

LA CAMPANIA e IL GRAND TOUR

Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento

«L'ERMA»



*On Jours 92
H. M. M. 1/2*

Die Collegin.

LA CAMPANIA E IL GRAND TOUR
IMMAGINI, LUOGHI E RACCONTI DI VIAGGIO
TRA SETTECENTO E OTTOCENTO

a cura di

Rosanna Cioffi, Sebastiano Martelli, Imma Cecere, Giulio Brevetti

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

La Campania e il Grand Tour
Immagini, luoghi e racconti di viaggio
tra Settecento e Ottocento

© Copyright 2015 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma
<http://www.lerma.it>
lerma@lerma.it

Progetto grafico:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti
di viaggio tra Settecento e Ottocento / Roma : «L'ERMA» di
BRETSCHNEIDER, 2015. -528 p. : ill. ; 24 cm. - (LermArte ; 15)

ISBN cartaceo: 978-88-913-0933-4

ISBN digitale: 978-88-913-0936-5

CDD 910.031
1. Grand Tour

SOMMARIO

PREFAZIONE	
ROSANNA CIOFFI E SEBASTIANO MARTELLI	IX
INTRODUZIONE	
GIULIO SODANO	
<i>Il viaggio nel Mezzogiorno dell'età moderna: stereotipi, ragioni e suggestioni</i>	I
IMPRESSIONI DA UNA CAPITALE	
I FRANCESI	
RENZO RABBONI	
<i>Napoli e la Campania nelle Lettres familières sur l'Italie di Charles de Brosses</i> ..	19
ORNELLA SCOGNAMIGLIO	
<i>1808-1815: il nuovo volto di una capitale. Mémoires, vedute e racconti ai tempi dei Murat.</i>	31
GLI INGLESI	
ANTONELLA PIAZZA	
<i>1638-39: la visita di John Milton a Napoli</i>	45
ANIELLO CALIFANO	
<i>Tra immagine ideale e immagine reale: Napoli nelle impressioni di George Berkeley</i>	55
CLAUDIA PINGARO	
<i>Napoli nelle Letters From Italy di Samuel Sharp, un chirurgo prestatò alla letteratura.</i>	65
VINCENZO DE SANTIS	
<i>Napoli nelle Lettres d'un voyageur anglois (1779) di Martin Sherlock e nell'editoria di viaggio in Francia nel secondo Settecento</i>	75

MARIA TERESA CHIALANT <i>«Sterminator Vesevo». La percezione del vulcano in alcuni scrittori inglesi dell'Ottocento</i>	93
MARILENA GIAMMARCO <i>Sulle tracce di Edward Lear. Maud Howe Elliott e «the Old Person of Ischia»</i>	103
I TEDESCHI	
MIRELLA VERA MAFRICI <i>Un diplomatico tedesco a Napoli agli inizi dell'Ottocento: August Friedrich von Kotzebue</i>	113
GLI AMERICANI	
ROSA MARIA DELLI QUADRI <i>Sulle orme del Grand Tour. Gli Americani e l'Atlantic Tour nella prima metà del XIX secolo</i>	127
DA TERRA DI LAVORO AL CILENTO	
ANGELO CARDILLO <i>Lungo l'Appia tra Sette e Ottocento</i>	141
SIMONETTA CONTI <i>Il 'viaggio' in Italia di Juan Andrés: riflessioni sul 'Bel Paese'</i>	153
MARIA GABRIELLA PEZONE <i>Da Napoli alla Lucania. Un itinerario inconsueto per i viaggiatori del Grand Tour tra letteratura antiquaria e periegetica</i>	167
IRENE CHIRICO <i>A piedi e in carrozza: Grand Tour anche fra i 'tristi'</i>	183
MARIA ROSARIA PELIZZARI <i>'Petit Tour': viaggiatori e viaggiatrici in Campania alla ricerca di itinerari insoliti ed 'esotici' tra Sette e Ottocento</i>	193
PAOLA CAPONE <i>Craufurd Tait Ramage e la 'scoperta' del paesaggio italiano. Un lungo viaggio da Nocera a Policastro</i>	203

SILVIA SINISCALCHI	
<i>Il viaggio di C. T. Ramage attraverso il Cilento nella prima metà del XIX secolo, tra geografia e storia di una terra 'sconosciuta'</i>	219
L'ANTICO	
STEFANIA QUILICI GIGLI	
<i>Carlo Labruzzi e i monumenti di Capua: letture di un archeologo</i>	237
STEFANO FERRARI	
<i>I viaggi in Campania di Winckelmann (1758-1767): con particolari inediti alla luce di un nuovo documento</i>	249
ANTONELLA TROTTA	
<i>Lo spettacolo dell'Antico. L'Herculanense Museum nei racconti di viaggio</i>	261
ROSARIO PELLEGRINO	
<i>La visite d'un érudit français sur le chantier des fouilles d'Herculanum</i>	271
FAUSTO LONGO	
<i>La Représentation de la ville de Paestum à l'époque du Grand Tour</i>	283
EMANUELE KANCEFF	
<i>Un viaggio inedito a Paestum nel 1828</i>	295
PAOLA VILLANI	
<i>Paestum e il mito italico della classicità: l'anti-tour del Platone in Italia</i>	301
ARTE, SCIENZA E CULTURA	
SERGEJ ANDROSOV	
<i>Petr Tolstoj, viaggiatore russo a Napoli (1698)</i>	323
ROSANNA CIOFFI	
<i>Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero</i>	329
ALFREDO UREÑA UCEDA, CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ	
<i>Literatura de viajes y arquitectura: la escalera monumental en la Campania a través de los libros de viajes y de otros escritos de época ilustrada</i>	341

VIII

MASSIMO CAPACCIOLI <i>Il Grand Tour alla rovescia dei filosofi della natura</i>	355
CETTINA LENZA <i>Natura, arti e scienze nei resoconti del voyage médical en Italie della prima metà dell'Ottocento</i>	365
PASQUALE SABBATINO <i>Narrare le immagini della santità: san Gennaro, Domenichino e il racconto ecfrastico di Bellori</i>	377
VINCENZO TROMBETTA <i>Libri e biblioteche nella letteratura di viaggio tra Sette e Ottocento</i>	389
RAPPRESENTAZIONI DEL GRAND TOUR	
IMMA CECERE <i>«...the greatest genius that ever touched landscape». John Robert Cozens in and around Caserta</i>	401
GIULIO BREVETTI <i>Tipi da Tour. La rappresentazione dei viaggiatori in Campania tra Sette e Ottocento</i>	421
VINCENZO SALERNO <i>«Questa terra, certo, non appartiene al mondo». Samuel Rogers in Campania</i> ...	439
ANTONELLA D'AMELIA <i>Tra reminiscenze classiche ed echi dei moti carbonari: la Campania negli scritti e nelle rappresentazioni dei visitatori russi</i>	451
GIUSEPPE PIGNATELLI <i>«Una compagnia di viaggiatori intelligenti». C.W. Allers e La Bella Napoli alla fine dell'Ottocento</i>	463
INDICE DEI NOMI	475
TAVOLE	499

Tipi da Tour. La rappresentazione dei viaggiatori in Campania tra Sette e Ottocento

GIULIO BREVETTI

Although still ignored by studies, the images of *Grand Tourists* in Campania between the end of 18th and the middle of 19th century are very precious to understand the developments of the representation of the *voyage* in the Southern Italy. The UK ambassador William Hamilton has been essential for the practice of portrait: he was able to use the view of the Gulf of Naples to promote his image, his political prestige and also his collections of art. The Grand Tour portrait became very important especially with German artists, like Kauffmann and Tischbein, friend and guide for Goethe in the Southern Italy: they created the most powerful images of visitors in Campania between antiquities and wild nature. But another form of representation, landscape, was involved: in many works by Volaire illustrating the eruptions of Vesuvius is possible to find little figures of astonishing tourists or curious people for the exceptional natural event. But also we can find very often kings and queens in paintings showing the ruins of Pompeii and Paestum, lured by the charm of the antiquities. The tourism – and the illustration of it – will change forever with the coming of Garibaldi and the introduction of photography as new medium of representation.

