

Topics of the Urban Landscape of Naples in Saint-Non's Work. The City - Myth and Nature

Alfredo Buccaro
buccaro@unina.it

At the beginning of the 18th century, there was a new interest in the knowledge and representation of the territory of Southern Italy, with many iconographies of some previously unknown urban centers being produced, where local contexts and landscapes were very much emphasized. In the second half of the century, on the one hand, with significant progress in the fields of surveying and mapping, only the description of urban details remained as a role for the traditional "views"; on the other hand, there was an increasing focus on anthropological and social aspects, on natural phenomena and on archaeological findings. This was also recorded in the iconography of Southern Italy with the first representations of many undeveloped parts of the Neapolitan Kingdom. In this way, a largely unexplored horizon had just opened for the abbot Saint-Non.

Yet it was in the capital of that Kingdom that the French traveler, impressed by the charm of a city suspended between myth and nature, best approached the theme of urban landscape, interpreting it for the first time according to the idea of "picturesque", that is of a primordial synthesis between man and natural environment. Indeed, while Saint-Non did not fail to consider the pristine nature of the southern landscapes compared to the advances of industrial civilization, in the Bourbon capital he grasped, more than anywhere else, several "mythical" signs throughout the urban territory and its suburbs.

VOYAGE PITTORESQUE

I. Explorations in Southern Italy on the Trail of the Saint-Non Expedition

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 3 (2018)

ISSN 2384-8898

Supplemento di ArchistoR 10/2018

ISBN 978-88-85479-03-6

DOI: 10.14633/AHR078



Temi del paesaggio urbano di Napoli nell'opera di Saint-Non. La città tra mito e natura

Alfredo Buccaro

Parlare del modello iconografico che Napoli rappresentava all'epoca di Saint-Non, dopo tre secoli di vedutismo urbano e almeno due di apodemica legata al viaggio d'istruzione¹ e di guide storico-artistiche e letterarie, richiederebbe una trattazione che esula dall'economia del presente contributo, potendosi rimandare per l'argomento agli studi condotti nell'ultimo ventennio dal *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea* dell'Università di Napoli Federico II, segnatamente sul tema dell'evoluzione dell'immagine urbana in età moderna e contemporanea². Se, dunque, i riferimenti iconografici del nostro autore sul tema della capitale del Mezzogiorno d'Italia non possono certo definirsi una novità, lo è sicuramente l'approccio al paesaggio della città, inteso qui per la prima volta secondo l'idea del "pittoresco", ossia di sintesi primordiale – in un certo senso "esotica" e russoviana – tra uomo e natura. Se, infatti, non sfugge a Saint-Non il carattere incontaminato dei paesaggi e delle società meridionali rispetto all'incedere della civiltà industriale, a Napoli, più che in qualunque altro luogo, si aggiungono a tale valore i tanti segni "mitici" sparsi nel territorio urbano e nel suburbio.

1. Si veda in particolare GAIGA 2014.

2. Vedi tra gli altri studi: DE SETA, STROFFOLINO 2002; DE SETA 2004; DE SETA, BUCCARO 2006; DE SETA, BUCCARO 2007; DE SETA, MARIN 2008; BUCCARO, DE SETA 2014.

È noto come, dopo le prime rappresentazioni quattrocentesche, essenzialmente finalizzate alla diffusione dell'immagine dei domini feudali o all'esaltazione politica dei governanti, dalla metà del Cinquecento i "ritratti di città"³ fungano da corredo della letteratura destinata a un pubblico sempre più ampio, grazie allo sviluppo della tecnica editoriale e all'inserimento nei grandi atlanti europei, specie olandesi e tedeschi, fino a entrare nelle principali guide seicentesche. Per Napoli ricordiamo soprattutto quelle di Giulio Cesare Capaccio, Pompeo Sarnelli e Carlo Celano, nelle quali si segnalano più che altro i monumenti cittadini, in particolare quelli religiosi, attraverso immagini non ancora collocate in un contesto, in uno scorcio o in un paesaggio. Per un'idea generale della città si rimanda solitamente a una mappa o una veduta allegata, tratta dal modello di Antoine Lafréry o di Alessandro Baratta, onde offrire al viaggiatore un riferimento globale quanto, a dire il vero, stereotipato e spesso neppure aggiornato.

All'inizio del Settecento le cose cambiano. A partire dal *Regno di Napoli in prospettiva* di Giovanni Battista Pacichelli (1703) e dalle coeve vedute dei centri meridionali di Francesco Cassiano de Silva⁴ nasce un interesse per il territorio del Mezzogiorno che va al di là della sola capitale, offrendosi in molti casi per la prima volta la rappresentazione di città sino ad allora sconosciute, con la messa in evidenza, oltre che dei monumenti antichi e moderni, della conformazione urbana e del contesto territoriale e paesaggistico. Ma già intorno alla metà del secolo alla pittura "di veduta" non resta che la rappresentazione del dettaglio urbano – si pensi all'opera di van Wittel – giustificata dal progresso nel campo della topografia e della cartografia, con imprese come quella di Nolli per Roma e del duca di Noja per Napoli, che offrono strumenti di conoscenza del tessuto della città ben più precisi delle precedenti raffigurazioni "a volo d'uccello".

Infine, nell'ultimo quarto del Settecento si registra un'ulteriore svolta, che non può non avvertirsi anche nell'iconografia del Mezzogiorno: la tendenza al pittoresco di matrice inglese e l'attenzione sempre maggiore per la storia dei popoli, per gli aspetti antropologici e sociologici, per i fenomeni naturali – si pensi solo alle eruzioni – e per le testimonianze archeologiche favoriscono l'interesse per la rappresentazione del territorio non urbanizzato, che nel Regno di Napoli apre a Saint-Non un orizzonte in molti casi ancora sconosciuto, segnato dal fascino del fantastico, dell'avventuroso e del mitico.

3. DE SETA 2011.

4. AMIRANTE, PESSOLANO 2005.

Verso una “nuova” rappresentazione del paesaggio meridionale

Dopo la particolare attenzione per i dati storici, letterari, sociali dei principali centri urbani rinvenibile nell’Italia illustrata di Flavio Biondo (1448-1458), così come nella *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti (1550) o nella *Descrizione del Regno di Napoli* di Scipione Mazzella (1601), anche per le città del Mezzogiorno si insisterà fino a tutto il Settecento – da Pacichelli fino all’opera di Cesare Orlandi (1770-1778)⁵ – sui modelli ormai triti dei ritratti urbani legati al tipo della veduta a volo d’uccello: solo con Saint-Non il nuovo interesse paesaggistico per i luoghi di Napoli e del Regno appare in tutta la sua evidenza. Fondamentali risultano, in tal senso, gli studi di Pierre Rosenberg⁶ e, più recentemente, di Petra Lamers⁷ per comprendere la svolta segnata dal *Voyage pittoresque* nella diffusione dell’immagine del territorio campano e meridionale.

Come sottolinea Cesare De Seta⁸, quest’opera rappresenta il momento migliore di sintesi della tradizione del Grand Tour e di quella delle campagne archeologiche, testimoniata dalla compresenza di paesaggi e di monumenti. Il tema è, come abbiamo anticipato, quello del pittoresco, del paesaggio naturale con le sue architetture segnate dal tempo, mitiche ed evocatrici di antichi fasti. Denis Diderot esalta in un celebre passo la capacità del pittore Hubert Robert, uno dei protagonisti del *Voyage*, di commuovere attraverso la resa del paesaggio: il sud della penisola, in cui non si è ancora attuata la frattura tra la storia dell’uomo e la natura (ossia l’imbarbarimento dovuto alla “civilizzazione” denunciato da Rousseau), rappresenta una vera e propria utopia, in cui è possibile sperimentare la permanenza di quel rapporto “mitico” attraverso le tracce dell’antichità come dei fenomeni naturali: in un periodo segnato dalle idealizzazioni di Anne-Claude de Caylus e di Winckelmann, in Saint-Non il sublime cede in tutto al pittoresco, e anche quando la rappresentazione si rivolge alle forze avverse della natura, come nel caso delle eruzioni vulcaniche, il mitico non sconfinerà mai nel “terribile” sublime⁹.

