



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE
XXIX CICLO**

TESI IN STORIA DELL'ARTE MODERNA

**LE VEDUTE DI PIETRO FABRIS E IL COLLEZIONISMO
BRITANNICO A NAPOLI DURANTE IL *GRAND TOUR*:
TEMPI, MODI E FORMULE DI UN SUCCESSO**

Coordinatore
Prof.
Alessandro Zuccari

Dottoranda
Elena Carrelli

Tutor
Prof. Valter Curzi

Anno Accademico 2015-2016

Sommario

INTRODUZIONE	7
UNO SGUARDO AGLI STUDI	7
LE RAGIONI DI UNA RICERCA	14
PARTE I – IL CONTESTO	22
CAPITOLO I	22
IL GRAND TOUR A NAPOLI	22
1. ORIGINI DEL GRAND TOUR A NAPOLI: MODELLI E PRATICHE CULTURALI ALL'INIZIO DEL SETTECENTO	22
2. GRAND TOUR E RULE OF TASTE	45
3. IL GRAND TOUR A NAPOLI AI TEMPI DI CARLO III E FERDINANDO IV: LE RAGIONI DI UN VIAGGIO	56
4. COLLEZIONARE IL GRAND TOUR A NAPOLI TRA RULE OF TASTE E MODERNITÀ	78
5. IL PITTORESCO COME FONTE PER LA CULTURA DI PAESAGGIO DURANTE IL GRAND TOUR	90
CAPITOLO II	100
PIETRO FABRIS	100
1. PIETRO FABRIS, ENGLISH PAINTER ?	100
2. LA VITA A NAPOLI	110

3. IL PROBLEMA DELLA FORMAZIONE: PIETRO FABRIS, VEDUTISTA O PAESAGGISTA?	127
4. TEMI, SOGGETTI E CONTATTI NELLA PRODUZIONE DI PIETRO FABRIS	142
4.1. I RAPPORTI CON LA CULTURA DI CORTE TRA PITTURA DI GENERE, CRONACA E VEDUTA	150
4.2 PIETRO FABRIS E COMPRIMARI: INCISORI, DISEGNATORI, VEDUTISTI	187
4.3 LA BOTTEGA: ALLIEVI E COLLABORATORI TRA PAESAGGI E SCENE DI GENERE	201
4.4. CONTATTI CON VOLAIRE E LA CULTURA FRANCESE	211
4.5 I PITTORI BRITANNICI A NAPOLI E PIETRO FABRIS	222
PARTE II - I COLLEZIONISTI	244
CAPITOLO III	244
SIR WILLIAM HAMILTON	244
1. LA COLLEZIONE DI DIPINTI DI WILLIAM HAMILTON	244
2. NOTE AL CATALOGO DEI QUADRI DI WILLIAM HAMILTON	271
3. THE MOST ENGENIUS PAINTER, MR. PIETRO FABRIS	275
4. I DISEGNI DI ANTICHITÀ PER WILLIAM HAMILTON	283
5. TOMBE ETRUSCHE: PER UNA NUOVA PROPOSTA DI ATTRIBUZIONE	299
6. DAGLI EVENTI DELLA CORTE AI FENOMENI DELLA NATURA: LA GENESI DEI CAMPI PHLEGRAEI	305
7. VIEWS OF NAPLES. LA TRADUZIONE IN ACQUATINTA DI PAUL SANDBY E ARCHIBALD ROBERTSON	325

CAPITOLO IV	346
<u>LA FORTUNA DI PIETRO FABRIS NELLE COLLEZIONI DEI GRAND TOURISTS</u>	346
1. BROWNLOW CECIL E I COLLEZIONISTI DELLA PRIMA ORA	346
2. «IN POCHISSIMI LUOGHI VEGGIONSI COSÌ FATTE MERAVIGLIE». PIETRO FABRIS DISEGNATORE DELL'ANTICO PER I GRAND TOURISTS	377
3. COLLEZIONISTI DI SECONDA MANO. LA FORTUNA DI PIETRO FABRIS NELLE ASTE LONDINESI	384
4. NEAPELISCHEREISE: PIETRO FABRIS NEL GARTENREICH DI WÖRLITZ	396
<u>CONCLUSIONI</u>	406
<u>PARTE III - DOCUMENTI</u>	412
<u>APPENDICE DOCUMENTARIA</u>	412
<u>ILLUSTRAZIONI</u>	452
<u>BIBLIOGRAFIA RAGIONATA</u>	454

INTRODUZIONE

Uno sguardo agli studi

L'esiguità e la frammentarietà del materiale documentario e biografico concernente il pittore Pietro Fabris rendono complesso il tentativo di tracciarne la fortuna critica nel corso dell'età contemporanea, sebbene sia possibile individuare come punto di partenza per la ricerca l'anno 1776, quando sir William Hamilton, ambasciatore britannico presso il Regno di Napoli dal 1764 al 1800, fornisce alcune sintetiche informazioni. «I employed Mr. Peter Fabris, a most ingenious and able artist, a native of Great Britain, to take drawings of every interesting spot, described in my letters, [...] Mr Fabris having compleated this collection under my eye, and by my direction, with the utmost fidelity, and I may add, likewise with as much taste as exactness, I was desirous, that the publick might profit of what was at first, intended only for my private satisfaction, and that the ingenious artist himself, might at the same time reap a moderate and constant benefit from his labours, particularly as he is in unfortunate state of health; in a word I encouraged, and enabled Mr Fabris to undertake the Publication of an edition of my letters to the Royal Society on the subject of the Mount Volcanos, accompanying with the same Plates, imitating the original drawings above mention'd [...]»¹. Il pittore è infatti autore delle *gouaches* del libro *Campi Phlegraei*², raccolta di lettere sulle eruzioni del Vesuvio verificatesi negli anni sessanta e settanta del XVIII secolo inviate da Hamilton alla Royal Society di Londra, corredate da disegni a inchiostro e acquerello. Attraverso le didascalie e i commenti delle tavole del libro scopriamo inoltre che il pittore seguì l'ambasciatore in Sicilia nel 1769.

¹ W. Hamilton, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies. As they have been communicated to the Royal Society of London*, Napoli, 1776, pp. 5-6.

² Informazioni circa l'evoluzione del progetto editoriale sono contenute nell'epistolario di William Hamilton: *The collection of autograph letters and historical documents formed by Alfred Morrison. The Hamilton and Nelson papers*, printed for private circulation, 2 voll. London, 1893.

Queste scarse informazioni sono state messe ben presto in discussione dalla critica ottocentesca in seguito a due circostanze: la testimonianza di Goethe, secondo il quale il pittore tedesco Jacob Philipp Hackert durante il suo primo soggiorno a Napoli (1770) dipinse per William Hamilton alcune *gouaches* raffiguranti i *Campi Phlegraei*³, e l'affermazione del Giustiniani, il quale nel *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*⁴, annoverava i *Campi Phlegraei* dell'Hamilton tra le opere edite dallo stampatore Paolo De Simone⁵.

Nonostante nel Thieme-Becker fosse riportata già la corretta attribuzione al Fabris delle tavole incise e fosse ricordata la partecipazione del pittore nel 1772 alla mostra della Society of Artists di Londra⁶, nella prima metà del Novecento studiosi come Morisani e De Filippis⁷ proseguirono la pista goethiana, finché non spettò all'Ortolani una definitiva riscoperta del pittore come sapiente interprete della scena di genere napoletana⁸, seguito negli anni cinquanta e sessanta dal Rotili, che riconosceva i limiti qualitativi delle incisioni del Nostro⁹; da Causa che osservava la derivazione delle sue vedute dai coevi modelli offerti da Antonio Joli¹⁰; da Doria, il quale contribuì all'ampliamento del

³ *Philipp Hackert alla corte di Napoli (1782 – 1799): dalla biografia di J.W.Goethe*, a cura di F. Mancini, Napoli, 1992.

⁴ L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, 1793, p. 208.

⁵ E. Mele, *Un pittore tedesco alla corte di Napoli - Filippo Hackert*, in "Napoli Nobilissima", vol. VI, fasc. III, 1897, pp. 33-36.

⁶ U. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XI, 1915, voce Pietro Fabris.

⁷ F. De Filippis – O. Morisani, *Pittori tedeschi a Napoli nel '700*, Napoli, 1943; U. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XI, 1915 voce *Fabris, Pietro*.

⁸ «Fu allora che il Fabris, facile pittore di cacce reali e di scampagnate a Posillipo dopo aver illustrato con timidezza qualche foglio dei Campi Flegrei dell'Hamilton (1776), ci dette le prime stampe di costume popolare degne di ricordo (1804) e riassume nel suo unico nome la vicenda di quei trascorsi del generismo internazionale, che operano sulla cultura artistica partenopea nell'ultimo quarto del '700». Cfr. S. Ortolani, *Gli incisori di veduta e di costume nella Napoli dell'800*, in *Mostra di stampe e disegni napoletani dell' 800*, Napoli, 1941, p. 10.

⁹ M. Rotili, *Mostra di Achille Vianelli*, Benevento, 1954.

¹⁰ «(...) dallo Joli trovavano il loro avvio pittori di minore levatura ma pure degni di ricordo, sebbene le labili tracce di pochissime opere note,

corpus delle opere. A va assegnato il merito di aver individuato nel fondo Ferrara-Dentice del Museo Nazionale di San Martino di Napoli un nucleo di disegni autografi del Nostro e alcune *gouaches* dipinte da Fabris per i *Campi Phlegraei*, già in collezione Lemmerman¹¹, cui andava aggiunta una serie, contenuta in un esemplare dei *Campi Phlegraei* custodito nella British Library, attribuita a Joseph Wright of Derby¹². Ancora Ortolani dovette condizionare il giudizio sul pittore, il quale «parte dal gusto degli illustratori di corte, verso la metà del secolo e ne mantiene il fare nelle figurine, mentre per gli sfondi si rifà dapprima ai topografi, quindi a spunti vedutistici, più tardi a scenari rococò; infine, preso dal classicismo, si dedica a scene popolari, che disegna, incide e colorisce con qualche spirito. Pochissimo noto, mentre ha operato parecchio, illustrò i *Campi Flegrei* di Hamilton nel 1776, firmò *Ferdinando IV alla caccia al cinghiale a Caserta* e gli antichi inventari gli assegnano una *Veduta di Napoli da Capodimonte* e una *Colazione a Posillipo*». Ortolani sottolineava la «notevole vivacità del figurinaio; mentre arido e misero è il paesista. Migliori le tarde scene di costume (ne conosco del 1804) in disegni e stampe (collezione Ferrara-Dentice S. Martino) dove ravviva lo schema semplificato e davvero fantoccesco dei tipi dell'Hackert»¹³.

come Gabriele Ricciarelli, o Pio Fabris», al quale «spettava il riconoscimento di aver indirizzato l'interesse, tra i primi, sul mondo minuto, caratteristico e colorato della plebe napoletana, dando l'avvio a quella pittura di scenette folcloristiche, di vita popolare, che formeranno uno dei motivi fondamentali della tematica della successiva pittura napoletana». R. Causa, *Pitloo*, Napoli, 1956, p. 37 nota 10. Cfr. Idem, *Presentazione in Il paesaggio napoletano nella pittura straniera*, catalogo della mostra a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo di Napoli (Napoli – Palazzo Reale, 19 maggio-22 luglio 1962) Napoli, 1962.

¹¹ G. Doria, *Neapolis in Italia*, Milano, 1956, tav. 12, *Scena campestre* (Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 20650); *Vedute napoletane della raccolta Lemmerman*, catalogo della mostra a cura di G. Doria e O. Ferrari, Napoli, 1957; G. Doria, *Campi Flegrei*, Milano, 1962.

¹² Cfr. B. Nicolson, *Joseph Wright of Derby painter of light*, London, 2 voll. 1968.

¹³ S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all' 800*, a cura di R. Causa, Napoli, 1970, pp. 127 e 132.

L'attenzione riservata dagli studiosi alle tecniche utilizzate dal pittore si unì nel corso dell'ottavo decennio del Novecento con lo studio delle serie di incisioni, disegni, *gouaches* dedicate alle arti e ai mestieri del popolo napoletano. Così se già Warner in un brevissimo ma interessante articolo aveva posto l'accento sulla possibilità per il pittore di aver appreso la tecnica della *gouache* direttamente dai colleghi inglesi¹⁴, Margareta Winquist¹⁵, Marina Picone Causa¹⁶ e Anna Maria Negro Spina esaminarono il *corpus* calcografico e grafico del Nostro collocandolo nella più vasta produzione del filone popolare e del vedutismo prospettico destinato alla clientela straniera.

Nel delinearne brevemente la formazione artistica, la Negro Spina proponeva di individuare nell'opera pittorica del Fabris un'adesione alla linea Bonito - Traversi, fortemente evidente nella composizione di quelle scene galanti, ora conservate nella Reggia di Caserta, *Colazione a Posillipo* e *Minuetto sulla spiaggia di Baia*. Questi dipinti «presentano cadenze raffinate, a volte forse leziose, ma sempre nella linea di una osservazione attenta e rigorosa»¹⁷.

¹⁴ O. Warner, *Sir William Hamilton and Fabris of Naples*, in "Apollo", vol. 65, January - June 1957, pp. 104 - 107.

¹⁵ M. Winquist, *Le litografie napoletane di H. Mörner*, in "Napoli Nobilissima" vol. IX fasc. III maggio-agosto 1970, pp. 160 - 173.

¹⁶ M. Picone Causa, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli, 1974, pp. 62-64. Dei disegni catalogati dalla studiosa possiamo ascrivere con certezza al Fabris unicamente *Il concertino*, inv. 10807, mentre meritano uno studio più approfondito che restituisca ai loro autori i restanti: *Tarantella*, inv. 12093; *Un mendicante espone una supplica al re* (recto) *Figura in un paesaggio* (verso) inv. 10808; *Scena popolare*, inv. 10809, *Studi di Figure*, inv. 10810, *Ciocciare e contadino e bambine*, inv. 10811; *Figure di due contadine* (recto) *Studio di paesaggio* (verso), inv. 10812; *La questua* (recto) *Schizzi di paesaggio* (verso) inv. 10813; *La questua*, inv. 10814; *Venditore di frittelle*, inv. 10815; *La famiglia del pescatore*, inv. 10816; *Scena di vita popolare*, inv. 10817; *Due pescatori*, inv. 10819; *Due figure di gentiluomini*, inv. 10820; *Scena di genere*, inv. 10821; *Pescatore*, inv. 10822; *Pescatore*, inv. 10823; *Episodio di caccia*, inv. 10824; *Paesaggio con figure* (recto e verso), inv. 10826; *Paesaggio con figure*, inv. 10827; *Paesaggio con figure*, inv. 10828.

¹⁷ A. Negro Spina, *L'incisione napoletana dell'800*, Napoli, 1976, pp. 10; 47 - 50.

L'intensificarsi degli studi sulla pittura di paesaggio, sulla produzione cartografica e sul fenomeno del *Grand Tour* in Italia e in particolar modo a Roma ha consentito di estendere il focus delle ricerche anche al territorio napoletano. Prima ancora della grande mostra *Civiltà del '700* nella quale la figura di Pietro Fabris emerge in tutta la sua problematicità, seppur relegata ad un livello marginale rispetto ai protagonisti della Napoli borbonica, fondamentali sono stati gli studi su Gaspar van Wittel e il vedutismo, su Claude-Joseph Vernet e sull'allievo Pierre-Jacques Volaire¹⁸, in relazione ai quali le vedute del Nostro pittore sono state analizzate, le indagini sulle manifatture fondate da Carlo III a Napoli di Alvar Gonzàles-Palacios e Angela Caròla Perrotti, che nella più ampia prospettiva di recupero agli studi delle arti minori hanno permesso di gettare nuova luce sulla fortuna dell'iconografia popolaresca introdotta da Fabris nella produzione della piccola plastica in porcellana, mentre le vedute di Napoli divenivano oggetto di nuove indagini in occasione di mostre all'inizio degli anni ottanta.

A Federico Zeri e Gonzàles-Palacios si deve forse l'intuizione più interessante per la riconsiderazione della carriera e delle relazioni artistiche di Pietro Fabris. Sottolineando l'importanza, non ancora opportunamente segnalata, della lezione vernettiana per lo sviluppo del paesaggismo a Napoli, essi individuarono come «due quadri (di Vernet, ndr) di sicura provenienza napoletana sono la *Veduta* del Wellington Museum di Londra (...) con il suo *pendant* nel Museo del Prado (n. 2350): ambedue le composizioni sono note anche da diversi altri esemplari, alcuni dei quali sembrerebbero riferibili a mano napoletana, più precisamente a Pietro Fabris. La strettissima dipendenza di questi dal Vernet può essere esemplificata da una tela, firmata e datata 1772, già in collezione Smith-Barry (...), o dalla *Veduta di Napoli*, anch'essa firmata e datata 1778, già nella collezione della Contessa di Rosebery (...). Ancora Pietro Fabris va ricordato in rapporto con il Vernet per le

¹⁸ G. Briganti, *I Vedutisti*, Milano, 1970; *Claude-Joseph Vernet (1714 – 1789)*, catalogo della mostra a cura di Ph. Conisbee, Londra, 1976; F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora, 1976, p. 547-548; M. Picone Causa, *Volaire*, in "Antologia di Belle Arti", n° 5, 1978, pp. 24-48 (per Pietro Fabris si veda la nota 14, p. 44).

sue tele (...) già nella raccolta del Marchese di Breadalbane¹⁹. Una di esse (*Veduta fantastica*) mostra motivi tipicamente vernettiani, assai evidenti nella metà di sinistra, accompagnati da elementi di repertorio, la cui origine sembra oscillare tra lo stesso Vernet ed un'altra fonte, non distante da Hubert Robert (...)»²⁰.

Non si possono tralasciare dunque gli studi e le esposizioni sui luoghi del *Grand Tour* orientati verso un generale riesame di generi artistici minori, vedute a *gouache*, ad acquerello, a incisione che hanno contribuito a diffondere l'immagine di Napoli e del suo paesaggio²¹.

Spetta a Carlo Knight aver chiarito ogni dubbio sull'attribuzione a Pietro Fabris delle *gouaches* per i *Campi Phlegraei*, scartando l'ipotesi già di Nicolson di assegnarle a Wright of Derby, esaminando il carteggio di William Hamilton²², mentre Nicola Spinosa nell'ampia ricognizione sulla pittura napoletana del Settecento stilò un primo generale catalogo delle opere di Pietro Fabris individuate in collezioni pubbliche, private e sul mercato antiquario²³. Egli pose in relazione un disegno del Museo di San Martino di Napoli con una delle quattro vedute di Napoli con scene popolari (1756), già Trafalgar Galleries di Londra, «immagini di una città e della sua gente, tra balli, feste popolari,

¹⁹ *Veduta Fantastica e Veduta di Pozzuoli*. Per queste come per le precedenti vedi *infra*.

²⁰ F. Zeri – A. Ginzàles-Palacios, *Un appunto su Vernet e Napoli*, in "Antologia di Belle Arti", n. 5, 1978, pp. 59-61.

²¹ *Civiltà del '700*, catalogo della mostra a cura di (Napoli – sedi varie,) 1979-80; *The golden age of Naples*, 1981; *Luoghi Virgiliani. Immagini nel tempo*, catalogo a cura di Luciana Arbace, Napoli, 1983; L. Fino – M. Fabiani, *Scene di vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Napoli, 1985; *Gouaches napoletane del Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. Alisio (Napoli – Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985 – 28 febbraio 1986) Napoli, 1985; R. Middione – B. Daprà, *Realtà e fantasia nella pittura napoletana*, Napoli, 1987; *Il mito e l'immagine, Capri, Ischia, Procida nella pittura dal '600 ai primi del '900*, prefazione di N. Spinosa, Torino, 1988

²² C. Knight, *Il contributo di Pietro Fabris ai "Campi Flegrei" di Hamilton*, in "Napoli Nobilissima" vol. XXII fasc. III-IV maggio-agosto 1983, pp. 100-110; Idem, *La quadreria di sir William Hamilton*, in "Napoli Nobilissima" vol. XXIV, fasc. I - II, gen - apr 1985, pp. 45 - 59; Idem, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi e civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, [1990] 2003.

²³ N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Roccocò. Dal Roccocò al Neoclassicismo*, Napoli, [1986]1987.

scampagnate e cortei reali che il pittore, cui piacque spesso definirsi *English painter* ma che si rivela per cultura figurativa quanto meno un napoletano di elezione, realizzò per i suoi committenti in ogni parte d'Europa». L'intervento di Spinosa, dedicato esclusivamente agli oli, permetteva di cogliere nuovi aspetti della produzione del Fabris attraverso confronti con analoghi dipinti di Antonio Joli (1700-1777), giungendo ad una sua totale rivalutazione mentre ne ridisegnava i limiti cronologici con la "scoperta" delle quattro tele risalenti al 1756. In accordo con la critica Spinosa giudicava le illustrazioni dei *Campi Phlegraei* «il risultato così rilevante da collocare l'autore tra i grandi paesaggisti europei del Settecento in un momento inclinante verso il sublime. E questo con evidente anticipo sulle stesse esperienze degli acquarellisti inglesi, forse prima che lo stesso Hackert precisasse quelle nuove idee di nuova e moderna percezione del paesaggio (...)»²⁴.

Gli studi sull'ambasciatore, protettore del Nostro, hanno fornito importanti contributi ai fini della conoscenza del pittore, mettendo in luce i delicati rapporti con la corte napoletana, con i viaggiatori britannici soprattutto in relazione agli interessi antiquari, nonché con i numerosi artisti giunti a Napoli ad ammirare le eruzioni del Vesuvio e gli scavi archeologici di Ercolano e Pompei. Le ricerche di Brian Fothergill, di Claire Lyons, Ian Jenkins, Kim Sloan, Nancy Ramage confluite nel numero speciale del *Journal of History of Collections*, approcciando problemi legati al collezionismo antiquario e di dipinti, hanno gettato le basi per la comprensione di un fenomeno che interessò anche Napoli e del quale Hamilton fu protagonista e punto di riferimento indiscusso, mentre Maria Toscano ha inquadrato nel più ampio contesto europeo gli interessi scientifici e artistici dell'ambasciatore²⁵.

²⁴ N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, 1989.

²⁵ N. H. Ramage, *A list of sir William Hamilton property*, in "The Burlington Magazine", n. 131, 1989; Idem, *Sir William Hamilton as collector, exporter and dealer: the acquisition and dispersal of his collection*, in "American Journal of Archeology", vol. 93 n. 3, July 1990; *All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal '400 all' 800*, catalogo della mostra a cura di D.M. Pagano (Napoli – Castel Sant'Elmo, 1990) Napoli, 1990; C. Knight, *Le gouches di Hamilton, 40 tempere dal British Museum*, Napoli, 1994; *Vases and volcanoes: sir*

La generale rivalutazione di Fabris non più considerato pittore di second'ordine ma protagonista della stagione del *Grand Tour* a Napoli, passa attraverso la continua presenza di suoi dipinti sul mercato antiquario e il loro acquisto da parte di enti pubblici²⁶. La Provincia di Napoli ha recentemente acquistato una *Veduta di Santa Lucia* firmata dal Nostro, mentre nel 2003 sono state esposte alla mostra dedicata a Gaspare Traversi due tele, *Lezione di cucito* e *La filatrice*, che consentono di collegare più chiaramente la produzione di Fabris a quella di Giuseppe Bonito e di Gaspare Traversi.

Una rivalutazione del Fabris paesaggista è offerta dai recentissimi lavori di Émilie Beck che ne ha individuato opere inedite e il conto corrente bancario, permettendo dunque di conoscere particolari biografici di non poco conto, come la parentela con il pittore figurista e vedutista Saverio Della Gatta, con Antonio Joli e Pierre-Jacques Volaire²⁷.

Le ragioni di una ricerca

Se la fortuna critica di Pietro Fabris si lega e intreccia con gli studi su William Hamilton e sul collezionismo, nuovi spunti per la ricerca pervengono dal fronte d'indagine relativo al *Grand Tour* e alla letteratura odeporica tra i quali un posto di assoluta rilevanza in Italia

William Hamilton and his collection, catalogo della mostra a cura di I. Jenkins e K. Sloan (London – British Museum, 1996) London, 1996; "Journal of the history of collections", vol. 9 n. 2, 1997, special Issue devoted to William Hamilton; M. Toscano, *Gli archivi del mondo. Antiquaria, storia naturale e collezionismo nel secondo Settecento*, Firenze, 2009.

²⁶ Cfr. *I colori di Napoli. Nuove acquisizioni per la Quadreria della Provincia*, catalogo della mostra a cura di L. Arbace, Napoli, 2003; *Gaspare Traversi. Napoletani tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli – Castel Sant'Elmo, 2003) Napoli, 2003.

²⁷ É. Beck Saiello, E. Beck, 1767. *Le prime gouaches napoletane*, in "Confronto", n. 1, Napoli, 2003; Idem, *Le chevalier Volaire. Un peintre français à Naples au XVIIIe siècle*, Naples, Centre Jean Berard, Institut Français de Naples, 2004; Idem, *Pietro Fabris dieci anni di attività napoletana* in "Napoli Nobilissima", V serie, vol. IX, fasc. I-II, gennaio-aprile 2008, Napoli, pp. 76-88; Idem, *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, L'Erma di Brechtschneider, 2008; Idem, *Pierre-Jacques Volaire, 1729-1799, dit le Chevalier Volaire*, Paris, Arthena, 2010.

hanno occupato le ricerche nate in seno al CIRVI (Centro Italiano di Ricerca sul Viaggio in Italia) guidate da Emanuele Kanceff e legato al suo omologo francese CRLV (Centre de Recherche sur la Literature de Voyage) fondato da Gille Bertrand, mentre scopi più specificamente legati alla cultura dell'immagine delle città e perciò tangenti alla nostra ricerca persegue il Centro di Ricerca dell'Iconografia delle Città, fondato da Cesare de Seta²⁸. I pioneristici studi di Hugh Honour, Francis Haskell e Krištof Pomian sul collezionismo e l'evoluzione del gusto come suo motore principale, divenuto fenomeno di massa nel corso del XVIII secolo quando la maggiore circolazione di persone e opere in Europa si fece sempre più intensa grazie all'istituto del *Grand Tour*²⁹, spingono a inquadrare sotto quella lente anche il contesto napoletano onde comprendere se e in quale misura il fenomeno ebbe ricadute immediate sulla singola vicenda artistica del Fabris, come lascerebbe presumere l'elevato numero di dipinti, disegni e incisioni nelle collezioni dei *Grand Tourists* britannici. A tal proposito gli studi promossi da Elisa De Benedetti attraverso la ricognizione degli Stati delle Anime delle parrocchie di Roma nel XVIII secolo pubblicati nella collana Studi sul Settecento romano, e trasposti in ambito anglosassone da Ilaria Bignamini, proseguiti anche da Paolo Coen e Giovanna Capitelli, si

²⁸ J. Black, *The British abroad: the Grand Tour in the Eighteenth century*, Stroud, Sutton; New York, 1992; C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, 1992; A. Maćzak, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1992; C. Chard, *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography 1600-1830*, Manchester, 1999; *The impact of Italy: the Grand Tour and beyond*, edited by C. Hornsby, London, 2000; C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, 2014.

²⁹ H. Honour, *English patrons and Italian sculptors in the first half of the eighteenth century*, in "The Connoisseur", May, 1958; A. Burgess - F. Haskell, *The age of the Grand Tour*, London, 1967; F. Haskell - N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Torino, 1984; F. Haskell, *Mecenati e pittori*, 1985; F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto*, Torino, 1989; *Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Wilton - I. Bignamini, Milano, 1997; V. Coltman, *Fabricating the Antique: Neoclassicism in Britain 1760-1800*, Chicago, 2000; V. Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760*, Oxford, 2009; *Britain and Italy in the long Eighteenth century: Literary and Art theories*, ed. by R. Loretelli and F. O'Gorman, Newcastle upon Tyne, 2010; D. Marshall - S. Russell - K. Wolfe, *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-century*, Rome, 2011.

sono rivelati preziosi e insostituibili strumenti per la ricostruzione del mercato artistico legato al *Grand Tour* e del complesso sistema di relazioni umane e sociali che i viaggiatori britannici instaurarono durante il soggiorno in Italia³⁰. Più strettamente legate alla percezione di Napoli e del Regno sono le ricerche di Melissa Calaresu che ha posto l'accento sulla fortuna dell'iconografia popolare partenopea nel XVIII secolo, interessandosi in modo particolare a Pietro Fabris, di Carol Mattusch e Alain Schnapp rivolti al tema della fortuna dei siti archeologici e dell'Antico prosecuzione degli studi pubblicati nel *Journal of the History of collections* nel 2007³¹.

Già nel 1979 Nicola Spinosa a coordinamento di un lavoro di ricognizione documentaria sulle arti del Settecento a Napoli si domandava «perché ancora nulla o pochissimo si è fatto finora per una migliore conoscenza dei tanti e spesso qualitativamente notevoli pittori “di veduta” attivi a Napoli dalla metà del secolo? (...) restano infatti

³⁰ I. Bignamini - C. Hornsby, *Digging and dealing in Eighteenth-Century Rome*, with additional research by I. Della Giovampaola and J. Yarker, New Haven - London, 2010; P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll. Firenze, Olschki, 2010; *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, a cura di G. Capitelli - S. Grandesso - C. Mazzarelli, Roma, 2012; *The English Prize. The capture of the Westmorland. An episode of the Grand Tour*, exhibition catalogue edited by M. D. Sánchez Jáuregui and S. Wilcox (Ashmolean Museum of Art and Archeology may 17-august 27, 2012 and Yale Center for British Art october 4, 2012-january 13, 2013), Yale University, 2012.

³¹ *Antiquarianism, museums and cultural heritage. Collecting and its contexts in Eighteenth century Naples*, "Journal of the history of collections", special issue XIX, 2, 2007; M. Calaresu, *Collecting Neapolitans: The representation of Street Life in Late Eighteenth-Century Naples*, in *New approaches to Naples c. 1500-c. 1800: the power of place*, ed. by M. Calaresu and H. Hills, Farnham, Burlington, Ashgate, 2013; M. Calaresu, *Costumes and customs in Print: Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy*, in *Not Dead Things. The dissemination of popular prints in England and Walrs, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*, ed. by R. Harms - J. Raymond - J. Salman, Leiden-Boston, Brill, 2013; *Rediscovering the ancient world of the Bay of Naples, 1710-1890*, proceedings of the symposium "Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples," organized by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, and sponsored by the Arthur Vining Davis Foundation (Washington, January 30 - 31, 2009) ed. by C. C. Mattusch, New Haven, 2013.

ancora da sottoporre a ricerche particolareggiate personalità come quelle di Antonio Joli, di Pietro Fabris, di Gabriele Ricciardelli o di Alessandro D'Anna (...)»³². Più di trent'anni dopo se alcuni passi avanti sono stati effettuati per la conoscenza di Joli, pittore e scenografo della corte borbonica³³, altrettanto non può dirsi di Fabris o Ricciardelli: a dispetto della ricognizione confluita nei volumi del 1986 e proseguita in occasione delle numerose mostre dedicate alla pittura di veduta e paesaggio a Napoli tra Settecento e Ottocento³⁴ non sono emersi nuovi rilevanti elementi relativamente alla formazione e all'attività di questi ultimi artisti, per non parlare di Carlo Bonavia.

Se gli studi più recenti hanno messo in luce quanto il mercato artistico alimentato dai collezionisti inglesi fosse orientato al culto dell'Antico tanto da stimolare lo sviluppo di una produzione specificamente legata al *Grand Tour*, evidenziando anche come a quelle politiche di mercato Napoli non dovette essere del tutto indifferente³⁵, ci siamo domandati come era possibile conciliare quei valori estetici improntati alla classicità con l'intenso interesse che i viaggiatori nutrono nei confronti di un pittore di secondaria importanza come Pietro Fabris.

Partendo dall'analisi della produzione artistica ci siamo domandati chi fosse Pietro Fabris, se, come egli affermava, un pittore inglese stabilito

³² *Le arti figurative a Napoli nel Settecento: documenti e ricerche*, coordinamento di N. Spinosa, Napoli, 1979.

³³ R. Middione, *Antonio Joli*, Napoli, 1995; M. Manzelli, *Antonio Joli, opera pittorica*, 2000; R. Toledano, *Antonio Joli*, 2006; *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid. Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*, catalogo della mostra a cura di V. De Martini (Caserta - Palazzo Reale 15 giugno-14 ottobre 2012), Napoli, 2012.

³⁴ Si vedano le recenti mostre *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra a cura di G. Mercenaro e P. Boragina, Genova, Palazzo Ducale, 31 marzo-29 luglio 2001, Milano, Electa, 2001; *Un paese incantato: l'Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavina, (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 3 aprile - 9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001) Milano, Electa; Paris, Réunion de musées nationaux, 2002; *C'era una volta Napoli: itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento*, catalogo della mostra a cura di D. M. Pagano (Napoli - Museo di Villa Pignatelli 2002-2003), Napoli, 2003.

³⁵ Si vedano le ricerche di M. E. Masci, P. D'Alconzo, B. de Divitiis, E. Doderò.

a Napoli o un artista locale deciso a sfruttare a scopi commerciali le opportunità che l'aggettivo "English" offriva nei confronti del flusso dei viaggiatori britannici. Lungi dal mettere un punto definitivo alla complessa questione della nazionalità del pittore, a parere di Spinosa napoletano almeno per cultura artistica, per Knight e Mosco figlio del veneziano Jacopo Fabris ma nato in Inghilterra, per la Beck francese sulla scorta delle frequentazioni con il pittore Pierre-Jacques Volaire e di una testimonianza di un viaggiatore francese che lo riconobbe come connazionale, abbiamo analizzato opere e documenti rinvenuti durante la ricerca d'archivio per offrire una prima ricostruzione organica della parabola artistica di Pietro Fabris. Ecco dunque che la necessità di tornare allo studio delle fonti manoscritte e a stampa è più che mai urgente, soprattutto in virtù dell'esistenza di numerose opere (oli, disegni, *gouaches*, incisioni) in collezioni pubbliche e private internazionali attestanti un interesse del mercato napoletano del *Grand Tour* per questi artisti fin'ora poco riconosciuto. Difatti, esaminando gli inventari e i cataloghi delle aste delle collezioni settecentesche britanniche emerge una quantità di dipinti di veduta che non può essere giustificata se non con una volontà collezionistica precisa degli acquirenti, tutta improntata al gusto per il paesaggio idealizzato per poi indirizzarsi verso la veduta *souvenir* o scientifico-analitica. La produzione di Fabris si colloca a metà strada tra questi due generi e ne testimonia proprio la graduale evoluzione. Or bene, è questa sua peculiarità a nostro avviso a spiegare la cospicua presenza delle sue opere nelle collezioni dei *Grand Tourists* e degli stranieri residenti a Napoli, primo fra tutti l'ambasciatore britannico sir William Hamilton (1734-1803), o come coloro che lo precedettero o gli furono compagni nel soggiorno napoletano: Brownlow Cecil nono conte di Exeter (1725-1793), David Garrick (1717-1779), Lord Fortrose (1744-1781), George René Aufrère (1715-1801), sir William Constable di Burton Constable (1721-1791), sir Edward Walter di Stalbridge Park (1720-1780), suo genero James Bucknall Grimston conte di Verulam (1747-1808), sir Watkin Williams Wynn (1749-1789) per citarne alcuni. Ad essi si aggiungano coloro i quali acquistarono opere del Nostro una volta

rientrati in patria ricorrendo alla mediazione di Hamilton oppure approfittando delle numerose aste di dipinti di famosi collezionisti. È il caso di William Petty (1703-1805) marchese di Shelbourne e primo conte di Lansdowne, James Hugh Smith Barry (1746-1801), Joseph-Philipp Tassaert e William Segurier dei quali si parlerà più diffusamente in seguito.

Nello studio di un fenomeno assolutamente moderno quale la frequentazione di vendite all'asta ci si è avvalsi del prezioso Getty Provenance Index Databases che ha permesso di ricostruire i passaggi di proprietà di alcuni dipinti e al contempo di comprenderne la fortuna sul mercato artistico britannico nell'arco dei secoli XVIII e XIX.

Si è voluto richiamare nel titolo della tesi tre elementi spiccatamente caratterizzanti la carriera e la fortuna di Pietro Fabris rintracciabili all'interno del testo: i limiti cronologici entro cui si sviluppa la sua vicenda artistica, le modalità con cui le sue opere circolarono sul mercato, le formule stilistiche della sua produzione. Il primo capitolo è dedicato all'analisi della prassi dei *Grand Tourists*, (collezionismo e viaggi) entrando nel merito delle scelte e dei gusti, della propensione per la pittura di paesaggio, rintracciandone le radici nel dibattito filosofico estetico che, procedendo dagli *exempla virtutis* e all'elaborazione della *Rule of Taste* fino al *Picturesque*, si dipana nell'arco di un cinquantennio. Seguendo una linea ideale dagli studi di Valter Curzi sulla diffusione del modello dell'Antico per la formazione del gusto classico inglese, promosso nell'Inghilterra georgiana pronta a divenire guida della modernità, ci siamo immersi nella fortuna della pittura di paesaggio e nell'estetica del pittoresco³⁶, costituendo la

³⁶ E. Wheeler Manwaring, *Italian landscape in Eighteenth century England. A study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste. 1700-1800*, London, Cass&co, 1965; *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra a cura di V. Curzi e C. Brooke, (Roma - Palazzo Braschi, 2009) Roma, 2010; *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkam Hall alle meraviglie del British Museum*, (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), catalogo della mostra a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Milano, Skira, 2014; *Hogart, Reynolds, Turner. L'invenzione della modernità*, catalogo della mostra a cura di C. Brook e V. Curzi (Roma-Palazzo Braschi, 2014), Milano, 2014; W. J. Hipple, *The beautiful, the sublime, and the picturesque in Eighteenth-century British*

premessa utile alla comprensione della fortuna del Nostro presso gli inglesi. Dai tempi e dalle modalità dell'affermazione del gusto all'inglese deriva la scelta da parte del Fabris di operare secondo le richieste del mercato del *Grand Tour*, passando indifferentemente dal genere popolare alla veduta fantastica o prospettica di soggetto urbano e archeologico fino alla copia dall'Antico. Egli dimostra di aver compreso ciò che i viaggiatori ricercavano durante l'esperienza del viaggio.

art theory, Carbonade, 1957; *The politics of the picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, ed. by S. Copley and P. Garside, (Atti del convegno "Romanticisme and the picturesque", Cardiff, 1991) Cambridge, Cambridge University press, 1994; M. Batey, *The pleasures of the imagination: Joseph Addison's influence on early landscape gardens*, in "Garden History", vol. 33, n. 2, autumn 2005, pp. 189-209.

PARTE I – IL CONTESTO

CAPITOLO I

IL GRAND TOUR A NAPOLI

1. Origini del Grand Tour a Napoli: modelli e pratiche culturali all'inizio del Settecento

L'istituzione tra Sei e Settecento del *Grand Tour*, termine utilizzato per la prima volta da Richard Lassels (1603-1668) nel *Voyage or a complete journey through Italy* pubblicato a Parigi nel 1670, nel quale l'autore affermava la necessità per ogni studente di architettura, antichità e arte di viaggiare attraverso la Francia e l'Italia, proseguiva in realtà una tradizione avviata già nel XVI secolo, facilitata dalla tregua che la pace di Utrecht aveva sancito in Europa e dalla Grande Instauratione che aveva consentito ai sudditi d'oltremarica di recarsi sul continente senza eccessivi pericoli¹. Ancora prima nel trattato *Of travel* del 1625 Thomas Hobbes aveva dettato le linee guida per il viaggio in Europa, pratica indispensabile per la formazione del giovane aristocratico inglese. Egli affermava la necessità di preparare il percorso con l'ausilio di letture sui paesi da visitare, lo studio della lingua, la presenza di un tutor, lettere di presentazione per le persone che vivevano nel paese ospitante la cui frequentazione sarebbe stata imprescindibile per conoscere la realtà straniera e trarre apprendimento dall'esperienza del viaggio. Nel complesso dibattito sull'utilità del viaggio come strumento di formazione per la giovane aristocrazia inglese le critiche e gli avvertimenti nei confronti di paesi nemici come

¹ Cfr. R. M. Delli Quadri, *Napoli prima del Grand Tour: all'origine di una costruzione identitaria*, in *Storia ed identità storica nello spazio euromediterraneo*, a cura di R. M. Delli Quadri, Napoli, 2015, pp. 101-117.

Francia e Italia celavano la preoccupazione per gli indubbi rischi provenienti da un lato dalla Controriforma dall'altro dalla lascivia e dal libertinaggio cui era esposto un giovane viaggiatore in formazione. Tuttavia, per quanto reali, quei rischi non furono sufficienti a tenere lontane intere generazioni dell'età moderna dal fascino del soggiorno in Italia. Così si comprende come alla metà del XVIII secolo furono vane le raccomandazioni di John Moore secondo cui era indispensabile che il viaggio, inteso come occasione di affinamento del gusto e perfezionamento di quanto appreso in patria, avvenisse almeno dopo i vent'anni d'età, a formazione compiuta. Furono proprio le guide di viaggio che avrebbero dovuto preparare e ammonire il moderno pellegrino, più che i diari dei viaggiatori, spesso editi e noti solo alla fine del secolo, a assumere un ruolo decisivo per la circolazione dell'immagine dell'Italia e per l'innescare di un meccanismo di seduzione in cui Roma, pur essendo una delle tante tappe del tour, occupava per importanza un posto privilegiato nell'immaginario europeo. Se i tedeschi esaltavano il passato antico e medievale di Roma, i francesi la monumentalità stilistica e le virtù classiche, gli inglesi erano attratti dall'antiquaria e dagli aspetti sociali e politico-economici dell'Italia osservati sotto la lente della dottrina razionale-naturalista. I Britanni approdavano sulla penisola dopo la sosta francese, iniziando il *tour* da Genova, se giunti via mare dai porti di Marsiglia o di Nizza, oppure da Torino, dopo aver travalicato il Moncenisio, proseguendo con le città del centro-Italia, Firenze, Siena, Viterbo, per fare ingresso a Roma intorno al mese di novembre. La città pontificia era per la maggior parte dei viaggiatori la meta finale del viaggio e soltanto una piccola percentuale di essi si spingeva verso sud, in ogni caso senza andare oltre Napoli, con brevi soggiorni tali da consentire escursioni nella capitale meridionale senza rinunciare alla vita romana troppo a lungo². La gita partenopea durava generalmente non più di cinque giorni, tre dei quali

² Cfr. C. de Seta, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in *Storia d'Italia. Annali, 5, Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, 1982, pp. 127-264; E. J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea*, Ibidem, pp. 561-624; C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, n.ed. 2014.

dedicati alla città e due ai dintorni con visite a Pozzuoli e al Vesuvio e soltanto dal quarto decennio del XVIII secolo comprese anche Pompei, Ercolano e la nuova reggia a Caserta³.

La percezione dell'Italia da parte dei viaggiatori inglesi obbediva alle regole di un meccanismo in cui l'opposizione e il contrasto con la propria patria giocavano un ruolo predominante, ma queste categorie divennero ben presto strumenti indispensabili e necessari anche per la percezione delle singole realtà italiane. Così Napoli era sempre paragonata e contrapposta a Roma per quanto concerneva l'antiquaria, e a Venezia per la cultura musicale e teatrale. Il confronto cui le capitali dei due regni più vasti della penisola erano sottoposte da parte degli inglesi era scontato in virtù della loro vicinanza. Per i viaggiatori dell'inizio del Settecento Roma era la città della maestà e della grandezza antica, Napoli una moderna città che appariva in tutta la sua inadeguatezza per l'ostentazione del potere da parte del clero e per l'eccessiva frivolezza e mollezza dei costumi della nobiltà locale: a una Roma Antica, maestosa, papalina ma ineffetti regale, corrispondeva una Napoli effimera e superstiziosa, il cui unico pregio era costituito dallo straordinario lussureggiante paesaggio. Queste generiche considerazioni che costellano la letteratura odeporea, che si arricchisce di sfumature sempre maggiori man mano che ci si approssima al volgere del secolo e soprattutto man mano che la permanenza a Napoli diventa più lunga, non sembrano sufficienti a spiegare l'interesse degli inglesi nei confronti del paesaggio napoletano e per la pittura di veduta napoletana in particolare.

Il rapporto tra Napoli e i viaggiatori britannici vantava una lunga tradizione già nel XVII secolo. Vi si recarono nel 1614 Lord Arundel e Inigo Jones, che approfittò per studiare l'architettura delle chiese e dei palazzi, sir Robert Chamberlain, sir William Dashwood, James Drummond e lo stesso Richard Lassels. In occasione della visita alla Solfatara John Milton poté avvalersi di una guida d'eccezione quale il marchese di Villa Giovan Battista Manso, biografo del Tasso, mentre

³ *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700*, a cura di G. Capuano, Napoli, 1999, p. 21.

Isaac Basire, cappellano del re d'Inghilterra, tra il 1647 e il 1649 in viaggio verso Malta, dopo averla vista, definì Napoli «il paradiso dell'Italia». In città non mancò di visitare il museo di Ferrante Imperato, allora tenuto dal nipote Vincenzo⁴. Gilbert Burnet (1643-1715) che soggiornò a Napoli alla fine del Seicento, esaltò la bellezza della città vicereale, pari a quella di Londra e Parigi messe insieme ma sottolineò anche che «There are no great Antiquities here, only there is an ancient Roman Portico that is very noble, before St. Paul's Church: but without the city near the church and hospital of St. Gennaro, that is without the Gates, are the noble Catacombs»⁵. John Evelyn (1620-1706), che visitò Napoli dal 31 gennaio all'8 febbraio 1645, fu tra i primi a dare risalto a tali aspetti, esprimendo con sorprendente anticipo nelle pagine del suo diario, pubblicato soltanto nel 1818⁶, argomenti che sarebbero stati affrontati qualche decennio più tardi da Joseph Addison e, nel trattato *Sylva, or a Discourse of Forest-trees and Propagation of Timber* del 1664 dedicato al giardino, anticipò il concetto di *landscape garden* elaborato da Shaftesbury all'inizio del XVIII secolo. Il ricorso da parte di Evelyn alla tradizione classica e a un linguaggio tutto proteso a enfatizzare gli aspetti più emozionanti del viaggio è funzionale alla descrizione del paesaggio. Non sorprende che su Baia e l'area flegrea aleggi l'immagine evocativa dei Campi Elisi «so celebrated by the Poets, nor unworthily for their situation & verdure, being full of Myrtils & sweete shrubs, and having a most incomparable prospect towards the thyrren sea» né che il poeta ricorra a Plinio nel descrivere il Vesuvio, «this horrid Barathrum», capace di tenerlo impegnato per ore, «both for the strangeness of the spectacle, and for the mention which the old histories make of it, as one of the most stupendous curiosities in

⁴ L. Monga, *Viaggiatori di lingua inglese a Napoli*, in *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Roma, 1994, p. 49.

⁵ G. Burnet, *Some Letters containing an Account of what seemed most remarkable in Switzerland, Italy ecc.*, Rotterdam, 1687, p. 179.

⁶ J. Evelyn, *Memoirs Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn*, London, 1818, 2 voll.

nature, & which made the learned & inquisitive Pliny adventure his life, to detect the causes, & to loose it in too desperat an approach»⁷.

Pur rimarcando l'importanza di queste esperienze, è necessario ammetterne il carattere eccezionale e la scarsa affinità con l'aspetto quasi di massa che il *Grand Tour* assunse per gli inglesi. La Glorious Revolution del 1688-89 e la proclamazione del *Bill of Right* a chiusura delle lotte intestine che dal 1649 fino alla Grande Instaurazione di Giacomo II Stuart avevano dissanguato l'Inghilterra, segnarono l'avvio del regno di Guglielmo III d'Orange e di un rinnovato equilibrio politico basato sulla cooperazione tra le fazioni Tory e Whig. Quest'ultima divenne promotrice di una riforma politico-sociale orientata al recupero degli ideali di libertà il cui modello era rappresentato dalla storia antica, in particolare romana repubblicana. Lo studio dei classici latini e greci, elemento sostanziale della formazione e dell'istruzione dell'aristocrazia inglese nei *college*, aveva incentivato la diffusione e la fortuna della conoscenza del mondo antico grazie alle traduzioni in lingua inglese dei principali classici messa a disposizione del pubblico tra XVII e XVIII secolo: Alexander Pope tradusse l'Iliade (1715-1720) e l'Odissea di Omero (1725-1726) e Joseph Addison le Georgiche di Virgilio (1694). Gli esponenti del partito Whig, come Addison e Lord Shaftesbury, fornirono un sostanziale contributo alla diffusione di un modello sociale ed estetico improntato sull'*exemplum virtutis* unito all'esperienza del

⁷ J. Evelyn, *Diary*, citati in C. Chard, *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography, 1600-1830*, Manchester, 1999, p. 78-79. Durante il soggiorno il viaggio da Roma a Napoli Evelyn eseguì alcuni disegni da cui nel 1649 furono tratte sei incisioni, conservate nel British Museum, probabilmente destinate a un'edizione del diario di viaggio mai realizzata. Il poeta era in contatto con il pittore Francis Barlow, il quale gli aveva dedicato un'incisione tratta dalla Venere di Tiziano. Negli anni sessanta cominciò a interessarsi a problematiche di estetica, con *Sculptura, or the History of the Art of Calcography* (1662), traducendo in inglese Roland De Fréart con *An Idea of the perfection in painting* (1668) e preparando un trattato in tre libri sul giardino rimasto incompiuto. Durante il periodo di esilio a Parigi formò una collezione di oggetti antichi ampliando il nucleo costituito durante il viaggio in Italia. Cfr. *Memoirs, op. cit.*, 1819, II vol. pp. 107-109; *John Evelyn in Naples-1645*, ed. by H. Maynard Smith, Oxford, 1914; M. Hunter, *John Evelyn in the 1650s: A Virtuoso in Quest of a Role*, in *John Evelyn's "Elysium Britannicum" and European Gardening*, 1998, vol. 17, p. 84.

Grand Tour e del soggiorno a Roma al quale si uniformò l'intera classe dirigente inglese del XVIII secolo. Il soggiorno romano avrebbe dato sostanza e forma a quel mondo conosciuto attraverso la lettura dei classici e sarebbe ben presto divenuto modello da imitare.

Formato nel Magdalen College di Oxford, Joseph Addison fu il principale artefice del ritorno alla classicità nella vita sociale e politica del regno. La pubblicazione nel 1693 delle biografie dei poeti inglesi dedicato a John Dryden, palesava la convinzione di Addison che una moderna civiltà poteva dirsi tale esclusivamente quando essa fosse depositaria di un glorioso passato. Il valore della Storia del popolo e della Nazione andava ricercato proprio nei segni del tempo presente, quando il governo britannico aveva finalmente raggiunto quell'equilibrio politico in cui ogni membro del governo, sovrano e parlamento, Tories e Whigs, avrebbe lavorato armonicamente per il bene della Nazione stessa. Grazie all'interessamento di Lord Somers e di Lord Halifax Addison ottenne un finanziamento di trecento sterline per intraprendere un viaggio in Europa al seguito di George Dashwood e Edward Wortley Montagu in qualità di *bear-leader*. Al pari di molti viaggiatori che intraprendevano il viaggio sul Continente per affinare le proprie conoscenze del mondo, Addison visitò le principali città europee percorrendo quel tradizionale sentiero del *Grand Tour* che collegava Londra con l'Italia dove soggiornò tra il 1701 e il 1703. L'avvicinamento ai Whig gli permise di ottenere al suo ritorno nel 1705 l'incarico di Sottosegretario di Stato, mentre fondò il *Kitcat Club* e nel 1709 iniziò a collaborare con Richard Steele scrivendo per il giornale *Tatler*. Sanciscono l'importanza del soggiorno italiano e romano in particolar modo la pubblicazione dei *Remarks on several parts of Italy* (1705), resoconto dell'esperienza di viaggio, la stesura di una tragedia dedicata alla figura di Catone, pubblicata nel 1712 con il titolo di *Cato*, e la serie *The pleasures of imagination*, apparsa nel medesimo anno sullo *Spectator*, giornale da lui stesso curato. Da quelle pagine attraverso le parole di De Coverley, suo alter ego letterario, Addison fornì al pubblico le prime indicazioni sul rapporto tra uomo e paesaggio costruito sull'assunto che esso dovesse corrispondere a principi di armonia di

matrice virgiliana. Le sue osservazioni sulla Natura e sul giardino, sui quali già durante gli anni di studio al Magdalen College aveva scritto i primi aforismi, si abbeverano alla fonte della letteratura classica e sono frutto delle riflessioni sistematiche maturate a seguito del viaggio in Italia⁸. Il ruolo che il paesaggio letterario arcadico riveste nel pensiero addisoniano è ben evidente nelle pagine dei *Remarks* dedicate al viaggio da Roma a Napoli. A fargli da guida lungo un percorso che doveva essere tutтаffatto piacevole poiché durante l'attraversamento delle paludi del basso Lazio non era raro essere colpiti da febbre malarica, furono Orazio, Lucrezio, Silio Italico dei quali Addison riporta interi brani sulla via Appia e la *Campania Felix*⁹. Non volendo entrare nelle dettagliate descrizioni della monumentale bellezza di chiese e conventi e della grandiosità di Napoli, dove imperversavano feste religiose di piazza con cortei e processioni per le quali Addison rimandava alle numerose guide a stampa già all'epoca in circolazione, il poeta si concentrava sul sepolcro di Jacopo Sannazzaro. La descrizione del monumento, unico degno di nota, eretto nella chiesa di Santa Maria del Parto, offriva il pretesto per considerazioni che consentono di comprendere meglio l'approccio dei viaggiatori inglesi al patrimonio di antichità a Napoli. A differenza di Roma dove i monumenti antichi erano parte integrante della città moderna al punto da caratterizzarla, quelli napoletani erano oggetto di spoliazioni da parte dei dominatori spagnoli perpetrate al fine di dare maggiore decoro ai propri palazzi in madrepatria.

«Dipinti, statue e monumenti antichi non sono così comuni a Napoli come ci si aspetterebbe da una città d'Italia così grande e antica; infatti i viceré si premurano di mandare in Spagna ogni oggetto del genere che abbia valore. Due delle loro statue moderne più belle sono quelle di

⁸ Cfr. M. Batey, *The pleasures of the imagination: Joseph Addison's influence on early landscape gardens*, in "Garden History", vol. 33, n. 2, Autumn 2005, pp. 189-209.

⁹ «The gratest pleasure I took in my journey from Rome to Naples was in seeing the fields, towns, and rivers that have been describ'd by so many classic authors, and have been the scenes of so many great actions; for this whole road is extreamly barren of curiosity». J. Addison, *Remarks on several parts of Italy*, London, 1705 [1718], p. 141.

Apollo e Minerva poste ai lati della tomba di Sannazaro. Sulla facciata di questo monumento, che è tutto di marmo e di squisita fattura, è rappresentato, in bassorilievo, Nettuno tra i satiri a significare che questo poeta fu l'inventore delle ecloghe piscatorie»¹⁰.

Napoli non corrispondeva all'immagine formata nella mente di chi, come Addison, aveva tratto proprio da quei poeti la sostanza della propria cultura. L'unica connessione tra città moderna e città antica era rappresentata da Jacopo Sannazaro, che come novello Virgilio, divenne la chiave di volta per l'accesso al paesaggio napoletano moderno, materializzazione del paesaggio arcadico virgiliano. Addison lodava la potenza emotiva della città partenopea («A Napoli si godono diverse vedute molto suggestive, specie da alcuni conventi»), descriveva i confini geografici del golfo di Napoli con le sue misure e, dopo aver elencato i resti antichi romani della zona flegrea, affermava: «Devo confessare, dopo aver visto le antichità di Napoli e Roma, di non poter fare a meno di pensare che la nostra ammirazione per esse non nasce tanto dalla loro grandezza quanto dalla loro singolarità».

Se l'alveo in cui scorrono le parole erudite di Addison è quello dei *topoi* dell'*Eneide* virgiliana tanto da indurre Horace Walpole ad asserire che Addison avesse viaggiato per poeti e non attraverso l'Italia, uno spazio per il paese reale è ritagliato laddove mancano i riscontri con la letteratura classica, quando il poeta s'imbatte nella realtà urbana contemporanea ed è obbligato a guardare con i propri occhi raffrontando paesaggio naturale e paesaggio urbano. «Le curiosità naturali dei dintorni di Napoli sono altrettanto numerose e straordinarie quanto quelle artistiche», scrive¹¹.

L'attenzione che il viaggiatore inglese riservava al paesaggio, talmente forte da superare quello per l'architettura e le emergenze della città contemporanea, rispecchiava ineffetti un approccio che fu già di John Evelyn e del poeta John Milton (a Napoli nel 1638). Durante il soggiorno a Napoli entrambi scelsero come prima tappa la salita verso Castel

¹⁰ *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700*, a cura di G. Capuano, 1999, p. 56.

¹¹ *Ibidem*, 1999, pp. 64-65.

Sant'Elmo e la visita alla Certosa di San Martino, da dove con un solo colpo d'occhio era possibile catturare l'intero tessuto urbano e la campagna circostante. Traducendo in prassi l'operazione mentale di sintesi e unitarietà dello spazio che sottende al disegno cartografico, il viaggiatore di età moderna dimostra che il paesaggio bidimensionale della mappa cartografica costituiva il punto di partenza per l'esperienza del viaggio¹². All'elemento letterario della guida e del diario di viaggio faceva da contraltare quello iconografico della carta geografica che il viaggiatore portava con sé e che diveniva strumento indispensabile per la conoscenza della città e dei luoghi da visitare e, in un certo senso, da ri-conoscere.

Al motto di *Houmoring Nature*, nei *Pleasures of imagination* pubblicati sullo *Spectator* dal 1712, Addison porta a completa maturazione il problema della percezione del paesaggio superando il modello letterario. Egli attribuisce all'immaginazione, senso interno all'uomo e quindi preconstituito, il potere di aggiungere una sensazione di piacere alla percezione del paesaggio, non più falsamente addomesticato ma ingentilito dalla mano dell'uomo e rispondente agli ideali di antiche virtù che rivivono nel sistema di templi, busti, ninfei con cui l'aristocrazia Whig adornava le proprie residenze di campagna. Il superamento del modello letterario avviene nella misura in cui esso da strumento interpretativo diventa *exemplum*, sostanza e forma del vivere arcadico trasposte nel mondo moderno. Il passaggio verso il modello interpretativo sensibilibista, che il principio dell'immaginazione prevede, rivela una stretta dipendenza dalla formulazione e dalla diffusione del pensiero filosofico di lord Shaftesbury.

La conquista di Napoli da parte dell'Impero Austriaco nel 1707 e l'avvio di un brevissimo ma intenso ventennio di vicereame avevano portato una ventata di rinnovamento legislativo e amministrativo che potenziò le attività mercantili della città, favorendo l'aumento dei flussi

¹² Sul nesso tra veduta topografica e relazioni di viaggio nel XVII secolo si veda C. de Seta, *I viaggiatori stranieri e l'immagine di Napoli nel Seicento*, in "Napoli è tutto il mondo". *Neapolitan art and architecture from Humanism to the Enlightenment*, International Conference (Rome, June 19-21 2003), ed. by L. Pestilli - I. D. Rowland - S. Schütze, Pisa-Roma, 2008, pp.203-226.

di viaggiatori e imprenditori verso il sud. Eppure i ricordi dell'irlandese George Berkeley e del londinese Lord Shaftesbury rispettivamente a Napoli nel 1717 e dal 1711 al 1713, offrono un'immagine del panorama partenopeo ancora fortemente arretrato nella sua conformazione sociale seppur carico di potenzialità ai fini dell'esegesi della letteratura antica e delle riflessioni estetiche e filosofiche¹³.

Fu il soggiorno di Anthony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury, a segnare l'avvio di una nuova stagione per il *Grand Tour* in Italia, in cui l'esperienza individuale predominasse su quella intellettuale, generando nuove forme di sensibilità e percezione del Bel Paese. Shaftesbury aveva già visitato Napoli in compagnia di sir John Cropley tra il 1687 e il 1689 e ivi si trasferì definitivamente nel novembre 1711 per dare sollievo ai disturbi polmonari che lo avrebbero ucciso due anni più tardi. Durante la permanenza a Napoli, confinato nella casa alla Riviera di Chiaja e costretto alla speculazione filosofica e a banali trastulli, com'era solito definire le *liberal arts*, Shaftesbury ebbe modo di affinare la propria teoria sul gusto e sulla funzione moralizzatrice dell'arte antica, dedicandosi al contempo al collezionismo di opere classiche e moderne: commissionò a Paolo De Matteis un *Ercole al bivio* (The Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford, **fig. 1**), acquistò tramite il mercante Nicolò Porcinaro dipinti provenienti dal monastero di Monteoliveto tra i quali un paesaggio di Gaspar Dughet, due di Salvator Rosa e uno di Claude Lorrain con figure di Luca Giordano, provenienti dalla smembrata collezione di Gaspar de Haro y Guzmàn, Marchese del Carpio, già stimata a Roma nel 1682 dal pittore di battaglie Giuseppe Pinacci (1642-1718) in vista del trasferimento del marchese a Napoli di cui era stato nominato viceré. Nonostante la grave infermità, nella primavera del 1712, il conte poté compiere alcune visite non soltanto all'abitazione del mercante Porcinaro e al Monastero di Monteoliveto per prendere visione dei quadri ma anche un vero e

¹³ Per una lettura comparata delle tre differenti esperienze di viaggio in Italia e a Napoli si veda A. Gatti, *Inglese a Napoli nel Vicereame Austriaco: Joseph Addison, Lord Shaftesbury, George Berkeley*, Napoli, 2000; E. Cheney, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London, 1998; J. Black, *Italy and the Grand Tour*, New Haven-London, 2003.

proprio tour dei principali tesori cittadini: il promontorio di Posillipo, il Duomo, la chiesa dei Santi Apostoli, il borgo di Santa Lucia, San Martino, la chiesa di Santa Caterina al Formiello e la chiesa dei Girolamini. I documenti personali del conte rivelano che egli non si limitò unicamente a promuovere l'acquisto di dipinti da spedire ad amici in patria ma formò nella sua residenza napoletana a Palazzo Mirelli a Chiaia una piccola *picture room* che ospitava i disegni e le stampe copiati su sua esplicita richiesta o acquistati sul mercato a Roma. Un elenco di spese effettuate durante il soggiorno napoletano comprende anche l'acquisto di medaglie, conchiglie, pesci, due disegni del pittore Andrea Migliaro, una veduta di Napoli tramite un certo signor Orazio, stampe da Salvator Rosa, da Raffaello e da Bellori (sic!), un disegno di William Kent raffigurante il re Attila che gli era stato spedito da Roma¹⁴.

Tra i più rilevanti esempi di mecenatismo inglese a Napoli, i cui illustri precedenti furono gli acquisti di nature morte del pittore Giuseppe Recco da parte del quinto conte di Exeter per la residenza di Burghley House¹⁵, l'esperienza di Lord Shaftesbury coinvolse non solo un pittore locale affermato come Paolo De Matteis ma anche il pittore irlandese Henry Trench (1685-1726) giunto in Italia all'inizio del Settecento¹⁶.

Nulla è noto della formazione di Trench e tanto meno è certo il momento in cui giunse a Roma dove è documentato dal 1705, anno in cui vinse il primo premio per la Terza Classe del concorso Clementino

¹⁴ Shaftesbury acquistò *Le vite dei pittori e l'Historia Augusta* di Giovan Pietro Bellori tramite Henry Trench. Dal libro di contabilità del conte risultano pagamenti tra il 2 e il 9 giugno 1712 per la spedizione tramite procaccio da Roma di una scatola contenente le *Admiranda romanarum antiquitatum* e un disegno raffigurante Attila di William Kent; e per rilegature per stampe di Raffello, Bellori e Salvator Rosa. È probabile che il riferimento a Bellori in realtà indichi alcune tra le tante stampe prodotte in collaborazione con Pietro Sante Bartoli. Cfr. S. O'Connell, *Lord Shaftesbury in Naples: 1711-1713*, in "The volume of Walpole Society Journal", vol. 54, 1988, p. 184.

