

La pittura di paesaggio in Italia

Il Settecento

a cura di Anna Ottani Cavina ed Emilia Calbi

Coordinamento grafico

Dario Tagliabuc

Progetto grafico

Mara Mazzanti

Impaginazione

Giorgia Dalla Pietà

Coordinamento editoriale

Maria Bugli

Ricerca iconografica

Sonia Servida

Stefania Colonna Preti

Coordinamento tecnico

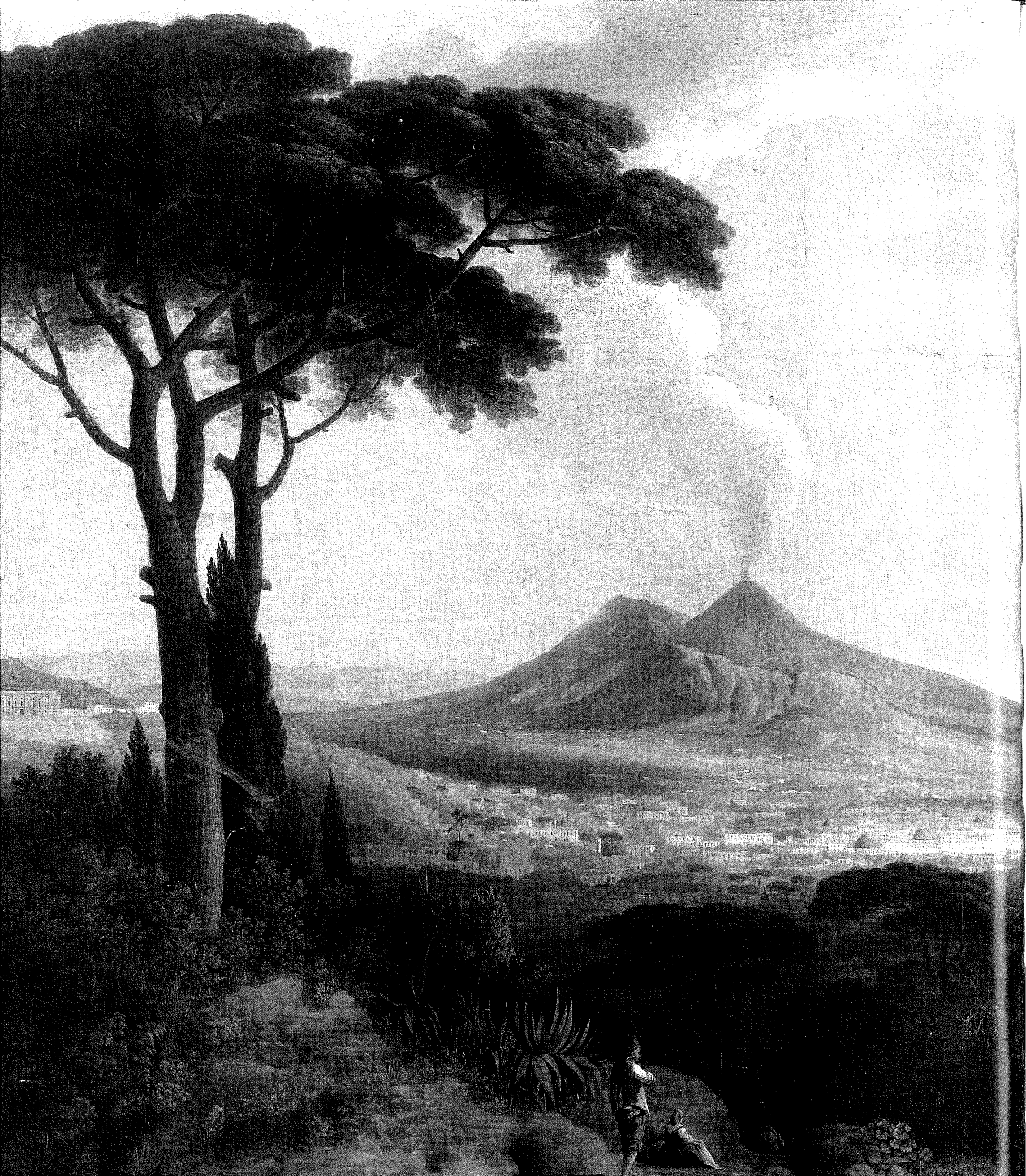
Mario Farè

Controllo qualità

Giancarlo Berti

Traduzione dal francese

Maria Cristina Maiocchi



PITTURA DI LUCE. I PAESAGGI DI FINE SECOLO

Anna Ottani Cavina

La modernità è cosa antica.

La provocazione di Jean Clair, antenna fra le più sensibili del mondo contemporaneo, potrebbe facilmente funzionare al passato¹.

Che cosa voglio dire in realtà mettendo in apertura l'ossimoro che il critico francese destinava alle avanguardie? Che se la pittura 'moderna' ha sempre puntato a rivelare del visibile quello che ancora non avevamo visto, alcuni artisti del Settecento si sono esposti non poco in quella direzione. 'Rivelando', ad esempio, cose che stavano sotto gli occhi di tutti, presenti e molto reali, invisibili tuttavia prima dell'affermarsi di una certa nozione di realtà.

È allora, nel Settecento, che, mentre declina il modello di una natura ideale, di una bellezza perfetta e assoluta che trascende la disorganicità della vita, prende quota il concetto di relativo che riscatta asimmetrie e dissonanze, dando spazio all'irregolare e al variabile.

La nuova idea di bellezza è modulata sull'esperienza, sulla base di un'equazione per cui la realtà coincide con la natura, percepita e filtrata dai sensi.

Nell'ambito della pittura, questo principio terrà per quasi due secoli, fino a quando nuovi orientamenti del pensiero e del gusto porteranno ad attribuire una valenza di realtà alla struttura che sta dietro l'immagine, alla simultaneità degli eventi, al sogno, al mistero, all'inconscio.

Prima di allora, la pittura di paesaggio aveva la sua fonte di ispirazione nella natura vissuta e reale. Quella natura che il Settecento aveva trascinato prepotentemente in ribalta, filtrandola attraverso la rétina e, più tardi, attraverso gli "sfoghi del cuore"². È questo il campo degli studi più nuovi che hanno inciso profondamente sulla conoscenza del paesaggio in quel secolo.

Un dipinto del 1774, esposto al *Salon* parigino dell'anno seguente, apre il nuovo corso della pittura di paesaggio rompendo decisamente

con il passato. Lo scarto è nettissimo nei confronti del repertorio arcadico, pastorale, rovinistico che corre come un fiume entro le sponde del Settecento. Lo scarto è nel tema e ancor più nella luce.

Il dipinto segna l'ingresso della pittura di paesaggio nella costellazione del Progresso e dei Lumi. Racconta, semplicemente, la *Costruzione di una strada* (Parigi, Louvre), un "grand chemin" di collegamento fra le regioni della Francia. Scavati nella roccia e pavimentati con blocchi di selce che un operaio martella per portarli a livello, i tornanti del nuovo tracciato puntano a un borgo sulla collina nell'andirivieni febbrile di spaccapietre, carrette, carriole, mentre altre macchine e manovali lavorano in lontananza a un ponte a tre archi. Il controllo è affidato a Jean-Rodolphe Perrotet, primo ingegnere del re e costruttore del *Pont de Neuilly* a Parigi, che vigila in sella al suo cavallo bruno.