Attraverso le illustrazioni realizzate dal paesaggista Claude-Louis Châtelet in occasione della seconda spedizione promossa da Saint-Non e guidata da Dominique Vivant Denon¹⁰ a partire dal 1777, si fa

5. BUCCARO 2007.

6. ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNEÉ 1986.

7. Si veda LAMERS 1995 e relativi riferimenti bibliografici.

8. DE SETA 2001, DE SETA 2014.

9. LAMERS 1995, p. 41.

10. Dominique Vivant, barone di Denon, condurrà poi il viaggio in Egitto al seguito di Napoleone e al ritorno dirigerà i primi allestimenti per il Museo centrale delle Arti, poi Museo Napoleone, al Louvre.

strada per la prima volta l'idea di un paesaggio urbano non più legato alle emergenze monumentali o ai luoghi letterari indicati nelle guide come imperdibili oggetti d'interesse per i viaggiatori, ma assai più attuale, perché inteso quale contesto di città e di natura, quindi di spazio antropizzato e di ambiente circostante, proprio alla maniera di Rousseau. Insomma si constata un'adesione al concetto più genuino di *paysage*, dotato sin dalla prima età moderna di una precisa connotazione estetica, quale scenario globale del territorio *pagense*, o del paese, ossia di ciò che attiene al *pagus*, fatto di natura e di case: viene allora da pensare al comune suffisso *-aggio* che si ritrova in *viaggio* e in *paesaggio*, che allude nel primo caso all'insieme delle esperienze legate alla *via*, all'itinerario (si veda il titolo dell'opera di Saint-Non), nel secondo al carattere "globale", e conseguente percezione, del *paese*¹¹.

Gli artisti del gruppo di Denon sono colpiti dalla vivacità, dalla luce e dal colore dei paesaggi meridionali, innescandosi immediatamente il confronto con quelli olandesi, francesi e svizzeri, illustrati da Lorrain, Poussin o Salvator Rosa. Saint-Non, che descrive dettagliatamente le immagini fornitegli dai membri della spedizione – ben al di là dello stesso *Journal* stilato da Denon – mostra di interpretare appieno le sensazioni visive dei suoi "corrispondenti", introducendo per la prima volta uno stretto rapporto tra testo e immagine nella letteratura illustrata del viaggio.

Pur nello sfondo ininterrotto di questa narrazione pittoresca e "sensista", non mancano nell'opera ampie riflessioni e aggiornamenti di carattere scientifico, con riferimento agli aspetti fisici e geologici dei luoghi visitati. Le opere pubblicate in quegli stessi anni da Lord Hamilton sui vulcani dei Campi Flegrei¹² e da Jean-Pierre-Laurent Houel sull'archeologia e le curiosità della Sicilia¹³ fungono da veri e propri "documentari" sulle ultime scoperte della scienza, che bilanciano la deriva "mitica" delle coeve pitture di genere: Houel contribuirà personalmente all'impresa dell'abate con la veduta del Vesuvio dal Ponte della Maddalena, di cui diremo, e con qualche tavola siciliana.

Come sottolinea Lamers¹⁴, Saint-Non e Denon hanno a disposizione utili fonti francesi, come il *Voyage d'Italie* di Charles-Nicolas Cochin (1758), che si era spinto con Soufflot fino a Paestum nel 1749-1751¹⁵, e il *Voyage d'un Français en Italie* (1769) di Joseph-Jérôme de Lalande, oltre alle citate guide di Celano, Sarnelli e Parrino per Napoli. Ma essi non conoscono, a quanto pare, né l'opera di

11. BUCCARO 2015, p. 80.

12. HAMILTON 1776-1779.

13. HOUËL 1782-1787.

14. LAMERS 1995, p. 48.

15. ERIKSEN 1974, p. 321.

Pacichelli, né il diario di viaggio di George Berkeley – il filosofo che per primo viaggia oltre Napoli nel 1713, in Campania e in Puglia, ma non dà alle stampe i propri appunti, pieni di osservazioni e curiosità antropologiche su quel mondo “non civilizzato” –, né infine l’*Istoria Civile del regno di Napoli* di Pietro Giannone del 1723. Saint-Non deve quindi integrare il testo di Denon ricorrendo a Nicolas de Chamfort per i capitoli introduttivi alla storia di Napoli e di Sicilia, e a Georges de Cabanis per quello sulla Magna Grecia, oltre che alle opere di Capaccio e di Camillo Pellegrino per la storia della Campania. Infine aggiunge altre citazioni a quelle che Denon trae da Tito Livio, Tacito e Virgilio, nonché la storia delle eruzioni del Vesuvio dal 79 d.C. al 1780, come narrata da Vitruvio, Strabone, Plinio il Giovane e dagli studi più recenti di Lord Hamilton, di Francesco Serao, del principe Caracciolo e dello scienziato Giovanni Maria della Torre, tutti membri del colto cenacolo illuminista del duca di Belforte¹⁶. Insomma un vero e proprio compendio illustrato della storia della capitale e del regno, delle opere e dei costumi della civiltà napoletana, all’insegna dell’*Encyclopédie* che solo un decennio prima aveva visto in Italia la nuova edizione livornese¹⁷.

Maturata da Saint-Non nel 1775 – nello stesso anno, cioè, del completamento e pubblicazione della pianta del duca di Noja – l’idea dell’impresa editoriale del *Voyage pittoresque* si poneva in continuità con il viaggio a Roma e Napoli da lui compiuto quasi vent’anni prima. La stessa sorprendente continuità riscontrabile tra i disegni di Robert e Jean-Honoré Fragonard realizzati nel primo viaggio e quelli eseguiti da Châtelet, Jean-Augustin Renard e Louis-Jean Desprez nel secondo. Napoli viene così a rappresentare per i francesi un autentico modello per la bellezza e per il passato mitico e archeologico, come lo era l’Inghilterra per il progresso e il fervore intellettuale degli scienziati. La capitale borbonica, ove i viaggiatori scoprono la bellezza e la raffinatezza artistica e paesaggistica, esprime un passato e una civiltà che non è possibile trovare in nessun’altra città. Se, dunque, l’opera di Saint-Non si colloca per lo studio della conoscenza fisica, storica e sociale tra le citate *Città d’Italia* di Orlandi, la *Descrizione delle Due Sicilie* di Giuseppe Maria Galanti (1793) e il *Dizionario geografico-ragionato* del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani (1801), essa introduce però rispetto a tali studi un uso “mirato” dell’immagine dagli inediti aspetti emotivi ed evocativi, del tutto assenti nella coeva pittura “scientifica” di Claude-Joseph Vernet, di Giovanni Battista Lusieri, di Jakob Philipp Hackert o di Antonio Joli¹⁸.

16. BUCCARO 2011, I, p. 116.

17. ZOLLO 2012, pp. 17-18.

18. DE SETA, BUCCARO 2006, *passim*.

L'immagine della capitale borbonica e dei suoi luoghi

Nel 1760 Saint-Non percorre l'itinerario classico da Roma a Napoli ai Campi Flegrei, fino alle città vesuviane e a Paestum, insieme con Fragonard – che ritrae, in due o tre settimane, dipinti e cicli di affreschi siti in chiese di particolare interesse per l'abate – e con Robert, pensionato dell'Accademia di Francia a Roma dal 1759: questi produce disegni di soggetti napoletani e pestani facilmente collocabili tra il pubblico dei “granturisti” francesi, inglesi e tedeschi, che li useranno come *souvenir*. Quando, quindici anni dopo, sarà intrapreso il viaggio da Denon, Robert resterà a Parigi, ma continuerà a collaborare all'impresa: nel 1779 egli rappresenterà l'eruzione del Vesuvio, traendola da quadri di Voltaire.

