a cura di Jean-François Méjanès, Paris, RMN, 1983, p. 87.

MICHEL, Olivier, *Adrien Manglard peintre et collectionneur (1695-1760)*, in *Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen-Age, Temps Modernes*, t. XCIII (2), 1981, pp. 823-926.

ROSTAND, André, *Adrien Manglard et la peinture de marines au XVIII^e siècle*, « Gazette des Beaux-Arts », vol. XII, dicembre 1934, pp. 263-272.

SALERNO, Luigi, *I Pittori di Vedute in Italia*, 1991, pp. 142-143, pl. 40.3.

SPINOSA, Nicola, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo*, 1987, p. 156, n. 270 e p. 373, fig. 367.

STRAZZULLO, Franco, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Napoli, Congedo, 1976, vol. II, pp. 573, 578, 687 e 752.

Victor-Jean Nicolle

BOUCHER, Henri, *V.-J. Nicolle*, « Gazette des Beaux-Arts », febbraio 1923, pp. 97-113.

Le Cicerone, n. 21, Paris, s.n., 1929, p. 34.

DE LESCURE, Mathurin, *Le château de la Malmaison*, Paris, H. Plon, 1867, p. 237, 282.

HUBERT, Nicole, « Nicolle », in *Dictionnaire Napoléon*, sous la direction de Jean Tulard, Paris, Fayard, 1987, p. 1238.

LAVALLÉE, Pierre, *Dessins français du XVIII^e s. à la bibliothèque de l'ENSBA*, Paris, Van Oest, 1928.

NICOLLE, Victor-Jean, *Monuments de Paris en 1810. Cinquante aquarelles originales inédites de Victor-Jean Nicolle*, introduction et notices de Pierre Schommer, Paris, Éditions Rombaldi, 1961.

QUENTIN-BAUCHART, Maurice, *Les musées municipaux*, Paris, H. Laurens, 1912, p. 108, tav. 35.

RÉAU, Louis, *Histoire de la peinture française du XVIII^e siècle*, 2, (1926) p. 66, tav. XLII.

Pierre-Adrien Pâris

ESTIGNARD, Alexandre, *A. Pâris : Sa vie, ses œuvres, ses collections*, Paris, Flowey, 1902.

GANAY Ernest de, Pierre-Adrien Pâris, architecte du Roi, « Revue d'Art ancien et moderne », vol. II, 1924, pp. 249-264.

PINON, Pierre, *A Career for Archaeology. The Case of Pierre-Adrien Pâris*, « Rassegna », settembre 1993, pp. 28-43.

PINON, Pierre, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) et l'architecture antique*, in *L'Antiquité greco-romaine vue par le siècle des Lumières*, Caesarodunum, 22 bis, a cura di Raymond Chevallier, Tours, 1987, pp. 403-415.

Jean-Pierre Péquignot

BRUNE, Paul, abate, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912, p. 220.

CACHOT, Michel, *Le peintre Jean-Pierre Péquignot de Baume-les-Dames*, in « Franche-Comté, croisée des arts », 1978, n. 5, p. 3.

DELABORDE, Henri, *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, Paris, J. Renouard, 1864, t. II, p. 166-167.

DIMIER, Louis, *Histoire de la peinture en France au XIX^{ème} siècle (1793-1903)*, Paris, Delagrave 1914, p. 62.

Documents et correspondance diverse, Besançon, Baudin, 1860.

Exposition rétrospective des arts en Franche-Comté, Besançon, Musée des Beaux-Arts, 1906, n. 78, p. 13.

GUÉNARD, Alexandre, LANDON, Charles- Paul, *Annales du musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts, Paysages et tableaux de genres*, Paris, chez l'auteur, 1808, pp. 13-16, pl. 11 e 13.

MAGNIN Jeanne, *La peinture et le dessin au musée de Besançon*, Dijon, Darantière, 1919, pp. 64-65.

MARMOTTAN, Paul, *La jeunesse du peintre Fabre*, « Gazette des Beaux-Arts », vol. XV, febbraio 1927, pp. 85-92.

Paris et les ateliers provinciaux au XVIIIème siècle, (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 10 maggio- 30 luglio 1958), a cura di Gilberte Martin-Rémy, Bordeaux, Delmas, 1958, n. 110, p. 48, tav. 38.