In termini di iconografia il soggetto è stravagante, nuovissimo: perché non racconta una storia (mitologica, biblica, nazionale...) e perché manca di eventi e di pittoresco. Risponde alla richiesta di un committente, l'abate Joseph-Marie Terray, Controllore Generale delle Finanze di Luigi XV, e fautore di una rete di nuovi tracciati, essenziali al progresso dell'economia mercantile.

Ma l'immagine spoglia, documentaria, che scarta allusioni e metafore, stringendo l'obiettivo sul dato reale fino ad estrarne l'impronta geologica e topografica, scaturisce dallo sguardo illuminista del pittore francese Claude-Joseph Vernet (1714-1789). Vernet descrive le cave, il cantiere, i massi squadrati, nella certezza di rendere, documentandosi, la cronaca vera e di cogliere lo slancio di un'età che, se pure pre-tecnologica, fiutava già le promesse di sviluppo del *Prometeo liberato*, libro storico di David Landes sulle fonti energetiche dell'era moderna³.

Per dirlo con parole diverse, se la rivoluzione industriale di fine Settecento non scaturì sol-

Thomas Jones, Il golfo di Napoli, particolare. Collezione privata.



tanto da innovazioni tecnologiche, ma anche da cambiamenti strutturali e da nuovi paradigmi della conoscenza, l'ideologia nascente dello sviluppo può essere rappresentata da un quadro come quello di Vernet, *reportage* positivo, e molto lucido, della saga moderna del progresso.

Documentare per conoscere. Sono gli anni settanta del Settecento. Il nuovo canone è condiviso da scienziati, artisti, committenti. Si fonda sulla premessa che il mondo possa essere conosciuto per via sperimentale e si renda intelleggibile nella sua complessità se analizzato secondo i procedimenti della scienza. La quale osserva, ordina, misura attraverso lo strumento razionalizzante della vista.

È sulla preminenza del vedere che si innesta quella immagine interpretativa della realtà di cui il quadro di Vernet può dirsi il manifesto, nella luce tersa e mattinatale e nella scansione ordinata delle azioni che concorrono a costruire la storia (non la Storia), che è il tema narrativo del dipinto.

Claude-Joseph Vernet,
Costruzione di una strada,
1774. Parigi, Musée
du Louvre.

Il “gran teatro delle rovine”⁴, la sua ridondante scenografia di ruderi e attori togati dalla gestualità solenne e all'antica – che pure trionfa a quegli anni nei capricci di Giovanni Paolo Panini⁵ (fig. a p. 83) – appare lontano, infinitamente lontano da questo paesaggio pieno di luce che tende a sottrarsi alle forme codificate della natura. Una natura che non è più il paese abitato dagli dei, ma uno schermo su cui si proiettano accadimenti reali.

Sulle strade sterrate delle prime Alpi francesi raffigurate da Vernet, di divinità non se ne incontrano più. Transitano invece viandanti e operai. Le loro azioni reali riverberano sul paesaggio un segno di attualità e un effetto di presa in diretta.

È un passaggio senza ritorno verso le possibilità illimitate del vedere, l'esercizio ricognitivo dell'occhio, il suo interrogarsi sulla natura. Ed è anche un durissimo colpo inferto all'ultima Arcadia, nella versione settecentesca di luogo panico e primigenio, abitato da ninfe e pastori e da sentimenti elegiaci (figg. a pp. 340 e 341).

Mentre quell'Arcadia che è dentro di noi, fat-

ta di sogni bucolici e di felicità primitive e campestri, non sembra tramontare del tutto se poi ciclicamente rinasce, sotto forma di eden fantastico, nei giardini all'inglese di Capability Brown, nel parco francese di Ermenonville, nelle serre vetrate dei Kew Gardens a Londra infine, in versione terapeutica e metropolitana, nel Central Park di New York, creato "per offrire rifugio ai Rousseau di Manhattan"⁶.

Altre volte ho ricostruito la storia del nuovo corso della pittura in età illuminista fino all'esperienza catartica del *plein air*, con il suo lascito vitale per l'Ottocento⁷.

Mi preme ora insistere sul cambiamento, su quella cesura nettissima che spacca il secolo in due, segnata, sul piano speculativo, dall'azione dei *philosophes* e dell'*Encyclopédie*.

Basterà scorrere, in aggiunta ai paesaggi che illustrano i saggi, il repertorio di 246 dipinti, che in questo volume riassume l'attività di 118 pittori (52 non italiani), per cogliere il

cambiamento che, clamoroso, si attua negli anni settanta del Settecento.

Ad apertura di pagina, è la luce che irrompe nel quadro, una luce che è strumento di conoscenza e di lettura razionale del mondo. Una luce sconosciuta, fino ad allora, anche ad artisti che della documentazione avevano fatto un mestiere. Parlo di Antonio Joli e dei suoi *reportages* fra Napoli e Paestum (fig. a p. 227), scrupolosi ed attenti ma pur sempre calati in quel 'lume universale' e dorato che attenua la realtà delle cose.

Joli si era spinto nella piana paludosa dei templi di Paestum, tracciando disegni accurati che sono all'origine dei suoi dipinti, eseguiti a Napoli nel 1759. Eseguiti ovviamente nell'atelier, perché sarebbe stato impensabile lavorare delle tele così impegnative sul posto, vale a dire nella pianura desolata del Sele frequentata dai bufali e da qualche pastore.

Ma il dato sintomatico in questo contesto è che, nonostante la ricognizione condotta dal

Giovan Battista Lusieri,
Roma dal parco di Villa
Mellini a Monte Mario,
1783, acquerello, matita;
63 x 95 cm. Vienna,
Gemäldegalerie der Akademie
der bildenden Künste.



vivo per rispondere alle richieste di una committenza erudito-antiquaria, il pittore non cerca di travasare nel quadro quella luce reale e differenziata che attribuisce evidenza alle architetture e al paese.

Trascritti con cura e inquadrati da angolazioni non convenzionali, i dettagli delle vedute di Joli soddisfacevano il gusto del rovinismo e la nascente curiosità archeologica, senza approdare per ora alla visione più radicale e moderna di un Settecento positivo e sensista, fondato sulla potenza percettiva dell'occhio.

Lungo una strada che unisce Canaletto a Bellotto, e Zoffany a Jean-Étienne Liotard, è all'interno di quel Settecento realista che una generazione di pittori afferma, nel paesaggio, quella visione nitida e cristallina che nasce dalla preminenza accordata allo sguardo. E che di colpo ripulisce la scena dai frammenti decorativi e dai ruderi, dai ruscelli e dalle valli incantate abitate da uomini

ni "preselenici" (gli Arcadi si dicevano autoctoni, nati dalla terra stessa, dunque più antichi della luna).

I prati di smeraldo che allagano di luce le vedute romane di Giovan Battista Lusieri ("i suoi dipinti sono troppo verdi" commentava una viaggiatrice inglese in visita all'atelier di Carlo Labruzzi, pittore vicino a Lusieri⁸), e che rinnovano radicalmente il genere del paesaggio, non scanzano la realtà di un'aristocrazia agraria che nella terra celebrava i suoi fasti, ambientandoli magari in Arcadia. Non scardinano un sistema sociale, affermano però che il paesaggio dipinto – che ora risplende atmosferico, vissuto, contemporaneo – è in primo luogo una proiezione della mente, plasmata dalla cultura. Che a quelle date è razionalista, illuminata, sensibile agli sbalzi sentimentali di Rousseau.