Parlare di Grand Tour al sud Italia equivale sostanzialmente riferirsi ai luoghi più suggestivi del territorio campano: Napoli e il suo golfo, il Vesuvio e i Campi Flegrei, Sorrento e le isole, Paestum e le città di Pompei ed Ercolano. Nel corso degli ultimi decenni, assieme a studi relativi ad aspetti storici e letterari, ne sono comparsi altri che hanno affrontato l'argomento da un punto di vista figurativo¹. Manca, a tutt'oggi, invece, una riflessione sull'immagine dei cosiddetti *Grand Tourists*, un lavoro cioè che focalizzi la sua attenzione sull'iconografia del viaggiatore in questo territorio, diretta espressione di quel clima culturale.

¹ Tra questi: *Grand Tour. The lure of Italy in the Eighteen century*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, 10 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997), a cura di A. Wilton, I. Bignamini, London 1996; C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino 1999; *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Atti del convegno (Roma, 20-21 marzo 1997), a cura di Id., Napoli 2001; *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 7 aprile – 19 luglio 2009), a cura di G. Cogeval, U. Pohlmann, Paris 2009. Nello specifico, sulla Campania, si vedano: *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979 – ottobre 1980), a cura di R. Causa, 2 voll., Firenze 1979; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli 1990; L. Fino, *Vesuvio e i Campi Flegrei. Due miti del Grand Tour nella grafica di tre secoli. Stampe, disegni e acquerelli dal 1540 al 1876*, Napoli 1993; I. Zannier, *Le Grand Tour dans les photographies des voyageurs du XIX^e siècle*, Venezia-Paris 1997, in part. pp. 148-163; L. Fino, *La Campania del Grand Tour*, Napoli 2010; Id., *Il Vesuvio del Grand Tour. Vedute e ricordi di viaggio di tre secoli*, Napoli 2012.

Eppure, il manifestarsi visivo dell'atto della visita si presenta come una delle caratteristiche più interessanti della produzione pittorica che corre tra gli ultimi decenni del XVIII secolo e i primi di quello successivo. Ambasciatori, artisti, nobili e borghesi, persino i sovrani si lasciano immortalare a contatto con la natura e le antichità di cui la regione è ricca: decine di opere li raffigurano con alle spalle il Vesuvio o in presenza di resti di un lontano passato. Una rappresentazione che nella fattispecie è, salvo pochi casi, forestiera: stranieri sono infatti i visitatori raffigurati, gli artisti e i committenti².

Immagini di un 'viaggiatore stanziale': William Hamilton tra natura e cultura

A differenza di quanto accade a Roma³, la rappresentazione del Grand Tour in Campania si sviluppa nel corso degli anni Settanta, grazie alle scelte e alla personalità dell'ambasciatore William Hamilton⁴, appassionato studioso di vulcani e di antiquaria, che per i propri ritratti si rivolge esclusivamente ad artisti connazionali, capaci di 'propagandare'

² Sulla presenza di artisti tedeschi nel periodo del Grand Tour, vedasi S. Roettgen, *German Painters in Naples and Their Contribution to the Revival of Antiquity*, in *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890*, Atti del convegno (Washington, 30-31 gennaio 2005), a cura di C.C. Mattusch, Washington-New Haven 2013, pp. 123-140. Sugli artisti francesi al sud nel secondo Settecento, si vedano: *Arte francese a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, maggio-settembre 1967), Napoli 1968; É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia. I Pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma 2010. Sulla presenza russa, si segnala S.O. Androsov, *I souvenir del Grand Tour in Italia dei viaggiatori russi del Settecento*, in *Visioni del Grand Tour dall'Ermitage (1640-1880). Paesaggi e gente d'Italia nelle collezioni russe*, catalogo della mostra (San Salvatore in Lauro, Complesso Monumentale, 18 ottobre 2008 – 22 febbraio 2009), a cura di Id., V.J. Matveev, L. Zichichi, Roma 2009, pp. 14-32.

³ Nell'Urbe tale pratica è già in auge negli anni Venti del XVIII secolo con pittori quali Duprà, Trevisani, David, Subleyras e altri, ed evolve poi nei primi anni Cinquanta con la presenza dominante di Pompeo Batoni, autore di preziose composizioni per blasonati viaggiatori inglesi e teste coronate europee in visita: la sua particolare e riconoscibile cifra stilistica gli permette di creare eleganti ritratti nei quali l'effigiato è solitamente ripreso con alle spalle una veduta di antiche rovine o della campagna romana, e dove spiccano alcuni particolari ricorrenti, come la grande attenzione ai dettagli del vestito e la presenza esuberante di cani; egli si specializza, inoltre, nella creazione di ritratti di donne viaggiatrici e di doppi ritratti, come nel caso del celebre dipinto che mostra i fratelli Pietro Leopoldo e Giuseppe d'Asburgo in visita a Roma. Sull'ampia produzione di ritratti a viaggiatori, in particolare del Batoni, si vedano: E.P. Bowron, P.B. Kerber, *British Patrons and the Grand Tour*, in *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, catalogo della mostra (Houston, The Museum of Fine Arts, 21 ottobre 2007 – 27 gennaio 2008; London, The National Gallery, 20 febbraio – 18 maggio 2008), a cura di E.P. Bowron, P.B. Kerber, Houston 2007, pp. 37-87; *Pompeo Batoni 1708-1878. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008 – 29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2008, in part. pp. 266-317.

⁴ Sull'ambasciatore britannico a Napoli dal 1764 al 1800, si vedano i lavori che da anni gli dedica Carlo Knight, in particolare *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990. Nel 1996 gli è stata dedicata una grande esposizione, incentrata sui suoi due interessi principali: *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, catalogo della mostra (London, British Museum, 13 marzo – 14 luglio 1996), a cura di I. Jenkins, K. Sloan, London 1996. Sulla fascinazione degli inglesi per il ritratto napoletano, si ricorda quello di Lady Webster, eseguito da Robert Fagan nel 1793 e citato in C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori*, cit., pp. 32-33.



Fig. 1. a. David Allan, *Sir William Hamilton*, 1775. London, National Portrait Gallery; b. Joshua Reynolds, *Sir William Hamilton*, 1776-1777. London, National Portrait Gallery.

l'immagine di uomo diplomatico e collezionista, ideale punto di congiunzione tra la natura (il golfo con il Vesuvio fumante) e la cultura (le opere d'arte esposte).

