

LUCA MANSUETO

La natura e le atmosfere nelle istantanee en plein air di Paestum

Tra la metà del Settecento e buona parte dell'Ottocento Paestum diventa una delle tappe di spicco del *Grand Tour* da parte di vedutisti, per lo più stranieri, che da Roma si inoltrano nel Sud della penisola italiana per documentare, attraverso gli *sketchbooks*, i loro viaggi in compagnia di nobiluomini di diverse nazionalità¹. Questi, nei loro “viaggi pittorici”, lasciano numerose testimonianze artistiche del loro passaggio a Paestum registrando in esse la volontà di veridicità documentaria.

Al soggiorno italiano, considerato nel XVI e XVII secolo dagli artisti europei un momento indispensabile di perfezionamento, si sostituisce il mito di un'Italia del passato, meta prediletta dei viaggiatori intellettuali, cosparsa di ruderi pittoreschi e monumenti antichi, custode talvolta ignara di un glorioso trascorso. Il viaggio nella penisola resta pertanto uno snodo necessario per la formazione del gusto e della cultura, ma con uno spirito quasi di esplorazione (archeologica, antropologica e naturalistica) da vivere con un certo distacco, come osservatori provenienti da nazioni più vive e moderne, anche se meno ricche di storia.

Gli intellettuali non sono attirati, come nei secoli precedenti, dagli sviluppi dell'arte “contemporanea”: scendono lungo la penisola richiamati dall'eco del Rinascimento, dalle luci della campagna e dalla presenza di ruderi e memorie archeologiche. Dalle tappe italiane del *Grand Tour* si ricava l'immagine vagamente letteraria e arcadica di un paese arretrato ma spensierato e glorioso: il paesaggio della campagna romana o della baia di Napoli, con pastorelli che pascolano il gregge o contadine in costume che danzano sullo sfondo del Vesuvio, sono i *souvenir* più ricercati.

La scoperta e il desiderio archeologico interessa sia gli *antiquaires* che gli architetti: la posizione assunta da Paestum, dalla metà del Settecento in poi, è da porsi in relazione all'evoluzione stessa del *Grand Tour* che da viaggio di erudizione e formazione per i *lords* diviene cammino di scoperta di un remoto passato. Un vero viaggio di iniziazione attraverso quel paesaggio silenzioso, desolato, che nel *flâneur* induce senza indugi alla nostalgica evocazione del primitivo e dell'ormai interrata comunità che ivi la possedeva. Non può non fissarsi nella memoria la maestosità dei templi pestani scorti dalla fitta boscaglia umida e impraticabile degli acquitrini del Sele, una vera rinascita del mito e dell'antico, un risarcimento alla collettività di un glorioso vissuto.

Paestum rinasce con l'arte degli stranieri, la sua immagine coeva è ben documentata dal pittore modenese Antonio Joli (1700-1777) il quale tra il 1756 e il 1759 dipinge varie vedute della

¹ MUSTO (2007).

Piana del Sele con un'impostazione verista e razionalista, disseminandola di pastori, contadini e uomini alla moda, frutto di un vero e proprio rilevamento diretto, condotto al fine di affermare l'eccezionalità del ritrovamento (**fig. 1**)².

Le vedute di Joli rappresentano le più antiche rappresentazioni pittoriche della fortuna settecentesca di Paestum condotte secondo lo studio 'dal vero', autentici riferimenti per il successivo nascere di immagini su questi monumenti dell'antichità classica. La conferma ci viene offerta dalle due vedute pestane incise nelle tavole II e III, recanti la scritta «Jolli pinxit», per l'edizione londinese del *Ruin of Paestum* di Thomas Major (1768)³ eseguite da Filippo Morghen per l'edizione napoletana del 1765 delle *Vedute della città di Paestum*⁴. Nella terza tavola dell'opera di Major (**fig. 2**), descritta nel suo elenco manoscritto come tratta «from a painting in the collection of Sir James Gray»⁵, compare lo stesso pittore modenese Joli, seduto su un masso mentre disegna degli schizzi, sotto un grande arco oltre il quale si stagliano i templi di Paestum visti da Nord. Queste vedute di Joli sono realizzate presso il suo *atelier* di Napoli secondo i disegni e i dettagli eseguiti durante le sue escursioni a Paestum, come testimonia la stessa incisione del Morghen.

Già Giuliano Briganti, nel suo saggio *Paestum e il vedutismo settecentesco* (Raspi Serra 1986, 58-60), e Anna Ottani Cavina, nella scheda di catalogo delle vedute pestane di Joli (Raspi Serra 1986, 62-4), ipotizzano la presenza di altre tele del pittore modenese poste in rapporto con le incisioni del Morghen. A conferma di questa conclusione, la studiosa cita proprio le due tavole incise sopra menzionate affermando che la prima deriva dalla tela di Joli presso Pasadena, mentre la seconda deriva da un modello verticale dello stesso Joli andato però perduto. In realtà, l'opera verticale di Antonio Joli, autentico modello per la tavola III incisa da Morghen, è la tela apparsa sul mercato londinese da Sotheby's (6 luglio 2006, n. 57), già della collezione di Sir James Gray (1708-1773). L'opera reca sul retro la seguente scritta «Standi Soto. la. Porta./Dilla Cita di Pesto. Anno Jolli / 1738», da intendersi però «Stando Sotto. la. Porta./Della Città di Pesto. Ant.nio Jolli / 1758» a causa di un errore di trascrizione sulla tela originale da appunti dello stesso Joli (**fig. 3**).