La veduta di Roma dal parco di Villa Mellini era la più bella che potesse offrirsi agli occhi di un viaggiatore. La villa sorgeva su un'altura panoramica, uno sprone avanzato di Monte Mario da dove la vista spaziava sui campi geo-

*Giovan Battista Lusieri,
Il tempio di Serapide
a Pozzuoli, acquerello,
58 x 97,5 cm. Collezione
privata.*





metrici dei Prati di Castello, sul Tevere e Ponte Milvio, poi incrociava il profilo della città (dal Pantheon a Castel Sant'Angelo alla cupola di San Pietro) e in lontananza il verde dell'Agro romano e i colli Tiburtini immersi nelle brume.

Di quei giardini disegnati sull'altopiano, oggi sostituiti dai fabbricati ottocenteschi dell'Osservatorio astronomico, l'immagine lucida e naturale di Lusieri esalta i grandi spazi rarefatti, pervasi di luce, e orchestrati sulle tonalità del verde: il verde profondo della quercia, i verdi antagonisti dei cipressi e dei pini, il verde tenerissimo dei campi a coltura.

Lusieri dipingeva ad acquerello, su fogli giuntati di grandi dimensioni. Stendeva il colore su materiali non trattati per esaltare, sul bianco della carta, luminosità e trasparenze che richiedevano un impegno estenuante.

La sua visione purissima si materializzava rigo-

rosamente davanti al motivo, "entirely after nature" secondo la confessione che si legge in una lettera del pittore al mecenate lord Elgin, ambasciatore britannico a Costantinopoli. E non c'era differenza se il paesaggio era uno squarcio di natura o invece uno spezzone di rovine. Lo spaccato archeologico de *Il tempio di Serapide a Pozzuoli*, che Lusieri ha dipinto negli anni della sua permanenza a Napoli (1781-1799), è percorso da uno sguardo cristallino e analitico che è lo stesso delle vedute del golfo di Napoli e della veduta del golfo di Baia che abbiamo scelto come immagine emblematica di copertina. Cambia la tipologia dei dipinti ma non il principio della conoscenza, saldamente ancorato alla osservazione visiva.

Alle spalle infatti, quale premessa fondante del vedere illuminista, stava la tradizione dei vedutisti con l'abitudine alla camera ottica, la dilatazione del campo visivo, l'evidenza di

Carlo Labruzzi, Veduta di Roma da Monte Mario, olio su tela, 45,5 x 64 cm. Già Londra, Sotheby's.

un'immagine che in questo caso restituisce le ombre e le abrasioni sulle colonne corinzie e lo *skyline* delle architetture moderne al di là dell'antico *Macellum*, il mercato delle carni e del pesce che era stato innalzato dai Romani a Pozzuoli.

La definizione altissima dell'immagine di Lusieri si coglie nel disegno dettagliato delle parti non finite (le figure, dove il colore veniva steso da ultimo). Risalta nella verità botanica della vegetazione di sfondo e nella caratterizzazione geologica del marmo cipollino delle colonne, che mostrano i fori per i ferri di giunzione dei diversi segmenti (ben visibili nei frammenti a terra della quarta colonna, che si ergeva per un'altezza di dodici metri). Sul fusto delle colonne si individuano addirittura le perforazioni dei litodomi, i molluschi che, vivendo a pelo d'acqua, testimoniano il fenomeno di bradisismo che ha interessato nei secoli la zona dei Campi Flegrei⁹. Perché a quelle date la logica che sovrintende all'immagine pittorica non è in fondo molto diversa da quella paradigmatica dell'immagine scientifica.

L'impaginazione luminosa e il timbro antieroico della veduta realizzata *en plein air* sono un approdo condiviso molto presto da alcuni pittori, che recenti scoperte attestano stabilmente sul fronte del moderno. E che il lavoro di scavo che ha preceduto l'esposizione del 2001 a Parigi e a Mantova¹⁰, permette a questo punto di identificare definendone il ruolo che hanno avuto nella storia.

È passata a un'asta di Sotheby's a Londra, con il cartellino eloquente di Thomas Jones, questa *Veduta di Roma da Monte Mario* che, insieme al *pendant*, deve essere invece restituita a Carlo Labruzzi, pittore di paesaggi amatissimo dai lords inglesi, dai committenti polacchi, dai principi russi in Grand Tour¹¹. Pittore amatissimo e molto richiesto, eppure oggi quasi introvabile. Poeticamente vicino, nella scansione luminosa e analitica della realtà, alle inquadrature in grandangolo di Giovan Battista Lusieri. Il gruppo elegante dei viaggiatori che contempla l'incanto di Roma dall'alto di una collina curata dai giardinieri, riprende l'impianto del *Colosseo visto dal Palatino* firmato e datato 1782 (Puškin, Tsarskoje Selò, Palazzo di Caterina II)¹², dove la coppia aristocratica in *promenade*, il dettaglio del cagnolino e la ribalta del paesaggio in penombra risultano quasi sovrapponibili. Mentre ancora più tersa e animata

dalla luce è la visione splendente della città in lontananza, in questo che a me sembra un vero traguardo lungo le strade ben frequentate del paesaggio di età illuminista.

Volendo disegnare una mappa della pittura di paesaggio di fine Settecento, vanno individuati innanzi tutto i tracciati innovativi. Che sono due, a mio parere.

Il primo, come si è visto, ha come asse portante una visione illuminista, fondata sulla percezione sensibile. L'operazione di raccordo tra il dato percepito e la sua elaborazione intellettuale è condotta in questo caso essenzialmente dalla vista¹³.

Sollecitato a esercitarsi sulla realtà e a condurre una ricognizione *en plein air* della natura, l'artista restituisce un'immagine splendente, esaltata dalla luce. La sua scrittura precisa, quasi documentaria, ha tempi lunghi e molto meditati (Hackert, Fabre, Gauffier, Lusieri, Ducros...).

C'è poi un secondo percorso che si delinea chiarissimo nella pittura di fine secolo, e viene a dare una spallata quasi definitiva al repertorio e alle tecniche tradizionali in tema di pittura di paesaggio.

All'orizzonte si profila una nuova tipologia dell'artista che, lasciati l'atelier, il cavalletto, le tele ingombranti, va in cerca di esperienze dal vero, immergendosi nella natura lungo i sentieri dell'*Émile* di Rousseau ("l'artiste doit voyager à petites journées et le plus souvent à pied comme Émile", stralcio dagli scritti di uno dei grandi pittori del tempo, Pierre-Henri de Valenciennes).

Agli anni ottanta del Settecento si datano infatti una quantità di piccoli studi, all'apparenza innocenti, molto spesso su carta, a olio o acquerello, non programmatici e poco vistosi. "*Joli riens*" si diceva, sottovalutando il potenziale esplosivo di quegli abbozzi eseguiti *en plein air* che, in Italia in un primo tempo, sono creazione quasi esclusiva di artisti calati da Francia e Inghilterra.

Il fenomeno, nella sua dilagante estensione — parlo dei piccoli studi di paesaggio dal vero —, ha cominciato a definirsi solo di recente anche per via di un mercato prevedibilmente reattivo ai nuovi trend culturali, prontissimo dunque a drenare quei fondi delle collezioni private in cui i piccoli quadri da stanza (*tableautins*) erano approdati nell'Ottocento.