Dal diario di Saint-Non relativo al primo viaggio, intitolato *Panopticon* e pubblicato solo nel 1986¹⁹, sappiamo che nel dicembre 1759 egli è a Napoli per due settimane in compagnia del pittore Hugues Taraval: qui conosce gli intellettuali più illustri, come il duca di Noja, che gli offre il proprio sostegno, e il duca della Torre (di cui Fragonard copia alcuni dipinti), trattenendosi a Napoli per un mese e visitando la collezione di Capodimonte, il museo di Portici, gli scavi di Ercolano e infine i Campi Flegrei, mentre non sappiamo nulla delle sue impressioni su Pompei. Egli descrive via Toledo definendola una delle strade più eleganti da lui percorse, luogo di ritrovo per tutte le classi sociali, proprio come il Pont Neuf a Parigi, ma animata da gente che urla e gesticola fino all'eccesso.

Le vedute napoletane di Robert, tutte databili ai primi mesi del 1760 e destinate al primo volume dell'opera, riguardano Palazzo Donn'Anna, l'ingresso alla *Crypta Neapolitana*, la Tomba di Virgilio, il Tempio di Venere a Baia, la costa di Marechiaro e, tra le opere artistiche, il dipinto di Luca Giordano nella chiesa dei Gerolamini raffigurante *Cristo che caccia i mercanti dal tempio*. Ma Robert viene arrestato per aver disegnato senza autorizzazione la cittadella fortificata di Castenuovo e rilasciato solo per l'intervento dell'ambasciatore francese: egli tornerà a Roma con Saint-Non nel giugno dello stesso anno e di qui in Francia nella primavera del 1761.

All'opera di Saint-Non mancava ancora quella parte del territorio meridionale che, con la Campania, veniva definita Magna Grecia, ossia le province di Puglia, Basilicata, Calabria e Sicilia. A ciò pone appunto rimedio la nuova spedizione di Denon: come si è detto, i testi descrittivi di quest'ultimo verranno rivisti e integrati dal curatore, per accordarli poi con le stupende immagini degli artisti del *Voyage*; questi produrranno il meglio di sé a partire da quando, nel giungere a Napoli da Roma alla fine del 1777, resteranno colpiti dall'*effet magique* dei colori e della luce di quei luoghi.

19. ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNÉ 1986.

È probabile che sin dal 1778, essendosi ritirato dall'impresa il primo editore Jean-Benjamin de Laborde, l'opera abbia acquisito l'inedito carattere di una disamina "limitata" al Regno di Napoli, già così importante sotto il profilo culturale e politico, ma ancora tanto lontano e misterioso.

Prima di iniziare il viaggio vero e proprio nel territorio meridionale, nel novembre 1777 Denon si ferma a disegnare i monumenti più noti di Napoli e di Pompei, inviando sin da allora gli elaborati a Parigi per la redazione delle tavole definitive, affidate a ben sessantuno incisori. Nel frattempo, nella capitale francese l'architetto Pierre-Adrien Pâris esegue i disegni delle pitture di Ercolano, mentre Saint-Non contatta altri artisti per disegni e dipinti da utilizzare per le tavole del *Voyage*, tra cui Louis-François Cassas, Jean-Pierre Houël, Pierre-Jacques Volaire e il citato Vernet.

Napoli, Ercolano, Pompei e la Campania trovano posto nei primi due volumi dell'opera. Il primo, in particolare, è tutto dedicato a Napoli e dintorni, con attenzione ai particolari caratteri del paesaggio urbano partenopeo e dei suoi monumenti, tra cui la Cappella del Tesoro di San Gennaro, il Palazzo Reale, la Reggia di Capodimonte, il Palazzo degli Studi, il Palazzo Donn'Anna, il Palazzo Roccella e tante chiese e opere d'arte al loro interno. Ma il giudizio di Saint-Non sull'architettura napoletana è nel complesso negativo, specie per l'eccessiva decorazione presente nelle chiese, sebbene a suo parere proprio la ricchezza dei dipinti e degli affreschi non abbia eguali in Italia: per questo, pur preferendo i pittori di scuola romana o bolognese, avrebbe voluto dedicare un tomo specifico alla pittura napoletana²⁰.

Sono però gli aspetti naturalistici del territorio della capitale quelli maggiormente evidenziati dai due francesi nei loro diari: si tratta dei fenomeni fisici e vulcanici che spingono i viaggiatori del Grand Tour a partire per toccare con mano quegli eventi; interesse del resto iniziato sin dalla seconda metà del Cinquecento con gli apodemici olandesi e tedeschi, e poi proseguito nei due secoli successivi. Tra il 1772 e il 1776 i citati studi sui vulcani dei Campi Flegrei curati da Lord Hamilton e corredati dalle splendide tavole di Pietro Fabris diedero un'ulteriore spinta: prima di allora erano state illustrate soprattutto le eruzioni vesuviane, sovente con finalità religiose²¹. Saint-Non offre di questi fenomeni una descrizione dettagliata, basata tra l'altro sulle osservazioni del duca della Torre, che nel 1755 aveva pubblicato *Storia e fenomeni del Vesuvio*, poi edito anche a Parigi. Ed egli si sofferma anche su aspetti antropologici, come i riti, le feste e le processioni che si svolgono nella capitale, i modi di vivere e la gestualità dei cittadini, i loro costumi e persino l'abbigliamento, illustrati negli stessi anni da Fabris nella *Raccolta di vari vestimenti ed arti del Regno di Napoli*.

20. Nel trarre dalle guide della città e dai diari dai viaggiatori del Settecento le indicazioni circa le principali emergenze artistiche, Saint-Non si sofferma in particolare sui pittori Lanfranco, Domenichino, Ribera, Poussin.

21. DE SETA, BUCCARO 2006, pp. 243 sgg.

L'analisi delle vedute

Le immagini riferibili alla città di Napoli si devono quasi tutte alla mano di Châtelet e di Desprez. Châtelet, il cui contributo all'opera consiste in ben 132 vedute, riguardo alla capitale è autore di diciotto disegni inseriti nel primo volume. A differenza di Vernet, che preferisce le vedute del porto e del litorale, egli esalta soprattutto il paesaggio collinare da Capodimonte e da Sant'Elmo. Ma nel suo repertorio non mancano il Molo con la Lanterna e la costa vesuviana, le rampe di Sant'Antonio e la Grotta di Posillipo, l'ambiente di Mergellina con Santa Maria del Parto e il sepolcro di Sannazaro, fino al casale di Fuorigrotta.

Desprez²², il più prolifico del gruppo con 136 disegni, di Napoli raffigura, tra gli altri temi, interni di chiese animati dai fedeli e dai tanti riti che vi si svolgono – si veda la rappresentazione del miracolo di San Gennaro nel Duomo (fig. 1) e la descrizione che ne dà Denon –, le catacombe affollate, le scene di vita popolare e gli usi tipici (come la famosa tarantella, da lui ambientata a Posillipo²³), ma anche i monumenti dell'antichità, con molte ricostruzioni fantastiche. Egli riproduce con grande precisione dipinti presenti nelle chiese dei Gerolamini (fig. 2) e del Gesù Nuovo, ritrae il chiostro di San Martino e la facciata dei Gerolamini, e poi i larghi del Castello e del Mercato, il borgo di Marechiaro, il Palazzo Reale di Napoli e il largo di Palazzo; in una tavola raffigura il Palazzo degli Studi (fig. 3) con una processione di carri recanti i reperti archeologici da Pompei e da Ercolano, e una folla variopinta di curiosi, anticipando così, in maniera fantasiosa, il trasferimento di quei tesori che avverrà tra il 1812 e il 1827, a seguito dell'ampliamento del palazzo per essere destinato a museo.

Le vedute più celebri di Desprez verranno incise per la pubblicazione da Francesco Piranesi e colorate dallo stesso autore: questo accostamento con Piranesi non è casuale, poiché i soggetti rappresentati dal francese ripropongono, come già quelli di Robert, l'atmosfera pittoresca cara al grande Giovanni Battista, padre di Francesco, con un simile ambiente fatto di natura e di ruderi, di vegetazione caotica e di architetture antiche.