La tela mostra i caratteri stilistici più stringenti della pittura dell'artista modenese: tutti gli elementi formali, quali l'esatta proporzione e disposizione delle figure presenti nella tavola del Morghen, oltre che i singoli particolari dell'architettura in primo piano, sono condotti in modo

² Oltre alla nota veduta di Paestum vista da Levante eseguita per Lord Brudenell, attualmente conservata a presso la collezione del duca di Buccleuch and Queensburt (Selkirk, Bowhill), si conoscono altre due repliche vendute a Londra da Sotheby's: 9 dicembre 1987, n. 27 (**fig. 1**), poi Finarte (Milano, 16 maggio 2001, n. 178); 19 aprile 1989, n. 17. Della veduta da Ponente, incisa da Filippo Morghen (1765) intitolata *Veduta generale degl'avanzi di Pesto dalla parte di Ponente*, si conoscono due versioni, una conservata presso la Norton Simon Art Foundation di Pasadena (California), l'altra venduta all'asta Sotheby's di New York (7 ottobre 1994, n. 168), poi presso la Galleria Rob Smeets di Milano. Per l'identificazione delle opere si consiglia SPINOSA – DI MAURO (1989, 192s.); MANZELLI (2000, 58, 117s.); TOLEDANO (2006, 390-401).

³ RASPI SERRA (1990, 42-69).

⁴ RASPI SERRA (1990, 37-9).

⁵ RASPI SERRA (1986, 39-45).

assolutamente fedele alla tela di Antonio Joli da porsi come autentico modello pittorico per l'incisione. Del resto, leggendo il testo che accompagna la tavola di Morghen («This view was also taken in Presence of his Excellency Sir James Gray, and engraved from a fine painting in his collection») si rileva che la tela è stata eseguita per lo stesso Sir Gray “sotto la sua personale supervisione” individuando, pertanto, nel nobiluomo alle spalle di Joli proprio Sir James Gray, già Inviato Straordinario a Napoli di Sua Maestà Britannica dal 1753 al 1759, Ministro Plenipotenziario fino al 1764 e ambasciatore alla corte di Madrid dal 1767 al 1769.

L'interesse per i monumenti pestani diventa smisurato se si considera che molti collezionisti inglesi acquistano le opere di Joli, come testimonia il possesso da parte di Sir Gray di ben due autografi del pittore modenese da cui sono tratte altrettante incisioni della serie eseguita dal Major (1768). Un successo certamente rinvigorito e consolidato dalla circolazione, soprattutto nell'ambiente britannico, della stessa serie di Major e del Morghen. A confermare tale fortuna del soggetto così codificato, Joli esegue per Lord John Brudenell Montagu (1735-1770), oltre alla citata tela della Valle di Paestum, ben trentotto tele raffiguranti i luoghi visitati dall'aristocratico inglese e dallo stesso pittore in un arco di tempo collocabile tra il 1758, anno in cui Brudenell torna a Roma, e il 1760, quando entrambi sono a Venezia. Questa importante collezione include vedute napoletane e siciliane le cui pose frontali o panoramiche hanno un alto valore descrittivo oltre a possedere una personale interpretazione tanto dei singoli monumenti quanto dell'orizzonte spesso ribassato a volo d'uccello.

Pertanto, alle ben note vedute di Paestum realizzate da Antonio Joli si aggiunge la tela londinese che propone lo scorcio della Piana del Sele vista da Levante (**fig. 3**), un *pendant* all'opera del duca di Buccleuch che, tuttavia, presenta delle piccole varianti che tendono ad accostarla maggiormente al paesaggio apparso all'asta londinese di Sotheby's (9 dicembre 1987, n. 27 – **fig. 1**) già appartenente alla serie di dipinti della collezione degli Earls of Winchelsea and Nottingham, Burley on the Hill.

Paestum riemerge dall'oblio, una nuova luce la irraggia, il faro della cultura e della scoperta fa rivivere i suoi ruderi e i templi superstiti. Del 1758, anno delle raffigurazioni dello Joli, è la visita del padre dell'archeologia Johann Joaquim Winckelmann (1717-1768) che nell'introduzione alle sue *Osservazioni sull'architettura degli antichi* (1759) dedica ampio spazio, con dettagli acuti, ai templi di Paestum collocandoli nella storia generale dell'architettura e proponendoli come esempio di quella greca, indicata come archetipo di ogni altra successiva. Dalla metà del XVIII secolo ha inizio un vero e proprio pellegrinaggio a Paestum per ammirare gli splendidi templi il cui travertino, dal caldo colore dorato, è tanto poroso da assomigliare al sughero. A testimonianza del successo dell'opera editoriale del Winckelmann, nel 1764 Gabriel-Pierre-Martin Dumont (1720-1790)

pubblica per la prima volta delle incisioni dei templi di Paestum tratte dai disegni fatti dal vivo, in occasione del suo viaggio del 1750, con il suo amico, e più importante architetto francese del secolo, Jacques-Germain Soufflot (1713-1780). È da questo momento che il *Tour* verso l'Italia non si ferma lungo il confine del Tevere: le scoperte archeologiche e la vivacità del paesaggio mediterraneo lungo le pendici del Vesuvio portano gli stranieri ad inoltrarsi nel cuore della Magna Grecia, scoprendo memorie ancora presenti di un mondo lontano caduto nell'oblio. Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727-1791), meglio noto come l'abate di Saint-Non, tra il 1759 ed il 1761, accompagnato dal pittore Hubert Robert (1733-1808), visita l'Italia rimanendo particolarmente suggestionato dal Meridione e da Paestum; lo stesso pittore parigino esegue una serie di immagini poi inserite nel *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*⁶, opera questa che trae origine dagli appunti e dalle annotazioni scritte dall'abate nel corso del suo viaggio italiano del 1761.