¹⁵ Cfr. G. Pagano de Divittis, *I due Recco di Burghley House*, in "Prospettiva Settanta"; Idem, *Cultura ed economia. Aspetti del Grand Tour*, in "Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di studi Andrea Palladio di Vicenza", n. 12, 2000, pp. 127-141. Per Burghley House e la sua collezione si rimanda alla parte II di questo scritto.

¹⁶ N. Figgis, *Henry Trench (c. 1685-1726) painter and illustrator*, in "Irish Arts review", December 1994, pp. 217-222.

con tre disegni di statue antiche di *Cleopatra*, *Apollo* e *Bacco*. Al concorso dell'anno successivo vinse il primo premio per la Seconda Classe con un disegno della *Cattura di Tarpia* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, **fig. 2**) e nel 1711 ottenne il secondo premio nella Prima Classe per un disegno di *Furio Camillo e il suo maestro*. I suoi più precoci disegni rivelano la mano di un osservatore la cui familiarità con la scultura e i soggetti antichi e l'attenzione alla resa della qualità materica dei modelli presuppongono un lungo e approfondito esercizio di studio dal vero che a Roma era certamente favorito dall'abbondanza di statue e monumenti antichi e dalla temperie artistica locale sempre più orientata alla ricerca del modello classico che corrispondesse alle istanze estetiche di purezza formale e nobiltà morale portate avanti dall'Arcadia e dalla scuola di Carlo Maratti. A Roma Trench entrò in contatto intorno alla metà del 1707 con sir John Perceval, poi primo conte di Egmont, all'epoca in Italia per il *Grand Tour*, e con l'architetto James Gibbs, col quale dovette iniziare a collaborare. Nel febbraio 1712 Trench fu raccomandato dal reverendo dottor James Fagan, un cattolico irlandese, a Lord Shaftesbury, il quale da Napoli, dove si trovava infermo e convalescente, lo aveva interpellato affinché gli inviasse da Roma un abile pittore in grado di «copiare i grandi maestri e disegnare reperti storici, statue e antichità romane o di altro tipo»¹⁷. Medaglie, dipinti e antichità erano per Shaftesbury la principale fonte d'intrattenimento a Napoli¹⁸ dove poteva condividere tali passioni con il giureconsulto e giusnaturalista Giuseppe Valletta, la cui erudizione, esemplata dalla biblioteca e dalla collezione di vasi antichi, medaglie, monete, epigrafi e ritratti di uomini illustri, statue, quadri, argenti, era di tale fama e pregio da indurre Lord Shaftesbury a scrivere il 29 marzo 1712 al cugino Thomas Micklethwayte nel tentativo di introdurre Valletta in una corrispondenza con gli intellettuali britannici, Newton o Collins. Secondo quanto riferito dal Paoli al letterato Apostolo Zeno, la collezione di Giuseppe Valletta

¹⁷ Lettera del 23 gennaio 1712, in *Viaggiatori britannici*, *op. cit.*, 1999.

¹⁸ Lettera del 22 marzo 1712 a Mr Furly. *Original letters of John Locke, Algernon Sidney and Anthony, Lord Shaftesbury*, a cura di T. Forster, 1830, p. 268.

fu dispersa già nel 1720, immediatamente dopo la sua morte, quando furono vendute le statue, mentre nel 1726 grazie alla mediazione di Giambattista Vico la biblioteca con i suoi diecimila volumi fu ceduta ai padri Girolamini per l'importo di quattordicimila scudi¹⁹. Riportando le parole del Paoli che si trovava a Napoli ospite di Alessandro Riccardi, Zeno scrisse a Pier Caterino che lo studio del Valletta era stato privato delle statue antiche «vendute ad un medico inglese pel basso prezzo di mille e cento ducati napoletani. Sono rimaste presso gli eredi alcune urne bellissime e di straordinaria grandezza che già fece disegnare il celebre Iacopo Tollio, con animo d'illustrarle e pubblicarle con sue dotte dissertazioni; il che poi non fece per morte sopravvenutagli. Sentesi che anche quest'urne sieno in trattato di vendita, un altro inglese applicandovi. Io sono certo, che dopo queste avranno la stessa sorte le medaglie, ed i libri, ed in particolare i bei Codici, de' quali ho dato il catalogo nel Giornale»²⁰.

Più travagliate furono le vicende riguardanti la collezione vascolare che secondo Winckelmann confluì nella collezione Vaticana in seguito al legato del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728), il quale acquistò alcuni pezzi certamente entro il 1726. Ineffetti il 13 luglio 1716 il cardinale annotava nel proprio diario che gli erano giunti da Napoli

¹⁹ Lettera di Apostolo Zeno a Pier Caterino Zeno scritta a Vienna il 24 agosto 1720. Cfr. *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino veneziano*, Venezia, 1752, vol. II, p. 145; V. I. Comparato, *Giuseppe Valletta. Un intellettuale napoletano della fine del Seicento*, Napoli, 1970, pp. 92-93. Legato agli Investiganti, Valletta fu tra i più attivi nella Repubblica dei Letterati napoletani nell'intrattenere rapporti con l'Europa e ne è dimostrazione la consistenza della sua biblioteca composta di libri in inglese, francese, tedesco e olandese. Si comprende perfettamente come all'arrivo di Shaftesbury a Napoli l'avvocato avesse deciso di fargli visita e il conte avesse interceduto per allargare il numero dei corrispondenti di Valletta ai virtuosi inglesi.

²⁰ Cfr. A. Zeno, *Lettere, op. cit.*, 1752, vol. II, p. 145-146; G. Consoli Fiego, *Il Museo Valletta*, in "Napoli Nobilissima", 1922, vol. 3, fasc. VII-VIII, pp. 105-110 e fasc. IX-X, pp.172-175. Consoli Fiego rintracciò nella collezione di Lord Pembroke a Wilton House alcune statue appartenute a Valletta. Si tratta di un busto di Omero, Apollonio di Tanya, un busto di Orazio in porfido, un busto di Cicerone in pietra scura, un busto di Giulio Cesare in alabastro. Cfr. A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882; G. Consoli Fiego, in "Napoli Nobilissima", vol. XIV, 1905; A. De Simone, *La collezione antiquaria della Biblioteca dei Girolamini di Napoli*, Napoli, 1975, pp. 7-8.

«quaranta vasi greci dipinti antichissimi e di straordinaria bellezza e grandezza comprati dall'eredità Valletta»²¹. L'acquisto fu realizzato grazie alla mediazione di Francesco Ficoroni che aveva avviato i contatti con Valletta già nel 1688, mentre altri quindici vasi furono acquistati da Pierre Crozat. La biografia del Valletta edita nel 1727²² tramanda che la collezione vascolare era stata formata grazie ad acquisti e scavi diretti personalmente dal giureconsulto durante i suoi numerosi viaggi nell'Italia meridionale. Sappiamo che al momento dell'acquisto della biblioteca da parte degli Oratoriani nel 1726 la raccolta di vasi era composta di quarantacinque pezzi dei quali nel 1735 Giacomo Antonio Del Monaco, bibliotecario dei Girolamini, inviò ad Anton Francesco Gori undici disegni da inserire nell'edizione del *Picturae Etruscorum in vasculis*, avviata nel 1767 e conclusa nel 1775, a sola cura di Giovan Battista Passeri, che redasse il commento alle

²¹ London, British Library, Add. Ms. 20576, Archivio Gualtieri, Diario, vol. I (1715-1716), f. 305r, in M. Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma Tre, Scuola Dottorale in "Culture delle trasformazioni della città e del territorio Sezione di Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura", XXII ciclo, 2009-2010. Tra i vasi acquistati dal Cardinale Gualtieri e passati alla Biblioteca Vaticana figurano due crateri a mascheroni conservati oggi al Louvre (K 66 e N 3512), dove giunsero in seguito alle operazioni di confisca napoleoniche. Dal Museo Valletta potrebbero provenire anche l'anfora di tipo panatenaico del Museo Gregoriano (AC I) e il cratere a mascheroni del Louvre (K 67). Uno dei crateri erroneamente ascritti dal Passeri alla raccolta Vaticana (*Picturae Etruscorum in vasculis*, vol. III, 1775, tavv. 282-289), il cosiddetto vaso Cowdor, oggi nel sir John Soane's Museum, proveniva in realtà dalla collezione del Convento dei Santi Apostoli di Napoli. Esso fu acquistato da John Campbel e in seguito da John Soane. La collezione di vasi etruschi del cardinale Gualtieri fu acquistata nel 1730 tramite l'antiquario Filippo Barazzi da papa Clemente XI e collocata sopra gli armadi della biblioteca della nuova Galleria Clementina, nucleo originario del Museo Gregoriano. Cfr. M. E. Masci, *La collezione di vasi antichi riunita da Giuseppe Valletta: identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, vol. IV/2, 1999, pp. 199-237; Idem, *Il vaso Cawdor: da Napoli a Londra. Appunti sul collezionismo napoletano all'epoca del Grand Tour* in, "Napoli Nobilissima", V s. vol. III, fasc. I-II, 2002, pp. 7-20; *Filippo Antonio Gualtieri* voce di S. Giordano in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003.

²²A. P. Berti, *Vita di G. Valletta*, in G. M. Crescimbeni, *Vita degli Arcadi illustri*, t. IV, pp. 39-75, Roma, 1727.

tavole incise ad acquaforte²³. La dispersione della collezione vallettana dimostra come all'inizio del secolo gli inglesi guardassero a Napoli come a un potenziale mercato per l'acquisto di antichità, replicando per la città partenopea comportamenti già validi per Roma: l'equazione per cui l'antica fondazione della città equivaleva all'abbondanza di reperti archeologici acquistabili e collezionabili poteva essere applicata nei confronti di Roma così come in quelli di Napoli. Il culto dell'antico a Napoli, che il Museo Valletta esemplificava, certamente esercitò tutto il suo fascino su Shaftesbury, incoraggiandolo nel ricercare e possedere *images*, originali o in copia, da contemplare e da cui trarre esempio. La corrispondenza intercorsa nell'inverno 1712 tra Lord Shaftesbury e il dottor Fagan a Roma lascia intendere che quest'ultimo inviò alcuni disegni di Henry Trench affinché Shaftesbury potesse valutarne le abilità grafiche e dunque commissionargli un delicato lavoro per il quale il pittore si sarebbe dovuto trasferire a Napoli presso di sé ma non prima di aver copiato «Bassi Rilievi, both for the sake of the Figures as well as the Draperys, Dresses, Arms, Instruments, and Ornaments civil, military and religious, which accompany the ancient historical Pieces»²⁴. Shaftesbury sarebbe stato disposto a fornire libri e stampe utili al lavoro del pittore che il 6 aprile 1712 giunse a Napoli presumibilmente con il prezioso carico di disegni di antichità. Fu dunque durante il soggiorno napoletano di Trench, impegnato nella preparazione dei disegni del frontespizio e delle vignette di testa incisi

²³ L'attuale collezione vascolare vallettana è composta di soli nove esemplari esposti nella sala Vico della Biblioteca dei Girolamini a Napoli. Tra il contratto d'acquisto del 6 giugno 1726 e il primo catalogo stilato dal Mandarini nel 1897 si registra una diminuzione del numero dei vasi che da quarantacinque passarono inspiegabilmente a undici. Quattro vasi, tre pelikai e una lékytos, inseriti nel *Picturae Etruscorum in Vasculis* e attribuiti alla collezione oratoriana, non furono rintracciati al momento della catalogazione della collezione antiquaria nella Biblioteca dei Gerolamini effettuata negli anni settanta del secolo scorso. La Masci ha dimostrato l'erronea attribuzione di questi vasi alla collezione oratoriana. Le tre pelikai furono vendute, infatti, dai padri Oratoriani a Ignazio Paternò, principe di Biscari. Per la lékytos, il cosiddetto vaso Cowdor, vedi supra nota 18. Cfr. A. De Simone, *op. cit.* 1975, pp. 10 e 14; M. E. Masci, *La collezione di vasi antichi*, *op. cit.* 1999; Idem, *The birth of ancient vase collecting in Naples in early Eighteenth century*, in "Journal of the history of collections", vol. 19, n. 11, 2007, pp. 215-224.

²⁴ N. Figgis, *op. cit.* 1994, p. 218.

da Simon Gribelin (1661-1733) per la seconda edizione dei saggi filosofici *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (Londra, 1714, **figg. 3-4**)²⁵, che Shaftesbury poté acquistare dal mercante Nicolò Porcinaro il paesaggio di Lorrain, i due di Salvator Rosa, un paesaggio di Gaspar Dughet e una sacra famiglia di mano del Carracci per conto di sir John Cropley²⁶, facendo fede alla promessa di procurargli se non dipinti originali di Reni o Carracci, per i quali non sarebbero state sufficienti le duecento sterline inviate dall’Inghilterra, almeno «an original piece or two of the same Salvator Rosa (a townsman of this very place), equal and even beyond those very fine originals which Mr. Closterman, by the help of his journeymen, took copies of, and sold to you. I believe that before I can hear in answer to this I shall have secured at least one such piece for you»²⁷. Tra i fondatori della *Society of the Virtuosi of Saint Luke* il ritrattista di origine tedesca John Closterman (1660-1711) giunse a Roma nel 1699 dove lavorò in qualità di agente per i collezionisti britannici e per il re di Inghilterra, instaurando stretti legami con il fiammingo Antonio Axer (1628-1705) e con il padre oratoriano di origini lombarde Sebastiano Resta (1635-1714). Nel 1703 il suo tentativo di acquistare per Guglielmo II d’Orange

²⁵ Già editi separatamente, i quattro saggi sulle *Caratteristiche* furono pubblicati in una seconda edizione riveduta e curata personalmente da Shaftesbury con l’aggiunta di una lettera sulla pittura. L’edizione fu corredata di un apparato iconografico concepito come compendio al testo. I disegni originali per le vignette sono conservati nel British Museum. Simon Gribelin incise nel 1707 una serie riprodotte gli arazzi della Sistina di Raffaello esposti a Hampton Court dall’inizio del secolo. Secondo Haskell, Shaftesbury avrebbe incaricato inizialmente John Closterman di trovare a Roma un pittore che eseguisse i disegni per l’edizione in preparazione a Londra. Closterman inviò al conte due disegni di Domenico Guidi, la *Prudenza* e la *Giustizia*, accompagnandoli con una lettera alquanto scoraggiante. Cfr. E. Wind, *Shaftesbury as a patron of art*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, III, 1939-1940, pp. 185-188; F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana in età barocca*, Firenze, 1985, 2 ed. pp. 310-311; S. O’Connell, *op. cit.* 1988, pp. 149-219; N. Figgis, *op. cit.* 1994, pp. 219-220.

²⁶ Il 20 giugno 1712 Trench ricevette cinque pistole come ricompensa per l’intermediazione nell’acquisto dei dipinti di Porcinari. Cfr. N. Figgis, *op. cit.* 1994, p. 220.

²⁷ L. Pestilli, *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, in “Storia dell’Arte”, n° 68, 1990, p. 95-121.

la raccolta di disegni di proprietà di Carlo Maratti, che comprendeva tra gli altri i cartoni di Annibale Carracci per palazzo Farnese, fu bloccato dall'intervento di papa Clemente XI Albani che si sostituì all'acquirente inglese, mentre nel 1700 su consiglio di padre Resta Clostermann si recò a Napoli per acquistare un album di disegni già di proprietà del Marchese del Carpio²⁸. Un episodio di grande clamore quale la vendita della collezione Maratti dovette essere noto al conte di Shaftesbury il quale, come testimonia la lettera a sir Cropley, nonostante la distanza, conosceva le vicende e gli agenti del mercato artistico romano.

Per quanto breve fu il soggiorno di Trench, già di ritorno a Roma il 16 settembre 1712, a Napoli egli dovette avere la possibilità di entrare in contatto con gli artisti locali ed essere avvicinato da mercanti che in lui avevano riconosciuto utile appoggio per agganciare la clientela inglese. Dallo stesso Shaftesbury Trench aveva ricevuto l'incarico di inviare a Napoli informazioni sulle novità artistiche e sui più recenti ritrovamenti archeologici romani ed è probabile che abbia mantenuto qualche contatto con la città anche in seguito alla morte di Lord Shaftesbury (febbraio 1713), se dopo un periodo in Inghilterra dal 1718 al 1723, durante il quale cercò vanamente di entrare al servizio di Lord Burlington, decise di ritornare in Italia passando rapidamente per Roma e da lì a Napoli, dove frequentò la bottega di Francesco Solimena e avviò un'attività d'intermediario per acquisti di oggetti d'arte per conto di Lord Cavendish. Dipinti del ritrattista irlandese Hugh Howard (1675-1738) che pure studiò a Roma tra il 1697 e il 1700, dipinti di Carracci, Carlo Maratti, stampe, tavolini in marmo, copie da quadri dei Maestri eseguiti dallo stesso Trench vennero spediti a Livorno verso l'Inghilterra²⁹.

Tornando a Shaftesbury, la ricerca di un artista che desse forma visiva all'ideale della moderata ed equilibrata classicità in dipinti che egli

²⁸ Cfr. C. M. Sicca, *The making and unraveling of John Talman's collection of drawings*, in *John Talman. An Early-eighteenth-century connoisseur*, New Haven, 2008, pp. 22-23; C. M. Sicca e A. Capitanio, *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze, 2008, pp. 21-22.

²⁹ N. Figgis, *op. cit.* 1994, p. 220.

desiderava destinare al proprio sovrano tramite l'intercessione di John Somer, Lord Chancellor³⁰, era culminata nel febbraio 1712 nell'incontro con un allievo di Luca Giordano, Paolo De Matteis, il quale grazie a un soggiorno romano nel 1683, dove fu introdotto negli ambienti dell'Accademia di San Luca, e uno a Parigi (1702-1705), poté affrancarsi dalla lezione del maestro e avvicinarsi sempre più al linguaggio di Carlo Maratti. Il rientro a Napoli nel 1683 al seguito del neo nominato viceré Marchese del Carpio, che De Matteis aveva frequentato a Roma quando questi ricopriva l'incarico di ambasciatore spagnolo (1677-1682), lascia pensare che il pittore conoscesse bene la collezione del marchese, al punto da fornire con Henry Trench le proprie competenze per l'acquisto dei cinque dipinti, agevolando così la transizione dei paesaggi di Salvator Rosa e di Claude Lorrain nelle mani di Lord Shaftesbury. Il 20 giugno 1712 nel libro contabile del conte furono annotate le spese dell'operazione: quattrocento ducati per Porcinaro, cinquanta ducati per i tre trasportatori, cento ducati per un collaboratore di Paolo De Matteis, forse da identificare con Henry Trench, che sovrintese all'operazione di rimozione dei dipinti dal monastero degli Olivetani e di venti ducati spesi per la carrozza utilizzata per il loro trasporto a Chiaia nell'abitazione di Shaftesbury³¹. Su commissione di quest'ultimo sotto sua sorveglianza e precise indicazioni il pittore cilentano dipinse nel 1713 l'*Ercole al bivio* per il frontespizio dell'edizione illustrata dei *Characteristicks*³².

³⁰ *A Letter concerning the Art or science of Design*, in *Characteristicks of men, manners, opinions, times. Miscellaneous reflections on the precedings treatises, and other critical subject*, London, 1732, vol. 3, p. 409.

³¹ «Paid Signor Nicolo Porcinari for five Pictures bought by my Lord 400; Paid to three Porters for carryng the said Pictures to my Lord's House 50; To Signor Paulo De Mattheis' Man by Order for his care in assisting about the removal of the s.d Pictures from y.e Olivetan Monastery 100; For a chair to accompany the said Pictures to my Lord's House 20». London, PRO, Shaftesbury Papers, fasc. 30/24/24/15, p. 89r. Pubblicato in L. Pestilli, *Shaftesbury "agente" d'arte: sulla provenienza vicereale di due quadri di Salvator Rosa ed uno (scomparso?) di Claude Lorrain*, in "Bollettino d'Arte", anno LXXII, s. VI, n. 71, gennaio-febbraio 1992, Roma, 1993, p. 138, n. 25.

³² L. Pestilli, *op. cit.* 1990. Un disegno preparatorio per il dipinto oggi all'Ashmolean Museum è conservato al Louvre, (32x44,7 cm; inv. 9712,

La vicinanza strettissima con l'*Ercole* di Annibale Carracci del camerino Farnese e il saggio-manifesto del conte *Essay on painting being a notion of the historical draught or tablature of the Judgement of Hercules* (London, 1713) annunciarono che per gli inglesi era maturato il momento di guardare a Roma (antica) non solo per il modello civile ma anche per quello artistico: nel linguaggio della Roma arcadica l'ideale di libertà ispirato dalla Rivoluzione di Cromwell avrebbe trovato la sua più alta rappresentazione. Un sentire comune nell'Inghilterra post-rivoluzionaria ancora lacerata dal conflitto interno tra cattolici giacobiti e protestanti, che Jonathan Richardson avrebbe espresso in maniera sistematica qualche anno più tardi nel trattato *Essay on the Theory of Painting* (1715) rivendicando la somiglianza degli inglesi agli antichi Greci e Romani per il loro gusto eccellente, l'amore di libertà, la semplicità e l'onestà, e i cui elementi fondanti vanno individuati proprio nel pensiero filosofico moralista del conte di Shaftesbury.

Il saggio sulla pittura indirizzato al pittore De Matteis forniva i dettami per l'esecuzione di un dipinto di storia raffigurante il momento in cui Ercole, travagliato e combattuto tra Vizio e Virtù, sta per scegliere a favore di quest'ultima. Quell'istante costituiva secondo Shaftesbury l'azione, il momento storico da rappresentare.

Se l'esperienza del *Grand Tour* a Napoli per il giovane rampollo inglese d'inizio secolo avveniva nel solco di quella del conte di Shaftesbury e di Joseph Addison i cui *Remarks on several parts of Italy* assunsero ben presto il ruolo di una vera e propria guida ai luoghi più rimarchevoli della penisola, analogamente l'autore dei *Characteristics* divenne, per il costante avvicinamento all'Antico moralizzatore, un modello esemplare sia per la conduzione dell'esistenza sia per le scelte

fig. 5). Lord Shaftesbury fece eseguire a De Matteis una seconda redazione dell'*Ercole* oggi conservata nel Leeds Art Museum mentre una terza copia autografa fu acquistata verosimilmente dal barone Heinrich Wiser quando, durante il soggiorno a Napoli dall'aprile 1708 al marzo 1713, ricoprì l'incarico di Inviato Straordinario del Palatinato. La tela entrò nella collezione dell'Elettore Palatino a Düsseldorf e da lì fu trasferita a Monaco, dove oggi si conserva nell'Alte Pinakothek. Cfr. K. Garas - E. Nyerges, *Baron Wiser's picture gallery*, in "The Burlington Magazine", september 2009, n. 1278, vol. 151, versione online, consultata l'1 ottobre 2015.

estetiche. Nell'ottica del pensiero filosofico del Conte di Shaftesbury in cui estetica e morale costituivano un legame inscindibile si spiega la propensione degli inglesi per la pittura di paesaggio classico di matrice arcadica di Claude Lorrain e del suo mentore Van Bloemen, in cui la perfezione compositiva si sublima nell'armonica vita della fauna mitologica, offrendo, pur nel delimitato spazio della superficie dipinta della tela, l'immagine di un territorio ideale che acquista un valore atemporale e perciò eterno e assoluto. Le scelte operate da Shaftesbury per l'acquisto di quadri di paesaggio da inviare a Cropley in Inghilterra, facendo propria la lezione belloriana e agucchiana dell'Idea e della Bella Natura le cui forme perfette non corrispondono alle *Imagines* ingannatrici platoniche ma derivano dalla Natura iperuranica che infondendosi nella mano dell'artista traduce l'Idea in forma sensibile e che per Shaftesbury altro non è se non Forma dell'Intelletto, sancisce questo passaggio del gusto verso la ricerca di valori assoluti e durevoli, che in campo artistico corrispondono alle norme classiche di ordine, proporzione, simmetria e armonia³³. Ne *I Moralisti* i due protagonisti del dialogo filosofico scritto da Shaftesbury, Filocle e Palemone, discutono del fatto che poeti e pittori non devono agire con penna e pennello contro natura, ma nel rispetto del *Genius loci*: il filosofo affermava quindi che «il pittore e il poeta non possono prendersi la libertà di stendere i colori, disegnare o descrivere in modo contrario al vero e al naturale»³⁴. Mentre il testamento spirituale di questa spasmodica ricerca della virtù morale è la direttiva a Paolo De Matteis per un ritratto di storia in cui Shaftesbury doveva comparire assistito dal suo segretario e con il Vesuvio a fungere da sfondo³⁵, in una versione aggiornata del ritratto commissionato intorno al 1701 a John Closterman e poi inciso da Gribelin per l'edizione dei *Characteristicks* del 1723, sebbene con alcune varianti (**fig. 6**); gli scritti sull'arte, in particolare quelli sulla pittura di prospettiva o paesaggio, e gli

³³ Cfr. L. Pestilli, *Shaftesbury op. cit.*, 1990, pp. 96-98.

³⁴ A. Liguori, *Ut hortus poesis: Natura e Arte in Shaftesbury*, in "Arte e letteratura, rivista annuale", n. 7 a. 2009, Pisa-Roma, p. 138.

³⁵ Cfr. J. E. Sweetman, *Shaftesbury's last commission*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1956, pp. 110-116.

Aschemata indicavano la via da perseguire al novello “virtuoso”, all’*improver*. A lui è data la facoltà di costruire un giardino adorno di statue, virtù (reperiti antichi), elementi ornamentali che possano giovare alla serenità e all’armonia interiore, e di cui godere in una dimensione contemplativa e non più di percezione sensitiva. Analogamente il paesaggio-giardino e, in quanto sua rappresentazione, la pittura di paesaggio benché appartenente al rango inferiore dell’arte, hanno ragion d’essere per la loro potenziale finalità educativa. Non è forse il paesaggio di Claude a fare da sfondo al dialogo de *I Moralisti*?³⁶ La raccomandazione di Shaftesbury a Thomas Mickelthwayte di procurare un’adeguata cornice per i due paesaggi di Salvator Rosa spediti in Inghilterra e di apporvi una lastra di cristallo per proteggere le tele dalle mani degli “appassionati”, sottende all’idea che la preziosità di quei paesaggi non derivi dalla loro materialità ma dalla loro funzione di strumenti di contemplazione³⁷. A differenza degli appassionati chi possiede il *True Taste*, è il *Connoisseur* cioè colui il quale ha sviluppato e assunto l’*inward sense* come regola di vita e pertanto diventa l’unico individuo in grado di indicare ai propri concittadini le verità morali. Il dialogo de *I Moralisti*, una pittura morale, come l’autore stesso lo definisce, indicava la via verso la riflessione filosofica sulla pittura e più specificamente sul valore del paesaggio inteso come *landscape garden*, concetto nel quale a nostro avviso s’incardina il successo della pittura di paesaggio classico in Inghilterra. Nel passaggio dal concetto di *Landscape garden* a quello di *Picturesque garden*, nel procedere per il filosofo dalla contemplazione all’azione, cioè dalla veduta «intesa come realtà fisica percepita visivamente, alla visione, ossia alla partecipazione ad un mondo ultraterreno»³⁸, si fonda l’evoluzione della pittura di paesaggio dall’ideale classicheggiante formalizzato, normato,

³⁶ E. Wheeler Mainwaring, *Italian landscape in Eighteenth century England*, London, 1965, p. 17.

³⁷ Cfr. L. Pestilli, *Shaftesbury’s “amusements [...] morally turned”*: *Naples 1711-1713*, in “*Napoli è tutto il mondo*”, *op. cit.* 2008, pp. 295-307.

³⁸ A. Liguori, *Shaftesbury e il Landscape Garden, un’illusione filosofica*, in “*Intersezioni. Rivista di storia delle idee*”, a. XXXI, n° 1, aprile 2011, Bologna, p. 47.

dell'inizio del Settecento a un linguaggio pittorico pervaso da un sentimento sempre più in bilico verso il sensismo e tendente al Sublime man mano che si avvicina il volgere del secolo.

Precocemente dalle pagine dello *Spectator* del 25 giugno 1712 Joseph Addison aveva segnato il passo dichiarando: «Non so se in fatto di gusto sono un originale, ma devo confessare che preferisco vedere un albero in tutta la sua lussureggiante selvatichezza di rami e ramoscelli piuttosto che tagliato e tosato a figura geometrica»³⁹. Condensando il pensiero dell'amico Shaftesbury, con una simile asserzione dalle pagine del suo giornale Addison forniva un preciso indirizzo al gusto del proprio pubblico che poteva ritrovare la poetica virgiliana delle odi di Alexander Pope nei paesaggi prospettici con vedute a volo d'uccello delle grandi tenute aristocratiche che i fiamminghi attivi in Inghilterra realizzarono per i loro committenti, e nei dipinti di George Lambert (1700-1765), uno dei più noti paesaggisti attivi a Londra negli anni trenta. Pur non essendo mai stato in Italia, specializzato in copie di paesaggi ideali e classici di Claude Lorrain, Lambert fu il principale interprete visivo della concezione dell'Inghilterra come novella Arcadia che gli scritti e il pensiero di Pope, Addison, Shaftesbury e Richardson avevano creato. Con questi ideali, avendo ancora negli occhi la propria campagna, desiderosi di ritrovare la patria di Virgilio e Orazio i giovani inglesi intraprendevano il viaggio verso l'Italia. Lo stesso Jonathan Richardson nel descrivere l'importanza e la forza comunicativa della Pittura, aveva dichiarato che dopo aver letto Milton chiunque avrebbe guardato la Natura con occhi nuovi «so by conversing with the Works of the best Masters in Painting, one forms better Images whilst we are Reading, or Thinking»⁴⁰. All'insegna del motto *Ut pictura poesis*, diffuso negli anni venti e trenta del secolo attraverso la stampa periodica, la poesia, e gli scritti odeporici, la pittura di paesaggio all'italiana in virtù della sua connessione con i *topoi* della tradizione classica latina e greca riscattava la propria posizione all'interno della scala gerarchica dei

³⁹ J. Addison, *Upon the pleasures of the imagination*, in "Spectator", n. 414 del 25 giugno 1712.

⁴⁰ J. Richardson, *An Essay on the Theory of Paintings*, 1725, London, second edition, p. 11.

generi pittorici. Nell'*Essay of theory of painting* Richardson affermava per tutti i generi di pittura, ritratti, dipinti di storia, paesaggi, battaglie, nature morte, la necessità di possedere tutte le parti necessarie al conseguimento della perfezione: invenzione, espressione, composizione, colore, disegno, abilità, grazia e grandezza. Riguardo all'Invenzione l'autore sosteneva che il pittore che riuscisse a prendere a prestito figure o gruppi di figure da un altro pittore e ottenere una buona Composizione, avrebbe goduto buona reputazione e sarebbe stato stimato come valente artista oltre che valentuomo. Se il disegno è una delle categorie essenziali della pittura, in particolare è il disegno dal vivo, che presuppone la conoscenza della geometria, della proporzione, dell'anatomia e della prospettiva oltre che lo studio dei maestri antichi e moderni, a essere indispensabile anche nella pittura di paesaggio per il conseguimento della grandezza. Per Richardson il successo degli italiani in pittura derivava dalla loro capacità di selezionare gli elementi più dignitosi della Natura, consentendo anche ai livelli più bassi della pittura stessa, come i paesaggi e le nature morte, di raggiungere livelli di Dignità, poiché la perfezione della Pittura deriva dalla Nobiltà del soggetto. Percorrendo un sentiero tracciato da John Dryden, che nell'introduzione alla traduzione inglese del *De arte graphica* di Dufresnoy (1695) aveva indicato il modello teorico belloriano quale riferimento per lo sviluppo del gusto e della pittura inglese⁴¹, Richardson elaborò la *Rule of taste*, una regola alla quale il moderno suddito britannico a prescindere dalla sua estrazione sociale, si trattasse di aristocratici o membri del ceto mercantile, poteva e doveva riferirsi al fine di contribuire al progresso della Nazione. I due discorsi sulla pittura (1715) e sul *Connoisseur* (1719), raccolti in un'unica edizione nel 1725, il saggio sulla pittura italiana (1722)⁴² di Richardson

⁴¹ J. Dryden, *Preface of the translator, with a parallel of painting and poetry*, in F. Dufresnoy, *De arte graphica. The art of painting*, London, 1695. Nella prefazione Dryden tradusse interi passi dell'Idea del Bellori in modo che, precedendo le osservazioni sulla pittura di Roger De Piles annesse al saggio di Dufresnoy, quest'ultimo diveniva vero e proprio *trait d'union* tra la teoria estetica del Bellori e De Piles.

⁴² I due saggi dal titolo *Essay on the theory of painting, An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in*

consolidarono il concetto di *Gusto* elaborato da Shaftesbury e sancirono il processo di italianizzazione della *Gentry* e dell'aristocrazia inglese. L'*Account of some statues, bas-relief, drawings, and pictures in Italy*, basato su appunti raccolti dal figlio durante un viaggio in Italia, in cui erano commentate le opere d'arte dei maestri italiani di maggior rilevanza, si presentava come un vero e proprio manuale, una sorta di vademecum, utile non soltanto per chiunque desiderasse apprestarsi al *Grand Tour* e trarne il massimo profitto, ma anche per il moderno suddito che volesse formare una collezione che attestasse il possesso del *True Taste*. Invitando il pubblico a non considerare l'opera d'arte semplicemente come un oggetto d'arredo, Richardson sviluppò un vero e proprio sistema di valutazione basato sull'assegnazione di un punteggio risultante dalla somma delle valutazioni su ciascuna delle sette parti di cui un dipinto è composto. Il sistema così elaborato, ispirato al *balance des peintures* di De Piles, attraverso la pratica dell'osservazione diretta consentiva al lettore di raggiungere la condizione di *connoisseur*. Soltanto grazie alla ricerca e all'osservazione dei modelli antichi, di cui la penisola italiana abbondava, la Nazione britannica avrebbe conquistato una posizione di avanguardia culturale che rispecchiasse il progresso civile, politico ed economico raggiunto⁴³.

2. Grand Tour e Rule of Taste

Mentre la salma del conte di Shaftesbury lasciava il Golfo di Napoli alla volta dell'Inghilterra, lo stesso mare era solcato nel novembre 1713 da una nave su cui erano imbarcati l'ambasciatore britannico Lord

Behalf of the Science of a Connoisseur furono editi in seconda edizione nel 1725 con il titolo *An essay on the theory of painting. An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Pictures in Italy* fu pubblicato nel 1722.

⁴³ Cfr. A. Aymonino, *La pittura britannica del Settecento e il suo pubblico: la Rule of Taste e la società mercantile*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra a cura di C. Brook e V. Curzi (Roma- Palazzo Sciarra, 15 aprile-20 luglio 2014), Milano, 2014, pp. 17-23; I. Miarelli Mariani, *Il dibattito sulle arti nella prima metà del XVIII secolo. Da Shaftesbury a Hogarth*, ibidem, 2014, pp. 25-31.

Peterborough, inviato ad assistere all'incoronazione del duca di Savoia Vittorio Emanuele II a re di Sicilia, e George Berkeley. Il viaggio di Berkeley verso la penisola dovette arrestarsi a Livorno, costringendolo a rimandare ad altro momento la visita del tanto agognato paesaggio siciliano con i suoi templi dorici e culla della Magna Grecia. Sarebbero trascorsi altri tre anni prima che Berkeley avesse la possibilità di dedicare un intero mese al Mezzogiorno. Nel 1716 il filosofo irlandese visitò Caserta, Benevento, Ariano Irpino, Avellino, Canosa, Barletta, Bari, Brindisi, Lecce, Taranto, Gravina. Nelle pagine del diario concernenti quel soggiorno il filosofo si spinge oltre la sfera della contemplazione del paesaggio, percependone l'abbondanza di flora e fauna fuori dal comune, trasfondendone la forza vitale e l'armonica unità in una narrazione che trova la sua totale sublimazione nella descrizione dell'isola di Ischia, dove il filosofo risiedette per quattro mesi. L'interesse che Berkeley rivolge agli aspetti geomorfologici, sociologici ed etnografici precorre spirito e temi che nella seconda metà del Settecento avrebbero animato le spedizioni inglesi nelle terre del Mediterraneo meridionale e orientale alla ricerca delle origini del Globo e delle civiltà antiche. Allo stesso tempo la rivendicazione da parte di Berkeley di un gusto formatosi sui resti dell'antichità ammirate in Sicilia, di fronte ai quali impallidivano non soltanto i romani ma soprattutto i moderni, più ancora che un antesignano del Winckelmann, idea suggerita dal de Seta⁴⁴, rivela che nel filosofo irlandese era già in nuce quella particolare sensibilità da cui si sarebbe sviluppato il filone di studi sul tempio dorico che in Inghilterra a partire dalla seconda metà del secolo ebbe larghissima fortuna grazie alla circolazione di disegni e stampe dei tempi di Paestum, di Agrigento e di Segesta.

Lo stretto rapporto tra vista e conoscenza è la chiave di volta per la comprensione del modo in cui i britannici si avvicinavano al mondo. Comprendere quanto l'osservazione diretta della realtà assumesse rilevanza per la formazione della conoscenza, consente di comprendere meglio il *Grand Tour* in tutte le sue sfaccettature. Se è vero che,

⁴⁴ C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, 2014, p. 164.

secondo il materialismo empirico newtoniano, la vista conduce alla conoscenza, per Berkeley questa non può essere autentica se non si ammette la sua derivazione dalle idee presenti nella mente umana. L'esistenza, e quindi la conoscenza del mondo, si riducono per Berkeley alla percezione, poiché gli oggetti che percepiamo non esistono se non nel modo in cui li percepiamo, secondo le idee che abbiamo di esse. Queste idee non sono altro che sensazioni ossia operazioni della mente. Pertanto esse esistono unicamente all'interno della mente umana e non sono intrinseche degli oggetti. *Esse est percipi* era il motto che in *An essay towards a New Theory of vision* (1709) e in *A treatise concerning the principles on human knowledge* (1710) scandiva la critica all'empirismo newtoniano. Che il pensiero di Berkeley possa aver influenzato William Gilpin per l'elaborazione del concetto di *picturesque*, com'è stato proposto⁴⁵, appare una forzatura. La comunanza di problematiche come la relazione tra conoscenza e percezione, l'interrogarsi sul modo in cui la percezione dà origine alla rappresentazione di un oggetto, è il sintomo di una temperie culturale che si sviluppò intorno al dibattito sull'ottica e al materialismo newtoniano che prendeva le mosse dall'osservazione diretta della realtà. In questa sede preme ricordare quanto Berkeley fosse rimasto colpito dal paesaggio italiano. Memorabile è il racconto dell'ascesa al Vesuvio, durante la quale il filosofo perse gli appunti per la seconda parte del Trattato sulla Conoscenza.

È indubbio che il prestigio della storia e della cultura di Roma antica rappresentasse il paradigma sul quale stuoli di letterati e amatori d'arte britannici fondarono le proprie collezioni facendo incetta di busti, statue, incisioni lapidee, frammenti marmorei di sarcofagi, capitelli, colonne antiche o di fattura moderna ispirata all'antico, tuttavia questa sorta di "anticomania" sembra aver caratterizzato, sebbene in misura minore, anche il soggiorno a Napoli. All'evoluzione del viaggio e del gusto dei moderni britannici corrispondeva una nuova immagine della città di

⁴⁵ F. Orestano, *The reverend William Gilpin and the Picturesque; Or, Who's afraid of Doctor Syntax?*, in "Garden History", vol. 31, n. 2, Winter 2003, p. 171.

Napoli: al paesaggio della *Campania felix* si andava affiancando quello della città moderna, reale, con i suoi palazzi, i monasteri, le chiese. Apparentemente pochi degni di nota, i cui nomi ricorrono nelle pagine di molti di questi diari, in realtà essi sono scrigni i cui tesori devono essere scoperti dai *grand tourists*. Così John Durant Breval, precettore del visconte di Malpas e a Napoli in visita nel 1720, si preoccupava di chiarire che erano divenuti «estremamente rari rilievi, urne, monete, ecc, e non c'è niente che possa chiamarsi una collezione», dal momento che quelle dei Cantelmo Stuart, dei Carafa e di Valletta erano state divise o vendute, e che le uniche vestigia degne di nota consistevano nella facciata della chiesa di San Paolo Maggiore, eretta sul tempio di Castore e Polluce, nelle colonne della basilica di Santa Restituta e nel colosso di Giove Terminale inserito nella fontana del Gigante nei pressi del palazzo vicereale⁴⁶. Mentre il 22 ottobre 1717 Berkeley assicurava Alexander Pope che nonostante il gran numero di ciarlatani a Napoli era possibile incontrare «un certo numero di uomini di buon gusto», dal canto suo Edward Wright, che accompagnò Lord George Parker in Italia dal 1720 al 1722 in qualità di precettore e a Napoli risiedette per breve tempo ma sufficiente a definirla «the finest city in Italy - the street large and strait, and excellently well pav'd», visitò la Certosa di San Martino, il palazzo del Marchese di Genzano decorato con affreschi di Giacomo del Po e Francesco Solimena, e il cortile del palazzo di Diomede Carafa a San Biagio ai Librai di cui ricordava iscrizioni, statue antiche e la testa equina in bronzo. Lord Parker e il suo precettore si recarono in visita anche presso il pittore Del Po che sbandierò loro le lettere inviate dal principe Eugenio di Savoia il quale, ricorrendo alla mediazione diretta del viceré di Napoli Wirich Philipp Lorenz conte di Daun, richiese opere sue e di Francesco Solimena per la decorazione del palazzo del Belvedere di Vienna. A Del Po spettano i riquadri centrali dell'Antichambre, della Conferenz Zimmer e dell'Audienz Zimmer mentre a Solimena la Spiegel Zimmer di cui resta testimonianza nelle tavole incise da Wangner, Probst e Thelott nel

⁴⁶ *Viaggiatori, op. cit.* 1999, p. 180. Cfr. John Durant Breval, *Remarks on several parts of Europe*, 1723.

1733. Giacomo Del Po e Paolo De Matteis sono ricordati da Wright per la loro abilità nel dipingere e soprattutto per la loro vanità. Mentre la visita a Del Po era indice di aggiornamento da parte dei viaggiatori rispetto a quanto il contemporaneo mercato artistico aveva da offrire, l'interesse per De Matteis doveva certamente derivare dalla conoscenza degli scritti filosofici di Lord Shaftesbury che Edward Wright teneva bene in mente. Che la visita a Napoli si svolgesse nel solco dell'esperienza di Shaftesbury trova conferma inoltre nel racconto della visita alla biblioteca di Valletta compiuta poco prima che ne avvenisse lo smembramento, tappa obbligata per il viaggiatore moderno, «troppo famosa per non vederla prima di lasciare Napoli sebbene a beneficiare realmente di collezioni tanto preziose può essere soltanto chi vi risiede vicino»⁴⁷. Ancora spazio alla città moderna è offerto da Thomas Broderick nelle pagine del suo diario. Egli menziona oltre alle chiese di San Domenico Maggiore, Santa Caterina al Formiello, il Duomo, San Paolo Maggiore, l'Annunziata anche il pavimento maiolicato di Santi Severino e Sossio e il compianto in terracotta di Santa Maria di Monteoliveto. Delle collezioni napoletane Broderick ricorda quella del Marchese di Genzano, del palazzo Carafa e la biblioteca di Valletta⁴⁸.

Alle antichità dell'area flegrea invece dedicò attenzione John Talman, quando si recò a Napoli per ricercare materiale per il costituendo museo cartaceo.

Figlio dell'architetto William Talman e futuro fondatore della *Society of Antiquaries* di Londra, John frequentò l'Eton College dove fu compagno di George Dashwood e Horace Townshend, per poi passare alla facoltà di legge nell'Università di Leida nel 1697. Proprio dai Paesi Bassi intraprese un viaggio che attraverso la Germania lo avrebbe portato in Italia e a Roma per la prima volta, dove all'inizio dell'aprile 1700, affittuario di Giacomo de Gora, risiedette alla salita di San Sebastianello nei pressi di piazza di Spagna con Giovanni Colber, identificato da

⁴⁷ E. Wright, *Some Observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years 1720, 1721, and 1722*, London, 1730, II ed. 1764

⁴⁸ *The travels of Thomas Broderick, esq. in a late tour through several parts of Europe*, London, M. Cooper, 1754.

Sicca con il pittore John Closterman⁴⁹. Come già ricordato, durante il soggiorno in Italia Closterman assolse prevalentemente il compito di reperire opere d'arte per non meglio identificati nobili inglesi, tentando di acquistare i disegni della collezione Maratti e del Marchese del Carpio. La corrispondenza in quel periodo tra Closterman e Lord Shaftesbury rivela che quest'ultimo dovette essere compreso nel novero dei suoi clienti. Le trattative avviate da Closterman e la rete di contatti che poté stabilire tramite l'orafo Antonio Axer e padre Sebastiano Resta dovettero consentire anche al giovane Talman di inserirsi nell'ambiente culturale locale e di accedere all'esame d'importanti collezioni da intervallare allo studio dal vivo di chiese, arredi e dipinti.

Il fallimento dell'acquisto dei disegni Maratti e la morte improvvisa del re Guglielmo d'Orange avvenuta l'8 marzo 1702 costrinsero Talman a rientrare a Londra. Soltanto nel 1709 egli poté intraprendere un secondo viaggio in Italia sovvenzionato questa volta da Lord Somers e Lord Halifax rispettivamente presidente del *Council* e segretario del *Board of Trade*, probabilmente con lo scopo di recuperare il danaro che Closterman aveva lasciato a Roma nelle mani di Antonio Axer per l'acquisto dei disegni Maratti. La corrispondenza di Talman rivela che egli si attivò immediatamente per ampliare i propri contatti con artisti e mecenati in Toscana e a Roma nell'intento di raccogliere disegni di monumenti e delle chiese locali e dei maestri del cinquecento e seicento. Giunto a Roma nel marzo 1710 prese un alloggio in via del Corso, non lontano da palazzo Firenze, presso Carlotta Axer, vedova di Antonio, defunto nel 1705. Da lì Talman si recò a Napoli più volte: una lettera indirizzata a William Kent e relativa alla compravendita dei disegni di Francesco Borromini in possesso degli eredi di Bernardo Castelli Borromini (1643-1709) fu scritta mentre era a Napoli⁵⁰. Nei mesi di maggio, giugno e agosto 1712, durante la permanenza del suo amico Henry Trench, fece visita a Lord Shaftesbury e il 26 maggio

⁴⁹ C. M. Sicca, *op. cit.*, New Haven-London, 2008, p. 20.

⁵⁰ C. M. Sicca, *op. cit.* 2008, nota 121, p. 66.

assistette alla processione del Corpus Domini⁵¹. Durante il soggiorno napoletano (12 maggio-12 agosto 1712) Talman eseguì numerosi disegni dei luoghi visitati avvalendosi anche dell'aiuto di altri disegnatori, come attesta una lettera inviata a Francesco Bartoli. «I hope that while I am enjoying the city of Naples you will be so good as to bring to ultimate perfection in your customary manner all the drawings I sketched»⁵².

Bartoli aveva fornito a Talman una serie di disegni di soggetti napoletani sin da quando l'architetto aveva compiuto la sua prima visita a Napoli tra ottobre e dicembre del 1710, quando avvalendosi di una guida a stampa fornitagli dal padre, in compagnia di Aubrey de La Mottraye visitò Pozzuoli⁵³. A quella data Francesco Bartoli stava già lavorando per conto di Talman⁵⁴. Un disegno in particolare, copia da un rilievo in stucco raffigurante Nettuno e proveniente da Pozzuoli, conservato nell'Eton College, confermerebbe il vivo interesse degli inglesi verso le antichità dell'area flegrea (**fig. 7**).

Nel medesimo Istituto sono conservati anche tre disegni, attribuiti al pittore irlandese Henry Trench, tratti da rilievi marmorei raffiguranti *Asclepio e le Ninfe [Esculapio, Hermes e le Grazie]* (**fig. 11**), *Protesilao*

⁵¹ A. Capitanio, *John Talman and the liturgy of the Catholic Church*, in *op. cit.* Firenze, 2008, p. 228.

⁵² *The letterbook of John Talman*, 129, lettera 138, citata in Capitanio, *op. cit.* 2008, nota 49, p. 244.

⁵³ «Upon my leaving Rome, in order to proceed to Naples on the 10th of October, I had the Advantage to meet with Mr Talman, who was also going there. (...) We arrived at Naples the 15th, and took up our lodging together; and I found the City full as beautiful as it had been represented to me in several Books, as well as by Mr Talman, who had already seen it. (...) Mr Talman, (as I've already observ'd) having particularly apply'd himself to Ecclesiastical Rarities, and taking the Draughts of whatever he found most remarkable in al the Churches where he travell'd, he did not fail of doing the same here (...). Mr Talman had the Complaisance to go with me to see Puzzoli, Cuma, and the other rarities both of Art and Nature, that are in the Neighbourhood of Naples, for which we set out on the latter end of October». A. De La Mottraye, *Travels through Europe, Asia and in to parts of Africa*, London, 1723, pp. 323-5.

⁵⁴ L. M. Connor Bulman, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman, op. cit.*, New Haven-London, 2008, pp. 293; 304, note 50 e 51.

e *Laodamia*, e *Meleagro*⁵⁵, appartenuti alla collezione Carafa. Questi fogli provengono dal lascito di parte del Museo Cartaceo che Richard Topham formò avvalendosi del lavoro di artisti impegnati nella copia da sculture antiche e attingendo da altre collezioni. I disegni di Trench furono acquistati da Topham probabilmente nel 1727 in occasione della vendita della collezione di John Talman, cui andrebbe ricollegata la loro commissione⁵⁶. È possibile che Trench avesse eseguito i disegni durante il suo primo soggiorno napoletano mentre era al servizio di Lord Shaftesbury e che li avesse venduti a Talman una volta rientrato a Roma nel settembre 1712. La vicenda dimostra quanto la prassi della copia dall'Antico, finalizzata alla collazione di un repertorio il più vasto e variegato possibile, fosse incoraggiata e praticata anche a Napoli, città che come Roma poteva offrire quel contatto con la cultura antica tanto agognato dai viaggiatori britannici.

Il viaggiatore che meglio incarna gli ideali del buon Conoscitore del Gusto all'Antica fu Thomas Coke (1697-1759), primo Conte di Leicester. Alla tenera età di dodici anni nel 1712 Coke s'imbarcò a Dover in compagnia del precettore Thomas Hobart, del napoletano Domenico Ferrari e del valletto Edward Jarret per intraprendere un Tour di formazione che sarebbe durato sei anni. Ricordato da Filippo Buonarroti come «protettore dei monumenti etruschi...e munifico sostenitore»⁵⁷, a Roma Coke conobbe Richard Boyle, Lord Burlington, collezionista e studioso del Palladio che avrebbe fatto ritorno in Inghilterra nel 1715 con ben ottocentosettantotto casse d'oggetti d'arte⁵⁸, e l'architetto William Kent. I soggiorni romani del 1714 e del

⁵⁵ Eton College Library, Bm.9.06.2, carboncino su carta, 299x421 mm; Bm.9.07.1, carboncino su carta, 312x488 mm; Bm.9.07.2, carboncino su carta, 312x425 mm.

⁵⁶ B. de Divitiis, *New evidence for sculptors from Diomede Carafa's collection of antiquities part II*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 73, 2010, pp. 335-353.

⁵⁷ F. Buonarroti, *De Etruria Regali*, 1726.

⁵⁸ J. Barrier, *Les Britanniques et la Villa d'Hadrien: Le Grand Tour des Britanniques*, in *Hadrien, empereur et architecte. La Villa d'Hadrien. Tradition et modernité d'un paysage culturel*, Acte du colloque international organisé par le Centre Culturel du Panthéon en collaboration avec la Maire de Paris, 1999, Genève, 2002, p. 86.

1716-1717 consentirono al giovane di visitare Frascati, Tivoli e per due volte Napoli (8-23 marzo 1714 e 30 aprile-31 maggio 1716), prima di lasciare definitivamente l'Italia nel 1718. A Roma Coke frequentò certamente anche il pittore Henry Trench, reduce dall'esperienza napoletana, e in favore del quale il 10 aprile 1717 fu emesso un pagamento di tredici corone per alcuni disegni commissionati dal Conte. È certo che Trench seguì Coke nel viaggio verso Venezia, mentre non è chiaro se l'accompagnò anche durante la prima visita a Napoli nel 1714. È plausibile che l'idea del viaggio a Napoli sia stata suggerita dal precettore di Coke, Hobart, che vi aveva soggiornato sette anni prima. In quell'occasione Hobart conobbe il Ferrari, che, dopo aver abiurato al cattolicesimo, decise di trasferirsi in Inghilterra. In città naturalmente Hobart visitò la casa e il Museo di Giuseppe Valletta in via dei Carrozzeri. Al seguito di Coke verso Napoli partì anche William Kent, che gli era stato segnalato con ogni probabilità dal pittore Giuseppe Chiari presso il quale Trench stesso aveva studiato⁵⁹. Vincitore del primo premio della Seconda Classe del Concorso Clementino del 1713 con un disegno di Sant'Andrea Avellino, Kent sarebbe divenuto l'interprete privilegiato del gusto dei giovani *Grand tourists* per i quali l'architetto avrebbe elaborato progetti per giardini e *country-houses* d'ispirazione palladiana. A lui lo stesso Coke avrebbe affidato la costruzione di Holkham Hall (1734-1764), nel Norfolk, una moderna residenza, in cui avrebbero trovato posto le opere d'arte acquistate durante il *Grand Tour*. L'edificio che Kent progettò divenne qualcosa di più che un luogo dove poter esporre una collezione. Con la grande Hall ispirata alle ville palladiane venete, il cui atrio interno è circondato dal colonnato copiato dal tempio romano della Fortuna Virilis, l'uso di statue in gesso, copiate da modelli antichi appositamente per Coke, a scandire

⁵⁹ Cfr. S. Reynolds, *Thomas Hobart, "un istitutore di sensato giudizio e lodevole contegno"*, in *Seduzione Etrusca*, catalogo della mostra a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling (Cortona-MAEC, 22 marzo – 30 settembre 2014), Milano, 2014, pp. 53-63; A. W. Moore, *Diventare "un perfetto Virtuoso e un Grande Amante di Quadri": Thomas Coke e il suo Grand Tour, 1712-1718*, *Ibidem*, pp. 65-78; B. Gialluca, *Thomas Coke tra Firenze e Roma. I monumenti, le collezioni, le committenze e gli acquisti*, *Ibidem*, pp. 107-123.

la superficie delle pareti, la biblioteca ricolma di testi classici, il gran salone con i dipinti italiani, la landscape room, Holkham Hall può essere considerata il prototipo di residenza della moderna aristocrazia terriera britannica.

Sotto la guida di Thomas Hobart e grazie alle frequentazioni con i propri conterranei durante il viaggio italiano Coke riuscì a incarnare il modello del conoscitore virtuoso Whig teorizzato da Lord Shaftesbury. Viaggiatore curioso assetato di conoscenza, a Roma Coke visitò la collezione del cardinale Filippo Antonio Gualtieri, commissionò disegni e acquistò opere di artisti come Sebastiano Conca che per lui dipinse *La visione di Enea nei Campi Elisi* ritraendolo nelle vesti di Virgilio (**fig. 8**)⁶⁰, Tommaso Garzi, Giuseppe Bartolomeo Chiari. Da quest'ultimo acquistò un disegno da destinare a frontespizio del codice manoscritto delle *Historiae* di Titio Livio reperito dallo stesso Coke sul mercato antiquario durante il soggiorno a Lione nel 1715, e già appartenuto al re di Napoli Ferdinando I d'Aragona. Il riferimento al filosofo moralista sembra a questo punto più che esplicito, considerando che Coke aveva in animo di pubblicare un'edizione illustrata in lingua inglese delle *Historiae* liviane. La storia romana, soggetto dei bandi dei concorsi clementini aperti a tutti gli artisti attivi a Roma, sarebbe stata finalmente divulgata e conosciuta in Inghilterra da ogni uomo di gusto tramite la sua fonte più autorevole corredata di un adeguato repertorio figurativo. I soggetti richiesti da Coke dovevano rappresentare quegli exempla virtutis cui il Virtuoso doveva uniformarsi.

Nel processo di affermazione del *True taste* presso i *Grand Tourists* rivestirono un ruolo fondamentale sia i concorsi dell'Accademia di San Luca, inaugurati nel 1702 da papa Clemente XI, sia i repertori a stampa di statue, rilievi, pitture di età romana curati da Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli nell'ultima decade del Seicento. Particolare fortuna ebbe la raccolta *Admiranda Romanarum antiquitatum* pubblicata in larga

⁶⁰ «Nell'Inghilterra ha il Conca mandati molti quadri, così grandi che piccioli, tra' quali, uno che avea l'avvenimento di Enea condotto alli Campi Elisi, ed un altro quello di Publio Clodio discacciato dagli sacrificanti della dea Bona, meritano infinite laudi». Cfr. B. De Diminici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, 2008, vol. 3, t. 2, p. 1273.

tiratura nel 1693 e nota in Inghilterra attraverso le tavole dell'edizione in lingua inglese delle *Antiquité expliqué* dell'abate Bernard de Mountfoucon apparsa nel 1721. Questi repertori fornirono il canone per i rilievi antichi a uso e consumo della cultura antiquaria europea e inglese in particolare, da affiancare al modello diffuso attraverso le stampe dedicate alla statuaria antica. Alimentando in pittori, architetti, scultori stranieri il desiderio di osservare dal vivo le testimonianze del tempo passato, le numerose pubblicazioni del genere si trasformarono in fonte d'ispirazione per modelli decorativi delle *country-houses* della *Gentry*. Il successo del testo di Sante Bartoli era accompagnato certamente dalla felice carriera del figlio di questi, Francesco, Commissario alle Antichità pontificie, che nel 1706 aveva dato alle stampe *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni*, basato su disegni di Sante per il quale mantenne la privativa⁶¹. Mentre il soggiorno romano degli aristocratici era scandito da escursioni, visite ai palazzi nobiliari e alle loro collezioni, incontri mondani, gli artisti inglesi trascorrevano il loro tempo applicandosi allo studio dal vero dei monumenti dell'Urbe, alla frequentazione dei corsi di disegno presso l'Accademia di San Luca e le botteghe di pittori locali con il chiaro intento di aggiornare la propria cultura ai dettami della scuola classica. La scoperta dei concorsi clementini con le fastose cerimonie di premiazione in Campidoglio alla presenza del Pontefice e la possibilità anche per gli stranieri di parteciparvi aprivano la via verso commissioni da parte dei *Grand Tourists* connazionali, generando sodalizi che in virtù della comune esperienza all'estero sarebbero durati anche dopo il rientro in patria. Così è più che comprensibile che William Kent, Henry Trench, John Closterman fossero entrati nel circuito dei viaggiatori inglesi e per loro avessero lavorato. Stabiliti nella parrocchia di Sant'Andrea delle fratte, intorno a piazza di Spagna, nel Caffè degli

⁶¹ V. Curzi, *La tradizione del classico come legittimazione culturale e politica: modelli della pittura romana antica in Inghilterra e in Russia*, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra a cura di C. Brook e V. Curzi, (Roma-Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), Milano, 2010, p. 199.

Inglesì, in Strada Felice, gli inglesì formarono una vera e propria comunità.

Se è vero, com'è vero, che nel percorso formativo di Thomas Coke risuona la morale di Shaftesbury, non deve sorprendere che accanto all'Antico e alla pittura classicista romana trovasse spazio anche la pittura di paesaggio e di veduta. Il taccuino delle spese compiute dal giovane testimonia l'acquisto di una veduta del Colosseo di Gaspard van Wittel (17 luglio 1716), di disegni e di un paesaggio di Hendrik Frans van Lint (10 settembre 1716 e 10 marzo 1717) da destinare a *pendant* di una tela di Claude Lorrain.

3. Il Grand Tour a Napoli ai tempi di Carlo III e Ferdinando IV: le ragioni di un viaggio

Quando nel 1768 Laurence Sterne dava alle stampe il *Sentimental Journey*, ironizzando sulla pratica del viaggio d'istruzione e sui «martiri pellegrini...condannati al *Grand Tour*», dimostrava che a metà del secolo non soltanto erano ben definiti i criteri secondo cui il viaggio andava svolto ma che esso era ormai svuotato del suo senso originario e che le tappe canoniche del percorso non erano più sufficienti a saziare le curiosità dei viaggiatori nei confronti del Bel Paese. Contribuì all'incremento dell'interesse per le regioni meridionali della penisola un insieme di fattori, riconducibili al mutamento del gusto dei viaggiatori, alle politiche legate all'insediamento di Carlo III sul trono di Napoli e alla nascita di un regno autonomo nel 1734.

L'inasprimento del conflitto tra Spagna e Austria negli anni trenta del secolo per i possedimenti italiani, nell'ambito della successione al trono polacco, all'indomani della rinuncia di ogni pretesa da parte di Filippo V in favore del figlio Carlo, a patto che questi avesse fatto ingresso a Napoli, e la marcia degli spagnoli sull'Abruzzo impedirono agli inglesì di intraprendere il viaggio nella penisola, anche perché l'Inghilterra aveva assicurato il suo appoggio a Vienna in caso di uno scontro innescato dagli spagnoli per riappropriarsi del vicereame di Napoli e di Sicilia.

Figlio di Filippo V ed Elisabetta Farnese, Carlo di Borbone aveva ottenuto nel 1731 tramite un complesso ordito di trame diplomatiche della madre il ducato di Parma e Piacenza e il titolo di Principe ereditario del Granducato di Toscana. La pace di Vienna del 1734 seguita alla conquista di Napoli aveva assicurato il trono delle Sicilie a Carlo che fu incoronato a Palermo l'anno seguente. *Escamotage* che consentì a Carlo di evitare l'investitura dal Papa, necessaria al riconoscimento come sovrano, giacché il Regno di Napoli era soggetto a vassallaggio del Papa. Tuttavia in virtù del terzo Trattato di Vienna del 1738 Carlo rinunciava agli Stati Farnesiani e Medicei cedendoli ai casati Asburgo e Lorena. Soltanto in seguito al matrimonio con una nipote dell'imperatore Carlo VI, Maria Amalia di Sassonia, Clemente XII riconobbe a Carlo di Borbone la corona napoletana. Pur avendo costituito un regno autonomo, la stretta dipendenza dell'Infante dalla corte paterna di Madrid e i contrasti per i privilegi mercantili verso le colonie americane spinsero l'Inghilterra a dichiarare guerra alla Spagna nel 1739 e poco dopo ad allearsi con l'Austria ancora contro la Spagna nella guerra di successione austriaca, conclusa con la pace di Acquisgrana nel 1748. Per circa un decennio insomma l'Europa e il Mediterraneo furono scossi da conflitti che resero difficoltosa e pericolosa la circolazione di merci e uomini e che inflissero una forte battuta d'arresto all'impulso del viaggio di formazione sul Continente per i rampolli inglesi. I dati inviati dal Regno di Napoli confermavano la penuria di sudditi d'oltremarica: nel dicembre 1749 ve n'erano in tutto dieci⁶². Artisti e viaggiatori che si spingevano in Italia continuavano a vedere in Roma la meta per antonomasia, quel luogo in cui l'antichità continuava a sopravvivere nei resti degli antichi edifici che riemergevano con prepotenza dal sottosuolo della città. Grazie al *Grand Tour* mutò innanzitutto la percezione di Roma che da città simbolo del potere clericale, innestatosi sulla sua storia antica, di cui i monumenti superstiti erano viva testimonianza, divenne il luogo privilegiato, in cui

⁶² J. Black, *Italy and the Grand Tour*, New Haven - London, 2003, p. 52; Public Record Office, SP. 93/12, fol. 75.

quella medesima antichità prendendo il sopravvento grazie all'abbondanza di scavi archeologici, si trasformava in opportunità per residenti e viaggiatori. Contribuendo alla costruzione di un meccanismo imprenditoriale che da un lato consentì ad artisti e ciceroni enormi guadagni attraverso il commercio di quadri, di sculture moderne e di materiale archeologico, il cui restauro rivestiva un ruolo fondamentale per la vendita, dall'altro diede ai viaggiatori la possibilità di assicurare alle proprie collezioni la presenza di un pezzo romano autentico per suggellare lo *status* di "virtuoso", patrono delle arti ed epigono dei senatori romani. Per soddisfare le richieste della clientela straniera, antiquari come il Conte Giuseppe Fede e il cardinale Giuseppe Alessandro Furietti avviarono le prime campagne di scavo sistematico nella Villa di Adriano a Tivoli. Nel 1736 durante lo scavo finanziato interamente dal Cardinale furono rinvenute due statue di centauri, il "piangente" e il "ridente", sul cui basamento erano scolpiti i nomi degli scultori greci Aristeo e Papias. Nel 1738 fu scoperto il "mosaico delle colombe", oggi al Museo Capitolino, che sarebbe stato reso celebre dalla traduzione a stampa nella raccolta *De musivis ad ss. patrem Benedictum XIV pontificem maximum* del 1752, trattato di riferimento per gli studi in materia.