22. Desprez è a Napoli nel 1777-1778, borsista dell'Accademia di Francia (Grand Prix del 1776), e partecipa al viaggio al seguito di Denon: è il più maturo del gruppo, mentre Châtelet ha solo vent'anni. Dal 1784 sarà alla corte di Gustavo III di Svezia e poi, nei primi anni novanta del Settecento, in Russia alla corte di Caterina II, infine di nuovo a Stoccolma, ove morirà nel 1804, venendo conservati nel Museo Nazionale svedese i taccuini di schizzi di viaggio da Napoli a Reggio Calabria, poi utilizzati a Parigi per le incisioni. LAMERS 1995, pp. 80-84.

23. Desprez raffigura i riti pagani ambientati nelle città antiche di Pompei e di Ercolano, e dell'area flegrea il tempio di Serapide a Pozzuoli e il golfo di Baia. Quando i viaggiatori passeranno in Puglia e Calabria, l'assenza di edifici greci, dopo quelli di Paestum, indurrà Desprez a specializzarsi nel disegno di paesaggio più che in quello architettonico, avvicinandosi a Châtelet.



Figura 1. Louis-Jean Desprez, *Vue de l'intérieur de l'Eglise Cathedrale de S.t Janvier à Naples prise dans le moment du Miracle de la Liquefaction du Sang*, incisione di Pietro-Antonio Martini, Louis Germain, Bénédict-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 33).



Figura 2. Louis-Jean Desprez, *Vue de l'Entrée et du Portail de l'Eglise de S.t Philippe de Neri à Naples* (chiesa e largo dei Gerolamini), incisione di Jean Duplessis-Bertaux, Robert Daudet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 41).

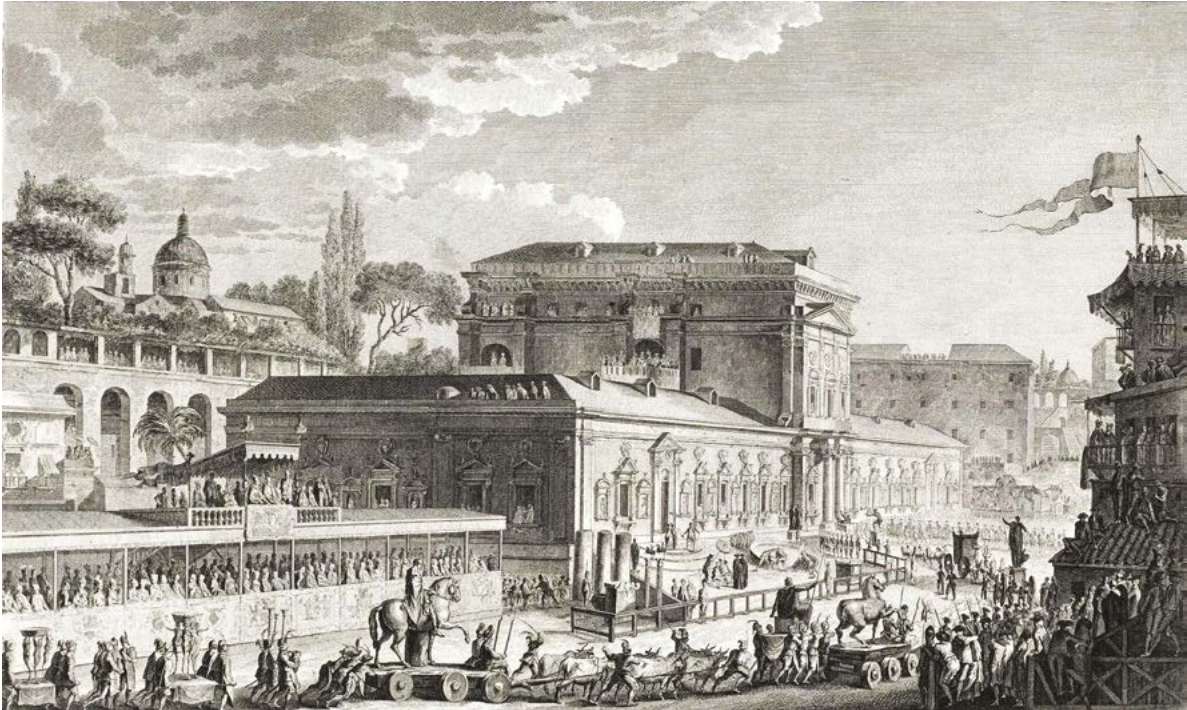


Figura 3. Louis-Jean Desprez, *Transport de Antiquités d'Herculanum, du Museum de Portici au Palais des Etudes à Naples*, incisione di Jean Duplessis Bertaux, Robert Daudet (SAINT-NON 1781-1786, II, 1782, n. 95).

Veniamo allora a un esame delle vedute napoletane più significative poste a corredo della minuziosa descrizione dell'ambiente della capitale.

Il largo di Palazzo, dopo la splendida immagine ripresa dalla salita del Gigante nel dipinto di van Wittel degli inizi del secolo²⁴ (fig. 4), con la Reggia sulla destra, i conventi di San Luigi e Santo Spirito sul lato opposto e la collina di San Martino sullo sfondo, era stato raffigurato da Antonio Joli intorno al 1760 da un punto di vista esattamente opposto²⁵ (fig. 5): il Palazzo a sinistra, la chiesa di Santo Spirito in primo piano sulla destra e nel largo quella di San Luigi, in parte coperta dalla "gran macchina" della Cuccagna. Desprez (fig. 6) riprende lo stesso taglio adottato da Joli, ma da una quota leggermente più bassa sul piano stradale, raffigurando il convento e la chiesa della Croce di Palazzo nella loro integrità. Si tratta comunque dell'ultima veduta del largo prima degli sconvolgimenti verificatisi in età murattiana con l'abbattimento dei tre complessi religiosi e terminati dopo la Restaurazione con la costruzione dell'emiciclo e della chiesa di San Francesco di Paola²⁶.

Desprez, con maggior fortuna rispetto a Robert vent'anni prima, riesce a raffigurare il largo del Castello anch'egli in occasione della Cuccagna (fig. 7), con la folla delle truppe in parata e il popolo che assiste, le mura della cittadella con la Fontana degli Specchi e, sullo sfondo, la chiesetta di Santa Maria del Pilar, la strada del Molo alberata e il Vesuvio. Ma l'immagine è palesemente specchiata rispetto a quella reale, forse perché incisa a Parigi da chi non aveva visitato quei luoghi²⁷.

Un caso analogo riguarda il largo del Mercato, raffigurato dall'artista sullo sfondo dell'animata scena della rivolta di Masaniello del 1647: l'incisione tratta in controparte dal disegno esecutivo recentemente venuto alla luce (figg. 8-9) risulta anche questa volta ribaltata rispetto alla scena reale, ben rappresentata in un altro dipinto di Joli di un decennio prima (fig. 10), in cui gli edifici del tessuto medievale circondano il largo, insieme con la Fontana Maggiore di Fanzago, la Porta del Carmine, la chiesa del Carmine Maggiore con il campanile disegnato da Fra Nuvolo e la cappella di Corradino di Svevia. Solo pochi anni dopo l'invaso verrà riconfigurato per volontà di Ferdinando IV secondo il progetto di Francesco Sicuro (1781)²⁸.

Dal canto suo Vernet, già incaricato nel 1753 da Luigi XV di ritrarre i porti di Francia – proprio come farà Hackert per Ferdinando IV – offre all'opera le due immagini delle marine di Napoli tratte

24. DE SETA 1997, pp. 192 sgg.

25. *All'ombra del Vesuvio* 1990, p. 196.

26. BUCCARO 2004.

27. Si tratta degli incisori Jean Duplessi-Bertaux e Bénédicte Alphonse Nicolet. Vedi LAMERS 1995, p. 196.

28. BUCCARO 2000, pp. 915-918.



Figura 4. Gaspar van Wittel, il Largo di Palazzo, 1706. Già Roma, Collezione privata (da DE SETA 1997).



Figura 5. Antonio Joli, la Cuccagna nel Largo di Palazzo, 1768. Beaulieu, Coll. Lord Montagu of Beaulieu (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).