David Allan ne realizza due: nel primo⁵ (1770), lo ritrae seduto in una stanza del Palazzo Sessa piena di opere di sua proprietà – tra cui una *Venere con Cupido* del Correggio – assieme all'allora consorte Catherine, intenta a suonare la spinetta, in presenza dei loro cani e di un messaggero del re; nel secondo⁶ (1775), l'uomo appare in piedi con le insegne dell'Order of the Bath, alcuni documenti diplomatici nella mano destra, a pochi passi dall'elegante *cabinet* nel quale si intravede il celebre vaso Hamilton pugliese, tra i più pregiati della sua collezione (fig. 1a). Joshua Reynolds offrirà, poi, l'immagine più nota⁷ (1776) dell'ambasciatore, ritraendolo seduto, con lo sguardo rivolto verso la propria sinistra, mentre tiene sulle gambe un volume del catalogo della sua collezione – aperto su di una illustrazione di Cassandra – accanto alla celebre *Idria del Pittore di Midia* (fig. 1b).

Secondo Alain Schnapp⁸, i tre celebri ritratti di Hamilton – incentrati rispettivamente

⁵ *Sir William Hamilton and the First Lady Hamilton*, 1770, Perthshire, Blair Castle, The Duke of Atholl's Collection. Vedasi *Vases and Volcanoes*, cit., pp. 223-224, n. 129.

⁶ *Sir William Hamilton*, 1775, London, National Portrait Gallery. Ivi, pp. 106-107, n. 1.

⁷ *Sir William Hamilton*, 1776-1777, London, National Portrait Gallery. Si vedano: J.P. Marandel, in *Civiltà del '700*, cit., vol. I, p. 326, n. 180; *Vases and Volcanoes*, cit., pp. 128-129, n. 16.

⁸ A. Schnapp, *The Antiquarian Culture of Eighteenth-Century Naples as a Laboratory of New*

te sulla figura privata, pubblica e di studioso – lavorerebbero per il medesimo scopo, quello cioè di accrescerne il peso presso la Corte napoletana, da un punto di vista politico (aumentare la sua fama di diplomatico ed erudito), economico (potenziare il valore delle sue collezioni), sociale (promuovere il prestigio della *gentry* a Napoli): «Hamilton was a subject who presented himself as an object»⁹. Aveva dunque più di un fondamento la maliziosa frase del giovane Talleyrand riportata, nei suoi *Souvenirs* di viaggio, dalla ritrattista di Maria Antonietta, Madame Vigée Le Brun, arrivata a Napoli dopo la fuga dalla Francia rivoluzionaria; a chi gli ricordasse la munificenza dell'ambasciatore inglese, egli infatti avrebbe risposto: «Dites plutôt que les arts le protègent».

Ma, chi di arte ferisce, verrebbe da dire, di arte perisce. L'immagine pubblica di Hamilton, di lì a poco, risentirà infatti pesantemente della presenza della sua seconda moglie, la *coquette* Emma Lyon¹⁰, amante presunta della regina Maria Carolina e certa di Lord Nelson: alla figura dell'elegante uomo diplomatico e studioso di antichità, viene a sovrapporsi quella del marito becco, del *cocu* da *pochade*, del coniuge anziano con la moglie giovane e incontenibile. Egli verrà sbeffeggiato in molte immagini satiriche del tempo, diffuse ben prima della vasta produzione letteraria al riguardo, nelle quali appare solitamente come un ottuso vegliardo più interessato allo studio e alle collezioni d'arte, che alle tresche che si compiono sotto al suo naso; e quelle opere antiche che aveva 'usato' per divenire insigne, partecipano ora alla sua derisione pubblica, come mostra, ad esempio, una celebre incisione di James Gillray¹¹, ambientata in un ipotetico *cabinet* dove tutto rimanda all'onore perduto, sotto gli occhi di Cleopatra (Emma) e Marco Antonio (Nelson), e dell'imperatore Claudio (lo stesso Hamilton), celebre 'gran tradito' del passato¹² (fig. 2).

Ideas, in *Rediscovering*, cit., pp. 11-34, in part. 20-23.

⁹ Ivi, p. 23. Una delle figure di spicco nella Napoli culturale del tempo non esita infatti a 'sfruttare' le opere d'arte come propaganda personale, non disdegnandone inoltre il valore economico, il cui commercio è d'altronde testimoniato da un acquerello di Saverio Della Gatta nel quale compare assieme ad altri gentiluomini inglesi all'interno di un negozio di antiquariato (1798, Roma, Collezione privata). L'opera è stata pubblicata per la prima volta da B. Croce, *La bottega di un antiquario a Napoli sulla fine del Settecento*, in «Napoli Nobilissima», II, n.s. (1921), pp. 21-22. Apparsa in *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 356-358, è stata in seguito attribuita al Della Gatta da C. Knight, *Le gouaches napoletane del Settecento nel contesto storico-artistico del Grand Tour*, in *C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 22 dicembre 2002 – 1 giugno 2003), a cura di D.M. Pagano, Napoli 2002, pp. 37-38, 95, n. 15. Si veda poi A. Schnapp, *The Antiquarian Culture*, cit., pp. 24-26. Sui ritratti della Società dei Dilettanti, a cui Hamilton apparteneva, vedasi B. Redford, *Grecian Taste and Neapolitan Spirit: Grand Tour Portraits of the Society of Dilettanti*, in *Rediscovering*, cit., pp. 177-188.

¹⁰ Su Lady Hamilton e sull'*affaire* con Nelson, si veda: S. Sontag, *The Volcano Lover. A romance*, New York 1992. Sulla sua immagine, vedasi *Lady Hamilton in relation to the art of her time*, catalogo della mostra (Kenwood, Iveagh Bequest, 18 luglio – 16 ottobre 1972), a cura di P. Jaffé, London 1972.

¹¹ *A cognocenti contemplating ye Beauties of ye Antique*, 1801. Vedasi *Lady Hamilton in relation*, cit., p. 73, n. 94.

¹² Anche nel corso del '900, il cinema contribuirà poi ad alimentare quest'immagine, relegando l'ambasciatore a personaggio di secondo piano nelle vicende tra i due amanti, come mostrano ad esempio due celebri pellicole quali *The Divine Lady* (Frank Lloyd, 1929) e *That Hamilton woman* (Alexander Korda, 1941). Soltanto una recente mostra, *Mark Dion. The Pursuit of Sir*



Fig. 2. James Gillray, *A cognocenti contemplating ye Beauties of ye Antique*, 1801.

Da Goethe a Corinne: il ritratto del Grand Tour campano

A differenza dei ritratti 'domestici' di Hamilton, nei quali egli è per l'appunto raffigurato all'interno delle proprie abitazioni, la maggior parte di quelli relativi ai visitatori stranieri vengono ambientati all'aria aperta: la natura selvaggia e rigogliosa, marmi consumati dal tempo, rocchi di colonne, tracce di un passato glorioso che emergono tra siepi e sterpaglie, e, sullo sfondo, il Vesuvio fumante, l'inconfondibile elemento topografico di immediata riconoscibilità¹³. A realizzarli, sono artisti che condividono il gusto e l'interesse per l'antico, attratti dalle 'novità' formali e stilistiche che i ritrovamenti archeologici suggestionano, e che sono in grado di restituire l'aspetto sensuale della natura campana: artisti neoclassici, dunque, di origine straniera, gli stessi accolti nella cosmopolita corte borbonica, gli unici in grado di rispondere alle esigenze

di una committenza internazionale, colta e aggiornata.