Nell'immaginario collettivo è però Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ad aver offerto, con la sua opera grafica, un'interpretazione assolutamente personale del recupero dell'antico in voga al tempo. Contro le logiche visioni dell'antichità del Winckelmann, Piranesi oppone un recupero archeologico condotto con la disarmante consapevolezza che ciò che è perduto lo è per sempre. Egli consacra e diffonde la fama di Paestum attraverso la circolazione delle sue incisioni: davanti alla straordinaria classicità pestana egli rimane totalmente rapito dalle severe forme del dorico, da lui prima disdegnate essendo strenuo sostenitore del primato romano, diventando così il più alto interprete della ricchezza culturale dell'antica colonia della Magna Grecia.

In occasione del suo viaggio, intorno al 1777, Piranesi realizza delle incisioni all'acquaforte con ritocchi a bulino delle *Vedute di Paestum (Differentes vues de Pesto, 1778)*, ultima fatica prima della morte e terminate con l'ausilio del figlio Francesco (1756-1810)⁷. Il suo spirito, come quello di Paestum, si palesa nel disegno preparatorio del Rijksmuseum di Amsterdam (**fig. 4**) per una delle incisioni che raffigura il Tempio di Cerere costruito con una mirabile visione in scorcio attraverso un immaginario punto di fuga e linee prospettiche ancora "visibili". Egli restituisce la vasta area archeologica di Paestum con meticolosità filologica all'interno di un'atmosfera vibrante, veduta dal vasto orizzonte con una perfetta orchestrazione di luci e ombre che armonizza tra loro il suggestivo scenario naturale e le vivaci figurine.

Piranesi vuole essere il più fedele possibile alla veduta nel senso più stretto del termine, senza cedere al gusto della fantasia del capriccio, egli osserva Paestum come un luogo che non è entrato a pieno nella coscienza dell'uomo, non è una visione romantica del sentimento della natura e del passato, ma una fotografia *ante litteram* di ciò che vedono i suoi occhi. La Paestum raffigurata da

⁶ RASPI SERRA (1986, 31, 60-2, 65-7).

⁷ PANE (1980).

Piranesi nel 1777 è la stessa che l'artista francese Jean-Léon Gérôme (1824-1904) raffigura nell'olio su tela, oggi perduto, *View of Paestum* presentato al Salon del 1852, variante del soggetto già esposto nell'esposizione del 1849⁸. La tela raffigura il tempio di Nettuno immerso in una natura selvaggia lasciata allo stato di secolare abbandono e impaludamento. L'inquadratura della scena e la suggestione delle rovine abitate da una mandria di bufali al pascolo è certamente un *topos* iconografico che già Piranesi codifica nelle sue incisioni, ormai entrate nella memoria collettiva, segnando pertanto il ritorno al dorico, *Greek-Rivival*, e al gusto dell'antichità classica intesa sia come evocazione sentimentale sia come realizzazione strutturale ed esaltazione del nuovo mito dorico che rappresenta la natura come infinito emozionale. Nella lunga recensione al Salon il critico parigino Gustave Planche (1852, 685) dedica pochi righe alla tela di Gérôme:

M. Gérôme a copié habilement le temple de Neptune de Paestum, et, pour donner au paysage quelque chose de vivant, il a placé devant les colonnes de ce temple un attelage de buffles. Je regrette seulement que le ciel n'ait pas plus de chaleur.

Per rintracciare l'immagine originale dell'opera di Gérôme si rileva come già nel 1854, a soli due anni di distanza dall'esposizione del Salon, quest'opera sia già apprezzata come immagine simbolo delle antichità greche e venga pubblicata per la prima volta nel numero 21 della rivista newyorkese *The Illustrated Magazine of Art* (fig. 5) a corredo di un testo che ripercorre la storia della fondazione, crescita e declino dell'antica Paestum.

La grande diffusione delle incisioni piranesiane incrementa il mito dell'antica Poseidonia fino a divenire meta di grandi artisti internazionali, come i pittori inglesi John Robert Cozens (1752-1797) e William Turner (1775-1851). Cozens nel 1776 parte per un viaggio verso l'Italia, esattamente dopo tre anni che il padre Alexander visita Roma, richiamato dalle magnifiche vedute italiane apparse nel corso del Settecento grazie alla diffusione delle incisioni, stampe e opere pittoriche di Giovan Battista Piranesi, Gaspar Van Wittel, Marco Ricci e Giovan Battista Busiri, quest'ultimo particolarmente amato dai ricchi viaggiatori stranieri, soprattutto inglesi, che giungono nell'Urbe nell'ambito del *Grand Tour*. I paesaggi del Busiri, sulla scia di Van Bloemen e di Vanvitelli, sono opere di piccolo formato principalmente tempere su carta o tela che, animate da figurette schizzate con pennellate rapide e dense di colore, acquistano oggi un valore documentario di fondamentale importanza⁹. Busiri e Piranesi vivono nell'epoca in cui Roma, con i suoi monumenti, è al centro dell'interesse e della curiosità degli stranieri, soprattutto degli Inglesi, i quali nel loro *Grand Tour* sono soliti acquistare come ricordo le vedute dei luoghi visitati. La maggior parte di queste opere trova naturale collocazione in palazzi e castelli d'Inghilterra e di Scozia, ad

⁸ ACKERMAN (1986, 188, 192).

⁹ HAWCROFT (1959); BUSIRI VICI (1966); RUSSELL – VERTOVA (1973).

esempio Lord William Wyndham acquista ben trentadue opere del Busiri, tuttora in una sala di Felbrigg Hall, presso Norwich.