Sono tanti davvero gli sketches eseguiti *d'après*

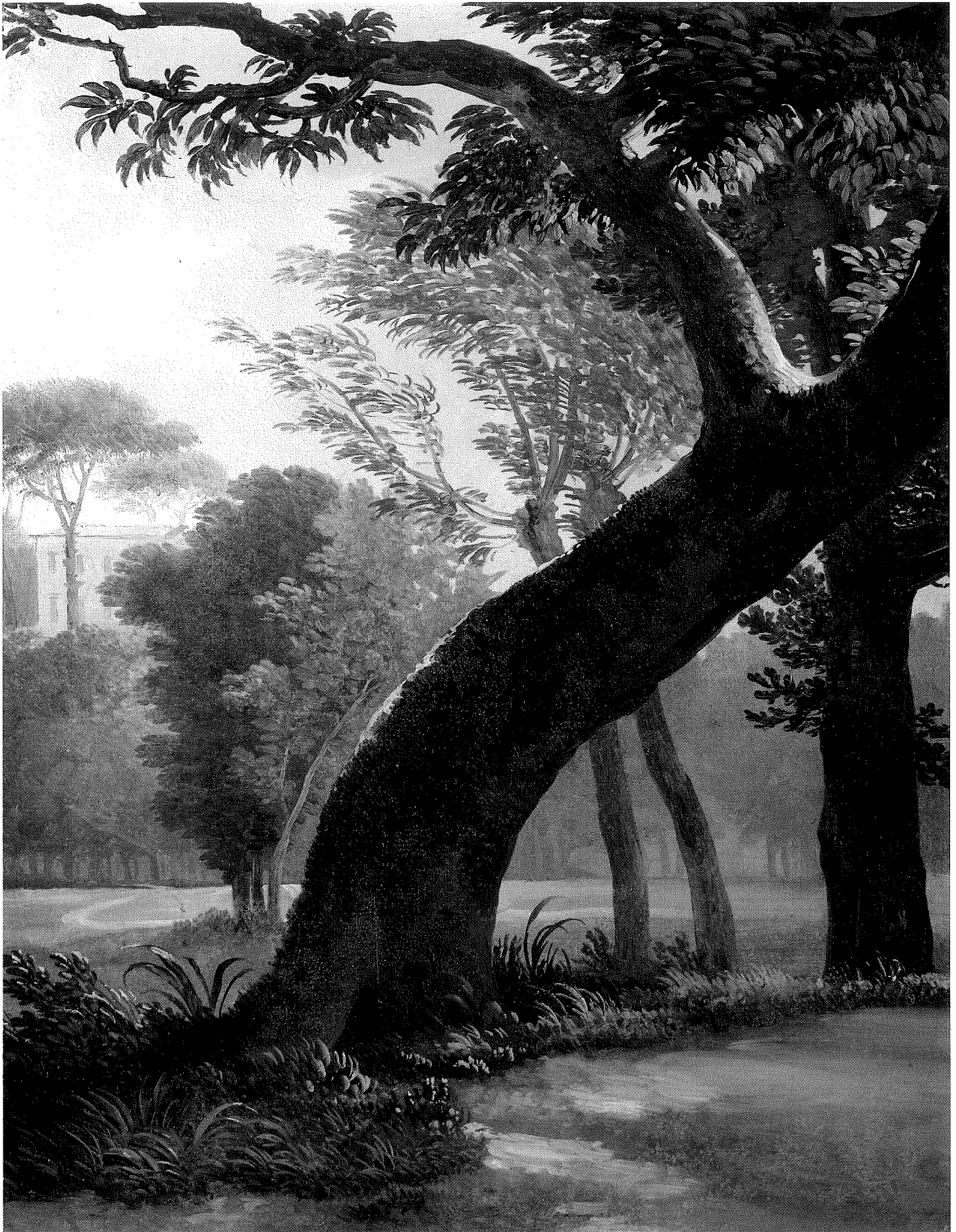


nature che emergono quotidianamente dal silenzio e dall'ombra, dilatando la conoscenza del paesaggio di fine secolo. Senza però sovvertire quel paradigma di lettura che per primo ha introdotto Peter Galassi nel suo libro bellissimo su *Corot in Italia*¹⁴. Dove, nello sforzo di radicare Corot nella tradizione che lo ha preceduto (Corot è in Italia una prima volta nel 1825), Galassi esalta l'esperienza collettiva del dipingere dal vero, del dipingere fianco a fianco lo stesso motivo, in nome di una pra-

tica condivisa che arginava temporaneamente l'estro individuale per accedere a un linguaggio comune e dirompente.

Se si tengono presenti alcuni dati oggettivi, quali la scansione serrata della cronologia di Constantin, Valenciennes, Denis, Bidault, Thomas Jones, John Robert Cozens... (molto si gioca in Italia fra il 1777 e il 1784) e le affinità del vocabolario espressivo, non si può non avvertire il senso di folgorazione e scoperta di quegli anni cruciali.

*Jean-Antoine Constantin,
Ponte Loreto nei pressi
del lago di Nemi,
olio su tela, 42 x 47 cm.
New York, collezione privata.*



Tutti transitavano dai medesimi luoghi, a volte non proprio scontati come il *Ponte Loreto* nei pressi del lago di Nemi, un piccolo ponte romano lastricato di selci, periferico e intatto, perduto fra i campi di grano. Che Thomas Jones inquadra di sghembo nel 1777, nell'aria tersa e serena, senza drammatizzare (New York, collezione Mr. and Mrs. Eugene V. Thaw)¹⁵. Mentre Jean-Antoine Constantin (in Italia dal 1777 al 1780) riprende con timbro contrastato ed eroico, quasi un omaggio alle inquadrature ad effetto di Hubert Robert¹⁶.

Il formato ridotto e la stesura fiammante di questo studio – prezioso perché rari sono i dipinti degli anni italiani – confermano a Constantin quel ruolo di apertura che le fonti gli attribuiscono e che è spesso difficile documentare: “Non avevo che venti soldi al giorno da spendere. Mi alzavo al sorgere del sole e, preso il mio cartone, correvo nei campi per disegnare”¹⁷.

Alle spalle, Constantin aveva una solida educazione accademica, ma in Italia, a lui come a tanti (da Thomas Jones a Léon Cogniet), “les beautés de la nature” si erano rivelate all'improvviso irresistibili. Conseguenza, io credo, anche del rapporto probabile con il connazionale Valenciennes, arrivato lui pure nella città di Roma in quel fatidico 1777.

Il fondo più straordinario di studi dal vero di Valenciennes, entrato nelle collezioni del Louvre nel 1930 con la donazione della principessa Louis de Croÿ (129 disegni, 9 album di schizzi, 134 dipinti), proviene dalla vendita postuma del 1819 che aveva immesso sul mercato l'intera produzione giovanile romana del pittore (1777-1784), conservata nel suo atelier parigino.

Qualche altro studio documentato alla stessa vendita del 1819 è venuto ad aggiungersi al nucleo storico del Museo del Louvre. Valenciennes si conferma protagonista della pittura di paesaggio dell'età neoclassica e teorico di larga incidenza, ma anche pioniere della pittura a olio su carta *en plein air*, per quei frammenti di natura catturati dal vivo, nella instabilità della luce e dell'ora¹⁸.