Figura 6. Louis-Jean Desprez [nell'incisione come autore è erroneamente indicato Jean-Augustin Renard], *Vue de la Place et du Palais du Roi à Naples*, incisione di François-Nôel Sellier (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 94).

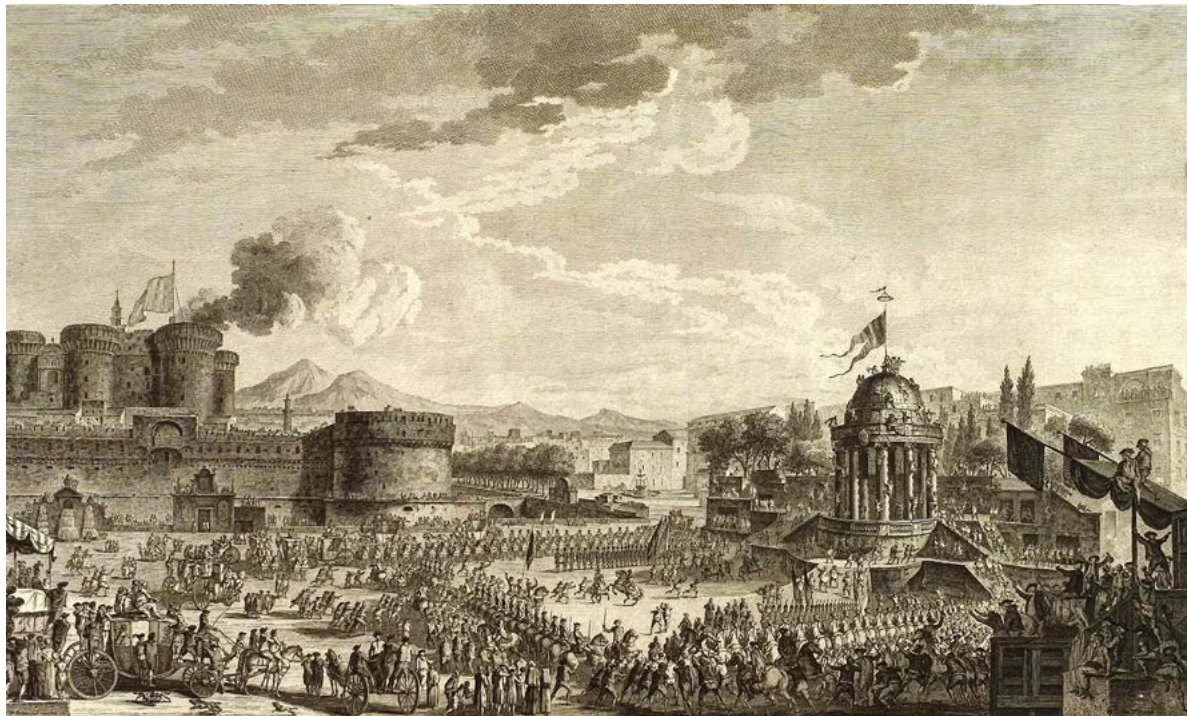


Figura 7. Louis-Jean Desprez, *Vue du Pillage de la Cocagne, à Naples dans la Place appelée il Largo del Castello*, incisione di Jean Duplessis Bertaux, Bénédicte-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 102).

dai suoi identici dipinti esposti al Salon de Paris nel 1746: Saint-Non le colloca all’inizio dell’opera, subito dopo la carta geografica di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni e la topografia di Napoli di Jean Perrier. Maestro incontrastato dei paesaggisti francesi, il pittore ispira certamente gli artisti in viaggio con Denon: il “vernettismo”, fondato sulla tradizione colta della pittura francese di inizio secolo, si manterrà impenetrabile anche rispetto alle nuove istanze espresse proprio a Napoli, nel 1782-1783, dal paesaggismo “tattile” di Thomas Jones²⁹.

Vernet raffigura Napoli da oriente e da occidente con estrema precisione, adottando anche in questo caso, come spesso si verifica nelle sue raffigurazioni, punti di vista e angoli prospettici perfettamente speculari; ma la sua attenzione non è rivolta solo al paesaggio urbano, bensì a tutti i tipi sociali inseriti nella scena. Autore a Napoli e nell’area flegrea di schizzi e acquerelli di ogni sorta, ad ogni ora e in tutte le condizioni meteorologiche, dà vita a uno stereotipo di scenario urbano napoletano che verrà adottato da molti altri e servirà anche da base per gli incisori nella grande stagione delle guide di fine Settecento e inizio Ottocento³⁰.

L’estremità orientale del litorale, che segna il limite della città nei pressi del Castello del Carmine, viene rappresentato dall’artista nel dipinto tuttora presente nella collezione del duca di Northumberland (fig. 11): sebbene la tavola incisa per l’opera di Saint-Non risulti certamente meno accattivante dell’originale a colori, la scena, compresa tra un albero in primo piano sulla spiaggia e il possente bastione, appare assai animata per la presenza di dame, nobiluomini e “mangiatori di maccheroni” tra le barche. Sullo sfondo è il paesaggio urbano con Castel dell’Ovo, Pizzofalcone, il nucleo cittadino e la collina di San Martino con Sant’Elmo. Niente, però, della precisione quasi fotografica rinvenibile in un dipinto del solito Joli di qualche anno dopo³¹ (fig. 12), in cui il lungomare della Marinella – con il Molo Piccolo, il bacino portuale, il Molo Grande e la Lanterna – viene ripreso da una quota ben più alta rispetto a quella del piano stradale adottata da Vernet e da questi confermata in un altro dipinto dall’identico taglio conservato oggi al Louvre.

Egli raffigura poi il litorale occidentale della città dal verso opposto, ossia da Mergellina verso Castel dell’Ovo e il Vesuvio (fig. 13); sicché anche questa veduta verrà puntualmente incisa e inserita nell’opera di Saint-Non. Vi ritroviamo in primo piano personaggi di varia estrazione a formare scene di genere e, sul fondo, la nitida descrizione del costruito e del paesaggio: grazie al punto di vista fissato ai piedi delle rampe di Sant’Antonio, riconosciamo tutti i palazzi della Riviera di Chiaia posti in diretto affaccio sulla

29. DE SETA 1997, pp. 244-245.

30. *Ivi*, pp. 196-197.

31. *All’ombra del Vesuvio* 1990, pp. 128, 401-402.