John Robert Cozens, dopo il primo viaggio del 1776 per accompagnare l'amico antiquario e collezionista Richard Payne Knight, ritorna in Italia intorno al luglio 1782 rimanendovi fino all'anno successivo; un *tour*, il suo, intrapreso con William Beckford in qualità di suo disegnatore personale percorrendo la penisola dal Tirolo sino a Napoli¹⁰. Il viaggio può essere seguito perfettamente ripercorrendo le tappe disegnate da Cozens nei suoi *sketchbooks*, raggruppati in sette volumi, donati da Susan Beckford, figlia di William, al quindicesimo Duca di Hamilton poi venduti da Sotheby's a Londra (29 novembre 1973) e acquistati nel 1975 dalla Witworth Art Gallery di Manchester dove ancor oggi si conserva l'intera collezione¹¹.

Lo *sketchbook* non è altro che un album usato dai pittori durante i loro viaggi per fermare il paesaggio in schizzi eseguiti *in situ* ad acquarello o a matita, a penna o a carboncino. Questo strumento consente all'artista di annotare ogni dettaglio ed è la fonte principale per la restituzione in pittura dell'immagine. È un procedimento che nasce, pertanto, dal desiderio sempre più pressante, già alla fine del Settecento, di immortalare le molteplici forme della natura in tutti i suoi istanti, un lavorare *en plein air* che permette all'artista di scrivere sul foglio la data e il luogo che egli visita.

È importante e assolutamente indispensabile per un artista studiare dal vero il soggetto della sua opera, così in quel tempo non era usuale a Roma riprodurre dal vivo o tantomeno si pensava di abbozzare ed eseguire dal vero disegni di dimensioni piuttosto grandi. Fin dai tempi dei pittori fiamminghi e di Claude Lorrain gli artisti avevano trascurato di dipingere questi solidi studi di paesaggio, perché non ci si rendeva conto che per questa via si può giungere a riprodurre altrettanto bene il vero quanto ciò che è grande e bello. I pittori che a Roma ricevevano una pensione dalla Francia avevano fatto degli schizzi dal vero solo in singole parti di un tema gradevole nel suo insieme, ma si trattava di un lavoro incompleto e limitato a un piccolo foglio dodicesimo. Perciò si meravigliavano di vedere i due Hackert aggirarsi per la campagna con grandi cartelle ed eseguire a penna interi schizzi con tutti i contorni o terminare disegni ad acquarello dipinti interamente dal vero¹².

L'esperienza viva e diretta con la natura diviene momento fondante del processo creativo e le parole di Goethe a tal proposito sono le più rappresentative. Cozens nel settembre del 1782 rimane a Napoli per quasi tre mesi visitando e percorrendo tutto l'entroterra e la costa tirrenica raggiungendo il Golfo di Salerno, fino a quando, nel dicembre dello stesso anno, giunge a Terracina per risalire verso Roma. Il quarto volume degli *sketchbooks* racchiude le vedute da Ischia a Eboli e i disegni dei templi di Paestum recanti le date dal 18 ottobre al 14 novembre 1782.

Proprio gli *sketchbooks* di Cozens sono fondamentali riferimenti per le rielaborazioni successive come dimostra il magnifico acquarello di Turner della Witworth Art Gallery di

¹⁰ CHÂTEL (2010).

¹¹ BELL – GIRTIN (1935); BLUNT (1973); HAWCROFT (1971 e 1978).

¹² DE SETA (1992, 73).

Manchester, *Convents near Capodimonte* (**fig. 6**) che riproduce fedelmente il disegno del Cozens, *A range of Convents near Capodimonte* (24 novembre 1782, n. 321 – **fig. 7**), contenuto nel quinto volume dei suoi *sketchbooks*¹³.

Sia quest'ultimo foglio del Cozens che il disegno della pagina precedente, *Convent at Naples* (17 novembre 1782, n. 320 – **fig. 8**) sono certamente una veduta d'insieme della collina del Vomero di Napoli in quanto si riconosce indistintamente l'irta struttura muraria di Castel Sant'Elmo come anche il complesso conventuale della Certosa di San Martino e di Santa Lucia al Monte.

Questa particolare visuale è certamente una delle più affascinanti che si può ammirare a Napoli e non è un caso che lo stesso Thomas Jones (1742-1803), in occasione del suo soggiorno in Italia, rimanendovi per ben sette anni dal 1776, ritragga questa particolare visione in un olio su tela oggi conservato presso la Berger Collection di Denver in Colorado (**fig. 9**). Questo panorama, tracciato con una particolare attitudine nel catturare l'effetto della luce solare sui tetti e facciate delle case, è certamente la vista che il pittore stesso ha modo di ammirare dalla finestra della sua stanza napoletana che, secondo le sue memorie scritte del 3 maggio 1782, sarebbe all'interno di un piccolo convento chiamato "Cappella Vecchia" presso il Borgo di Chiaia vicino la residenza di Sr William Hamilton¹⁴. Questo locale, preso in possesso dal 9 maggio, deve essere l'antico complesso monastico di Santa Maria a Cappella Vecchia, poi demolito nel 1788, dal quale si ammira la collina del Vomero con il Castel Sant'Elmo e parte della Certosa di San Martino. A riprova di tale ipotesi, vengono in soccorso altre righe del diario di Jones nelle quali dedica spazio alla descrizione della sua cella presso l'antico convento. Di questa sottolinea non solo l'ottima esposizione solare che perdura per tutto il giorno, fino a renderlo «scorched to death», ma descrive il panorama che dall'unica finestra può vedere:

The only window it had, looked into a Small Garden, and over a part of the Suburbs, particularly the *Capella nuova*, another Convent, the Porta di Chaja, Palace of Villa Franca, and part of the Hill of Pusillipo with the Castel of S. Elmo & convent of S. Martini¹⁵.