Diversamente dalla prassi accademica che allenava gli artisti ad assemblare i dettagli (l'albero era costruito attraverso lo studio analitico di foglie e di rami), Valenciennes puntava all'insieme, captato con pittura veloce e sommaria: “Nous croyons nécessaire de vous pré-

munir contre la pratique de certains Artistes qui se servent de petites branches et de pierres pour dessiner et peindre des arbres entiers ou de gros rochers. La conformation d'une branche a tout autre caractère que la conformation de l'arbre entier”¹⁹.

L'essenza di questa didattica è che il pittore è tenuto a lavorare all'aperto e dipingere ciò che è sotto i suoi occhi. In questo caso un tronco irregolare e contorto, inquadrato nel sole di Villa Borghese.

Non era un cambiamento da poco, perché l'apprendistato del pittore di paesaggio non differiva gran che da quello del pittore di figura: prima di dipingere dal vero, era tenuto a copiare le incisioni dei grandi maestri e prima di arrivare all'insieme doveva esercitarsi a riprodurre le parti, secondo il metodo praticato nelle accademie (prima della figura, si fanno studi di mani, di teste, di occhi).

Basta però anche un solo dettaglio – in questo caso le ombre colorate, trasparenti, luminose – per misurare la radicalità di Valenciennes e rilevare che la sua impostazione empirica ha generato risposte a dir poco sovversive “Les Ombres sont toujours éclairées ... elles doivent presque toujours leurs couleurs aériennes à la réflexion bleuâtre de la partie de la voûte céleste”²⁰.

Valenciennes percepiva uno scarto incolmabile fra la pratica d'atelier e l'esperienza della natura (“Il est inconcevable que l'on ne trouve rien de tout cela dans les tableaux de paysage”). La sua esigenza di documentarsi attraverso gli studi di rocce, di tronchi, di “beaux arbres isolés ou en masse”, andava nella direzione opposta degli album didattici pubblicati per i pittori di paesaggio. In quelli infatti, dai *Principi di disegno di paese* di Philipp Hackert (Napoli, 1790) ai *Principien zur Erlernung der Zeichenkunst nach Natur* dello stesso Hackert (Nürnberg 1803) fino al *Recueil d'études d'arbres* di Jean-Victor Bertin (1818-1821), l'obiettivo era semplificare, o comunque codificare, quelle forme botaniche che gli allievi avrebbero dovuto riprodurre dal vero. Mentre negli studi di Valenciennes eseguiti a Villa Borghese (dove l'olio su carta ha la liquidità di dell'acquerello), la forma asimmetrica, momentanea ed instabile, è plasmata dalla meteorologia e dalla luce.

Sono infatti le sedute all'aperto a costituire il crinale che separa le diverse esperienze della pittura in quegli anni, accomunando fin dall'i-

Pierre-Henri de Valenciennes, I giardini di Villa Borghese a Roma, olio su carta applicata su tela, 38 x 30 cm. New York, collezione privata.

nizio francesi e inglesi, a cominciare da Francis Towne, a Roma fra il 1780 e il 1781. Piazzato con il suo seggiolino fra le rovine del Colosseo o lungo i sentieri dei colli Albani, l'artista sembra testare le potenzialità strutturali dell'acquerello, imbrigliato da un tratto a penna molto incisivo. Le sue forme si stagliano squadrate e potenti. "Costruendo l'immagine per campiture e modulando la scala cromatica dei verdi e dei bruni attraverso ripetute stesure, Towne cristallizza le forme entro profili affilati in una tensione geomorfa che non distingue tra mondo minerale e vegetale" (Calbi).

È questo esercizio individuale, condotto in solitudine sulla natura, a diversificare ogni volta gli approdi, lasciando spazio al temperamento, al background, alle tecniche così diverse (olio, acquerello), che esprimono tradizioni e cultura di un'Europa non omologata.

È questa dialettica così serrata fra l'artista che viene da lontano e il paesaggio mediterraneo a produrre, di questo nostro paese, un'immagine dalle rifrazioni infinite, per niente codificata, lontana da quella cristallizzazione in termini di "paesaggio nazionale" che sarà poi il cliché

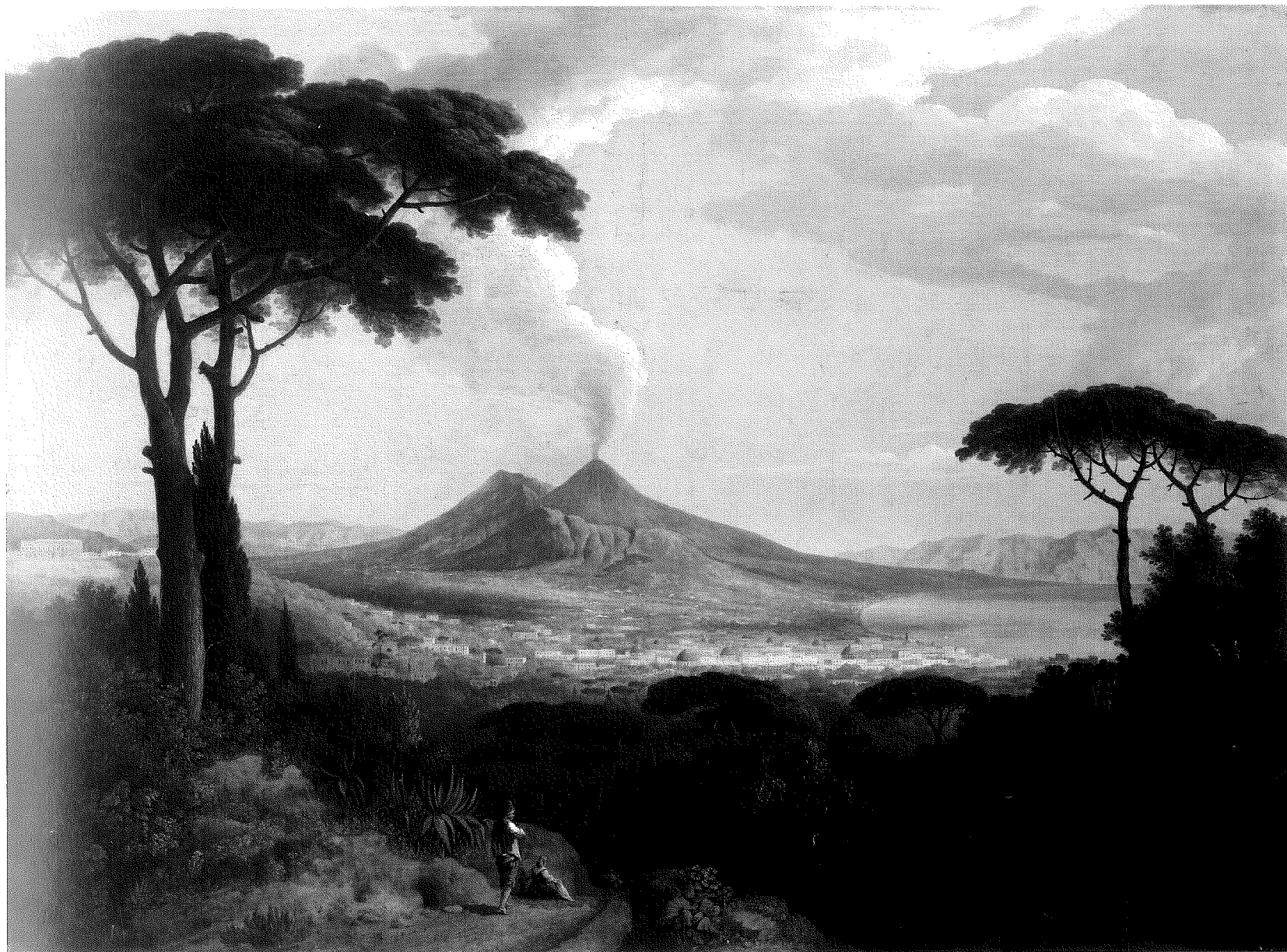
di molto Ottocento, quando il paesaggio dipinto sintetizza la storia e l'identità di un popolo piuttosto che una realtà geografica, filtrata dalla sensibilità individuale.