THURIET, Maurice, *Un artiste oublié, Jean-Pierre Péquignot*, « Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, Besançon », 8^a serie, t. V, 1910 (1911), p. 269-288.

Vision de la nature en France au XIX^{ème} siècle, (Musée d'Huddersfield (G.B), Musée des Beaux-Arts de Besançon, 1986), catalogo della mostra, Besançon, Musée des Beaux-Arts, 1986.

Alexis-Nicolas Pérignon

Nouvelles Archives de l'Art français, 1876, pp. 46, 49, 51 e 146 ; 1905, p. 100.

Jean-Augustin Renard

WILLK-BROCARD, Nicole, *Quelques aspects du talent de dessinateur de l'architecte Jean-Augustin Renard (1744-1807)*, in *Curiosité, Études d'Histoire de l'Art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 181-187.

Hubert Robert

BANDIERA, John O., *Form and Meanings in Hubert Robert's Ruin Caprices*, «The Art Institute of Chicago Museum Studies», n. 15, 1989, pp. 21-37.

BEAU, Marguerite, *La collection des dessins d'Hubert Robert au musée de Valence*, Lyon, Audin, 1968.

CAILLEUX, Jean, *Hubert Robert dessinateur de la Rome vivante, 1757-65*, in *Actes du congrès international d'histoire de l'art*, Budapest, 1969, t. III, pp. 57-61.

CORBOZ, André, *Peinture militante et architecture révolutionnaire: à propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Bâle e Stuttgart, Burkhaüser, 1978.

DIAKOV, Lev Arkadevich, *Hubert Robert*, Moskva, Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1971.

Éloge de l'ovale. Peintures et pastels du XVIII^e siècle français, (Paris, Galerie Cailleux, 18 novembre – 20 décembre 1975), catalogo della mostra, Paris, Presses artistiques, 1975.

FEUILLET, Maurice, *Les dessins d'Honoré Fragonard et d'Hubert Robert des Bibliothèque et Musée de Besançon*, Paris, Delteil, 1926.

La Folie d'Artois, (Paris, château de Bagatelle, 15 giugno – 3 luglio 1988), catalogo della mostra a cura di Daniel Alcouffe, Paris, Antiquaires à Paris, 1988.

J. H. Fragonard e H. Robert a Roma, (Roma, Académie de France- Villa Medici, 6 dicembre 1990 - 14 febbraio 1991), catalogo della mostra a cura di Catherine Boulot, Jean-Pierre Cuzin e Pierre Rosenberg, Roma, Palombi, 1990.

GABILLOT, [C.], *Hubert Robert et son temps*, Paris, Librairie de l'art, 1895.

Ghiuber Rober i arkhitekturnyi peizazh vtoroi poloviny XVIII veka : zhivopis, grafika, (Leningrad, Museo dell' Ermitage, 1984) catalogo della mostra a cura di G.A. Alekseeva e N.G. Obnovlenskaïa, Leningrad, « Iskusstvo » Leningradskoïe otdelenie, 1984.

Hubert Robert, (Paris, Musée de l'Orangerie), catalogo della mostra a cura di Charles Sterling, Paris, Musée de l'Orangerie, 1933.

Hubert Robert. Un album de croquis d'Hubert Robert (1733-1808), (Genève, Galerie Cailleux, 1979) catalogo della mostra a cura di Jean de Cayeux e Marianne Roland-Michel, Paris, Presses artistiques, 1979.

Hubert Robert, Drawings and Watercolours, (Washington, National Gallery of Art, 19 novembre 1978 – 21 gennaio 1979), catalogo della mostra a cura di Victor Carlson, Washington, National Gallery of Art, 1978.

Hubert Robert: Les sanguines du Musée de Valence, (Paris, Musée Jacquemard André, 1969), catalogo della mostra a cura di Julien Cain, Paris, Buisson, 1969.

Hubert Robert et Louis Moreau, (Paris, Galerie Jean Charpentier, 1922), catalogo della mostra a cura di Pierre Soullain Paris, Galerie Charpentier, 1922.

Hubert Robert, Louis Moreau, exposition du cent cinquantième de leur mort, Paris, Galerie Cailleux, 26 novembre – 20 dicembre 1957), catalogo della mostra a cura di Jean Cailleux e Marianne Roland-Michel, Paris, la Galerie, 1957.