Saranno soprattutto due artisti tedeschi a distinguersi in tale pratica. La prima è Angelika Kauffmann, specializzata a Roma nel ritratto di viaggio e legata in particolare alla committenza britannica, che a Napoli realizza uno dei primi ritratti del genere, quello dell'ammiraglio John Byng¹⁴ (1765), intento a contemplare un album di antichità, e quello dell'attore David Garrick, in visita in Italia assieme alla moglie. A cedere al fascino delle antiche rovine e della natura rigogliosa sono poi i 'padroni' del Regno,

William Hamilton (Napoli, Museo Pignatelli, 30 novembre 2013 – 2 marzo 2014), ha tentato di restituirgli la propria immagine di studioso: accostando oggetti che gli sono appartenuti ad altri plausibilmente veri e creati per l'occasione, ha inteso riflettere sulla condizione esistenziale del collezionista, sul bisogno di possedere, catalogare ed esporre. Un felice esperimento che coniuga passato e presente, indagine scientifica e arte contemporanea, sintetizzato proprio in una moderna statuetta presepiale di Hamilton che, libro in una mano e bastone nell'altra, pare rivendicare non soltanto la sua presenza quale infaticabile studioso e collezionista, ma anche il personale e determinante ruolo nella creazione dell'iconografia dello stereotipo visivo del visitatore in Campania: <http://www.madrenapoli.it/progetti-della-fondazione/mark-dion/>. Vedasi, poi, la recensione di Stefania Zuliani: <http://www.doppiozero.com/materiali/ars/mark-dion-pursuitsir-william-hamilton>

¹³ Sui ritratti napoletani, in particolare col Vesuvio sullo sfondo, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, si veda *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 353-362.

¹⁴ S. Roettgen, *German Painters in Naples*, cit., pp. 128-130.

che non disdegnano di farsi raffigurare secondo la moda del tempo, come degli eleganti e raffinati viaggiatori: il celebre ritratto della famiglia di Ferdinando IV di Borbone (1782), calata in un verdeggiante scenario nel quale sono inserite vestigia del mondo classico, vive proprio di quelle atmosfere; in particolare, la figura del re pare ricalcata su quella dei viaggiatori che in quegli anni sono soliti farsi ritrarre dalla stessa pittrice, come evidenziano l'abito e la posa da gentiluomo.

Il secondo artista è Johann Heinrich Wilhelm Tischbein¹⁵, il maggiore esponente di una famiglia di ritrattisti e acceso appassionato dell'antico: due figurazioni muliebri, in particolare, costituiscono i suoi risultati più alti, la Lady Charlotte Campbell, ritratta come una fanciulla ercolanese¹⁶, e la duchessa Anna Amalia di Sassonia-Weimar, colta a Pompei¹⁷ 'spiritata' sulla tomba della sacerdotessa Mamia. Ad assicurargli il ruolo di artista privilegiato del Grand Tour, è l'amicizia con Goethe, sancita da quello che è il ritratto più celebre dell'intera esperienza del 'viaggio in Italia', quel *Goethe nella campagna romana* (1787) che sintetizza visivamente la fascinazione degli stranieri colti e benestanti per il paesaggio e per l'antico. Nel corso del viaggio in Campania dello scrittore, Tischbein non solo gli farà da guida ma avrà anche occasione di ritrarlo più volte¹⁸. Un acquerello, in particolare, è stato riconosciuto alternatamente rappresentare sia il poeta che lo stesso autore: quel che davvero importa è però l'iconografia seguita qui dal Tischbein, che inquadra la figura intera dell'artista in una composizione che prelude al romanticismo di là da venire¹⁹. E su questa scia si muoverà poi Heinrich Christoph

¹⁵ Sull'artista tedesco si veda *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, a cura di A. Friedrich, F. Heinrich, C. Holm, Petersberg 2011; in particolare, sulla sua presenza a Napoli, J. Deuter, "In Neapel habe ich gute habe ich gute Hoffnung für die Kunst". *Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Neapolitaner Zeit (1787-1799) zwischen Antikenbegeisterung und Kunstindustrie*, pp. 119-133; sui rapporti con Lady Hamilton, S. Naumer, *Lady Hamilton und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, pp. 135-143. Sull'attività di ritrattista dello zio, Johann Heinrich Tischbein il Vecchio, si rimanda a: *Johann Heinrich Tischbein d.Ä (1722-1789)*, catalogo della mostra (Kassel, Neue Galerie, 25 novembre 1989 – 11 febbraio 1990), a cura di M. Heinz, E. Herzog, Kassel 1989; A.-C. Flohr, *Johann Heinrich Tischbein d.Ä (1722-1789) als Porträtmaler mit einem kritischen Werkverzeichnis*, München 1997.

¹⁶ *Portrait of Lady Charlotte Campbell*, 1789, Edimburgh, National Portrait Gallery of Scotland. J.P. Marandel, in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., vol. I, p. 320, n. 175.

¹⁷ *Portrait of Anna Amalia of Weimar*, 1789, Weimar, Klassik Stiftung. Ivi, p. 322, n. 177.

¹⁸ Sulla presenza dello scrittore nella città partenopea, si veda in particolare D. Richter, *Goethe a Napoli*, Napoli 2012. Su alcuni presunti ritratti, *Goethe e i suoi interlocutori*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, dicembre 1983) a cura di A. Porzio, M. Causa Picone, Napoli 1983. Sull'iconografia di Goethe in Italia e sui suoi rapporti con Tischbein, si veda *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*, catalogo della mostra (Oldenburg, Landesmuseum, 29 aprile – 14 giugno 1987; Kloster Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 28 giugno – 2 ottobre 1987; Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 30 ottobre 1987 – 10 gennaio 1988), a cura di H. Mildemberger, Schleswig 1986. Sui rapporti con gli artisti, si veda C. de Seta, *Goethe, Tischbein, Kniep e Angelika Kauffmann: un problematico sodalizio. Per i 250 anni della nascita di Goethe*, in «Cultura Tedesca. Annali Goethe», 13, Roma 2000.

¹⁹ Sull'acquerello del Museo di San Martino di Napoli, si vedano: F. Bologna, G. Doria, in *Il ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1954),



Fig. 3. Heinrich Christoph Kolbe, *Goethe als Dichter und Künstler vor dem Vesuv*, 1826. Jena, Thüringer Universitäts und Landesbibliothek.

4), che non solo testimonia i rapporti tra gli artisti e gli eruditi francesi a Napoli in quel periodo, ma si connota come uno dei ritratti più interessanti tra quelli relativi al Grand Tour: Denon infatti non si limita al semplice ritratto di Cassas, vuole piuttosto che l'artista figurì mentre crea, nell'atto di prendere degli schizzi dando le spalle al Vesuvio, in una sorta di processo meta-artistico, cioè a dire il ritratto da Grand Tour di un artista intento a creare una veduta da Grand Tour.

a cura di F. Bologna, G. Doria, Napoli 1954, pp. 63-64; M. Causa Picone, in *Goethe e i suoi interlocutori*, cit., p. 179, n. 157; L. Rocco, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., p. 354. Sul dibattito attorno all'opera, si veda poi J. Deuter, *"In Neapel habe ich gute Hoffnung für die Kunst"*, cit., p. 132.