Un saggio intelligente di Françoise Cachin individua le ragioni storiche che non permettono, in Francia come in Italia, l'insorgere di un'immagine unificante del paesaggio prima dell'Ottocento, mentre esiste già in precedenza un paesaggio emblematico (e caratterizzante) della Germania, dell'Olanda, dell'Inghilterra²¹. In Francia come in Italia, era stata la dominante dell'ordine classico a introdurre un'idea di natura dipinta, accettabile solo se idealizzata, distante da quella vissuta. Più tardi, ma solo molto più tardi, nella frantumazione di tutte le regole a cominciare da quella gerarchica che aveva relegato il paesaggio ai livelli più bassi, la Natura irrompe di prepotenza, non più subordinata all'Idea.

Al *Salon* parigino del 1759 i dipinti di paesaggio registrati in catalogo sono undici appena; sessantotto quelli elencati nel 1781, con una crescita esponenziale che fa eco alla sensibilità mutata del secolo che, nel nome

Francis Towne, Veduta di Ariccia con la cupola di Santa Maria dell'Assunzione di Bernini, 1781, acquerello, 32,4 x 47 cm. Londra, Trustees of the British Museum.





di Jean-Jacques Rousseau, vede i pittori – anche quelli delle accademie – tendere a un rapporto con la natura, salvifico e a tutto campo: “Che prendano la loro bisaccia, un bastone e una scatola di colori, e dopo essersi scrollati di dosso la polvere arida e bianca dell’École des Beaux-Arts, percorrano la Francia e l’Italia lavorando...”²². Il grido di Delécluze, allievo di David, arriva a date già molto avanzate, quando ormai la natura produceva effetti collaterali di saturazione che stanno all’origine della condanna lapidaria di Flaubert nel suo *Dictionnaire des idées reçues*, vera pietra tombale che inabissa il genere del paesaggio: “Paysage de peintre: toujours des plats d’épinards”²³. Prima però che questo succeda, prima che la pittura all’aperto assuma i contorni di uno

sport nazionale²⁴ praticato da stormi di pittori nostalgici (e salutisti), il suo stato nascente, emozionante e ‘cardiaco’, è siglato dal genio individuale di alcuni.

Negli anni ottanta del Settecento, Thomas Jones ha un posto tra i grandi.

Amico del cuore di Giovan Battista Lusieri che l’aveva strappato alla depressione (“passavo molto tempo con Don Titta ... spesso lavoravamo insieme ... fu proprio grazie a lui che cominciai a emergere da quella nuvola di oscurità in cui ero rimasto tanto a lungo avvolto”²⁵), è profondamente diverso da lui nel modo di trascrivere la realtà attraverso un linguaggio di sintesi, risolto in termini essenzialmente cromatici.

In Italia Jones era arrivato nel 1776. Nei pri-

Thomas Jones, Il golfo di Napoli, olio su tela, 101 × 138 cm. Collezione privata.



Thomas Jones, Il promontorio di Capo Miseno da Monte di Procida, 1781, olio su tela, 73,6 × 97,8 cm. Collezione privata.

mi anni è documentato a Roma dove, nell'esercizio quotidiano del dipingere all'aperto, entrano in crisi la sua idea di paesaggio e il canone classico sul quale si era educato.

Poi l'emancipazione e il suo momento stilisticamente più alto che coincide purtroppo con l'assenza drammatica di committenti. Sono gli anni vissuti nelle stanze d'affitto di Napoli (1780-1783), gli anni della sua epifania speculativa ed artistica alla ricerca di un assoluto che passava attraverso la realtà più banale²⁶.

A Napoli il pittore predilige i luoghi qualunque, pezzi dimenticati della città e dei dintorni, rivisitati secondo un procedimento che ne esalta la tessitura geometrica (fig. a p. 231). Dipinti rarissimi, difficilmente spendibili sul mercato di allora per la mancanza del tipico e del pittoresco, riemerso dalla sua casa nel Gal-

les negli anni cinquanta del Novecento e innalzati a icone della modernità.

Ancora oggi qualche tessera di quel lascito, estraneo alle linee guida del secolo, affiora in modo intermittente sul mercato: sono riprese in campo lungo del Vesuvio e del Golfo, silenziose e senza storia²⁷ o invece scorci minimalisti di una costa partenopea troppe volte dipinta, che Jones inquadra puntando all'essenza, mettendo in campo un processo di sintesi che scarta i dettagli e la narrativa del dipingere²⁸. Nella spoliatura dei mezzi (stesura veloce, formato ridotto, una scrittura corsiva, senza maiuscole) e nella cancellazione di tutti i cliché, il pittore sa cogliere e tramandare per sempre la malinconia della sera sul promontorio di Capo Miseno, con l'isola di Nisida e la costa di Posillipo in dissolvenza sul fondo.

Il timbro è intimista, non teatrale, musica da camera o pagina di diario. Eppure memorabile e solenne. La tela è firmata e datata a tutte lettere: *MDCCLXXXI a Napoli*.