Hubert Robert et la Révolution, (Valence, Musée des Beaux-Arts, 3 aprile – 28 maggio 1989), catalogo della mostra a cura di Catherine Boulot, Valence, Musée de Valence, 1989.

LECLÈRE, Léon, *Hubert Robert*, Paris, H. Laurens, 1913.

Le Louvre d'Hubert Robert, (Paris, Musée du Louvre, 16 giugno – 29 ottobre 1979), catalogo della mostra a cura di Marie-Catherine Sahut, Paris, RMN, 1979.

NOLHAC, Pierre de, *Hubert Robert*, Paris, Goupil et Compagnie, 1910.

RAUX, Sophie, *Catalogue des dessins français du XVIII^e siècle de Claude Gillot à Hubert Robert. Palais des Beaux-Arts, Lille*, Paris, RMN, 1995.

RÉAU, Louis, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris, A. Colin, 1929.

THUILLIEZ, Stéphanie, *Les quatre éléments dans l'œuvre d'Hubert Robert*, in *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, atti del convegno (Bordeaux, Opéra, 17-21 settembre 1997), a cura di Hervé Brunon, Monique Mosser e Daniel Rabreau, Annales du Centre Ledoux, vol. IV, Bordeaux, William Blake & Co., Art & Arts, 2004, pp. 325-335.

De Watteau à David. Peintures et dessins des musées de province français, (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 settembre – 30 novembre 1975), catalogo della mostra, Gand, Snoeck-Ducaju, 1975.

Jacques-Germain Soufflot

MONDAIN detto MONVAL, Jean-Baptiste, *Soufflot, sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713-1780)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1918.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2004.

Soufflot et son temps 1780-1980, (Lyon, Musée des Beaux-Arts; Paris, Hôtel de Sully, 1980), catalogo della mostra a cura di Michel Gallet, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1980.

Jean-Hugues Taraval

SANDOZ, Marc, *Hugues Taraval*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1972, pp. 195-255.

WILHEM, Jacques, *Deux plafonds peints par Hugues Taraval à l'hôtel Grimod d'Orsay*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1974, pp. 123-130.

Jean-Jacques-François Taurel

BORDES, Philippe et CHEVALIER, Alain, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins, Musée de la Révolution française*, Vizille, RMN, 1996, pp. 94-95.

CAHEN, Antoine, *Les prix de quartier à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, « Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français », 1993, pp. 61-84.

La Révolution et l'Europe 1789-1799. Le concours de l'An II, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 marzo - 26 giugno 1989), catalogo della mostra, Paris, RMN. 1989, t. III, pp. 836-840.

Jean-Baptiste Tierce

BERTI, Luciano, PETRIOLI TOFANI, Annamaria e CANEVA, Caterina, *Gli Uffizi, catalogo generale*, Florence, s.n., 1979, t. I, p. 541.

Les collections du Comte d'Orsay: Dessins du Musée du Louvre, (Paris, Musée du Louvre, 24 febbraio – 30 maggio 1983), catalogo della mostra a cura di Jean-François Méjanès, Paris, RMN, 1983, pp. 137 et 176.

GONZALEZ-PALACIOS, Alvar, *La stanza del Gladiatore*, «Antologia di Belle Arti», n.s., n. 55-58, 1998, pp. 4-33.

Petits et grands théâtres du Marquis de Sade, (Paris, Art Center, 16 maggio- 1 luglio 1989), catalogo della mostra a cura di Annie Le Brun, Paris, Art Center, 1989, pp. 142-143, 146-147.

Donatien Alphonse François, marquis de Sade. Lettres et documents manuscrits. Dessins de Jean-Baptiste Tierce, (Paris, Librairie Benoît Forgeot, hiver 1998-1999), catalogo della mostra a cura di Mladen Kozul Paris, Librairie B. Forgeot, 1998.

Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile – 30 giugno 1977), catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1977.

Les Varin, une dynastie de graveurs, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles, (Châlons-sur-Marne, Musée Municipal, 16 maggio – 5 ottobre 1987, Château-Thierry, Musée Jean de la Fontaine 6 giugno – 28 settembre 1987, Reims, Musée Saint-Rémi, 19 settembre – 25 ottobre 1987), catalogo della mostra a cura di Christine Abelé, Châlons-sur-Marne, Éditions des Amis des Musées de Châlons-sur-Marne, 1987, n. 46.