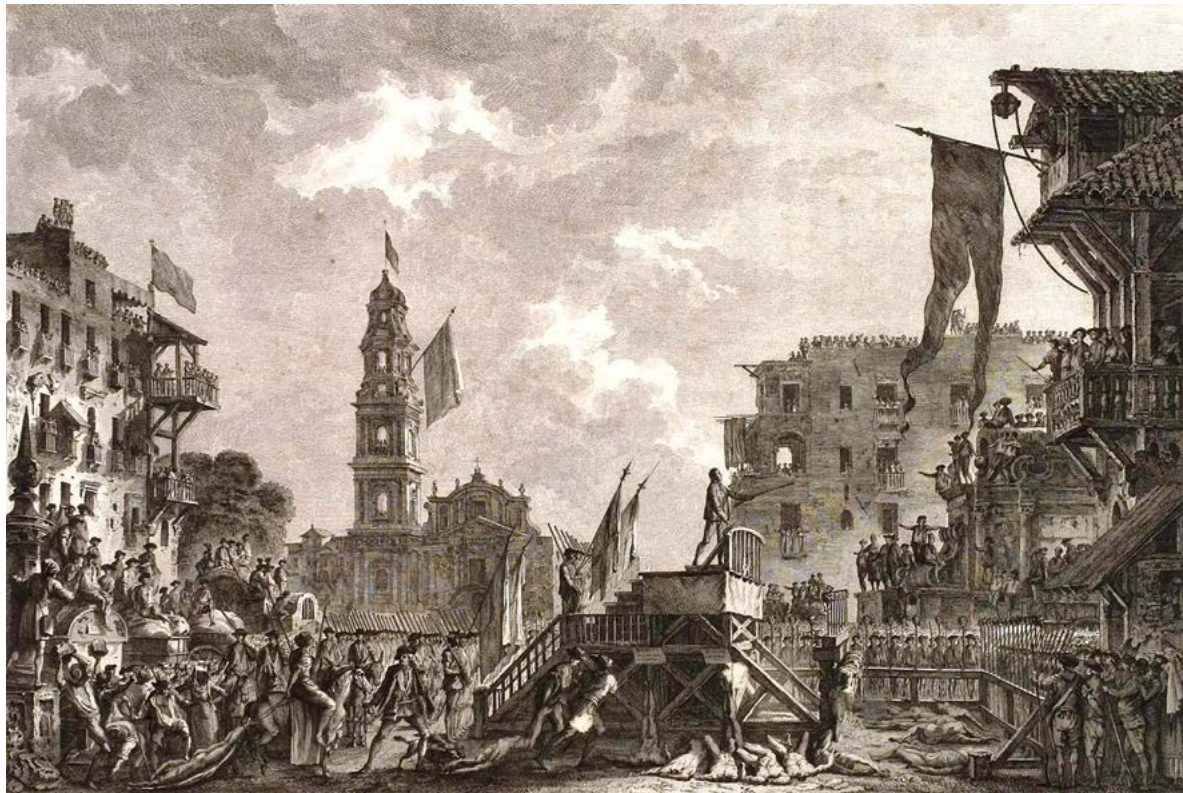


Figura 8. Louis-Jean Desprez, *Mazanielle haraguant le Peuple de Naples dans la Place du marché des Carmes pendant la fameuse Sedition de 1674*, incisione di Jean Duplessis Bertaux, Jacques Aliamet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 103).



Figura 9. Louis-Jean Desprez, la rivolta di Masaniello in piazza Mercato a Napoli, disegno preparatorio per l'incisione, penna e inchiostro nero, acquerello. Già Sotheby's, Paris, vendita 30 marzo 2017, lotto 130.



Figura 10. Antonio Joli, *il Largo del Mercato*, 1760-65 ca., olio su tela. Beaulieu, Coll. Lord Montagu of Beaulieu (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).

Nella pagina successiva, figura 11. Claude-Joseph Vernet, *Napoli dalla Marinella presso il Castello del Carmine*, 1746, olio su tela. Alhwick, Coll. Duca di Northumberland (da DE SETA 1997); figura 12. Antonio Joli, *Napoli dalla Marinella*, 1760-1765 ca., olio su tela. London, già Christie's (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).





Figura 13. Claude-Joseph Vernet, Napoli da Mergellina, 1746, olio su tela. Alhwick, Coll. Duca di Northumberland (da DE SETA 1997).

spiaggia, abbellita alla fine del Seicento per volontà del viceré duca di Medinaceli con la sistemazione di tredici fontane. Anche questa volta è possibile fare riferimento a una veduta di Joli dallo stesso versante³² (fig. 14), nonché ad una di Lusieri degli anni Ottanta³³, entrambe concepite all'insegna di una sempre maggiore attenzione al dettaglio e sulla strada di una definitiva rinuncia alla scena di genere.

Si deve invece a Châtelet la veduta del Molo con la Lanterna e, sullo sfondo, il vulcano con la costa vesuviana e sorrentina (fig. 15): Saint-Non sottolinea come sempre la vivacità della folla, trattandosi di uno dei luoghi più frequentati della città. Il tema verrà riproposto, come quelli di molte altre vedute del *Voyage*, nel famoso Servizio Farnesiano in porcellana, detto "dell'Oca", conservato a Capodimonte e realizzato tra il 1784 e il 1788 dalla Real Fabbrica Ferdinanda di Napoli³⁴.

32. *Ibidem*.

33. Riguardo all'opera di Giovanni Battista Lusieri si veda *ivi*, pp. 406-408 e SPIRITO 2003.

34. *All'ombra del Vesuvio* 1990, pp. 320-322.



Figura 14. Antonio Joli, Napoli da occidente, 1760-1765 ca., olio su tela. Roma, Galleria Gasparri (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).

Châtelet raffigura quindi Mergellina popolata di pescatori, scugnizzi, dame e calessi, con Capri sullo sfondo e le case dei pescatori situate ai piedi della collina di Posillipo, fino all'antica casa di Sannazaro con la chiesa di Santa Maria del Parto (fig. 16): rispetto alla precedente veduta di van Wittel (fig. 17), ripresa dalla Torretta con la spiaggia in primo piano e l'intero promontorio sullo sfondo, dalle rampe di Sant'Antonio fino alla stessa chiesa, egli focalizza maggiormente l'attenzione sul piccolo borgo. Un simile "taglio" tornerà, nel clima della Restaurazione, in una veduta del russo Ščedrin del 1820 circa³⁵.

Mergellina viene descritta da Saint-Non, come il resto della costa di Posillipo, quale sito di delizie, con ville e giardini che ornano il litorale. Di questi luoghi Châtelet disegna anche, in dettaglio, il

35. *Ivi*, p. 209. Il dipinto è conservato a New York in collezione privata.

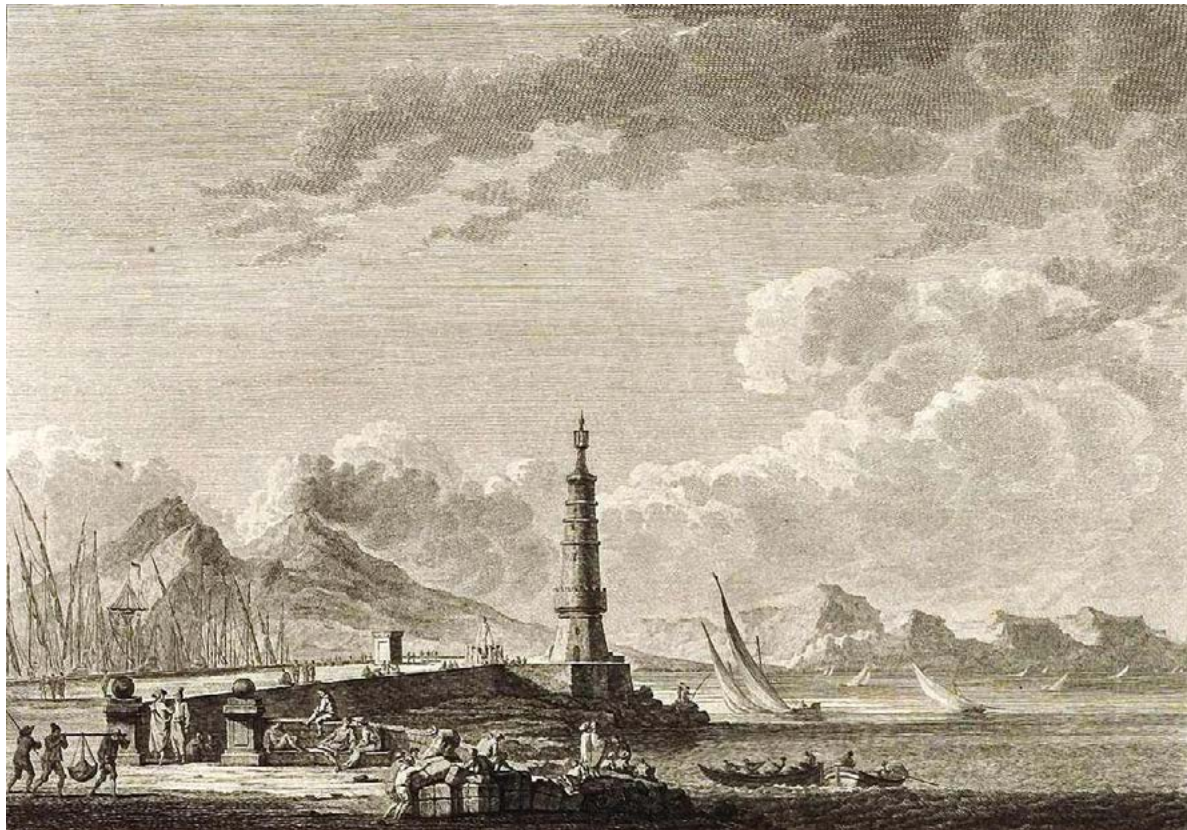


Figura 15. Claude-Louis Châtelet, *Vue du Mosle de Naples ou Fort de la Lanterne*, incisione di Bénédicte-Alphonse Nicolet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 57a).