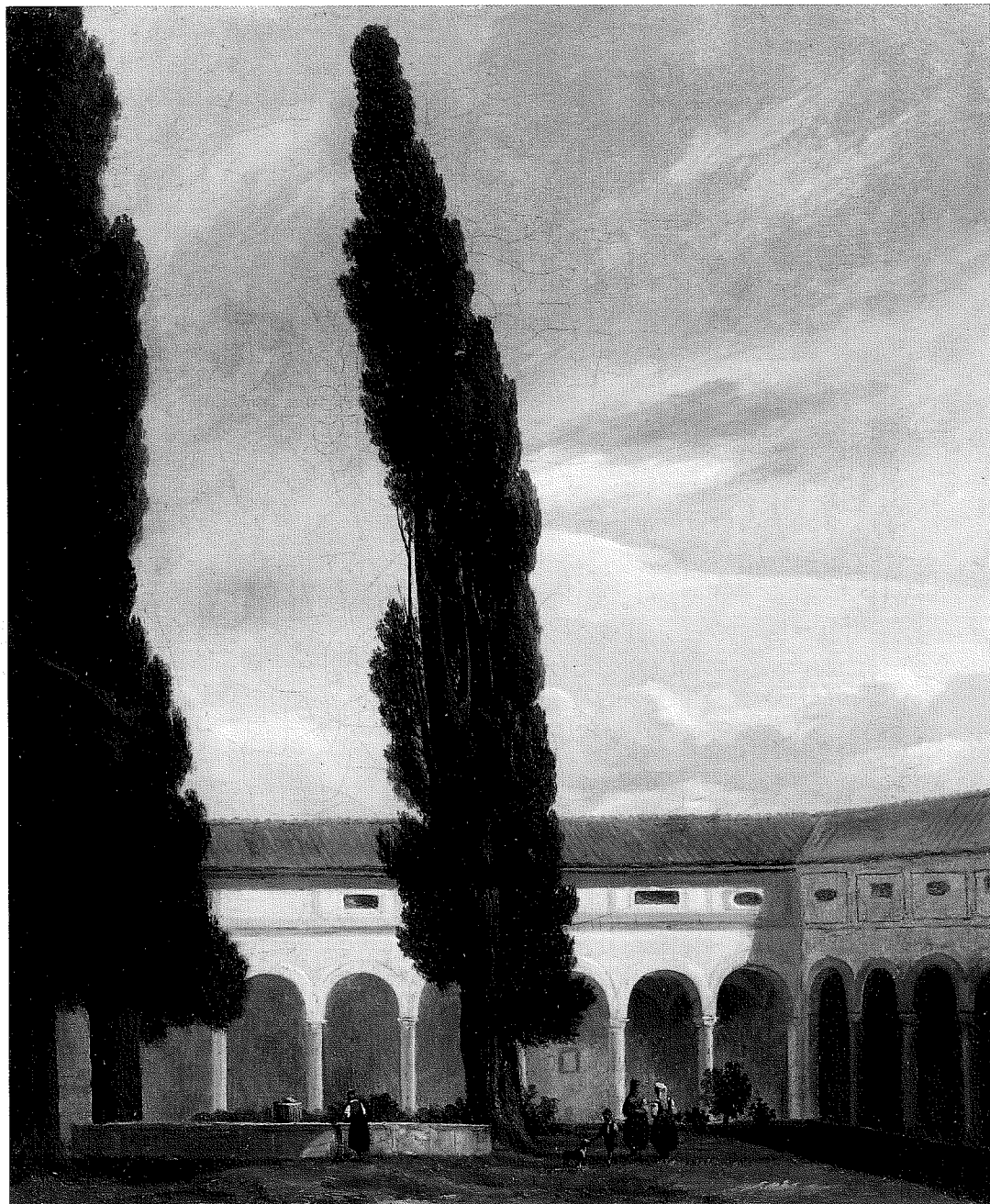
Queste righe hanno un tracciato discontinuo e frammentario. Non intendono ricomporre, per la fine del Settecento, quella esperienza del *plein air* che altre volte è stata delineata nella ricognizione sistematica dei suoi protagonisti (Denis, Dunouy, Granet, Cozens, fino ai primi tedeschi, da Reinhart a Martin von Rohden, venuti in Italia sul crinale del secolo)²⁹.

Presentando una serie di dipinti fino a oggi sconosciuti si è voluto segnalare quanto giova-

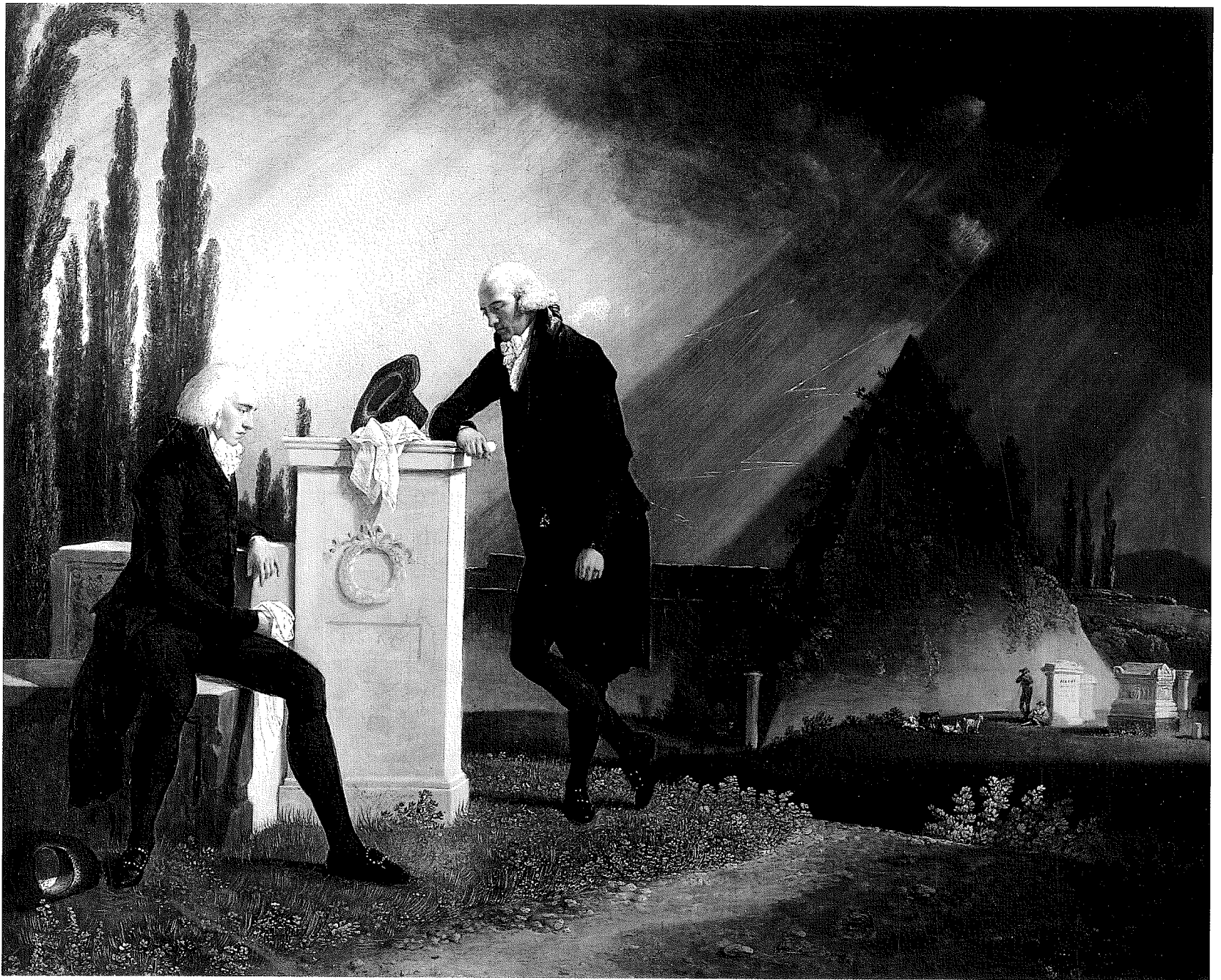
ne e provvisoria sia la ricerca in questo ambito del paesaggio.

È questo infatti uno dei campi di esplorazione più fertili individuati dalla critica in anni recenti, dove molto è ancora da recuperare aggiustando – è probabile – la prospettiva. Senza mettere in discussione tuttavia la centralità che questo tema ha conquistato negli studi di oggi, come luogo privilegiato per un'analisi dei fenomeni che hanno sconvolto il sistema dell'arte europea e dato l'avvio a una catena di esperienze che dal Sublime si propaga fino al cuore dell'età romantica³⁰.

Perché è proprio in quegli anni che il tasso di verità dei pittori che dipingevano nella natura



*Pierre-Athanase Chauvin (attr.),
Il chiostro della Certosa
di Santa Maria
degli Angeli a Roma,
olio su tela, 44,5 × 36,8 cm.
Parigi, collezione privata.*



Jacques Sablet, *Elegia romana*, Doppio ritratto nel cimitero protestante di Roma, 1791, olio su tela, 62 x 74 cm. Brest, Musée des Beaux-Arts.

si salda alla soggettività del sentimento, nello scambio fra ragione e emozione, fra impegno intellettuale di natura illuminista e immaginazione creatrice che aveva le sue radici nel profondo e nell'irrazionale.