La memoria di Jones conferma come la tela sia la perfetta rappresentazione, con una precisione quasi matematica, dello scorcio visibile dalla sua camera con le facciate e tetti del borgo napoletano di Chiaia, panorama questo che il suo amico Cozens raffigura in uno dei disegni del suo *sketchbook* dal titolo *The Convent of San Martino and the Castle of St. Elmo from the Mole*, (16 ottobre 1782, n. 280 – **fig. 10**)¹⁶. I due artisti sono amici e non è affatto improbabile che si

¹³ BLUNT (1973, 47).

¹⁴ OPPÉ (1951, 110). Sull'argomento si rimanda a GOWING (1985); STAINTON (1994); POLEZZI (1998); OTTANI CAVINA (2003).

¹⁵ OPPÉ (1951, 111).

¹⁶ BLUNT (1973, 36).

frequentino più di quanto è dato sapere, come del resto si legge nel diario di Jones in data 10 luglio dello stesso anno, 1782:

July/10th Hearing that my friend little *Cousins* was arrived in the Suit of Mr Beckford of Fonthill, I went down with D. Titta to the *Crocelli* to pay him a Visit, and was introduced to Mr *Letlice* the travelling Tutor¹⁷.

Plausibilmente, «avendo sentito che il mio amico il giovane Cozens era arrivato al seguito di Mr Beckford», Thomas Jones raggiunge John Robert Cozens unendosi al suo seguito percorrendo l'identico *tour* campano. Le vedute del Cozens risultano pertanto essere documenti fondamentali per la restituzione visiva coeva dei luoghi, le sue tracce disegnate su carta sono reali istantanee eseguite dal vivo come è ben esemplificato nei fogli raffiguranti la Piana del Sele¹⁸. In questi disegni, come anche le due tele della collezione di William Beckford, oggi alla Municipal Art Gallery di Oldham, raffigurano i tre monumentali templi totalmente immersi in un cielo minaccioso, lasciando in balia degli effetti chiaroscurali la definizione delle masse plumbee al pari di quelle architettoniche (**figg. 11-12**). L'atmosfera fortemente drammatica e l'intonazione preromantica, già anticipate da Piranesi, in Cozens irrompono senza esitazioni e anticipano nei valori chiaroscurali gli scenari minacciosi e la drammaticità rappresentativa di William Turner di qualche decennio posteriore. Quest'ultimo sigilla con l'acquarello *Paestum in a Thunderstorm* della Tate Gallery (ca. 1825, D 36070) una turbinosa tempesta che imperversa su Paestum eseguito certamente a seguito del suo soggiorno in Italia. In Turner e Cozens il tema storico e archeologico è affrontato senza alcuna ambizione filologica, ma con l'aspirazione a offrire la suggestione di un paesaggio classicheggiante con la luce che sfuma in lontananza fino a farsi totalmente evanescente con la giusta dose di drammaticità che anima il contrasto.

È pertanto il genere del vedutismo topografico che si afferma sempre di più attraverso disegni, appunti, *sketchbooks* e incisioni che fissano le immagini di ogni località visitata dal "pittore-cheviaggia". Il rapporto che Cozens instaura con il suo committente-compagno di viaggio è lo stesso che Jacob Philipp Hackert (1737-1807), grande interprete dello spirito oggettivo illuminista, oltre che prosecutore della tradizione della pittura paesaggista, fissa con Richard Payne Knight e Charles Gore nel viaggio verso la Sicilia del 1777¹⁹.

Contemporaneo di Cozens, Hackert, giunge in Italia nel 1768 con il fratello Johann attirato da località lontane dalle note mete del *Grand Tour* soggiornando nel 1770 per la prima volta a Napoli.

¹⁷ OPPÉ (1951, 122).

¹⁸ RASPI SERRA (1986, 79).

¹⁹ Di questo viaggio in terra siciliana si conserva al Goethe und Schiller Archiv di Weimar il resoconto manoscritto *Expedition into Sicily 1777* e una serie di disegni e incisioni presso il British Museum di Londra e al Kuprestichkabinet di Berlino. Queste spedizioni hanno il merito di avere come obiettivo la pubblicazione di importanti opere illustrate, come dimostra la famosa serie di incisioni realizzate da Hackert e pubblicata col titolo *Vue de la Sicile, peintes par Ia. Ph. Hackert, gravées par B. A. Dunker*; cf. KRÖNIG (1987). In merito si rimanda a NOVELLI RADICE (1988, 197-236).

Dell'Hackert significativo risulta essere un disegno a penna acquerellato di collezione privata che ritrae la Basilica e il tempio di Nettuno (**fig. 13**) secondo un particolare punto di vista che appare essere il medesimo raffigurato nello schizzo acquerellato conservato presso il Dipartimento dei Disegni del Klassik Stiftung di Weimar (**fig. 14**).

In entrambi i fogli il pittore tedesco offre una lettura del paesaggio come evento naturale, egli pratica un'osservazione attenta dei fenomeni geologici e atmosferici, segnando pertanto una svolta in questo genere di pittura. La sua produzione assume un carattere squisitamente topografico e di vero oggetto documentario visivo, fondamentale per la fortuna di Paestum, immutato da secoli, combinando alla suggestione ideale, echeggiante la mitica realtà del passato, una rappresentazione oggettiva e fotografica, istantanee *en plein air*.