Figura 16. Claude-Louis Châtelet, *Vue de l'Extrèmité du Quai et du fauxbourg de Chiaia à Naples prise de l'endroit appelé Capo di Mergellina* (il litorale di Mergellina), incisione di François M.I. Queverdo, Jean Dambrun (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 20).



Figura 17. Gaspar van Wittel, il litorale di Chiaia verso Mergellina, 1700 ca., olio su tela. Firenze, Palazzo Pitti (da *All'ombra del Vesuvio* 1990).

sepolcro di Sannazaro e alcuni scorci dell'imbocco della *Crypta Neapolitana*, delle rampe e degli altri paesaggi posillipini³⁶. Dall'altro lato della grotta romana egli avrà cura di rappresentare il casale di Fuorigrotta e la chiesa di San Vitale, sino ad allora mai entrati nel repertorio iconografico della città.

Esistono infine alcune tavole preparatorie della veduta di Châtelet da Castel Sant'Elmo (fig. 18), con i bastioni del Forte in primo piano, la chiesetta delle Donne presso l'ingresso alla Certosa, sulla sinistra l'inizio della Pedamentina e sullo sfondo il golfo con il Vesuvio³⁷: sin da principio l'autore mostra – come del resto lo stesso Saint-Non nelle didascalie – di voler porre l'accento sui caratteri orografici e bucolici di un ambiente naturale ancora incontaminato e destinato a trasformarsi solo a partire dallo sviluppo del nuovo insediamento del Vomero tra la fine dell'Ottocento e l'età fascista. Ciò è confermato dalla veduta di Capodimonte dello stesso Châtelet (fig. 19), con cui si inaugura la lunga serie di iconografie che, fino a tutto l'Ottocento, proporranno la raffigurazione del golfo e della città in affaccio sul mare attraverso il filtro di un paesaggio rappresentato nella sua condizione naturale, con dovizia di dettagli dell'essenze botaniche e ricco di scene agresti³⁸. Solo qualche anno dopo, nel 1782, sarà ancora Lusieri a proseguire su questa linea: nel noto dipinto che guarda la città da una quota di poco più bassa della Reggia di Capodimonte (fig. 20) egli mostra di aver acquisito tutta la luce e la lezione tecnica di Canaletto per la resa atmosferica e climatica, da cui emergono lucenti architetture immerse nel verde paesaggio collinare, riconoscibili fin nella diversità degli intonaci e dei colori.

Quest'attenzione posta verso il paesaggio suburbano e il suo rapporto con la metropoli rappresenta, dal nostro sguardo, l'autentico punto di forza dell'opera di Saint-Non, interessato alla diffusione dell'immagine, sino ad allora inedita, del ricco contesto agrario della città, adagiata tra le verdi colline e l'arco litoraneo che va verso la costa vesuviana.

Concludiamo con l'indicazione del corredo cartografico su Napoli e sul suo territorio rinvenibile nel *Voyage*. Si tratta di un repertorio che evidenzia uno scarso grado di aggiornamento nel campo della topografia urbana, solo un decennio prima della produzione del grande cartografo Giovanni Antonio Rizzi Zannoni³⁹. Troviamo in particolare, a firma dell'incisore Perrier, il *Plan de la Ville de Naples* del 1781 (con un rilievo mancante delle principali opere borboniche in atto sul volgere degli anni Settanta) e la *Carte des Environs de la Ville et du Golfe de Naples* (datata 1778 e tratta in toto da quella dell'ingegnere svizzero Karl Weber, tra i primi a operare nel territorio vesuviano per Carlo

36. Si veda *infra* il contributo di Andrea Maglio su questo tema.

37. LAMERS 1995, pp. 112-113.

38. DE SETA, BUCCARO 2006.

39. VALERIO 1993, pp. 73-98.

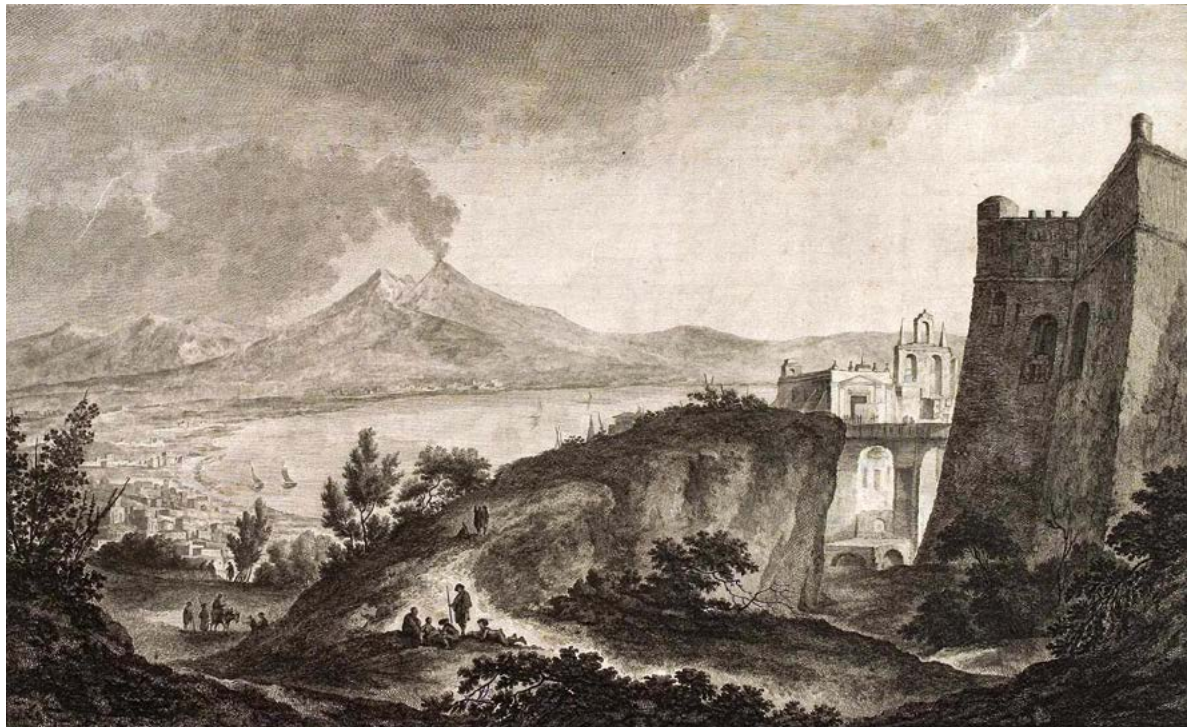


Figura 18. Claude-Louis Châtelet, *Vue d'une partie de la Ville et du Golfe de Naples, prise du Château S.t Elme*, incisione di J.B.S.F. Desmoulin, Jean-Baptiste Racine (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 48).



Figura 19. Claude-Louis Châtelet, *Vue de la Ville de Naples Prise du Palais de Capo di Monte*, incisione di Louis Germain, Martial Deny (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 47).



Figura 20. Giovanni Battista Lusieri, Napoli da Capodimonte, particolare, 1782, olio su tela. London, già Sotheby's (da DE SETA 1997).

di Borbone) (fig. 21), poi la *Carte de l'Ancienne Campania Felice* (fig. 22), già presente nell'*Apparato delle Antichità di Capua di Camillo Pellegrino (1651)*⁴⁰ e di un certo interesse per l'indicazione della morfologia del territorio antico; infine la *Carte du golfe de Pouzsoles avec une partie des Champs Phlégréens dans la Terre de Labour* (1778-1780) (fig. 23) tratta dall'originale di Francesco La Vega, anch'egli ingegnere attivo in ambito archeologico, segnatamente a Pompei e qui scopritore del Tempio di Iside⁴¹.