In questa ricerca spasmodica di prestigio e autorevolezza attraverso la statuaria romana di età imperiale, se Roma rappresentava il bacino di raccolta principale per estensione degli scavi e abbondanza di materiali, Napoli, che, come già detto, aveva attratto soprattutto coloro i quali cercavano i luoghi e i *topoi* della letteratura classica esplorabili in pochi giorni, fu oggetto di rinnovato interesse a partire dalla metà del secolo grazie all'intensificarsi degli scavi a Ercolano e Pompei, alla circolazione delle relative informazioni, e al risveglio del Vesuvio. A prescindere dalla sua durata, i tempi del soggiorno napoletano seguivano generalmente il calendario delle festività religiose: a Roma appuntamenti imperdibili erano il Carnevale, la Settimana Santa, Pasqua, le celebrazioni in onore di San Pietro mentre a Napoli era riservato il periodo d'intervallo tra queste ricorrenze, quando Roma non aveva molto da offrire ai viaggiatori che in cerca di svago dopo lunghe

giornate trascorse tra antichità e collezioni d'arte. Napoli era anche il luogo ideale in cui affrontare le rigidità invernali e dove i fasti celebrativi della neo-instaurata corte reale con il suo cerimoniale attiravano la curiosità e il desiderio di mondanità degli stranieri.

Gli scavi archeologici nei territori alle pendici del Vesuvio avevano preso avvio, immediatamente dopo l'insediamento di Carlo sul trono di Napoli, a Ercolano nel 1738 e a Pompei dieci anni più tardi contemporaneamente con l'avanzamento dei lavori di edificazione della residenza reale a Portici, eletta a luogo ideale per l'esposizione dei reperti antichi: come per il Museo Farnesiano anche per quello Ercolanese contenitore e contenuto andavano plasmandosi a vicenda man mano che erano compiuti progressi negli scavi. La scoperta di Ercolano risaliva all'età vicereale quando Emanuele di Lorena, principe d'Elbeuf, residente a Napoli già dal luglio 1707, acquistò nel 1709 alcuni terreni a Portici da destinare a residenza di campagna e, probabilmente, all'esecuzione di scavi archeologici. Si trattava di due appezzamenti, uno occupato da un magazzino, situato vicino al convento dei Padri Agostiniani Scalzi al Granatello, l'altro un boschetto sito nel territorio di Resina. Secondo la tradizione storiografica⁶³, durante le operazioni di scavo delle fondamenta della villa al Granatello sul litorale di Portici edificata dal principe d'Elbeuf furono ritrovati i primi reperti archeologici di Ercolano nel 1710, anno in cui egli fu nominato ad Intendente della Guardia Imperiale austriaca. Tuttavia a quella data il principe possedeva soltanto un piccolo magazzino al Granatello e un appezzamento di terra a Resina molto distante dal litorale, dove furono aperti due pozzi, venduti dal principe stesso al chierico Nicola Lucina e all'abate Giovan Battista Odierna nel 1710, mentre la villa sul litorale è in realtà frutto di un rimaneggiamento di un edificio preesistente che d'Elbeuf prese in affitto dai padri Alcantarini nel 1715, e al cui progetto lavorò anche Ferdinando Sanfelice. Il fatto che d'Elbeuf dalla vendita ai due religiosi avesse voluto riservare per sé una porzione di terreno a

⁶³ *Notizie del bello, dell'antico e del curioso nelle reali Ville di Portici...continuazione del canonico Celano*, Napoli a spese di Salvatore Palermo, 1792, ed. facs. 1969, pp. 34-36.

confine con la strada reale di Resina può far supporre che egli avesse lì qualche interesse⁶⁴. Le ricerche intraprese attraverso i pozzi, infatti, furono assai fortunate, poichè il cunicolo scavato insisteva sulla scena del teatro di Ercolano che fu spogliata rapidamente delle sue decorazioni. Tra i primi ritrovamenti vanno menzionate la “Grande” e le due “Piccole Ercolanesi”, le quali dopo una rapida sosta a Roma per un restauro, furono donate ad Eugenio di Savoia e disposte nel giardino del Belvedere di Vienna nel 1713 da dove sarebbero partite alla volta di Dresda dopo essere state vendute al principe elettore Augusto III di Sassonia nel 1736⁶⁵. Altri marmi furono utilizzati per decorare la chiesa di Saint Etienne a Elbeuf sur Seine, feudo del principe d’Elbeuf⁶⁶.

Era impensabile che le manovre di trasferimento delle sculture riuscissero a passare inosservate e il cardinale Querini da Roma inviò formali proteste al viceré austriaco per aver violato ostentatamente gli editti Spinola del 1701 e del 1704, sulla tutela e sull’esportazione di antichità. Dal canto suo il viceré invitando il principe a usare maggiore cautela dimostrò di avallare quella sistematica operazione di spoglio tanto che quando l’ingegnere capo Rocco Gioacchino Alcubierre, dal 1740 al 1780 al servizio del nuovo re spagnolo Carlo di Borbone, fu condotto a scrutare il famoso pozzo, dovette laconicamente constatare di essere stato preceduto e che le uniche testimonianze di antichità lasciate in loco dal principe erano quattro statue poste ad ornamento di una fontana al centro della piazza di Resina, ricavate, per altro, dall’integrazione di frammenti⁶⁷, dunque di scarso valore. Il sovrano ordine di trasferire le sculture nel neoistituito Museo Ercolanese all’interno del palazzo reale di Portici, insieme a tutto il materiale

⁶⁴ Cfr. G. Borrelli, *Le delizie in villa a Portici e un “giallo archeologico”*, in “Napoli Nobilissima”, IV serie, vol. XXXI, gennaio-aprile 1992, Napoli, 1992, p. 40-67; V. Papaccio, *Marmi Ercolanesi in Francia. Storia di alcune distrazioni del principe E. M. d’Elbeuf*, Napoli, 1995, pp. 32-44.

⁶⁵ M. Pagano, *Il teatro antico di Ercolano*, Napoli, 2000, pp. 12-15.

⁶⁶ V. Papaccio, *op. cit.*, 1995, pp. 68-80.

⁶⁷ Anche le statue dello scalone sono «accomodate da più pezzi di marmorato». ASNA, *Notai*, Notar Nic. Ant. Cepollaro 22/15, ff. 523 e 524. Il documento è datato 11 maggio 1711. Edito da G. Borrelli, *op. cit.*, 1992, p. 60, doc. XXVIII.

reperito nel sottosuolo di Resina, segnò l'avvio definitivo alla stagione dell'Antico a Napoli. Il peso che la regina Maria Amalia Walpurga di Sassonia ebbe in questa come in altre decisioni di politica artistica per l'avvio di attività manifatturiere a Napoli prime tra tutte l'insediamento di una fabbrica di porcellana nel palazzo di Capodimonte non è chiaramente individuabile, certo è che la regina doveva conoscere le statue che adornavano il palazzo del padre a Dresda. Qui il nonno paterno Augusto II Forte riunì statue antiche acquistate a Roma tramite la consulenza di Christoph August von Wackerbarth, ministro e feldmaresciallo, e Raymond Leplat che già dal 1700 ricoprirono la funzione di agenti per il sovrano polacco. Dal 1724 arrivarono a Dresda un *Gruppo con Satiro ermafrodita*, due copie di sculture classiche, *Eracle e Telefo bambino* esposte in Vaticano, e un *Sileno con Bacco bambino* all'epoca nella collezione Borghese e oggi al Louvre. Tra il 1723 e il 1726 Augusto ricevette in dono dal re di Prussia Federico Guglielmo I sculture antiche provenienti dalla sua collezione, tra le quali cinquantadue sculture appartenute a Giovan Pietro Bellori. L'anno seguente Pier Leone Ghezzi informò la corte di Dresda che la collezione d'arte antica della famiglia Chigi era stata messa in vendita e Augusto inviò a Roma Leplat per avviare una trattativa, conclusa il 2 ottobre 1728 con la mediazione di Francesco Ficoroni per l'acquisto di centosessantaquattro opere al prezzo di 34.000 scudi. Nel 1729 giunsero anche otto vasi etruschi della collezione del Cardinale Gualtieri e trentadue sculture da quella dell'Albani, il quale facilitò la spedizione da Roma in qualità di rappresentante diplomatico della re sassone e di Camerlengo responsabile delle esportazioni di antichità⁶⁸.

Con l'apertura degli scavi delle città sepolte di Ercolano (1738) e Pompei (1748) il Regno di Napoli esercitò una nuova forza attrattiva soprattutto per coloro i quali non avevano prettamente interessi scientifici o naturalistici e che vedevano ora nel Vesuvio l'origine e l'anima di quella nuova avventura archeologica: non solo viaggiatori formati alla cultura dei classici della letteratura greca e latina ma anche

⁶⁸ K. Knoll, *Gli acquisti di antichità romane di Augusto il Forte e la loro sistemazione a Dresda*, in *Roma e l'Antico*, op. cit. 2010, pp. 77-78.

artisti, musicisti, avventurieri che da Roma si spingevano a Napoli per più o meno prolungati soggiorni. L'entusiasmo e lo stupore suscitati dalla scoperta sono ben espressi da Horace Walpole che da Napoli nel 1740 scriveva all'amico Richard West: «È odioso fare descrizioni che si possono trovare in ogni libro di viaggi; ma abbiamo visto oggi qualche cosa di cui sono sicuro non avete mai letto e forse mai udito parlare. Avete mai udito di una città sotterranea? Un'intera città romana con tutti i suoi edifici rimasta sotto terra? Questa città sotterranea è forse una delle più nobili curiosità che siano mai state scoperte. Non si conosce altro di simile al mondo; intendo una città romana di quell'epoca e che non è stata alterata dai restauri moderni. Oltre a esaminare questa con grande attenzione, io sarei propenso a cercare i resti di altre città eventuali compagne a questa nella generale rovina. È certamente un vantaggio per il mondo colto che questa sia stata così a lungo conservata»⁶⁹. (fig. 9)

La notizia della scoperta di antiche città sepolte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. che Plinio il Giovane aveva descritto e dei suoi straordinari tesori si diffuse rapidamente in tutta Europa, grazie anche al progetto del Borbone di tradurre in tavole incise e raccolte in volumi tutti i reperti, pitture, sculture, mosaici, suppellettili rinvenuti durante gli scavi ed esposti nel Museo Ercolanese. A tale scopo fu istituita con il reale rescritto del 13 dicembre 1755 l'Accademia Ercolanese, composta di quindici membri e presieduta dal Segretario di Stato Bernardo Tanucci con ruolo di supervisore dell'opera. Il primo tomo delle *Antichità di Ercolano Esposte e incise con qualche spiegazione* uscì nel 1757 con annotazioni dell'accademico ercolanese Francesco Valletta, nipote di Giuseppe, ed era corredato da un apparato iconografico eseguito da un'equipe d'incisori e disegnatori guidata da Filippo Morghen e insediata nel palazzo reale di Portici⁷⁰.

⁶⁹ Passo citato in F. H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Torino, 1954, pp. 497-8.

⁷⁰ La tavola dedicatoria del primo tomo fu scritta dallo stesso Bernardo Tanucci. Dal secondo tomo fino alle prime sedici tavole del volume XIII le annotazioni esplicative furono scritte dal segretario particolare di Tanucci, Pasquale Carcani, cui subentrò dal 1784 il cavaliere Michele Arditi.

Il pittore James Russel (1720-1763) fu tra i primi della colonia degli artisti britannici e irlandesi stanziati a Roma riuniti nell'Accademia britannica, formata nel 1749 e sciolta nel 1752, ad accorrere a Napoli. Russel era stato inviato a Roma nel 1740 con una lettera di raccomandazione vergata dal dottor Richard Mead e indirizzata a Camillo Paderni, con il quale il potente medico era entrato in contatto grazie al pittore scozzese Allan Ramsay ai tempi della loro comune frequentazione, intorno al 1736, della bottega di Francesco Fernandi detto l'Imperiali⁷¹. Alexander Dick ricorda nel suo diario di viaggio che nell'estate di quell'anno «Mr. H. Ramsay mi fece conoscere Camillo Paderni, scolaro favorito ed allievo del signor Francisco Imperiali che fu il più celebrato pittore storico in Italia a quel tempo e sotto la cui direzione Mr. Ramsay proseguì con il miglior successo la sua carriera di pittore»⁷². Nel 1739 Paderni aveva incontrato a Roma lo scultore fiammingo Joseph Canart, chiamato dal Re di Napoli per restaurare le statue di bronzo trovate a Ercolano⁷³. Da Canart Paderni poté ricevere notizie di prima mano circa i ritrovamenti archeologici che divennero

⁷¹ Giunto a Roma nel 1705, il pittore di origine lombarda, Francesco Fernandi, ottenne la protezione del cardinale Giuseppe Renato Imperiali, sostenitore del re Giacomo Stuart che con la sua corte aveva scelto la città pontificia come sede per l'esilio dall'Inghilterra. Fernandi mutuò dal suo protettore il soprannome di Imperiali e molto rapidamente divenne il riferimento per i collezionisti e gli artisti scozzesi che arrivavano a Roma. A Richard Topham, l'Imperiali procurò un gruppo di disegni da statue antiche presenti a Roma eseguiti da Pompeo Batoni, Giovanni Domenico Campiglia, Bernardino Cifferi, Carlo Caldieri, Sigismondo Betti e donati dallo stesso Topham alla sua morte (1730) all'Eton College. Cfr. *Patrons and painters, Art in Scotland 1660-1760*, Edinburgh, 1989; T. Clifford, *Imperiali and his scottish Patrons*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei Lumi*, Atti del convegno (Pisa, Domus Galileiana, 3-4 dicembre 1990), a cura di R. P. Ciardi - A. Pinelli - C. M. Sicca, Firenze, 1993, pp. 41-59. Per il cardinale Imperiali si veda S. Prospero Valenti Rodinò, *Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in "Bollettino d'arte", n. 41, gennaio-febbraio 1987, Roma, pp. 17-60.

⁷² Cfr. E. K. Waterhouse, *Francesco Fernandi detto l'Imperiali*, in "Arte Lombarda", 3, 1958, p. 103. Passo citato in M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Roma, 1999, p. 10.

⁷³ Da una nota al duca di Salas veniamo a conoscenza del fatto che lo scultore Giuseppe Canart aveva consegnato il giuramento di fedeltà a Carlo III necessario alla formalizzazione dell'incarico di statuario presso la corte di Napoli e che era genero dello scenografo di corte Vincenzo

ben presto oggetto di una corrispondenza epistolare che il romano intrattenne prima con Ramsay, poi con John Ward a Londra. Le lettere tradotte in inglese, comunicate alla *Royal Society* dallo stesso Ward e infine pubblicate nelle *Philosophical Transactions*⁷⁴ circolarono a Londra rapidamente dal momento che anche la *Society of Antiquaries* ne possedeva un'estratto⁷⁵. La prima di queste lettere reca proprio la data 1739 e fu letta nel 1740 presso la Royal Society. La lunga corrispondenza proseguita fino al 1758 e il valore delle informazioni fornite valsero al Paderni l'elezione a *Fellow* dell'istituzione britannica nel 1756.

Alla luce di ciò ben si comprende quanto la stima nutrita da parte di Mead nei confronti del Paderni lo inducesse a raccomandargli il giovane Russel, il quale tuttavia preferì seguire le lezioni dell'Imperiali. Durante il soggiorno romano Russel fu incaricato da suo padre, editore a Londra, di reperire materiale bibliografico relativo alle scoperte di Ercolano e Pompei, spingendolo ad intraprendere un viaggio nel Regno di Napoli anche allo scopo di visitare gli scavi e trarne alcuni schizzi da destinare a corredo iconografico dei pubblicandi diari del giovane pittore straniero dedicati all'esperienza del viaggio in Italia⁷⁶. Nel volume, apparso per la prima volta a Londra nel 1748, Russel avrebbe ricordato che all'origine

Re, avendone sposato la figlia. «Al duca di Salas. Mediante la Real Permissione trovasi già accasato colla figlia del pittore di scene Vincenzo Re il scultore statuario Giuseppe Canart...della grazia che S. M. si è degnata d'accordare di poter giovare la piazza di scultore Estatuario della M. S. ha dato in mie mani il guiramento corrispondente. 3 aprile 1743». ASNA, *Casa Reale Amministrativa*, Siti Reali, b. 1028, estratto pubblicato da A. González-Palacios, *Scultori alla Real Cappella di Portici*, in "Antologia di Belle Arti", a. 2, n. 7-8, dicembre 1978, p. 351.

⁷⁴ Cfr. M. de Vos, *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in *Ercolano 1738-1788. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1988), Roma, 1993, pp. 99-116; C. Knight, *Le lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra sulle scoperte di Ercolano 1739-1758*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", vol. 66 (1996), Napoli, 1997.

⁷⁵ Society of Antiquaries of London, Ms. 264, ff. 44-45.

⁷⁶ Cfr. *Letters from a young painter abroad to his friends in England*, London, [1748] 1750. Su James Russel e la pubblicazione dei suoi diari si veda J. M. Kelly, *Letters from a young painter abroad: James Russel in Rome, 1740-63*, in "Walpole Society", LXXIV, 2012, pp. 61-164.

del divieto di disegnare all'interno degli scavi imposto dal re Carlo III stesse il tentativo da parte di Paderni di copiare i dipinti antichi. L'incidente sarebbe avvenuto poco prima che Russel visitasse gli scavi nel 1740⁷⁷. Ineffetti in una lettera del febbraio di quell'anno Paderni informava Allan Ramsay di aver visitato il sito di Ercolano e aver potuto osservare da vicino le pitture rinvenute. La lentezza con cui le *Antichità di Ercolano Esposte* furono edite dalla Reale Stamperia e la difficoltà di reperire informazioni circa lo scavo e i ritrovamenti nel vesuviano rendevano indispensabile punto di riferimento per la materia archeologica la *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano* che Marcello Venuti aveva pubblicato in prima edizione a Roma nel 1748 e in seconda a Venezia nel 1749, testo al quale Russel sembra aver ampiamente attinto, ma che tuttavia si rivelava rapidamente datato rispetto alle attività di ricerca condotte nei siti archeologici⁷⁸.

Le frequentazioni sempre maggiori con la città e l'aumento degli ingressi dalla frontiera con lo Stato Pontificio consentirono senza dubbio di far emergere le potenzialità di un bacino ancora vergine per il commercio di opere d'arte antica pur se ciò significava districarsi tra le maglie del sistema di controllo sulle esportazioni che le Prammatiche reali avevano messo in piedi. Con dispaccio alla Regia Camera della Sommaria del 24 luglio 1755 Carlo III dichiarava l'impellenza di emanare una normativa adeguata alle necessità di scoraggiare e

⁷⁷ «Rome sept. 10, 1743. (...) I think is necessary to mention now what I before omitted, the great disadvantages, under which I made my observations upon them. It was with some difficulty, and by the interest of Mr. Allen, the English consul, that we were admitted to see them at all, the first time, about three years ago. Which difficulty was occasioned by an attempt just before to make some designs of the paintings by Camillo Paderni; who was thereupon immediatly sent packing.» Cfr. *Letters, op. cit.* 1750, vol. 1, p. 217-218.

⁷⁸ Il piano di pubblicazione delle *Antichità di Ercolano* prevedeva l'uscita di un volume dedicato alle pitture, uno ai bronzi e uno alle lucerne. Le pitture furono edite in cinque tomi nel 1757, 1760, 1762, 1765 e 1779; i bronzi furono editi in due tomi nel 1767 e nel 1771; le lucerne e candelabri in unico tomo nel 1792. Per la vicenda della pubblicazione delle *Antichità di Ercolano Esposte* si veda D. Burlot, *The Disegni intagliati. A forgotten book illustrating the first discoveries at Herculaneum*, in "Journal of the history of collections", vol. 3, n. 1, 2011, pp. 15-28, con bibliografia precedente.

ostacolare il traffico di reperti antichi: ispirandosi esplicitamente all'editto Valenti del 1750 del vicino Stato Pontificio, il re pena il carcere e il sequestro della roba proibiva di esportare «o per mare, o per terra, dalle Province del Regno per Paesi esteri qualunque monumento antico, cioè di statue, o di grandi o di piccole che siano, di tavole, in cui caratteri sieno incisi, di medaglie, di vasi, d'istrumenti, ed ogni altra cosa antica, o sia di terra o di marmo, o d'oro, o d'argento, o di bronzo, o d'ogni metallo, senza che preceda l'espressa licenza di S. M. (...) e sotto la medesima proibizione d'estrazione, e pene, siano comprese le pitture antiche, o in tele, o in tavole, o di legno, o di rame, o di argento, o tagliate da muri»⁷⁹.

Il 25 settembre 1755 furono emanate e il 16 ottobre pubblicate la Prammatica LVII e la Prammatica LVIII con cui il divieto di esportazione senza licenza fu esteso alle pietre dure intagliate, si stabilì l'ammontare delle tasse per le relative licenze e si designarono i membri della commissione deputata al rilascio delle autorizzazioni: Giuseppe Bonito per le pitture antiche, Alessio Simmaco Mazzocchi per i reperti in metallo, terra, medaglie, vasi, strumenti e Giuseppe Canart per le statue e le pietre intagliate⁸⁰. La mancanza di prescrizioni relative agli scavi effettuati da privati fece sì che il meccanismo di tutela si avviasse unicamente là dove interveniva l'attività di esportazione o di compravendita dei reperti archeologici escludendo dal controllo regio i dipinti e le sculture moderni ai quali non sembrava esteso il divieto di esportazione sancito dalle Prammatiche del 1755. Fu la clamorosa compravendita tra il conte Gaetani duca di Luzzane e principe di Piedimonte d'Alife, e Brownlow Cecil, nono conte di Exeter, per un quadro di Tiziano per l'ammontare di mille zecchini, seguito dal tentativo di vendere al medesimo acquirente anche un Carracci per la cifra di millecinquecento zecchini, a indurre Ferdinando IV, certamente su consiglio del Segretario di Stato Tanucci, a emanare il dispaccio dell'11 marzo 1769, in cui si ribadì che «se prohibida assolutamente a

⁷⁹ L. Giustiniani, *Nuova collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli*, 1803-1808, IV, 1804, p. 202.

⁸⁰ Cfr. P. D'Alconzo, *L'anello del re: tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli, 1734-1824*, Firenze, 1999, pp. 29-30.

todos, y qualesquiera la extracion del Reyno, de toda suerte de Pinturas, Estatuas, y otras alhajas antiguas sin la circunstancia de aver emplorado antes, y obtenido el Real permiso del S. M.»⁸¹. Se il sistema voluto da Carlo III e preservato da Ferdinando IV sembrò rivelare la sua efficienza nel febbraio 1760 quando il principe di Colubrano tentò di vendere al cardinale Albani una testa di Apollo⁸², altrettanto non avvenne nel marzo 1768 quando Charles Townley poté compiere indisturbato acquisti di antichità⁸³, e probabilmente anche quando l'anno seguente Thomas Jenkins acquistò dal medesimo principe di Colubrano il puteale con lo *Sposalizio di Paride*. Il puteale fu rivenduto nel 1772 a James Hugh Smith-Barry dopo un restauro con cui fu plasmato in forma di vaso (**fig. 10**)⁸⁴. Il commercio tra Napoli e Roma non solo di antichità ma anche di quadri indusse il re a rinnovare nel 1790 la commissione di esportazione nominando Nicola Ignarra, Domenico Mondo e Wilhelm Tischbein in sostituzione dei defunti Mazzocchi, Bonito e Canart. Per altro verso, la risposta del Borbone al commercio di opere d'arte antiche, nel tentativo di bloccarne l'esportazione e il depauperamento del Regno, può essere individuata nell'acquisizione di parte della collezione del marchese Felice Maria Mastrilli, immediatamente dopo che questi aveva venduto alcuni vasi all'ambasciatore britannico sir William Hamilton (1766). Nella medesima ottica va inquadrata anche l'acquisizione di ciò che restava della collezione Carafa di Noja.⁸⁵

⁸¹ L. Giustiniani, *op. cit.*, 1804, p. 212-213.

⁸² Tanucci scriveva a Carlo III il 12 febbraio 1760 che si era impedito al principe di Colubrano di vendere un'antica statua di Apollo al cardinale Albani. «Colubrano di Roma subordinato dal card. Alessandro Albani trafugava da questa sua Casa una antica testa di Apollo, che si è arrestata». AGS Estado, 242, ff. 76-80. Cfr. P. D'Alconzo, *op. cit.* 1999, p. 49.

⁸³ BMA, Townley Archive, Lists and Papers related to the purchases of antiquities. Catalogue of priced lists, TY 10/1, ff. 1-10v, Robbe prese a Napoli in marzo 1768. Nota di diverse specie della collezione del Vesuvio fatto da Tommaso Valenziani custode delle pitture in Portici.

⁸⁴ G. Vaughan, *James Hugh Smith Barry as a collector of antiquities*, in "Apollo", vol. CXXVI, n. 305, July 1987, p. 8.

⁸⁵ Cfr. *Documenti inediti dei musei d'Italia*, 1878, vol. 1, pp. IX-XI.

Nonostante sotto Ferdinando IV, Tanucci avesse assicurato al museo di Capodimonte un nucleo di antichità proveniente dalla collezione di Giovan Battista Carafa duca di Noja, per il quale la trattativa iniziata nel 1768 terminò soltanto nel 1771, la collezione di antichità di riferimento per i viaggiatori inglesi era quella formata nel XV secolo da Diomede Carafa conte di Maddaloni ancora visibile alla metà del Settecento nel palazzo Colubrano a San Biagio ai Librai e che costituiva una risorsa importante per gli artisti che potevano studiarla e copiarla ma soprattutto per i mercanti. Dalla collezione Carafa provengono alcuni pezzi acquistati da Charles Townley, oggi nel British Museum⁸⁶, tre rilievi marmorei conservati nel Museo Gregoriano (*Meleagro*, inv. 3098, 27,5x67,5 cm), nel museo Chiaramonti (*Marsia*, inv. 1608, 36x44 cm) e nel cortile del Belvedere (*scena bacchica*, inv. 977, 36x153 cm), nonché alcuni reperti venduti a Caterina II di Russia da Lyde Browne il quale li aveva acquistati a sua volta a Roma da Bartolomeo Cavaceppi⁸⁷. Tramite quest'ultimo nel 1771 è giunto al Museo Pio Clementino un rilievo marmoreo raffigurante *Asclepio e le Ninfe [Esculapio, Hermes e le Grazie]* proveniente dalla collezione Carafa di cui sopravvive il disegno attribuito a Henry Trench, conservato nell'Eton College, eredità dal museo cartaceo di Richard Topham (**fig. 11**)⁸⁸.

⁸⁶ Si tratta della vera da pozzo Townley reimpiegata come basamento della Sfinge rinvenuta da Gavin Hamilton nello scavo di Monte Cagnolo a Roma nel 1777-78, acquistata da Thomas Jenkins e venduta a Charles Townley nel 1780. La Vera da pozzo proviene probabilmente da uno scavo nell'isola di Capri e fu acquistata da Thomas Jenkins e rivenduta a Charles Townley nel 1772 al prezzo di cinquanta sterline. Cfr. *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Wilton e I. Bignamini (Roma-Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), Milano, 1997, scheda di I. Jenkins, n. 221, p. 274 e n. 224, p. 276.

⁸⁷ Il ritratto marmoreo e il putto con delfino, provenienti dalla collezione Carafa e acquistati da Browne presso Cavaceppi, sono conservati nel Museo Hermitage di San Pietroburgo, inv. A.32 e A.22. Cfr. L. Browne, *Catalogo dei più scelti e preziosi marmi che si conservano nella Galleria del Sig.r Lyde Browne...a Wimbledon*, Londra 1779; B. de Divitiis, *New evidence for sculptors from Diomede Carafa's collection of antiquities*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 70, 2007, pp. 99-117.

⁸⁸ Si veda il paragrafo *Grand Tour e Rule of Taste*.

A questo gruppo di disegni nella collezione Topham raffiguranti pezzi di provenienza Carafa si affianca un altro gruppo di disegni eseguiti da Claude François Nicole (1700-1783). Un disegno in particolare riveste un ruolo importante per la storia del commercio di antichità napoletane giacché mostra la lastra dello *Sposalizio di Paride* nel suo aspetto originario prima che fosse restaurata in forma di vaso (Vaso Jenkins, **fig. 10**) e acquistata da James Hugh Smith-Barry durante il *Grand Tour* (1771-76) per la residenza di Marbury Hall (**fig. 12**)⁸⁹. I disegni che Nicole realizzò, confluiti nei *Comparanda Townley* e oggi nel British Museum, confermano quanto l'interesse dei britannici per la collezione Carafa perdurasse per tutto il Settecento, sia in forma grafica come nel museo cartaceo di Topham, sia con l'acquisto dei pezzi originali per le raccolte di Lyde Browne, Charles Townley e James Hugh Smith-Barry. All'incisore lorenese Nicole, nato a Nancy intorno al 1700, vanno ascritte due tavole illustrate dell'edizione napoletana del 1757 delle *Observations sur les antiquités d'Herculanum* di Charles-Nicolas Cochin e Charles-François Béllicard pubblicate in prima edizione a Parigi nel 1754 e le incisioni del trattato di Padre Antonio Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuolo, Baia e Cuma*, apparso a Napoli nel 1768. Intorno al sesto decennio del secolo durante un soggiorno a Napoli Nicole dovette avere la possibilità di visitare il cortile di Palazzo Colubrano e disegnarne alcuni reperti probabilmente su sollecitazione di Thomas Jenkins o James Byres per promuoverne la compravendita. A tale scopo servì probabilmente anche il *pamphlet Le nozze di Paride ed Elena rappresentate in un vaso antico del Museo del Signor Tommaso Jenkins* scritto da Orazio Orlandi e pubblicato a Roma nel 1775⁹⁰.

⁸⁹ Il Vaso Jenkins è stato acquistato nel 1976 dal National Museum of Wales di Cardiff. Cfr. G. Vaughan, *James Hugh Smith op. cit.* 1987, p. 7; *Grand Tour, op. cit.* 1997, schede di I. Jenkins n. 226, p. 277, n. 227, p. 278.

⁹⁰ Il volumetto fu recensito nelle *Efemeridi letterarie* dirette da Ludovico Bianconi nel 1775. Nelle *Efemeridi* comparve anche una recensione al testo delle *Antiquités* di D'Hancarville, plagio del saggio di Ottaviano Guasco *De l'usage des statues chez les Anciens*, stampato a Bruxelles nel 1768. Cfr. E. Mancuso, *Recensioni nelle "Efemeridi letterarie di*

Il saggio sulla pittura di Ercolano di Béllicard e Cohin seguiva la pubblicazione del diario di viaggio (1751) in cui Charles-Nicolas Cochin dopo un lungo *tour* in Italia al seguito del Marchese di Marigny, fratello della favorita del re di Francia Luigi XV e futuro *Directeur Général des B timents, Arts, Jardins, Manufactures du Roy*, aveva fornito accurate descrizioni delle principali attrazioni artistiche della penisola. La traduzione in inglese delle *Observations* gi  nel 1756 curata dall'editore Wilson divulg  in Inghilterra le informazioni sui siti archeologici delle aree vesuviane e flegrea, sugli oggetti di uso quotidiano ritrovati a Ercolano e Pompei, oltre che sulle tecniche pittoriche degli antichi, di cui era fornita testimonianza attraverso le illustrazioni che accompagnavano il testo. I dipinti con Ercole, Achille, Paride, i candelabri, porzioni di pavimenti in mosaico, esposti nel Museo Ercolanese, erano illustrati in questa edizione tascabile destinata al grande pubblico, rimasto escluso dalla distribuzione dell'edizione delle *Antichit  di Ercolano* e dall'accesso agli scavi stessi⁹¹.

È ragionevole sostenere che la scoperta d'inter  citt , lasciate intatte e congelate dalla pioggia di lapilli che le seppell , sia stata la principale leva per l'incremento del numero dei viaggiatori diretti verso Napoli. Tuttavia la passione per l'archeologia fin  col dare un forte impulso anche a una generale riscoperta della citt  moderna e del suo paesaggio. Il Museo Ercolanese del palazzo di Portici non era certo

Roma” sotto la direzione di Giovanni Lodovico Bianconi, in “Ricerche di storia dell'arte”, n. 90, 2006, pp. 57-60.

⁹¹ Un diario manoscritto autografo di Jerome-Charles Béllicard, corredato di schizzi dei reperti esposti nel Museo Ercolanese,   conservato nel Metropolitan Museum a New York. Dal manoscritto sono stati tratti i disegni originali del pane carbonizzato della tav. 9 lettera c, del vaso in bronzo della tavola 10 lettera c, del tripode e del tavolo della tav. 11 lettere a e b, dei candelabri della tav. 12, dei vasi delle tavv. 13 e 14, degli affreschi con Teseo e il Minotauro della tav. 15, Ercole e Flora della tav. 16, Achille e il centauro Chirone della tav. 17, il giudizio di Appio Claudio della tav. 18, tre figure femminili della tav. 19, dei piccoli affreschi con il pappagallo e la cavalletta, un satiro ed una ninfa, una galera della tav. 20, un sacrificio ed un centauro con ninfa della tav. 21, di una scena sacrificale ed una figura della tav. 22, e degli affreschi della tav. 23. Cfr. A. R. Gordon, *Jerome-Charles Béllicard's Italian notebook of 1750-1751: the discoveries at Herculaneum and observations on ancient and modern architecture*, in “Metropolitan Museum Journal”, n  25, New York, 1990, pp. 49-142.

l'unico luogo in cui un "Virtuoso" poteva trascorrere il proprio tempo alla ricerca di bellezze artistiche.

Divenuto re di Napoli e *utriusque Siciliae*, Carlo di Borbone aveva conservato il titolo di duca di Parma e Piacenza e di principe ereditario del Granducato di Toscana e soprattutto aveva ottenuto il diritto di trasferire da Parma a Napoli i beni ereditati dai Farnese. Su consiglio del Segretario di Stato Joaquim de Montealegre, marchese e duca di Salas, già dal febbraio 1734 con il pretesto di preservarle dal conflitto con gli austriaci furono trasferite a Genova la raccolta farnesiana, i libri, le medaglie, e gli oggetti d'arte conservati nelle Regge di Colorno, Parma e Piacenza, finché dopo il definitivo insediamento di Carlo si avviò tra il 1736 e il 1738 il trasferimento di tutti i beni dei ducati emiliani nel palazzo reale di Napoli. Da Parma furono chiamati a sovrintendere alla collezione Bernardino Lolti e l'erudito archeologo fiorentino Marcello Venuti, nominato dal 1738 responsabile del "Museo Farnesiano" in attesa che questo potesse essere allestito in via definitiva insieme alla biblioteca nel costruendo palazzo di Capodimonte, allestimento che dovette avvenire non prima del 1759 sotto la direzione del padre somasco Giovanni Maria Della Torre quando con spedizioni dell'agosto di quell'anno, del maggio 1760 e del giugno 1764 si unirono i dipinti del guardaroba, i cartoni, i vasi antichi, i cristalli, le terraglie e altro materiale dal palazzo Farnese di Roma⁹². La prima spedizione del 1759, a seguito della decisione del re comunicata da Bernardo Tanucci a Gaetano Centomani, uditore della Legazione di Napoli a Roma, il 21 ottobre 1758, dovette avvenire grazie all'*escamotage* di intestare le casse contenenti i quadri privi di cornici al Centomani stesso «per evitare ogni seccatura che regna ne' Palatini»⁹³. Le fonti documentarie

⁹² Da una relazione inviata da Giovanni Maria Della Torre, custode del Museo di Capodimonte del 5 settembre 1759 sappiamo che il Museo Farnesiano comprendeva già un nucleo di antichità. Il Della Torre comunicava a Bernardo Tanucci che il Museo era in ordine "tanto per quello che riguardava le antichità in esso contenute, quanto per quello che spettava alla Galleria de' Quadri". ASNA, *Carte Farnesiane*, b. 1052.

⁹³ ASNA, *Ministero degli Affari Esteri*, Roma, corrispondenza coll'avvocato Gaetano Centomani, b. 1202, inc. 262, Minuta di lettera di Tanucci a Gaetano Centomani, Portici 21 ottobre 1758 e Lettera di

e i *travel journals* ci informano che in questa prima fase la maggior parte delle opere eccetto pochi pregevoli pezzi come Raffaello, Parmigianino, Schidone, Correggio, giaceva in via provvisoria negli scantinati, nei sottotetti o negli scaloni del palazzo reale, scatenando lo sdegno degli *amateurs* e dei *connoisseurs* i quali mai avrebbero potuto aspettarsi una così poco degna sistemazione per una collezione tanto antica quanto prestigiosa.

Nel corso dell'attuazione del grande e, per Napoli innovativo, progetto culturale per la costituzione di una galleria pubblica sia Carlo III che il figlio Ferdinando IV compirono importanti acquisti di dipinti, monete, cammei disponibili sul mercato napoletano, andando ad arricchire il nucleo originario del "Museo Farnesiano", già noto ai viaggiatori attraverso le descrizioni di Caylus (1741), di Richardson (1722) e di Charles Thompson (1732)⁹⁴. Tra gli acquisti più rilevanti voluti da Carlo III, al fine di ampliare il fondo proveniente da Parma, vanno ricordate nel 1736 le milletrecentoventicinque monete, provenienti dalla collezione di Vincenzo Marchese, le monete romano-imperiali d'oro del cardinale Alessandro Albani e le bronzee "Tavole di Eraclea" ritrovate nel greto del torrente Salandrella nel territorio di Eraclea, nei pressi di Pisticci, nel 1732, e provenienti dalla collezione dei duchi di Bovino⁹⁵.

Centomani a Bernardo Tanucci, Roma 31 luglio 1759 relativa alla nota di carico dei quadri prelevati da Palazzo Farnese a Roma (senza numerazione). I documenti furono citati da F. Strazzullo, *Settecento napoletano (Documenti I)*, 1982, p. 362. La lettera di Centomani è stata ripresa con data errata da P. D'Alconzo, *L'anello, op. cit.*, 1999, p. 44.

⁹⁴ Per il trasferimento della collezione Farnese a Napoli si veda il fondamentale saggio di N. Spinosa, *Le collezioni farnesiane a Napoli: da raccolta di famiglia a Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, in *I Farnese: Arte e collezionismo*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa (Parma, Palazzo Ducale di Colorno, 4 marzo-21 maggio 1995; Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, 30 settembre-17 dicembre 1995; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1 giugno-27 agosto 1995), Milano, 1995, pp. 80-95 con bibliografia precedente. Sulla consistenza dei dipinti della collezione a Parma si veda P. Leone de Castris, *I dipinti*, *Ibidem*, pp. 96-106; per i disegni farnesiani confluiti a Capodimonte si veda R. Muzii, *I disegni*, *Ibidem*, pp. 107-112; per la collezione dei dipinti Farnese nel palazzo a Roma si veda M. Le Canu, *Les collections Farnèse. Les tableaux* in *Le Palais Farnèse*, vol. I.2, 1981, pp. 369-386.

⁹⁵ Scoperte nel febbraio 1732 a Pisticci, scritte in dialetto dorico, contengono le relazioni degli oristai, magistrati straordinari con il

Pervenne da Roma attraverso la mediazione del pittore Giovanni Paolo Pannini un gruppo di incisioni di proprietà di Nicolas Vluughels, già Direttore dell'Académie de France a Roma, ereditate dalla moglie Thérèse Gosset, cognata del Pannini. L'acquisto da parte di Carlo di Borbone per trecentodieci scudi romani avvenne certamente dopo il 1739⁹⁶.

Tuttavia fu senza dubbio il trasferimento dei dipinti Farnese da Roma e l'allestimento del Museo a Capodimonte a spingere gli artisti a Napoli nel desiderio di studiarli. Le prime richieste in questo senso vennero già da Honoré Fragonard nel 1761. Lo stesso Winckelmann ne elogiava il livello assai elevato sia per la qualità dei dipinti sia per le antichità potendo contare un medagliere di venti tavole. Il Museo occupava ventiquattro sale della reggia, dove i dipinti erano disposti in più livelli sulle pareti⁹⁷.

compito di recuperare alcuni terreni appartenenti ai santuari di Dioniso e Athena Polias nel territorio di Herakleia abusivamente occupati da privati. Le due tavole furono integralmente pubblicate tra il 1754 e il 1755 nei *Commentarii in Regii Herculanensis Musei Aeneas Tabulas Heracleenses* da Alessio Simmaco Mazzocchi, canonico e docente di sacra scrittura nel Regio Ginnasio Napoletano, il quale ricostruì la vicenda della scoperta e analizzò il testo. Un primo frammento lapideo fu acquistato da Francesco Ficoroni e poi venduto in Inghilterra a un acquirente inglese, A. Brian Fairfax, intorno al 1735. La parte mutila del frammento britannico e l'altra tavola integra furono acquistate dal cavaliere Carlo Guevara dei duchi di Bovino, il quale le donò al re Carlo III a patto che fossero esposte nel Museo Ercolanese insieme ai reperti archeologici di Ercolano e alla collezione farnesiana. Il Mazzocchi dimostrò che il frammento britannico, già pubblicato a Londra nel 1736 da M. Mattaire e commentato anche da Ludovico Antonio Muratori e da Scipione Maffei, era pertinente alle Tavole di Eraclea, così che l'ultimo proprietario, Webb, decise di donarlo a Carlo III nel 1760 per consentirne il ricongiungimento con la tavola di provenienza. Cfr. E. Pozzi Paolini, *Il Museo in due secoli di vita*, in *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*, mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, Napoli giugno-dicembre 1975, Napoli, 1977, p. 4, n. 11; C. Ampollo, *Le Tavole di Eraclea. La scoperta e l'edizione del Mazzocchi*, in *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, catalogo della mostra a cura di S. Settis e M. C. Parra (Catanzaro - Complesso Monumentale di San Giovanni, 19 giugno-31 ottobre 2005), Milano, 2005, pp. 88-90.

⁹⁶ Cfr. O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma, 1996, pp. 128-132.

⁹⁷ Cfr. *Notizie del bello dell'antico del curioso che contengono le ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio che serovno di continuazione all'opera del*

La fusione in un nucleo indistinto di dipinti e di antichità, queste ultime arricchite sotto Ferdinando IV dall'acquisizione della collezione di Giovan Battista Carafa duca di Noja, comprendente non soltanto monete e medaglie ma anche le lastre di rame per la pianta topografica della città di Napoli, per la quale le trattative, avviate nel 1768, si conclusero tre anni dopo⁹⁸, anticipava in parte il criterio di organizzazione che avrebbe sovrinteso all'allestimento del nuovo Museo Reale nel palazzo degli Studi progettato proprio da Ferdinando IV dal 1778. Il progetto di ampliamento del Museo Farnesiano e la sua fusione con i reperti archeologici del Museo Ercolanese allestito ai tempi di Carlo III nel palazzo reale di Portici rispondeva ad un piano di riordino nel quale erano coinvolte le accademie Ercolanese, di Disegno, quella scientifica e gli studi universitari per i quali furono istituite nuove cattedre. Il piano originario del re prevedeva il trasferimento del Museo Ercolanese e della biblioteca reale nel palazzo degli Studi. Soltanto nel 1778 Ferdinando IV decise di aggregare a questo nucleo la quadreria di Capodimonte (Galleria Farnesiana), l'Accademia di Scienze e Belle Lettere e il museo Farnesiano, e ciò che restava a Roma della collezione Farnese⁹⁹.

Il passaggio più rilevante e delicato dell'intera operazione progettata da Ferdinando, assistito dal marchese della Sambuca nominato Segretario di Stato di Casa Reale alla fine del 1776, ai quali la via maestra era stata indicata già dalle origini della nascita del Regno di Napoli, riguardò il completamento del trasferimento avviato tra il 1786 e

canonico Carlo Celano, Napoli a spese di Salvatore Palermo, 1794, p. 84.

⁹⁸ L'acquisizione della collezione del duca di Noja della quale si citano unicamente il medagliere e il lapidario è sommariamente riassunta in N. Del Pezzo, *Siti Reali. Capodimonte II*, in "Napoli Nobilissima", XI, fasc. XI, 1902, pp. 171-173. Per un'analisi della vicenda si rimanda qui al capitolo III.

⁹⁹ Cfr. G. E. Rubino, *La sistemazione del Museo borbonico di Napoli nei disegni di Fuga e Schiantarelli*, in "Napoli Nobilissima", vol. XII, fasc. IV, 1973; C. Zucco, *Ipotesi progettuali dell'edificio. da Cavallerizza a Museo*, in *Da Palazzo degli Studi, op. cit.*, 1977; A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", s. III, vol. XIX-XX, 1996-1997, pp. 345-405.

il 1787 della collezione Farnese da Roma dove erano rimaste le sculture antiche distribuite tra il palazzo di Campo dei fiori, villa Madama, gli Orti Farnesiani sul Palatino e la Farnesina a via della Lungara ¹⁰⁰. Le “Istruzioni” impartite da Sua Maestà al pittore di Corte Jacob Philipp Hackert nel marzo 1785 prevedevano al terzo punto che fosse collocato nel palazzo degli Studi «Il Museo Farnesiano, da comporsi tanto dalle rarità, ch’esistono a Capodimonte, quanto de’ monumenti, che di statue, ed altro, che deve venire da Roma. A questo Museo si darà benanche l’ingresso libero ma dovrà avere la comunicazione in piano colla rispettiva Quadreria Farnesiana. In detto Museo dovrà esservi una Sala particolare per l’Ercole, e le altre Statue Colossali, con ingresso libero, e pronte quanto più si potrà alla veduta, e dovranno esservi ancora alcune Stanze libere per il Custode»¹⁰¹.

A sostegno delle ragioni di Ferdinando IV nel privare le residenze romane dei Farnese delle loro collezioni, era la concessione fatta da Clemente XIV al Granduca di Toscana di trasferire il gruppo scultoreo dei Niobidi a Firenze. Tuttavia a differenza del suo predecessore, essendo fortemente contrario a privare Roma di una collezione così prestigiosa, papa Pio VI opponeva il fatto che nel caso dei Niobidi si trattava di sculture di scarso valore e ritenute dal Mengs addirittura copie da originali ma soprattutto il fatto che in base allo jus communis, essendo i monumenti di Roma tutelati sin dall’età imperiale, era impedito alle famiglie che li possedevano di trasferirle in altre città. Pio

¹⁰⁰ Per il trasferimento delle sculture antiche da Roma si vedano A. De Franciscis, *Per la storia del Museo Nazionale di Napoli*, in “Archivio Storico per le province napoletane”, n.s. vol. XXX, 1944-1946, Napoli, 1947, pp. 169-200; F. Rausa, *Le collezioni farnesiane di sculture antiche: storia e formazione*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli, 2007, pp.48-80; A. Prisco, *“la più bella cosa di cristianità”: i restauri alla collezione Farnese di sculture*, Ibidem, pp. 101-115.

¹⁰¹ Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Manoscritto anonimo, *Antica Fabbrica del Palazzo de “Regi Studj”* edito in, C. Zucco, *op cit*, 1977, p. 44. Il piano di ampliamento dell’edificio fu portato avanti da Pompeo Schiantarelli, allievo di Mario Gioffredo, vincitore del primo premio della Prima classe nel Concorso Clementino del 1766 con un progetto di una Libreria Pubblica. Il progetto di ampliamento per il Museo Reale valse a Schiantarelli il titolo di accademico di merito all’Accademia di San Luca il 3 giugno 1787.

Vi rivendicava inoltre l'utilità della collezione per la formazione degli artisti «i quali non avrebbero altrove lo stesso vantaggio d'istruzione, per essere isolati da quel gran complesso d'altri esemplari d'ogni genere che non trovasi fuori che Roma. Di più si comprende quanto resti comodo a tutta Europa il trovarli adunati in una sola Città»¹⁰². Pertanto in deroga alle leggi in materia il pontefice poteva concedere l'esportazione delle antichità conservate al Palatino ma non di quelle della collezione nel palazzo al Campo de' fiori, escludendo in particolare la *Flora* e l'*Ercole*. Il cortile di palazzo Farnese era diventato un luogo fondamentale per scultori e pittori che volessero esercitarsi nel disegno: tra il 1725 e il 1752 vi si tenne una vera e propria Accademia del Nudo, come attesta il disegno di Giovanni Paolo Panini del Cortile dei marmi. Dal canto suo la Galleria dei Carracci rappresentava una preziosa risorsa per il mercato librario alimentato dalla vendita di raccolte d'incisioni della collezione del Palazzo, i cui pezzi furono immortalati nei disegni del *Museum Chartaceum* di Cassiano del Pozzo e nella serie di Giovanni Volpato edita nel 1777. A nulla infine valsero le disposizioni testamentarie con le quali il cardinale Farnese legava l'intera collezione d'arte e di antichità e la biblioteca al palazzo in Campo de' fiori a Roma.

Nel lungo processo di trasferimento della collezione borbonica da Capodimonte nel 1793 mancavano soltanto i quadri, giacchè tutte le medaglie, le monete, le macchine matematiche e la biblioteca erano state già trasferite al Palazzo degli Studj¹⁰³ unitamente alle antichità farnesiane romane.

¹⁰²Codice Vaticano latino 10307, f. 62, Commissario alle Antichità Pietro Ercole Visconti, edito in De Franciscis, *op. cit.* 1947, p. 171-172.

¹⁰³ «Vi sono parimente tutt'i libri della copiosa sceltissima libreria Farnese, qui condotta da S. M. C. i più scelti della dismessa libreria di Tarsia, comprati come si disse, da S. M. e tanti altri che il beneficentissimo suo genio ha acquistati, e va alla giornata acquistando. Tanto sulle volte di essa sala, che sulle dilei mura al di sopra degli armarj, vi sono stati posti i bellissimi quadri portati da Parma dal fu Re Carlo, pezzi i più belli, e de' migliori pennelli d'Italia. (...) Nelle stanze dietro poi verranno situate tutte le belle opere di scultura, ritrovate nella distrutta Cuma; e i più bei pezzi delle arti trovati in varie parti del Regno, qui si dovranno riporre l'intero Museo Farnese che è una pregevolissima raccolta del genio regale de' Duchi di Parma: tutte le preziose antichità

Dal quadro delineato si evince quanto il soggiorno napoletano, alimentato dall'impulso della cultura antiquaria, andasse assumendo con l'avanzare del secolo, in particolare nel corso dell'ottavo e nono decennio, caratteristiche ben precise, in cui le tappe obbligate del percorso di visita erano la zona dei Campi Flegrei a nord e l'area vesuviana con gli scavi di Ercolano e Pompei a est. Non poteva mancare naturalmente l'ascesa al vulcano Vesuvio dal 1750 in piena attività eruttiva. In città le chiese, i monasteri e i palazzi reali di Capodimonte e di Napoli con le collezioni farnesiane attiravano una gran quantità di amanti e aspiranti collezionisti dei maestri antichi, pittori, architetti, alla ricerca di Tiziano, Carracci, Domenichino, Ribera e Caravaggio¹⁰⁴. I documenti d'archivio di Casa Reale ci mostrano un vero e proprio esercito d'individui assetati di scoprire le bellezze fino a quel momento rimaste in ombra. Basti pensare alle richieste di autorizzazione inoltrate alla Segreteria di Stato per accedere alla Galleria Farnesiana di Capodimonte, di copiarne i dipinti di maggior rilevanza (Tiziano e Annibale Carracci) e per visitare il Museo Ercolanese. Richieste che dall'inizio degli anni settanta del secolo furono puntualmente soddisfatte, dimostrando che gli accessi nel Museo così come nel sito di Pompei erano tutt'altro che eccezionali. Come a Pozzuoli, dove la custodia dell'attrazione principale, il Macellum, ritenuto un tempio dedicato al dio Serapide, era affidata al

estratte dagli scavi di Ercolano e Pompei, con quanto di raro e mirabile si è raccolto finora, e che si va semprepiù raccogliendo dal fino gusto del Re, qui avrà luogo. In questi tempi, in cui scrivo Dicembre 1792, è quasi interamente terminata tutta l'ossatura della fabbrica, e fervorosamente si lavora a compierla. (...) Verrano qui situate le preziose statue farnese fatte dal Re condurre da Roma, che adornavano quel gran Palazzo, e che oggi son disposte nelle stanze della porcellana (...). Tutti questi sublimi monumenti verranno tutti disposti in questo stupendo edificio dall'eccelso ingegno del celebre architetto Pompeo Schiantarelli, il quale da principio ha diretto, e condotta a fine questa superba fabbrica». C. Celano, *Del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per gli signori forastieri raccolte dal signor canonico Carlo Celano*, quarta edizione, a Napoli a spese di Salvatore Palermo, 1792, giornata settima, pp. 97-100.

¹⁰⁴ Per una prima ricognizione sui visitatori nei palazzi reali di Napoli, Capodimonte e Portici si veda ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, bb. 1156-1160, 1204, 1206, 1209-1217; *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversorum, bb. 1542-1543.

sergente Giacomo Tomaselli, a Pompei era di stanza Gioacchino Perez Condé, ufficiale del reggimento a disposizione dell'ingegnere Alcubierre, facente le funzioni di guardiano, cui erano affidati il sito e il compito, verosimilmente dal 1775, di registrare gli ingressi dei visitatori, censiti per genere e nazionalità¹⁰⁵.

Il trasferimento della collezione di sculture dal Palazzo Farnese a Roma, avvenuto a epilogo di complesse operazioni, era il sintomo più evidente della consapevolezza da parte della corona della rilevante posizione che Napoli aveva assunto nel panorama internazionale. Al pari di Roma con i Musei Clementino e Capitolino, e di Firenze con la Galleria degli Uffizi, la capitale del Regno di Napoli e di Sicilia si dotava di gallerie aperte al pubblico in cui mostrare dipinti, reperti archeologici, *naturalia*, monete e medaglie, riservando per sé uno spazio unico nella Repubblica delle Lettere.

4. Collezionare il Grand Tour a Napoli tra Rule of Taste e modernità

La ripresa delle relazioni diplomatiche tra l'Inghilterra e il Regno di Napoli, coinvolto, suo malgrado, nelle contese tra Madrid e Londra, e che costrinsero Carlo a difendere i suoi possedimenti dagli austriaci poi sconfitti a Velletri nel 1744, e il fallimento nel 1753 della casa mercantile di Edward Allen che a Napoli svolgeva anche la funzione di console, portarono all'istituzione di una rappresentanza ufficiale britannica con la nomina ad Inviato straordinario di sir James Gray, già ambasciatore presso la Repubblica di Venezia (1744-1753, **fig. 13**), e dell'ugonotto

¹⁰⁵ A quest'ultimo spettava anche la custodia di Stabia. È vero che la procedura per l'accesso al Museo Ercolanese, agli scavi e alla Galleria Farnesiana prevedeva il rilascio del tutto discrezionale di autorizzazione Regia, previa presentazione di domanda con relative referenze da parte dell'interessato alla Segreteria di Stato di Casa Reale, tuttavia i lunghi elenchi di nomi di persone alle quali tali accessi furono concessi lascia supporre un mutamento nella gestione e nell'organizzazione dei Musei, pur considerati beni allodiali, personali di Sua Maestà, ma in ogni caso aperti al pubblico. Un cambiamento che condusse alla fondazione del Real Museo nel Palazzo dei Regi Studi con l'editto del 1777 e che già dovette ispirare la decisione di concedere a tutti i sudditi napoletani in regola libero accesso alla Galleria di Palazzo Farnese a Roma.

naturalizzato britannico Isaac Jamineau (1710-1789) a console¹⁰⁶. L'ambasciatore aveva già compiuto il *Grand Tour* in compagnia di Joseph Alston (1706-1733) ed era giunto a Padova nel febbraio 1731. Da qui insieme a Gustavus Hamilton, secondo visconte di Boyne, proseguì per Venezia e dopo un breve periodo di navigazione verso la Spagna il primo maggio 1732 arrivò a Roma. Nel febbraio 1733 Gray e Alston ritornarono a Venezia per riprendere il cammino di ritorno attraverso la Germania, Monaco, Augsburg, Strasburgo e Parigi. Alston e Boyn probabilmente facevano parte del gruppo fondatore della *Society of Dilettanti*, insieme a Charles Sackville, Joseph Spence, William Strode, Simon Harcourt e William Denny, tutti rientrati in Inghilterra dal *Grand Tour* tra il 1733 e il 1734. Anche il capitano George Gray, fratello di sir James, era membro dei *Dilettanti* ed entrambi presero parte a una rivolta popolare scoppiata a Londra il 30 gennaio 1735 in occasione dell'anniversario della decapitazione del re Carlo I Stuart. L'episodio, che suscitò larghissimo clamore, è testimoniato da numerose incisioni, come quella tratta da un disegno attribuito a William Hogarth, *True Effigies of the Members of the Calve's Head Club, held on ye 30th Janaury 1734. at ye Golden Eagle in Suffolk Street in ye County of Middlesex*. La causa scatenante della sommossa popolare istigata dai giovani *Dilettanti* frequentatori della taverna Golden Eagle andrebbe collegata alla rielezione di Robert Walpole come Primo Ministro, la cui avversione nei confronti dei *Dilettanti* si era manifestata allorché li aveva definiti un club di aristocratici per la cui partecipazione era sufficiente aver soggiornato in Italia almeno una volta ed essere dediti al dio Bacco¹⁰⁷.

Nonostante i contatti con i *Dilettanti* James Gray sembrava avviato a una brillante e fulminea carriera politica e quando Robert Darcy, quarto Conte di Holderness, fu nominato ambasciatore a Venezia nel 1741,

¹⁰⁶ R. Zaugg, *Stranieri di antico regime. Mercanti, giudici e consoli nella Napoli del Settecento*, Roma, 2011.

¹⁰⁷ J. M. Kelly, *Riots, Revelries, and Rumors: Libertinism and Masculin Association in Enlightenment London*, in "Journal for British Studies", n. 45, October 2006, pp. 759-795; Idem, *The portrait of sir James Gray (c. 1708-73)*, in "The British Art Journal", vol. VIII, n. 1, Summer 2007, p. 15.

Gray l'accompagnò come segretario. Grazie alla posizione di residente straniero in contatto costante con i viaggiatori inglesi, Gray fu incaricato dalla *Society of Dilettanti* di reclutare nuovi membri. Fu grazie alla sua protezione e a quella del fratello George che Nicholas Revett (1720-1804) e James Stuart (1713-1788) ottennero l'elezione presso i *Dilettanti* nel 1751 e poterono avviare il progetto delle *Antiquities of Athens*¹⁰⁸. Di origine scozzese, James Stuart aveva lavorato presso la bottega londinese di Lewis Goupy ed era giunto in Italia prima a Venezia poi a Roma nel 1742 dov'era divenuto studente di materie classiche presso il Collegio di Propaganda Fide. Aveva pubblicato un trattato sull'obelisco in Campo Marzio grazie al quale aveva conquistato l'attenzione del pontefice. Nicholas Revett era invece giunto a Roma per studiare pittura con Marco Benefial. Nell'aprile del 1748, insieme con lo scultore Matthew Brettingham junior (1725-1803) e il pittore Gavin Hamilton (1723-1798)¹⁰⁹, i due architetti compirono una breve escursione a Napoli, dove visitarono Ercolano e Pompei. Scrivendo da Roma il 28 luglio 1748 a Ignazio Hughford a Firenze in proposito di una stampa di Anton Maria Gabbiani incisa da Wagner, Hamilton comunicava di esser stato a Napoli per sei settimane insieme a Stuart e Revett, assicurandolo «che in vita mia non ho fatto mai un viaggio tanto a mio genio. Napoli è veramente una città degna d'esser veduta da tutti, e specialmente da' dilettanti nella pittura, essendovi molti quadri e pitture di autori famosi». Hamilton proseguiva elogiando gli affreschi di Domenichino nella cupola della cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo e della Certosa di San Martino. «Sarebbe troppo lungo poi il raccontare l'infinita cose che si trovano di bello in Portici. Là si vede

¹⁰⁸ F. Salmon, *Introduction*, in *The Antiquities of Athens, and other monuments of Greece measured and Delineated by James Stuart and Nicholas Revett painters and architects*, New York, Princeton Architectural press, 2008, p. VII.

¹⁰⁹ Giunto a Roma nel 1748, Gavin Hamilton vi si stabilì fino alla morte (1798), entrando prima nella bottega di Agostino Masucci e affiancando all'attività di pittore quella di mercante di arte per i *Grand Tourists*. Matthew Brettingham era figlio dell'architetto Brettingham senior, ed era giunto a Roma nel 1748 per studiare architettura e acquistare opere d'arte per Thomas Coke, conte di Leicester. Sul ruolo e le relazioni di entrambi con gli artisti e viaggiatori stranieri tra Roma e Napoli si dirà più avanti.

quanto gli antichi hanno superato li moderni, sì nella pittura e sì nella scultura. Siamo stati cinque giorni nell'isola di Capri, veramente deliziosissima; famosa ancora per esservi stato l'imperatore Tiberio per anni interi, e dove si vede ancora moltissimi vestigi della magnificenza di quel monarca. [...] E siamo tornati poi a Roma per Pozzuoli e Baia, luoghi famosi anche per le loro rarità. E siccome abbiamo fatto questo viaggio a piedi col libretto in saccoccia, abbiamo prese diverse memorie di quei bellissimi siti, che ci si presentavano da per tutto per la strada»¹¹⁰. È probabile che a seguito di quel viaggio Stuart e Revett concepirono il pamphlet *Proposals for publishing an accurate description of the antiquities of Athens*¹¹¹.

A Roma George Gray aiutò Stuart e Revett a far circolare una versione manoscritta del progetto finché nel 1751 riuscì a pubblicarla a Londra¹¹². James Gray dal canto suo, dopo aver ospitato i due architetti a Venezia, dove giunsero presumibilmente entro il 1749, si attivò personalmente nel promuovere le sottoscrizioni alla loro pubblicazione non solo tra i viaggiatori inglesi in Italia ma anche tra gli intellettuali ed

¹¹⁰ Lettera di Gavin Hamilton a Ignazio Hughford, Roma 28 luglio 1748, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura pubblicata da M. G. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano, 1822, vol. V, pp. 392-393.