Pierre-Henri de Valenciennes

BAZIN, Germain, *Pierre-Henri de Valenciennes*, « La Gazette des Beaux-Arts », 1962, pp. 353-362.

DORA, Henri, *Valenciennes's Theories : from Newton, Buffon and Diderot to Corot, Chevreul, Delacroix, Monet and Seurat*, « Gazette des Beaux-Arts », t. CXXIV, novembre 1994, pp. 185-194.

GALLO, Luigi, *Valenciennes et la théorie du paysage néoclassique*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Paris, Université de Panthéon – Sorbonne, 2003.

LACAMBRE, Geneviève, *L'éruption du Vésuve par Pierre-Henri de Valenciennes*, « La Revue du Louvre », n. 5/6, 1980, pp. 312-314.

LACAMBRE, Geneviève, *Pierre-Henri de Valenciennes en Italie: un journal de voyage inédit*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», anno 1978 (1980), pp. 139-178.

MANTURA, Bruno e LACAMBRE, Geneviève, *Pierre-Henri de Valenciennes*, Napoli, Electa, 1996.

MONOD Théodore, NOIROT, Pierre, THÉODORIDÉS, Jean, *Achille Valenciennes (1794-1865) (Documents inédits)*, Paris, Éditions du Muséum d'Histoire Naturelle, 1967.

«*La nature l'avait créé peintre*», *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, (Toulouse, Musée Paul Dupuy, 19 marzo - 30 giugno 2003), catalogo della mostra, Paris, Somogy, 2003.

Œuvres provenant des donations faites par Madame la Princesse Louise Croÿ et Monsieur Louis Devillez, (Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries, 5 dicembre 1930 – 15 gennaio 1931), catalogo della mostra a cura di Jean Guiffrey, Paris, Frazier-Soye, 1930.

Les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819, (Paris, Musée du Louvre, 13 febbraio - 3 maggio 1976), catalogo della mostra a cura di Geneviève Lacambre, Paris, RMN, 1976.

Pierre-Henri de Valenciennes, (Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1956-1957), catalogo della mostra a cura di Robert Mesuret, Toulouse, Imprimerie régionale, 1958.

Pierre-Henri de Valenciennes, (Paris, Galerie de Bayser, 1973-1974), catalogo della mostra, Paris, de Bayser, 1973.

Pierre Henri de Valenciennes, (Spoleto, 27 giugno - 4 agosto 1996) catalogo della mostra a cura di Geneviève Lacambre e Bruno Mantura, Napoli, Electa, 1996.

RADISICH, Paula-Réa, *Eighteenth Century Landscape Theory and the Work of Pierre Henri de Valenciennes*, Ann Arbor, University of Michigan, 1981.

RADISICH, Paula-Réa, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University press, 1998.

SCHULTZE, Simone, *Philippe-Henri de Valenciennes und seine Schule: «Paysage historique» und der Wandel in der Naturauffassung am Anfang des 19 Jahrhundert*, Frankfurt-am-Main-New-York, P. Lang, 1996.

STERLING, Charles e ADHÉMAR, Hélène, *Musée national du Louvre: Peintures, école française, XIX^e siècle*, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1958-1961, vol. IV.

VENTURI, Lionello, *P.H. de Valenciennes*, « Art Quaterly », vol. IV, primavera 1941, pp. 89-109.

WHEELOCK, Whitney, *Pierre-Henri de Valenciennes: An Unpublished Document*, « The Burlington Magazine », vol. CXVIII, 1976, pp. 225-227.

Joseph Vernet

Claude-Joseph Vernet, 1714-1789, (München, Neue Pinakothek, 10 aprile – 6 luglio 1997), catalogo della mostra, München, Bayerische Staatgemaltesammlungen, 1997.

Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1890, (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 giugno – 15 settembre 1999), catalogo della mostra a cura di Claude Pétry, Arcueil, Anthèse, 1999.

CONISBEE, Philip, *Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet*, «The Burlington Magazine», n. CXV, 1973, pp. 789-794.

CONISBEE, Philip, *Vernet in Italy*, in *Pittura Europea nel secolo dei Lumi*, Pisa, Roberto Ciardi, 1993, pp. 129-140.

CONSTABLE, William-George, *Carlo Bonavia*, « Art Quaterly », vol. XXII, n. 1, primavera 1959, pp. 19-44.