²⁰ *Goethe als Dichter und Künstler vor dem Vesuv*, 1826, Jena, Thüringer Universitäts und Landesbibliothek. Sul ritratto e sul suo artefice, si vedano: C.T. Gädertz, *Goethe und Maler Kolbe, ein deutsches Künstlerleben*, Leipzig 1900; *Goethe und die Kunst*, catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 21 maggio – 7 agosto 1994; Weimar, Kunstsammlungen, 1 settembre – 30 ottobre 1994), a cura di S. Schulze, Ostfildern 1994, p. 172.

²¹ Si veda al riguardo *Naples et Pompéi. Les itinéraires de Vivant Denon*, catalogo della mostra (Châlon-sur-Saône, Musée Denon, 14 novembre 2009 – 11 gennaio 2010), a cura di P. Rosenberg, Nîmes 2009.

²² *Portrait de Louis François Cassas*, 1786, Collezione privata. Si veda U. Van de Sandt, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999 – 17 gennaio 2000), a cura di M.-A. Dupuy, Paris 1999, p. 82, n. 21.

Kolbe²⁰, quando anni dopo realizzerà un ritratto del poeta molto più somigliante nei tratti del volto e calato nuovamente nella tipica cornice partenopea, segno evidente di una mitologia iconografica che accomuna oramai nell'immaginario europeo Goethe e Napoli, il più celebre dei viaggiatori e la meta più agognata, in una sintesi visiva del viaggio al sud Italia, perfetto controcampo al ritratto romano di Tischbein (fig. 3).

In un ideale catalogo dei ritratti del Grand Tour in Campania, andrebbero poi annoverati quelli eseguiti sul posto da artisti ed eruditi in visita, veloci disegni o schizzi impregnati delle impressioni del momento, operine meno meditate e per questo più spontanee e interessanti. Tra quelli, ad esempio, realizzati nel suo soggiorno napoletano da Vivant Denon, nei quali sono raffigurati, con intenti caricaturali non molto simulati, alcuni personaggi del tempo come gli Hamilton, Tanucci, Galiani, i librai Terres²¹, spicca quello che ritrae il pittore e architetto Cassas²² (fig.



Fig. 4. Dominique Vivant Denon, *Portrait de Louis François Cassas*, 1786. Collezione privata.

Con la breve rivoluzione del '99, e la conseguente fuga dei maggiori talenti da Napoli, tale pratica artistica subirà un comprensibile arresto. Sarà l'arrivo dei pittori francesi, in seguito alla conquista napoleonica del Regno, a far ritornare in auge il ritratto con veduta, solitamente rappresentato dal golfo col Vesuvio: basti pensare alle tante immagini di Gioacchino e Carolina Murat, dei loro figli e del loro seguito²³, nonché a quelle dei Borbone ritornati sul trono nel 1815²⁴.

L'opera più significativa di questo periodo è un singolare ritratto di Germaine Necker, la più illustre intellettuale europea del momento, nota ai più come Madame de Staël, autrice di *Corinne ou l'Italie* (1807), tra i primi romanzi femminili del

diciannovesimo secolo, nel quale rielabora ed enfatizza alcune esperienze vissute nel personale *voyage* in Italia compiuto tra il 1794 e il 1803 (fig. 5). Partendo dunque dalle proprie memorie del Grand Tour, la Necker trasfigura la sua immagine in quella della poetessa Corinne, figura culturale di spicco nella Roma di fine Settecento, di cui si innamora un giovane scozzese, Lord Oswald Nelvil, giunto in Italia per superare i rimorsi seguiti alla morte del padre, della quale si ritiene responsabile. Proprio a Napoli, i due vengono a conoscenza delle rispettive storie e scoprono di essere molto più vicini di quel che credevano: Corinne, infatti, è figlia di un amico del padre di Oswald, il quale, per il proprio figliolo, aveva scartato tale fanciulla perché di indole troppo libera e indipendente, proponendogli invece di sposare la sorellastra Lucille.

Le vicende della poetessa emancipata, cariche di rivendicazione politica nei riguardi dell'appena emanato codice napoleonico (1804), che sancisce la subordinazione della donna al marito, divengono note in tutta Europa e conoscono anche una notevole fortuna figurativa: se l'autrice viene ritratta in tali vesti da due artiste quali la Vigée Le Brun e la Munier-Romilly, il principe Augusto di Prussia commissionerà nel 1819 un grande dipinto²⁵ da donare all'amata Juliette Récamier – perché le ricordi la cara amica

²³ Sui ritratti napoleonici, si vedano: R. Causa, *Ritratti dell'età neoclassica*, in *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, a cura di A. Caputi, R. Causa, R. Mormone, Napoli 1971, pp. 7-27; O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Napoli 2008.

²⁴ Sui ritratti borbonici, si veda G. Brevetti, *Tra-Volti dalla Restaurazione. La ritrattistica dei Borbone delle Due Sicilie da Ferdinando I a Francesco II*, in «teCLA. Temi di Critica e Letteratura artistica», 8, Palermo 2013, pp. 30-58, http://www.unipa.it/tecla/rivista/8_rivista_brevetti.php

²⁵ *Corinne au Cap Misène*, 1819-1821, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Di grandi dimensioni, l'opera viene esposta con grande successo al Salon del 1822 e apprezzata da Thiers e da Stendhal; in seguito, troneggia nell'appartamento della Récamier a l'Abbaye-aux-Bois, per finire poi nel



Fig. 5. François Gérard, *Corinne au Cap Misène*, 1819-1821. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

scomparsa due anni prima – al pittore François Gérard, che ha in passato ritratto entrambe le due donne, e che ben conosce il paesaggio napoletano, avendolo studiato sotto la monarchia murattiana. Questi decide di tradurre fedelmente su tela uno dei passaggi più alti del romanzo, quello cioè in cui Corinne, dall’alto di Capo Miseno, sotto un cielo limpido, depone per un attimo la sua lira, commossa dalla bellezza dei luoghi e dalla presa d’atto dell’impossibilità dell’amore con Oswald, che aveva promesso al padre di sposare una donna inglese, accorso ad ascoltarla assieme a una folla di curiosi:

1849, come il legato della donna, al Musée des Beaux-Arts di Lione. Essa compare, assieme ad alcune incisioni ricavate in seguito, a un’esposizione parigina sulla donna: *Madame de Staël et l’Europe*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale, 1966), a cura di S. Balayé, M.-L. Chastang, Paris 1966, in part. pp. 81-82. Vedasi, inoltre, *Madame de Staël e l’Italia. Coppet ad Arezzo*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari, 17 febbraio – 15 luglio 2007), a cura di M.A. di Tommaso, S. Gatta, Città di Castello 2007.



Fig. 6. Pierre-Jacques Volaire, *The Eruption of Vesuvius*, 1771, particolare. Chicago, Art Institute.