¹¹¹ Cfr. F. H. Taylor, *op. cit.* 1954, pp. 503-4; S. Anderson, *Matthew Brettingham the Younger, Fooks Cray Place and the Secularization of Palladio's Villa Rotonda in England*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 53, n. 4, december 1994, p. 429. Mancano conferme documentarie del soggiorno a Napoli di Brettingham nel 1748, tuttavia il diario in cui annotava le spese presenta un salto cronologico dal 17 novembre 1747 al 2 aprile 1748. Ciò che potrebbe far ipotizzare che il viaggio a Napoli sia avvenuto in quel periodo. Nella lettera scritta il 28 luglio 1748 a Ignazio Hugford, raccontando del viaggio a Napoli, Hamilton menzionò unicamente Stuart e Revett, mentre nell'introduzione alle *Antichità di Atene*, Nicholas Revett menziona anche Brettingham. Cfr. *Raccolta op. cit.*, 1822, vol. V, pp. 390-3; *Le antichità di Atene misurate e diseguate da J. Stuart e N. Revett*, Milano, 1832, IV, pp. 42-44; Cust-Colvin, *History of the Society of Dilettanti*, London, 1898, p. 76; D. Irwin, *Gavin Hamilton as archeologist, painter and dealer*, in "The Art Bulletin", vol. 44, n. 2, june 1962, p. 89, nota 12; J. Kenworthy-Browne, *Matthew Brettingham's Rome account book 1747-1754*, in "The volume of the Walpole Society" vol. 49, 1983, pp. 37-132, A. Cesareo, *Gavin Hamilton (1723-1798): "A gentleman of probity, knowledge and real taste"*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 26, 2002, pp. 211-322.

¹¹² J. M. Kelly, *The portrait op. cit.* 2007, p. 16.

eruditi del Regno di Napoli dove Gray era stato intanto trasferito nell'ottobre del 1753¹¹³. Tra i sottoscrittori del primo volume, pubblicato a Londra nel 1762 con il sostegno dei *Dilettanti*, erano il giovane William Hamilton, all'epoca capitano dell'esercito britannico, l'architetto di Corte Luigi Vanvitelli, il Marchese Fogliani e il conte Felice Gazzola.

L'ingresso di Sturt e Revett nei *Dilettanti* forniva la possibilità di compiere quel passaggio da una Società i cui membri conducevano una vita privata dalla dubbia moralità a una votata allo studio e alla diffusione della cultura del Mediterraneo scoperta durante il *Grand Tour*. Nel 1763 l'aristocrazia londinese fu sconvolta dalla diffusione di raccolte di poesie e incisioni pornografiche composte in seno al guppo dei *Medmenham Monks*, di cui facevano parte alcuni *Dilettanti* capeggiati da sir Francis Dashwood, e le reazioni repressive promosse da Lord Sandwich contro la produzione letteraria di quel genere possono essere considerate all'origine del riscatto da parte dei *Dilettanti* attraverso l'organizzazione di una spedizione di studio in Ionia nel 1764¹¹⁴. I nuovi regolamenti della *Society of Dilettanti*, i progetti di pubblicazione di disegni e di rilievi dei monumenti antichi della Grecia e il progetto per la realizzazione di un museo a Londra per esporre al pubblico le opere d'arte antiche, acquistate in Italia, superando il modello seicentesco del Museo Cartaceo, resero i *Dilettanti* un punto di riferimento nel dibattito culturale inglese del quinto e sesto decennio del secolo. L'evoluzione del gusto inglese passava dunque attraverso questa prova di maturità da parte dei *Dilettanti*, cui anche James Gray diede un discreto contributo. L'ambasciatore partecipò alle riunioni dei *Dilettanti* del primo maggio 1763 e del primo maggio 1764 durante le quali venne discusso il progetto di finanziamento delle *Ionian Antiquities* e ne promosse la pubblicazione sfruttando i canali diplomatici sia a

¹¹³ Appena giunto in città James Gray inviò una relazione sulle forze militari napoletane al Segretario di Stato britannico per gli Affari Meridionali, Thomas Robinson. BL, Egerton MS. 3464, f. 319 (copia di lettera originale inviata a Thomas Robinson). Si veda anche C. Knight, *L'esercito napoletano al tempo di Ferdinando IV*, in *Sulle orme del Grand Tour. Uomini, luoghi, società del Regno di Napoli*, Napoli, 1995, p. 118-120.

¹¹⁴ J. M. Kelly, *Riots op. cit.* 2006, pp. 777-795.

Napoli che a Madrid dove ricoprì l'incarico di ambasciatore dal 25 ottobre 1766. Ciò premesso, non deve stupire che durante il mandato a Napoli, nel 1761 l'ambasciatore ricevette il giovane James Adam. Sappiamo che quest'ultimo fu raggiunto dai pittori Charles-Louis Clérisseau e Giuseppe Zucchi, già ingaggiati da Stuart e Revett per i disegni delle *Antiquities* e reduci da un viaggio in Istria. Tra gli anni cinquanta e sessanta durante la rappresentanza diplomatica di sir James Gray, com'era già avvenuto per Venezia, Napoli divenne la sponda ideale per le nuove spedizioni scientifico-archeologiche britanniche. Mentre Robert Wood, James Dawkins, John Bouverie e Giovan Battista Borra, che nella primavera del 1750 sostarono a Napoli prima di procedere per Pergamo, Costantinopoli, Troia, Damasco, Efeso, pubblicarono, una volta rientrati in patria, *The ruins of Palmyra, otherwise Tadmor in desert* (1753) e *The ruins of Baalbeck, otherwise Heliopolis in Coelosyria* (1757), dal viaggio in Asia Minore di Robert e James Adam (1764) scaturì *The ruins of Palace of the emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*. Fu ancora Nicholas Revett, con William Pars e Richard Chandler, a partecipare alla citata spedizione in Ionia e a divulgarne le immagini attraverso le *Ionian Antiquities*, la cui pubblicazione in cinque volumi si protrasse fino al 1797.

Da Napoli Gray fu anche attivissimo corrispondente della *Society of Antiquaries* e della *Royal Society* alle quali inviò notizie sugli scavi archeologici e sulle eruzioni del Vesuvio. Entrò certamente in contatto con il pittore e scenografo Antonio Joli (1701-1777) del quale acquistò alcuni quadri, ma che probabilmente aveva già conosciuto a Venezia tramite l'impresario teatrale Owen McSwiney. In compagnia di quest'ultimo Gray aveva compiuto un breve tratto di navigazione nel Mediterraneo prima di giungere a Roma nel 1732, di cui resta testimonianza un dipinto del veneziano Bartolomeo Nazzari (1699-1758) eseguito su richiesta probabilmente del medesimo James Gray. Quest'ultimo è ritratto al fianco di McSwiney, Joseph Alston e Lord Boyne all'interno della cabina del capitano della nave. Del ritratto furono eseguite oltre trenta copie che Gray destinò ad altrettanti collezionisti

inglesi¹¹⁵. Durante il soggiorno a Napoli è possibile che Gray abbia commissionato un ritratto anche al pittore Anton Rafael Mengs, nel 1761 impegnato per la Corte di Ferdinando IV. Lo confermerebbe un olio conservato in collezione privata in Australia sul cui retro un'iscrizione apocrifia recita: *Sr James Gray Baronet, Knt of the Bath / Envoy extraordinary and Minister / Plenipotentiary to the King of Naples. / Painted Italy by Minx / Anno 1761 (fig. 14)*¹¹⁶.

Nel 1765 George Gray, divenuto Segretario della *Society of Dilettanti*, sovrintese alla decorazione della residenza londinese del conte John Spencer, nuovo membro dei *Dilettanti*. La *Painted Room* decorata su progetto di James Stuart riprendeva elementi decorativi dalle *Antichità di Ercolano Esposte*¹¹⁷, a quella data cosa tutt'affatto che scontata data la difficoltà di accesso agli scavi, al Museo Ercolanese, nonché alle incisioni stesse. Sappiamo che George Gray era entrato in possesso delle incisioni di Ercolano già nel 1762, poiché il 18 marzo aveva consegnato alla *Royal Society* il secondo tomo del prezioso volume per conto di sir James, al quale la Società inviò una lettera di formali ringraziamenti destinati al Re di Napoli per essere stati onorati di tale dono¹¹⁸. È ipotizzabile che George avesse potuto mostrare le incisioni a James Stuart in occasione del progetto per la Spencer House. La *Royal Society* possedeva inoltre i due volumi del *Prodromo delle Antichità di*

¹¹⁵ Cfr. F. M. Tassi, *Vita dei pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793, II, pp. 82-93. Il dipinto originale, già attribuito a William Hogarth, è nella collezione Boyne, mentre tre copie sono conservate nel Naval Maritime Museum di Londra, a West Wycombe e a Castel Howard. Cfr. J. M. Kelly, *The portrait, op. cit.* 2007, p. 18. Nel 1732 Bartolomeo Nazari dipinse il ritratto di Samuel Egerton assistente del console britannico Joseph Smith a Venezia dove risiedette per cinque anni prima di rientrare in Inghilterra. Il dipinto firmato "Bartolo Nazari Fece/ in Venezia" è conservato nella collezione Egerton a Tatton Park. Cfr. Scheda 12 di B. Allen in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Wilton e I. Bignamini (Roma-Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), Milano, 1997, p. 56.

¹¹⁶ Cfr. J. M. Kelly, *op. cit.* 2007, p. 19.

¹¹⁷ J. Wilton-Ely, *Pompeian and Etruscan Taste in the Neo-Classical Country-house Interior*, in "Studies in the History of Art", vol. 25, *Symposium papers X: The Fashioning and Functioning of the British Country House*, 1989, p. 53.

¹¹⁸ London, Royal Society, Minute of a meeting, 18 March 1762, JBO/25/39.

Ercolano, inviati dall'autore Antonio Bayardi, grazie ai quali il 24 aprile 1755 egli ottenne la *fellowship* alla prestigiosa istituzione così come già accordato a Camillo Paderni, il quale attraverso una costante corrispondenza aveva inviato notizie sugli scavi archeologici a Ercolano e Pompei. Il ruolo dei fratelli Gray nel promuovere le attività della *Society of Dilettanti* e il nuovo gusto per la decorazione d'interni non è stato fin'ora adeguatamente messo in evidenza, privilegiando gli studiosi soprattutto il più noto ambasciatore sir William Hamilton, probabilmente in virtù della maggior durata dell'incarico di quest'ultimo nel Regno di Napoli.

A guardar bene, grazie anche all'esperienza maturata a Venezia, sir James Gray fu in grado di ampliare i contatti degli inglesi con Napoli. L'interesse dell'ambasciatore si estese, infatti, anche ai tempi di Paestum verso cui solo pochi anni prima del suo arrivo si era rivolta l'attenzione degli studiosi locali. A esempio il conte Felice Gazzola, antiquario e comandante delle truppe di Carlo III, accompagnò nel 1750 l'architetto francese Jacques-Germain Soufflot, Charles-Nicolas Cochin e il marchese di Marigny a Paestum per studiare i tempi mentre l'architetto di corte, Mario Gioffredo, ne aveva compiuti i rilievi metrici al fine di pubblicarne i disegni. Approdato a Napoli, sir Gray ordinò al pittore e scenografo modenese Antonio Joli due vedute della piana di Paestum che sarebbero state tradotte in incisione per illustrare le *Ruins of Paestum* di Thomas Major, edite nel 1768 a Londra (**figg. 15-17**)¹¹⁹. La commissione maturò con ogni probabilità nel 1756 contestualmente alla presenza a Napoli di John Brudenell e del suo tutore Henry Lyte, impegnati in lunghe escursioni a Ischia, Baia e Paestum, appunto, testimoniate dalle vedute che Joli eseguì per il giovane Brudenell, ancora oggi conservate presso le residenze di Bowhill e di Buccleuch di Lord Montagu. Sembrerebbe che Joli, già attivo a Venezia, Londra e Madrid, sia giunto a Napoli al seguito di Lord Brudenell e che vi sia rimasto anche dopo la sua partenza. Il contatto stabilito con l'ambasciatore britannico Gray e con il console Isaac Jamineau, che

¹¹⁹ Per la fortuna dei dipinti di Joli e la sua eco nella produzione di Pietro Fabris si rimanda al capitolo II.

Brudenell frequentò, e la possibilità di assicurarsi una clientela straniera facoltosa furono per Joli una motivazione più che sufficiente a stabilirsi definitivamente a Napoli. Lord Brudenell può essere considerato uno dei primi *Grand Tourists* interessati prevalentemente alla pittura di veduta più che alle antichità e non è da escludere che Lyte possa aver avuto un ruolo preminente in questo senso.

Dall'esame del catalogo d'asta della sua collezione emerge che Henry Lyte sviluppò una spiccata propensione per i dipinti di veduta e di paesaggio. La collezione, venduta in due tornate presso Christie il 9 marzo e il 27 aprile 1792, dopo la sua morte (1791), comprendeva dipinti di Antonio Joli, Carlo Bonavia, Claude Joseph Vernet, Hendrick van Lint, Jan Frans van Bloemen e Pietro Fabris. Pittori che Lyte potrebbe aver conosciuto direttamente durante il primo soggiorno in Italia del 1756 o durante il secondo al seguito di William Cavendish, duca di Devonshire, e William Fitzherbert di Tissington nel 1768. Mentre le tappe del viaggio nel Regno di Napoli nel 1756 sono prevalentemente desunte dalle vedute dipinte da Antonio Joli e dalla scarsa documentazione epistolare tramandataci¹²⁰, sappiamo con certezza che in occasione del secondo soggiorno a Napoli (dicembre 1768-gennaio 1769) Lyte, William Cavendish, William Fitzherbert e sir Watkin Williams Wynn, che si unì al gruppo a Roma, furono ricevuti dal mercante e banchiere irlandese George Tierney. Quest'ultimo era fratello fondatore e tesoriere della loggia massonica Les Zèles instaurata a Napoli dal 1763 e membro de La Sécrete, entrambe dipendenti dalla Nationaal Groote Loge olandese. Il mercante fu responsabile della diffusione a Napoli dello stile d'abbigliamento inglese *negligé* e intrattenne stretti rapporti con William Constable di Barton Hall e John Coxe Hippisley, fu agente del pittore e mercante James Byres, di Thomas Jones, conte di Bristol, e di sir Watkin Williams Wynn, baronetto di Wynnstay. Tierney introdusse sir Williams Wynn, Lord Devonshire e Fitzherbert nella loggia napoletana La Sécrete con i gradi

¹²⁰ Cfr. J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish travelers in Italy 1701-1800 compiled from the sir Brinsley Ford Archive*, New Haven-London, 1997, voce John Brudenell.

di “apprendente”, “compagno” e “maestro”¹²¹. È evidente che i residenti britannici a Napoli rivestirono un ruolo fondamentale nell’inserire i propri connazionali nei circuiti locali, andando ben oltre il supporto di carattere pratico: i viaggiatori compirono scelte assai simili tra loro, rivolgendosi ai medesimi artisti, frequentando i medesimi salotti.

A Napoli la ricerca continua di siti archeologici da visitare e di reperti da acquistare si alternava alla contemplazione del paesaggio, agli spettacoli pirotecnici del Vesuvio, le cui eruzioni divennero sempre più frequenti dal 1754, e conseguentemente alla ricerca di dipinti e oggetti che ne evocassero il fascino. Mentre ancora nel 1761 il modello letterario di Addison era valido al punto da essere utilizzato da Christopher Hervey che, descrivendo l’area flegrea visitata al seguito di una guida antiquaria, parafrasava Virgilio¹²², già due anni dopo David Garrick, che a Roma aveva visto rovine, statue, dipinti e palazzi, si preparava al soggiorno napoletano con i tre libri di Cochin sul Voyage d’Italie e le scoperte di Ercolano, che il musicologo Charles Burney gli aveva prestato¹²³. Anche Garrick frequentò la residenza di sir Gray intrattenendosi con il console britannico Isaac Jamineau, Kenneth Mackenzie, Brownlow Cecil, nono conte di Exeter, Lady Worsley, Henry Temple, Lord Palmerston, tutti collezionisti di rilievo e particolarmente sensibili al tema del paesaggio in pittura elaborato nelle sue nuove declinazioni pittoresche e sublimi.

Pur costituendo Ercolano e Pompei il motore principe del viaggio a Napoli, la normativa borbonica che considerava i beni archeologici rinvenuti nel Regno alla stessa stregua di quelli allodiali e la mancanza

¹²¹ Cfr. R. Di Castiglione, *Massoneria nel Regno delle Due Sicilie e i “fratelli” meridionali del ’700*, 2014, pp. 125-126, nota 24; p. 160, nota 66; p. 171, nota 13; p. 178, nota 21; pp. 186-7, n. 38. Sir Williams Wynn fu ospite a Napoli di sir William Hamilton dall’11 al 31 dicembre 1768. Hamilton era subentrato a sir James Gray nel ruolo di Inviato Straordinario britannico presso il Regno di Napoli nel novembre 1764. Per l’analisi di William Hamilton e i suoi rapporti con i viaggiatori britannici si rimanda al relativo capitolo nella parte II.

¹²² «Anagni gli diede i natali, Roma rivendica l’onore della sua istruzione e Napoli ha il privilegio della sua presenza».

¹²³ «Siamo circondati da mirabilia classiche e non so proprio dire quando usciremo da questo magico cerchio». Lettera a George Garrick 2 gennaio 1764. Cfr. Ingamells, *op. cit.* 1997, voce David Garrick.

di un'efficiente rete di appoggio per gli agenti romani che non garantiva i medesimi risultati del mercato capitolino, contribuì ad alimentare a Napoli la produzione di quadri moderni di veduta e di paesaggio al fine di soddisfare il desiderio dei viaggiatori di possedere un ricordo tangibile del soggiorno napoletano. Si sviluppò dunque un mercato in prevalenza destinato all'esterno e i cui protagonisti furono per lo più artisti di secondo piano, quadraturisti, vedutisti, incisori, che difficilmente o raramente riuscirono a intercettare le grandi commissioni della Corte borbonica e che pertanto si rivolsero alla clientela del *Grand Tour* grazie alle mediazioni di mercanti e ambasciatori. A differenza di Roma mancavano a Napoli i grandi maestri contemporanei: il vuoto che avrebbe lasciato il pittore di Corte Francesco De Mura, morto nel 1782, e le beghe per la nomina del nuovo condirettore dell'Accademia di Disegno di Napoli sono emblematici della mancanza di una leadership artistica capace di attrarre i moderni collezionisti i quali di conseguenza erano indotti a ripiegare su dipinti e sculture da collezioni che le famiglie napoletane nella continua necessità di denaro si apprestavano a smembrare. I viaggiatori che desideravano acquistare dipinti e disegni di maestri antichi e della grande scuola italiana non potevano trovare miglior piazza di Roma, mentre a Napoli svilupparono una predilezione per dipinti da cavalletto e oggetti di piccole dimensioni come tabacchiere, ventagli, calamai, cammei, souvenir di una città in cui la bellezza del luogo rendeva tollerabile la miseria e la povertà dei ceti più umili al punto da trasformarla in elemento di folklore. In quest'ottica ben si comprende la crescita di un mercato di dipinti, disegni, stampe di vedute del Golfo e della città, di eventi mondani, processioni religiose, ma anche di pietre vesuviane grezze o lavorate come tabacchiere o manici da bastone. Le modalità stesse del viaggio e la brevità dei soggiorni favorirono lo spostamento dell'interesse dei viaggiatori dai dipinti su tela a quelli su carta, realizzati a gouache e acquerello agevolmente trasportabili e collezionabili in quantità decisamente superiori a quanto non fosse possibile con le tele.

A fronte di questa massa di forestieri acquirenti dei moderni manufatti artistici le imprese locali non risposero impreparate: la città e i borghi

limitrofi pullulavano di negozi di *souvenir*, dove i viaggiatori potevano acquistare non soltanto reperti antichi o antichizzanti ma anche frammenti di lava e di prodotti eruttivi¹²⁴.

Nell'ottavo decennio del XVIII secolo parallelamente al mercato delle vedute e delle scene di genere fiorì a Napoli il commercio di prodotti ispirati al tema dell'Antico al quale si dedicarono anche i disegnatori e gli incisori al servizio della Reale Stamperia. Ad esempio, Francesco Giomignani coordinò il lavoro di copia dalle incisioni delle *Antichità di Ercolano* commissionato a Francesco Saverio Candido per la decorazione di tabacchiere da destinare al mercante londinese Daniel Minett¹²⁵, secondo una modalità di organizzazione del lavoro già ampiamente sviluppata nel contesto romano dove un maestro del calibro di Giovan Battista Piranesi disponeva di una squadra di artisti dediti al restauro di sculture antiche e scultori come Zoffoli, Righetti e Volpato fecero della copia dall'Antico una vera e propria industria¹²⁶.

Dalla filosofia estetica di Shaftesbury in cui l'ideale della storia antica e quello del paesaggio all'antica erano fusi in un indissolubile legame perché derivati dalla comune matrice letteraria, ebbero origine due percorsi distinti in cui da un lato l'Antico, repertorizzato e commercializzato come souvenirs, sarebbe stato svuotato del suo intrinseco valore esemplificativo; dall'altro il paesaggio naturalista avrebbe assunto importanza sempre maggiore.

¹²⁴ Cfr. *The Gentleman's guide in his Tour through Italy*, London, 1787, p. 280, citato in D. Irwin, *Naples and the Grand Tour artist*, "La Méditerranée au XVIIIe siècle", Actes du colloque international (Aix en Provence, 4, 5, 6 Septembre 1985) a cura di F. Paknadel, Aix en Provence, Université de Provence, 1987, p. 114.

¹²⁵ Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN), *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa 9 luglio 1777, 30 luglio 1777, 25 settembre 1777, 16 marzo 1778. Si veda Appendice documentaria.

¹²⁶ Per Piranesi e il mercato artistico romano si vedano P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2010; Idem, in *Roma e l'antico*, op. cit., 2010, pp. 65-70. Per Zoffoli, Volpato e Righetti si veda C. Teolato, in *Roma e l'antico*, op. cit. 2010, pp. 233-238. Per la questione più generale del mercato dei *souvenir* a Roma si veda A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'Antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari, 2010.

5. Il pittoresco come fonte per la cultura di paesaggio durante il Grand Tour

Verso la metà del secolo XVIII gli interessi dei viaggiatori a Napoli iniziarono a mutare, indirizzandosi maggiormente verso gli aspetti naturalistici e paesaggistici, non più osservati tramite il filtro della letteratura antica, ma attraverso nuove categorie formali ed estetiche. Ciò che probabilmente favorì questa diversione dall'Antico fu il fatto che a Napoli gli scavi archeologici non restituivano opere e capolavori come negli scavi romani, bensì oggetti d'uso quotidiano, bilance, pentole, piatti (**fig. 18-21**), per cui superato l'iniziale sconcerto, apertosi il dibattito sulle conoscenze degli antichi romani in campo scientifico e artistico, in primis sulla tecnica dell'encausto, si comprese ben presto che i siti archeologici di Pompei ed Ercolano non potevano rientrare nelle categorie e nei canoni estetici inglesi. Se si aggiunge che l'Antico non era collezionabile nella stessa misura e nelle medesime forme adottate a Roma e che il Vesuvio aveva ripreso un'intensa attività eruttiva, sono ben chiare le circostanze che consentirono di guardare al paesaggio napoletano con rinnovato interesse.

L'atteggiamento pioneristico di John Brudenell e Henry Lyte, che percorsero in lungo e in largo il Golfo di Napoli e che ai pittori richiesero vedute fedeli dei luoghi visitati, è sintomatico dell'esigenza di riscontrare sempre maggiore naturalezza e verità nei dipinti di paesaggio cui il ricordo del viaggio era affidato. La ricerca del modello pittorico nella storia antica derivato dalla *Rule of Taste* implicava per l'artista la necessità di misurarsi direttamente con essa tramite le sue vestigia e non più unicamente con la fonte letteraria e ciò, abbiamo visto, aveva alimentato il flusso dei viaggi di formazione a Roma. Tuttavia questa necessità di naturalezza era tanto necessaria quanto più frequentemente l'artista si avvicinava al paesaggio. Nel corso della metà XVIII secolo in stretta dipendenza dai mutamenti del gusto dei collezionisti del *Grand Tour*, il confronto e l'osservazione diretta del soggetto determinarono il passaggio dal canone classico con quinte

architettoniche alberate e gradazione dei piani prospettici a una pittura di paesaggio basata sullo studio dal vero i cui elementi non erano più il prodotto di un intervento di selezione e manipolazione da parte del pittore. Il paesaggio reale diveniva fonte autentica da proporre e ritrarre. I pittori non si accontentarono più di copiare Claude desiderando proporre paesaggi veri, reali. L'aristocrazia inglese dal canto suo, pur accogliendo la tradizionale gerarchizzazione dei generi pittorici, riuscì a dare giustificazione al genere della veduta e del paesaggio poiché esso era espressione del valore fondante della società britannica cioè la proprietà terriera e agricola. D'altronde avvisaglie di una passione per il genere erano già manifeste nella collezione del conte di Arundel il quale aveva commissionato al pittore boemo Wenceslaus Hollar paesaggi e vedute topografiche delle valli del Reno e del Danubio per documentare il viaggio a Vienna compiuto nel 1636. L'inventario della contessa stilato nel 1641 rivela che dei centodiciannove dipinti che arredavano l'abitazione londinese, un quarto era costituito da dipinti di paesaggio esposti nelle stanze principali. La massiccia presenza di dipinti di scuola olandese nelle residenze aristocratiche di Londra e Manchester ispirate al paesaggio italiano era forse il riflesso di quanto sir William Sanderson andava esponendo in *Graphic: The use of the pen and pencil. Or, the most excellent art of painting*, pubblicato nel 1658. Il trattato conteneva il primo riferimento a Claude in un libro di lingua inglese, ma soprattutto in esso l'autore forniva indicazioni di gusto raccomandando di utilizzare i dipinti di paesaggio per l'arredamento delle "Great Chamber" o come "Chemney pieces". La diffusione tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo delle raccolte di vedute topografiche incise, come l'*Oxonia illustrata* (1675), la *Cantabrigia Illustrata* (1690), la *Britannia Illustrata, or Views of several of the Queen's Palaces, as also of the principal seats of the Nobility and Gentry of Great Britain* (1707) su disegni di Leonard Knyff e incisioni di Johannes Kip, rivela però che in Inghilterra la pittura di paesaggio corrispondeva alla veduta topografica di matrice nordica olandese introdotta da Wenceslaus Hollar, un genere di successo tale da richiedere già nel 1714 una seconda edizione della *Britannia Illustrata*,

pubblicata in tre volumi, e vent'anni dopo una terza edizione con l'aggiunta di un quarto volume¹²⁷.

Dipinti di paesaggio erano richiesti al punto che era possibile trovare a Londra pittori specializzati in copie da originali famosi o nella loro produzione seriale, come l'olandese Vanderstraeten, capaci di produrre trenta paesaggi in un giorno di dimensioni di 27x20 pollici. Joseph Highmore, al quale si deve questa testimonianza, racconta che Vanderstraeten era solito disporre le tele a terra intorno a sé e dipingere su ciascuna prima il cielo poi gli elementi di medie dimensioni e infine gli sfondi per poi procedere con il taglio delle tele secondo le dimensioni richieste dall'acquirente¹²⁸. Per la diffusione della moda dei dipinti di paesaggio un ruolo importante fu rivestito naturalmente dai mercanti titolari di botteghe, in cui era possibile trovare ogni tipo di manufatto artistico, e di vere e proprie società di vendita all'incanto che immettevano sul mercato una quantità ingente di opere i cui prezzi potevano oscillare sensibilmente in base alla loro provenienza¹²⁹. Le aste londinesi divennero un appuntamento imperdibile per i "Virtuosi" e i cataloghi di vendita divennero materiale di studio per aspiranti collezionisti. Negli anni cinquanta commercianti di colori e materiale artistico erano dislocati a Covent Garden, dove Cock aveva fondato una casa d'aste proprio alle spalle della sua abitazione. Guide di viaggio e raccolte d'incisioni del Bel Paese erano diffuse in Gran Bretagna e prodotte anche a uso degli artisti. Ne è un esempio *A specimen of Sketching Landscapes, in a Free and Maestly Manner; Exemplified in Thirty-eight Etchings from the Original Drawings of Lucatelli after Nature, in and about Rome* serie di incisioni tratte da disegni originali di Andrea Locatelli, pubblicata nel 1781 a Londra da Simpson nella tipografia presso la cattedrale di Saint Paul non distante da Coven Garden. La raccolta era esemplata sulla tipologia d'incisioni largamente

¹²⁷ L. Hermann, *British landscape painting of the 18th century*, London, 1973, pp. 9-16.

¹²⁸ Cfr. Withley, *Artists and their friends in England*, London, 1928, vol. I, p. 23.

¹²⁹ Cfr. I. Pears, *The discovery of painting. The growth of interest in the arts in England 1680-1768*, New Haven London, 1988, pp.102-105.

diffuse sul continente e in Gran Bretagna che traeva il proprio fascino dal ricorso al nome di un pittore paesaggista particolarmente noto tra il pubblico britannico utilizzato come fonte iconografica.

La disponibilità materiale di dipinti e incisioni importati dall'Italia o reimmessi sul mercato a seguito dello smembramento di collezioni dei *Grand Tourists* non è sufficiente a comprendere la sempre maggiore richiesta di dipinti di paesaggio.

La *Prova d'opera 2*¹³⁰, dipinta da Marco Ricci intorno al 1709 durante il primo soggiorno in Inghilterra, traduce con linguaggio figurativo di gusto veneziano le due grandi passioni della Gran Bretagna georgiana: l'opera e la pittura di paesaggio (**fig. 22**). Affissi alla parete retrostante al gruppo di cantanti spiccano sullo sfondo un dipinto di paesaggio affiancato da due ovali con vedute notturna e diurna di una non ben identificabile città fluviale o marina, tanto da catturare l'attenzione dello spettatore, e dichiaratamente aderenti alla filosofia moralista di Shaftesbury. Passando attraverso le riflessioni di Samuel Richardson il binomio etica-estetica, principio di equivalenza tra Bella Natura e Virtù Morale, poteva dirsi ben radicato nella società inglese tanto da costituire la colonna portante di un trattato pubblicato in forma anonima nel 1748 con il titolo *A dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the Lord Viscount Cobham, at Stow Buckinghamshire*. L'autore, William Gilpin (1724-1804), formatosi nel Queen's College di Oxford, spingeva a estreme conseguenze il concetto shaftesburiano di paesaggio.

Il dialogo tra i due protagonisti del trattato, Polyph e Calloph, si svolge durante una visita al giardino di Lord Cobham a Stow, tra passeggiate nel prato assolato e soste sotto alberi frondosi. Dopo aver osservato da vicino il Tempio di Venere, il tempio dedicato al dio Sonno, costruito all'interno di una finta caverna, aver elogiato le bellezze naturali del giardino, i due protagonisti concentrano la loro attenzione sul tempio della Virtù, dove sono ubicati i ritratti degli antichi filosofi e legislatori

¹³⁰ Olio su tela, 46,4x57,8 cm, inv. B1981.25.524, Yale Center for British Art, Paul Mellon Center. Cfr. *Grand Tour, catalogo della mostra, op. cit.* 1997, p. 94, scheda 46 di H. Belsey.

greci, cui sul lato opposto si contrappone un moderno tempio. Polyphth comprende che la contrapposizione tra i due edifici è di natura simbolica, essendo l'uno testimonianza della virtù antica, l'altro della decadenza dell'età moderna¹³¹.

Polyphth è tuttavia incline più al godimento puramente estetico del paesaggio che alla sua interpretazione; Calloph guida l'amico verso la verità, verso il messaggio che Lord Cabham ha inteso comunicare attraverso il paesaggio. Così, procedendo lungo il fiume, essi scoprono il tempio dei Virtuosi britannici, i quali sulle orme degli antichi hanno contribuito alla grandezza della patria. Il topos del paesaggio prospettico, addomesticato dall'Arte, cioè dall'intelletto e dall'ingegno, come strumento di moralizzazione che risuona nelle parole di Calloph esplicitamente derivato da Shaftesbury e dalla poetica di Alexander Pope, risente allo stesso tempo del pensiero dell'economista Adam Smith e del dibattito filosofico della scuola scozzese. Una Natura addomesticata e un giardino sottoposto alle norme del *True Taste* contribuiscono alla prosperità di una Nazione non solo economicamente poiché sostengono la produzione artigianale ma soprattutto perché attraverso la sua contemplazione l'uomo moderno, il cittadino britannico, abbandona le preoccupazioni e gli affanni della quotidianità in favore del godimento (pleasure) che qui coincide con il gusto per la Virtù. Alla critica di Phylopt secondo il quale il giardino di Stow era stato così costruito per mero diletto personale di Lord Cobham e scaturiva quindi da un sentimento egoistico, Calloph risponde sostenendo che proprio quel sentimento trovava giustificazione nella misura in cui esso era proteso al conseguimento di un fine superiore, al godimento non attraverso i sensi ma attraverso l'intelletto e la morale.

¹³¹ «This pompous Edifice is intended, I suppose, to represent the flourishing Condition, in which ancient Virtue still exists; and those poor shattered Remains of what has never been very beautiful (notwithstanding, I see, they are placed within a few Yards of a Parish-church) are designed to let us see the ruinous State of decayed modern Virtue. And the Moral is, that Glory founded upon true Worth and Honour, will exist, when Fame, built upon Conquest and popular Applause, will fade away. This is really the best thing I have seen: I am most prodigiouslly taken with it». *A dialogue upon the Gardens at Stow*, London, 1748, pp. 21-22.

In sintesi per Calloph-Gilpin l'unico piacere ammesso è quello che coincide con la virtù morale per cui essere *Man of Pleasure* significa essere *Man of Taste*. Calloph, infatti, risponde: «But in my Opinion, Sir, these noble Productions of Art, considered merely as such, may be looked upon as Works of a very public Nature. Do you think no End is answered when a Nation's Taste is regulated with regard to the most innocent, the most refined, and elegant of its Pleasures? In all polite Countries the Amusements of the People were thought highly deserving a Legislator's Inspection. To establish a just Taste in these, was esteemed in some measure as advancing the Interest of Virtue: And can it be considered as a Work entirely of a private Nature, for a superior Genius to exert itself in an Endeavour to fix a true Standard of Beauty in any of these allowed and useful kinds of Pleasure? In the Way of Gardening particularly, the Taste of the Nation has long been so depraved, that I should think we might be obliged to any one that would undertake to reform it. While a Taste for Painting, Music, Architecture, and other polite Arts, in some measure prevailed amongst us, our Gardens for the most Part were laid out in so formal, awkward, and wretched a Manner, that they were really a Scandal to the very Genius of the Nation; a Man of Taste was shocked whenever he set his Foot into them. But Stow, it is to be hoped, may work some Reformation: I would have our Country Squires flock hither two or three times in a Year, by way of Improvement, and after they have looked about them a little, return Home with new Notions, and begin to see the Absurdity of their clipped Yews, their Box-wood Borders, their flourished Parterres, and their lofty Brick-walls.—You may smile, but! assure you such an Improvement of public Taste, tho' there is no Occasion to consider it as a matter of the first Importance, is certainly a Concern that ought by no means to be neglected. Perhaps indeed I may carry the Matter farther than the generality of People; but to me I must own there appears a very visible Connection between an *improved* Taste for Pleasure, and a Taste for Virtue: When I sit ravished at an Oratorio, or stand astonished before the Cartoons, or enjoy myself in these happy Walks, I can feel my Mind expand itself, my Notions enlarge, and my Heart better

disposed either for a religious Thought, or a benevolent Action: In a Word, I cannot help imagining a Taste for these exalted Pleasures contributes towards making me a better Man. (...) A Place like this is a kind of keeping open House, there is a Repast at all times ready for the Entertainment of Strangers. (...) For my Part, I assure you I have scarce experienced a greater Pleasure than I have often felt upon meeting a Variety of pleased Faces in these Walks: All Care and Uneasiness seems to be left behind at the Garden-door, and People enter here fully resolved to enjoy themselves, and the several beautiful Objects around them: In one Part a Face presents itself marked with the Passion of gaping Wonder; in another you meet a Countenance bearing the Appearance of a more rational Pleasure; and in a third, a Sett of Features composed into serene Joy; while the Man of Taste is seen examining every Beauty with a curious Eye, and discovering his Approbation in an half-formed Smile.— To this I might still add another Advantage, of a public Nature, derived from these elegant Productions of Art; and that is their Tendency to raise us in the Opinion of Foreigners. If our Nation had nothing of this kind to boast of, all our Neighbours would look upon us a stupid, tasteless Set of People, and not worth visiting. So that for the Credit of the Country, I think, something of this kind ought to be exhibited amongst us. Our public Virtues, if we have any, would not, I dare say, appear to less Advantage when recommended by these Embellishments of Art»¹³².

In particolare, Calloph afferma la necessità di adeguare il paesaggio ai canoni estetici moralisti, così come già avvenuto per la pittura, la musica e l'architettura, affinché potesse compiersi il processo di emancipazione e di progresso della Nazione e allontanare il pregiudizio da parte degli stranieri.

L'oscillazione di Gilpin in questo trattato tra visibilità sensista e moralismo si risolve in favore del sensismo negli scritti successivi. Ammettendo la possibilità dell'esistenza di una Natura molteplice, variegata, superando il concetto di Unità della Natura uniformata al *True Taste*, Gilpin elabora la categoria estetica del *Picturesque* ossia

¹³² *A dialogue op. cit.* pp. 47-51.

«that kind of beauty is agreeable in a picture». Riconoscendo nel paesaggio reale una bellezza pittorica, derivata dal paesaggio dipinto, Gilpin superava l'antitesi unità/molteplicità della Natura trasformando la spontaneità da elemento fuorviante a fonte di godimento estetico.

La teoria del Pittoresco esposta nell'*Essay on Prints* (1768) considerava il paesaggio non nella sua unità ma ne esaltava i singoli elementi che rappresentavano dunque la fonte dell'esperienza e del godimento estetico. La ricerca del Pittoresco divenne per Gilpin un vero e proprio principio motore e fine ultimo dell'esperienza di viaggio: negli anni settanta del secolo egli visitò la Scozia, lo Yorkshire, il Warckshire compiendo un vero e proprio tour di cui pubblicò le relazioni nel decennio successivo.

Soltanto nei *Three essay on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, On landscape painting* pubblicati nel 1792, rispondendo forse alle sollecitazioni provenienti dalle Lezioni di Reynolds, per il quale la grandezza della pittura deriva dall'unità dei suoi elementi, Gilpin attenuò il risalto della molteplicità e varietà dei singoli elementi come valore fondante dell'estetica del paesaggio in favore di una maggiore enfasi della funzione della luce e dell'atmosfera, elementi unificanti che, abbracciando roccie, edifici, cascate, corsi fluviali, conferivano al paesaggio quella condizione di unitarietà predicata da Reynolds¹³³.

La bellezza di un paesaggio tuttavia non poteva definirsi pittoresca senza quelle figure come banditi e gitani che ne evocassero la valenza estetica. A tal proposito, per la composizione di un paesaggio, Gilpin raccomandava l'uso del repertorio figurativo di Salvator Rosa¹³⁴. La circolazione degli scritti di Gilpin all'interno della cerchia di Horace Walpole favorì la diffusione di questo nuovo approccio alla natura e al paesaggio.

¹³³ A. Bermingham, *The Picturesque and ready-to-wear femininity*, in *The politics of the Picturesque*, ed. by S. Copley and P. Garside, 1994, pp. 83-84.

¹³⁴ Cfr. P. Garside, *Picturesque figure and landscape*, in *The politics, op. cit.* 1994, pp. 145-174.

È evidente che è in questo passaggio teorico elaborato nel sesto e settimo decennio del secolo che s'incardina l'interesse da parte degli inglesi per il folklore. Non si tratta dunque di sensibilità verso problematiche sociali e antropologiche quanto piuttosto della possibilità di riconoscere e interpretare la realtà italiana ricorrendo a una categoria filosofica estetica. Il Regno di Napoli e la sua capitale costituivano per i viaggiatori inglesi il banco di prova del pensiero di William Gilpin, nel quale s'incardinava anche l'attenzione per l'aspetto pittoresco del paesaggio napoletano e per il Vesuvio *in primis*.

L'incremento del flusso di artisti verso l'Italia nei primi decenni degli anni cinquanta del secolo, impegnati in sempre più frequenti escursioni nella campagna romana prima e in quella partenopea poi, indica che fu quello il momento in cui anche gli artisti scoprirono la pittura di paesaggio dal vero, *en plein air*. La ricezione delle teorie di Gilpin, rese manifeste attraverso precise scelte dei viaggiatori e dei collezionisti, dovette avere in questo processo un peso superiore a quanto non sia stato evidenziato dagli studi.

CAPITOLO II

PIETRO FABRIS

1. Pietro Fabris, English Painter ?

Le prime notizie dell'attività di Pietro Fabris risalgono all'inizio degli anni cinquanta, quando è documentato a Napoli nel 1754, data alla quale risale un disegno con una veduta della città, noto attraverso un'incisione colorata a *gouache* del 1776¹. Di poco successive sono una tela firmata e datata sul retro *Fabris P. 1756* raffigurante una *Scena di vita popolare in una grotta di Posillipo* (70,8x98,9 cm), e una firmata e datata sul retro *P. Fabris P. 1757* (70,8x98,9 cm) con *Venditori di cocomeri alla Marinella*, entrambe *pendant* di altre due tele, *Scena popolare con Posillipo sullo sfondo* e *Venditore di vivande alla Marinella*, firmate sul retro *Fabris P* (70,8x98,9 cm, **figg. 23-26**)². Dei due oli, *Venditori di vivande alla Marinella* e *Venditori di cocomeri*, esistono due disegni ad acquerello e matita rialzata a biacca (**figg. 27-28**)³ e un disegno preparatorio⁴ (**fig. 29**).

¹ Si tratta di una veduta dell'Eruzione del Vesuvio da cui fu tratta la tavola V del trattato vulcanologico di William Hamilton, *Campi Phlegraei*. Cfr. W. Hamilton, *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies as They have been communicated to the Royal Society of London*, Napoli, 1776, didascalia della tavola V: «Veduta di un'eruzione di lava dal Cratere del Monte Vesuvio tratta da un dipinto originale del Sig. Fabris eseguito dal vero circa 22 anni fa». La traduzione è di chi scrive.

² Provenienti dalla collezione di Frances Henderson, Londra, 1918 e passati attraverso Trafalgar Galleries nel 1985, i dipinti sono oggi in collezione privata a Napoli. Della *Scena popolare in grotta di Posillipo* si segnala una versione con la seguente iscrizione sul retro: *i. verso painted c. 1765*, apparsa presso Sotheby's, Londra, *Old Master paintings*, 17 aprile 1996, lotto 154, olio su tela, 71,12x99,06 cm [28x39 pollici misura identica a quelle napoletane]. Della *Scena popolare con Posillipo sullo sfondo* si segnala una redazione con leggere varianti nei gruppi di personaggi ma di dimensioni simili alle precedenti (olio su tela, 71,5x99 cm, Napoli, collezione privata)

³ *Venditori di vivande alla Marinella con Napoli sullo sfondo verso est e verso ovest*. Provenienti dalla collezione di William Esdaile, quindi

Pietro Zani ricorda che Fabris era di nazionalità inglese, attivo nel 1775, bravissimo pittore di vedute, paesista e pittore di capricci cioè bambocciate⁵. Volendo dar credito all'appellativo *English painter* con cui il Nostro nel 1761 firma una tela raffigurante *l'Imbarco di Carlo III dalla Darsena*⁶, si deve ipotizzare che il suo arrivo a Napoli dovette essere preceduto con ogni probabilità da un soggiorno a Roma, dove evidentemente egli aveva compreso che non sarebbe riuscito ad affermarsi, trovando al contrario a Napoli un mercato meno concorrenziale e più incline al genere della veduta e della scena galante.

Sono state formulate diverse ipotesi circa i natali e la formazione di Pietro Fabris, ritenuto ora veneto, ora dalmata a causa del cognome particolarmente diffuso nei territori della Repubblica di Venezia, fino alla più accreditata teoria proposta da Mosco che ritiene il Nostro nato in Inghilterra ma figlio del pittore e scenografo veneziano Jacopo Fabris (1689-1761)⁷. Pur essendo innegabile la diffusione del cognome Fabris in Istria e Dalmazia, nel XVIII secolo ancora parte dei possedimenti veneziani, la pista seguita dal Knight sulla scorta della notizia di un dipinto di Pietro Fabris raffigurante l'anfiteatro di Pola e conservato nel

Sotheby's Parke Bernet, London 11 dicembre 1980, oggi sono in collezione Bowinkel. Cfr. E. Bellucci, *Pietro Fabris "English Painter"*, catalogo della mostra, BNB Art Consulting, London 2010, pp. V-VI.

⁴ *Venditori di vivande alla Marinella*, penna e inchiostro su carta, Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 20651.

⁵ *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abbate D. Pietro Zani fidentino*, Parma dalla tipografia ducale, 1821, parte I, vol. VIII, p. 170.

⁶ Olio su tela, 76x130 cm, firmato in basso a destra *Pietro/ Fabris L'Inglese/ 1761*, Roma, collezione privata. Cfr. G. Briganti, *I vedutisti*, Milano, 1969, p. 76; L. Di Mauro – N. Spinosa, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, 1989, p. 200 n° 153; *All'ombra del Vesuvio, Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli-Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990), Napoli, 1990, p. 384, scheda di R. Muzii.

⁷ M. Mosco, *Napoli-Firenze e ritorno*, in *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi*, catalogo della mostra a cura di M. C. Masdea e A. Caròla Perrotti (Firenze, 14 settembre-14 novembre 1991; Napoli, 7 dicembre 1991-9 febbraio 1992), Napoli, 1991, p. 41, nota 19.

sir John Soane's Museum a Londra⁸, va scartata in ragione del fatto che l'opera in questione, una *gouache*, parte di una serie di soggetto napoletano, rappresenta più verosimilmente l'interno dell'anfiteatro di Pozzuoli (**fig. 30-33**)⁹. L'identificazione del soggetto con l'anfiteatro di Pola risale a un inventario redatto immediatamente dopo la morte di John Soane da George Bayle e non è suffragata da evidenze documentarie¹⁰.

Diversa invece è la questione riguardante il rapporto di Pietro Fabris con la terraferma e il legame con Jacopo Fabris. Nato a Venezia dove probabilmente si formò, Jacopo lavorò quasi ininterrottamente per le corti dell'Europa centrale: è documentato a Karlsruhe tra il 1719 e il 1721, ad Amburgo dal 1724 al 1730, a Mannheim tra la fine del trenta e l'inizio del quaranta, a Berlino, dove dal 1742 fu al servizio di Federico il Grande e a Copenhagen dove lavorò per Federico V dal 1746 fino al 1761, anno della sua morte. Un soggiorno di Jacopo in Inghilterra è stato più volte ipotizzato e suggerito dal fatto che sua moglie Susanna Jeffreys era inglese. Dal matrimonio nacquero due figli Frans e Rosalia dei quali si hanno notizie certe risalenti al 1753 a Mannheim¹¹. La presenza a Londra di Jacopo è confermata dall'iscrizione alla loggia

⁸ Cfr. É. Beck, 1767: *le prime gouaches napoletane*, in "Confronto", 1, 2003, pp. 76-77.

⁹ Le *gouaches* sono quattro incorniciate e corredate dai titoli *Virgil's tomb at Pausillipo* (inv. P368), *Amphitheatre at Pola* (inv. P369), *Virgil's tomb at Pozzuolo* (P429), *Grotto of Posillipo* (P430) ma in realtà raffigurano rispettivamente il *sepolcro di via Campana*, un *interno di Anfiteatro*, l'interno del *Tempio di Mercurio*, *l'Arco Felice presso Baia*. Knight identifica i seguenti luoghi: *Tomba di Virgilio*, *Anfiteatro di Pola*, *Tempio di Mercurio*, *Grotta a Posillipo*. Cfr. C. Kngiht, *Albori, fortuna e declino della "gouache napoletana"*, in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. Alisio (Napoli - Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985 – 28 febbraio 1986) Napoli, 1985. Per l'ingresso delle *gouaches* nella collezione dell'architetto John Soane vedi capitolo IV *infra*.

¹⁰ Devo a Stephen Astley, curatore dei disegni del sir John Soane's Museum, le informazioni relative al primo inventario di sir John Soane.

¹¹ Jacopo Fabris, *Instruction in der teatralischen Architectur und Mechanique*, Udgivet og forsynet med Indledning af Torben Krogh, mit einem Deutschen Resume, København, Levin & Munksgaard, 1930; A. Morassi, *Anticipazioni per il vedutista Jacopo Fabris*, in "Arte veneta", a. XX, 1966, pp. 279-281; M. Mosco, *Minori del Settecento veneto. Jacopo Fabris*, in "Arte illustrata", a. 7, n. 57-59, 1974, pp. 82-97.

massonica *Union Lodge* di cui egli fondò una cellula a Berlino nel 1742, rivestendo il grado di “maestro”¹². Gli estremi cronologici del viaggio londinese di Jacopo dunque sono compresi tra la seconda metà degli anni trenta e l’inizio dei quaranta quando sarebbe nato Pietro.

Eppure tre dipinti raffiguranti l'abbazia di Westminster ci pongono di fronte ad alcune problematicità circa le origini e la formazione del Nostro che è necessario affrontare. Si tratta di una tela, firmata in basso a sinistra *jac.[obus] Fabris p.[inxit]*, raffigurante il lato settentrionale dell'abbazia di Westminster con scene di vita quotidiana, una veduta della medesima abbazia da nord-ovest di ignoto pittore del XVIII secolo, entrambe conservate nella Westminster Abbey di Londra, e una veduta di medesimo soggetto comparsa sul mercato antiquario nel 1972 con attribuzione a Pietro Fabris e oggi di ubicazione ignota (**figg. 34-36**)¹³. Nel primo dipinto il pittore Jacopo Fabris raffigura l'abbazia di Westminster sormontata da una torre campanaria eretta sull'incrocio tra transetto e corpo longitudinale, secondo il progetto elaborato nel 1724, ma mai realizzato, dall'architetto capo dell'Abbazia, Nicholas Hawksmoor, incaricato di restaurarla. Dal raffronto con i progetti per la torre campanaria elaborati da Hawksmoor tra il 1724 e il 1731 Rodwell ha ipotizzato che i primi due dipinti furono eseguiti entro il 1739. Il terzo dipinto, di ubicazione ignota, mostra l'abbazia dotata di torre così come fu costruita da Hawksmoor secondo il progetto del 1725-27 e libera dagli edifici che la affiancavano sul lato settentrionale. Questi particolari hanno indotto lo studioso a ipotizzare che la terza veduta di Westminster sia stata eseguita tra il 1739 e il 1740, immediatamente dopo l'abbattimento delle case situate intorno all'edificio. Sebbene lo

¹² Cfr. P. Mollier, *L'«Ordre Écossais» à Berlin de 1742 à 1752*, in “Renaissance Traditionnelle. Revue d'études maçonniques et symboliques”, n. 131-132, tome XXXIII (2002) pp. 217-227; *Freemasonry in context: History, Ritual, Controversy*, edited by A. de Hoyos and S. B. Morris, Lanham, 2004, pp. 30-31; *Handbook of Freemasonry*, edited by H. Bogdan and J. A. M. Snoek, Leiden, 2014, p. 21. Ulteriori notizie biografiche in F. Pedrocco, *Visions of Venice: paintings of the 18th century*, London-New York, 2001, pp. 178-180.

¹³ Olio su tela, 96,5x71,1 cm. Christies, Londra, 23 giugno 1972, lotto 2. Il dipinto, noto unicamente attraverso una fotografia nella Conway Library del Courtauld Institute of Art, fu venduto da Lord Burnham di Hill Barn, Beaconsfield e fu acquistato dal mercante londinese Roy Miles.

studioso attribuisca i tre dipinti esaminati a Pietro Fabris, mentre certamente il primo è di mano di Jacopo, il secondo di anonimo inglese e il terzo non attribuibile con certezza al Nostro, l'analisi ci consente di definire alcuni limiti cronologici utili alla definizione del profilo biografico di Pietro. I lavori di restauro dell'abbazia diretti da Hawksmoor iniziarono nella primavera del 1735 e proseguirono dopo la sua morte (1736), sotto la direzione di John James fino al 1745. Le tele prese in esame, oltre a confermare un soggiorno a Londra, dimostrerebbero che Jacopo Fabris non soltanto conoscesse il progetto di Hawksmoor per il restauro dell'abbazia ma che fu probabilmente incaricato di eseguirle per sottoporle all'esame della House of Parliament finanziatrice del restauro dell'abbazia. Un pagamento a favore di Hawksmoor nel maggio 1732 per un disegno di una guglia da erigersi sopra la crociera dell'Abbazia costituisce un termine *post quem* per la commissione a Jacopo Fabris del dipinto, mentre l'aspetto del campanile della chiesa di Saint Margaret, restaurato tra il 1734 e il 1735 da John James, ritratto in entrambi i dipinti conservati a Westminster, induce Rodwell a ritenere che essi siano stati eseguiti tra il 1732 e il 1735¹⁴.

Il contatto tra Jacopo e l'architetto Nicholas Hawksmoor offrirebbe inedite suggestioni circa la formazione di Pietro Fabris che dovette avvenire nell'ambito della cultura locale del disegno prospettico per poi trovare naturale seguito nella pittura di veduta di cui il giovane Pietro poteva ammirare i più alti esempi attraverso le opere di Canaletto e di Antonio Joli, i quali soggiornarono a Londra dalla seconda metà degli anni quaranta. Il cognome e la familiarità con la cultura figurativa prospettica, infatti, hanno indotto gli studiosi ad assimilarlo all'ambiente veneto. Se Pietro fosse figlio di Jacopo, si dovrebbe ipotizzare che non avesse seguito i genitori in Germania e che fosse giunto in Italia dopo un apprendistato in Gran Bretagna.

Tuttavia, questioni meramente cronologiche spingono a ritenere Pietro, piuttosto che figlio di Jacopo nato intorno al 1736, suo fratello o congiunto appena più giovane. Ci soccorrono in questo caso i ritratti di

¹⁴ W. Rodwell, *The Lantern Tower of Westminster Abbey 1060-2010*, Oxbowbooks, Oxford, pp. 60-67.

Pietro di cui disponiamo. Il Nostro si autoritrae nel margine sinistro del *Concerto in casa di Lord Fortrose* firmato sul retro *P. Fabris p. 1771* (olio su tela; 35,50x47,60 cm, Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo, inv. PG2611, **fig. 37**) mentre tiene tra le mani gli strumenti del mestiere e volge lo sguardo allo spettatore mostrando il dipinto in fase di rifinitura. Egli ostenta consapevolezza della propria posizione sociale e delle proprie relazioni con il gruppo di aristocratici impegnati in intrattenimenti musicali. Altri indizi circa l'aspetto e l'età di Fabris vengono da due dipinti su rame di David Allan (23,9x18,5 cm; Scottish National Portrait Gallery, NG2126; e 23,2x21 cm, collezione Holloway) in cui è ritratto un pittore ormai avanti negli anni intento a dipingere al cavalletto un'eruzione del Vesuvio all'interno della sua bottega. Sul verso del primo quadretto un'iscrizione autografa di Allan recita *The Uncultivated Genius/drawn from the life at Naples, D. A. 1775* (**fig. 38**)¹⁵. L'immagine è nota anche attraverso repliche a incisione seguite dallo stesso Allan, di cui tre esemplari sono conservati nel British Museum e due nella Scottish National Portrait Gallery corredati dalla didascalia *Neapolitan Painter* (**fig. 39**). L'altro dipinto su rame, identico al precedente tranne che per alcuni particolari, proveniente dalla collezione di sir William Hamilton, nel cui inventario stilato dal pittore scozzese James Clark è descritto *a Painter of the Rue Catalana with his wife and child*¹⁶, fu acquistato nel 1801 da Richard Cooper il giovane e in seguito da David Steuart Erskine, undicesimo Conte di Buchan. In una lettera del 26 maggio 1816 indirizzata a Thomas Coutts, Buchan elencava i dipinti che desiderava esporre nel Tempio della Fama, costruito all'interno del parco della residenza di Dryburgh Abbey. Tra questi due dipinti di David Allan, *Calabrian minstrels with bagpipe & hautboy at the Virgin's image* e *Old Fabri the painter of the Campi*

¹⁵ Il rame fu esposto in una mostra ad Aberdeen nel 1840 proveniente dalla collezione del Generale Byres, in servizio presso la *East India Company*. Si tratta probabilmente di Patrick Byres, nipote di James Byres nel cui inventario dei beni, stilato a Roma dal nipote Patrick Moir nel 1790, un dipinto di David Allan è titolato *A Neapolitan painter at work*. Cfr. P. Coen, *Il mercato di quadri, op. cit.*, 2010, vol. II, pp. 678-685, doc. 39.

¹⁶ Per la collezione di sir William Hamilton e i relativi cataloghi vedi *infra* capitolo III.

Phlegraei for Sir Wm Hamilton at work his family around him. Gli elementi su esposti consentono di affermare che il pittore ritratto da Allan sarebbe Pietro Fabris¹⁷.

Nello stesso giro di anni Pietro Fabris inserì il proprio ritratto nell'estremità destra del dipinto raffigurante *Ferdinando IV alla caccia al cinghiale agli Astroni* (olio su tela, 158x261 cm, Reggia di Caserta, inv. 945[1978]), intento a fissare sul foglio da disegno la scena di caccia (fig. 40-41).

Si ritornerà più avanti sull'utilità di questi ritratti all'interno della carriera del Nostro (fig. 42), limitandoci per il momento a evidenziarne l'importanza ai fini del profilo biografico. L'ipotesi secondo la quale Fabris sarebbe nato alla fine degli anni trenta durante il soggiorno a Londra di Jacopo, infatti, non collima con l'autoritratto del 1771 né con questo del 1773, e tanto meno con i ritratti eseguiti da David Allan nel 1775, che per quanto caricaturali, alludevano all'età avanzata e alla faticosa attività del pittore. A conforto dell'anzianità del Nostro, giungono anche le parole di sir William Hamilton che nella lettera d'introduzione dei *Campi Phlegraei* datata primo maggio 1776 attribuisce al Fabris un «declining state of health»¹⁸.

¹⁷ I. Gordon Brown, *The "Real" Pietro Fabris: a Caricature of sir William Hamilton's favourite Painter*, in "Apollo", CXLIV, 1996, 413, pp. 39-43. La lettera di Lord Buchan è conservata nella National Library of Scotland, MS 3391, f. 61. La collezione di Lord Buchan fu venduta nel 1859 in seguito alla sua morte. Con il numero 377 erano contrassegnati *A Painter's studio* e *Neapolitan Musicians*. Cfr. *Catalogue of the collections of the Books and pictures belonging to the Estate of David Stuart, Earl of Buchan, who died in 1829*, sold by T. Nisbet, Edinburgh, 9-10 december 1859; J. Gordon Lamb, *David Steuart Erskine, 11th Earl of Buchan: A Study of His Life and Correspondence*, PhD Thesis, St. Andrews University, 1963. A supporto di tale identificazione la Beck ha pubblicato un documento dal quale risulterebbe che tra il 1773 e il 1774, quando David Allan era a Napoli, Pietro Fabris teneva in affitto una bottega nei pressi di Santa Maria Visitapoveri, un conservatorio per fanciulle orfane o indigenti oggi non più esistente, ubicato in via dell'Olmo nei pressi di Rua Catalana. Cfr. É. Beck Saiello, *Pietro Fabris: dieci anni attività napoletana e alcuni documenti inediti*, in "Napoli Nobilissima", V s. vol. IX, fasc. I-II, gennaio-aprile 2008, p. 86, nota 10 e doc. 1, ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1929, 2 marzo 1774, p. 107. Per il documento e la sua interpretazione, non condivisa da chi scrive, vedi *infra*.

¹⁸ W. Hamilton, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies*, Napoli, 1776, p. 6.

Sappiamo che Fabris intrattenne un'antica amicizia e uno stretto rapporto professionale con il pittore modenese Antonio Joli, scenografo e architetto teatrale dal 1762 al servizio del re Ferdinando IV, tanto da dipingere figure per alcuni dipinti del modenese¹⁹, e che entrambi iniziarono a operare tra il 1754 e il 1756 a Napoli, dove morirono a distanza di pochi anni, Joli nel 1777 e Fabris nel 1781. Se il legame tra Joli e Fabris era così stretto e le date di morte così ravvicinate è ragionevole credere non solo che i due fossero coetanei ma che si fossero conosciuti già dai primi anni di attività napoletana.

Il 21 maggio 1782 il Tappezziere di Casa Reale, Giuseppe Santasilia, scrisse un'accurata lettera al principe di Belmonte, Giuseppe Pignatelli, in cui, rispondendo all'accusa d'insubordinazione per non averlo interpellato nella compravendita di due quadri del pittore francese Pierre-Jacques Volaire, relazionando direttamente al re Ferdinando IV, ricordava che una simile circostanza era già accaduta quando sotto la direzione del principe di Francavilla, Michele Imperiali, predecessore di Belmonte, Santasilia dovette procedere a far eseguire la stima di alcuni quadri dipinti da Pietro Fabris e presentati dalla vedova al re²⁰. Poiché il

¹⁹ Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in poi ASBN), *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, 7 maggio 1778, matr. 2090, p. 485: «A Don Pietro Fabris ducati 26 notata a 28 corrente e per esso in credito a Donna Giovanna Apolloni Jolli in virtù di mandato... e per me li suddetti ducati 26 si depositano nella Gran Corte della Viccarìa, e presso li atti dell'eredità del quondam Don Antonio Jolli [...] e sono a saldo e final pagamento delli ducati 30 che per parte di detta eredità si sono pretesi da me sottoscritto in virtù di taluni biglietti che per causa d'impronto da me anni indietro eransi sottoscritti a favore di detto Jolli. Quali sebbene da me non si doveano **per averne rimborzato detto Jolli tal prezzo dalle pitture di figurine da me fatteseli** siccome è noto a molti [...]. Napoli, 4 aprile 1778. Pietro Fabri. De mandato Magne Curie Viccarie». Edito da É. Beck Saiello, *Pietro Fabris, op. cit.*, 2008, p. 84, doc. 4.

²⁰ «Caserta 21 maggio 1782

Eccellenza, Il Capo della Reale Tapezzeria in attenzione all'ordine dell'Eccellenza Vostra del 18 del corrente sù l'assunto di aver eseguito il Real comando ricevuto con la viva voce di Sua Maestà per la perizia fatta eseguire del quadro di Monsieur Voler rappresentante la Caccia di Mondragone, V. E. l'attacca di mancanza di subordinazione per non avergliene immediatamente data parte, di aversi appropriata quella facoltà come ha fatto, e che gli sia di regola acciò non succeda altra volta.

Si vede nella dura necessità di umiliare all'Eccellenza Vostra che per massima fondamentale ha procurato sempre avere dei suoi superiori un

principe di Francavilla morì il 10 febbraio 1782 e l'ultimo evento noto del Nostro riguarda la chiusura del conto corrente presso il Banco dei Santi Giacomo e Vittoria nel I semestre del 1781²¹, possiamo desumere che Fabris sia morto tra l'estate e l'autunno di quell'anno.

Alla luce di quanto esposto, sembra opportuno collocare la data di nascita del pittore entro il secondo decennio del secolo.