DAYOT, Armand, *Les Vernet: Joseph, Carle, Horace*, Paris, Armand Magnier, 1898.

DEMARQ, Marie-Pierre, DUCHENE, Virginie, MADET-VACHE, Annie et MANŒUVRE, Laurent, *Joseph Vernet 1714-1789. Les vues des Ports de France*, Paris, Musée de la Marine, 2003.

DE TOULONGEON, *Manuel du Museum Français*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1805, vol. VII, pp. 67-68.

GUERRETTA, Patrick André, *Quelques remarques et documents autour d'un tableau italique du Palais de l'Athénée*, « Genava », n.s., t. XL, 1992, pp. 127-146.

- GUIFFREY, Jean, *Correspondance de Joseph Vernet avec le Directeur des Bâtiments sur la collection des Ports de France, et avec d'autres personnes sur divers objets, 1756-87*, « Nouvelles Archives de l'Art Français », 3^e serie, n. IX (1893), pp. 1-99.
- INGERSOLL-SMOUSE, Florence, *Joseph Vernet, peintre de marine. 1714-1789*, Paris, Les Beaux-Arts, édition d'études et de documents, 1926.
- Joseph Vernet (1714-1789)*, (London, Kenwood House, 4 giugno – 19 settembre 1976; Paris, Musée de la Marine 14 ottobre 1976 – 9 gennaio 1977), catalogo della mostra a cura di Philip Conisbee, London, Greater London Council, 1976.
- LAGRANGE, Léon, *Les Vernet: Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1864.
- LAGRANGE, Léon e DE MONTAIGLON, Henri, *Joseph Vernet : Pièces et notes pour servir à l'histoire de ses tableaux des Ports de France*, « Archives de l'art français », n. VII, 1856, pp. 139-163.
- MANŒUVRE, Laurent et REITH, Éric, *Joseph Vernet 1714 – 1789: Les Ports de France*, Arcueil, Antithèse, 1994.
- MARCEL, Adrien, *La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de marines*, « Mémoires de l'Académie de Vaucluse », 2^{nda} serie, t. XV, 1915, pp. 24-44.
- ROSSI, Francesco, *Accademia Carrara, 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1989, n. 549.
- SHARP, Ellen, *A Romantic Ruin: Vernet and the Temple of Serapis*, « Bulletin of the Detroit Institute of Art », 1967, pp. 54-64.
- ZERI, Federico e GONZALES-PALACIOS, Alvar, *Un appunto su Vernet a Napoli*, « Antologia di Belle Arti », n. 5, marzo 1978, pp. 59-61.

Jean-Antoine o Ignace Vernet

- MOUSSINOT, [?], *Mémoire historique et critique sur la ville souterraine découverte au pied du mont Vésuve*, a cura di [?] d'Arthenay, Avignon, Giroud, 1748.
- DAYOT, Armand, *Les Vernet. Joseph, Carle, Horace*, Paris, Armand Magnier, 1898, nota 1 pp. 43-45.
- MANTZ, Paul, *Joseph Vernet, Recueil de documents inédits*, « Archives de l'Art Français », 1851-1852, t. I, p. 306.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, *Vallayer en son temps*, in *Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette*, (Marseille, Musée des Beaux-Arts, 12 aprile – 23 giugno 2003), catalogo della mostra a cura di Eik Kahng et Marianne Roland-Michel, Paris, Somogy, 2003, pp. 15-16.

Pierre-Jacques Volaire

- BECK-SAIELLO, Émilie, *Le Chevalier Volaire, un peintre français à Naples au XVIII^e siècle*, Napoli, Centre Jean Bérard, 2004.
- CAUSA PICONE, Marina, *Voltaire*, « Antologia di Belle Arti », n. 5, 1978, pp. 24-48.
- GINOUX, Charles, *Le chevalier Volaire et les autres peintres toulonnais de ce nom (1660-1831)*, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1893, pp.1-20.
- GONZALES-PALACIOS, Alvar, *Noterelle su Volaire*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg, Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, RMN, 2001.
- MARANDEL, Jean-Pierre, *A Painting by the Chevalier Volaire*, « Studi sul Settecento, Antologia di Belle Arti », n. 55-58, 1998.