La lueur douce et pure de la lune embellissait son visage; le vent frais de la mer agitait ses cheveux pittoresquement, et la nature semblait se plaire à la parer. Corinne cependant fut tout à coup saisie par un attendrissement irrésistible; elle considéra ces lieux enchanteurs, cette soirée enivrante, Oswald qui était là, qui n'y serait peut-être pas toujours, et des larmes coulèrent de ses yeux. Le peuple même, qui venait de l'applaudir avec tant de bruit, respectait son émotion, et tous attendaient en silence que ses paroles fissent partager ce qu'elle éprouvait.²⁶

Il ritratto da Grand Tour ambientato a Napoli raggiunge qui il suo parossismo, addirittura sdoppiandosi e dando luogo a una complessa epifania del sublime: quello di Madame de Staël non soltanto è postumo, ma realizzato attraverso la trasfigurazione della sua creatura artistica, del suo doppio letterario; quello del baldanzoso Oswald non è il ritratto di un preciso viaggiatore straniero, bensì quello di un personaggio immaginario, l'evocazione di un ideale tipo byroniano, una figura archetipica oramai pienamente romantica. E in effetti, al di là di una tendenza alla ricerca di grazia, offerta dal disegno, secondo la lezione davidiana, soprattutto nella figura idealizzata di Madame de Staël-Corinne, l'intero dipinto vive già di istanze pienamente romantiche, come mostrano l'espressione dei sentimenti e la tendenza al pittoresco. Il Vesuvio fumoso sullo

²⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, 1807, XIII, capitolo IV.

sfondo partecipa a questi moti dell'animo: non è più semplice richiamo geografico ma simbolico protagonista, destinato ulteriormente a marcare, con la propria presenza, la drammaticità dell'azione.

Di queste atmosfere vive la visione del giovane Schinkel ritratto da Catel (1824) nel fondo di una stanza, abitata solo da reperti classici²⁷. Se la fascinazione per l'antico è sempre presente, a cambiare è la *location*: non siamo più all'aperto, ma all'interno di un ambiente domestico, dal sapore borghese, luogo prediletto per i ritratti a cavallo tra gli anni Venti e Trenta; sullo sfondo, attraverso un balcone completamente spalancato, senza parapetto, in totale congiunzione con l'esterno, non più la visione palpitante del Vesuvio in fermento, ma quella più dolce e sognante dell'isola di Capri avvolta nella nebbia, apparizione sospesa tra cielo e mare, perfetta fonte d'ispirazione per il nuovo clima artistico.

Da Maria Amalia a Garibaldi: visitatori nelle vedute campane

L'immagine dei *Grand Tourists* e dei viaggiatori non coinvolge soltanto il ritratto, ma anche un altro tipo di composizione pittorica. Nel corso degli anni Settanta del XVIII secolo, la pittura di paesaggio in Campania si popola infatti di garbate ed eleganti figurine, intente ad ammirare la magnificenza della natura o le rovine antiche: ai «pupazzetti in costume»²⁸ dei contadini e delle popolane, dei pescatori e dei bovani, che trasmettono presenza umana, colorata e talvolta folkloristica, richiesta per lo più dalla committenza, si aggiungono ora quelli dei visitatori e dei copisti che si aggirano per i resti archeologici di Paestum, Ercolano, Pompei, che assistono a eruzioni vulcaniche e che contemplano il paesaggio, partecipando emotivamente con lo spettatore e assicurando in qualche modo veridicità a quanto rappresentato.

È la committenza reale ad aver gettato il seme. Cosa sono, d'altronde, i tanti dipinti di Vernet e di Hackert che illustrano le battute di caccia e di pesca di Carlo e di Ferdinando, se non la scoperta della natura del territorio del loro Regno, e in particolare quello campano? O, ancora, come valutare un dipinto che mostra la visita all'Arco di Traiano a Benevento da parte di Maria Amalia, realizzato da Joli prima del 1759, anno della partenza della regina per la Spagna, se non come un precursore di tal genere²⁹?

Lo sviluppo di tali immagini è legato in gran parte all'intensa attività eruttiva del Vesuvio e alle spettacolari colate laviche degli anni Settanta del Settecento, testimoniate da decine di opere, molte delle quali realizzate sul posto per soddisfare la sempre più crescente richiesta di ricordi dell'evento, di *souvenirs* visivi che possano restituire l'emozione provata dal vivo. All'interesse geomorfico del fenomeno vulcanico e a quello etnografico, rappresentato dalle figurine dei popolani che reagiscono impauriti e meravigliati all'evento, si unisce ora anche quello per il visitatore, il quale, per l'eleganza e l'*allure* della sua presenza, pare conferire maggior rilievo alla veduta: da

²⁷ Schinkel a Napoli, 1824, Berlin, Staatliche Museen. Si veda L. Rocco, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 358-360.

²⁸ R. Causa, *Vedutisti stranieri a Napoli*, in *Civiltà del '700 a Napoli*, cit., vol. I, p. 337.

²⁹ *Visita de la Reina María Amalia de Sajonia al Arco de Trajano en Benevento, ante 1759*, Madrid, Museo Nacional del Prado. Si veda C. de Seta, *L'italiano che divenne il Canaletto di Madrid*, in «la Repubblica», 12 febbraio 2012.

Pierre-Jacques Voltaire³⁰ (fig. 6), specializzatosi nelle eruzioni al chiaro di luna, a Carlo Bonavia e Pietro Antoniani, fino a Michael Wutki³¹, tutti i paesaggisti coinvolti nella cosiddetta 'industria del Grand Tour' non possono fare a meno di inserire nei loro dipinti le *silhouettes* dei viaggiatori.

A concorrere fortemente alla creazione dello stereotipo del visitatore al Vesuvio sarà ancora una volta William Hamilton. Nelle *gouaches* realizzate tra il 1776 e il 1779 dal fidato pittore Pietro Fabris per il volume da lui redatto relativo ai Campi Flegrei e ai vulcani, compare infatti quasi sempre un omino estasiato dallo spettacolo della natura, in abiti eleganti, tricorno in testa o stretto in una delle mani, bastone e posa raffinata da cui dedurre l'animo gentile e l'inclinazione al bello. C'è da star sicuri che costui sia lo stesso committente, il cui vanitoso compiacimento è pari, se non superiore, a quello dei suoi ritratti; accanto a tale figurina, è spesso poi quella dell'autore, che si inserisce nel contesto, autoritraendosi. La più interessante, tra tutte le *gouaches*, è quella che fa riferimento alla sera dell'11 maggio 1771, quando l'allora giovane coppia reale assiste, come le cronache ricordano, a una spettacolare colata verticale (fig. 7): Fabris riassume qui, in un'unica immagine, l'esperienza della 'veduta con visitatori', inserendovi le figure dei primordiali viaggiatori (i sovrani), dell'erudito per eccellenza (Hamilton, nell'atto di illustrare), dei curiosi (i vari nobili presenti) e dell'artista (lo stesso Fabris, in basso a sinistra)³².

Un'altra tipologia di veduta che caratterizza fortemente il Grand Tour in Campania è quella relativa agli scavi archeologici³³, luoghi deserti e desolati che iniziano via via a popolarsi di visitatori, studiosi, eruditi, nelle opere di Piranesi e Desprez³⁴, ancora di Fabris, fino ad Hackert, che seguita a privilegiare la natura anche dinanzi alla magnificenza delle vestigia classiche: nel dipinto ambientato nel Teatro grande di Pompei (1793), ad

³⁰ Si vedano le schede delle opere a cura di P. Bédarida, in *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 432-434, e il volume di É. Beck Saiello, *Pierre Jacques Voltaire, 1729-1799, dit le Chevalier Voltaire*, Paris 2010, in part., sull'industria del Grand Tour, pp. 170-177.

³¹ Si vedano, ad esempio, le schede delle opere curate da W. Prohaska in *All'ombra del Vesuvio*, cit., pp. 438-439.