Se è vero che Fabris è cognome diffuso nei possedimenti veneziani, dal Friuli alla Dalmazia, nelle fonti consultate esso è distorto in varie declinazioni: nella sua accezione francese in Fabrice²², italianizzato in Fabrizio nelle polizze bancarie²³ e infine in Fabri nei documenti dell'amministrazione della corte napoletana²⁴. La ricerca nei fondi degli archivi napoletani ha permesso di rintracciare altri sudditi con la medesima variante del cognome: Carlo Fabris, in alcuni casi Fabri, è destinatario di pagamenti emessi dalla Tesoreria Generale di Casa

ossequioso rispetto, dai quali n'ha si portata sempre un benigno compatimento, e questo crede averlo esercitato in persona di Vostra Eccellenza, abbenché non compatito come si lusingava dunque è **di bene che sappia Vostra Eccellenza che in tempo del defunto Maggiordomo Maggiore Principe di Francavilla avendoli Sua Maestà ordinato di far apprezzare alcuni quadri di Fabris rimasti alla vedova del medesimo, umiliò alla Maestà Sua, se l'apprezzo doveva passarlo in mano del Maggiordomo Maggiore, e la prefata Maestà l'impose che dato l'avesse nelle sue reali mani [...]**». ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale-Casa Reale Amministrativa-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, b. 2693. Edito da É. Beck Saiello, *Pierre-Jacques Voltaire, 1729-1799, dit le chevalier Voltaire*, Paris, 2010, ma con errata trascrizione dell'anno, 1786 anziché 1782.

²¹ Cfr. É. Beck Saiello, *Pietro Fabris op. cit.* 2008, p. 76.

²² «M. Fabrice, peintre anglois, s'en est aussi occupé [documentare l'eruzione del 1779]», *Journal des Sçavants*, dicembre 1780, p. 805, traduzione di un passo di Michele Torcia, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio, accaduta nel mese di agosto di questo anno 1779*, Napoli 1780, pp. 7-8.

²³ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiaolizze di cassa matr. 1563, 7 aprile 1766, p. 256v.

²⁴ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, L. M. I sem. 1766, matr. 400, f. 4660; *Banco del Santissimo Salvatore*, polizza di cassa matr. 15134, 30 ottobre 1778; ASNA, *Tesoreria Generale Antica, Scrivania di Razione e Ruota dei Conti*, II numerazione, vol. 78 (1778-1780), Ruota dei Conti, Estraordinario 3°, fol. 265.

Reale²⁵, Giacomo Fabris riceve dall'Ufficio di Posta un pagamento per un viaggio compiuto in Spagna tra il 1780 e il 1781²⁶, mentre nel giugno 1775 un certo Pietro Giacinto Fabriziis con le sue sorelle è oggetto della corrispondenza tra la Segreteria di Stato di Casa Reale e i marchesi de Marco e de Goyzueta e il cavaliere Ottero, ai quali era stata richiesta una relazione da inviare alla Giunta di Stato²⁷.

Un ultimo tassello in relazione alle origini del Fabris porterebbe verso la Francia. Si tratta di un *récit de voyage* manoscritto di un viaggiatore francese, il signor di Saint-Quentin, che soggiornò a Napoli nel 1779, e in cui per ogni città sono elencati i nomi delle locande, delle taverne e dei negozi in cui acquistare merce di ogni genere nonché le botteghe degli artisti. A Napoli il redattore del diario segnala i francesi Jacques Beys, Pierre-Jacques Volaire e Pietro Fabris «peintre qui est françois mais qui se dit Anglois qui est bon pour les vuës, il est tres cher [...], il fait aussi à l'eau tous les habillements différents des environs de Naples qu'il vend un once chaque, ce qui est très cher»²⁸. La testimonianza, preziosa perché segnala la specializzazione dell'artista nella produzione di vedute e costumi popolari a *gouache* e ad acquerello, abbinata ai due disegni a biacca di collezione Bowinkel, tecnica utilizzata in via preferenziale dai francesi, più che indurci a ritenere Fabris di nazionalità francese, ci spinge a inquadrarne l'attività nel solco della tradizione paesaggista d'oltralpe. Se si potesse

²⁵ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1610, 28 gennaio 1768, f. 5738, partita di 40 ducati a favore di Carlo Fabri; giornale copiapolizze di cassa, matr. 1851, 10 marzo 1771, f. 5723, partita di sessanta ducati a favore di Carlo Fabris. Dalla notizia di un memoriale inviato alla Segreteria di Stato di Casa Reale il 23 luglio 1755 sappiamo che Carlo Fabris era maestro di spada della Real Accademia militare di artiglieria. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1132.

²⁶ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Pandette, b. 1558, gennaio 1781-settembre 1782, Fabris Giacomo.

²⁷ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1211, Lettera F: 10 giugno 1775 Fabriziis don Pietro: la Giunta di Stato; *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversi, b. 916, inc. 63.

²⁸ de Saint-Quentin, *Voilage d'Italie, per Lyon, Turin, Milan, Bologna, Florence, Rome, Naples, 1778-1779*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3912-3910, f. 42, edito in É. Beck Saiello, *Pietro Fabris op. cit.*, 2008, p. 81.

identificare con Pietro Fabris, un certo signor Fabia, allievo del pittore Vernet, destinatario di un pagamento emesso da Charles Townley il 27 maggio 1768, per cinque disegni del maestro, due dei quali raffiguranti il porto di Civitavecchia, e la riviera di Chiaia di Napoli, sarebbe meglio comprensibile la spiccata sensibilità che il Nostro mostrò nei confronti della poetica vernettiana, già evidenziata da Zeri²⁹.

2. La vita a Napoli

Se è vero che il termine *post quem* dell'attività di Fabris a Napoli è costituito dalla produzione pittorica sopra citata cui aggiungiamo la *Cuccagna al Largo del Castello* (ante 1759)³⁰, riscontri tangibili emergono da documenti d'archivio che rivelano come negli anni sessanta Fabris fosse già titolare di un conto presso il Banco dei Santi Giacomo e Vittoria³¹. Nel 1762 egli occupava un appartamento all'ultimo piano di un palazzo nella strada di Toledo all'altezza della Galitta, un posto di guardia vicino a Palazzo Zevallos di Stigliano, abbandonato nel 1763 quando risulta affittuario di un appartamento appartenente al Monastero di Santa Caterina da Siena nella strada di Toledo in prossimità del vicolo Sant'Antonio Abate, area oggi occupata dalla Galleria Umberto I (**fig. 43**). Nel 1764 si trasferì in un appartamento al primo piano nel palazzo di proprietà del Monte Guevara presso la chiesa di Santa Brigida ai Lucchesi dove restò

²⁹ L'ipotesi è stata cautamente proposta dalla Beck. Cfr. É. Beck, *Pietro Fabris, op. cit.* 2008, p. 88 nota 36, in cui è edito il documento citato («Rome 1768 May 27. Paid Signor Fabia, a scholar to Vernet the painter, for 5 drawings of Vernet, 2 of which the ports of Civita Vecchia, and port of Naples called Chiaia (...) 8,3»). Londra, British Museum Central Archives, *Townley Papers, Account Book. France and Italy. 1767-1768*). Per Vernet e Pietro Fabris si veda A. Gonzàles-Palacios – F. Zeri, *Un appunto su Vernet e Napoli*, In *Antologia di Belle Arti*, a. 2, n. 5, 1978, pp. 59-61; É. Beck, *Napoli e la Francia. Pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, 2008, pp. 219-220; *infra* in questo.

³⁰ Dipinto entro il 1759 anno in cui Carlo III ascese al trono spagnolo lasciando Napoli al figlio Ferdinando IV. Entrambi, con il Segretario di Stato sono ritratti mentre osservano l'assalto del popolo al carro della Cuccagna. Olio su tela, 53,4x73,6 cm, già Milano, Cocoon Art Galley.

³¹ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, anni 1762-1780.

verosimilmente fino all'inizio del 1766, anno in cui il saldo del conto è pari a zero³².

Nella seconda metà del Seicento la strada Toledo era sede di botteghe di prodotti di alta fattura, come quelle dei “mastri scrittorari” che lavoravano scrittoi in ebano, tartaruga e cristalli dipinti, di “corniciari”, “cristallari”, rivenditori di quadri e pittori affermati che avevano la possibilità di vendere direttamente alla propria clientela senza ricorrere a intermediari. Lì nel 1691 prese in affitto un appartamento e aprì la propria bottega il pittore Luca Giordano³³. Proprio intorno alla strada Toledo, dal largo Cariatidi fino all'insula di San Giacomo degli Spagnoli, in virtù della vicinanza al porto e alla Real Dogana si raccoglievano le abitazioni e le botteghe dei ricchi mercanti stranieri, non regnicoli: fiorentini, genovesi, ma anche greci, fiamminghi, tedeschi, inglesi. Limitrofo al quartiere dei Fiorentini, quello inglese si estendeva dalla Cavallerizza Vecchia a via Toledo fino al vicolo Sant'Antonio Abate³⁴, un quartiere elegante, già dal Seicento abitato da

³² ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornali copiapolizze di cassa, matr. 1542, 7 settembre 1762 partita di 18 ducati 1 carlino e 13 grana, f. 5520, p. 120; matr. 1556, 10 gennaio 1763 partita di 18 ducati 1 carlino e 13 grana, f. 4970, p. 32bis; matr. 1590, 16 maggio 1764 partita di 20 ducati, f. 6762, p. 632; matr. 1619, 21 gennaio 1765 partita di 20 ducati, f. 4490.

³³ Cfr. G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto Barocco e Rococò*, parte IV, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1989, p. 17.

³⁴ La Cavallerizza Vecchia, così detta per distinguerla dalla nuova che sarebbe stata costruita da Luigi Vanvitelli a Chiaja, era ubicata in corrispondenza dell'attuale via di San Tommaso d'Aquino, a valle di via Toledo. Gli inglesi popolavano con le loro botteghe e abitazioni le vie intorno all'insula di San Giacomo degli Spagnoli fino a spingersi oltre Santa Brigida, in corrispondenza dell'attuale via Verdi. A titolo esemplificativo ricordiamo che nel 1687 il mercante Thomas Hutton che commerciava in olio di Puglia contro sete e stoffe dall'Inghilterra cedette la propria compagnia al mercante Stevenson, il quale s'impegnava a pagare 200 ducati al mese per una casa palazzata al Largo del Castello presso la Fontana dei pesci. Dall'inventario dei beni di Hatton tra i quali numerosi dipinti disposti sia nell'appartamento che negli scantinati si deduce che egli commerciasse anche in quadri. Cfr. G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto Barocco e Rococò*, parte V, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1990, pp. 47-59.

cambiatori di banco e finanziari, situato vicino al palazzo reale, alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli e al banco presso cui Fabris possedeva un conto corrente. Il fatto che questi si fosse installato nel quartiere storicamente abitato dalla colonia mercantile inglese potrebbe confermare l'appartenenza a quella Nazione. Non lontano sorgevano i teatri San Carlo, San Carlino e San Bartolomeo e la sede della Congregazione dei pittori di San Luca che proprio negli anni sessanta era avviata a una sostanziale riforma statutaria a seguito della quale s'insediò in una nuova sede. Il teatro San Bartolomeo, tra i più noti e attivi della città, che poteva vantare tra i suoi artisti scenografi di grido come Ferdinando Galli Bibbiena, era situato in prossimità della chiesa della Graziella, tra via Medina e rua Catalana «rione così detto da che qui presero dimora i Catalani che per ragion di traffichi ci vennero in abbondanza a' tempi di Giovanna I [...]. Ora nella strada de' Catalani ne' tempi de' vicerè altre botteghe non vedeansi che a destra calzolai, ed a manca cappellari. Ma per passate vicende quelle arti ne andarono altrove: restò poi spopolata in tutto a' tempi della peste; sicché per abbandono rovinarono molte case. Quindi si prese a rifabbricare verso il 1680. Fino a cinquant'anni fa v'eran dipintori di rozzo pennello, e ce ne ha tuttavia più d'uno, i quali coloriscono su vetro e su tele immagini di santi e di madonne, e quelle tabelle votive che vedete per le chiese, a basso prezzo per uso del popolo»³⁵. Poco distante da rua Catalana, nel vicolo Garofalo o dei Severini si trasferì nel 1768 sotto la prefettura di Fedele Fischetti (1732-1792) la Congregazione dei pittori, che aveva dovuto abbandonare la precedente sede nella chiesa del Gesù a seguito della soppressione della compagnia di Sant'Ignazio. La rinnovata Congregazione si riunì nella cappella di Santa Caterina, che per concessione del marchese Gagliati, Camillo Severino, cui spettava il patronato, fu intitolata ai santi Anna e Luca³⁶. Nonostante Carlo III

³⁵ G. Nobile, *Descrizione della città di Napoli e dei suoi dintorni*, Napoli, 1855, p. 1182, giornata dodicesima- quartiere Porto.

³⁶ Fondata al principio del XVI secolo come associazione tra pittori e cartari, cui nel secolo successivo si aggiunsero gli indoratori e i rotellari, la Congregazione si riuniva nella cappella di San Luca nella chiesa di Santa Agostino alla Zecca, dove rimase fino al 1641 quando fu avviato il restauro della chiesa e le quattro Arti sciolsero il sodalizio. I pittori si

avesse fondato un'Accademia di pittura annessa alla Manifattura delle pietre dure e degli arazzi situata a San Carlo alle Mortelle, area a monte del Palazzo Reale, e nonostante il progressivo indebolimento della natura corporativista della Congregazione, le cui casse erano alimentate dagli introiti delle rette dei confratelli e dalle percentuali sugli apprezzamenti dei dipinti, essa dovette continuare a esercitare forza attrattiva se la maggior parte delle botteghe dei pittori era situata a rúa Catalana. La didascalia del piccolo rame dipinto da Allan, *the painter of the rue Catalana*, ne sarebbe una chiara testimonianza. Se si considera la centralità del palazzo reale nella vita politica, civile e religiosa napoletana, sin dai tempi del Vicereame, si comprende ancor meglio come per gli artisti risiedere in sua prossimità fosse fondamentale questione di sopravvivenza, problema che anche Pietro Fabris dovette affrontare. Che il quartiere a ridosso di palazzo reale fosse particolarmente ambito dagli artisti lo conferma anche il fatto che nel 1767 l'incisore capo della scuola di Portici, Filippo Morghen, abitava a vico storto Sant'Anna di Palazzo³⁷.

L'immagine del Fabris che i documenti bancari ci restituiscono è quella di un pittore maturo, autonomo, titolare certamente di una bottega che

trasferirono nella chiostro della Casa Professa del Gesù Nuovo dove rimasero fino al 1768. Il primo prefetto della Congregazione menzionato nei documenti fu Andrea Vaccaro (1664). La Congregazione dei pittori, che dunque prese il nome dei Santi Anna e Luca, era soggetta, come da concordato del 1741 e da riforma del 1788, alla contribuzione di 1 ducato e 50 grana ai fini del manenimento del Tribunale Misto per gli affari giuridici relativi ai luoghi pii, fossero essi laicali, religiosi o misti, e riformò il proprio statuto il 10 marzo 1777. *Nota de' luoghi Pii Laicali, e Misti della Città di Napoli i quali, secondo la riforma fatta nel corrente anno 1788, debbono corrispondere la prestazione, come siegue*, Napoli, 1788, p. 8; ASNA, *Camera Reale, privilegiorum 105*, vol. 251, f. 157, anno 1777 a 1778. «Nella piazzetta in fondo trovasi una chiesetta non notata dagli antichi descrittori. Sino a nove mesi sono appartenne alla congregazione de' pittori col titolo di S. Anna e S. Luca. Le opere d'arte che vi si vedevano, oggi sono state trasportate ad una nuova chiesuola che hanno addetta per loro oratorio alla salita Magnocavallo». A causa dell'angustia della sede al Porto, le salme dei confratelli venivano seppellite nella vicina chiesa parrocchiale di San Giovanni Maggiore. Il 20 maggio 1852 la corporazione dei pittori si trasferì nella chiesa del Buon Consiglio a Montecalvario. Cfr. G. Nobile, *op. cit.* 1855, p. 1155-1156; F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, 1962.

³⁷ V. Valerio, *Nel segno di Giraud. Amicizie e intrighi nella Napoli del XVIII secolo*, Napoli, 2003, p. 17.

ancora non garantiva introiti tali da poter preservare qualche risparmio ma che gli consentì certamente di sopravvivere alla terribile carestia e alla pandemia che afflissero Napoli nel 1764.

Dal luglio 1766 e per l'intero anno 1769 il conto di Pietro risulta inattivo, finché il 12 maggio 1770 non depositò con fede di credito la somma di cento ducati, verosimilmente frutto del lavoro svolto in quegli anni. Sappiamo infatti che il 7 aprile 1766 Fabris ricevette un pagamento di cinquantaquattro ducati per dipinti commissionati dall'ambasciatore britannico, sir William Hamilton, giunto a Napoli nel novembre 1764 per sostituire James Gray e residente nel quartiere di Chiaja a palazzo Sessa³⁸. È questo il più antico documento attestante un contatto tra il pittore e l'ambasciatore e l'avvio di un sodalizio che avrebbe spalancato a Pietro Fabris le porte del mercato del *Grand Tour*. Il documento non ci consente di conoscere la quantità e il soggetto dei dipinti commissionati, ma è lecito supporre che si trattasse di vedute della città di Napoli. Nel 1766 Hamilton aveva iniziato a compiere le prime osservazioni scientifiche sul Vesuvio inviandone descrizioni alla Royal Society a Londra. Allegati a una lettera datata 29 dicembre 1767 relativa all'eruzione avvenuta l'ottobre di quell'anno Hamilton inviò tre disegni, due raffiguranti vedute dell'eruzione da sud-est e da sud-ovest e un terzo con i rilievi del cratere del vulcano e le trasformazioni subite a seguito dell'eruzione. I due disegni, irrintracciabili ma noti attraverso la traduzione in incisione pubblicata nel volume 58 delle *Philosophical Transactions* nel 1768 (**figg. 44-45**), sono identici a una coppia di disegni di medesimo soggetto che Fabris eseguì per il visconte di Choiseul, ambasciatore francese presso il Regno di Napoli, consentendoci di attribuire con ogni certezza al Nostro

³⁸ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1563, 7 aprile 1766 partita di 54 ducati, f. 4364, p. 256v: «Ad Hart & Wilckens ducati cinquantaquattro; e per loro a Pietro Fabrizio e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di Don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte; **in virtù di un suo ordine conferitoli de' 4 corrente, in cui disse essere per pitture fatte per esso inviato**; e paghiamo con firma autentica e per esso con autentica di Notar Vincenzo Montella à Pompeo Rotulo per altritanti e per esso à Fortunato Marzano per altritanti. E con sua firma notata di mano di Notar Giovanni Salvetti a lui contanti notata a 5 corrente 54 ducati». Inediti.

anche quelli inviati alla Royal Society³⁹. Tre fogli raffiguranti l'eruzione del Vesuvio inviati a Parigi il 7 novembre unitamente alla relazione sull'evento redatta da Choiseul sono autografi di Fabris (**figg. 46-48**)⁴⁰. Analizzando le date delle relazioni dei due ambasciatori sembra plausibile che Fabris avesse eseguito i disegni del Vesuvio prima per Choiseul e solo in un secondo momento per Hamilton senza che ciò rappresentasse un ostacolo alla costituzione di un rapporto professionale via via sempre più solido al punto da divenire per Fabris garanzia di committenza. Fu tramite Hamilton che nel 1766 durante la visita a Napoli del principe Leopold III Fabris poté ottenere la commissione di due dipinti destinati alla residenza di Wörlitz in Sassonia, come attestano tre pagamenti emessi tra gennaio e maggio 1767 (**figg. 49-50**)⁴¹, e ancora che nel 1768 espose alla mostra della

³⁹ Il rapporto tra William Hamilton e Pietro Fabris è oggetto del capitolo III, al quale rimando per approfondimenti.

⁴⁰ *Novelle erupzion du Veseuve faite le jour 19 8tbre 1767*, viste da sud-est e da sud-ovest, firmate in basso a dx *Fabris F.*, penna, inchiostro, acquerello e gouache, 25,1x33,5 cm e 26,3x35,2 cm; Ministère des Affaires Étrangères, Correspondence politique, Naples, vol. 87, ff. 282 e 283; *Plan du Vesuve et de l'erupcion du 19 8bre 1767*, penna, acquerello, inchiostro e gouache, 25,3x33,9 cm, *Ibidem*, f. 281. Editi da É. Beck, *op. cit.*, 2003, pp. 74-75.

⁴¹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1582, 3 gennaio 1767, f. 4452, p. 7r: «Ad Hart & Wilckens ducati trentacinque; e per loro a Pietro Fabris, e sono per tanti da essi se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine, e conto di S. E. D. Guglielmo Hamilton Inviato Straord.o di S. M. B. presso questa Corte in virtù di un suo ord.e conferitoli in data de 27 ott.e 1766 in cui disse esser prezzo di un quadro pittato da esso Fabris per il Principe di Anhalt Dessau; e per esso con autentica di Notar Giovanni Salvetti di Napoli a Vincenzo de Martino altritanti e per esso con autentica di detto notata fede a D. Gioacchino Chiaromonte con sua firma a lui contanti notata a 27 ottobre 1766».

Ibidem, Giornale cassa matr. 1589, 9 maggio 1767, f. 4613, p. 339r: «Ai Signori Hart & Wilckens ducati trentacinque e per loro a D. Pietro Fabris per tanti se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di D. Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. britannica presso questa Corte in virtù di un suo ordine conferitosi in data dì 16 caduto; in cui disse essere per lo prezzo di un quadro da lui dipinto per conto di S. E. il Principe Anhatt, e ponerli a conto suo. e per esso a detto Buonanno per altritanti notata a 17 caduto, ducati 35».

Ibidem, Giornale cassa matr. 1582, 29 maggio 1767, f. 4670, p. 526r: «Ad Hart et Wilckens ducati trentacinque, e per essi a D. Pietro Fabris, per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro per ordine e conto del cavaliere D. Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. B. presso questa corte, in virtù d'un suo ordine conferitogli in data de 12

Free Society of Artists quattro disegni raffiguranti vedute di Napoli⁴². Le circostanze per le quali Fabris poté partecipare all'esposizione restano ancora poco chiare, sebbene si possa supporre che i disegni, facilmente trasportabili, fossero giunti a Londra per mano di Hamilton, che vi si recò proprio nel 1768, se non addirittura per mano del pittore stesso al seguito del suo mecenate, mancando infatti per quell'anno movimenti bancari che attestino la permanenza di Fabris a Napoli. Colpisce ad ogni modo l'affiliazione a una società già fortemente in crisi proprio nell'anno della secessione dei principali esponenti dell'arte britannica dalla *Society of Artists of Great Britain* verso quella che sarebbe diventata la *Royal Academy of Arts*, lasciando supporre che Fabris non fosse aggiornato su quanto stesse accadendo in quegli anni nel Regno Unito.

Allo scadere del settimo decennio il Nostro si afferma come pittore specializzato in vedute della città e del paesaggio circostante arricchite con scene di genere del popolo napoletano, entrando in contatto con il ricco mercante e collezionista George René Aufrère, a Napoli in compagnia della moglie e del cugino Brownlow Cecil, nono conte di Exeter tra il 1768 e il 1769, i quali acquistarono rispettivamente tre⁴³, e

corrente, in cui disse essere per una pittura per sua Altezza il Principe Annalt, e metterli a suo conto; e per esso al detto Martone per altritanti; notata fede 13 corrente ducati 35». Inediti.

Per i dipinti, repliche con alcune varianti delle tele *Scena popolare in una grotta a Posillipo*, firmata e datata 1756, e *Scena popolare in una grotta con Posillipo sullo sfondo*, firmata Fabris P. (figg. 23 e 25), vedi capitolo IV.

⁴² *Free Society of Artists* 1768, numero 93, four drawings of views in Naples. Cfr. A. Graves, *Society of Artists of Great Britain 1760-1791; The Free Society of Artists 1761-1783: A complete catalogue of contributors and their work from the foundation of the Societies to 1790*, London, 1907, p. 90. La *Free Society of Artists* era nata nel 1761 da una costola della *Society for Encouragement of Manufactures, Arts and Commerce* tentando, sull'esempio di quanto fatto dalla *Society of Artists of Great Britain*, di sganciarsi dall'aspetto commerciale che le esposizioni avevano assunto e divenire vera e propria associazione per la promozione delle arti. Cfr. M. Hargraves, *Candidates for Fame. The Society of Artists of Great Britain 1760-1791*, New Haven-London, Yale University press, 2005.

⁴³ Il 17 febbraio 1769 il pittore fu ricompensato con la somma di cinquantaquattro ducati per aver dipinto tre quadri, il *Gioco del pallone*, una *Donna dell'isola di Procida* e una *Donna del borgo di Santa Lucia*. ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale cassa matr. 1627, f.

cinque dipinti del pittore (**figg. 51-56**)⁴⁴, nonché con Kenneth Mackenzie, visconte di Fortrose. Nell'autunno 1769 Fabris partì al seguito di sir Hamilton, sua moglie Catherine e Lord Fortrose, per un viaggio in Sicilia di cui resta testimonianza, oltre alle parole di Hamilton nelle lettere indirizzate alla Royal Society, nelle *goauches* e nei disegni dell'Etna, delle isole Eolie, allora note come Isole Lipari, che il pittore avrebbe tradotte in incisione nel 1776 per il volume di vulcanologia *Campi Phlegraei* (**fig. 57**)⁴⁵, dei templi di Agrigento, del cosiddetto *Orecchio di Dioniso* a Siracusa (**fig. 58-59**), nelle vedute di Palermo, tradotte da Paul Sandby in acquatinta a Londra nel 1778, e nelle due tele, *Veduta della Piazza Vigliena e del Duomo* e *I Quattro Canti*, delle quali una datata *Fabris P. 1770*, dipinte per Lord Fortrose⁴⁶.

Al gruppo di committenti stranieri di residenti diplomatici, oltre ai citati Hamilton e Choiseul anche il marchese Giuseppe de Sà, ambasciatore del re del Portogallo, si aggiunse negli anni settanta una seconda generazione di viaggiatori, collezionisti, amanti di “virtù”, come William Constable di Burton Hall⁴⁷ e il marchese Smith-Barry⁴⁸ (**figg. 60-61**),

5546, 17 febbraio 1769, p. 195v e 196r: «Ad Hart&Wilckens ducati cinquantaquattro e per loro a Don Pietro Fabris e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto di Don Giorgio Aufrere, e sono per prezzo di tre quattri rappresentando cioè uno **il giuoco del pallone**, un altro una **Procetana**, ed un altro una **Luciana**, e resta soddisfatto per dette tre pitture, e per esso a detto Guarino per altri notata fede a 4 corrente 54 ducati». Inedito.

⁴⁴ *Scena di vita popolare sulla spiaggia di Posillipo*, firmato *Fabris P.*, olio su tela, inv. PIC549; *Scena di vita popolare in riva al mare*, firmato e datato sul retro, olio su tela, inv. PIC548; *Popolani al pozzo*, olio su tela, inv. PIC.14386; *L'arrotino e la filatrice con fanciulli*, olio su tela, PIC14387; *Eruzione del Vesuvio del 1767*, olio su tela, inv. PIC550, Stamford, Lincolnshire, Burghley House.

⁴⁵ La didascalia della tavola XXXVII raffigurante una veduta dell'isola di Stromboli recita che essa fu presa dal vero da Pietro Fabris al ritorno dal viaggio in Sicilia al seguito di Hamilton. *Campi Phlegraei*, Napoli 1776, vol. II.

⁴⁶ Christie's, Londra, asta del 9 aprile, 1990, lotto 86; Finarte, 1991. Cfr. L. Salerno, *Pittori di paesaggio in Italia*, 1991, pp. 332-333.

⁴⁷ Nel 1771 Fabris firmò e datò due *Scene popolari a Mergellina e Posillipo* per William Constable di Burton Hall, ma inviate nel febbraio dell'anno seguente (olio su tela, 53x82 cm, Burton Hall, invv. BCF59 e BCF58). Cfr. M. Calaresu, *Collecting Neapolitans: the representation of street life in Eighteenth-Century Naples*, in *New approaches to Naples*, 2014, p. 185.

che a Napoli giungeva attratta non soltanto dal richiamo degli scavi archeologici ma anche della natura indomita che avevano conosciuto attraverso le vedute dipinte e incise che i tanti pittori britannici al rientro dall'esperienza in Italia proponevano sul mercato londinese in botteghe, fiere ed esposizioni. Nel 1772 Fabris partecipò all'annuale esposizione della *Society of Artists* a Londra con due *vedute di Posillipo* commentate positivamente sul *Gentlemen Magazine's and London Advertiser* del 16 maggio 1772 con l'affermazione: «The style of painting seems to be principally in the possession of foreigners»⁴⁹.

L'aumento del lavoro soprattutto per i viaggiatori orbitanti intorno alla sede diplomatica britannica dovette essere certamente determinante per il trasferimento dal quartiere di San Ferdinando a quello più moderno di Chiaja. Dal 1773 il Nostro prese in affitto un appartamento verosimilmente adibito a bottega nei pressi di Mergellina, sulle rampe di Sant'Antonio a Posillipo che abitava contemporaneamente a un altro quartino con giardino ubicato nella medesima via (**fig. 62-63**)⁵⁰. Pur

⁴⁸ Dei numerosi dipinti di Fabris posseduti da James Hugh Smith-Barry di cui si parlerà nel capitolo IV, ricordiamo qui la *Veduta di Pozzuoli* firmata e datata 1772 di ubicazione ignota.

⁴⁹ Society of Artists 1772, n. 95: A view of the Posillipo at Naples; n. 96: A ditto of ditto. Cfr. A. Graves, *op. cit.* 1907, p. 90. Il catalogo riportava solo il cognome del nostro specificando che egli era Napoli. Tuttavia, nel catalogo pubblicato in occasione della tredicesima esposizione della Society of Artists of Great Britain il nome di Fabris non compare. Cfr. *A catalogue of the paintings, sculptures, designs, engravings etc. now exhibiting by the Society of Artists, associated for the relief of their distressed brethren, the widow and children, at Mr Christie's new Great Room, next Cumberland House, Pall Mall, printed for the Society by Mary Harrison opposite Stationer's Hall, London, MDCCLXXII.*

⁵⁰ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, 2 marzo 1774, matr. 1029, p. 107: «A Don Pietro Fabris ducati dieciotto notata fede a 10 gennaio 1774 e per esso a Don Michelangelo Ferrazzani detti sono per la tanna delli d. 36, che convennero per l'affitto li fece nello scorso anno 1773 ed infra annum di un **quartino terraneo con vista mare**, e sotto del quarto grande in cui abita per uso di casino detto Don Michelangelo, sito nella calata di Sant'Antonio di Posillipo, incluso non meno in detto affitto altro **quartino piccolo con giardino accosto del suddetto quarto grande**, ambedue allora per d. 36 come detto infra annum, come dalla poliza bancale glie ne fece per mano di notaro Antonio Grassi di Napoli, sito a Santa Maria di visita poveri, atteso li restanti d. 18 dovrà pagarceli a 4 maggio 1774. E perché ha ceduto, e rinunciato al detto Don Michelangelo solamente il mentovato quartino terraneo, perciò sia in sua liberta quello affitarsi ad altri a tutto suo piacere dalli 4 maggio 1774 in avanti; l'altro quartino con giardino,

essendosi trasferito a Chiaja con l'intento probabilmente di seguire gli spostamenti della clientela e di Hamilton in particolare, Fabris continuò a mantenere contatti con il quartiere di provenienza, rivolgendosi al notaio Antonio Grasso rogante nella Curia della Cavallerizza Vecchia. Non è difficile immaginare che la posizione dell'abitazione alle pendici della collina di Posillipo avesse anche il duplice vantaggio per il pittore godere della benefica ventilazione e di usufruire di punti di vista utili all'osservazione degli eventi mondani dell'aristocrazia e allo studio del paesaggio partenopeo.

Al 1773 risalgono la serie d'incisioni ad acquaforte raffiguranti costumi popolari con il titolo *Raccolta de' Varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli* e dedicata a sir William Hamilton⁵¹, la tela raffigurante

che sporge la Porta in detta salita di Sant'Antonio sono tra loro convenuti, che resta affittato dalli 4 maggio 1774 in avanti per d. 20 l'anno pagabili tertiatim, come dalla polizza bancale fattali per mano del suddetto notaro Grasso sotto li 18 gennaio 1774 alla quale si abbia relazione». Edito in É. Beck Saiello, *op. cit.* 2008, p. 84 doc. 1. Interpretando erroneamente il documento, la Beck sostiene che i due appartamenti affittati da Fabris erano situati sulle rampe di Sant'Antonio e presso Santa Maria Visitapoveri, vicino a Rua Catalana. In tal modo il documento suffragava l'ipotesi avanzata da Gordon Brown che identificava il pittore napoletano di rua Catalana ritratto da David Allan con Pietro Fabris. Una lettura più attenta chiarisce che gli appartamenti erano entrambi adiacenti al casino di Michelangelo Ferrazzani, quindi situati a Posillipo, e che Santa Maria Visitapoveri era la sede del notaio Antonio Grassi.

⁵¹ Un esemplare della *Raccolta* è conservato nella National Art Library del Victoria and Albert Museum. L'esemplare di proprietà della British Library proveniente dalla biblioteca privata di Giorgio III è andato distrutto durante la seconda guerra mondiale, mentre un terzo esemplare è in collezione Bowinkel. Recentemente è comparso sul mercato antiquario un quarto esemplare composto di trentacinque tavole. Sotheby's, *Old master paintings, 19th century paintings, furniture, works of art and rare books*, Milano, 16 novembre 2010, lotto 173. Si accosta alla raccolta la produzione di tele con soggetto bamboccianti note in pochi rari esemplari: *Popolani al pozzo* e *L'arrotino* (olio su tela, Burghley House, inv. PIC14386 e PIC14387), *Abitazione del ciabattino* (Napoli, coll. priv.), *Filatrice* (Galleria Napoli Nobilissima, 2012), *Interno di una bottega di botti* (già mercato antiquario, ubicazione ignota), *Donna dell'Isola di Ischia* (olio su tela, 39x28,5 cm, Sotheby's Londra, 27 ottobre 2015, lotto 543), *A Luciana* (gouache su carta, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 7116). Tradizionalmente attribuita a Fabris, per quest'ultima *gouache* andrebbe forse avanzato il nome di un giovane Saverio Gatta. Vedi *infra*.

*Ferdinando IV alla caccia al cinghiale presso gli Astroni (fig. 64)*⁵², una coppia di tele *Scena popolare con veduta della baia di Pozzuoli* e *Scena popolare a Marechiaro con il Vesuvio sullo sfondo*, firmate l'una *P. Fabris p. 1773*, l'altra *Fabris p.*, appartenute all'ottavo baronetto Sir Watkins Williams Wynn (**figg. 61 e 65**)⁵³.

L'attività di documentazione del paesaggio marino e campestre di Napoli divenne in pochi anni sempre più intensa quasi che Pietro Fabris avesse già iniziato a dare forma a quelle vedute che avrebbero costituito la spina dorsale dei *Campi Phlegraei*, edito nel 1776 con testi di William Hamilton, alle quali più che la produzione a olio va ricollegata quella à la gouache, come la *Veduta di Posillipo dalla spiaggia di Chiaja (fig. 66)*, firmata e datata *P. Fabris p. 1773* e pendant della *Veduta di Castel dell'Ovo e di Pizzofalcone (fig. 67)*, come la *veduta di Pozzuoli da La Pietra* (firmata e datata 1771, **fig. 68**), conservate in collezioni private, oppure è il caso della *Veduta di Napoli ripresa da Posillipo* e della *Veduta di Monte Sant'Angelo e del Vesuvio da Torre del Greco* (tavv. III e XI dei *Campi Phlegraei*, **figg. 69 e 71**). Infine la panoramica *Veduta del Vesuvio da Portici* della Queensland Art Gallery a Brisbane, Australia (**fig. 70**) è da porre in strettissima relazione con la tavola VII dei *Campi Phlegraei*, *View of Mount Vesuvius from the shore, at Resina, between Portici, and Torre del Greco*. In esse il pittore mostra una maggiore sensibilità per il paesaggio, reso attraverso effetti luministici di controluce, bagliori albeggianti provenienti dall'orizzonte, sapientemente alternati all'inclinazione per la documentazione del dato reale, dei dettagli architettonici, delle crepe dei muri da cui affiorano ciuffi di vegetazione spontanea che caratterizzano anche le quattro gouaches *Interno dell'anfiteatro di Pozzuoli (fig. 30)*, *Sepolcro di via Campana a Pozzuoli (fig. 31)*, *Interno del Tempio di Mercurio (fig. 32)*, *Arco Felice presso Baia (fig. 33)* conservate nel sir John Soane

⁵² Olio su tela, firmato *P. Fabris p. 1773*, 260x157 cm, Caserta Palazzo Reale, inv. 723[1905] poi inv. 945[1978].

⁵³ Sotheby's, *Old masters and British paintings evening sale*, London 13th July 2013, lotto 40.

Museum di Londra⁵⁴ e *Ambulacri dell'Anfiteatro di Pozzuoli*, firmato *Fabris P.*⁵⁵. Elementi archeologici, già proposti da Fabris come singoli inserti scenografici per scene galanti, diventano ora protagonisti della narrazione della *Campania felix* che i viaggiatori stranieri andavano riscoprendo e da cui si discostano in maniera eccezionale, ma su esplicita richiesta del committente, le dodici *vedute degli scavi di Pompei* ad acquerello che Fabris dipinse per sir Hamilton nel 1774 e inviate alla Society of Antiquaries di Londra⁵⁶. È questa serie di acquerelli la conferma di un interesse verso l'Antico, in chiave di reportage all'origine della richiesta del lasciapassare per il Museo Ercolanese a Portici nel marzo 1776⁵⁷.

Dal 1775 Pietro si trasferì definitivamente nel borgo di Chiaia, dove prese in fitto due appartamenti di proprietà di Emanuele Maselli, l'uno al Chiatamone per sessantacinque ducati l'anno e l'altro per centodieci ducati l'anno a Santa Maria Cappella Vecchia vicino alla residenza di sir William Hamilton (**fig. 63**), mantenendo tuttavia lo studio sulle rampe di Sant'Antonio a Posillipo fino al maggio 1776. Dal medesimo anno 1775 Fabris fu inquilino anche di Ambrogio Colimeda, dal quale prese in affitto fino al gennaio 1780 un appartamento a Mergellina, destinato apparentemente prima ad abitazione estiva e infine a dimora stabile⁵⁸.

⁵⁴ *Gouache* su carta, Londra, Sir John Soane's Museum, invv. P369, P368, P429 e P430. Vedi *supra*.

⁵⁵ *Gouache* su carta, 240x330 mm, firmato in basso a sx *Fabris P.*, Napoli, collezione privata. Cfr. *C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento*, catalogo della mostra a cura di D. M. Pagano (Napoli-Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 22 dicembre 2002-1 giugno 2003), Napoli, 2002, p. 89 n°9, scheda di D. M. Pagano.

⁵⁶ Per l'analisi della committenza degli acquerelli rimando al capitolo III.

⁵⁷ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri, b. 1212, f. Per il rapporto di Fabris con l'Antico e gli scavi vedi *infra* e cfr. E. Carrelli, "Digging here and there at random". *Sir William Hamilton, Pietro Fabris e la circolazione delle notizie sugli scavi di Pompei*, in *Pompei e l'Antico*, Atti delle giornate internazionali di studi a cura di R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo (Pompei-Napoli, luglio 2016), Milano, 2016, pp. 20-25.

⁵⁸ I pagamenti di Fabris ad Ambrogio Colimeda coprono il periodo da maggio ad agosto 1778 e da novembre 1779 fino al maggio 1781. Cfr. É. Beck Saiello, *op. cit.* 2008, p. 85 doc. 10; p. 86 nota 10. Come riferito dall'architetto Ferdinando Fuga al Maggiordomo Maggiore il 22 giugno

Un *advertiser* conservato nella Bibliothèque National de France⁵⁹ consente di stabilire che in quell'appartamento, dal luglio 1776, era possibile acquistare il libro *Campi Phlegraei*, del quale il Nostro fu curatore, editore e autore dell'apparato iconografico. Il lavoro lo impegnò al punto da obbligarlo a rinunciare nel maggio 1774 all'importante committenza dell'ambasciatore del Portogallo per «due quadri grandi di bambocciate» e restituire la somma di cinquanta ducati ricevuta in acconto⁶⁰. Parallelamente al lavoro per i *Campi Phlegraei*, esemplificato dalla *Veduta di Pozzuoli* del 1776 (**fig. 72**)⁶¹, proseguì la produzione di vedute con scene popolari, richieste con maggiore frequenza dai *Grand Tourists* britannici, di non sempre adeguata qualità, come nel caso del *Festino a Posillipo* (**fig. 73**)⁶², da far pensare alla mano di qualche aiuto di bottega. Il successo ottenuto attraverso le incisioni dei *Campi Phlegraei*, testimoniato dai pagamenti in favore di Fabris e dall'abbondante numero di copie del libro finora rintracciate in biblioteche pubbliche, fu certamente all'origine dell'iniziativa editoriale di Paul Sandby e Archibald Robertson i quali trasposero in acquatinta vedute di Napoli e dei suoi dintorni realizzate appositamente da Pietro Fabris. Le prime tirature di quindici vedute furono prodotte a Londra nell'aprile 1777 da Sandby e Robertson congiuntamente e poi

1781, Ambrogio Colimeda chiedeva il compenso per una stalla per cavalli messa a disposizione della Corte durante la villeggiatura a Posillipo nell'estate del 1780. ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza Generale-Casa Reale Amministrativa-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Ordini diversi, b. 30.

⁵⁹ Il foglio è contenuto all'interno del *Supplement to the Campi Phlegraei*, Napoli, 1779, p. 7. Bibliothèque Nationale de France, département Réserve, des livres rares, RES. G-S-82(3).

⁶⁰ ASBN, *Banco di Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1932, 9 maggio 1774, p. 201. Cfr. E. Beck, *op. cit.* 2008, p. 84, doc. 2.

⁶¹ Firmata in basso al centro *Fabris p. 1776*, gouache su carta, 28,5x44,6 mm, già Hotel Druot, 23 novembre 1929, lotto 158; Sotheby's New York, 28 gennaio 2016, lotto 307.

⁶² Olio su tela, 75x103 cm, Reggia di Caserta, inv. 2176[1978]; 70x98 cm, inv. 2175[1978].

dall'ottobre di quell'anno fino al 1783 dai singoli incisori separatamente⁶³.

Nell'agosto 1779 una violenta eruzione del Vesuvio fornì l'occasione per nuove committenze da parte della Corte: con Saverio Della Gatta e Alessandro D'Anna Fabris fornì uno dei disegni illustrativi per la relazione sull'eruzione commissionata da Ferdinando IV a Gaetano De Bottis e pubblicata nel 1780 (**figg. 74-75**). Contemporaneamente lavorò alle illustrazioni del *Supplemento ai Campi Phlegraei*, accompagnamento a una lettera sul fenomeno già inviata da Hamilton alla Royal Society, edito nel 1780 a cura del Nostro (**fig. 76**).

Alla fine dell'ottavo decennio Pietro Fabris era un artista pienamente affermato nel suo settore, persino capace di intercettare qualche committenza per la Corte e al timone di una bottega intorno alla quale orbitarono artisti della Real Fabbrica della Porcellana, futuri pittori di Corte destinati a carriere nelle istituzioni borboniche. L'agiatezza economica raggiunta è confermata dalle polizze bancarie a lui intestate: nell'ottobre 1778 ricevette dalla Tesoreria Generale di Casa Reale un compenso di millecentoventi ducati⁶⁴ che impiegò in parte (mille ducati) per la dote di una sua congiunta, donna Antonia Fabris, promessa sposa del pittore Francesco Saverio Della Gatta, secondo quanto stipulato nei capitoli matrimoniali presso il Regio Notaio Antonio Punzo il 3 aprile 1778. La prima tranche della dote di cinquecento ducati fu

⁶³ Per la serie, conosciuta con il titolo *Views of Naples*, e i rapporti tra Sandby, Robertson e Fabris vedi capitolo III.

⁶⁴ ASNA, *Tesoreria Generale Antica, Scrivania di Razione e Ruota dei Conti*, II Numerazione, vol. 78 (anno 1770-1778), Ruota dei Conti, Extraordinario 3°, fol. 265: «S. M. con Real ordine de 6 ottobre 1778. Comanda il Re che la Scrivania di Razione liberi prontamente a favore di Don Pietro Fabri ducati 1120. In vigore di detto real ordine a 6 ottobre 1778 se gli spedì la corrispondente libranza. Extr. 32, fol. 173t».

ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, polizza di cassa matr. 15134, 30 ottobre 1778: «Pagate da questa Generale Segreteria a Don Pietro Fabri ducati millecentoventi fattoli esito questo disposto (?) dalla detta Generale Segreteria li 6 ottobre 1778. millecentoventi. Nicola Tamburelli. Giuseppe Minichino/ Pagate dal Ris. dal Delegato e Governatore delle grana 52 1/2 a tomolo Arrendamento del Sale del Regno di ducati 5500». [sul retro] Guarino / Per altritanti Pietro Fabris [in grafia di Fabris] / Gubbert. Inediti.

liquidata a Francesco Saverio il 2 gennaio 1779, mentre il rimanente sarebbe stato saldato entro i sei mesi successivi al matrimonio⁶⁵.

Pur restando poco chiara la motivazione del compenso da parte di Casa Reale, mancando la causale, possiamo stabilire con buona dose di certezza che Pietro Fabris entrò in contatto con la Corte in più di un'occasione, nel giugno 1776 quando a seguito della presentazione a Ferdinando IV del primo esemplare dei *Campi Phlegraei*, per il quale Fabris chiese la concessione della privativa di stampa, gli fu accordato anche un donativo di centoventi ducati, nonché il permesso di visitare il Museo Ercolanese di Portici⁶⁶, e nel 1779 quando gli fu richiesta una *Veduta dell'eruzione del Vesuvio della sera dell'8 agosto* per il *Ragionamento Istorico sul Monte Vesuvio* in cui il naturalista Gaetano De Bottis rendeva pubbliche le osservazioni sul fenomeno da lui compiute per ordine del re e pubblicato presso la Stamperia Reale l'anno seguente (**fig. 75**). Per quell'incarico evidentemente Fabris fu ricompensato in ritardo poiché il suo nome fu segnalato al Maggiordomo Maggiore, Principe di Francavilla, affinché questi fornisse alla Segreteria di Stato, allora presieduta dal Marchese di Squillace, spiegazioni sulla supplica inoltrata dal Nostro⁶⁷. Infine viene menzionato in una lettera del capo della Real Tappezzeria, Giuseppe Santasilia, del 26 maggio 1782 in riferimento alla stima di alcuni quadri che la vedova del pittore aveva presentato al re⁶⁸.

Sono tuttavia i pagamenti a favore di Francesco Saverio Della Gatta, di Vincenzo Cicchetti, di Pierre-Jacques Volaire e di Giovanna Apolloni, vedova di Antonio Joli, prima ancora di quelli destinati ai banchieri di sir William Hamilton e sui quali si ritornerà, i più utili a delineare i rapporti

⁶⁵ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 2112, 2 gennaio 1779, p. 75. La polizza era datata 22 dicembre 1778. Edito da É. Beck, *op. cit.* 2008, p. 85, doc. 9.

⁶⁶ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1212, f. 364; b. 1213, f. 64; Segreteria di Stato di Casa Reale, Diversi, b. 920.

⁶⁷ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri Diversi, Grazia-Casa Reale Memoriali, 1779, b. 1193, Lettera F: «11 novembre 1779. Fabris Pietro. Il Maggiordomo Maggiore informi col parere». Inedito.

⁶⁸ Vedi supra.

privati e i legami artistici che Pietro Fabris instaurò a Napoli. Nel 1778, infatti, dopo aver stipulato l'accordo matrimoniale tra Antonia Fabris e il pittore Francesco Saverio Della Gatta, il Nostro emise un pagamento in favore della vedova di Joli restituendo un prestito di trenta ducati che il pittore gli aveva concesso anni addietro, e altrettanto fece con Volaire dal quale nel giugno 1778 aveva ricevuto la somma di duecento ducati⁶⁹. Nello stesso mese con polizza di centottantacinque ducati Fabris retribuì Vincenzo Cicchetti, pittore e incisore della Real Fabbrica di Porcellana, «per doverli distribuire a i miei giovani pittori, in soddisfazione delle loro fatiche fatte nell'opera del mio libro intitolato i Campi Phlegraei; e con tal final pagamento restano saldati, e soddisfatti di tutto il passato»⁷⁰.

La chiusura del conto intestato a Fabris presso il Banco di San Giacomo entro il primo semestre 1781 e una serie di pagamenti emessi nel giugno 1780 da sir William Hamilton in favore di Francesco Saverio Della Gatta per copie del *Supplemento ai Campi Phlegraei* ci spingono a credere che Fabris morì nel 1781 e che la gestione della sua bottega passò a Della Gatta, il quale probabilmente vi lavorava già da tempo

⁶⁹ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 2072, 3 giugno 1778: «A don Pietro Volaire d 200 fede primo giugno 1778. E per me li suddetti d. 200 li pagherete a Don Pietro Fabris pittore inglese e sono per tanti che da me se l'imprestano graziosamente e senza interesse alcuno per dovermi restituire alle 24 del mese di luglio primo venturo del corrente anno e per mia maggiore cautela me ne ha cautelato di detta summa con polizza Bancale diretta a detto vostro banco in data di questo giorno autenticata dal Regio Notaro Tommaso Sepe di Napoli che conservo e così pagarete. Napoli primo giugno 1778. Pietro Volaire. e per me pagherete li suddetti d. 200 al Sig. Guglielmo Lejans per altritanti. Pietro Fabris». Edito da É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, 2010, p. 220 nota 967.

ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 2102, 24 ottobre 1778, p. 331: «A Pietro Fabri ducati 200 Banco San Giacomo pagate al signore Don Giacomo Volaire ducati 200 correnti l'istessi da lui improntatimi graziosamente, e senza interesse alcuno. E con tal pagamento resta sodisfatto per detta causa, come d'ogn'altra fin'oggi. Napoli 13 ottobre 1778. Pietro Fabri. Notata fede a 13 ottobre 1778. Al magnifico Filippo Lettieri, per altritanti. Giacomo Pietro Volaire». Edito da É. Beck, *op. cit.* 2008, p. 84 doc. 7. Per il prestito di Joli vedi in questo capitolo *infra*.

⁷⁰ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 2095, 14 ottobre 1778, p. 842, edito da É. Beck, *op. cit.* 2008, p. 84 doc. 6.

(figg. 74 e 76)⁷¹. A proposito di questi ultimi documenti è doveroso fare alcune considerazioni. Della Gatta non incassò direttamente il denaro ma girò la polizza a Elisabetta Gubbert alla quale spettava il pagamento. Sul retro della polizza di 1120 ducati emessa dalla Tesoreria Generale di Casa Reale e incassata da Fabris nell'ottobre 1778 compare il medesimo cognome Gubbert, mentre Elisabetta Gubbert è il nome della titolare della stamperia sotto cui fu registrato il *Reimprimatur* del *Supplemento ai Campi Phlegraei*⁷². L'appellativo di vedova con la quale viene menzionata nel documento ci spingono a pensare che ella fosse la vedova di Fabris, menzionata da Santasilia. Il che ci consentirebbe di delineare più dettagliatamente la composizione del nucleo familiare del Nostro: una moglie imparentata con stampatori e presumibilmente una figlia, Antonia, andata in sposa al pittore Della Gatta.

⁷¹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1868, 3 giugno 1780, f. 5944, p. 356v: «Ad Hart et Wilkens ducati novanta e per loro a **don Saverio Gatta** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto del cavalier don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa corte, in virtù di suo ordine conferitoli in data de 31 caduto, in cui disse per importo di **dieci copie del Supplemento dei Campi Phlegrei** e ponerli al suo conto; e con sua firma, a lui contanti, in autentica di Notar Antonio Punzo notata fede a 2 corrente».

ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1870, 1 luglio 1780, f. 5944, p. 522r: «Alli detti [Hart et Wilkens] ducati novanta e per essi a **don Saverio Gatta** e sono per tanti da loro se gli pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto di S. E. il signor Cavalier Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte in virtù di suo ordine conferitoli in data de 26 caduto in cui disse per importo di **altre 10 copie del Supplemento de Campi Phlegrei**, e ponerli a suo conto e per esso con autentica di Notar Antonio Punzo a donna Elisabetta Gubbert atteso alla medesima spettano; e con sua firma a lui contanti con autentica di detto Notare notata fede a 28 caduto». Inediti.

⁷² ASNA, *Real Camera di Santa Chiara-Delegazione della Real Giurisdizione*, *Imprimatur e Reimprimatur*, vol. 3, f. 118t: «10 maggio 1780. Elisabetta Gubbert vedova di Hamilton. Il supplemento dell'opera del cavaliere D. Guglielmo di Hamilton intitolata i Campi Flegrei. revisore Tommaso Fasano». Inedito.

3. Il problema della formazione: Pietro Fabris, vedutista o paesaggista?

Complessa appare la questione della cultura artistica e della formazione di Pietro Fabris, difficilmente riconducibile ad ambito veneto o d'oltremarina, poiché non suffragata da elementi documentari certi, per quanto plausibile sia una parentela con lo scenografo Jacopo Fabris. Tantomeno appare corretto il richiamo alla matrice veneta, mancando nella produzione di veduta del Nostro qualunque riferimento all'impostazione prospettica canaletiana. Se è possibile definire pittura di veduta quella del Fabris, è necessario ammettere che essa presenta maggiori tangenze con le soluzioni proposte da Antonio Joli (Modena, 1700 - Napoli, 1777) che non con quelle di Gaspard van Wittel che a Napoli aveva soggiornato e lasciato la sua impronta.

Nella biografia di Paul Bril inserita nelle *Considerazioni sulla pittura* (ca. 1620) Giulio Mancini aggiungeva una variante alle tipologie della rappresentazione del paesaggio, tradotto fino a quel momento sotto forma di vedute di prospettiva, di profilo, a volo d'uccello, in pianta, sostenendo che il paesaggio dipinto dai fiamminghi era «piuttosto una maestà scenica che un prospetto di paese», qualcosa di differente da ciò che proponevano gli italiani, i quali dipingevano “ritratti di città”⁷³, traduzione in forma visiva e concettuale della realtà percepita che il termine prospetto preso in prestito dal linguaggio architettonico ben rappresentava. Appare chiaro che per “maestà scenica” Mancini intendesse la capacità di rendere le atmosfere di un paesaggio, ottenibili attraverso lo studio della luce dal vero. Nel XVII secolo l'abbondanza di vedute cartografiche potè stimolare la ricerca e la sperimentazione di nuove soluzioni formali per la rappresentazione del paesaggio, concentrandosi i pittori su singole porzioni di città di cui porre in risalto gli elementi emergenti, quasi che alla diffusione di vedute e mappe cartografiche corrispondesse una specializzazione

⁷³ C. de Seta, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. de Seta e D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, 2001, p. 28.

nella rappresentazione particolareggiata dei singoli soggetti. Fu probabilmente la bottega di Agostino Tassi lo snodo tra le sensibilità d'oltralpe e quelle italiane, dove lavorò Gottfried Wals, e intorno alla quale dovette muoversi anche il giovane Viviano Codazzi, a Roma dal terzo decennio del secolo fino al 1632. La sua formazione basata sugli studi di ottica, prospettiva e certamente di architettura si univa a una profonda conoscenza del territorio romano di cui era in grado di cogliere le essenze più profonde mescolando la reale rappresentazione degli edifici e degli spazi, reinterpretati in una dimensione atemporale, in cui paesaggio e veduta coesistono. La discesa dei pittori fiamminghi a Roma consentì di sviluppare un rinnovato senso di naturalezza nella resa del paesaggio e nella ricerca di nuovi *topoi* da proporre al pubblico e pertanto nel loro percorso va rintracciata la molla per una ricerca figurativa protesa alla rappresentazione degli effetti luministici. I contemporanei percorsi di Filippo Napoletano e di Gottfried Wals, entrambi nel 1616 a Roma⁷⁴, costituirono le premesse alle soluzioni compositive e ai metodi di lavoro di Claude Lorrain, il quale tra il 1620 e il 1622 compì il suo apprendistato proprio nella bottega napoletana di Wals.

Si può azzardare che l'incontro tra ritratti di città e maestà scenica qualifichi il linguaggio pittorico sviluppato da Gaspard van Wittel (1652-1736), nato ad Amersfoort intorno al 1652, e dal 3 gennaio 1675 documentato a Roma, dove probabilmente frequentò la bottega di Abram Goenels e la *Shildersbent* degli olandesi con il soprannome di *De Toors*, la torcia. Se problematica è la questione della sua formazione, terminata certamente al momento del viaggio in Italia, come attestano la collaborazione come disegnatore con l'ingegnere Cornelis Meyer per documentare il progetto di canalizzazione del Tevere, cui quest'ultimo stava lavorando, la conoscenza e l'uso pratico della camera oscura emergente dai primi disegni degli anni ottanta⁷⁵,

⁷⁴ L. Trezzani, *Il paesaggio naturalistico*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, 2004, pp. 169-170.

⁷⁵ F. Benzi, *Idea e metodo nella pittura di Gaspare Vanvitelli "Degli Occhiali"*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi - C. Strinati (Roma-Chiostro del Bramante, 26

altrettanto complessa è la sua intera parabola artistica alimentata dalla scarsità di dati certi rilevanti, eccettuati il matrimonio con Anna Lorenzani il 18 febbraio 1697, la nascita dei figli e i numerosi viaggi lungo la penisola italiana da Roma a Firenze a Venezia e poi a Napoli e ritorno attestati più dalla sua produzione grafica e pittorica che non da evidenze documentarie. Nei tre studi per la *veduta del Canal Grande verso San Marco a Venezia*⁷⁶, antecedenti al 1681, van Wittel sintetizza il procedimento creativo, basato sulla copia di un'immagine reale proiettata su un foglio da disegno preparato con una quadrettatura, utilizzato per la riduzione in scala prospettica della veduta urbana e di paesaggio. Il soggiorno a Napoli nel 1699 al servizio di Luis Francisco de la Cerda y Aragon, nono duca di Medinaceli, vicerè a Napoli dal 1696 al 1702 e genero di Filippo Colonna, contribuì da un lato all'apertura da parte del pittore verso aspetti più naturalistici del paesaggio, dall'altro preparò il terreno per il collezionismo di veduta dell'aristocrazia e della borghesia partenopea⁷⁷.

La luce e l'atmosfera della città rapidamente annotati su fogli rielaborati e rimaneggiati sul posto o in studio per poterli trasportare in pittura, attraverso il ricorso a tagli prospettici innovativi erano restituite in lucida e attenta rappresentazione dei panorami appena scoperti con risultati di straordinario interesse, figli di una curiosità di chiara ascendenza nordica che poneva i lavori di van Wittel a forte distanza dalle fantasiose impostazioni a volo d'uccello con la linea dell'orizzonte innalzata alla Didier Barra e in rottura con la coeva produzione di

ottobre-2 febbraio 2003; Venezia-Museo Correr 28 febbraio-1 giugno 2003), Roma, 2002, pp. 21-32.

⁷⁶ I disegni fanno parte di un album conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Cfr. *Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, (Roma-Biblioteca Nazionale, 17 aprile-13 luglio 2013), M. M. Breccia Fratadocchi e P. Puglisi, Roma, 2013, pp. 190-191.

⁷⁷ Restano ancora da chiarire i rapporti del pittore con i committenti romani, tra i quali Lione Pascoli menziona i marchesi Sacchetti, che lo avrebbero addirittura ospitato per sei anni in casa propria, Livio Odescalchi che del van Wittel possedeva diciannove vedute, e i principi Colonna per i quali il pittore lavorò dal 1698 al 1712. Cfr. *Gaspare Vanvitelli op. cit.*, Roma, 2002.

veduta⁷⁸. Soffermandosi su ciò che l'occhio vedeva attraverso la camera oscura dalla quale il pittore riprendeva proprio quelle caratteristiche di nitidezza della luce che enfatizzava i dettagli particolareggiati di palazzi, strade, canali, fiumi, egli offriva un approccio moderno alla realtà contemporanea, al paesaggio urbano, i cui elementi costitutivi diventavano protagonisti, attori di primo piano nel teatro del mondo, segnando il passo dalla veduta ideata a quella topografica, ben esemplificata dalla veduta di taglio quasi panoramico della collina di Pizzofalcone vista dal mare⁷⁹. L'arrivo a Napoli di Gaspar van Wittel con lo scopo di documentare le iniziative promosse dal viceré in campo urbanistico dovette rientrare certamente in un più ampio piano di vitalizzazione dell'ambiente culturale della corte spagnola avviato con la restaurazione dell'antica tradizione per i vicerè di presiedere alle accademie a Palazzo, quando nel medesimo periodo altre accademie rifiorivano presso il Gesù Vecchio, agli Studi e a San Lorenzo⁸⁰. Sebbene già documentato da disegni e dipinti raffiguranti i centri del Lazio, di Urbino e del Lago Maggiore, fu a Napoli che van Wittel si aprì allo studio del paesaggio, come testimoniano due *vedute di Nisida* e due *vedute del Vesuvio* (**fig. 77**), inserite nell'inventario del duca di Medinaceli e probabilmente risalenti all'eruzione del 6 luglio 1701 cui Gaspar dovette assistere⁸¹, nonché il foglio raffigurante la *collina del Vomero con Castel Sant'Elmo* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Fu un dipinto di soggetto napoletano, la *Grotta di Posillipo*, che

⁷⁸ Per Gaspar van Wittel si vedano anche G. Doria, *Il Largo di Palazzo a Napoli e Gaspare degli Occhiali*, Milano, 1964; G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, 1966; Idem, *Gaspar van Wittel*, n. ed. a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano, 1996.

⁷⁹ Disegno su carta, Napoli, Museo e Certosa di San Martino.

⁸⁰ Per la corte vicereale asburgica a Napoli si vedano G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, XV/3, Torino, 2006, pp. 823-1033; *Il Viceregno austriaco (1707-1734). Tra capitale e provincia*, Atti del convegno (Foggia, 2-3 ottobre 2009), a cura di S. Russo, N. Guasti, Roma, 2010; *Cerimoniale del viceregno austriaco di Napoli 1707-1734*, a cura di A. Antonelli, Napoli, 2014.

⁸¹ All'episodio alludeva Luigi Vanvitelli in una lettera del 21 febbraio 1757 mentre raccontava al fratello Urbano della terribile eruzione in corso. Cfr. *Lettere di Luigi Vanvitelli nella Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, Galatina, 1976.

van Wittel presentò all'Accademia di San Luca come saggio di ammissione l'11 ottobre 1711, anno che compare anche su due vedute della *Darsena di Napoli*, l'una eseguita a Roma, l'altra a Napoli e conservata nella Galleria Sabauda di Torino (**fig. 78**), tanto da far presumere un secondo soggiorno napoletano del pittore⁸². L'elezione ad accademico di San Luca nel 1711 sotto il principato di Carlo Maratta, l'incarico presso l'Accademia di "curatore dei forestieri" e "assistente agli studi" che ricoprì dal 1713 e l'affidamento dell'insegnamento di prospettiva nel 1725, sancirono l'importanza di un percorso artistico di cui anche gli Accademici percepirono la portata. Tratte dal patrimonio grafico accumulato durante i viaggi, le vedute di Napoli di van Wittel sarebbero divenute prototipo imprescindibile per chiunque si cimentasse nella pittura di veduta tanto da contribuire alla sedimentazione nell'immaginario europeo dell'iconografia della città. *La veduta della Darsena di Napoli dal mare* (**fig. 78**), che abbraccia con un solo colpo d'occhio la città e la collina del Vomero, ritorna alla metà degli anni cinquanta nella tela di Antonio Joli dipinta per Lord Brudenell⁸³, mentre la *veduta di Posillipo con il Vesuvio sullo sfondo* (**fig. 79**), già ripresa da Adrien Manglard, attraverso le sue molteplici varianti divenne indiscussa protagonista del vedutismo napoletano per oltre un secolo.