Cataloghi di mostre

AMALFI 1989. *Alla ricerca del Sud. Tre secoli di viaggi ad Amalfi nell'immaginario europeo*, (Amalfi, 24 giugno - 31 agosto 1989), catalogo della mostra a cura di Dieter Richter, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

ARRAS 2004. *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIII^e siècle*, (Arras, Musée des Beaux-Arts, 6 marzo – 14 giugno ; Épinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain, 3 luglio – 27 settembre 2004), catalogo della mostra a cura di Emmanuelle Delapierre e Matthieu Gilles, Gand, Ludion, 2004.

BOLOGNA 1981. *Paesaggio: immagine e realtà*, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1981), catalogo della mostra, Milano, Electa, 1981.

BOSTON 1978. *Visions of Vesuvius*, (Boston, Museum of Fine Arts), catalogo della mostra a cura di Alexandra R. Murphy, Boston, Museum of Fine Arts, 1978.

BRETEUIL 1986. *Un grand collectionneur sous Louis XV ; Le cabinet de Jacques-Laure de Breteuil, Bailli de l'ordre de Malte 1723-1785*, (Château de Breteuil, 1986), catalogo della mostra, Breteuil, s.n., 1986.

BUDAPEST 1994. *Territori del sole. Artisti in viaggio nel Salernitano tra il XVIII e XX secolo*, (Budapest, Biblioteca Nazionale Széchényi, 9 maggio – 4 giugno 1994; Salerno, ex Convento di San Benedetto – Circolo Ufficiale, 23 giugno – 23 luglio 1994), catalogo della mostra a cura di Massimo Bignardi, Salerno, Edizioni 10/17, 1994.

CAPRI 1980. *L'immagine di Capri*, (Capri, Certosa di San Giacomo, 1980-1981), catalogo della mostra a cura della Soprintendenza per i beni artistici et storici della Campania, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980.

DETROIT 1981. *The Golden Age of Naples, Art and Civilization under the Bourbons. 1734-1805*, (Detroit, Detroit Institute of Art, 11 agosto – 1 novembre 1981; Chicago, The Art Institute of Chicago, 16 gennaio – 14 marzo 1982), catalogo della mostra, Chicago, Art Institute, 1982, 2 voll.

FILADELFIA 2000. *Art in Rome in the Eighteenth Century*, (Filadelfia, Museum of Fine Arts -Houston, Museum of Art, 13 marzo - 28 maggio 2000), catalogo della mostra a cura di Edgar Peters Bowron e di Joseph J. Rishel, London, Merrel in association with Philadelphia Museum of Art, 2000.

ISCHIA 1984. *Immagini di Ischia tra il XVIII e XIX secolo*, (Ischia, Castello Aragonese, settembre – ottobre 1984), catalogo della mostra, Ischia, Li Causi, 1984.

LONDON 1972. *The Age of Neo-Classicism*, (London, The Royal Academy and The Victorian and Albert Museum, 9 settembre – 19 novembre 1972), catalogo della mostra, London, The Arts Council of Great Britain, 1972.

LONDON 1977. *French Landscape Drawings and Sketches of the Eighteenth Century: Catalogue of an Exhibition from the Louvre and Other French Museums at the Department of Prints and Drawings of the British Museum*, (London, British Museum, 1977) catalogo della mostra a cura di Roseline Bacou, London, British Museum Publications Limited, 1977.

LONDON 1980. *Painting from Nature: The Tradition of Open-Air Oil Sketching from the 17th to the 19th Centuries*, (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 25 novembre 1980 - 11 gennaio 1981, London, Royal Academy of Arts, 31 gennaio – 15 marzo 1981), catalogo della mostra a cura di Philip Conisbee e Lawrence Gowing, London, Art Council of Great Britain, 1980.

LONDON 1981. *Collecting in the 18th Century*, (Chaucer Fine Arts inc, 19 novembre – 18 dicembre 1981), catalogo della mostra, London, Chaucer and van Dam Gallerie, 1981.

NAPOLI 1957 *Vedute napoletane della raccolta Lemmerman*, (Napoli, Palazzo Reale, agosto-settembre 1957) catalogo della mostra a cura di Gino Doria e Oreste Ferrari, Napoli, L'Arte Tipografica, 1957.

NAPOLI 1962. *Il paesaggio napoletano nella pittura straniera*, (Napoli, Palazzo Reale, 19 maggio – 22 luglio 1962), catalogo della mostra, Napoli, L'Arte Tipografica, 1962.