Il paesaggio a quel punto può anche non essere più il soggetto esclusivo, può riemergere in ruoli secondari, complementari alla figura o alla veduta architettonica. In grado tuttavia di interagire con una quota di emozioni che prima non conosceva.

È uno dei grandi *petits-mâtres* illuministi (la dissonanza fra i termini è abbastanza voluta) a cogliere il potere evocativo di un paesaggio reale e insieme fantastico (nel cimitero prote-

stante di Roma ci sono la piramide di Caio Cestio e la tomba di Reitzenstein all'estrema destra, ma non la stele bianca in primo piano)³¹, percorso dallo sguardo e percepito dal cuore, verissimo eppure enigmatico nel propagare il mistero dei due uomini in nero (o un uomo e il suo doppio?), soli davanti alla natura e alla morte.

È Jacques Sablet, pittore francese attivo per molti anni in Italia, a consegnarci nel 1791 questa immagine incancellabile e carica di futuro, e a indicare con forza – lui che pittore di paesaggio non era – le potenzialità dell'immagine della natura lungo le strade dell'Europa moderna.

¹ J. Clair, *La responsabilità de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997 [ed. it. Milano, Feltrinelli, 1997, p. 17].

² *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, 1796. Il rimando è ovviamente alla prima opera compiutamente romantica di Wilhelm Heinrich Wackenroder (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*).

³ D.S. Landes, *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965 (trad. it. *Prometeo liberato*, Torino, Einaudi, 1978). Perno dello sviluppo tecnologico del Settecento è naturalmente il motore a vapore di James Watt, brevettato nel 1775 ma sfruttato su scala significativa solo all'inizio dell'Ottocento.

⁴ Si veda, più avanti nel volume, il bel saggio di Emilia Calbi, che legge in chiave non convenzionale il lungo corso della pittura di rovine del Settecento.

⁵ Giovanni Paolo Panini, l'interprete più dotato e versatile del capriccio di rovine, muore a Roma nel 1765.

⁶ S. Schama, *Landscape and Memory*, 1995 (ed. it. *Paesaggio e Memoria*, Milano 1997, p. 581).

Nel modo dissacrante e provocatorio che caratterizza il suo argomentare, Schama immagina, nella realizzazione di Central Park secondo il progetto di Frederick Law Olmsted e di Calvert Vaux (1857), l'esistenza di "una doppia vita arcadica: di giorno è tutto ninfe e pastori, cupidi e *fêtes champêtres*; di notte è l'arcadia più arcaica, il regno di Pelasgo, dove si aggirano i licantropi di Licaone e satiri truci in agguato..." (op. cit., p. 584). Che è un modo spregiudicato per riproporre la duplice natura dell'Arcadia antica, innocente e felice nell'interpretazione di Teocrito e di Virgilio, crudele, arcaica e ferina nella *Periegesi* (libro VIII) di Pausania.

⁷ A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Torino 1995; Ead., *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, Parigi - Mantova, Milano, Electa, 2001; Ead., *Il diario di Thomas Jones. Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento*, Milano, Electa, 2003.

Alle spalle naturalmente c'era stata la mostra di Washington (*In the Light of Italy, Corot and early Open-Air Painting*, Washington-New Haven-London 1996) e, prima ancora, l'apertura sul tema con la mostra di Napoli (*All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli 1990).

⁸ Lettera di Miss Mary Berry, datata 5 gennaio 1784 (cfr. B. Riccio, a cura di, *Mary Berry, un'inglese in Italia*, Roma 2000, p. 60).

⁹ Nella sua fase discendente, alternata a una fase ascendente, il bradisismo produce un lento abbassamento della crosta terrestre con conseguente invasione di acque termominerali.

¹⁰ *Un paese incantato...*, cit. Si aggiungano alcuni recenti studi monografici: A. Ottani Cavina, *Il diario di Thomas Jones...*, cit.; F. Spirito, *Lusieri*, Napoli, Electa Napoli, 2003; C. de Seta, C. Nordhoff, *Hackert*, Napoli, Electa Napoli, 2005.

¹¹ Le due vedute, presentate con il nome di Thomas Jones alla vendita londinese di Sotheby's (14 marzo 1990, lotto n. 85), erano genericamente indicate come "Figure eleganti su una collina con veduta di Roma in lontananza" (fig. 2) e "Paesaggio con figure nella vallata di un fiume". Sono entrambe a olio su tela; misurano 45,5 x 64 cm ciascuna.

¹² La tela, 77 x 126 cm, era esposta alla mostra *Un paese incantato...*, cit., n. 2, p. 7.

¹³ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 6.

¹⁴ P. Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, Yale University Press 1991 (ed. it. *Corot in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994).

¹⁵ Il dipinto (olio su carta applicata su tela, 34 x 53 cm) era esposto alla mostra *Un paese incantato...*, cit., n. 31, p. 50.

¹⁶ Il dipinto porta sul retro la scritta: "constantin". Proviene da una collezione privata di Marsiglia.

¹⁷ A. Bromberg, *La vie de Jean-Antoine Constantin (1756-1844)*, in "Le Feu", n. 4, aprile 1930, p. 105.

¹⁸ Il dipinto è databile al 1782-1784.

Proviene dalla vendita postuma delle opere di Valenciennes conservate nel suo atelier di Parigi (Parigi, vendita 26 aprile 1819, parte di un lotto di 7).

¹⁹ "Crediamo sia necessario tutelarvi dall'abitudine di quegli artisti che si servono di piccoli rami e di pietre per disegnare e dipingere interi alberi e rocce. La conformazione di un ramo è del tutto diversa da quella di un albero" (Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris 1800, p. 410).

²⁰ "Le ombre sono sempre illuminate ... quasi sempre debbono la loro colorazione eterea al riflesso bluastrò della volta celeste" (*ibidem*, p. 285).

²¹ F. Cachin, *Le paysage du peintre*, in *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1997, pp. 957-996.

²² J.E. Delécluze, *Salon de 1825*, citato in F. Cachin, *Le paysage...*, cit., p. 970.

²³ "Paesaggi dei pittori. Sempre 'un piatto di spinaci'" (G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, ed. it. Milano, Adelphi, 1984, p. 88).

²⁴ Cfr. F. Cachin, *Le paysage...*, cit., p. 992.

²⁵ A. Ottani Cavina, *Il diario di Thomas Jones...*, cit., p. 160.

²⁶ *Ibidem*, p. 17.

²⁷ Il dipinto, eseguito negli anni del soggiorno napoletano di Jones, è molto vicino nell'impaginazione all'acquerello *Sulla strada di Santa Maria dei Monti a Napoli*, del 1782, pubblicato alla fig. 52 del *Diario di Thomas Jones* già citato. Con l'attribuzione a Philipp Hackert la tela era apparsa a un'asta svedese del 26 maggio 2005, lotto 2385 (*Stockholms Auktionsverk*).

²⁸ Il dipinto, inedito come il precedente, è firmato e datato in basso a sinistra: THO. JONES. FT MDCCCLXXXI A NAPOLI.

²⁹ Il rimando è alla bibliografia della nota 7.

³⁰ G. Briganti, *Giovanbattista Piranesi*, in *Racconti di storia dell'arte*, Milano, Skira, 2002, p. 191.

³¹ La tomba all'estrema destra è quella di Reitzenstein, maestro di scuderia del conte von Ansbach. Era stato sepolto nel 1775.