La presenza in collezioni napoletane di dipinti di veduta non può essere ritenuta di per sé garanzia della diffusione del modello estetico vanvitelliano. Se è vero che il principe di Avellino, Marino Francesco Caracciolo, marito della nipote del Gran Conestabile Lorenzo Onofrio Colonna, Antonia Spinola Colonna, possedeva otto vedute di città italiane eseguite dal pittore, gli inventari dei beni di Nicolò Gaetani, d'Aragona, duca di Laurenzano e principe di Piedimonte, del marchese del Vasto, Cesare Michelangelo d'Avalos, di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, duchessa di Terranova e Monteleone, così come

⁸² Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, 1990, p. 189 n° 29-30.

⁸³ A. Joli, *Il molo grande*, olio su tela, 49x77 cm, Beaulieu, Palace House, collezione di Lord Montagu of Beaulieu, inv. M454. Cfr. R. Toledano, *op. cit.* 2006, p. 324 N.VIII.

quelli di Antonio Astuto, avvocato ordinario dell'arrendamento dell'olio e del sapone, di Gaetano Cennini, fratello del pittore Pietro Paolo Cennini, confermano la fortuna di dipinti di paesaggio di Paul Brill, Herman Baur, van Swanevelt e van Poelenburg, Wals, Filippo Napoletano e Salvator Rosa, Gaetano Martoriello e di vedute di Viviano Codazzi, Angelo Maria Costa, Leonardo Coccorante⁸⁴.

Il fatto che la pittura di veduta a Napoli risentisse ancora nella prima metà del XVIII secolo da una parte del rovinismo di Leonardo Coccorante, «in sostanza ancora nel solco della locale tradizione avviata nel primo Seicento dal Codazzi e ripresa proprio di recente dal suo maestro, quell'Angelo Maria Costa»⁸⁵, pittore siciliano, oscillante tra quadraturismo e prospetti vanvitelliani, dall'altra dell'impostazione cartografica della veduta a volo d'uccello di matrice fiamminga, rivela la inspiegabile mancanza di fortuna non tanto dei soggetti quanto della costruzione e delle soluzioni formali adottate da van Wittel, quasi che il suo soggiorno e il suo magistero non avessero destato interesse nei pittori attivi a Napoli intorno al 1700. Dunque, per quanto concerneva la pittura di prospettiva, negli anni trenta del secolo era la visionaria impronta di Leonardo Coccorante (1680-1750 ca.) a rappresentare la grande novità a Napoli. «Virtuoso pittore di architetture e vedute» dalle belle tinte, Coccorante era noto anche in Inghilterra e Francia, aveva lavorato agli affreschi della farmacia del convento di Santa Maria della Stella, lasciandovi la sigla *LC* e la data 1707, e nel palazzo reale di Napoli, come attestano i pagamenti della Giunta degli Allodiali del 1741 per «lavori di pittura di Architettura e Paesaggi nell'Appartamento e Loggia della Regina». Delle tele destinate ad uso di sovrapposte dipinte per la regina di Napoli, Maria Amalia, sono stati identificati la *Veduta del porto di Taranto* (firmata, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino), due vedute firmate e datate 1739 del *borgo di Chiaia con*

⁸⁴ Cfr. G. Labrot, *Italian Inventories 1. Collections of paintings in Naples. 1600-1780*, London-New York-Paris, 1992, nn. 23, 24, 27, 28, 34; Idem, *Palazzi napoletani: storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, 1993, p. 195.

⁸⁵ Cfr. N. Spinosa, *La pittura di veduta a Napoli*, in N. Spinosa – L. Di Mauro, *op. cit.*, 1989, pp. 18-19.

palazzo Cellammare e del *Palazzo degli Studi* (Napoli, coll. priv.)⁸⁶, *l'uscita di Carlo e Amalia da Palazzo Reale* (firmato, Roma, coll. priv.), una *rovina* (Napoli, Palazzo reale) e un *Paesaggio al chiaro di luna* (Reggia di Caserta)⁸⁷.

Seppur ricordati con l'appellativo vedute, i più antichi dipinti di Fabris rappresentano in realtà scene galanti o popolari, in relazione alle quali l'elemento prospettico urbano o di paesaggio diventa strumento scenografico funzionale allo spirito di narrazione. Le due *Vedute di Napoli con architture all'antica*, una delle quali firmata e datata 1763 (**figg. 80-81**)⁸⁸, la *Veduta fantastica di una costa napoletana con scena galante* di Baltimora (**fig. 82**)⁸⁹, il *Minuetto sulla spiaggia di Baia*⁹⁰ e la *Colazione a Posillipo*⁹¹ (**figg. 83-84**), collocabili entrambe entro la prima metà degli anni cinquanta del secolo, denunciano la spensieratezza di una vita condotta ai bordi del litorale partenopeo in una dimensione di sospesa felicità che neanche il Vesuvio fumante all'orizzonte è in grado di spazzar via. Fabris si rivela conoscitore attento delle abitudini dell'aristocrazia napoletana frequentatrice di spiagge ove trascorrere la giornata durante la stagione estiva alla ricerca di sollievo dalla calura. Per la spiccata propensione alla cronaca mitica di un'aristocrazia dedita ai piaceri mondani, la produzione di Fabris sembra affondare le radici nella temperie artistica vicereale austriaca quando, impadronitasi di

⁸⁶ *All'ombra del Vesuvio*, op. cit., 1990, p. 371 schede di M. Utili.

⁸⁷ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, architetti napoletani*, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 2008, vol. 3, t. II, p. 1066, nota 49 e 1068 nota 57.

⁸⁸ Londra, Agnew's 1958, ex collezione T. Morgan Grenville, ex collezione del marchese di Breadalbane, Taymouth Castle. Firmato e datato 1763, 77x128 cm (vedi scheda 64086, Fototeca Zeri, Bologna); l'altro, 77x127 cm (vedi scheda 64072, Fototeca Zeri, Bologna). Cfr. F. Zeri – A. Gonzàles-Palacios, *Un appunto su Vernet e Napoli*, in "Antologia di Belle Arti", a. 2, n. 5, 1978, pp. 59-61.

⁸⁹ Olio su tela, 63,3x76,6 cm, Baltimora, Walters Art Museum, inv. 37.875. Proveniente dalla collezione di Marcello Masserenti fu acquistato nel 1902 da Henry Walters (1848-1931). Cfr. Catalogo Masserenti 1881, n. 287 e catalogo 1897, n. 800; F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 1976, p. 548, scheda n. 436.

⁹⁰ Olio su tela, 56x102 cm, Reggia di Caserta, inv. 2136[1978].

⁹¹ Olio su tela, 56x102 cm, Reggia di Caserta, inv. 2137[1978].

Napoli all'inizio del XVIII secolo, la nuova dinastia reggente tentò di scardinare attraverso riforme in campo giuridico ed economico il secolare malgoverno spagnolo. Il commercio non era granché dinamico se verosimili sono le parole rivolte al neo insediato governo austriaco di Carlo VI, contenute nella *Memoria* del 1707 dell'avvocato Alessandro Riccardi con le quali si chiedevano riforme legislative atte allo sviluppo del commercio tramite la creazione di un porto franco e alla libera concessione ai privati di investire i capitali in navi, elencandone gli evidenti vantaggi: «Gli artisti avendo più da lavorare, più guadagnerebbero, e per rendere più pregevoli le mercatanzie, aguzzerebbono gli ingegni, sicché facendo lavori non meno belli de' Franzesi, Inglesi, Olandesi, renderebbe la loro giornata non due o tre carlini, ma dieci, o dodici». È evidente come la crisi del ceto mercantile a Napoli avesse forti ripercussioni su quella porzione di mercato artistico locale caratterizzato da un'ampia schiera di prodotti per così dire artigianali, di ridotta qualità, che non erano in grado di competere con la produzione straniera. Parole che facilmente si adattano al mercato dei quadri dominato dal nucleo di pittori inseriti nella cerchia della committenza nobiliare napoletana e austriaca oltre il quale però un abbondante numero di maestranze si adoperava con difficoltà rasentando la sopravvivenza. L'assenza di una solida Accademia di Pittura e il monopolio esercitato dalle botteghe di Luca Giordano e Francesco Solimena per la formazione dei giovani contribuivano all'aggravamento del problema della scarsa varietà dell'offerta commerciale, tanto in termini di linguaggio figurativo quanto in termini di soggetti. La corte austriaca appena subentrata con il viceré Wirich Philipp Lorenz Daun (1707-1708) si rivolse alla scuola pittorica locale non per la commissione di opere permanenti ma per arricchire e abbellire le proprie residenze in patria. Tele di Francesco Solimena partirono da Napoli suscitando gli interessi dell'aristocrazia imperiale che attivò tutti i canali diplomatici utili a instaurare contatti con i committenti del maestro a Napoli e laddove non si riuscisse nell'impresa di ottenerne un dipinto, a ripiegare su uno degli allievi. Al flusso verso l'Impero corrispose ben presto l'arrivo a Napoli di pittori

austriaci desiderosi di perfezionarsi alla bottega di Solimena mentre gli artisti orbitanti intorno alla corte a Napoli furono impiegati per la produzione di apparati effimeri da feste e cerimonie, organizzate probabilmente in un'ottica di ostentazione e manifestazione di opulenza necessaria all'affermazione del potere costituito. Cerimonie ufficiali durante il vicereame del conte Aloys Thomas Raimund Harrach (1728-1733) sono documentate con dovizia di particolari nei lavori di Nicola Maria Rossi (*Uscita del viceré e della consorte dal Palazzo Reale, Partecipazione del viceré alla Festa dei Quattro Altari, il Viceré che si reca in pellegrinaggio al santuario di Santa Maria di Piedigrotta*, 1731-1732) concepiti per far scorrere l'occhio dello spettatore sul viceré e il suo corteo, sugli spettatori e sul popolo festante, e di Gaspar Butler (*Uscita del viceré Harrach e del suo corteo dal Palazzo Reale*, 1733) più orientate verso il vedutismo⁹². Qui il corteo sembra fornire il pretesto per una veduta prospettica del Palazzo Reale e del Largo prospiciente con la chiesa di San Francesco Saverio. Lo spazio è scenicamente chiuso a sinistra dalla chiesa di San Luigi di Palazzo, a destra dalla fontana di Medinaceli con la statua del Gigante, e sul piano dell'orizzonte dal Vesuvio fumante.

Per altro verso la produzione di scene popolari con sfondi paesistici cui Fabris si dedicò, verosimilmente sin dall'inizio della propria carriera, presenta riflessi della poetica agreste di Andrea Locatelli, Paolo Anesi (1696-1773 ca.)⁹³ e di Paolo Monaldi (1704-1780) per la resa della spensieratezza dei popolani intenti a suonare liuti e ballare il saltarello, rivelando allo stesso tempo una forte familiarità con soggetti e scene di genere tale da presupporre una formazione o almeno una frequentazione assidua nell'ambito dei pittori bamboccianti (**fig. 85**). A Roma Paolo Monaldi aveva collaborato con Paolo Anesi per un ciclo

⁹² Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung Gemäldegalerie. Per un'analisi sulla committenza austriaca a Napoli si veda S. Schütze, *Theatrum Artis Pictoriae: i viceré austriaci a Napoli e le loro committenze artistiche*, in *Cerimoniale del vicereame austriaco di Napoli 1707-1734*, a cura di A. Antonelli, Napoli, 2014, pp. 37-68.

⁹³ Anesi fu allievo a Roma di Bernardino Fergioni (1674-1738). Nel 1715 all'età di 19 anni Paolo Anesi fu testimone del deposito del testamento del Fergioni. Cfr. *Fergioni, Bernardino Vincenzo*, in *Dizionario Biografico Treccani*, voce di O. Michel.

pittorico a Villa Chigi, spettando al primo le figure, al secondo il paesaggio⁹⁴ e l'eco di quel *milieu* culturale nella pittura di Fabris, non avendo corrispettivi in quei primi anni cinquanta a Napoli, ci induce a ipotizzare per il Nostro la conoscenza di quella cultura maturata in ambito romano.

Quanto più diviene accentuata la tipizzazione dei personaggi popolari che animano le tante vedute di Napoli del Fabris, tanto maggiormente l'inclinazione bamboccianta per il deforme e il raccapricciante cede il passo a una pittura tutta protesa alla descrizione dei dettagli e delle minuterie dell'abbigliamento, degli accessori, delle vivande, di quel bagaglio figurativo che costituisce la tradizione di un popolo, una pittura didascalica nella misura sufficiente a riscuotere consenso presso i viaggiatori stranieri agli occhi dei quali le peculiari abitudini dei napoletani rappresentavano la libera manifestazione dei sentimenti umani. Capacità tali da potersi quasi adattare al Nostro le parole del De Dominici riguardanti il pittore il pittore Giovanni Marziale (16?-1731), coautore al fianco di Coccorante di una *Stregoneria*, recentemente identificata con il dipinto in collezione Gonzales a Madrid⁹⁵. Morto prematuramente, Marziale «ha per lo più rappresentato azioni popolaesche, come sono mercati, giuochi di varie maniere, carriere per guadagnare il pallio, sbarchi di robbe, lotte, risse, e simili, ma le stregonerie e bambocciate ch'ei dipinse son veramente curiosissime a vedere, e tutte le sue invenzioni meritan lode». «Non era pittore per cose eroiche, mancandogli la perfezione al disegno che si richiede in tali componimenti. Laddove nelle descritte azioni popolaesche supplendo lo spirito, e massimamente in picciolo, appaga l'occhio e consegue applausi. (...) Egli però fu sfortunatissimo nel suo mestiere, dando a buon baratto le pitture, e soltanto sollevavasi alquanto dalle miserie in quanto sovente veniva adoperato da' pittori di paesi, marine, ed architetture, accordando le figurine ne' loro quadri,

⁹⁴ Cfr. A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano*, Roma, 1976.

⁹⁵ B. De Dominici, *Vite*, vol. 3, t. II, nota 23, p. 1053.

dapoi ch  meglio era remunerato da' professori che da coloro che compravan suoi quadri»⁹⁶.

E dunque Fabris, come Marziale, «non era pittore di cose eroiche», ma geniale autore di «azioni popolarresche», poco efficaci anche da un punto di vista prospettico. La calibratura dello spazio   spesso incerta anche nelle opere tarde, rivelandosi spesso semplice fondale replicabile alla bisogna, secondo una logica quasi scenica ma non scenografica. I rapporti proporzionali tra piano di fondo e figure in primo piano non seguono calcoli matematici. La sovrapposibilit  di certi sfondi con i dipinti analoghi di Antonio Joli ci consente di dire che   al modenese che il Nostro guardava senza dubbio, significando ci  uno sguardo verso la cultura prospettica di matrice teatrale e quadraturista, cui Joli approd  attraverso l'esperienza di scenografo per i teatri veneziani. Insomma, non sembra corretto definire Fabris un pittore di vedute, quanto piuttosto un sapiente copista in grado di stravolgere il genere.

Se la produzione pittorica del Fabris per la sua particolare connotazione narrativa non pu  rinunciare alla componente paesaggistica, diviene necessario interrogarsi sull'origine di una cultura figurativa che assume significato e funzione diversificati a seconda del pubblico cui il pittore si rivolge. Il ricorso a elementi di effetto scenografico come archi rocciosi attraverso i quali far trapelare bagliori riflessi dalla superficie marina, edifici all'antica con colonne e trabeazioni macchiati da vegetazione spontanea delle tele ex Breadalbane e di Baltimora (**figg.80-82**)   rivelatore di un gusto figurativo in cui echeggiano da un lato i capricci architettonici di François De Nom  e Viviano Codazzi, dall'altro la propensione per la resa del paesaggio che seppur reale   ancora frutto di manipolazione da parte dell'artista e pertanto ancora verosimile. Indizi che inevitabilmente costringono a collocare questi dipinti del Fabris nell'ambito culturale del paesaggismo centro meridionale.

Si devono al De Dominici le prime informazioni sui paesisti napoletani della prima met  del Settecento distinti nelle esigue note biografiche tra pittori di prospettiva e di paesaggi. Gennaro Greco, Gaetano

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 1052-3.

Martoriello, Michele Pagano, Giovanni Marziale, Giuseppe Tassone, Gaetano e Domenico Brandi, Carlo Moscatiello, Onofrio Naso, Pietro Cappelli, Nicolò Bonito, coevi e rivali del biografo, spesso si rivelano figure dai profili piuttosto sfuggenti o del tutto sconosciuti, mancando riscontri della loro produzione artistica.

Tra i paesaggisti chi godette di maggior stima presso De Dominici fu Michele Pagano (1697?-1732?) formatosi nella cerchia di Bernardo e nella corte arcadica di Aurora Sanseverino, duchessa di Laurenzano, poetessa petrarchesca con il soprannome di Lucinda Coritesia. Pur rivelando un debito nei confronti della pittura del tedesco Franz Joachim Beich e di certe inflessioni rosiane declinate però attraverso il tenebrismo di Gaetano Martoriello (1670-1723), è tuttavia il linguaggio arcadico l'asse portante dei paesaggi del Pagano: le tele degli anni venti si approfondono di luce diffusa su un paesaggio sempre più idealizzato, come negli ovali con *Diana e Atteone* e *Leda e il cigno* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), in cui ai soggetti agresti subentrano figure arcadico-mitologiche⁹⁷. Proprio la destrezza del pennello e la padronanza dell'uso del colore gli permisero di ricevere «molte richieste de' suoi paesi, così da nobili persone che da' civili, ornando con essi stanze, gabinetti, gallerie, e casini con sommo diletto di coloro che possedeano i suoi dipinti, veggendo in quelli amena e verde macchia, bel frondeggio, bei siti, arie lucide, e nuvole ben dipinte e toccate con maestria, i siti ottimamente imitati dal vero e degradati con belle tinte; e supplendo col suo naturale focoso nell'inventare i gran massi principali a' suoi quadri, si rese compiuto in tutto il restante che rende perfetto il paesare. È ben vero però che la sua tinta è alquanto ammanierata, e massimamente ne' sassi e ne' lontani, perciocché avea presa la tinta del Martoriello e, caricatala con sua maniera, se l'avea fatta propria, laonde non potea dirsi osservata dal vero, come per ragion di esempio è quella di Gasparo Pusino, di Claudio Lorenese, di

⁹⁷ «Si avanzò mirabilmente Michele in dipinger paesi, appianandogli Bernardo [De Dominici, ndr] molte difficoltà ed istruendolo ne' precetti prospettici e del punto orizzontale dell'occhio, come ancora dell'ore del giorno nelle quali devon dipingersi i paesi, e gli accidenti che portan seco». De Dominici, *Vite*, 2008, vol.3, t. II, p. 1050.

Salvator Rosa, e di altri bravi paesisti che sul naturale e con tinte imitate dal vero han dipinto i paesi (...). Ancora secondo De Dominici, Pagano dipinse paesaggi per il pittore animalista Domenico Brandi⁹⁸.

Alle «belle tinte di Michele, ricche di contrapposti e diverse fra loro, e nobili, [che] venivano da' professori lodate», si contrapponeva la fama e la prolificità di Nicola Viso, il quale «avea molto grido ne' paesi, comeché vantato da tutti i rivendugliuoli, rigattieri, e indoratori per lo proprio interesse, perciocché con i paesi di Nicola facean molto guadagno, essendo egli prestissimo nel dipingerli con tinte ammanierate e con poca variazione di esse»⁹⁹.

Nello sviluppo cronologico delle biografie dedicate ai pittori napoletani paesaggisti il testo dominiciano, nato in seno all'Arcadia napoletana dei Laurenzano, finiva per agganciare la cultura locale con quella romana, individuandone il riferimento culturale nella pittura di paesaggio di Jan Frans van Bloemen (1662-1740 ca.). Nella sua bottega romana, infatti, si formò Nicolò Bonito «molto lodato da' professori ne' bei siti, nello sfrondeggiare degli alberi, ne' sassi, nell'acque, e ne' bei terreni accordati da bellissime figurine, e sopra tutto dalle antichità delle fabbriche, e da' vasi ch'egli introduceva in alcuni siti de' suoi paesi, per rendergli più decorosi con tali componimenti. Egli presentemente vive in Roma, ove son molto stimate l'opere sue, e molto ha da dipingere per soddisfare alle molte richieste che gli vengono fatte da' dilettranti»¹⁰⁰.

Piuttosto che alla visione arcadica del paesaggio, sospinta dalle soluzioni di van Bloemen e Gaspard Dughet, Pietro Fabris sembra aderire, almeno in parte, a modelli vernettiani che egli doveva aver conosciuto attraverso dipinti di Ignace Vernet, attivo a Napoli per più di due decenni, e di Carlo Bonavia, piuttosto che durante il breve soggiorno a Napoli di Claude-Joseph nel 1740. Erano quegli anni quaranta fondamentali per la preparazione del terreno a generazioni future di paesaggisti che votati agli insegnamenti di Claude-Joseph Vernet, ricercavano l'autentica resa della Natura e degli effetti

⁹⁸ De Dominici, *Vite op. cit.* 2008, vol. 3, t. II, p. 1060.

⁹⁹ De Dominici, *Vite op. cit.* 2008, vol. 3, t. II, p. 1051.

¹⁰⁰ De Dominici, *Vite op. cit.* 2008, vol. 3, t. II, p. 1070.

atmosferici. Nel procedere verso l'emancipazione del genere pittorico paesaggistico dai modelli antichi in favore della soggettività che solo la percezione sensoriale poteva fornire all'artista, Vernet dimostrava di non essere estraneo al dibattito accademico sul valore della lezione degli antichi facendo proprio il monito di Sebastiano Conca secondo cui la natura è «antichissima e piace sempre»¹⁰¹. Lo studio del pittore avignonese, a Roma dal 1734 al 1753, fu frequentato da mecenati e artisti che in lui trovarono adeguata risposta alle istanze di verità e dignità per il genere pittorico sapendo fornire pari importanza alle figure umane così come al paesaggio. Mentre a Roma l'affermazione dell'insegnamento della pittura di paesaggio a livello accademico, proseguendo un tracciato già delineato da Nicolas Wleughels, avvenne sotto l'egida di Charles-Joseph Natoire, direttore dell'Académie de France dal 1751 al 1775 e del marchese di Marigny, *Directeur des bâtiments du Roi* da cui le Accademie francesi dipendevano, e che in Italia aveva lungamente soggiornato, a Napoli, come detto, dominava una pittura di paesaggio legata alla cultura arcadica, radunata intorno al cenacolo dei duchi di Laurenzano.

Le premesse fin qui enunciate divengono ora utili termini di paragone per circoscrivere e definire meglio l'attività di un pittore industrioso come Pietro Fabris, troppo spesso considerato un *unicum* nel panorama locale e nazionale, probabilmente per il legame con l'ambasciatore britannico William Hamilton e il suo *entourage*, ora attivo vedutista legato ai modi di Antonio Joli, ora prolifico generista, scialbo seguace di Giuseppe Bonito e Gaspare Traversi.

Rispetto alla tradizione figurativa che utilizzava l'elemento paesistico a corredo di scene mitologiche e campestri, avulso dal contesto reale, i dipinti di paesaggio di Fabris sembrano porsi al di là della retorica arcadica, per fornire invece allo spettatore la possibilità di identificare e riconoscere pienamente il soggetto rappresentato. Proponendo

¹⁰¹ Per il dibattito teorico sul Modello come strumento fondante del lavoro accademico si veda M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'Antico*, op. cit., 2010, pp. 183-190.

ripetutamente la propria immagine nei dipinti e nelle *gouache* con tavolozza e cavalletto o con matita e carta da disegno, impegnato nella rappresentazione dal vero, Fabris dichiara di appartenere a quella cultura figurativa della quale la prassi della pittura *en plein air* costituiva l'elemento fondante (**figg. 40-42**). A confermarlo è la testimonianza di William Hamilton che riferisce di un disegno del Vesuvio eseguito dal vivo da Pietro Fabris nel 1754¹⁰².

Se in tempi moderni la fama di Fabris paesaggista si lega alle *gouache* dei *Campi Phlegraei*, in cui egli documentò con dovizia di particolari e spirito scientifico la conformazione geologica del territorio napoletano, le sue origini vulcaniche e la rigogliosa vegetazione che lo contraddistinguono, in qualche caso raggiungendo il livello della limpida veduta vanvitelliana (si confrontino la *veduta di Pozzuoli* di van Wittel¹⁰³ con l'analoga del Fabris, **figg. 86 e 87**), ai suoi contemporanei egli era noto soprattutto per la produzione di dipinti da cavalletto destinati ad arredare salottini e boudoir dell'aristocrazia europea. Nei dipinti a olio e nelle *gouaches*, più numerose, offerenti l'inedita visione di un paesaggio conosciuto solamente attraverso i racconti e le voci della letteratura odepica, finalmente prendeva forma e colore quella natura dirompente che con la montagna dai minacciosi e distruttivi effluvi magmatici assurgeva a ideale scenografia della quotidianità di aristocratici e popolani.

¹⁰² W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, Napoli, 1776, 2 t. tav. V, *View of an eruption of lava from the Crater of Mount Vesuvius taken from an original painting of Mr Fabris's done from nature about 22 years ago*. La *gouache* originale, insieme a quelle per le tavole XXXVII - *Veduta dello Stromboli*, XXXVIII - *Visita delle Maestà siciliane al Vesuvio l'11 maggio 1771*, IX - *Veduta dell'interno del cratere del Vesuvio prima dell'eruzione del 1767*, X - *Veduta dell'interno del cratere del Monte Vesuvio tratto da un disegno originale eseguito sul posto nel 1756*, XII - *Veduta di un'eruzione del Monte Vesuvio che cominciò il 23 dicembre 1760 e terminò il 5 gennaio 1761*, erano conservate in collezione Sachs. L'attuale ubicazione è ignota. Per il problema relativo alla genesi dei Campi Phlegraei e la produzione delle *gouaches* si veda il capitolo III.

¹⁰³ G. van Wittel, *Veduta di Pozzuoli*, olio su tela, già Robilant+Voena, Maastricht 2016.

4. Temi, soggetti e contatti nella produzione di Pietro Fabris

Mancando ogni certezza sull'alunnato di Pietro Fabris è necessario affrontare alcuni nodi cruciali come la definizione del catalogo delle opere, al fine di dipanare una matassa di per sé non sbrogliabile. Una rapida rassegna delle opere note consente già di comprendere che i soggetti proposti dal pittore sono strettamente legati al contesto napoletano, si tratti di paesaggi o di scene di genere, che le tecniche maggiormente utilizzate sono la pittura a olio e la *gouache*, con la quale il pittore si esprime al meglio delle sue potenzialità, seppur con qualche sbavatura nella costruzione prospettica dello spazio nelle vedute. Sin dai più antichi dipinti a noi noti come la *Scena popolare con Posillipo sullo sfondo*, la *Scena di vita popolare a Posillipo*, risalenti al 1756 e replicate in maniera quasi identica per il principe di Anhalt Dessau nel 1767 (**figg. 23 e 25; 49-50**), per re Giorgio III e la regina Carlotta entro il 1769, infine nelle tele conservate a Compton Verney (**figg. 88-90**) e in collezione privata napoletana¹⁰⁴, cui vanno aggiunte le tele raffiguranti i *Scena popolare con venditori di cocomeri e Napoli sullo sfondo* e *Venditori di vivande alla Marinella* e la (**figg. 24 e 26**), l'attenzione del pittore è proiettata sulle abitudini e gli atteggiamenti del popolo, restituendone la quotidianità in una dimensione di gaia spensieratezza. Dall'altro lato la presenza di dipinti di soggetto religioso, ritratti, vedute e persino di copie dall'antico nella bottega del pittore, di cui David Allan offre nel piccolo rame un vivace spaccato, spiega chiaramente in quale ambito si svolgesse l'attività di Fabris (**figg. 38-39**). Il genio incolto si arrabatta per soddisfare le richieste della clientela, dipingendo copie da famosi dipinti e repliche delle vedute delle eruzioni, ma anche immagini religiose per chiese della provincia del Regno. Non è un caso forse che proprio nella chiesa di Santa Chiara a Bari si trovino ai lati dell'altare due santi dell'ordine delle clarisse, *Antonio da Padova* e *Francesco d'Assisi*, firmati *P. Fabris Inglese P* (**figg. 91-92**). La reale condizione del pittore è chiaramente molto più complessa di quanto gli studi siano riusciti a delineare finora. Il Nostro è ritratto intento a dipingere al

¹⁰⁴ Vedi *supra*.

cavalletto una veduta dell'eruzione del Vesuvio del 1767. Il modello è il piccolo foglio appuntato al di sopra della tela che ritroviamo pressoché identico nella tavola IV dei *Campi Phlegraei* (**fig. 93**). Agli occhi di David Allan Fabris è dunque un pittore di vedute, anzi di eruzioni, cosa che non può sorprendere se si considera che di lì a poco nel 1776 sarebbe uscito il prezioso volume delle lettere inviate da William Hamilton alla Royal Society tra il 1766 e il 1771 contenenti le osservazioni sulle eruzioni del Vesuvio, sulla conformazione geologica del territorio napoletano e sui vulcani siciliani. Pietro Fabris fu incaricato di curarne l'apparato iconografico attingendo dal proprio repertorio e disegnando nuove vedute al seguito dell'ambasciatore durante le escursioni nella campagna napoletana. Pubblicato in folio con incisioni colorate a *gouache* il libro sarebbe divenuto ben presto oggetto indispensabile per le moderne biblioteche della Gentry e degli studiosi di scienze naturali di ogni nazionalità. L'annuncio di vendita del libro *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Siciles by sir William Hamilton*, pubblicato nel settimo numero del periodico di informazione parigino *Affiches, annonces et avis divers* il 12 febbraio 1777, così lo descriveva: «Dans ces études de la Nature, M. Hamilton a toujours été accompagné par M. Fabris, Artiste d'une habilité & d'une exactitude superieures, lequel a levé les plans et fait des dessains coloriés sur la nature même de tous les objets curieux qui se sont montrés à leur régards. Ce sont ces plans, ces dessins qu'on trouve dans cet Ouvrage, exécutés avec le plus grand talent, & enluminés avec une telle perfection, que chaque planche offre un tableau ou l'on voit, ou l'ont touche la nature: elle est aussi présente, aussi sensible, aussi instructive, que si on la voyoit sur les yeux mêmes»¹⁰⁵.

Malgrado nelle note esplicative delle illustrazioni e nella lettera introduttiva datata 1 maggio 1776 Hamilton ribadisca che Fabris eseguì disegni e studi dal vivo del Vesuvio e del paesaggio napoletano già dagli anni cinquanta del secolo¹⁰⁶, assicurandone dunque la

¹⁰⁵ *Affiches, Annonces, et Avis divers*. Septieme feuille hebdomadaire du Mercredi 12 février 1777, n. 7, p. 26.

¹⁰⁶ W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, *op. cit.*, Napoli, 1776, pp. 6-7.

specializzazione professionale nella pittura di paesaggio, a giudicare dalla produzione conosciuta il Nostro vi si dedicò in maniera sistematica solo negli anni settanta, in un periodo quindi che coincide con la realizzazione dei *Campi Phlegraei*. Soprattutto quando questa scelta diventa netta e definitiva, il pittore abbandona tela e pennello preferendo la carta e il colore a *gouache* o ad acquerello, certamente più maneggevoli e facilmente realizzabili in serie destinate alla vendita.

La necessità di intensificare la produzione è il sintomo dell'adeguamento del pittore ai rapidi tempi dei *Grand Tourists* che a Napoli soggiornavano per brevi periodi durante i quali fare incetta di quanto fosse utile a ravvivare il ricordo del viaggio. Quando nel 1772 il banchiere George Tierney scriveva a William Constable di Burton Hall, reduce dal soggiorno italiano, che i dipinti ordinati a Fabris erano finalmente stati spediti insieme agli altri acquisti, giustificava la dilazione con il lento procedere del pittore (**figg. 94-95**)¹⁰⁷. Facendo fede alla parole di Tierney si comprende come la *gouache* rendesse notevolmente agevole il lavoro e la rapidità con cui Fabris cambiò marcia fa presumere che egli padroneggiasse questa tecnica da tempo.

Le difficoltà nel definire la formazione di Pietro Fabris derivano anche dalla varietà di tecniche da lui utilizzate: pittura a olio su tela, *gouache* su carta e disegni a grafite esaltata a biacca. Mentre quest'ultima sembra essere una tecnica utilizzata nel XVIII secolo prevalentemente dagli artisti francesi, numerosi a Roma, e dai quali Fabris avrebbe potuto apprendere, la *gouache*, praticata in larga misura da Marco Ricci, avvicina il Nostro sia alla cultura veneziana sia a quella inglese. Nota agli inglesi con il termine *body-colour*¹⁰⁸, nel XVIII secolo fu

¹⁰⁷ «It was only last month that Fabris brought me your two pictures, his tedious proceeding delay'd your other things which I have at length shipp'd on Board the Charlotte». Lettera di George Tierney a Constable, 17 marzo 1772, Burton Constable Hall Foundation, citata da M. Calaresu, *Collecting Neapolitans*, in *New Approaches to Naples*, 2013, p. 185. I dipinti, due scene popolari con vedute di Posillipo sullo sfondo, sono firmati e datati 1771 e ancora oggi conservati a Burton Hall. Per la collezione di William Constable vedi infra.

¹⁰⁸ Il *body-colour* consiste in una mistura di colore, opacizzata dal bianco di Cina e sciolto in acqua con un legante vegetale, composto di gomma e miele. Cfr. M. Hardie, *Watercolour painting in Britain*, London, 1967, pp. 14-15. Il bianco di Cina o ossido di zinco è un pigmento artificiale

largamente impiegata dai paesaggisti e cadde in disuso soltanto in età contemporanea quando gli fu preferito il più agevole acquerello. Peter Tillemans (1684-1734) ad esempio utilizzava una tecnica mista su carta ad acquerello e *gouache* (*Veduta di un parco con cacciatori e cervi*, British Museum, inv. P.67-69,1935), William Taverner (1703-1772) attivo a Bath utilizzò la *gouache* per ritoccare i particolari di un disegno a seppia e acquerello, *Paesaggio con bagnanti* (BM, 1953,5.9.4), prima ancora che Paul Sandby facesse dell'acquerello su carta il proprio *medium* pittorico privilegiato. La tradizione e la diffusione in Gran Bretagna di questa tecnica va ascritta ai pittori olandesi che la importarono alla fine del XVII secolo, impiegata non soltanto per soggetti paesaggistici ma anche per disegni topografici e di architettura. Se si accetta per Fabris l'ipotesi di una prima formazione in territorio anglosassone, essa giustificerebbe anche la conoscenza della tecnica a *gouache*, con l'uso di gomme come legante dei colori, anziché di quello utilizzato da Marco Ricci. D'altro canto non si può ignorare il fatto rilevante che a Roma la tecnica a *gouache* era praticata da un paesaggista come Giovanni Battista Busiri che Benjamin Stillingfleet, precettore di William Wyndham di Felbrigg Hall, aveva definito «uno dei primi maestri del disegno a penna di paesaggi»¹⁰⁹. In ogni caso, la formazione ricevuta da Fabris dovette essere piuttosto ricca a giudicare dalla varietà di *media* utilizzati: non solo *gouache* e olio su tela, ma anche disegno a lapis rifinito a biacca, acquerello, inchiostro su carta, insomma il repertorio tradizionale di un pittore accorto in grado di selezionare le tecniche più idonee ai propri scopi. Varietà e versatilità potevano essere acquisite unicamente dopo anni di apprendistato in botteghe di grandi dimensioni e di conseguenza di maestri quotati sul mercato, spingendoci sempre più a ritenere plausibile un passaggio del Nostro a Roma.

ottenuto dai vapori dello zinco bruciato e ossidato da materiale refrattario a una temperatura di 1000° C. Il suo utilizzo si diffuse a partire dal XIX secolo ma la tecnica per estrarlo fu inventata nel 1746 da Guyoton de Morveau.

¹⁰⁹ L. Stainton in *Grand Tour op. cit.*, 1997, scheda 106, p. 160.

Fabris domina perfettamente l'acquerello e la *gouache*, la pittura a olio, dalla mano più sicura e felice nella resa dei particolari minuziosi dell'abbigliamento dei personaggi che nella composizione delle figure di grandi dimensioni. È efficace e vivace disegnatore negli schizzi e studi per dipinti da cavalletto, utilizzando sia l'inchiostro sia il lapis con ombreggiature ad acquerello (**figg. 96-97**). Spesso questi piccoli dipinti su carta hanno la dimensione del foglio da disegno, in casi più rari superano gli ottanta centimetri di lunghezza, utilizzando un taglio innovativo, quasi panoramico. La veduta risulta allungata, l'orizzonte è ribassato. Si tratta forse di sperimentazioni, di saggi compiuti in preparazione delle incisioni per Hamilton, alle quali per lo più il Nostro deve la fama di paesaggista (**figg. 66-68; 70**).

Che la produzione incisoria fosse una parentesi nell'attività di Fabris sembra testimoniare il fatto che egli dovette associarsi con lo stampatore Francesco Morelli la cui officina si trovava a San Biagio ai Librai, quartiere dove già dal XVI secolo in prossimità della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo lungo l'antico cardine romano avevano aperto le proprie botteghe gl'incisori d'immagini destinate a corredo iconografico dei testi a stampa e perciò chiamato vico "delle figurelle"¹¹⁰. A differenza di queste maestranze artigiane Fabris produceva e vendeva le stampe colorate a *gouache* nella bottega di Mergellina, più agevolmente raggiungibile per i viaggiatori stranieri prevalentemente residenti nelle locande di Chiaja (**figg. 98-99; 101-102**).

Differente è il caso delle vedute dei dintorni di Napoli tradotti in incisione ad acquatinta a Londra tra il 1777 e il 1781 da Paul Sandby e Archibald Robertson. Dalla collezione Lemmerman proviene un'acquatinta, oggi al Museo di San Martino, che doveva far parte delle prime tirature prodotte da Paul Sandby, perché essa è priva di datazione. Alla serie anche potrebbero essere legati sette acquerelli color seppia, di cui sei sono conservati al Museo di San Martino e uno al Museo di Capodimonte raffiguranti *Temple of Diana/ Castle of*

¹¹⁰ G. Borrelli, *Notai napoletani tra Seicento e Settecento*, Napoli 1995, p. 11.

Baia/part of Nisida/ eastern shore of the bay of Naples in the distance (18x25,5 cm; inv. 13146), *End of promontory of Pousillipo/ Nisida* (17,8x26 cm; inv. 13146/5), *Nisida from the opposite side the lazzaretto* (17,8x26 cm; inv. 13146/6, **fig. 105**), *Nisida and the Lazzaretto* (17,8x26,2 cm; inv. 13146/8), *Part of Nisida, Cape Misenum, Procida and Ischia in the distance* (17,5x26,8 cm; inv. 13146/9), *il lago d'Averno* (17x23,5 cm; inv. 13146/18, **fig. 106**), *Acqua Morta adjoining to the lago Fusaro, Ischia in the distance* (17,5x25,1 cm; Museo Nazionale di Capodimonte, inv. 1494)¹¹¹. Ciò aiuta a supporre che per la tiratura di queste vedute a Londra fossero giunti acquerelli finiti, magari portati dallo stesso William Hamilton o da Charles Greville, poi confluiti nelle rispettive collezioni. La scelta dell'acquainta dovette derivare dal fatto che essa era decisamente più idonea a tradurre le qualità cromatiche dell'acquerello e della gouache. L'aspetto però che ora ci preme sottolineare è che nella serie londinese compie il suo ingresso l'Antico, non più rovina architettonica ma testimonianza della civiltà romana. Nel presentare al pubblico la Scuola di Virgilio alla Gaiola, la sua tomba, i templi di Baia, Bacoli e i resti archeologici della costa salernitana, Fabris offre l'immagine di un paesaggio che alla stregua di quello romano è a tutti gli effetti testimone autentico della Storia. Il debito nei confronti delle raccolte incisive della seconda metà del Settecento è evidente, tanto più che quel modello diveniva ineludibile se si pensa al dibattito sul valore dell'Antico come forma e modello di vita, exemplum esistenziale per l'uomo moderno.

Forse il riferimento più diretto delle vedute del Fabris, più che le incisioni di Giambattista Piranesi, sono le *Vue des edifices antiques et ruines fameuses en Italie*, serie composta di tredici tavole incise in folio da Domenico Cunego a Roma nel 1760 cavalcando l'onda di entusiasmo per le nuove imprese editoriali che i Dilettanti stavano finanziando con la documentazione degli edifici antichi di Grecia e d'Oriente. Nella raccolta furono incluse vedute degli edifici partenopei tratte da disegni di Clérisseau certamente frutto del soggiorno a Napoli

¹¹¹ Cfr. *Luoghi Virgiliani, op. cit.*, 1984, n. cat. 148, 34, 35, 33, 162, 82, 167.

alla fine degli anni cinquanta (**figg. 107-108**). La tomba di Virgilio, l'anfiteatro di Capua, il tempio di Serapide¹¹² rappresentarono un modello imprescindibile per gli incisori napoletani, che fecero eco con la *Raccolta di tutte le più interessanti vedute degli antichi monumenti di Pozzuoli, Cuma, Baja e luoghi circonvicini* proposta da Filippo Morghen prima a Firenze nel 1766 e poi a Napoli nel 1769; le *Antichità di Pozzuoli. Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baja*, edito a Napoli nel 1768 in folio e composto da trentotto tavole con testi di padre Antonio Paoli, ai quali vanno aggiunte la *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini* disegnate da Giuseppe Bracci e incise da Antoine Cardon nel 1765 e naturalmente le *Views of Naples* serie di acquetinte di Paul Sandby e Archibald Robertson¹¹³.

Mentre rarissime sono le incisioni, di cui circolano ancora oggi sul mercato antiquario esemplari da rami ritoccati, dedicate alle Arti e ai Mestieri del Regno, del Fabris sopravvive un discreto nucleo di disegni conservato prevalentemente nel Gabinetto di disegni e stampe del Museo di San Martino a Napoli.

Il segno grafico è noto attraverso pochi disegni a incioastro in cui il Nostro schizza i profili di figurine intente nelle attività cittadine, come nel foglio fondo Doria del Museo di San Martino (**fig. 100**), dello schizzo preparatorio con Scena popolare con venditori di vivande e Napoli sullo sfondo nel medesimo museo (**fig. 29**), nel pescatore (inchiostro su carta, Napoli, Museo e Certosa di San Martino, inv. 20648, **fig. 104**),

¹¹² D. Cunego da Ch.-L. Clérisseau, acquaforte e bulino, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, invv. 16855, 16856, 16823.

¹¹³ Sono nel Museo di San Martino le seguenti acquetinte di cui si riportano nel misure del campo inciso: View of Nisida town of Pozzuoli with a distant view of Baia/P. Sandby fecit, P. Fabris pinxit/Publish'd as the Act directs, by P. Sandby & A. Robertson [senza data], 28x53 cm, inv. 23539; The town of Pozzuoli, with view of the ruins of Calligulas bridge & the island of Nisida/ P. Sandby fecit, P. Fabris pinxit/Publish'd as the Act directs, by Sandby & A. Robertson, 28x54 cm, inv. 23540; View of the lake of Avernus-Vue du Lac d'Averno/fabris pinxit, P. Sandby fecit/ Publish'd as the Act directs, by P. Sandby & A. Robertson, 27,5x54,2 cm, inv. 21707; View of the ruins of an ancient edifice on the high ground of Baja/Publish'd as the Act directs by P. Sandby, 28,5x53,5 cm, inv. 23541. Cfr. *Luoghi Virgiliani*, catalogo mostra a cura di L. Arbace (Napoli Istituto Palizzi, dicembre 1983-febbraio 1984).

nella scena campestre (Napoli, Museo e Certosa di San Martino, inv. 20650), nella scena di genere della Società Napoletana di Storia Patria (**fig. 96**), da porre in relazione con il disegno della collezione Ferrara Dentice oggi al Museo di San Martino con figure maschili sedute, forse giocatori di carte (inv. 19759, inchiostro nero, 13x17,5 cm), già attribuito da Picone Causa a Vernet o Volaire e respinto da Beck come autografo del secondo¹¹⁴. La studiosa francese ha proposto inoltre di passare a Fabris il *Paesaggio con figure* (lapis, inchiostro nero e bruno, SNSP, inv. 12993) già attribuito a Volaire dalla Picone Causa¹¹⁵.

Antiche notizie relative alla produzione grafica di Pietro Fabris si desumono da un catalogo d'asta parigino del 2 settembre 1814 (Parigi Hotel de Bullion) in occasione della vendita della collezione di Bruun-Neergard, gentiluomo di camera del re di danimarco. Il lotto 420 era composto da quattordici disegni di paesaggi e figure di animali di Capo e Fabris e dei quali solo tre erano attribuiti al Nostro¹¹⁶.

Infine, la carenza di paesaggi *tout court* nella produzione grafica a noi nota potrebbe essere colmata con un disegno conservato nella collezione della Cassa di Risparmio di Bologna raffigurante una veduta di Bologna, firmata *Pio Fabri f. A. 1787* (penna su carta filigranata, 325x827 mm) che Emiliani ha già ricondotto a Pietro Fabri (1739-1822), nativo di San Giovanni in Persiceto e attivo a Bologna nella seconda metà del Settecento¹¹⁷. Il disegno presenta stringenti affinità con lo stile del nostro Fabris, in particolare con le *gouaches* dei *Campi Phlegraei*, per il ricorso alla quinta alberata sulla destra, alla minuta figura umana in primo piano e per la maniera di alzare l'orizzonte sullo sfondo tipico della veduta radente frequentemente utilizzata da Fabris. Se quella data potesse correggersi in 1767, saremmo di fronte a un disegno di Fabris che confermerebbe anche le testimonianze dei cataloghi di aste

¹¹⁴ É. Beck Saiello, *Pierre-Jacques Volaire*, Paris, 2010, p. 395, DR 11.

¹¹⁵ Ibidem, 2010, p. 374, DI.4.

¹¹⁶ Ibidem, p. 388-89 DM13.

¹¹⁷ *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna. I disegni*, tomo I, *Dal Cinquecento al Neoclassicismo*, a cura di A. Emiliani, Bologna, 1973, p. 268.

antichi inglesi in cui l'attribuzione al Fabris di vedute di Roma, Firenze e Bologna ricorre continuamente¹¹⁸.

4.1. I rapporti con la cultura di corte tra pittura di genere, cronaca e veduta

Nel momento in cui comparve sulla scena artistica partenopea Fabris dovette aver concluso la sua formazione da tempo, dimostrando di seguire un percorso ben preciso orientato al mercato del *Grand Tour* offrendosi al pubblico come pittore di scene di genere. La sua produzione napoletana più antica documentata risalente alla fine del sesto decennio del secolo oscilla tra la cronaca di corte e il genere della "galanteria" di cui la pittura di Filippo Falciatore sia come testimonianza di feste di piazza nella *Cuccagna al Largo di Palazzo* e la *Scena di vita popolare al Largo del Castello*, risalenti al 1734 (Napoli, collezione privata), sia negli ovali della *Lettera Galante* (Napoli, collezione Amodio), del *Concertino in giardino* e dell'*Intrattenimento in campagna* (Roma, collezione privata), rappresenta un ideale precedente e un riferimento diretto, pur restando uniche la qualità pittorica dalla luminosità quasi metallica e la capacità disegnativa del Falciatore¹¹⁹. A questo genere di dipinti vanno ricondotte le due tele della Reggia di Caserta, *Colazione a Posillipo* e *Minuetto sulla spiaggia di Baia* (**figg. 83-84**), nonché la *Scena Galante in giardino* (**fig. 109**)¹²⁰,

¹¹⁸ Per queste vedute si rimanda al capitolo IV.

¹¹⁹ I più antichi lavori superstiti di Falciatore risalenti al 1741 sono gli affreschi nella sagrestia del Carmine Maggiore a Napoli con le storie di Elia e di Eliseo e ritratti di santi Carmelitani. L'ultima opera nota è il Battesimo di Cristo firmato e datato 1768 nella chiesa di San Giovanni Lionello a Trani. Nulla è pervenuto della produzione degli anni trenta per i palazzi del duca di Monteleone, del duca di Brunasso e della volta della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Napoli di cui abbiamo notizia attraverso il De Dominicis e attraverso i pagamenti emessi in favore del pittore.

¹²⁰ Olio su tela, 76x101 cm. Segnalata da Federico Zeri presso Agnew's negli anni settanta del '900, ne esiste una fotografia nella fototeca della Fondazione Zeri a Bologna. Il dipinto è ricomparso sul mercato antiquario a Napoli nel 2012. Cfr. Fototeca della Fondazione Zeri, scheda 64095.

probabilmente dipinte all'inizio degli anni cinquanta, e le successive tele in cui la componente paesaggistica arricchita di rovine architettoniche diviene sfondo e contesto ideale per la poetica del sentimentalismo cortigiano, come nella tela del Walters Art Museum di Baltimora ma proveniente dalla collezione Masserenti di Roma (**fig. 82**), nella *Veduta Fantastica di una baia napoletana* firmata e datata 1763 e nella coeva *Veduta fantastica della costa napoletana* (ex coll. Breadalbane, figg. **80-81**). In esse Fabris rielabora e manipola gli elementi paesaggistici e architettonici in chiave scenografica creando uno spazio in cui i personaggi si muovono secondo un preciso copione teatrale e dove della dimensione reale sopravvive unicamente la forza evocativa, la suggestione. A questi dipinti ben si adatta la definizione di Capriccio fornita dall'Algarotti, «un nuovo genere, quasi direi, di pittura, il quale consiste a pigliare un sito dal vero, e ornarlo dipoi con belli edifizii o tolti di qua e di là, overamente ideali. In tal modo si viene a riunire la natura e l'arte, e si può fare un raro innesto di quanto ha l'una di più studiato su quello che l'altra presenta di più semplice»¹²¹. Le arcate del basamento che affondano direttamente nell'acqua del palazzo di donn'Anna Carafa che si staglia sulla costa tufacea di Posillipo offrono lo spunto per la costruzione di una rovina architettonica dal sapore coccorantesco con una terrazza porticata semidiruta e chiusa da slanciate colonne ioniche, da una balaustra marmorea; statue antiche sono incastonate nelle nicchie delle mura dell'edificio mentre sulla costa tra i casali dei contadini si staglia l'antico profilo del Tempio di Diana di Baia. Il mondo dei pescatori, degli abituali abitanti della costa si affianca a quello dei frequentatori d'occasione, dell'aristocrazia alla ricerca di riparo dalla calura estiva, intenta a trascorrere le proprie giornate sospese in un equilibrio di armonica spensieratezza, governata dal principio che sgrava da ogni minima sensazione di fatica il lavoro del traghettatore di barche o del pescatore. È questa una dimensione in cui

¹²¹ F. Algarotti, *Opere del conte Algarotti*, t. V, in Livorno 1764 presso Marco Coltellini, Lettera sopra la Pittura al signor Prospero Pesci a Bologna, 28 settembre 1759, citata in F. Magani, *Veduta e capriccio sulle strade del Grand Tour*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, 2005, pp. 41-57.

la vita del popolo è rigogliosamente gioiosa perché rigogliosa e abbondante è la natura del paesaggio che egli abita. Temi e schemi compositivi accostano le opere di Fabris al filone della veduta fantastica e del capriccio architettonico sei-settecentesco mentre anche sotto il profilo formale nella maniera di lavorare le teste, i particolari fisiognomici, i nasi affilati e gli occhi allungati, sembrano accordarsi con la matrice solimenesca e demuriana, costringendoci a ricondurre l'attività del Nostro nella dimensione geografica più strettamente napoletana, rifiutando l'ipotesi di una formazione oltremanica. Se pur di origine inglese, Pietro Fabris dovette trascorrere a Napoli tempo sufficiente per apprendere la lezione locale e a conoscerne il mercato.

La propensione per la teatralità della narrazione, particolarmente evidente nei dipinti in cui il popolo napoletano è protagonista, presuppone la conoscenza di dipinti di Gaspare Traversi, attivo a Napoli almeno fino al principio del 1753, prima del trasferimento a Roma, attraverso il filtro del pittore stabiese Giuseppe Bonito.

Già allievo di Francesco Solimena, Giuseppe Bonito aveva esordito come pittore autonomo nel 1730 con *l'Angelo custode e Tobiolo e l'angelo* per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Napoli e poi nella cattedrale di Castellammare di Stabia, sua città natale, con la *Consegna delle chiavi a Pietro* e a Barletta nella chiesa di San Domenico con un *San Vincenzo Ferrer* (firmato e datato 1737). Al volgere degli anni trenta, con l'avvio dei lavori di ammodernamento dei palazzi reali promossi da Carlo di Borbone, Bonito venne coinvolto nella decorazione delle sale della Reggia di Portici insieme a Clemente Ruta¹²² e impiegato come ritrattista al servizio dei sovrani Carlo e Maria Amalia, documentando le visite ufficiali (*Ambasciatori turchi*, Madrid, Prado e Napoli, Palazzo Reale) e gli svaghi del monarca (*ritratto dell'elefante di Carlo III*) finché nel 1751 non gli fu concesso il titolo di "pittore di camera di Sua Maestà", incarico che pur non comportando uno stipendio fisso, era garanzia di prestigio e importanti commesse. Fu

¹²² R. Pane - G. Alisio - P. Di Monda - L. Santoro - A. Venditti, *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, 1959, p. 230 note 30, 31 e 32.

infatti grazie anche alle credenziali presentate che l'anno seguente poté essere ammesso tra gli Accademici di San Luca a Roma e nel 1755 ottenne la condirezione dell'Accademia del Disegno di Napoli¹²³ al fianco di Francesco De Mura, pittore di corte, con il quale condivideva anche l'alunnato presso Solimena. Si susseguirono commissioni per chiese e congregazioni: agli anni cinquanta si collocano la *Madonna della Mercede* e la *Vergine appare a San Carlo Borromeo* dipinte ripettivamente per l'altare maggiore e l'altare laterale sinistro della chiesa di Santa Maria delle Grazie detta la Graziella a Napoli, situata vicino al teatro San Bartolomeo, le tele per la chiesa dei Santi Giovanni e Teresa all'Arco Mirelli nel quartiere di Chiaja (*Crocifissione, Sacra famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino, Madonna con bambino*) e al 1759 risalgono due tele per la chiesa e ospedale di San Giacomo raffiguranti la *Vergine delle grazie* e *San Giuseppe*¹²⁴. La prolifica attività del Bonito, pittore impegnato nella pittura di soggetto religioso quanto profano, si trattasse di ritratti o di scene di genere, con oscillazioni stilistiche che vanno dal solimenismo più autentico al classicismo demuriano, fino alle asciutte pennellate alla Gaspare Traversi, rappresenta un termine paradigmatico per comprendere la variegata produzione di Pietro Fabris, che proprio dal Bonito prende a prestito più di un elemento.

L'impostazione compositiva della *Lezione di cucito*, firmata *Fabris p.* e in collezione privata a Napoli (**fig. 110**)¹²⁵, in cui il pittore predilige il

¹²³ Da un documento stilato nel 1762 dal marchese Acciajuoli, soprintendente delle manifatture, sappiamo che con real ordine del 24 luglio 1755 a Giuseppe Bonito, direttore dell'accademia, fu assegnato uno stipendio di 200 ducati l'anno "a titolo di ajuto di costa". Il Direttore disponeva anche di due modelli per l'accademia retribuiti con sei ducati ciascuno. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, b. 1545, inc. 1, e b. 1550, inc. 40, editi da A. Gonzàles-Palacios in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, 1979, pp. 98 e 105.

¹²⁴ ASBN, *Banco dei poveri*, Volumi di bancali, matr. 11371, partita di 120 ducati estinta il 14 agosto 1759, edito da G. Guida, *Alcuni artisti dei secoli XVII-XIX nelle carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione*, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", 2011-2013, Napoli 2014, p. 396.

¹²⁵ Esposta a Napoli nel 2003 insieme a *Casa di ciabattino*, firmata. Cfr. *Gaspare Traversi, napoletani tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra

taglio ravvicinato, chiudendo lo spazio visivo sui personaggi ritratti a mezzobusto e la scelta della scena di genere di ambientazione borghese pongono il Nostro in relazione diretta con la produzione di Gaspare Traversi e Giuseppe Bonito, senza tuttavia eguagliarne l'intensità comunicativa e la qualità stilistica. La bimba di profilo in primo piano nella tela di Bonito viene ripresa da Fabris e collocata sul fondo della composizione. Identica è la posizione e il gesto della fanciulla che cuce al telaio, così come identico è il brano della piccola cucitrice di spalle di cui Fabris ha ricalcato persino il brano della capigliatura intrecciata e raccolta sulla testa. La postura e la mimica della maestra che controlla l'operato della piccola alunna si trasformano nella tela di Fabris in gesto consolatorio di fronte al pianto per la puntura di uno ago o per un rammendo mal riuscito, diretta derivazione del gesto della fanciulla della *Scoperta di una lettera d'amore* di Gaspare Traversi (**figg. 111a-111b**). Replica quasi identica di una tela di medesimo soggetto di Giuseppe Bonito (**fig. 112**), ricordata dal De Dominicis come uno dei capolavori del pittore stabiese¹²⁶, la *Lezione di cucito* costituisce un termine di confronto stilistico e cronologico per il catalogo del Nostro, consentendo di ascrivergli anche la *Chiromante*, già attribuita al Traversi¹²⁷, cui fanno eco la *Contadina* di Giuseppe Bonito in collezione D'Errico¹²⁸, *La ricamatrice* e *La modista*¹²⁹. Richiamando il modello

a cura di N. Spinosa (Napoli, Castel Sant'Elmo-2003), p. 212 scheda di F. De Rosa.

¹²⁶ *Lezione di cucito*, olio su tela, 102,2x154,2 cm, già Londra, Robilant+Voena. La tela in questione presenta un'iscrizione sul retro (Sr. M de Ra no 311) che ne attesta la provenienza dalla collezione del marchese de Casa Rémisa, ed è stata identificata con il dipinto esposto alla festa dei Quattro Altari del 1745. Cfr. De Dominicis, *op. cit.* 2008; Ch. Beddington in, *Capolavori in festa. Effimero barocco al Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra a cura di F. Mancini, Electa Napoli, 1998, p. 186.

¹²⁷ Cfr. *Gaspare Traversi, op. cit.* 2003, p. 212.

¹²⁸ L. Galante, *op. cit.*, 1992.

¹²⁹ Esposte alla Biennale Internazionale di antiquariato di Roma nel 2012 dalla galleria Napoli Nobilissima, sono attribuite al Nostro per comunanza stilistica con due tele raffiguranti *San Francesco d'Assisi* e *Sant'Antonio da Padova* situate ai lati dell'altare della chiesa di Santa Chiara a Bari, nelle quali Fabris si firma in calce *L'Inglese* (**figg. 91-92**). A parere di chi scrive esse andrebbero espunte dal catalogo del Fabris

della *Lezione di cucito*, dell'*Atelier del pittore* e della *Lezione di scuola* del Bonito, queste tele dimostrano l'adesione del Fabris al soggetto borghese e una solida familiarità con la produzione del pittore di corte, al punto da non potersi escludere una frequentazione tra i due. L'esistenza di repliche di tali dipinti, come le anonime tele con *Lezione di cucito* (**fig. 113**) e *Maestro di scuola* in collezione D'Errico a Palazzo San Gervasio (Pz)¹³⁰, conferma la larga diffusione e il successo che dipinti di soggetto farsesco e di genere riscuotevano presso il pubblico. D'altronde la possibilità di ammirare le volte della Reggia di Portici affrescate da Bonito potrebbe spiegare la diffusione di quel modello nell'ambito della produzione cortigiana e presso l'aristocrazia patenopea¹³¹.

Se è lecito collegare la produzione pittorica del Fabris dedicata ai mestieri del popolo minuto napoletano, come la *Filatrice* (**figg. 114-116**) il *Ciabattino*, il *Bottegaio*, umili sostenitori dell'economia cittadina, ad analoghe proposizioni del Traversi, da un lato la *verve* burlesca e inventiva dei bozzetti per gli arazzi dell'appartamento del Belvedere nel palazzo reale di Napoli dedicati al ciclo di Don Chisciotte, iniziati da Bonito a partire dal 1758, che ritorna con inclinazione bamboccianta

per la differente maniera di delineare le fisionomie dei personaggi e la mancanza di minuzia nei dettagli degli abiti che invece caratterizza già i dipinti di genere di soggetto popolare.

¹³⁰ Cfr. L. Galante, *I dipinti op. cit.* 1992, pp. 154-155. Per la copia nella collezione Camillo D'Errico si veda L. Galante, *I dipinti napoletani della collezione D'Errico*, Galatina, 1992, pp. 154-155.

¹³¹ Così ne parlava Pietro Napoli Signorelli, Segretario perpetuo della Real Accademia di Scienze e Belle Lettere di Napoli: «Le pregiatissime pitture del Maestro di scuola, della Maestra di fanciulle, della Canterina al Cembalo, dei ritratti turcheschi dell'inviato dell'imperatore ottomano ed i suoi seguaci e dei ritratti africani dell'ambasciatore del re di Tripoli, le quali cose, con titolo improprio, chiamansi dai pittori bambocciate, possono tuttavia ammirarsi da chi gode nel senso della vista nel regal palagio di Portici». Cfr. P. Napoli Signorelli, *Regno di Ferdinando IV adombrato in tre volumi in continuazione delle vicende della cultura delle Sicilie. III parte, Gli artisti napoletani nella seconda metà del secolo XVIII*, Napoli, 1798, Biblioteca del Monumento Nazionale dei Girolamini, Ms. pil. V, n. XII, edito con introduzione di N. Cortese e note di G. Ceci, in *Napoli Nobilissima*, n.s. Il 1921, p. 150. Nel 1815 i dipinti del Bonito erano ancora conservati nella Reggia di Portici. Vedi ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-III Inventario*, Inventari, Inv. 381, Portici anno 1815.

nelle tele di soggetto popolare del Fabris (**fig. 117**), dall'altro la documentazione di episodi della vita di corte da una prospettiva ravvicinata sono indice di una personalità posta tutt'altro che ai margini della vita artistica napoletana. Nell'intraprendere una carriera autonoma, almeno all'inizio, Fabris dovette trarre ispirazione da colleghi apprezzati dal pubblico partenopeo per la loro capacità di rendere con spirito farsesco e ironico certe storture della quotidianità, ma allo stesso tempo l'orientamento verso le galanterie e le scene di vita mondana, intrise di spirito cronachistico, inducono a ritenere quest'ultimo il più antico ambito d'interesse del Nostro espresso appunto nelle tele conservate nella Reggia di Caserta, databili intorno ai primi anni del sesto decennio.

Ancora Bonito viene in mente guardando gli sfondi paesistici delle tele di Fabris, in particolare se raffrontati ai paesaggi dei baccanali della Sala del Baciamento della Reggia di Portici, eseguiti dal maestro stabiese a partire dal 1744, alla maniera del frondeggiare abbondante e all'inflessione sentimentale dei bimbi e dei contadini della *Visitazione*, nella volta della cappella reale del medesimo palazzo, affrescata intorno al 1757 (**fig. 118**)¹³².