³² Anche in ambito romantico la visita al Vesuvio continuerà ad attrarre i reali, come testimonianza sia una 'salita' al vulcano di Joseph Franque, raffigurante Leopoldo di Borbone e Maria Clementina d'Austria, sia lo schizzo satirico che lo stesso autore realizza assieme all'amico Lemasle: come a dire, versione ufficiale, destinata alla committenza, e variante che la irride, al sicuro nell'album dell'artista. Nel primo (*Visita al Vesuvio*, 1815, Napoli, Accademia di Belle Arti), Raffaello Causa vi vedeva di più la mano del figurinista Lemasle: *Ritratti dell'età neoclassica*, cit., pp. 21, 112, n. 291. Si deve a Maria Serena Mormone l'individuazione della firma di Franque in basso a sinistra e dei personaggi raffigurati in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, cit., pp. 456-457, n. 17.31. Sul secondo (*La Descente du Vésuve, farce par deux amateurs / Lemasle et Franque (Joseph)*, 1815, L'Album Lemasle, Collezione privata), si veda *Louis Nicolas Lemasle (1788-1876), peintre du prince de Salerne. De l'atelier de David au musée de Saint-Quentin*, catalogo della mostra (Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, 15 dicembre 2012 – 15 aprile 2013), a cura di H. Cabezas, con la collaborazione di É. Beck Saiello, Trouville-sur-Mer 2013, pp. 44, 156.

³³ Sulla fascinazione di Pompei nelle arti, vedasi in particolare A. Irollo, *Il potere evocativo di Pompei. Dagli scavi alla pittura di storia, in L'idea dell'Antico nel Decennio francese*, Atti del convegno (Napoli – Santa Maria Capua Vetere, 2007), a cura di R. Cioffi, A. Grimaldi, Napoli 2010, pp. 175-190.

³⁴ Si veda J. Pinto, *Speaking Ruins: Piranesi and Desprez at Pompeii*, in *Rediscovering*, cit., pp. 229-244.



Fig. 7. Pietro Fabris, *A night view of a current of lava, that ran from Mount Vesuvius towards Resina, the 11th of May 1771*, from William Hamilton's *Campi Phlegraei*.

esempio, il Vesuvio sullo sfondo e le piante grasse in primo piano, dominano la composizione e stringono visivamente le antiche pietre, calpestate da un elegante omino in rosso e da una coppia con guida³⁵, ricordando il duplice ruolo della natura, madre fertile e crudele (fig. 8).

Al contatto con l'antico, si unisce poi quello con il terrificante: non sono rari, infatti, in quei primi anni di frequentazione delle città sepolte dalla lava, ritrovamenti di resti umani che scatenano la fantasia popolare, accrescendo la curiosità e le suggestioni legate a quei luoghi. Proprio all'interno di uno dei resoconti di viaggio più noti e importanti come quello del Saint-Non (1782), compare un'incisione di Claude Fessard, su disegno del Fragonard, che mostra alcuni visitatori intenti a osservare il rinvenimento di uno scheletro³⁶.

Anche in tali contesti è frequente la presenza dei reali, attratti dalle antichità e consapevoli della portata sulle arti, sulla moda e sul turismo delle città vesuviane che emergono con clamore. Un disegno del 1804, attribuito a Christoph Kniep, allievo di Tischbein, l'unico rimasto a Napoli dopo la rivoluzione del '99 in grado di realizzare con sensibilità e cultura una scena simile, mostra la regina Maria Carolina in visita

³⁵ *Veduta delle rovine del Gran Teatro di Pompei*, 1793, Weimar, Klassik Stiftung. Si vedano: C. de Seta, *Hackert*, Napoli 2005, pp. 190-191, n. 89; S. Roettgen, *German Painters in Naples*, cit., p. 135.

³⁶ *Vue d'un Caveau découvert à Pompeii près du Vesuve*, 1782. Si veda P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il Voyage pittoresque à Naples et en Sicile: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995, pp. 287-288, n. 290. Un'altra versione, di Henry Wilkins, con i visitatori spaventati, è in *Suite des vues pittoresques des ruines de Pompeii*, Rome 1819, poi in E.J. Dwyer, *Pompeii versus Herculaneum*, in *Rediscovering*, cit., p. 257.

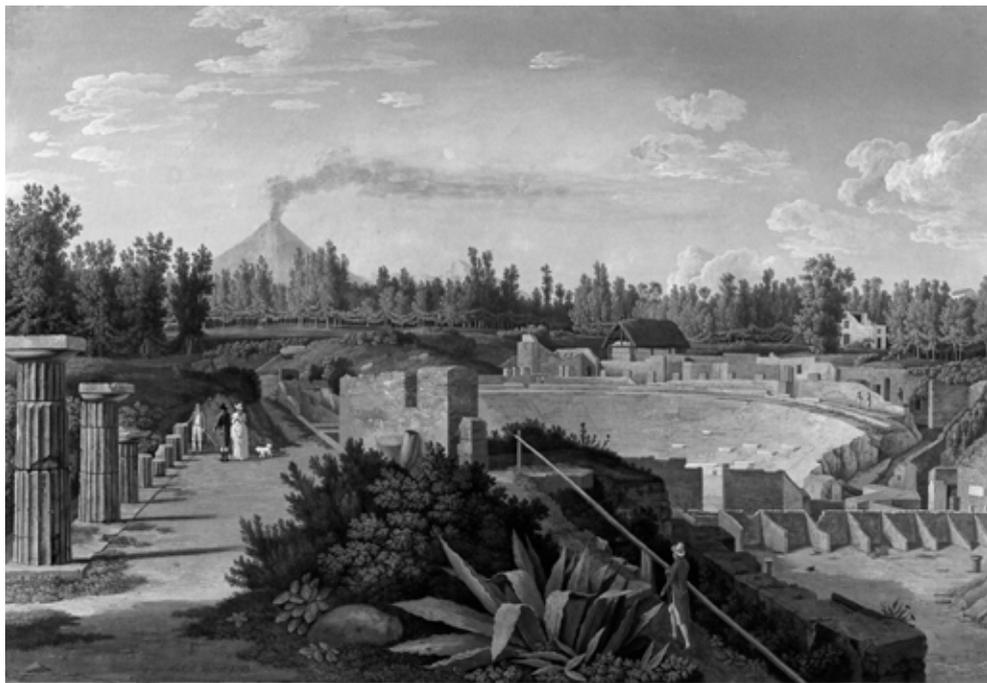


Fig. 8. Jacob Philipp Hackert, *Veduta delle rovine del Gran Teatro di Pompei*, 1793. Weimar, Klassik Stiftung.

agli scavi di Pompei³⁷ (fig. 9): seduta sulla destra, assiste al ritrovamento di materiale prezioso che le viene sottoposto, mentre attorno è un gran fervore di studiosi, di operai e di curiosi; accanto alla sovrana, pare di riconoscere, in piedi, l'erede al trono, Francesco, allora ventisettenne, e, seduta, la di lui seconda moglie, Maria Isabella. Le 'incursioni' reali negli scavi continueranno anche col cambio di dinastia al potere: la spavalda *silhouette* di Gioacchino Murat compare infatti in un disegno attribuito a Frédéric de Clarac, nel quale visita la Villa Diomede di Pompei³⁸ (fig. 10); lo stesso de Clarac farà poi da guida ai figli del re, Achille e Luciano, mentre visitano Ercolano, in

³⁷ *Maria Carolina visita gli scavi di Pompei*, 1804, Napoli, Collezione privata. In basso si legge: "Grabung in Pompeji auf Befehl Ihrer Majestät der Königin persönlich und in Gegenwart der königlichen Familie ... am ... des Monats ... des Jahres 1804". Il disegno è comparso nelle mostre *Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten*, catalogo della mostra (Zürich, Kunsthau, 17 febbraio – 15 aprile 1974), a cura di R. Wehrli, Recklinghausen 1974, p. 252, n. 406, e *Goethe e i suoi interlocutori*, cit., p. 171, n. 85.