40. PELLEGRINO 1651.

41. LAMERS 1995, pp. 201-203.

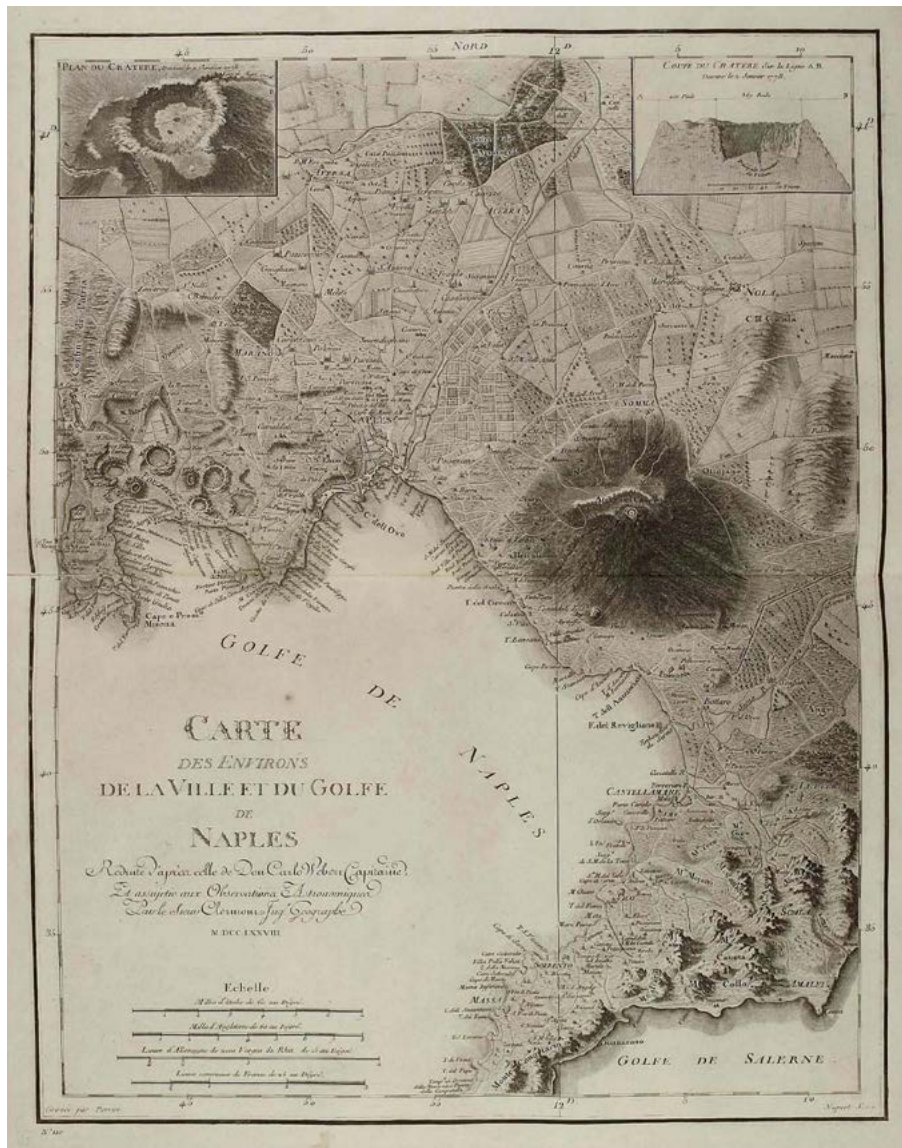


Figura 21. Carte des Environs de la Ville et du Golfe de Naples (dall'originale di Karl Weber), 1778, incisione di J. Perrier, C. Niquet (SAINT-NON 1781-1786, I, 1781, n. 110).

Bibliografia

All'ombra del Vesuvio 1990 - All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, Catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio - 29 luglio 1990), Electa Napoli, Napoli 1990.

AMIRANTE, PESSOLANO 2005 - G. AMIRANTE, M.R. PESSOLANO, *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005.

BUCCARO 2000 - A. BUCCARO, *Sicurezza e assistenza pubblica, utilità e decoro urbano nell'architettura napoletana del secondo Settecento*, in G. SIMONCINI (a cura di), *L'uso dello spazio pubblico nell'età dell'Illuminismo*, Olschki Editore, Firenze 2000, vol. III, pp. 897-942.

BUCCARO 2004 - A. BUCCARO, *Nuove acquisizioni sulla chiesa di San Francesco di Paola: Pietro Bianchi e gli architetti napoletani della Restaurazione*, in A. BUCCARO, M.R. PESSOLANO (a cura di), *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo*, Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 165-176.

BUCCARO 2007 - A. BUCCARO, *Immagini di centri campani e del Mezzogiorno nelle incompiute Città d'Italia di Cesare Orlandi (1770-1778)*, in DE SETA, BUCCARO 2007, pp. 63-70.

BUCCARO 2011 - A. BUCCARO, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., CB Edizioni-Edizioni Scientifiche Italiane, Poggio a Caiano-Napoli 2011.

BUCCARO 2015 - A. BUCCARO, *L'immagine storica del paesaggio della città mediterranea e il ruolo dell'iconografia urbana*, in «Città e Storia», X (2015), 1, pp. 71-88.

BUCCARO, DE SETA, 2014 - A. BUCCARO, C. DE SETA (a cura di), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014.

DE SETA 1997 - C. DE SETA, *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Electa Napoli, Napoli 1997.

DE SETA 2001 - C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli 2001.

DE SETA 2004 - C. DE SETA (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Electa Napoli, Napoli 2004.

DE SETA 2011 - C. DE SETA, *Ritratti di città europee. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Einaudi, Torino 2011.

DE SETA 2014 - C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014.

DE SETA, BUCCARO 2006 - C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, Electa Napoli, Napoli 2006.

DE SETA, BUCCARO 2007 - C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Electa Napoli, Napoli 2007.

DE SETA, MARIN 2008 - C. DE SETA, B. MARIN (a cura di), *La città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana*, Electa Napoli, Napoli 2008.

DE SETA, STROFFOLINO 2002 - C. DE SETA, D. STROFFOLINO (a cura di), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Electa Napoli, Napoli 2002.

ERIKSEN 1974 - S. ERIKSEN, *Early Neo-Classicism in France*, Faber and Faber, London 1974.

GAIGA 2014 - S. GAIGA, *L'Italia e il Regno di Napoli nei testi dell'atlante di Abramo Ortelio*, in S. ADORNO, G. CRISTINA, A. ROTONDO (a cura di), *Visibile Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, III. *Città d'inchostro*, Atti del VI Congresso AISU (Catania, 12-14 settembre 2013), Scrimm Edizioni, Catania 2014, pp. 819-825.

HAMILTON 1776-1779 - W. HAMILTON, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies*, 2 voll., Pietro Fabris, Naples 1776-1779.

HOUËL 1782-1787 - J. HOUËL, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phénomènes que la nature y offre; du costume des habitans, & de quelques usages*, de l'Imprimerie de Monsieur, Paris 1782-1787.

LAMERS 1995 - 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*, Electa Napoli, Napoli 1995.

PELLEGRINO 1651 - C. PELLEGRINO, *Apparato delle Antichità di Capua, ovvero discorsi della Campania felice*, Savio, Napoli 1651.

ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNEÉ 1986 - P. ROSENBERG, B. BREJON DE LAVERGNEÉ (a cura di), *Panopticon italiano. Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761. Saint-Non, Fragonard*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1986 (ried. 2000).

SAINT NON 1781-1786 - J.-C.-RICHARD DE SAINT NON, *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 voll., Clousier, Paris 1781-1786.

SPIRITO 2003 - F. SPIRITO, *Giovan Battista Lusieri. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 2003.

VALERIO 1993 - V. VALERIO, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel mezzogiorno d'Italia*, Istituto Geografico Militare, Firenze 1993.

ZOLLO 2012 - G. ZOLLO, *Il patrimonio dell'Enciclopedia*, in A. BUCCARO, A. MAGLIO (a cura di), *I Libri Antichi della Facoltà di Ingegneria di Napoli nel Bicentenario della Scuola di Applicazione (1811-2011)*, Cuzzolin Editore, Napoli 2012, pp. 17-18.