Da una dichiarazione resa dallo stesso Bonito sappiamo che egli intesse rapporti professionali con lo scultore Giuseppe Sammartino. L'11 gennaio 1759 Bonito dichiarò a Vargas Machuca, delegato dell'Arte degli orefici, di aver fornito un disegno per un San Vincenzo Ferrer per la chiesa domenicana di San Pietro Martire a Napoli commissionato allo scultore Giuseppe Sammartino, il quale poi nello stesso giro di anni ripropose il modello stilistico bonitiano nella partitura di satirelli per i rilievi in stucco del Palazzo del principe di Fondi, Raimondo di Sangro. A quel modo di tornire le carni sembra richiamare il Gesù bambino adagiato sul Vangelo del *Sant'Antonio da Padova* che Fabris firmò per la chiesa di Santa Chiara di Bari (**fig. 91**), al punto da costringere a domandarci se più che di suggestioni, questa dipendenza non sia sintomo di frequentazioni assidue anche con l'*entourage* degli artisti attivi per il principe massone, considerando che il patetismo

¹³² Cfr. *Ville vesuviane op. cit.*, pp. 208-209, 233 nota 53.

stereotipato del *San Francesco in adorazione della croce* della chiesa barese (**fig. 92**) e i caratteri fisiognomici dei popolani di Fabris, in maniera particolarmente evidente nella produzione tarda, rispondono perfettamente ai modelli pittorici e plastici di Francesco Celebrano (1729-1814), il quale era stato lungamente al servizio del principe di Sangro. A tal proposito non può non citarsi il *Rustico* dal naso aquilino e gli zigomi pronunciati della produzione presepiale del Celebrano (**fig. 119**), ricorrente nelle tele di Fabris nella veste di suonatore di mandolino (*Scena popolare in una grotta a Posillipo*, Edimburgo, Holyroodhouse, e Wörlitz, Schloss, **figg. 88 e 50**), nel mangiatore di maccheroni (*Scena popolare in grotta con Posillipo sullo sfondo*, Edimburgo, Holyroodhouse, **fig. 89**), nel giocatore di carte (*Scena popolare a Mergellina*, ex collezione di sir Watkins Williams Wynn, forse non interamente autografa, **figg. 122**), nonché nel personaggio a sinistra del *Don Chisciotte beve da una canna* (**fig. 117**), così come i frati cappuccini, le contadine, i pescatori che animano le scene di genere del Nostro (**figg. 94-95**). Non sembra eccessivo chiamare in causa Celebrano se si pensa che a quest'ultimo è attribuito un ciclo decorativo ad affresco nell'appartamento nobile di palazzo Ungaro a Cerreto Sannita, databile intorno agli anni ottanta del secolo, raffigurante scene di genere a monocromo desunte dal repertorio figurativo della *Raccolta de' vari vestimenti ed arti del Regno di Napoli*, serie d'incisioni ad acquaforte edita da Pietro Fabris a partire dal 1773 (**figg. 101-102**). La persistenza del lessico generista nell'entroterra del Regno ad una data prossima al volgere del secolo rivela il successo di pubblico di *topoi* che anche nella Capitale godevano di una discreta fortuna, grazie non soltanto all'interesse dimostrato dai viaggiatori stranieri, britannici in particolare, ma anche in virtù della particolare sensibilità del re Ferdinando IV nei confronti della pittura di soggetto popolare.

La riproposizione da parte di Pietro Fabris nelle tele baresi di modelli iconografici riformati, penso ai Santi Antonio da Padova e Francesco nella chiesa dell'Annunziata a Torre del Greco firmati da Andrea Vaccaro ma per i quali non va escluso il ricorso a qualche aiuto di

bottega, conferma la profonda conoscenza del Nostro del contesto napoletano.

A sancire invece un mutamento di interesse da parte del Fabris verso il filone cronachistico di ambientazione cortigiana, sopra menzionato, è la *Cuccagna al largo del Castello* probabilmente raffigurante i festeggiamenti per il Carnevale svolti tra il 1756 e il 1759, poiché nella tela sono ritratti al centro i sovrani Carlo III e Maria Amalia e a sinistra il Segretario di Stato Bernardo Tanucci con i giovani principi Borbone (**fig. 123**)¹³³. L'ambientazione della festa che chiudeva le celebrazioni del Carnevale napoletano nel Largo del Castello e il segnale d'avvio con lo sventolio del fazzoletto da parte del re ben visibile in primo piano, l'assenza di fontane di vino sulla macchina da festa sono dettagli che fanno pensare a un festeggiamento successivo al 1756 quando a causa di gravi disordini fu vietata la somministrazione di vino al popolo. È dalla vita cittadina che si anima sotto i suoi occhi che Fabris trae la linfa del proprio operare.

Dalle strade di Santa Brigida, di Toledo, dal vicolo di Sant'Antonio Abbate, dove abitava, Pietro Fabris poteva agevolmente assistere alla processione per la festa dei Quattro Altari, celebrata il giovedì successivo al Corpus Domini, organizzata dalla Congregazione dei Nobili di San Giacomo degli Spagnoli e presieduta dal vescovo di Napoli e dal sovrano. In occasione della festa erano allestiti quattro altari in materiale effimero in corrispondenza degli angoli dell'isolato che circondava la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli e davanti ai quali la processione sostava esponendo il Santissimo Sacramento. La festa divenne ben presto occasione per l'esposizione di quadri per pittori

¹³³ Olio su tela, 53,4x73,6 cm. Apparsa sul mercato antiquario londinese negli anni settanta del secolo scorso (Agnew's), poi Doyle, New York (26 gennaio 2005), infine presso Cocoon Art Gallery di Milano, la tela è stata variamente datata a causa della difficoltosa identificazione dei personaggi ritratti al centro della composizione, ora riconosciuti con i sovrani Carlo III e Maria Amalia ora con Ferdinando IV e Maria Carolina. La questione è stata risolta in favore della prima opzione con una datazione entro il 1759. Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, 1990, p. 200, n. 154; *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Caserta - Reggia, 4 aprile - 6 luglio 2009) Milano, 2009, p. 154.

giovani o affermati desiderosi di attrarre futuri clienti tra la nobiltà partenopea, la quale a sua volta, data la presenza del sovrano, ambiva a partecipare alla processione¹³⁴. Un dipinto di Antonio Joli eseguito per Lord Brudenell durante il viaggio a Napoli nel 1756 documenta con dovizia di particolari questa importante festa (*La Festa dei Quattro Altari*, olio su tela, 49,5x77,4 cm; Beaulieu, collezione di Lord Montagu of Beaulieu).

Dalla seconda metà degli anni cinquanta, dunque, il Nostro avviò la produzione di dipinti dedicati alla vita della Corte, alle parate, ai giochi organizzati dal sovrano, in linea con il gusto e la tradizione napoletana per la veduta prospettica unita alle scene di genere, che gli assicurarono il successo presso i viaggiatori britannici. Ne sono esempio il *Corteo Reale a Piedigrotta*¹³⁵, soggetto replicato in altre tre versioni, una firmata *Pietro Fabris l'Inglese F/a 8 di giugno 1763* nel palazzo della Zarzuela presso Madrid con prospettiva dal mare verso la costa di Posillipo¹³⁶, una sua replica nel Museo di San Martino¹³⁷ e una

¹³⁴ Ciascun altare era allestito da un ordine religioso, di norma Gesuiti per il primo eretto in via Toledo, Teatini per il secondo collocato alla galitta, Domenicani per il terzo posto alla fine di Santa Brigida, Benedettini per l'ultimo al Largo del Castello. La più antica notizia circa l'esposizione di quadri alla Festa dei Quattro Altari risale all'edizione del 13 giugno 1697. In quell'occasione Giacomo del Po, Angelo Maria Costa e il poeta Nicola Massari esposero otto tele collocate davanti al palazzo del Marchese Vandeyeden (oggi Palazzo Zevallos di Stigliano) nella strada di Toledo. Pittori come Nicola Malinconico, Paolo De Matteis, Luca Giordano, Leonardo Coccorante e Giuseppe Bonito parteciparono con proprie tele. De Dominicis ricorda lo scalpore suscitato da due tele di Bonito raffiguranti una *Lezione di cucito* e una *Lezione di scuola*. Era il segno che la pittura di genere rappresentava una novità nella tradizione espositiva della festa dei Quattro Altari dove già avevano trovato spazio nature morte e quadri di prospettiva o di paesaggio.

¹³⁵ Olio su tela, 53x94 cm, Aranjuez, Palacio Real. Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *op. cit.*, 1989, p. 200 n° 156.

¹³⁶ Olio su tela, firmato e datato, 76,5x128 cm, Palacio dela Zarzuela, ma proveniente da Aranjuez, inv. 10055855. Secondo Spinosa il dipinto sarebbe datato 1768 e non 1763 come già sostenuto da Urrea Fernandez. Appoggiando la lettura della Urrea, Knight ha posto questo dipinto in relazione con una lettera di San Nicandro datata 7 giugno 1763 concernente le *Posillicate* di Ferdinando IV, precisando inoltre che il dipinto in questione rappresenterebbe non una *Posillicata* ma una parata militare dell'esercito della Marina del Regno. Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *op. cit.* 1990, p. 200 n 156; J. Urrea Fernandez, *La pintura napoletana nel siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 327-329; Il

con palazzo donn'Anna e Chiaia sullo sfondo¹³⁸, insieme alla *Partenza di Carlo di Borbone per la Spagna*, conservata nel Palazzo Reale di Aranjuez sin dal 1794¹³⁹, replicata con punto di vista preso dalla Darsena e firmata *Pietro/ Fabris l'Inglese/ F. 1761*, in collezione privata a Roma¹⁴⁰. Si ricorda infine la veduta del *Largo del Mercatello o Foro Carolino*, conservata nel Palazzo Reale di Aranjuez ma proveniente dalla residenza della Zarzuela¹⁴¹.

Carteggio San Nicandro-Carlo III. Il periodo della Reggenza (1760-1767), a cura di C. Knight, 1763-1764, vol. 2, Napoli, 2009, lettera del 7 giugno 1763.

¹³⁷ Olio su tela, 71x130 cm, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv.

¹³⁸ Olio su tela, 56x97 cm. Segnalato da R. Muzii in collezione privata a Napoli, del dipinto si ignora l'attuale ubicazione. Cfr. *All'ombra del Vesuvio*, *op. cit.* 1990, p. 384 scheda di R. Muzii.

¹³⁹ «Dos [cuadros] de tres pies y tres quartos de largo y tres quartos de alto uno y otro: Perspectivas de la ciudad de Napoles, Pedro Fabris». Cfr. Marques de Lozoya, *El embarque de Carlos III en Nàpoles. Tres lienzos de Pietro Fabris en el Palacio de Aranjuez*, in "Reales Sitios. Revista del patrimonio Nacional", 5, número 17, julio/agosto/sept. 1968, pp. 33-39; Urrea Fernandez, *op. cit.* 1977. Della partenza di Carlo III esistevano due versioni realizzate da Antonio Joli, appartenenti alla collezione reale spagnola in deposito nell'ambasciata di Spagna a Lisbona dal 1919 andate disperse nel 1975. Cfr. *Museo del Prado, Inventario General de pinturas*, vol. I, *La Colección Real*, Museo del Prado espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 742: *El embarque de Carlo III en Nàpoles*, 102x128 cm, inv. 2429; *El embarque de Carlo III desde el mar*, 102x128 cm, inv. 2430. Altre due vedute analoghe per soggetto e taglio prospettico nel Museo de la Trinidad erano attribuite a Joli con qualche riserva nell'inventario ottocentesco e oggi gli sono restituite definitivamente. Cfr. *Museo del Prado, Inventario General de pinturas*, vol. II, El Museo de la Trinidad, Madrid, 1991, pp. 210 e 212: *Salida de Carlos III del puerto de Nàpoles, vista desde el mar*, 128x205 cm, inv. 233; *Embarco de Carlos III, en Nàpoles*, 128x205 cm, inv. 232; R. Toledano, *Antonio Joli*, 2006, pp. 334 e 343.

¹⁴⁰ Olio su tela, 76x130 Roma, collezione privata. Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute op. cit.* 1990, p. 200, n° 153.

¹⁴¹ Per la veduta del *Largo del Mercatello* (olio su tela, 76x150 cm, Palacio Real de Aranjuez, inv. 10022318) si veda C. Knight, *Politics and royal patronage in the Neapolitan Regency: the correspondence of Charles III and the prince of San Nicandro, 1759-1767*, in *Rediscovering the ancient world of the Bay of Naples, 1710-1890*, proceedings of the symposium "Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples" organized by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, and sponsored by the Arthur Vining Davis Foundation (Washington, January 30 - 31, 2009) ed. by C. C. Mattusch, New Haven, 2013, pp. 82-83.

Il 22 maggio 1764 Carlo III scriveva al principe di San Nicandro, aio di Ferdinando IV, comunicandogli di aver ricevuto i due quadri speditigli da Napoli e raffiguranti le passeggiate per mare del re a Posillipo¹⁴². È possibile che il sovrano spagnolo alludesse ai dipinti del Fabris oggi conservati nel palazzo di Aranjuez e della Zarzuela, spediti o commissionati dall'Ajo regio in un periodo immediatamente precedente la carestia del 1764, durante la quale ogni uscita pubblica di Ferdinando IV fu annullata. Giunse a Madrid per vie analoghe anche la tela raffigurante il *Largo del Mercatello*, che pur non essendo datata, è certamente posteriore al settembre 1766, anno in cui a seguito della valutazione fatta dal direttore dell'Accademia del Disegno Giuseppe Bonito, dal direttore dell'Accademia del Nudo Francesco De Mura¹⁴³, dallo scultore Giuseppe Sammartino, dal pittore Corrado Giaquinto e dall'architetto Luigi Vanvitelli, lo scultore Tommaso Solari poté collocare all'interno della nicchia dell'emiciclo della piazza il modello grande in

¹⁴² Lettera di Carlo III a San Nicandro, Madrid 22 maggio 1764, ASPN, edita in *Il carteggio op. cit.*, vol. 2, 2009, p. Tuttavia in una lettera del 7 febbraio 1764 Tanucci menzionava a Carlo III due dipinti raffiguranti le passeggiate a Posillipo del re Ferdinando IV che la critica ha più volte ricollegato ai dipinti di medesimo soggetto di Antonio Joli. Lettera di Carlo III a Tanucci 7 febbraio 1764 in AGS, *Reinos de los dos Sicilias*, Estado libro 326; ibidem libro 326 n.19. Cfr. N. Spinosa, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Napoli, 1979, p. 399 e J. Urrea Fernandez, Madrid 1989 p. 150. Come interpretare dunque la citata lettera di Carlo III a San Nicandro? È plausibile immaginare, date le difficili relazioni tra Tanucci e il San Nicandro, che entrambi avessero inviato al re in Spagna dipinti che documentassero la vita del figlio a Napoli, rivolgendosi l'uno ad Antonio Joli, l'altro a Pietro Fabris.

¹⁴³ Le due Accademie furono fondate nel 1754 e nel 1755. Giuseppe Bonito, pittore di Corte, fu inoltre investito del delicato compito di Ispettore per l'esportazione delle Pitture Antiche di qualsiasi epoca e supporto. Accanto a lui operava Alessio Simmaco Mazzocchi, per le antichità di ogni genere escluse le statue, la cui tutela fu affidata al restauratore Giuseppe Canart, così come indicato nella Prammatica LVII, emanata dalla Regia Camera della Sommaria a seguito di Reale dispaccio del 24 luglio 1755. Cfr. L. Giustiniani, *Nuova Collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli*, Napoli, 1803-8, vol. IV, 1804, pp. 201-203; A. Fittipaldi, *Tutela, conservazione e legislazione dei beni Culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a c. di A. Fittipaldi, Napoli, 1995, p. 26; P. D'Alconzo, *op.cit.* 1996, pp. 28-30

stucco dipinto di color bronzo ritraente il re Carlo III¹⁴⁴. Una lettera del 26 febbraio 1765 inviata dal principe di San Nicandro, aio del giovane re napoletano Ferdinando IV, a Carlo III in Spagna, nella quale annunciava la fine della lavorazione del modello, considerata termine *ante quem* per la datazione del dipinto di Fabris, deve necessariamente riferirsi a una versione precedente alle varianti richieste dagli artisti chiamati a valutare il lavoro di Solari il 24 aprile 1765¹⁴⁵. La stretta relazione tra il contenuto della corrispondenza tra San Nicandro e Carlo III e le tele del Fabris conservate nella collezione reale dei Borbone lascia presumere che le *Posillicate* e la *Veduta del Mercatello* siano state inviate in Spagna allo scopo di fornire tangibile testimonianza dei lavori urbanistici portati avanti dal Consiglio di reggenza e dei passatempi del giovane Ferdinando. Lo stesso principe in una lettera del 7 giugno 1763 illustrava a Carlo III il mutamento di calendario degli impegni del giovane re andato «in Posillipo per mare, e forse più d'una volta, avendolo la Maestà Vostra approvato. Questa uscita, secondo

¹⁴⁴ Cfr. E. Nappi, *Il Foro Carolino. Nuovi documenti*, in “Quaderni dell’Archivio Storico”, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, Napoli, 2014, a. 2011-2013, pp. 319-355, doc. nn. 36-42 e 65-66.

¹⁴⁵ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale di cassa matr. 1689, partita di 100 ducati del 7 maggio 1765: « ... allo statuario Tommaso Solari a compimento di ducati 450 ed in conto di ducati 1500 per il convenuto prezzo del modello in grande di stucco di detta real statua, anziché possa pretendere altre anticipazioni se non sia terminato il modello grande, giusta l’istrumento stipulato per mano del notar Nicola Capone di Napoli a 11 luglio 1762, **relazioni dei primi professori di pittura e scoltura e foglio da esso Solari presentato, con che il medesimo debba osservare tutte le condizioni apposte nel loro appuntamento del 24 aprile corrente (...)**».

ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale di cassa matr. 1706, partita di 50 ducati del 4 aprile 1766: «Agli Eletti e Deputati della fedelissima Città di Napoli per la costruzione della real statua equestre di bronzo d. 50, polizza notata dell’8 febbraio 1766. E per essi allo statuario Tommaso Solari a compimento di ducati 500 ed in conto di ducati 1500 convenuto prezzo del modello grande in stucco della real statua equestre di bronzo della maestà del Re Cattolico (Dio Guardi), (...) **attesa la relazione fornita dai periti a tenore dell’appuntamento del 20 aprile 1765, dalla quale è che detto Solari abbia accomodato a perfezione il modello in grande della real statua equestre, giusta la nota formatone a 15 aprile 1765, da essi periti, e ciò in virtù del medesimo appuntamento del 4 corrente** [aprile, nda]. S. Lorenzo li febbraio 1766. Marchese Caccavone - Marchese di Bracigliano - per altritanti Tommaso Solaro». Documenti editi in E. Nappi, *op. cit.* 2014, doc. nn. 34 e 35, p. 343.

l'uso del Paese, ed affinché gli artisti e minuta gente abbia il piacere di andarvi, si è fin dall'antico tempo costumato che sia di domenica», causando ciò lo spostamento al sabato della celebrazione della processione del Corpus Domini e della messa nella basilica del Carmine¹⁴⁶.

Il carattere celebrativo dei dipinti esaminati pone il Nostro in diretta relazione con il pittore Michele Foschini (1711-1770 ca.), autore di due tele raffiguranti la *Rinuncia al trono da parte di Carlo III in favore del figlio Ferdinando* (Napoli, Museo e Certosa di San Martino; Madrid, Museo del Prado, **fig. 124**). Noto attraverso le fonti per la produzione di carattere religioso per congregazioni e chiese conventuali di cui oggi sopravvivono scarse tracce, intorno alla metà del secolo egli partecipò alla decorazione a fresco della Reggia di Portici¹⁴⁷. L'esordio nel 1734 avvenne con una *Vergine in gloria con San Vincenzo Ferrer e Santa Rosa* per la seconda cappella della chiesa di San Gaudioso e per la sagrestia della medesima chiesa dipinse un quadro con i *santi Placido, Mauro e Benedetto*, e uno con la *Samaritana*¹⁴⁸. Fornì il disegno del frontespizio inciso da Rocco Pozzi e raffigurante un *Trionfo della Fama* scortata da un corteo marino di tritoni e angeli, il Sebeto in primo piano e sullo sfondo il litorale di Posillipo, per la *Descrizione delle feste celebrate dalla fedelissima città di Napoli per lo glorioso ritorno dalla impresa di Sicilia della Sacra Maestà di Carlo di Borbone re di Napoli, Sicilia, Gerusalemme, &c*, stampato da Felice Mosca a Napoli nel 1735¹⁴⁹. L'8 marzo 1738 Foschini ricevette un pagamento di 30 ducati a saldo dei 300 pattuiti per l'esecuzione di affreschi sulla volta della

¹⁴⁶ Lettera del principe di San Nicandro a Carlo III, Napoli 7 giugno 1763, AGS, Estado, legajo 6086, edita in *Il carteggio op. cit.*, vol. 2, Napoli, 2009, p.

¹⁴⁷ Cfr. C. T. Dalbono, *Storia della pittura in Napoli e Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, 1859, p. 80; *Ville vesuviane op. cit.*, 1959, p. 230, nota 32.

¹⁴⁸ Cfr. Filangieri, *Documenti op. cit.*, IV 1888, p. 420; Filangieri, *Documenti op. cit.*, V, 1891, p. 220.

¹⁴⁹ Tre esemplari sono conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

navata centrale della chiesa di Santa Maria della pace¹⁵⁰, terminati l'anno seguente, poiché il 5 aprile 1740 venne ricompensato dalla congregazione di suor Orsola Benincasa per aver dipinto «due virtù sopra li archi laterali della cupola della loro chiesa ed altri due quadri ad oglio fatti alle due cappelle una di S. Andrea Avellino e l'altro di S. Michele Arcangelo ed anche altre figure di chiaro scuro fatte fra li ornamenti ed indorate nella Lamia ed altri luoghi della chiesa oltre il quadro grande a fresco da esso anteriormente fatto in mezzo alla lamia e li 4 altri sopra li archi delle 4 Cappelle e due a oglio messi lateralmente nella nicchia sopra l'altare maggiore, pagatigli a maggio 1739»¹⁵¹. Grazie al legame con l'architetto progettista della chiesa orsolina, Rocco Doyno da Venosa, con il quale divise l'abitazione, Foschini ottenne non solo questa commissione ma anche la possibilità di affermarsi al punto da dipingere una pala d'altare raffigurante *Cristo e l'Immacolata* per la cattedrale di Cerreto Sannita (1748) e due dipinti nel cappellone del Crocifisso del Duomo di Napoli restaurato da Bartolomeo Caracciolo Pasquyzi dei principi di Marano nel 1750, tre quadri per la chiesa dei padri Minimi di Bonati¹⁵², mentre contemporaneamente è tramandata una discreta attività letteraria come autore di poemetti d'occasione¹⁵³. Dipinti di Foschini dedicati alla

¹⁵⁰ ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1758, partita di 30 ducati dell'8 marzo 1738, f. 982; ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1776, partita di 60 ducati del 12 febbraio 1739, f. 948; ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1776, partita di 15 ducati del 12 febbraio 1739, f. 948; ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1777, partita di 50 ducati del 7 aprile 1739, f. 1184, editi da Corvino, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2009, pp.455, 461, 463

¹⁵¹ ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1377, partita di 100 ducati del 5 aprile 1740, p.420; edito da G. Donatone, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli 1895-1995*, Napoli, 1995, p.173.

¹⁵² ASBN, *Banco della Pietà*, giornale copiapolizze di cassa matr. 2147, 12 settembre 1759, partita di 20 ducati, edito da V. Rizzo, in *Napoli Nobilissima*, 1980, p. 44.

¹⁵³ *Lettera contenente la relazione scritta dell'entrata della maestà della reina nel monastero di S. Gregorio e nel Serto di fiori per gli eccellentissimi sposi Michele de' Medici, principe di Ottaviano, e Carmela Filomarina dei principi della Rocca* (Napoli 1744) per la quale fornì i disegni per i ritratti degli sposi. Vedi Foschini, Michele in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, 1997, voce di M. Lanfranconi.

partenza di Carlo III come *La rinuncia di Carlo III al trono e Il giuramento di Ferdinando IV*¹⁵⁴, risalenti al 1759-60 e il 1761-62 e documentati da pagamenti (figg. **124-125**), sono conservati sia a Napoli che a Madrid a dimostrazione del fatto che questa produzione improntata alla celebrazione della grandezza del sovrano che dalla Spagna proseguiva nella sorveglianza del neonato Regno di Napoli fosse destinata al consumo interno e personale del monarca. La frequentazione con Doyno pare avesse introdotto il Foschini agli studi naturalistici tanto che in occasione dell'eruzione del Vesuvio del 1738 i due si calarono all'interno del cratere per trarne rilievi¹⁵⁵. Ineffetti l'attività di cartografo di Foschini è attestata da un disegno da cui fu tratta la *Chorographia Regionis neapolitanae, puteolanae, misenatis, cumanae etc.*, incisa da Pierre-Jacques Gaultier¹⁵⁶ per il *Catalogo degli antichi monumenti dissotterati dalla discoperta città di Ercolano* del Bayardi uscito dai torchi della Stamperia Reale, cosa che ci consente di

¹⁵⁴ Olio su tela, 80x104 cm e 207x263 cm, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino. Dei due dipinti esistono repliche a Madrid, Museo del Prado (102,5x128,8 cm, P2427; 102x128 cm, P2428), ma provenienti dal Palazzo reale di Aranjuez, appartamento del re (Inv. Fernando VII, Aranjuez, 1814-1818). Anche Antonio Joli dipinse una versione dell'Abdicazione di Carlo III (olio su tela, 76,5x125,7 cm, 1759, Madrid, Museo del Prado, inv. P7696, proveniente dalla collezione reale del palazzo del Prado).

¹⁵⁵ «Laonde essendo nel mese di giugno dell'anno 1738 accaduto il grande incendio del Monte Vesuvio, niente forse inferiore a quel sì rinomato del 1631, andarono amendue [Foschini e Rocco Doyno, ndr] con lodevole curiosità ad osservarlo e, dopo aver con geometriche operazioni misurato tutto d'intorno dalla gran voragine, furono i primi che osassero di scendere quanto fu mai possibile, con incredibile fatica e pericolo, ponendo l'incerto piede sulle cadenti ceneri e su caldi sassi, ove né calle alcuno, né vestigio umano scorgevasi. Sicchè dalle loro relazioni e più dall'esempio incoraggiati, non meno i filosofanti che i semplicemente curiosi, quasi per diporto, incominciarono a frequentare il già mitigato Vesuvio. Non fia dunque maraviglia alcuna ch'essi due per la seconda volta vi andassero e che, misurando ed osservando più distintamente le cose, somministrassero in parte le notizie che si leggono nella dotta istoria che di tale incendio fu pubblicata dall'Accademia Napoletana delle Scienze, per mezzo delle stampe da Novello de Bonis». B. De Dominicis, *Vite op. cit.* 2008, pp. 1358-1359.

¹⁵⁶ Allievo di Solimena, fu anche membro della Congregazione dei pittori. Entrambi firmarono la supplica per la richiesta del Regio Assenso allo Statuto della Congregazione del 1766. Il documento è in ASNA, Statuti di Corporazioni e Congregazioni, b. 7, inc. 36. Cfr. F. Strazzullo, *La Congregazione, op. cit.* 1962, pp. 30 e 46-47.

acclarare che il Foschini lavorasse per la corte in maniera continuativa. Egli aveva condiviso con il Gaultier gli studi nella bottega di Francesco Solimena, dove il guardiense era approdato dopo un breve alunnato presso Nicola Maria Rossi. Il carattere scenografico dei dipinti di soggetto cortigiano con lo sfilare di dignitari e aristocratici che si riscontra nella *partenza di Carlo III dalla Darsena* e nel *Corteo delle barche reali* dipinte da Fabris e conservate nel palazzo di Aranjuez, nonché l'interesse per la cartografia e i fenomeni naturali sono indice di una cultura diffusa, di un sentire comune, al quale il Nostro non era affatto estraneo. La presenza *ab origine* nelle collezioni reali di Spagna di dipinti di Fabris giunti come donativo o richiesti dal re Carlo ci spingono a considerare che al pari di Foschini e Joli il Nostro dovette avere contatti diretti con la corte se non addirittura con il principe di San Nicandro. Non si spiegherebbe altrimenti il riferirsi del principe nella corrispondenza privata con Carlo a quadri raffiguranti "Posillicate", le passeggiate e parate navali allestite a Mergellina per divertimento di Sua Maestà Ferdinando nel periodo estivo, che ben corrispondono ai dipinti di Fabris conservati ad Aranjuez¹⁵⁷. Dipinti in cui l'attenzione del pittore, abbassando l'orizzonte, si sofferma sulla veduta della città che a mo' di fondale scenografico chiuso a sinistra dalla fila di palazzi del lungomare funge da proscenio per le figurine che sfilano in primo piano. Un'impostazione ripresa nella veduta di medesimo soggetto in

¹⁵⁷ Lettera al Re Cattolico, Napoli, 9 luglio 1765: «Continua la maestà sua con robusta salute l'esercizio del cavalcare. Domenica aggiunse alli soliti divertimenti quello della marittima passeggiata a Posillipo con gran consolazione del popolo che e sulle rive e nei bastimenti concorse copiosamente, e con sincera gioia mostrava la più sincera congratulazione», edita in Bernardo Tanucci, *Epistolario. 1765*, vol. XV, a cura di M. G. Maiorini, Napoli, 1996, p. 508.

Lettera al Re Cattolico Napoli, 16 luglio 1766. «Tutto il mondo napoletano era domenica sulle rive, e nelle case, e anche nel mare di Chiaja spettatore allegro, e affettuoso del passeggio marittimo del Re a Posillipo. Se una delle galeotte di V.M. che abbordò lo sciabecco non avesse dovuto in Genova far la contumacia, onde tutt'e tre trattenute, avrebbero anch'esse fatta al re la loro corte». AGS estado I, 274, ff. 186v-192, c.; ASNA, Borbone, 21, ff. 147-151v., c., edita in Bernardo Tanucci, *Epistolario. 1766*, vol. XVII, a cura di M. G. Maiorini, Napoli, 2003, p. 316.

collezione privata svizzera dove la spiaggia sulla sinistra del dipinto lascia il posto a palazzo donn'Anna.

Se Fabris avesse avuto o meno una formazione da vedutista sembrano rivelarlo le più antiche tele a noi note, maggiormente concentrate sulla documentazione della componente umana che attente all'elemento prospettico. Impostazioni dal gusto narrativo che evocano la scuola locale di Nicola Maria Rossi piuttosto che la rappresentazione analitica del van Wittel e che ci inducono a intravedere nei dipinti di Fabris un tentativo di sintesi tra questi due elementi e che al contempo potrebbero indicare una formazione in seno al contesto napoletano. Alla veduta prospettica propriamente intesa Pietro Fabris sembra non approdare mai, mancando spesso la partitura di uno spazio geometricamente concepito, frutto di misurazioni e rilievi compiuti con strumentazione adeguata. L'uso della camera oscura, che, pur con modalità differenti, per van Wittel e Canaletto rappresentavano la colonna portante della costruzione compositiva, in Fabris insomma viene meno. Lo spazio che la mente e l'occhio del pittore racchiudono sulla superficie della tela è spesso intuito empiricamente, quasi mai calcolato, a significare che esso costituisce solo uno degli elementi che compongono l'opera al fianco di altri, forse di maggior rilevanza, come quella materia umana che si offre allo sguardo dello spettatore. Si potrebbe azzardare a dire che l'aspetto antropologico, che in van Wittel e Canaletto erano marginali al punto da costituire elemento di corredo e unità di misura a garanzia della veridicità e correttezza del disegno geometrico, nella pittura di Fabris diventa elemento fondante di una prassi narrativa in cui lo spazio reale, urbanizzato o meno, si dispiega come intelaiatura scenografica all'interno della quale si muovono i protagonisti della Napoli del Settecento. Quando nel 1761 Fabris firma la tela raffigurante la *partenza di Carlo III dalla Darsena*, pur riportando rigorosamente le linee geometriche degli edifici sul molo, degli arsenali, chiudendo la scena con la lanterna sulla sinistra e il Vesuvio all'orizzonte, lo fa secondo uno schema compositivo standardizzato e routinario, senza il minimo brivido che la ricerca e la sperimentazione imporrebbero, perché in verità oggetto della rappresentazione è

l'evento in sé stesso, parcellizzato nelle microstorie dei sudditi accorsi alla darsena per assistervi: i frati cappuccini, la giovane popolana che mostra il corteo al bimbo, il venditore che con la sua voce spera di richiamare l'attenzione di qualche acquirente, sono termini di un vocabolario che Fabris trasformerà in vero e proprio marchio di fabbrica.

Dipinti, questi, che rivelano la conoscenza di esempi analoghi di Antonio Joli, portatore di un'eclettica cultura figurativa in cui alla formazione di scenografo si univa il gusto per la rovina e il capriccio, tra Bibbiena e Pannini alla cui scuola d'altronde Joli si era formato, durante il periodo trascorso tra Roma e il Veneto, prima di recarsi a Londra, Madrid e, infine al seguito di Lord Brudenell, intorno al 1756 a Napoli dove si sarebbe stabilito definitivamente nel 1762.

Secondo il Tiraboschi Joli giunse da Modena a Roma, dove perfezionò la sua formazione presso il piacentino Giovanni Paolo Pannini almeno fino al 1725 quando, rientrato nella città natale, avrebbe avviato la sua attività autonoma e eseguito le decorazioni prospettiche delle volte dei palazzi del barone Giuseppe Crispolti e del signor Donnini a Perugia entro il 1732, prima di trasferirsi a Venezia¹⁵⁸. Qui Joli intraprese con successo la carriera di scenografo per i teatri di San Samuele, San Giovanni Crisostomo e Grimani, specializzandosi nell'allestimento del dramma metastasiano, avviò la produzione di dipinti di veduta, due dei quali raffiguranti il *Ponte Nuovo* e la città di *Napoli* furono acquistati dal feldmaresciallo von der Schulenburg nel 1735 e nel 1736. Nel 1736 il conte Carl Gustav Tessin da Vienna rispondeva a Harleman, soprintendente dei palazzi reali svedesi, segnalando Joli, allievo di Bibbiena, come candidato per la decorazione della reggia di Stoccolma, senza mancare di specificare che Antonio Galli Bibbiena impegnato per la corte viennese era senza dubbio superiore. Evidentemente sfumata la possibilità di un impiego presso la corona svedese, Joli proseguì

¹⁵⁸ Cfr. B. Orsini, *Guida al forestiere per l'Augusta città di Perugia*, 1784. Lo Zani, che desume dal Bermudez le informazioni sui pittori, ricorda due varianti del cognome, Yoli o Xole, e che egli era di origini lombarde. Lo definisce celebre pittore di architetture (da intendersi anche di prospettive), di rovine e di vedute.

nell'attività di scenografo almeno fino al 1740, anno in cui è documentata la sua presenza a Roma, per assolvere la funzione di padrino di cresima di Luigi Anesi, il maggiore tra i figli maschi del pittore Paolo Anesi, celebrata il 3 luglio 1740 nella parrocchia di San Giovanni in Laterano. Anesi era legato anche al pittore Adrien Manglard, essendo stato quest'ultimo nel 1737 padrino dell'ottava delle sue figlie, Adriana, e durante la frequentazione di casa Anesi, Joli poté forse entrare in contatto con il pittore francese¹⁵⁹. Frequentazioni con l'ambiente romano che dovevano risalire al primo soggiorno degli anni venti del secolo.

Il 28 dicembre 1741 Antonio fu eletto membro del Collegio dei Pittori Veneziani. Se la veduta di Napoli acquistata da von Schulenburg comparsa sul mercato antiquario nel 1990 può essere considerata una derivazione da modelli di Groevenbrock o Giovanni Garro, una sua redazione in collezione privata antecedente al 1743 pone la questione di un soggiorno di Joli a Napoli già negli anni trenta del secolo¹⁶⁰, prima che egli intraprendesse un viaggio alla volta dell'Inghilterra dove è documentato come scenografo nel King's Theatre di Haymarket dal 1744 al 1748, con tappe a Vienna e in Sassonia. Attesterebbe il soggiorno in Sassonia il progetto di scenografia per la *Reggia della Dea Flora*¹⁶¹ che Joli allestì per il banchetto e il ballo che seguì la

¹⁵⁹ A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700*, Roma, 1976, p. 13. L'amicizia tra Joli e Anesi potrebbe rappresentare l'anello di congiunzione, secondo Busiri Vici, tra Anesi e Pannini di cui Joli era stato allievo a Roma. Una lettura dei documenti di battesimo dei figli di Paolo Anesi è utile strumento per delinearne la cerchia di amicizie. Sebastiano Conca fu padrino di Caterina prima figlia di Paolo battezzata il 23 gennaio 1723 nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso. L'incisore Francesco Raffaelli fu padrino di Marta Angela, battezzata a San Lorenzo in Damaso; Adrien Manglard fu padrino di Adriana, ottava figlia di Paolo, battezzata nel 1737. Cfr. O. Michel, *Recherches Biographiques sur Paolo Anesi, op. cit.*, 1996, pp. 323-325.

¹⁶⁰ Nel 1743 su progetto di Domenico Antonio Vaccaro e Antonio Medrano iniziarono i lavori di costruzione della chiesa dell'Immacolatella e rientranti in un più ampio piano d'intervento nell'area del molo vecchio detto Mandracchio. L'assenza della chiesa nella tela di Joli pone il 1743 termine *ante quem* per la sua esecuzione.

¹⁶¹ Kupfertisch-Kabinett di Dresda, acquerello e penna, inv. C 1979-12. Proviene dal Fondo antico 1756 insieme ad altri disegni di peote per la parata in onore di Maria Amalia. Cfr. *Architettura, Sceografia pittura di*

rappresentazione di *Adriano in Siria* il primo marzo 1740 in onore del principe Federico Cristiano di Sassonia, il quale soggiornò a Venezia dal 19 dicembre 1739 al 12 giugno 1740 dopo avere accompagnato la sorella Maria Amalia sposa del re Carlo di Borbone a Napoli. Per l'occasione Joli aveva già curato la scenografia dell'*Artaserse* andato in scena nel Teatro Obizzi di Padova il 3 giugno 1738. Il soggiorno in Sassonia alla ricerca d'incarichi di rilievo sarebbe giustificato dall'aver già eseguito lavori in onore dei principi tedeschi. Ed è forse a Joli che può essere ricondotto la veduta di un *Interno di teatro per un Principe Elettore*, databile intorno al 1740, già attribuito alla cerchia di Alessandro Bibiena e in particolare a Stephan Shenk, attivo a Mannheim¹⁶². Non è ancora chiaro come Antonio Joli avesse maturato la scelta di recarsi in Inghilterra ma la coincidenza delle date di viaggio e di committenti londinesi con quelli di Canaletto legittima l'ipotesi che i due frequentassero il medesimo *entourage*. È al duca di Richmond, per il quale Antonio Joli aveva eseguito due dipinti di prospettiva raffiguranti *Saint Paul* e il *Ponte sul Tamigi*, che l'impresario teatrale londinese Owen McSwiny indirizzò una lettera di presentazione in favore di Canaletto.

La notizia della presenza di Joli a Londra fornita nel 1744 proprio dallo stesso McSwiny rivela che il modenese fosse attivo oltre che come scenografo presso il King's Theatre di Haymarket anche come pittore di vedute per la clientela locale: per il settimo visconte di Irwin eseguì tre vedute di soggetto romano, il *Campo Vaccino*, *Castel sant'Angelo* e una veduta di un *Edificio termale*, per la residenza di Temple Newsman, Yorkshire, mentre altri soggetti romani furono richiesti per le quattro sopraporte di Fonthill House da Alderman William Beckford e per la decorazione della *French Room* dell'abitazione londinese del duca di Chesterfield¹⁶³. Il fallimento del King's Theatre e l'intercessione del

paesaggio, catalogo critico a cura di A. M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini, G. C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccòmini, (Bologna, Museo Civico, 8 settembre-25 novembre 1979) Bologna, pp. 227-230.

¹⁶² Londra, National Gallery, olio su tela, 104,8x112,4 cm, inv. 936.

¹⁶³ Cfr. R. Toledano, *Antonio Joli*, 2006, pp. 29-30.

cantante pugliese Carlo Broschi, detto Farinelli (1705-1782), consentirono a Joli di trasferirsi nel 1749 presso la corte spagnola di Madrid dove lavorò come scenografo fino al 1754 al servizio di Ferdinando VI. Nato ad Andria, Farinelli fu educato a Napoli alla scuola di Nicola Porpora, dove conobbe nel 1719 il poeta romano Pietro Trapassi, detto il Metastasio (1698-1782), del quale interpretò l'anno seguente *l'Angelica e Medoro*. Nel 1737 Farinelli era impegnato a Londra per la Royal Academy of Music quando fu invitato a Madrid da Elisabetta Farnese per alleviare le sofferenze del re Filippo V: avrebbe smesso di cantare in pubblico divenendo "familiare" con uno stipendio di millecinquecento ghinee inglesi direttamente al servizio dei sovrani. Dal 1747 Farinelli fu incaricato dal nuovo sovrano Fernando VI della gestione del Coliseo, teatro cortigiano presso il palazzo del Buen Retiro¹⁶⁴. Con il Metastasio che sostituì nel 1730 il veneziano Apostolo Zeno nell'incarico di poeta cesareo alla corte imperiale di Vienna, Farinelli mantenne un solido legame di amicizia al punto che non sarebbe improbabile un asse Zeno-Metastasio-Farinelli per gli spostamenti di Antonio Joli da Vienna all'Inghilterra e infine in Spagna. Passando per Vienna entro il 1744 Joli avrebbe potuto far visita al Metastasio con una presentazione di Apostolo Zeno che ben conosceva, avendo curato a Venezia gli allestimenti scenici dei libretti melodrammatici di entrambi e sempre Metastasio avrebbe potuto suggerire a Farinelli il nome di Joli per sostituire lo scenografo della corte madrilenza, il bolognese Giacomo Pavia (1699-1749). Erano anni in cui presso la corte di Ferdinando VI lavoravano il veneziano Jacopo Amigoni fatto chiamare dal Farinelli stesso e nominato pittore di camera, e il molfettese Corrado Giaquinto. Lo stretto legame tra Farinelli e Amigoni tale da registrare da parte del veneziano continue interferenze negli allestimenti delle scenografie teatrali spinse probabilmente Joli a lasciare Madrid entro l'ottobre 1754.

¹⁶⁴ J. M. Morillas Alcàzar, *L'attività di scenografo a Madrid, in Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid. Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*, catalogo della mostra a cura di V. De Martini (Caserta - Palazzo Reale, Appartamenti Storici, 15 giugno-14 ottobre 2012), Napoli, 2012, pp. 9-14.

Al ritorno in Italia Joli aveva sviluppato una solida rete di clienti stranieri, inglesi soprattutto, che lo avrebbero segnalato ai connazionali impegnati nel *Grand Tour*. Horace Walpole ad esempio gli fece visita tra il 1744 e il 1749, avendo modo di vedere capricci architettonici all'antica come un *Alessandro che scopre la tomba di Achille* delle cui numerose redazioni note va segnalato l'ovale proveniente dalla collezione del principe di Francavilla, Michele Imperial¹⁶⁵. Potendo vantare un'esperienza internazionale di scenografo che gli spianò la strada all'elezione a membro dell'Accademia Veneziana di Pittura e Scultura il 13 febbraio 1756, cui esibì come *pièce de réception* un *Capriccio con architetture termali*¹⁶⁶, di lì a poco il modenese si sarebbe trasferito a Napoli dove avrebbe eseguito una veduta del *Golfo di Pozzuoli* (**fig. 126**) e due vedute di *Lacco Ameno* e del *Castello Aragonese di Ischia* per il giovane Lord John Montagu Brudenell. Nell'agosto del 1756 il tutore di questi, Henry Lyte, scrisse a George Brudenell, quarto conte di Cardigan, per ottenere l'autorizzazione a compiere un viaggio in Sicilia documentato oltre che dalla corrispondenza di Lord Cardigan anche da vedute di Palermo, Marsala, Agrigento, Catania, Messina, Malta dipinte da Antonio Joli e conservate ancora oggi presso gli eredi di Lord Montagu of Beaulieu. Dalla metà degli anni cinquanta Joli dunque viaggiò regolarmente tra Venezia e Napoli, dove cercò di ampliare i suoi contatti oltre il raggio della clientela inglese. In una lettera del 21 aprile 1759 indirizzata al fratello Urbano Luigi Vanvitelli lo definì un pittore «che dipinge bene di prospettive e di teatri e anche le vedute sullo stile della buona memoria di nostro padre grossolanamente non le fa male». Vanvitelli aveva saputo da Antonio Joli, «avendolo interrogato alle strette sulle cose di Madrid», che il pittore Corrado Giaquinto riceveva dal re di Spagna il «soldo fisso 100 doppie il mese, cioè soldi romani 350, à la casa e à la carrozza, riceve regali ad ogni opera che fa, ed à libertà ancora di

¹⁶⁵ Cfr. R. Toledano, *op. cit.* 2006, p. 92.

¹⁶⁶ Olio su tela, 130x93 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 450. Del dipinto esiste una versione simile proveniente dalle collezioni borboniche e conservato nella Reggia di Caserta (olio su tela, 153x176 cm, inv. 318[1905] o 4611[1978]).

dipinger per altri; ma quest'ultima non me l'ha assicurata, talché il soldo sono scudi romani 4200 l'hanno in denaro»¹⁶⁷. La testimonianza di Vanvitelli induce a supporre che dal 1756 Joli risiedette stabilmente a Napoli e che fosse in stretto contatto con l'ambiente di corte al punto da confidare all'architetto notizie sullo stipendio accordato a Giaquinto a Madrid. Evidentemente il modenese cercava di ottenere l'incarico di scenografo presso la corte di Napoli, essendo Vincenzo Re avanti negli anni.

Il 7 aprile 1761 Bernardo Tanucci annunciò a re Carlo a Madrid che la veduta della recente eruzione del Vesuvio da lui ordinata era terminata e pronta per la spedizione a bordo della nave Settentrione. Si trattava di due tele, una veduta notturna e una diurna di mano di Joli, «il quale è stimato molto in questo genere»¹⁶⁸, ancora oggi conservate nel palazzo Reale di Aranjuez (invv. 10022981 e 10022980). Delle incisioni tratte dalle vedute cui la lettera di Tanucci alludeva, poco è noto, se non, che dovevano essere simili a quelle eseguite da Filippo Morghen di cui un esemplare raffigurante *l'Eruzione del Vesuvio vista da ovest* è conservato nel Museo di San Martino a Napoli (**fig. 127**)¹⁶⁹.

É possibile che Joli a quella data collaborasse già con Vincenzo Re, poiché quest'ultimo nella lettera scritta da Tanucci a Carlo III il 10 marzo 1761 veniva definito «povero e ormai inabile vecchio» e per questo beneficiato dal Consiglio di Reggenza di una pensione di

¹⁶⁷ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, Galatina, 1976-1977, vol. 2, p. 338, n. 634, lettera del 21 aprile 1759.

¹⁶⁸ Il 23 dicembre 1760 il Vesuvio aveva ripreso l'attività eruttiva che durò fino al 5 gennaio 1761 e Tanucci dopo aver informato il re in Spagna sugli accadimenti spedì una relazione scritta dal Della Torre. Il re per risposta chiese a Tanucci una veduta vera e propria. «Farò quanto devo per umiliare a V. M. la comandata veduta dell'incendio del Vesuvio, e il piano; per quest'ultimo potrà forse interinamente servire il rame, che è nella relazione del padre Torre umiliata a V. M. nell'ultima spedizione de' 3. Forse V. M. avrà il piacere di aver altri esemplari; e ne umilio in questa altri tre». Lettera del 10 febbraio 1761, p. 376.

¹⁶⁹ Filippo Morghen (da Antonio Joli), *Veduta della nuova eruzione dalle falde del Vesuvio fra I Camaldoli e li Mortellari cominciata il 23 dicembre 1760 e proseguita fino al 28*, incisione ad acquaforte, 380x570 mm, Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 6359.

centoventi ducati l'anno gravanti sulla Tesoreria di Casa Reale¹⁷⁰. Vincenzo Re era nato a Parma e nel 1737 fu chiamato dalla corte di Torino, dove si trovava, a Napoli per servire il nuovo monarca come scenografo del teatro San Carlo. La comune origine geografica e culturale dovette favorire i contatti tra Antonio Joli e Re che nel 1761 interpellato per l'esecuzione della veduta del Vesuvio dovette indirizzare il Consiglio sul modenese. La Corte si era rivolta a Joli dunque ancor prima della sua nomina a scenografo del teatro carolino, incarico che ottenne certamente entro la fine del 1762. Nell'agosto di quell'anno le trattative erano già in fase avanzata, giacché Tanucci scriveva a Carlo III che Joli sperava di essere assunto al servizio del re Ferdinando IV, chiedendo i medesimi privilegi concessi al suo predecessore, e non come subordinato dell'impresario teatrale Grossatesta che lo aveva proposto per quel ruolo. Nella missiva Tanucci comunicava anche l'opposizione del principe di Sannicandro che verso il modenese nutriva forti ostilità¹⁷¹. La qualità dei dipinti inviati in Spagna e i lavori svolti presso quella corte spinsero Carlo III a orientare la scelta verso Joli, preferito al Bibbiena, candidato proposto dal principe di Sannicandro¹⁷². Il Bibbiena citato da Sannicandro era Giovanni Maria Galli Bibbiena (1693-1777), figlio di Ferdinando, nel 1746 nominato da Carlo di Borbone Ingegnere Architetto Civile, incarico ricoperto fino alla morte, Pubblico Maestro e Professore di architettura

¹⁷⁰ B. Tanucci, *op. cit.* 1985, p. 455.

¹⁷¹ Cfr. B. Tanucci, *Epistolario*, vol. IX, 1762-1763, a cura di S. Lollini, Roma, 1990, p. 316.

¹⁷² Alle pressioni del sovrano da Madrid il San Nicandro così rispondeva: «Il pittore lollì, che tuttavia dimora in Napoli, ed è da me conosciuto per espertissimo in dipingere, specialmente in picciolo, di prospettive, vedute di campagna e Marine; non lo sapea nondimeno così accreditato per l'esperienza per architetto di teatri, scene, macchine e feste (...)». Infine a novembre dovette capitolare: «(...) sarò per il lollì, benché suppongo che sia circa l'età stessa del Bibbiena, e farò sapere a medesimi [ai membri del Consiglio di Reggenza, *ndA*] quanto la M. V. siagli degnata di significarmi, e specialmente per le opere che à costà osservato che abbia fatto tal Pittore, delle quali non avea io cognizione». Lettera del principe di Sannicandro a Carlo III, Portici 9 novembre 1762. Archivio General de Simancas, *Secreteria de Estado Reino de Las Dos Sicilias*, Legajo, 6086, n. 57, f. 157. Cfr. C. Knight, *Carteggio San Nicandro-Carlo III. Il periodo della Reggenza, 1760-1767*, Napoli, 2009, vol. I, pp. 401-402; 422-423.

nonché autore di un trattato di scenotecnica¹⁷³. Mentre tra le corti di Madrid e Napoli veniva giocata la partita per il suo futuro, il 15 maggio 1761 Joli partì per Venezia dove il 28 dicembre fu eletto Conservatore dei Pubblici Dipinti presso l'Accademia di pittura e scultura¹⁷⁴. Con dispaccio del 26 dicembre 1762 Antonio Joli fu nominato «arquitecto teatral y pintor de decoraciones, con l'honores de ayuda de la Furiera» al soldo annuo di venticinque ducati e venti grana¹⁷⁵. L'incarico comportava non soltanto la cura e la progettazione degli allestimenti degli spettacoli messi in scena nel teatro San Carlo e nelle regge borboniche, ma, di concerto con gli architetti di Corte, Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga, anche la cura degli apparati scenici di tutte le feste e dei divertimenti destinati alla corte e alla città. Spettacoli come il gioco del pallone, praticato nel giardino della reggia di Portici, il carro della Cuccagna per la conclusione del Carnevale e la Fiera al Largo di Palazzo che si svolgeva annualmente nei mesi estivi sono documentati dalle vedute di Joli e di Pietro Fabris. Infatti, la più antica notizia circa il lavoro di Joli al servizio della corte compariva il 5 luglio 1763 nella Gazzetta di Napoli in cui si ricordava che le macchine della Fiera al Largo di Palazzo erano state da lui progettate¹⁷⁶. Fecero seguito i

¹⁷³ Maria Gabriella Pezone ha in corso uno studio sulla figura di Giovanni Maria Galli Bibbiena e su un trattato di architettura rimasto inedito rinvenuto dalla studiosa e a lui attribuito. M. G. Pezone, *Giovanni Maria Galli Bibbiena (1693-1777) "Pubblico Maestro e Professore di Architettura a Napoli"*. Note su un trattato inedito, 2014.

¹⁷⁴ Per il viaggio di Joli si veda: ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversi, Passaporti, b. 1277, f. 14. Per la nomina a Conservatore: ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 204, citata in R. Toledano, op. cit. 2006, p. 31.

¹⁷⁵ ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Casa Reale Amministrativa-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Appendice, b. 2969. Ruolo del personale in pensione e delle vedove di Casa Reale 1779-1800, fasc. 9bis, Nomina de sueldos de planta...que han correspondido à las Reales Familias giugno 1765: «(...) A Giovanni Maria Galli Bibbiena che sirve en calidad de ingeniero aequitecto civil ducati 12.

A Antonio Jolli, architecto teatral y pintor de decoraciones, con los honores de ayuda de la Furriera ducati 25 grana 20».

¹⁷⁶ Cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, 1891, pp. 739-740. Il 22 aprile 1770 dalla Segreteria di Stato di Casa Reale partì l'ordine di pagamento di milleseicentocinquanta ducati destinati ad Antonio Joli per l'allestimento della Fiera di San Gennaro da svolgersi

numerosi libretti delle opere rappresentate nel teatro San Carlo in cui è indicato come inventore degli apparati scenografici.

Nel 1768, in occasione della rappresentazione del dramma giocoso *L'Idolo cinese*, scritto da Giovanni Paisiello, per celebrare l'arrivo della regina Maria Carolina d'Austria alla corte dei Borbone, per il teatro di corte della Reggia di Caserta per un compenso di ottocento ducati Joli dipinse sei scene raffiguranti una camera, un gabinetto, una gran sala, un giardino, una piazza e un boschetto. Il gradimento fu tale che ottenne una pensione di centoventi ducati annui per lo zelo con cui servì il sovrano¹⁷⁷.

Le difficoltà riguardo la nomina di Joli avanzate dal principe di Sannicandro, secondo il quale i due candidati, Joli e Bibbiena, erano pressapoco coetanei, non dovettero essere prive di fondamento dato che l'età avanzata era stata addotta tra le motivazioni per la concessione della pensione a Joli e che questi nell'ottobre 1770 per problemi di salute ottenne una licenza di sei mesi da trascorrere alle terme di Ischia¹⁷⁸. Quando nel 1772 Luigi Vanvitelli fu interpellato per

nel mese di luglio. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Casa Reale, b. 1156, f. 25 recto e verso.

¹⁷⁷ Le scene, che nel 1911 il Nicolini sosteneva fossero ancora esistenti, sembrano essere andate distrutte. Egli cita come fonte una lettera allora conservata nell'Archivio di Stato di Napoli scritta da Joli a Tanucci e datata Napoli, 3 agosto 1768 (ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Teatri, f. 15, andato distrutto nel 1944). Cfr. L. Nicolini, *La Reggia di Caserta (1750-1775). Ricerche storiche*, Bari, 1911, p. 140. Parte della documentazione inerente l'allestimento della commedia *L'Idolo Cinese* rappresentata nel teatro della Reggia di Caserta in occasione delle nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria sono contenute in ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Casa Reale, bb. 1153-1154 (27 agosto 1768, concessione della pensione mensile di dieci ducati a causa dell'età avanzata e in virtù del servizio prestato per le feste in occasione del matrimonio reale) e *Casa Reale Amministrativa, III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Conti e cautele, b. 2221 (spese per l'allestimento del dramma *Idolo Cinese* nella Reggia di Caserta). Joli dipinse anche le scene per la *Festa teatrale in musica per solennizzare le Felicissime Reali Nozze delle loro Sacre Maestà*. Cfr. *La Stamperia Reale di Napoli, 1748-1860*, a cura di M. G. Mansi e A. Travaglione, Napoli, 2002, p. 154, n. 2.3. Per un elenco completo degli allestimenti scenici di Antonio Joli si veda V. de Martini e G. Narciso, *L'attività di scenografo a Napoli e a Caserta*, in *Antonio Joli, op. cit.* 2012, pp. 33-34 nota 7.

¹⁷⁸ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Casa Reale, b. 1156, f. 226r.

fornire un giudizio sugli aspiranti pittori da impiegarsi per la realizzazione delle quadrature prospettiche dei cicli decorativi ad affresco negli appartamenti del re Ferdinando IV della Reggia di Caserta, Joli fu giudicato troppo anziano per eseguire la commessa e perciò gli furono preferiti Gaetano Magri e i due pittori romani Giovanni Angeloni e Ludovico Baldi¹⁷⁹. Più consono alle sue condizioni sarebbe stato invece l'incarico di professore presso la riformanda Accademia del Disegno¹⁸⁰. Ad Antonio Joli era dunque richiesto, data la competenza nel disegno di prospettiva, di dipingere e affrescare le sale dei reali palazzi con quadrature e finte architetture entro cui sarebbero state ospitate le scene figurate allegoriche e celebrative dei colleghi¹⁸¹. Tra il 1771 e il 1775 Joli ricevette pagamenti per quattro sopraporte per il palazzo del cardinale Orsini duca di Gravina in via Monteoliveto, andate disperse, ma che probabilmente dovette eseguire con l'aiuto di qualche allievo¹⁸². Dopo quindici anni al servizio di Ferdinando come scenografo di corte e *Aiuto di Furiera*, Joli morì a Napoli il 30 aprile 1777, lasciando

¹⁷⁹ La relazione presentata dal Vanvitelli alla Giunta degli Allodiali è datata 3 settembre 1772. Cfr. N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: lettere e documenti inediti*, in "Storia dell'arte", n. 14, 1972, pp. 210-211; F. Strazzullo, *Pittori e scultori del '700 a Napoli nelle relazioni di Luigi Vanvitelli*, Estratto da "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s. vol. XXIV, Napoli, 1974, p. 28-30.

¹⁸⁰ Vanvitelli vantava un trascorso come pittore di grandi apparati decorativi eseguiti in età giovanile a Roma. Le sue competenze lo rendevano al pari dei pittori di corte, irrinunciabile punto di riferimento per la valutazione degli artisti da impiegare alla corte dei Borbone. Cfr. G. Chierici, *Luigi Vanvitelli pittore*, in "Bollettino d'arte", a. XXX, s. III, n. XI, maggio 1937, pp. 513-517; C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli: 1752-1952*, Firenze, 1952.

¹⁸¹ L'impiego da parte della corte degli scenografi teatrali era pratica consolidata già da tempo. Vincenzo Rè, predecessore di Joli, dipinse a tempera gran parte dei riquadri architettonici dello scalone e della prima e seconda anticamera degli appartamenti al piano nobile della reggia di Portici tra il 1748 e il 1750. Le scene allegoriche furono affrescate da Crescenzo Gamba, autore anche delle successive decorazioni a villa Favorita a Resina. Cfr. N. Spinosa, *Affreschi superstiti del Settecento nelle ville vesuviane*, in "Inferta napoletana", 1975, pp. 144-153.

¹⁸² Cfr. G. Guida, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", 2008-2010, Napoli, 2012, p. 276.

con legato testamentario la somma di ventimila ducati al Pio Monte della Misericordia¹⁸³.

All'attività di architetto teatrale Joli alternava la produzione di vedute per la clientela aristocratica e scene di vita della corte destinate ai palazzi reali: a questo medesimo periodo risalgono la veduta con

¹⁸³ «Morì a' 29 aprile 1777, lasciando un Legato di ventimila ducati a beneficio di quel Monte della Misericordia». Cfr. G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, architetti...* Modena, 1786, p. 230. Nel 1781 la vedova di Joli, Giovanna Apolloni, richiese al re un sussidio a causa di una grave malattia. Il documento ripercorre la carriera di Joli presso la corte borbonica.

«Caserta 14 dicembre 1781.

Con l'acclusa supplica, che V. E. mi rimette à informare espone donna Giovanna Apollonia vidua del fu Ajuta della Furiera, ed Architetto teatrale Don Antonio Jolli, che essendo rimasta priva di quel sostentamento che riceveva pel suo stato per la morte seguita di suo marito, e trovandosi la medesima in età decrepita, ed oppressa da lunghissime malattie, non avendo come supplire alle gravi spese, che l'occorrono, domanda un soccorso mensile per quei pochi giorni li resti di vita. In sequela devo partecipar a V. E., che per Real Dispaccio de 26 dicembre 1762 per la morte dell'Architetto Teatrale, e Pittore di Decorazioni Vincenzo Rè, ordinò S. M. che s'appoggiassero al Professore ugualmente accreditato Antonio Jolli l'incumbenza, che tenea il fu Vincenzo Rè, ed al medesimo tempo se li concessero al Jolli gli onori d' Ajuta della Furiera, e soldo di ducati 25 e grana 20 mensuali nell'istessa conformità che lo disfruttava il su citato Vincenzo Rè, e per altro Real Decreto de 27 agosto 1768, si degnò S. M. accordare al Jolli una pensione di ducati 120 annui in considerazione alli buoni servizi, che avea prestati, in occasione delle Feste del suo Real Matrimonio, al Zelo, con il quale continuava a servire, ed alla sua avanzata ed acciaccosa età, quali averi disfruttò fin al dì 30 aprile 1777 in cui cessò di vivere. A donna Maddalena Provini vidua dell'anzidetto Vincenzo Rè per Real risoluzione de 27 settembre 1762 si benignò il Re Nostro Signore concederli ducati 10 al mese di sussidio eguale a quelli accordati ad altre vidue d'ajuta honorari, e proprietari della Real Casa, per lo che V. E. si servirà far presente a S. M. lo che stima proprio, e conveniente». ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Casa Reale Amministrativa-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, b. 2687, Missiva del Contraloro di Casa Reale al Maggiordomo Maggiore, Antonio Pignatelli Principe di Belmonte, del 14 dicembre 1781. La questione fu affrontata nel Ristretto del Consiglio del re il 31 dicembre 1781, il 18 marzo e il 2 aprile 1782, quando alla vedova fu accordato un sussidio di 100 ducati *una tantum*. ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Casa Reale Amministrativa-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, bb. 2945 II e 2946. Dall'epistolario di Luigi Vanvitelli (11 ottobre 1784) si deduce invece che Giovanna Apolloni ottenne un sussidio di 50 ducati. Cfr. F. Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina, 1976-77, vol. 3, pp. 640-641 e in questo appendice documentaria.

*Ferdinando IV e la corte a Capodimonte*¹⁸⁴, *la Festa per l'inaugurazione dell'acquedotto carolino*¹⁸⁵, *Il Gioco della palla a bracciale*¹⁸⁶, mentre all'abdicazione al trono di Napoli da parte di Carlo III in favore di Ferdinando IV e alla partenza per la Spagna egli dedicò le tele del Museo Nazionale di Capodimonte, in deposito nel Museo di San Martino, con duplice punto di vista da terra (127x199 cm, inv. 24) e da mare (128x208 cm, inv. 23, iscrizione apocrifa(?): *partenza di S. M. R. da Napoli il di 7 ott. 1759 dis. dip. da A. Joli*), e del Prado a Madrid (128x205 cm, inv. 233; 128x205 cm, inv. 233, iscrizione: *Imbarco di S. M. C. il 6 OTTO.er IN NAPOLI 1759 A. JOLI*), queste ultime provenienti dalla collezione reale (**fig. 128**)¹⁸⁷, replicate in numerose redazioni di cui si ricordano quella inviata come dono diplomatico a Vienna (86x155 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 8621), le due tele (128x210 cm, firmato *Antonio Jolli F. 1761*; 128x208 cm) conservate nella Prefettura di Napoli, ma di proprietà della Provincia di Napoli e provenienti dall'appartamento reale della Reggia di Portici, delle quali esistono copie di mano del Fabris. È in particolare la tela datata 1761 a porsi in diretta relazione con la coeva veduta di analogo soggetto di Pietro Fabris, in virtù di quel repertorio di scene di genere tipico del Nostro disposte in primo piano per le quali sono state già notate discrepanze stilistiche con la produzione di Joli, tanto da far pensare a interventi di bottega. Nella sua versione Fabris si limita a spostare il fuoco della narrazione più a destra rispetto alla veduta di Joli, comprime lo spazio tra le architetture del porto, rinunciando all'apertura verso l'orizzonte che Joli ottiene scandendo i piani prospettici in una successione di barche e velieri, spingendo lo sguardo dello spettatore fino al promontorio sorrentino. Il *Corteo delle barche reali a Posillipo*, firmato e datato 1763¹⁸⁸ e la sua replica con prospettiva ribaltata verso

¹⁸⁴ Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. OA 136

¹⁸⁵ Caserta, Palazzo Reale, inv. 810[1977/78], 1768-9 ca.