NAPOLI 1967. *Arte francese a Napoli*, (Napoli, Palazzo Reale, maggio-settembre 1967), catalogo della mostra, Napoli, A. Berisio, 1967.

NAPOLI 1979. *Civiltà del Settecento a Napoli. 1734-1799*, (Napoli, Museo di Capodimonte, dicembre 1979 – ottobre 1980), catalogo della mostra a cura di Raffaello Causa, Napoli, Centro Di, 1979, 2 tomi.

NAPOLI 1979. *Civiltà del Settecento a Napoli. Arte della stampa 1734-1799*, (Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 1979-1980), catalogo della mostra, Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, serie V, Napoli, s.n., s.d. [1979].

NAPOLI 1981. *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, gennaio-marzo 1981; Napoli-Pompei, aprile-luglio 1981), catalogo della mostra, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1981.

NAPOLI 1981. *Pompei o «L'antiquité face à face». «Antiquari» e viaggiatori francesi a Pompei dalla metà del Settecento alla fine dell'Ottocento*, (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 14 gennaio – 22 marzo 1981; Napoli, Institut Français de Naples, 11 aprile – 13 giugno 1981) catalogo della mostra a cura di Laura Mascoli, Pierre Pinon, Georges Vallet e Fausto Zevi, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1980.

NAPOLI 1985. *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, (Napoli, Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985 – 28 febbraio 1986), catalogo della mostra, Napoli, Electa, 1985.

NAPOLI 1988. *La Città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, (Napoli, Museo di Villa Pignatelli, 16 gennaio – 13 marzo 1988), catalogo della mostra a cura di Vladimirio Valerio, Napoli, Grimaldi e C., 1987.

NAPOLI 1989a. *Napoli e la Repubblica del '99. Immagini della Rivoluzione*, (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 1989 – 28 gennaio 1990), catalogo della mostra, Napoli, Elio De Rosa, 1989.

NAPOLI 1990. *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa, Napoli, Electa, 1990.

NAPOLI 1992. *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-31 gennaio 1992) catalogo della mostra e atti del convegno a cura di Francesca Amirante, (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 15-16 gennaio 1992), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

NAPOLI 1997. *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, (Napoli, Museo di Capodimonte – Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 – 26 aprile 1998), catalogo della mostra, Napoli, Electa, 1997.

NAPOLI 2001b. *Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio*, (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 7 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), catalogo della mostra a cura di Giancarlo Alisio e Nicola Spinosa, Napoli, Electa, 2001.

OTTAWA, 1976. *The Age of Louis XV, French Painting 1710-1774. Le Siècle de Louis XV, peinture française de 1710 à 1774*, (Toledo, Museum of Art, 26 ottobre - 7 dicembre 1975; Chicago, Art Institute, 10 gennaio - 2 febbraio 1976; Ottawa, National Gallery of Canada, 19 marzo - 2 maggio 1976) catalogo della mostra a cura di Pierre Rosenberg, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, 1975.

PARIS 1974b. *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 novembre 1974 - 3 febbraio 1975 ; Detroit, Detroit Institute of Arts, 5 marzo - 4 maggio 1975 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 12 giugno – 7 settembre 1975), catalogo della mostra a cura di Pierre Rosenberg, Paris, Grand Palais, 1974.

PARIS 1974c. *Louis XV, Un moment de la perfection de l'art français*, (Paris, Hôtel de la Monnaie, 1974), catalogo della mostra a cura di Pierre Dehaye, Paris, Imprimerie Nationale, 1974.

PARIS 1984b. *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, (Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 ottobre 1984 – 6 gennaio 1985), catalogo della mostra a cura di Marie-Catherine Sahut e di Nathalie Volle, Paris, RMN, 1984.

PARIS 1986. *Artistes en voyage au XVIII^e siècle*, (Paris, Galerie Cailleux, 20 maggio – 5 luglio 1986 ; Genève, Galerie Cailleux, ottobre – novembre 1986), catalogo della mostra, Paris, Galerie Cailleux, 1986.

PARIS 1989a. *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 marzo – 16 giugno 1989), catalogo della mostra, Paris, RMN, 1989, 3 voll.