L'artista non si lascia più guidare dalle suggestioni della generazione precedente, come è ben evidente in Piranesi, bensì adesso è in prima persona immerso nella natura, a diretto contatto con la realtà osservandone ogni singolo particolare e praticando una ricerca sia archeologica che storica di quanto sta visitando. Il vedutismo di Cozens, Jones e Hackert non è più idealizzato, al contrario si connota come topografico con un realismo più maturo e immediato. Lo stesso Hackert afferma come la pratica sistematica e programmatica del dipingere e disegnare *en plein air* sia assolutamente prioritaria per un artista: «disegnare dal vero, senza attardarsi troppo a seguire copie da disegni, poiché nel copiare apprenderà sì il meccanismo della mano, ma non capirà nulla del disegno se non conosce la natura»²⁰. Una rappresentazione, o meglio un'istantanea *en plein air* di Paestum quella di Hackert che, quasi un secolo dopo, appare la stessa ripresa dal fotografo Giorgio Sommer (1834-1914) in cui compaiono i monumentali templi immersi nel paesaggio rimasto immutato, privo dell'azione di antropizzazione e ancora col sapore di un tempo sospeso (**fig. 15**).

Luca Mansueto

Via di Santa Chiara, 4

I – 53100 Siena

mansuetoluca@hotmail.com

²⁰ CHIARINI (1994, 323).



Fig. 1. Antonio Joli, *La Piana di Paestum (vista da Levante)*, 1759, olio su tela, Londra, Sotheby's, 09-12-1987, n. 27

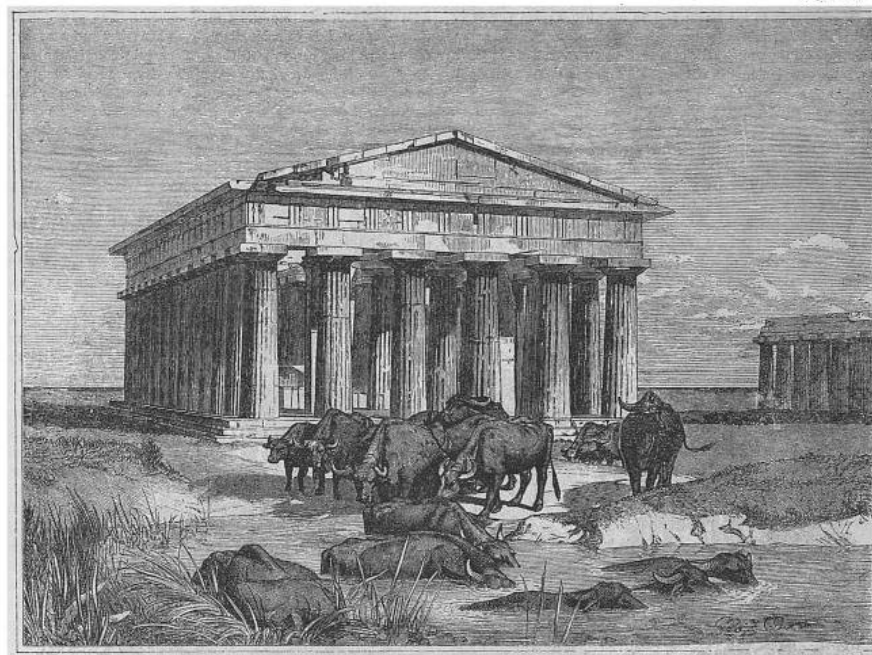


Fig. 2. Filippo Morghen, *A North View of the City of Paestum taken from under the Gate*, 1765, incisione, pubblicata in *Vedute della città di Paestum*, Napoli 1765, tav. III (a sinistra)

Fig. 3. Antonio Joli, *La Piana di Paestum (vista da Levante)* 1758, olio su tela, Londra, Sotheby's, 06-07-2006, n. 57 (a destra)



Fig. 4. Giambattista Piranesi, *Il tempio di Atena (Cerere)*, 1777, penna e acquarello bruno su traccia di sanguigna e matita, Amsterdam, Rijksmuseum



THE TEMPLE OF NEPTUNE AT PAESTUM.

Fig. 5. Jean-Léon Gérôme, *View of Paestum*, 1852, opera perduta, pubblicata in *The Illustrated Magazine of Art*, 1854, vol. 4, n. 21, p. 61

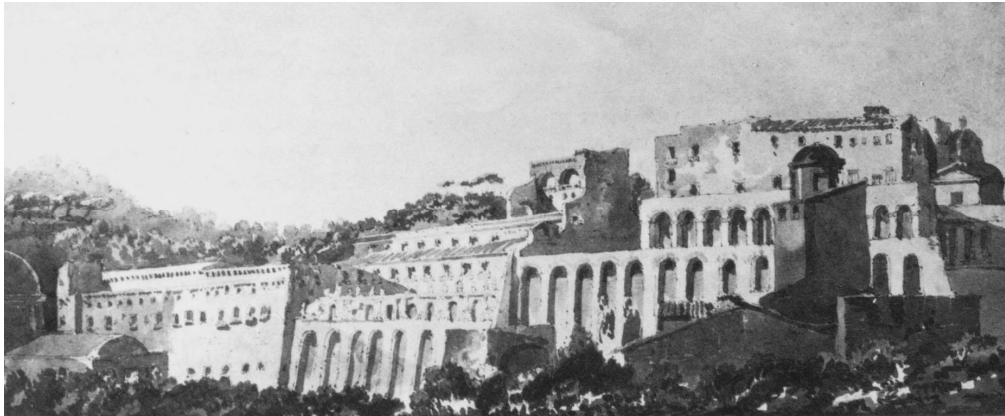


Fig. 6. William Turner, *Convents near Capodimonte*, dal disegno di John Robert Cozens, Manchester, Whitworth Art Gallery