³⁸ *Joachim Murat visitant la Villa Diomède à Pompei*, 1813, Napoli, Museo di San Martino. Già comparso come anonimo in *Pompeji*, cit., p. 251, n. 405, viene dubitativamente attribuito al de Clarac in *Louis Nicolas Lemasle*, cit., p. 33. Dello stesso de Clarac si ricorda poi la pubblicazione *Fouille faite à Pompéi en présence de S. M. la reine des Deux-Siciles, le 18 mars 1813*, in «Journal Français de Naples», 4-7 avril 1813.



Fig. 9. Christoph Kniep, *Maria Carolina visita gli scavi di Pompei*, 1804. Napoli, Collezione privata.

un bel dipinto di Lemasle, artista di corte e ‘fotografo’ ufficiale degli eventi³⁹.

Durante la Restaurazione, sarà soprattutto un artista regnicolo a rappresentare la visita all’interno dei siti archeologici: Giacinto Gigante realizza infatti nel corso degli anni molti acquerelli e numerose acquaforti che documentano il turismo, solitamente di coppie, e l’ausilio di guide e di custodi. Un suo celebre quadretto, ad esempio, ambientato presso la Porta dell’Abbondanza, testimonia non soltanto quanto viva sia ancora la rappresentazione della visita agli scavi archeologici alla metà del secolo, ma anche la crescente presenza in quei luoghi di borghesi e studiosi⁴⁰.

³⁹ *Achille et Luciano Murat visitant les restes du théâtre d’Herculaneum, en compagnie de M. de Clarac, leur précepteur*, 1815, Napoli, Museo di Capodimonte. Vedasi *Louis Nicolas Lemasle*, cit., pp. 35, 164, n. 22.

⁴⁰ *Scavi di Pompei – Porta dell’Abbondanza*, 1859, Sorrento, Museo Correale. Si vedano: *Pompeji*, cit., p. 258, n. 431; G. Brevetti, in *Da Sud. Le radici meridionali dell’unità nazionale*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1° ottobre 2011 – 15 gennaio 2012), a cura di L. Mascilli Migliorini, A. Villari, Cinisello Balsamo 2011, pp. 208-209, n. 1.4.



Fig. 10. Frédéric de Clarac, *Joachim Murat visitant la Villa Diomède à Pompei*, 1813. Napoli, Museo di San Martino.

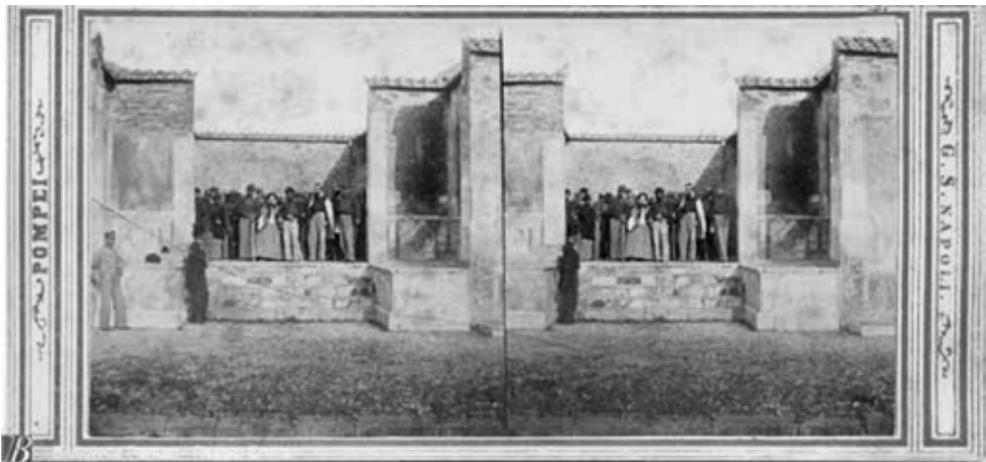


Fig. 11. Giorgio Sommer, *Garibaldi e i Mille a Pompei*, 1860. Collezione privata.

A Pompei giunge in visita anche Pio IX, il quale, fuggito da Roma a causa della Repubblica, viene ospitato a Portici da Ferdinando II: della storica presenza il 22 ottobre 1849⁴¹ di 'Sua Beatitudine', come lo ricordano le cronache del tempo, non è rimasta traccia visiva. Valga dunque il modesto dipinto di un artista minore, Filippo Bigioli, che illustra il commiato tra il papa, 'visitatore forzato', e il re, 'onorato anfitrione', al confine fra i due Stati⁴².

Soltanto undici anni dopo, a pochi giorni dalla battaglia del Volturno, a calpestare il selciato di Pompei sarà Giuseppe Garibaldi, giuntovi il 25 settembre 1860, la cui tutela affiderà a un illustre viaggiatore quale Alexandre Dumas. Straordinaria testimonianza visiva dell'evento è la fotografia che il tedesco Giorgio Sommer⁴³ esegue in circostanze fortuite (fig. 11): il Generale, al centro, è attorniato da alcuni dei suoi Mille, come István Türr, e dalla giornalista Jessie White Mario. Quest'immagine forse sancisce meglio di qualunque altra la fine del Grand Tour come esperienza di un certo clima artistico e culturale e l'inizio di una nuova stagione, suggerita dal significante, la fotografia, e dal significato, l'Italia oramai unita.

⁴¹ Su questo argomento, vedasi *Pio IX a Pompei. Memorie e testimonianze di un viaggio*, catalogo della mostra (Pompei Scavi, Casina dell'Aquila, luglio-settembre 1987), Napoli 1987.

⁴² *Il commiato di Pio IX da Ferdinando II*, 1849, Roma, Appartamenti Vaticani, Sala Bologna. Si vedano: A. Papolart, *Un dipinto del Bigioli*, in «L'album. Giornale Letterario e di Belle Arti», XXII (1855), pp. 130-131; *Pio IX a Pompei*, cit., pp. 115-117, n. 74, tav. 34. Oltre a quest'opera, vanno ricordati due acquerelli di Achille Vespa, al Palazzo Reale di Caserta, *Pio IX benedice le truppe* e *Pio IX benedice il popolo napoletano: Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985 – 28 febbraio 1986), Napoli 1985, p. 210; *Pio IX a Pompei*, cit., pp. 105-106, n. 62, tav. 28, e pp. 106-107, n. 63, tav. 28.

⁴³ Sull'immagine di Garibaldi a Pompei, si vedano: C. Avisati, *Una camicia rossa a Pompei*, Roma 2010; G. Brevetti, *L'obiettivo del Generale. L'immagine di Garibaldi durante la Spedizione dei Mille tra fotografia e pittura*, in «MDCCC 1800», I, 1, Venezia 2012, pp. 81-92, in part. p. 86, <http://edizionicf.unive.it/index.php/MDCCC>.