PARIS 1992. *Pannini*, (Paris, Musée du Louvre, 15 ottobre 1992 – 15 febbraio 1993) catalogo della mostra a cura di Michael Kiene, Paris, RMN, 1992.

PARIS 1999. *Vivant-Denon, l'œil de Napoléon*, (Paris, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999 – 17 gennaio 2000) catalogo della mostra a cura di Marie-Anne Dupuy-Vachey, Paris, RMN, 1999.

PARIS 2001. *Paysages d'Italie. Les peintres de plein-air (1780-1830)*, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 aprile – 9 luglio 2001; Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1 settembre – 16 dicembre 2001), catalogo della mostra a cura di Anna Ottani Cavina, Paris, RMN, 2001.

PARIS 2005. *Paysages dessinés de l'école française du XVIII^e siècle dans la donation Mathias Polakovits*, (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1 febbraio – 29 aprile 2005 ; Rouen, Musée des Beaux-Arts, 30 settembre – 12 dicembre 2005) catalogo della mostra a cura di Alain Mérot e di Emmanuelle Brugerolles, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Carnets d'études, 2005.

PIACENZA 1993. *Giovanni Paolo Panini. 1691-1765*, (Piacenza, Palazzo Gotico, 15 marzo – 16 maggio 1993) catalogo della mostra a cura di Ferdinando Arisi, Milano, Electa, 1993.

PROVIDENCE 1978. *The Origin of the Italian Veduta*, (Providence, Rhode Island, Brown University, 3 – 26 marzo 1978) catalogo della mostra, Rhode Island, ed. Department of Art, Brown University, 1978.

ROMA 1959. *Il Settecento a Roma*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo – 31 maggio 1959), catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1959.

ROMA 1961a. *L'Italia vista dai pittori francesi dei XVIII e XIX secoli*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio – marzo 1961) catalogo della mostra a cura di Germain Bazin, Roma, Istituto Grafico Tiburino, 1961.

ROMA 1961b. *I Francesi a Roma: residenti e viaggiatori nella città eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, (Roma, Palazzo Braschi, maggio – luglio 1961), catalogo della mostra a cura di Françoise Adam-Voimant, Bernard Mahieu e Madeleine Laurain-Portemer, Roma, Istituto Grafico Tiburino, 1961.

ROMA 1976. *Piranèse et les Français*, (Roma, Académie de France, Villa Médicis; Dijon, Palais des États de Bourgogne; Paris, Hôtel de Sully, maggio - novembre 1976) catalogo della mostra, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1976.

- ROMA 1994. *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio - 30 settembre 1994) catalogo della mostra a cura di Paolo Chiarini, Roma, Artemide Edizioni, 1994.
- ROMA 1997. *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio - 7 aprile 1997) catalogo della mostra a cura di Andrew Wilton e Ilaria Bignamini, Milano, Skira, 1997.
- ROMA 2003. *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*, (Roma, Chiostro del Bramante, 26 ottobre 2002 - 2 febbraio 2003; Venezia, Museo Correr, 28 febbraio - 1 giugno 2003) catalogo della mostra, Roma, Viviani arte, 2002.
- ROMA 2005. *Imago urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna* (Roma, Musei Capitolini, 11 febbraio - 15 maggio 2005) catalogo della mostra a cura di Cesare De Seta, Roma, Elect Mondadori, 2005.
- SALERNO 1986. *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, (Salerno, Certosa di San Lorenzo a Padula, giugno 1986; Roma, Palazzo Braschi, 7 ottobre - 23 novembre 1986) catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1986, 2 voll.
- SALERNO 1994. *Tra il castello e il mare. L'immagine di Salerno, capoluogo del principato*, (Salerno, 1994) catalogo della mostra, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994.
- TRENTO 1993. *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, (Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 maggio - 29 agosto 1993) catalogo della mostra, Milano, Electa, 1993.
- VALENCE 1997. *Le paysage et la question du sublime*, (Valence, Musée des Beaux-Arts, 1 ottobre - 30 novembre 1997) catalogo della mostra a cura di Christel Burgard e di Baldine Saint Girons, Paris, RMN, 1997.
- WASHINGTON 1996. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, (Washington, National Gallery of Art, 26 maggio - 2 settembre 1996; Brooklyn, The Brooklyn Museum, 11 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 21 febbraio - 18 maggio 1997) catalogo della mostra, Washington, Editors Office, National Gallery of Art, 1996.