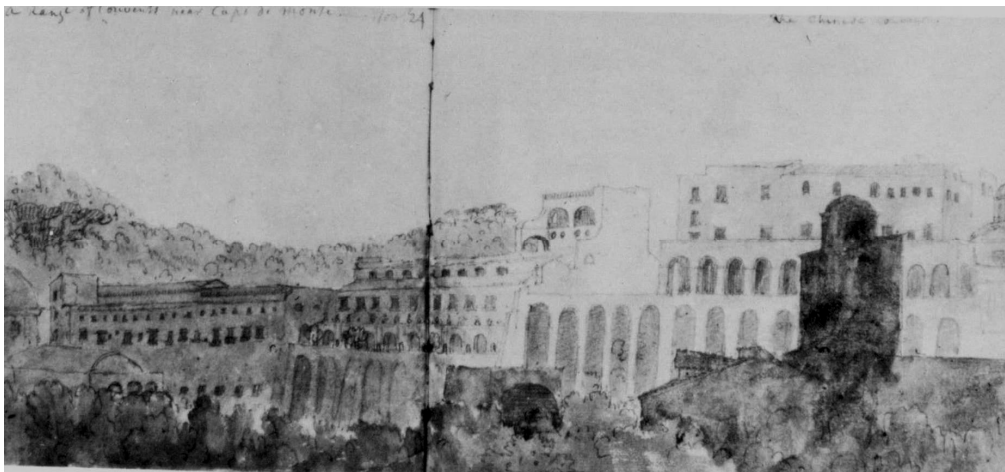


Fig. 7. John Robert Cozens, *A range of Convents near Capodimonte*, cc. 3^v-4, vol. 5, 24 Novembre 1782, n. 321

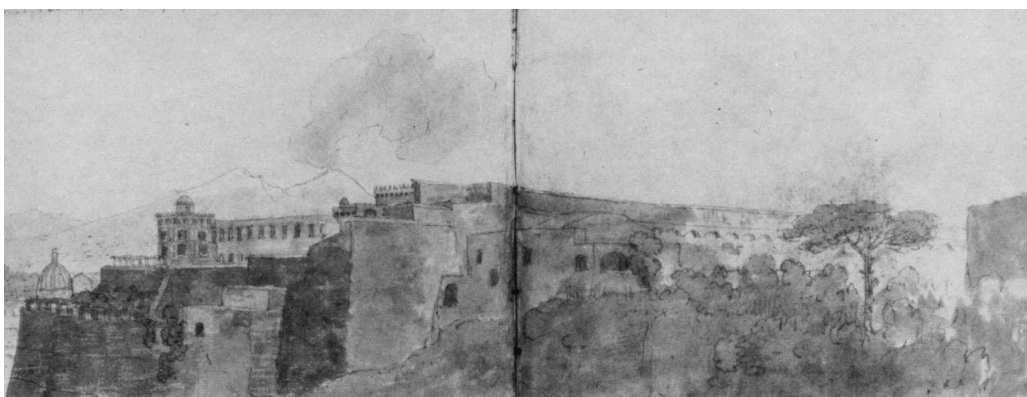


Fig. 8. John Robert Cozens, *Convent at Naples*, cc. 2^v-3, vol. 5, 17 Novembre 1782, n. 320



Fig. 9. Thomas Jones, *View of Certosa di San Martino with the Castel Sant' Elmo*, olio su tela, Denver (Colorado), Berger Collection

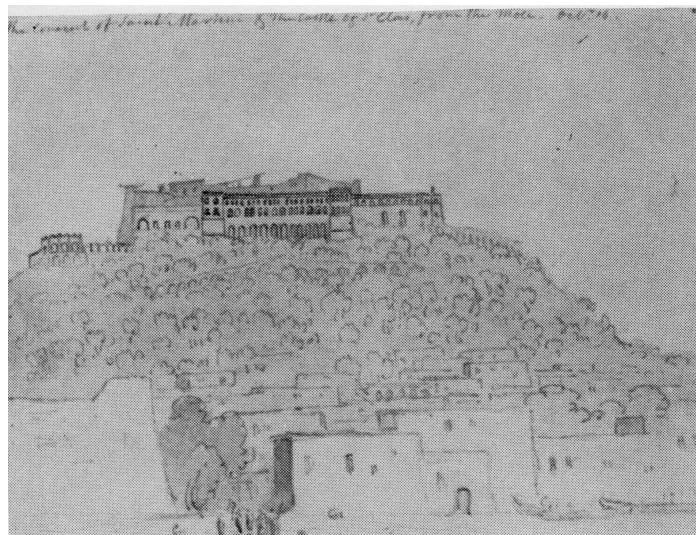


Fig. 10. John Robert Cozens, *The Convent of San Martino and the Castle of St. Elmo from the Mole*, vol. 3, 16 Ottobre 1782, n. 280

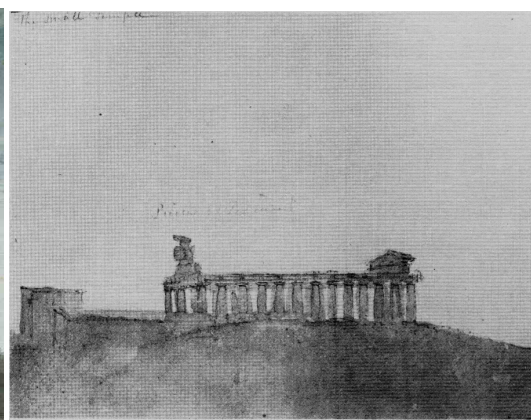
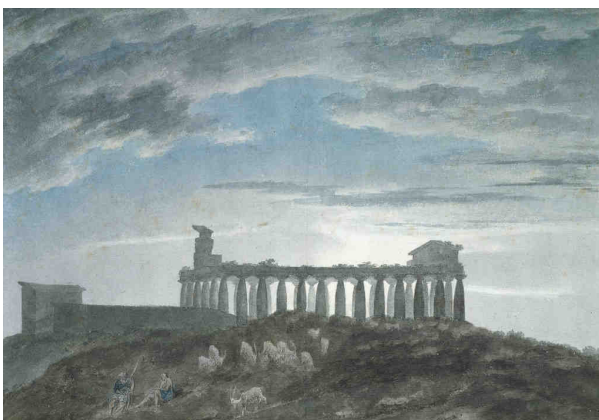


Fig. 11. John Robert Cozens, *The small temple at Paestum (Tempio di Cerere)*, The University of Manchester, Whitworth Art Gallery (a sinistra)

Fig. 12. John Robert Cozens, *The small temple at Paestum (Tempio di Cerere)*, c. 14, vol. 4, 7 Novembre 1782 (a destra)



Fig. 13. Jakob Philipp Hackert, *Die Tempel von Paestum*, ca. 1777, disegno a penna e acquarello, collezione privata, foto Jutta Brüdern



Fig. 14. Jacob Philipp Hackert, *Ansicht der Basilika und des Poseidontemples von Paestum*, ca. 1777, Klassik Stiftung Weimar, Sgraphische Sammlungen



Fig. 15. Giorgio Sommer, *Paestum. Tempio di Nettuno*, Napoli, n. 2066

Riferimenti bibliografici

Ackerman, G. (1986) *The life and work of Jean-Léon Gérôme with a catalogue raisonné*. Londra Sotheby's Publication.

Bell, C.F., Girtin, T. (1935) *The drawings and sketches of John Robert Cozens: a catalogue*. London. The Walpole Society.

Blunt, A. (ed.) (1973) *Catalogue of Seven Sketch-Books by John Robert Cozens*. Catalogo dell'asta (29 novembre 1973). London. Sotheby & Co.

Busiri Vici, A. (1966) *Giovanni Battista Busiri. Vedutista romano del' 700*. Roma. Bozzi.

Châtel, L. (2010) Au-delà du "voyage pittoresque", le voyage esthétique en Italie de William Beckford (1760-1844). In Meyer, V., Pujalte-Fraysse, M. (éds.) *Voyage d'artistes en Italie du nord (XVIe-XIXe siècle)*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes. 235-50.

Chiarini, P. (a cura di) (1994) *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994). Roma. Artemide Edizioni.

De Seta, C. (a cura di) (1992) *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*. Milano. Ricci.

Gowing, L. (1985) *The originality of Thomas Jones*. London. Thames and Hudson.

Hawcroft, F. (1959) Giovanni Battista Busiri. In *Gazette des beaux-arts*. 53. 295-304.

Hawcroft, F. (1971) *Watercolours by John Robert Cozens*. Catalogo della mostra (Manchester, Whitworth Art Gallery, 6 marzo-12 aprile 1971; Londra, Victoria and Albert Museum, 22 aprile-16 maggio 1971). Cheshire. Richmond Press.

Hawcroft, F. (1978) Grand Tour Sketchbooks of John Robert Cozens, 1782-1783. In *Gazette des beaux-arts*. 91. 99-106.

Krönig, W. (1987) *Vedute di luoghi classici della Sicilia: il viaggio di Philipp Hackert del 1777*. Palermo. Sellerio.

Manzelli, M. (2000) *Antonio Joli. Opera pittorica*. Venezia. Studio LT2.

Musto, G. (2007) Un itinerario tra il mito e l'immagine. Paestum nei percorsi del *Grand Tour*. In De Seta, C., Buccaro, A. (a cura di) *Iconografia delle città in Campania: le province di Avellino, Benevento, Caserta e Salerno*. Napoli. Electa. 335-60.

Novelli Radice, M. (a cura di) (1988) *J. W. Goethe, Philipp Hackert: la vita*. Napoli. Edizioni Scientifiche italiane.

Oppé, A. P. (a cura di) (1951) *Memoirs of Thomas Jones*. In *The Walpole Society*. 32.

Ottani Cavina, A. (a cura di) (2003) *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*. Milano. Electa.

Pane, R. (1980) *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*. Milano. Edizioni di Comunità.

Planche, G. (1852) *La Peinture et la sculpture au Salon de 1852*. In *Revue des Deux Mondes*. 14 (15 maggio 1852). 667-93.

Polezzi, L. (1998) *Thomas Jones. Autobiografia e viaggio nelle memorie di un paesaggista gallese in Italia*. In Raimondi, E. (a cura di) *Colore, parola, immagine*. Bologna. Il Mulino. 67-84.

Raspi Serra, J. (a cura di) (1986) *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*. Firenze. Centro Di.

Raspi Serra, J. (a cura di) (1990) *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di immagini di Paestum 1750-1836*. Modena. Panini Editore.

Russell, F., Vertova, L. (1973) *Un album di disegni di Giovanni Battista Busiri*. In *Antichità viva*. 12. 74-5.

Spinosa, N., Di Mauro, L. (a cura di) (1989) *Vedute napoletane del Settecento*. Napoli. Electa.

Stainton, L. (1994) "Rêves, pensées éveillées et incidents". *Thomas Jones et John Robert Cozens en Italie*. In *Le paysage en Europe du XVIIe au XVIIIe siècle*. Paris. Réunion des Musées Nationaux. 137-47.

Toledano, R. (2006) *Antonio Joli. Modena 1770-1777 Napoli*. Torino. Artema.

Wilton-Ely, J. (2002) *Piranesi, Paestum & Soane*. Londra. Azimuth Editions.