¹⁸⁶ Olio su tela, 77x129 cm, Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 59 (OA 138)

¹⁸⁷ Vedi supra.

¹⁸⁸ Olio su tela, 53x94 cm; Aranjuez, Palacio Real, già Zarzuela. Vedi supra.

la costa¹⁸⁹ dipinti da Pietro derivano dalla produzione encomiastica di Joli per la Corte, ma per impostazione prospettica presenta reminiscenze seicentesche di analoghe vedute di Napoli. Decisamente autonomo dal maestro modenese è *Il gioco della palla a bracciale*, acquistato da George René Aufrère nel 1769 e conservato al Marylebone Cricket club di Londra (**fig. 56**)¹⁹⁰, nel quale l'evento all'ombra delle mura aragonesi del Castello del Carmine è pretesto per allestire una galleria di ritratti di popolani, contadini, frati, nobili, dei quali il pittore mostra i minuti gioielli, le gemme, i preziosi ricami delle livree di lacché e servitori, i finimenti di carrozze e cavalli, riuniti nella fausta ricorrenza per acclamare i sovrani. Con sapiente ironia Fabris mostra al pubblico del *Grand Tour* l'umile mondo cittadino napoletano, composto da venditori ambulanti, borghesi mercanti, cocchieri, la cui presenza è tollerata dalle guardie reali, pur essendo preclusa ogni forma di partecipazione all'evento. Si guardi il palco improvvisato con pochi pali di legno coperto da un umile drappo sulla sinistra sul quale si accalcano uomini e donne ma non prima di aver pagato il dovuto obolo, la folla sui balconi dei palazzi circostanti e intorno alle mura dello stadio.

La produzione di vedute per la quale Joli era noto anche al pubblico della Capitale del Regno gli garantì non poche commissioni sia tra i membri della corte che tra i *Grand tourists*: il Principe di Francavilla possedeva due ovali di soggetto antico, *Marco Curzio che si getta nella voragine* e *Alessandro Magno che scopre la tomba di Achille*, databili intorno al 1762 (già USA, mercato antiquario), mentre viaggiatori come Lord Exeter¹⁹¹, il duca di Brunswick, il principe Leopold III, oltre ai

¹⁸⁹ Olio su tela, 71x130 cm, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino.

¹⁹⁰ Olio su tela, 73,6x128,3 cm, 1769 ca., Londra, Marylebone Cricket Club, TN.2002.2926. Il dipinto presentava la firma del pittore in basso a destra oggi quasi interamente scomparsa. Per la datazione suffragata dal pagamento ricevuto dal Fabris vedi supra.

¹⁹¹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1519, f. 4507, p. 529r, 23 giugno 1764, partita di 150 ducati: «Ad Hart & Wilkens ducati centocinquanta e per loro ad Antonio Jolli per intendersi prezzo di 6 quadri fatti da detto Jolli per ordine e conto del Conte di Exeter, e detto pagamento lo fanno di loro proprio denaro, et a fend. dell'ordine conferitoli da detto Conte, e resta di detto pagamento detto Jolli intendersi saldato e soddisfatto senz'altro pretendere per la

diplomatici residenti come il visconte di Choiseul, il conte Firmian, Isaac Jamineau¹⁹² e sir Hamilton, richiesero sue vedute di Napoli.

Già dall'inizio del secolo il gusto dei collezionisti napoletani andava indirizzandosi verso la veduta di paesaggio sempre più realistica e precisa, grazie certamente alla diffusione delle vedute d'illustrazione ad acquaforte destinate alla produzione editoriale. Basti pensare che per la realizzazione della *Mappa topografica della città di Napoli*, iniziata nel 1765 dal duca di Noja ed edita soltanto postuma nel 1775, non si poté rinunciare alla vignetta di veduta prospettica della città stessa, a sancirne l'uso anche per la rappresentazione in chiave scientifica. La città di Napoli era raffigurata nel duplice punto di vista, astratto e reale, in pianta e in prospetto, per la quale il duca di Noja e Niccolò Carletti si erano avvalsi del disegno di Antonio Joli, «pittore di prospettista» e dell'incisore Giuseppe Aloja¹⁹³. Tuttavia la fortuna dello scenografo di corte come vedutista, dovuta alla non comune capacità di assorbire il linguaggio panniniano e riadattarlo in chiave scenografica, è un caso isolato, giacché la maggioranza della produzione di quadri di veduta dovette essere praticata dagli artisti locali secondo criteri di tipizzazione e standardizzazione in qualche caso a discapito della qualità di esecuzione pittorica, carattere che paradossalmente avrebbe costituito

suddetta causa, e per esso ed autentica di Notar Lorenzo Deciotti a detto Martone e dite notata 18 caduto ducati 150». Inedito.

¹⁹² ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1521, f. 3938, 21 luglio 1764 partita di 50 ducati: «A Don Isaac Jamineau ducati cinquanta e per esso a don Antonio Jolle a compimento di ducati 235 mentre il dippiù l'ha ricevuti contanti; e tutti ducati 235 sono proprio a valore di tanti quadri dal medesimo consegnateli a monsignore Bevalecher(?), e resta saldato e soddisfatto per detta causa sino a 16 caduto e per esso a detto Chiaromonte per altritanti ducati 50».

¹⁹³ Giuseppe Aloja ricevette un compenso di 3070 ducati per eseguire l'incisione della vignetta con prospetto di Napoli su disegno di Antonio Joli e la cartella con la didascalia, i simboli e gli stemmi delle famiglie napoletane su disegno di Francesco La Marra. Cfr. ASBN, *Banco di San Giacomo*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1485, partita di 30 ducati estinta il 24 ottobre 1760, edito in V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*, 2001, p. 269. Sulla veduta di Napoli nella *Mappa Topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* del Duca di Noja si veda M. Furnari, «*Urbis Neapolitanae Delineatio*». *Una lettura grafica dell'immagine della città*, in *All'ombra del Vesuvio*, 1990, pp. 45-56.

la spinta propulsiva per il collezionismo dei *Grand Tourists* britannici, interessati più all'aspetto iconografico che al linguaggio adoperato. Si spiega dunque l'abbondanza di dipinti di vedute repliche d'incisioni rimaneggiate e adattate in base alle richieste del mercato. Il taglio quasi panoramico della veduta per la mappa Carafa venne infatti riproposto su tela in tre redazioni ascrivibili a Joli e aiuti¹⁹⁴, e una quarta, anonima, nella Reggia di Caserta, per la quale si potrebbe avanzare il nome di Pietro Fabris¹⁹⁵. La frequentazione di Joli con Giuseppe Aloja e con l'ambiente orbitante intorno al duca di Noja già nel 1760, attestata dalle note di pagamento della Mappa di Napoli, ci permette di collocare meglio nel contesto napoletano l'attività del modenese. Nei lavori della mappa furono infatti coinvolti anche Francesco La Marra (1710-1780 ca.), il quale fornì i disegni dei cartigli, l'indice generale, le imprese e i geroglifici delle famiglie nobili, e gli incisori romani Pietro e Ferdinando Campana. Per la conoscenza diretta della veduta panoramica di Napoli nella sua versione dipinta non è peregrino pensare che anche Fabris frequentasse quel medesimo ambiente composto di incisori, pittori, scenografi orbitanti intorno a botteghe diposte tra la strada Toledo e San Biagio ai librai, quindi tra i Banci di San Giacomo e di Pietà, aspiranti dipendenti della Corte. Di Giuseppe Aloja è documentata l'attività al servizio della Corte, non solo presso la Reale Stamperia ma anche per il marchese Luca Ricci, cortigiano protetto da Ferdinando IV e tra i fautori della fondazione di una nuova fabbrica di porcellana con la quale il sovrano intendeva ripercorrere le glorie paterne. Dalle spese del Ricci compiute utilizzando i fondi del Regno sappiamo che Aloja tirò fogli incisi di fucilieri, granatieri delle guardie italiane e svizzere al servizio del re e «diverse carte tirate e colorite del Vesuvio per Sua

¹⁹⁴ *Il golfo di Napoli dalle pendici del Vesuvio*, olio su tela, 156x230 cm, Roma, Collezione Banca Intesa, inv. A.B-00214°-L/IS; olio su tela, 160x296 cm, Napoli, Museo di San Martino, inv. Deposito 285 (donata allo Stato nel 1966 da Lord Rosebery); olio su tela, 76x107 cm, già Sotheby's, New York, 14 gennaio 1988, lotto 145, attuale ubicazione ignota.

¹⁹⁵ *Il golfo di Napoli visto da Portici*, olio su tela, 136x196 cm, Reggia di Caserta.

Maestà»¹⁹⁶, queste ultime apprezzate in 41 ducati e 40 carlini da Francesco Celebrano, passato dalle dipendenze del principe di Sansevero alla Real Fabbrica di porcellana. Il documento dimostra che Celebrano era un possibile anello di congiunzione tra le Reali Manifatture e gli incisori napoletani che non godendo di uno stipendio fisso erano alla continua ricerca di impiego. Oltre a Giuseppe Bonito e Francesco De Mura, nelle arti figurative corrispettivo degli architetti Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga, il numero e la varietà di artisti che si avvicendavano a Corte e nelle manifatture era ingente e spesso nell'ambito di un sistema che privilegiava la retribuzione a cottimo e l'ereditarietà del lavoro di padre in figlio i medesimi personaggi erano impiegati indifferentemente per una o per l'altra manifattura. Questo spiega per quale ragione molti incisori lavorassero anche per l'editoria privata. I favoritismi non erano rari al punto che il direttore della Reale Stamperia, padre Della Torre, fu ripetutamente redarguito dal Segretario di Stato per aver assunto Donato Campo, titolare di una stamperia, nonché editore dello stesso Della Torre, costringendolo ad assegnare Campo ad altro impiego. Questa permeabilità tra interno e esterno agevolava anche la circolazione di modelli iconografici per testi eruditi di carattere scientifico e archeologico prodotti all'interno della Stamperia Reale spesso reimpiegati dai medesimi disegnatori per editori differenti o ricopiati dagli incisori stessi *ex novo* e adattati al contesto. Pietro Fabris non fu estraneo a pratiche di tal genere, ad esempio, utilizzando per i *Campi Phlegraei* copie pedissequae delle vedute dell'eruzione del Vesuvio del 1760, già dipinte da Joli e incise da Morghen per Carlo III e successivamente inserite nel *Supplemento del Vesuvio del p. Della Torre diretto al signor abate Peiton* edito dopo il 1761 (**fig. 127**)¹⁹⁷. La didascalia della *Veduta dell'eruzione del Vesuvio*,

¹⁹⁶ Cfr. F. Strazzullo, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli 1979, p. 178. Il documento citato è in ASNA, *Dipendenze della Sommaria*, serie I, n° 140, *Liquidazione di tutte le spese fatte dal quondam Ill. Marchese Ricci dall'anno 1768 per tutto marzo 1772 per il servizio di Sua Maestà che furono inventariati dopo la morte del medesimo col titolo delle spese de reali torni di S. M. come anche del denaro da esso ricevuto*.

¹⁹⁷ Cfr. Tavola I del trattato.

tavola XII dei *Campi Phlegraei* (**fig. 129**), esplicita che il disegno originale fu eseguito dal vivo da Fabris, rivendicando in tal modo la prassi del disegno *en plein air* e l'autonomia da un modello che poteva rivelarsi ingombrante. Alla tavola incisa da Francesco La Marra su disegno di Antonio Joli, *Prospetto del Vesuvio nell'Eruzione occorsa alla fine dell'Anno MDCCLX preso il punto di Veduta dalla Torre del Greco*, pubblicata nel *Racconto storicofilosofico dell'eruzione del Vesuvio del 1760* di Giovanni Maria Mecatti, corrisponde una tela quasi identica per taglio e impostazione prospettica, attribuita al Nostro e in collezione privata milanese¹⁹⁸. La somiglianza con una *veduta dell'eruzione del Vesuvio del 1767* dipinta da Pietro Fabris per Lord Exeter e conservata a Burghley House (**fig. 55**), soprattutto nella resa della vegetazione e negli effetti cromatici dei vapori e delle lave che avvolgono il vulcano, fa pensare più alle soluzioni del Nostro che non al calligrafismo di Joli. In ogni caso, sia il pittore modenese che Fabris ripresero come modello comune una veduta disegnata dal marchese Galiani e rielaborata da Ignace Vernet per il saggio del Mecatti edito nel 1754 (**figg. 130-131**). Una veduta di effetto tale da divenire tipologica ed essere utilizzata anche da Pietro Antoniani¹⁹⁹ e da Andrea Pigonati per la relazione dell'eruzione del 1767²⁰⁰.

Questa filiazione da modelli tipologici circolanti sul mercato napoletano sottoforma di incisioni si riscontra anche in dipinti, per altro rari, dedicati al tema dell'Antico: la *veduta del tempio di Hera a Paestum* di Fabris, oggi a Compton Verney (**fig. 132**)²⁰¹, ricalca lo schema proposto dal

¹⁹⁸ Il dipinto è *pendant* della *Veduta notturna dell'eruzione del Vesuvio*, olio su tela, 48x76 cm, collezione privata. L'attribuzione è di Spinosa, mentre de Seta, Di Mauro, Manzelli e Toledano ascrivono entrambe a Joli. Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute op. cit.* 1990, p. 201, n. 162; R. Toledano, *op. cit.* 2006, pp. 376 e 378.

¹⁹⁹ Olio su tela, già mercato antiquario, ubicazione sconosciuta. Cfr. N. Spinosa – L. Di Mauro, *Vedute op. cit.* p. 195, n. 101.

²⁰⁰ A. Pigonati, *Descrizione dell'ultima eruzione del monte Vesuvio de' 19 ottobre 1767 in seguito dell'altra del 1766*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1768, tav. III, disegno di Pigonati e incisione di Giuseppe Aloja.

²⁰¹ Olio su tela, 56,6x90,5 cm; Compton Verney Art gallery and Park, Warwickshire, inv. CVCSC:0207.S.

modenese (**fig. 133**) ma non può certamente prescindere da un ancor più famoso modello piranesiano (**fig. 134**). Che Joli avesse conoscenza diretta dei tempi di Paestum è attestato dalla *Veduta della valle di Paestum* per Lord Brudenell oggi a Bowhill²⁰², dalla *Veduta laterale dei templi di Paestum* e dalla *Veduta di Paestum da nord* dipinti per l'ambasciatore James Gray e tradotti in incisione per le *Ruins of Paestum* di Thomas Major edite a Londra nel 1768, ma già incise da Filippo Morghen nel 1765²⁰³. Agli architetti, disegnatori e cultori dell'Antico che popolano il dipinto di Joli, e che nella tela di Fabris si intravedono come ombre sullo sfondo, quasi si trattasse di intrusi, subentrano contadini e pastori, autentici protagonisti della relazione con i resti dell'antichità la cui forza è sancita dall'imponenza e dal gigantismo delle colonne del tempio ancora perfettamente in loco. Qui la poetica che pervade la rappresentazione rivela tuttavia l'emancipazione dal modello prospettico joliano per volgere verso il patetismo struggente delle visioni di Piranesi, segno di una conquista di quanto il pittore poteva aver assorbito frequentando i circoli inglesi.

La comunanza di soggetti e la prassi della copia inducono a ritenere che Fabris collaborasse con Joli in maniera sistematica, se è vero che per saldare un debito contratto, il Nostro dipinse alcune figure per i

²⁰² Olio su tela, 78x106 cm; collezione del duca di Buccleuch and Queensbury, Bowhill, Selkirk, inv. D.H.62. Cfr. R. Toledano, *op. cit.* 2006, p. 390.

²⁰³ Olio su tela, 74x100 cm, collezione privata ma proveniente dalla collezione di James Gray e poi passata in quella di James Hugh Smith-Barry. L'altra tela misura 131x103 cm, già Sotheby's Londra 2006, ma come la precedente appartenuta a James Gray. Cfr. R. Toledano, *op. cit.* 2006, pp. 396 e 398. La serie di Morghen, di cui l'incisione *Veduta esteriore della porta di Levante. Veduta interiore della medesima* datata 25 febbraio 1765 è dedicata a Friederick Calvert Baltimore, include altre nove fogli tirati però in anni diversi. *Veduta generale deg'avanzi di Pesto dalla parte di Ponente / Ant. Jolli dis. ; Appo. Filippo Morghen , Veduta laterale de' tre tempj della parte di mezzo giorno / Ant. Jolli dis. ; Appo. Filippo Morghen , Veduta interiore del tempio esastilo ipetro dalla parte di Levante / Ant. Jolli dis. ; Appo. Filippo Morghen , Altra veduta interiore del tempio esastilo ipetro dalla parte di Ponente / Ant. Jolli dis. ; Appo. Filippo Morghen , Veduta interiore del tempio esastilo perittero dalla parte di Ponente / Ant. Jolli dis. ; Appo. Filippo Morghen.* Una serie completa è conservata nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

quadri del modenese²⁰⁴. Osservando la tarda produzione di Antonio Joli, in particolare le sovrapposte dipinte per la camera da letto di Ferdinando IV nel Palazzo Reale di Napoli ma oggi nella Reggia di Caserta²⁰⁵, sembra possibile individuare negli atteggiamenti dei personaggi, nelle loro pose artefatte e standardizzate il fare di Fabris. Basti osservare *l'Atrio regio con figure in costume classico* e *l'Atrio regio con la liberazione di un paggio negro*²⁰⁶ per notare la differenza con le filiformi figurine che popolano le prime vedute napoletane di Joli come i *Tempi di Paestum*²⁰⁷ e *Interno del Tempio di Poseidone a Paestum* (**fig. 133**), oppure, per utilizzare un termine di paragone più pertinente, con le figure del *Marco Curzio si getta nella voragine*²⁰⁸, soggetto desunto direttamente dal Panini, proposto da Joli come sovrapposta o studio per scenografie. In particolare il panneggio vibrante che avvolge la gamba di Curzio, la torsione della giovane che si divincola a destra della voragine, la maniera di tornire le carni e la classicità dichiarata dalla schiena nuda del personaggio laureato in primo piano a sinistra, sono assenti nelle tele casertane a tutto vantaggio di pose teatralizzanti e manierate, prive della naturalezza di altre prove di Joli, di tipizzazioni che piuttosto contraddistinguono buona parte dei dipinti di Pietro Fabris. Penso al giovinetto che scorge il capo alle spalle del generale romano così fortemente somigliante al bambino del *Minuetto a Baia* e al Gesù bambino del *Sant'Antonio da Padova* nella chiesa di Santa Chiara a Bari (**figg. 83 e 91**)²⁰⁹, alle due figure

²⁰⁴ Vedi supra.

²⁰⁵ Cfr. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, 1788-1789, vol. II, pp. 321-322; G. D'Alessio, *Le decorazioni pittoriche degli appartamenti reali durante il regno di Carlo di Borbone*, in *Capolavori op. cit.*, pp. 198-199.

²⁰⁶ Olio su tela, 156x176 cm, Reggia di Caserta, invv. 316[1905] e 315[1905].

²⁰⁷ Olio su tela, 76,8x120,7 cm; 1759; Pasadena, Norton Simon Museum, inv. M.1979.52.P.

²⁰⁸ Olio su tela, 99x128 cm; 1768-1774 ca.; Reggia di Caserta, inv. 320[1905]. Cfr. *Antonio Joli, op. cit.*, 2012, p. 35 n° 6b, scheda di G. Narciso.

²⁰⁹ Olio su tela, firmato in basso *Inglese P.*, Bari, Chiesa di Santa Chiara. La tela è pendant del *san Francesco in adorazione della croce*, firmato in basso *Pietro Fabris*, collocato a destra dell'altare maggiore.

maschili che fanno il paio a sinistra discorrendo tra loro come due popolani in una strada cittadina trafficata, allo schiavo negro che nella platealità della posa, inginocchiato innanzi al suo liberatore, non esprime sincerità emotiva.

4.2 Pietro Fabris e comprimari: incisori, disegnatori, vedutisti

Prima di dare alle stampe le *Vite dei pittori e architetti napoletani* Bernardo De Dominicis riuscì appena in tempo a inserire notizie sui pittori allora viventi che potevano vantare una formazione o un'esperienza lavorativa a Roma, punto di riferimento della cultura artistica nell'ottica del linguaggio arcadico nel quale l'autore si muoveva. Alla scuola dell'Orizzonte ad esempio si formò Gabriele Ricciardelli che a Roma all'insegnamento del fiammingo affiancò lo studio dei dipinti di Lorrain e Poussin «e da questi tre famosissimi paesisti ne ha formato la sua maniera, ricca di belle vedute di architetture dirute, ornate con termini e vasi sopra di essi, di nobili tinte, di amenità di siti, di varietà di alberi e di frondi, di bei terreni, di belle arie capricciose, e di acque naturalissime, e il tutto dipinto con bella freschezza di colore. Tornato a Napoli, ed ammirata da' dilettanti la sua bella, vaga, e dilettevol maniera, che è simile al naturale, è stato richiesto da molti delle sue opere, e varie stanze e gabinetti di vari signori ha adornato con suoi belli paesi. Laonde essendo cresciuto dappertutto il suo nome, e tutto ch'ei sia molto giovane, è stato scelto per uno de' virtuosi che adornar doveano le stanze del regal appartamento, ove molti paesi di varie misure grandi e piccioli ha dipinto, ed è stato onorato del gradimento del nostro clementissimo re Carlo che lodò i suoi paesi, ed essendo stato largamente remunerato di sue pitture ha di nuovo avuto l'onore de' reali comandi per dover dipingere altri paesaggi di varie misure, che forse serviranno per adornare le stanze regali della regal Villa di Portici, essendo egli stato lodato più di ogn'altro che dipinge paesi. (...) Allora che Gabriello tornò a Napoli, essendo state vedute l'opere sue da alcuni signori forestieri, cercarono questi con ogni impegno di condurlo con essi ne' loro paesi,

e massimamente alcuni francesi ed alcuni signori inglesi. (...) Ad ogni modo però non ha il nostro Gabriello tralasciato sempre che ha potuto di servire a varii de' mentovati signori forestieri, che seco volean condurlo in loro patria; e insin d'allora non gli sono giammai mancate premurose ed onorate incumbenze, e tuttavia quando il tempo ce lo permette lavora per essi, e manda in varie parti l'opere sue, per rendere appagato il genio di quei signori che gli mandan nuove commessioni, essendo eglino soddisfatti non meno dell'opere sue che de' suoi modesti costumi, ed umiltà circa il suo sapere, laddove altri vantando l'opere loro credono esser da molto più che non sono, ma invece di lode vengono a ricevere discredito di quella poca virtù acquistata ed a danneggiar se medesimi col vaneggiarsi»²¹⁰. Mentre è certo il ritorno dall'Inghilterra, imprecisato è l'anno di rientro da Roma successivo all'apprendistato presso l'Orizzonte.

Figlio di Giuseppe, falegname attivo per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Mondragone, per la chiesa di Santa Brigida, per la Casa e Conservatorio di Santa Maria del Rifugio ai Tribunali e per la cappella nel palazzo reale a Portici²¹¹, secondo le testimonianze di De Dominicis e Giannone²¹², Gabriele Ricciardelli fu allievo di Nicola Bonito a Napoli e poi dell'Orizzonte a Roma, richiesto in Inghilterra e Francia, infine lavorò per la corte napoletana. Ineffetti, già impegnato nella realizzazione di sovrapporte per il Palazzo Reale di Napoli nel 1741, il primo documento che attesti la presenza a Napoli di Ricciardelli è una nota di pagamento del 1743 emessa in suo favore come compenso per

²¹⁰ De Dominicis, *Vite de' pittori*, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, 2004, p. 1070-1072. Per i pagamenti a Gabriele Ricciardelli si vedano M. Schipa, *Per l'addobbo, l'ingrandimento e le decorazioni della Reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone*, in "Napoli Nobilissima", XI, 1902, p. 109; V. Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Napoli, 1989, p. 49.

²¹¹ Cfr. A. Gonzales-Palacios, *Scultori alla Real Cappella di Portici*, in "Antologia di Belle Arti", a. 2, n. 7-8, dicembre 1978; G. Amirante, *Arcangelo Guglielmelli e l'architettura a Napoli tra la fine del '600 e l'inizio del '700*, in "Napoli Nobilissima", III s., 18, 1979, p. 100; V. Rizzo, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", 2001, p. 307; G. Guida, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli" 2007, p. 445.

²¹² O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, a cura di O. Morisani, Napoli, 1941, p. 187.

le decorazioni di tipo paesistico nella Reggia di Portici al fianco di Giuseppe Bonito, Crescenzo Gamba, Giuseppe Panza, Baldassarre De Caro e Nicola Cacciapuoti per le scene di caccia, Vincenzo Re per le prospettive²¹³. Nel 1741 dipinse per Francesco Maria Lozi Carafa dieci «quadri di Prospettive di buon disegno, tela colorita a perfezione che può e sa farli[...]» per la prima anticamera dell'abitazione del committente situata in San Potito, dimostrando di essere pittore affermato già a quella data²¹⁴. Al Ricciardelli spetta anche un dipinto, firmato, raffigurante una Divina Pastorella nella chiesa di Sant'Aspreno ai Crociferi a Napoli²¹⁵. Allo scadere del sesto decennio del secolo Ricciardelli era già in Irlanda dove restò, salvo un breve rientro a Napoli, fino agli anni settanta, per spostarsi successivamente a Londra²¹⁶. È infatti documentato a Dublino nel 1753 al servizio di Ralph Howard, visconte di Wicklow, e Thomas Dawson, Lord Dartrey, per il quale dipinse due vedute di Drogheda databili al 1755, oggi nella Highlanes Gallery (**fig. 135**)²¹⁷. A lui è riferita una commessa nel 1758 per la decorazione della cappella dell'ospedale di Dublino, mai eseguita, nella quale doveva essere coinvolto anche il pittore Giambattista Cipriani (1727-1785). La testimonianza del De Dominicis, ricavata dal padre di Gabriele, Giuseppe, secondo cui il giovane pittore

²¹³ N. Spinosa, *Affreschi superstiti del Settecento nelle ville vesuviane*, in 'Nferta Napoletana, 1975, p. 143. Vincenzo Re fu retribuito con 352 ducati. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b, 1132, nota del 23 settembre 1755.

²¹⁴ ASBN, *Banco del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa, matr. 1174, 12 ottobre 1741 partita di 7 ducati, p. 243 edito in V. Rizzo, *Nuovi contributi a Francesco De Mura*, in "Napoli Nobilissima", 25, 1986, p. 120. Si tratta di un acconto del totale di 20 ducati pattuito per quattro tele.

²¹⁵ Cfr. S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, note di R. Causa, Napoli, 1970, p. 122; M. Causa Picone, *Disegni napoletani della Società di Storia Patria*, Napoli, 1974, pp. 136-137.

²¹⁶ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Passaporti, f. 1277, passaggio di Gabriele Ricciardelli alla frontiera di Capua il 15 maggio 1761; ASBN, Banco di San Giacomo, anno 1766, conto di Gabriele Ricciardelli. Inediti.

²¹⁷ *Veduta di Drogheda da Ball's Grove e Veduta di Drogheda*, olio su tela, 71x151 cm (entrambi), Drogheda, Highlanes Gallery, invv. DMAC38; DMCA36.

fu apprezzato particolarmente dagli inglesi, collima perfettamente con la produzione del secondo soggiorno napoletano, e con quanto riscontrato nei documenti d'archivio. Rientrato a Napoli nel maggio 1761, poté agevolmente prendere parte con Giuseppe Bracci alla realizzazione di disegni e dipinti per la serie di vedute di Napoli incise ed edite dal belga Antoine Alexandre Joseph Cardon nel 1765 e dedicate ad ambasciatori e cavalieri, personalità di spicco nel mondo culturale e politico napoletano. Non stupisce una certa corrispondenza tra i dedicatari delle quattro vedute del Ricciardelli incise dal Cardon e gli intestatari di polizze di pagamento per quadri del pittore. Sono dedicate a William Hamilton la *Veduta di Chiaia dalla parte di levante D. D. a S. E. M.m Hamilton Incisa dal quadro originale di Gabriele Ricciardelli da Ant. Cardon 1765 con Priv. Reg.* identica, salvo la disposizione dei gruppi di figure, alla tela oggi a Saltram, Devon, (National Trust, inv. 872537, **fig. 136**) che ne costituisce il modello; a Lord Mountstuart, John Stuart, terzo conte di Bute, la *Veduta di Napoli da ponente*, tratta da un originale oggi a Saltram, Devon, proveniente dalla collezione del quarto conte di Morley (olio su tela, 63,5x129,5 cm, National Trust, inv. 872536) e replica con alcune varianti della più felice veduta datata 1747 (olio su tela, 63x168 cm; firmato e datato MDCCXLVII, Calke Abbey) appartenuta a Ralph Howard, visconte Wicklow, finita nella vendita di Shelton Abbey nel 1950 insieme ad altre tre; al conte di Cobenzl la *Veduta di ponte Nuovo*, di cui si conoscono due redazioni su tela, una a Saltram proveniente dalla collezione di Lord Morley (National Trust, inv. 872535) e una segnalata nel 1990 a Washington DC, collezione Santillo; al generale inglese Luigi Walmoden la *Veduta di Chiaia dalla parte di ponente*, versione dell'esemplare a Saltram, Devon, ex collezione di Lord Morley (National Trust, inv. 872534).

Forse immediatamente successiva al rientro in patria è anche l'esecuzione di sei grandi quadri «centinati dipinti con figure boscareccie» che ornavano gli appartamenti nel Palazzo reale di Napoli del principe Filippo, fratello imbecille del re Ferdinando IV²¹⁸. Se la dedica

²¹⁸ ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Affari

a cavalieri e “milordi” è una *captatio benevolentiae*, essa è anche indice del tipo di pubblico al quale la pittura di Ricciardelli si rivolgeva. Furono clienti di Ricciardelli William Hamilton, Lord Exeter, Lord Northumberland, Thomas Worsley²¹⁹ e James Gray²²⁰, i quali potevano aver conosciuto vedute di sua invenzione proprio attraverso la raccolta di incisioni del Cardon. Per il principe di Brunswick, che aveva visitato Napoli nel 1766 avvalendosi della compagnia dell'ambasciatore britannico, il pittore dipinse nel 1768 quattro vedute, mentre per Lord Northumberland aveva già spedito a Londra tre dipinti di grandi dimensioni²²¹. Grazie al catalogo redatto in occasione della vendita del 28 maggio 1796 della collezione di Lord Exeter conservata nel suo

Generali, b. 19. L'inventario fu redatto nel luglio 1778, dopo la morte del principe. Il Maggiordomo Maggiore, principe di Francavilla, ordinò che i quadri fossero inviati a Capodimonte e il mobiliario nella Furiera del palazzo reale. Vedi Appendice documentaria.

²¹⁹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1581, partita di 80 ducati del 27 giugno 1767, f. 4670, p. 569v. Thomas Worsley di Appuldercombe visse a Napoli con la famiglia dal giugno 1765 all'8 marzo 1767, occupando un appartamento a Palazzo Teora per il pagamento del quale era incaricato il console inglese Isaac Jamineau. Worsley compì un viaggio di sei settimane in Sicilia, dal 5 giugno al 24 luglio 1766. Il diario di Worsley conservato nel Lincs Archive a Lincoln contiene appunti e disegni del viaggio, cui Ricciardelli potrebbe aver preso parte. Cfr. J. Ingamells, *Dictionary of British op. cit.*, 1996, ad vocem.

²²⁰ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1584, partita di 100 ducati del 3 luglio 1767, f. 4670. Si veda l'appendice documentaria.

²²¹ BL, Add. Ms. 40714, f. 58, mandato di pagamento del 21 settembre 1768 da parte di Hamilton per conto del Principe di Brunswick di 256 ducati in favore di Ricciardelli per quattro dipinti; ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1630, polizza di fede di 256 ducati estinta il 7 gennaio 1769, dal conto di William Hamilton a Gabriele Ricciardelli; ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale cassa matr. 1565, 25 febbraio 1766, f. 4363, partita di 366 ducati a favore di Gabriele Ricciardelli per conto di Lord Northumberland: «Ad Hart & Wilkens ducati trecentosessantasei e per esso a Don Gabriele Ricciardelli e sono per il netto prodotto delle lire 105 sterline pagate in Londra dal Milord Morkumberland a Riccardo Wills, e da esso dedottene da detta somma lire 18 e scelline 10 sterline pagate d'ordine di detto Ricciardelli al signor Vannini con sue spese di Dritto nolo se sopra una cassa contenerli tre quadri spedita in Londra, il tutto, come appare dal conto dal detto Wills esibito al detto Ricciardelli, e resta interamente soddisfatto ne deve altro pretendere dal detto Willis ne da loro per detta causa e per esso con autentica di N. Gaetano Califano a detto Buonanno per altritanti ducati 366».

appartamento londinese, sappiamo che egli possedeva un gruppo di sedici vedute di Napoli attribuite a Pietro Fabris e Gabriele Ricciardelli²²². La nota di catalogo fornirebbe valido sostegno all'ipotesi di collaborazione tra i due pittori che dovette esserle avviata probabilmente dopo il ritorno di Ricciardelli a Napoli, considerando che egli aveva potuto acquisire una certa fama in Irlanda e Inghilterra, giustificando quindi la stringente somiglianza dei dipinti dei due pittori, particolarmente evidente nell'impostazione prospettica del paesaggio urbano. Legata al mercato del *Grand Tour*, la collaborazione di Ricciardelli con incisori stranieri che a lui si rivolgevano per modelli di vedute della città, proseguì con la serie di vedute che Étienne Giraud curò dal 1767 e editò nel 1771 con il titolo *Le Grand Golfe de Naples*, per la quale il pittore napoletano disegnò la *Veduta della costa di Pozzuoli*, incisa anche da Francesco La Marra per le *Antichità di Pozzuoli* di padre Antonio Paoli²²³. La redazione di Giraud è dedicata al maresciallo di campo russo Alessandro Golitzin. La *Veduta della città di Napoli* dedicata a William Benson Earle, tratta da un dipinto conservato nella collezione del visconte di Choiseul, come ricordato nella didascalia a margine, già incisa da Ignazio Sclopis nel 1764, tanto rassomigliante alla veduta di Ricciardelli incisa dal Cardon, è ulteriore e preziosa aggiunta alla biografia del pittore che ora sappiamo aver frequentato la residenza dell'ambasciatore francese nel medesimo anno in cui Pietro Fabris era al servizio di quest'ultimo per la realizzazione dei rilievi del Vesuvio. I contatti e gli scambi con Fabris sono troppo evidenti per non ipotizzare che i due pittori si conoscessero e frequentassero. La *gouache* raffigurante la *Veduta della Riviera di*

²²² *A catalogue of part of the household furniture, a small collection of pictures and drawings, a capital full-toned and finger organ with six stops, a piano forte, and other valuable effects, the property of the late Right Hon. the Earl of Exeter, deceased; at his late dwelling house, no. 70, on the south side of Lower Grosvenor Street. 1796.* Getty Provenance Index Database-Sales Catalogs Br-A5527. Per la collezione di Lord Exeter vedi *infra*.

²²³ Se ne conosce un esemplare nella collezione dell'Azienda di Soggiorno e Turismo di Pozzuoli (oggi Comune di Pozzuoli?), acquaforte, 32,1x91 cm. Cfr. *Luoghi Virgiliani*, catalogo della mostra a cura di Luciana Arbace, Napoli Istituto d'arte Filippo Palizzi, 1984-5), Napoli, 1984, n. 102. Vedi *infra*.

Chiaia firmata da Fabris nel 1773 (**fig. 66**) offre un dettaglio particolareggiato della *Veduta di Chiaia da ponente* di Ricciardelli-Cardon, tanto da sembrare una sua derivazione, mentre è identica alla *Veduta di Posillipo dalla Riviera di Chiaia* di Ricciardelli, oggi a Compton Verney (**fig. 137**)²²⁴. Se la matrice comune va riconosciuta nella veduta di van Wittel di medesimo soggetto, Fabris e Ricciardelli traducono quel modello secondo la personale inclinazione. Fu probabilmente la serie di Cardon a indurre Fabris all'adozione di tagli e formati allungati per i paesaggi e le vedute della città, sostituendo la tecnica incisoria con la pittura a *gouache* su carta. Le vedute di collezione privata romana raffiguranti il *Golfo di Pozzuoli da La Pietra* (**fig. 68**) e il *Rione Terra a Pozzuoli*²²⁵, firmate e datate 1771, insieme alla *Veduta del Vesuvio da Portici* di Brisbane, firmata e datata 1774 (**fig. 70**), sono espressione di una ricerca votata al conseguimento di un forte impatto emotivo tramite il ricorso al taglio panoramico e a effetti di brillantezza cromatica che solo la pittura su carta a *gouache* o acquerello consentiva.

Entrambi i pittori frequentavano nel 1766 anche l'ambasciatore britannico William Hamilton, nello stesso periodo in cui giungevano a compimento le *Antiquités Étrusques Grèques et Romains*, saggio sulla produzione figurativa vascolare di età antica scritto e curato da Pierre Hugues d'Hancarville, con incisioni tratte dalla collezione di vasi antichi dell'ambasciatore, finanziatore dell'opera. La squadra messa insieme dal d'Hancarville comprendeva Antoine Cardon, Giuseppe Bracci, Francesco Cepparuli, Carmine Pignataro e Filippo De Grado, questi ultimi impegnati anche nelle incisioni delle *Antichità di Ercolano* per la Reale Stamperia. La possibilità che Fabris avesse incrociato questi artisti appare più che concreta se si considera ad esempio che l'

²²⁴ Olio su tela, 88,5x153 cm, 1764 ca., Compton Verney Art gallery and Park, Warwickshire, CVCS:190.S.

²²⁵ Gouache su carta, 341x871 mm, firmato e datato 1771, Napoli, collezione privata. Cfr. *C'era una volta, op. cit.*, 2003, p. 137 n°58, scheda di R. Muzii. La veduta è praticamente identica alla tela firmata e datata 1772 già in collezione Smith-Barry (**fig. 60**), salvo che per poche varianti e per il taglio prospettico, in questa *gouache* decisamente più allungato, quasi panoramico.

Iconographia Crateris Neapolitani/Antiquitatum neapolitanarum, tratta da un disegno di Bracci, raffigurante il *Cratere del Vesuvio* nel 1755, nota anche in una tiratura di Filippo Morghen del 1772, è dedicata a William Hamilton e alla moglie Catherine Barlow, protettori delle arti, e che la tavola XXII della raccolta di Cardon, *Veduta interiore del Vesuvio nel 1755*, dedicata al principe della Butera, ripresa successivamente anche da Morghen²²⁶ e da Giraud²²⁷, ha funto da modello per i disegni del cratere del Vesuvio inseriti nei *Campi Phlegraei* del Fabris (**fig. 138**). Lo stesso Morghen nel 1769 incise una raccolta di quaranta vedute dedicata alle *Antichità di Pozzuoli, Baja, e Cuma*, ma probabilmente già circolante in fogli sciolti dal 1766, poiché la data compare in calce alla tavola XIII, *Veduta dell'antico tempio pseudoperiptero, ch'è in Pozzuoli a S. Ecc. milady Elisabetta Worsley*²²⁸.

Al di là della sfera delle ipotesi sono i documenti d'archivio a gettare luce sul contesto entro il quale Fabris si mosse e operò, composto da incisori, disegnatori, pittori attivi nel settore dell'editoria e al servizio

²²⁶ Un esemplare dell'incisione era conservato nel Museo di San Martino, inv. 5947. Cfr. *Bibliography of the geology and eruptive phenomena of the more important volcanoes of south of Italy*, 1918, p. 148.

²²⁷ *Vue de l'interieur du Vésuve ou l'on voi la grosseur des Pierres allumé qui en sortent*, incisione ad acquaforte dalla serie *Le Grande Golfe de Naples par Giraud ou Recueil des plus beaux palais de la dite Ville*, Napoli, 1771.

²²⁸ L'esemplare esaminato è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III". Un avviso di pubblicazione apparso nel Foglio Ordinario del 20 febbraio 1770, n. 8 così recitava: «Filippo Morghen, fiorentino, fa noto alli Signori associati, come avendo terminato l'opera delle antichità di Pozzuoli, Baia, Cuma in quaranta rami al prezzo di ducati 12, è egli ora per aggiungere altre dieci carte molto interessanti per cui il prezzo sarà di ducati 15. In questo corrente anno 1770 darà alla luce una seconda parte molto curiosa ed erudita delle ruine di Pesto, ed un viaggio, partendosi da Napoli, nella quale si contengono 18 carte al prezzo di ducati 6. E siccome viene egli continuamente ricercato dai signori oltremontani di pubblicare le più famose pitture di Napoli, ne progetta una sottoscrizione; e quando ne avrà trovato un competente numero darà mano ad incidere con tutto l'impegno una delle più ricercate pitture, ed incontrando, promette pubblicare le più rimarchevoli opere delle famose Galleria cotanto desiderate al prezzo che si dirà; e si daranno in Londra da mons. Giacomo Robson in Neu Bond Street». Cfr. *Notizie e Avvisi* in "Napoli Nobilissima", n.s. Vol. II, fasc. IX-X, pp. 185-186.

saltuario di qualche benefattore collezionista. Fabris infatti ha in comune luoghi e committenti anche con Giuseppe Bracci. Nel 1765 Bracci ricevette un pagamento per tutte le pitture eseguite nel convento e chiesa dei Santi Giovanni e Teresa d'Avila alla salita di Moles, oggi Arco Mirelli, era impegnato, come detto, nel disegnare la collezione di antichità dell'ambasciatore britannico, nonché documentare per lui le eruzioni del Vesuvio (1767)²²⁹. Nel 1766 Bracci stilò insieme a Gaetano Magri una perizia relativa a quadrature dipinte ad affresco nel sedile di San Giuseppe da Fedele Fischetti per conto di Giovan Battista Natali, il quale, morendo, aveva lasciato l'incombenza di estinguere il debito a padre Antonio Paoli. Dalla nota di pagamento a favore di Fischetti sappiamo che il Paoli apparteneva all'ordine dei padri lucchesi della chiesa di Santa Brigida, nei pressi della quale Pietro Fabris abitava²³⁰.

²²⁹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1599, partita di 45 ducati del 18 novembre 1767, f. 6034: «Alli signori Hart et Wilkens ducati quarantacinque e per loro a don Giuseppe Bracci e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto del Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. Britannica presso questa corte, in virtù di un suo ordine conferitoli in data de 26 agosto 1767, in cui disse essere per prezzo di un suo quadro che rappresenta il Monte Vesuvio fatto dal detto Bracci, e ponerli a suo conto e per esso con autentica di Notar Giovanni Salvetti di Napoli a don Carlo Buonanno per altritanti e per esso al detto Chiaramonte per altritanti notata fede a 27 agosto 1767». ASBN, *Banco dela Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1621, partita di 50 ducati del 19 agosto 1768, f. 5109, p. 30v: «Alli suddetti [Hart et Wilkens] ducati cinquanta e per loro a don Giuseppe Bracci, e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto del Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte, in virtù di suo ordine conferitoli in data de 18 caduto in cui disse essere per prezzo di una pittura trasparente del Monte Vesuvio, e ponerli a suo conto; per esso con autentica di Notare Giovanni Salvetti al detto Chiaromonte per altritanti; notata fede a 20 caduto». Inediti.

²³⁰ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1669, partita di 100 ducati del 22 settembre 1766 a favore di Fedele Fischetti, edito da G. Guida, *La chiesa di Santa Brigida: nuove fonti e precisazioni*, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", 2005-2006, Napoli 2007, p. 449. Nell'epitaffio commemorativo del Natali il Paoli ricordava che «I suoi rari talenti per l'invenzione, ed il suo grand'intendere della Prospettiva per uso specialmente de'Teatri, in breve lo resero celebre, Dipinse in Venezia, Milano, Turino, Genova, Lucca, ed in altre città. Chiamato a Napoli, una delle sue prime opere fu la Chiesa di S. Brigida della mia Congregazione de' chierici Regolari della Madre di Dio; ed avendo contratto amicizia con essi volle conviverci fino alla morte», sopraggiunta il 10 novembre 1765. Natali

Non è improbabile che i due avessero in comune anche qualche frequentazione. Fischetti era stato allievo di Gennaro Borrelli e ne sposò la figlia Marianna²³¹. Negli anni sessanta occupava già un ruolo di spicco nella Congregazione dei pittori avendo ricoperto la carica di prefetto nel 1763 e dal 1766 al 1768, era impegnato nella dipingere sopraporte per la camera da letto del principe delle Asturie nel palazzo reale in Spagna (1766), in decorazioni nella chiesa dello Spirito Santo al servizio della duchessa di Castelpagano (1761-62) e della famiglia Branci (1764), per Bartolomeo di Capua, conte di Altavilla, principe della Riccia e duca di Airola fornì i disegni per un arazzo commissionato a Pietro Duranti capo della Real Arazeria, destinato ad arredare il palazzo sito a San Biagio ai librai (1761-64), nella chiesa di Santa Caterina da Siena, nel dipingere sopraporte per il cardinale Orsini, duca di Gravina, nel palazzo a Monteoliveto (1767), nella decorazione ad affresco di villa Campolieto, casino reale di delizie di Ferdinando IV a Torre del Greco (1772-4). Allo scadere del decennio Fischetti fu coinvolto anche negli *Avanzi delle antichità di Pozzuoli* di padre Antonio Paoli editi nel 1768, insieme a Gabriele Ricciardelli, Giovan Battista Natali, Filippo Falciatore, Claude François Nicole, Francesco La Marra, Giovanni Volpato (**fig. 139**). Del Fischetti sono il frontespizio e l'antiporta nei quali il pittore aggiungeva al proprio il cognome Gioffredo, come già nei primi lavori documentati, a testimoniare il legame solido con l'architetto Mario Gioffredo²³². Fabris avrebbe potuto incontrare

come il Paoli risiedeva nel convento di Santa Brigida. Antonio Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia. Antiquitatum Puteolis Cumis Baiis existentium reliquiae*, s.l. 1768.

²³¹ Gennaro Borrelli fu eletto prefetto della Congregazione dei pittori due volte, nel 1754-55 e nel 1758-59, mentre Fedele Fischetti ricoprì l'incarico nel 1763-64 e poi dal 1766 al 1768. Cfr. F. Starzzullo, *La Congregazione*, op. cit. 1962, p. 26.

²³² Sembra confermare tale ipotesi la girata da parte di Fischetti al Gioffredo del denaro ricevuto per le sopraporte ordinate dal conte Gazzola per il principe delle Asturie. ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1655, partita di 70 ducati del 2 giugno 1766: «Ad Antonio Moscati D. 350. E per esso a Fedele Fischetti a compimento di ducati 450, li medesimi che ha avuto dal marchese di Zambrano, tesoriere generale di Sua Maestà Cattolica e direttore delle Real Negotiatione del Giro per mano di Francesco Berio per valore di 100 doppie d'oro che Sua Maestà ha ordinato si pagassero

Fischetti tramite il Paoli o Ricciardelli²³³, sebbene possa bastare scorrere i nomi appena citati per individuare ulteriori legami: La Marra²³⁴ per esempio, che aveva tradotto in incisione i disegni di Antonio Joli per la Mappa del duca di Noja, è l'autore dell'incisione della *Veduta di Pozzuoli* disegnata da Ricciardelli, della *Veduta dell'interno dell'anfiteatro Flavio* e del *sepolcro di via Campana* disegnati da Giovan Battista Natali, tutti soggetti ripresi da Fabris pochi anni dopo e che lasciano supporre che egli conoscesse bene il testo del Paoli. La Marra avrebbe potuto incrociare Fabris in occasione del comune impiego presso la corte di Ferdinando IV. È soprattutto, il ricorrere del tema dell'Antico, dell'elemento archeologico a porre Fabris in relazione con la temperie culturale di cui il Gioffredo, Paoli, Cardon rappresentavano le diverse sfaccettature. Se le incisioni di Pozzuoli del Paoli possono aver influenzato Fabris per la selezione degli scorci paesaggistici in cui l'architettura antica è alternativamente proposta come protagonista ed è il caso del *Tempio di Mercurio*, o come elemento scenografico nella *veduta dell'arco Felice di Bacoli con contadini* del sir John Soane's Museum (**figg. 32-33**), nell'ambito della documentazione dell'antico più diretto è il legame con la serie di Antoine Cardon, ed in particolare con la *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini*, incise tra il 1764 e il 1766²³⁵, periodo nel quale questi era impegnato nella realizzazione delle lettere capitali delle citate *Antiquités Étrusques, Grèques et Romaines* di Hamilton. Pensiamo in particolare

di suo ordine comunicato alla General Tesoreria generale per Michele Muzquis per soddisfarli al detto Fischetti per prezzo di quattro quadri sopra porte che ha mandato a farsi in questa dominante il conte di Gazzola per il quarto del principe d'Asturia. E per esso a Mario Cioffredo per tanti li aveva prestati». Edito da E. Nappi, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2009, p.111.

²³³ Suo è il disegno per la tavola XLII, Veduta del lago d'Averno all'occidente della città di Pozzuolo Veggonsi quivi ancora/Il monte nuovo 1 il tempio d'Apollo 2 il lago Lucrino 3 e le grotte di Baja 4 e di Cuma 5/ Gabriel. Ricciardelli pinx. / Joan. Volpato scul. Venetiis.

²³⁴ Per il profilo biografico e l'attività di disegnatore di Francesco La Marra vedi J. Meyer, *Francesco La Marra e il collezionismo di disegni a Napoli nella seconda metà del Settecento: precisazioni e nuove ipotesi*, in "Prospettiva", n. 103-104, luglio-ottobre 2001, pp. 169-184.

²³⁵ A. Negro Spina, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Napoli, 1989. p. 32.

all'acquaforte con il *tempio di Venere e il castello di Baia* dedicata dal Cardon al marchese Dupleix e alla *veduta di Baia* disegnata da Fabris e tradotta in acquatinta da Paul Sandby a Londra nel 1777, entrambe molto simili alla veduta disegnata da Clérisseau e incisa da Domenico Cunego a Roma nel 1760 nella raccolta *Vue des edifices antiques et ruines fameuses en Italie*, frutto certamente degli studi compiuti dal francese durante il soggiorno napoletano di qualche anno prima (**fig. 107**).

Figlia delle richieste del mercato è certamente la tela di Pietro Fabris raffigurante il *Tempio di Hera a Paestum* di Compton Verney (**fig. 132**), che, lo si è già detto, evoca analoghi esempi di Piranesi padre e di Antonio Joli (**fig. 133**), al punto da rendere plausibile una derivazione da quei modelli piuttosto che uno studio diretto del tempio. Più che ispirata alla omologa tela di Joli del 1759, questa di Fabris infatti sembra riferire la sua filiazione dalla veduta laterale del *Tempio di Cerere* del Piranesi, forse risalente al 1776, anno dell'ultimo soggiorno del maestro a Napoli²³⁶, durante il quale volle studiare Paestum in una serie di schizzi da cui furono tratte le incisioni edite a Roma dal figlio Francesco nel 1778.

A quella data i templi di Paestum erano oggetto di studio da parte di architetti e antiquari napoletani e stranieri, già dieci anni prima dell'avvio dei cantieri di scavo a Ercolano, dimostrando quanto il rapporto con l'Antico a Napoli passasse, oltre che attraverso l'architettura romana dell'area flegrea, anche tramite quella greca. Lo testimoniano due lettere indirizzate a Matteo Egizio da parte di Robert Smith datate 7 febbraio e 4 aprile 1733 nelle quali l'autore incoraggiava l'Egizio a dedicarsi ad una pubblicazione «sopra quelli augustissimi avanzi, che si veggono anche in piedi a Pesto, i quali tutti concorsero nel mio parere, che la notizia d'essi, sconosciuta già dal Orbe erudito, non potrebbe essere altro che cosa giovevole e gratissima; (...)». Il progetto sarebbe

²³⁶ Penna e acquerello bruno su traccia di sanguigna e matita, 465x675 mm; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1960:205; I 9972. La presenza di Piranesi al Museo Ercolanese di Portici è documentato negli archivi della Segreteria di Stato borbonica. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1213, f. 327, 26 dicembre 1776.

stato dunque facilitato non soltanto dal successo che avrebbe ottenuto ma anche dalla brevità del viaggio se paragonato alle imprese «che facciano i nostri Inglesi, i quali non contentandosi nel cercare i monumenti antichi per tutta Europa, penetrano di quando in quando già nell'estremità di l'Egitto e dell'Asia sempre arricchendoci dei loro nobili lavori (...)»²³⁷.

Gli inglesi menzionati da Smith erano evidentemente i membri della spedizione che avrebbe dato vita alle *Ionian Antiquities* e alle *Ruins of Palmyra* di Robert Wood presentati nella lettera come modelli da emulare in nome della costruzione di una conoscenza condivisa del mondo antico. Soltanto alcuni decenni più tardi, quando la strada verso Paestum fu resa percorribile con operazioni di bonifica dall'acquitrinio paludoso che la circondava, tra il 1750 e il 1752, l'architetto Mario Gioffredo, legato a Francesco Solimena e all'ambiente romano dell'Arcadia architettonica di Ferdinando Fuga e di Alessandro Galilei, il conte piacentino Felice Gazzola, generale dell'esercito di Carlo III ed eroe della battaglia di Velletri, l'architetto Jacques-Germain Soufflot, all'epoca a Napoli con Charles-Nicolas Cochin e l'abate Barthélemy al seguito del marchese di Marigny, e il pittore Giovan Battista Natali avviarono una spedizione di studio dell'antico santuario alla foce del fiume Sele. Il prologo del trattato di architettura scritto dal Gioffredo dedicato proprio ai templi di Paestum annunciava l'imminente pubblicazione delle tavole con le misurazioni di tutti gli edifici pestani effettuati dal conte Gazzola²³⁸. Tuttavia già il frontespizio del trattato, inciso da Carlo Nolli, offre un'esemplificazione visiva delle argomentazioni con cui l'architetto affrontava lo studio ed il richiamo all'architettura pestana: un *pout-pourrit* di anticaglie napoletane che poco o nulla avevano a che fare con la storia e l'evoluzione degli ordini architettonici. Affianco al fiume Sebeto in primo piano a sinistra una

²³⁷ Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. XIII. C. 93, lettera 55. Robert Smith a Matteo Egizio, Roma 4 aprile 1733. Citata in *La fortuna di Paestum e la memoria del dorico 1750-1830*, a cura di J. Raspi Serra, Firenze, 1986, vol. I, p. 27, n. 17a e 17b.

²³⁸ *Dell'architettura di Mario Gioffredo architetto Napoletano Parte Prima nella quale si tratta degli Ordini dell'Architettura de' Greci e degl'Italiani e si danno le regole più spedite per disegnarli*, Napoli, 1768.

testa muliebre di età tardantica stanZIA innanzi ad un portico dorico, a destra campeggiano la testa equina della collezione Carafa e un tempio esastilo di ordine corinzio, sul fondo dell'incisione da un paesaggio campestre emergono rovine di edifici termali. Che l'approccio allo studio delle antichità a Napoli fosse ben lungi dal liberarsi dei legacci della trattatistica erudita lo si evince dal fatto che alla stregua del *Prodromo delle Antichità di Ercolano* del Bayardi, il trattato di Gioffredo non andò oltre il primo tomo, e altrettanto accadde per la traduzione del Vitruvio di Berardo Galiani, corredata questa da un pregevole apparato iconografico con incisioni di Francesco Cepparuli, e per le *Antichità siciliane* del padre teatino Giuseppe Maria Pancrazi, il quale a causa delle ingenti spese occorse per le incisioni fu costretto a ricercare il sostegno di cavalieri inglesi ai quali dedicò ciascuna delle tavole. Anche in questo caso la pubblicazione non proseguì oltre il secondo volume uscito nel 1752. Assai significative suonano le parole di Giacomo Martorelli quando scriveva da Portici al Vargas Machuca comunicandogli di aver fatto visita all'incisore Campana e aver esaminato l'opera del Paoli, caratterizzata da «discorsi, che sono brevissimi latini ed italiani, ho ravvisati assai deboli e sono [divisi] in due colonne per le due lingue...; la spesa di tali caratteri è mordente». Appena due anni dopo, Martorelli doveva constatare che ancora una volta un inglese era riuscito in un'impresa superando i dotti membri dell'Accademia Ercolanese. Il 17 ottobre 1767 scriveva a Vargas Machuca che «questo ministro [Tanucci, ndr] non trova l'ora che possa Hamilton presentare il suo libro al re, i malpensanti credono che non vorrebbe far conoscere al re questo rappresentante ha saputo stampare meglio che non si è fatto per l'opera d'Ercolano»²³⁹.

²³⁹ Cfr. C. Lenza, *Dell'Architettura di Mario Gioffredo. Trattatistica ed editoria di pregio a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in "Rara Volumina", vol. 8, n. 1-2, 2002, pp. 73-90.

4.3 La bottega: allievi e collaboratori tra paesaggi e scene di genere

Certamente fu la frequentazione di palazzo Sessa, abitazione di Hamilton, quartier generale e perno delle attività artistiche e culturali avviate a Napoli al di fuori della corte, a divenire decisiva per la carriera di Pietro Fabris, permettendogli di ampliare la cerchia sia di committenti sia di collaboratori. Soprattutto la tarda produzione dedicata al paesaggio è percorsa da quell'interesse pittoresco per l'antico che aveva caratterizzato le esperienze editoriali del Paoli, Morghen, Cardon, al quale Fabris dovette essere iniziato dall'entourage di Hamilton e di cui un lieve cenno iniziò a comparire già nelle incisioni dei *Campi Phlegraei* per divenire la colonna portante delle *Views of Naples* di Sandby e Robertson.

Già all'inizio degli anni settanta Fabris si associò con Francesco Morelli, stampatore delle *Antiquités Étrusques, Grèques et Romaines*, e dei libretti del Real teatro San Carlo²⁴⁰. Dai suoi torchi uscì il libro in folio *Campi Phlegraei*, come attestano una nota di pagamento di pugno dell'Hamilton e la licenza di *imprimatur* concessa a nome dello stampatore²⁴¹. Morelli si avvaleva della collaborazione dell'incisore

²⁴⁰ *Alessandro nell'Indie* dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo la State dell'anno 1768. Festeggiandosi le augustissime nozze delle RR.MM. di Ferdinando IV ... e di Maria Carolina .. In Napoli, per Francesco Morelli impressore del Real Teatro, 1768; *Armida abbandonata*, dramma per musica, da rappresentarsi nel real teatro di S. Carlo nel di 30 maggio 1770 per festeggiare il nome di Ferdinando 4. nostro amabilissimo sovrano ed alla maestà sua dedicato, Napoli, per F. Morelli, 1770. Le scenografie dell'Armida erano di Antonio Joli.

Il nome dello stampatore delle *Antiquités Étrusques, Grèques et Romaines* è desunto dal colophon, sebbene la richiesta di *imprimatur* sia registrata a nome dello stampatore Giuseppe Raimondi. ASNA, *Real Camera di Santa Chiara-Delegazione della Real Giurisdizione*, *Imprimatur e Reimprimatur*, vol. 2, f. 104t: «9 dicembre 1766, editore Giuseppe Raimondi, Raccolta de' vasi etruschi, greci e romani nella quale si tratta dell'arte di fabbricare questi vasi di terra cotta la quale essendo destinata per francesi e inglesi in particolare come che molto curiosi di queste materie è scritta nell'uno e nell'altra idioma. Revisore Antonio Genovesi».

²⁴¹ B.L. Add. Ms 42070B, f. 63: «Dichiaro io sottoscritto di aver ricevuto da sua ecc.za il sig. Cavaliere Hamilton docati cento a conto dell'opera che si sta stampando sopra le osservazioni sue de' Volcani delle due

Francesco Cepparuli già prima che questi fosse chiamato a collaborare con De Grado, Pignataro, Bracci e Cardon per d'Hancarville²⁴² ed è probabile che l'incontro con Fabris fosse avvenuto in casa di Hamilton, magari tramite Giuseppe Bracci. Pur essendo stata da tempo chiarita la vicenda della commissione a Pietro Fabris dei disegni del libro di Hamilton sul Vesuvio, escludendone definitivamente un coinvolgimento di Jacob Philipp Hackert, non è stato ancora analizzato come Fabris fosse stato in grado da solo di gestirne la curatela, incidere e colorare le cinquantaquattro tavole che corredano il testo. Il 14 ottobre 1778 Pietro Fabris liquidò un pagamento di 185 ducati in favore di Vincenzo Cicchetti a saldo delle prestazioni fornite dagli artisti che con lui lavorarono all'edizione dei *Campi Phlegraei*. Il documento, insieme a quelli conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, ci consente di apprendere che Fabris si avvalese di un gruppo di artisti, ciascuno per le differenti specializzazioni che la complessa opera richiedeva e di conoscere qualcosa di più su Cicchetti, artista al servizio della corte napoletana nella Manifattura Reale della porcellana²⁴³. Nonostante la rustica educazione basata più sulla cura del corpo che su quella dell'intelletto, Ferdinando IV, appassionato di caccia e di tradizioni

Sicilie. Napoli 1 Aprile 1776. Francesco Morelli». Edito da C. Knight, *Introduzione a William Hamilton, Campi Phlegraei*, Napoli, 2000. ASNA, *Real Camera di Santa Chiara-Delegazione della Real Giurisdizione*, Imprimatur e Reimprimatur, vol. 3, f 36: «30 maggio 1776. Libraio stampatore Francesco Morelli. Osservazioni sul Monte Vesuvio, monte etna, ed altri vulcani. Revisore Domenico Cirillo».

²⁴² *Vita della serva di Dio suor Maria Colomba Scaglione ... raccolta e scritta dal di lei padre spirituale p. maestro fra Domenico Maria Fontanella ... Si aggiunge nella 2. parte la Vita interiore, che per S. Ubbidenza ella scrisse di sè stessa nel trentasettesimo di sua età*, Napoli, presso Francesco Morelli, 1756.

²⁴³ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa matr. 2095, 14 ottobre 1778, p. 842, partita di 185 ducati a favore di Vincenzo Cicchetti, pubblicato in É. Beck Saiello, *Pietro Fabris, op. cit.* 2008, p. 84, doc. 5; C. Minieri Riccio-G. Novi, *Storia delle porcellane in Napoli e sue vicende*, Bologna 1980 [Napoli 1878], pp. 66, 86; A. Carola Perrotti, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771 – 1806)*, Cava dei Tirreni 1978, pp. 65-67; p. 94, doc. 9; pp. 240-241. I documenti della Real fabbrica della porcellana conservati nell'Archivio di Stato di Napoli e consultati da Minieri Riccio tra il 1878 e il 1880 sono per la maggior parte andati distrutti durante il secondo conflitto mondiale.

popolari, dovette avvertire la necessità di confrontarsi con le imprese paterne quando, sfidando Carlo, nel 1771 rifondò la Real Fabbrica di porcellana. L'ossessione per la segretezza che aveva caratterizzato le principali attività culturali promosse, dagli scavi archeologici alle incisioni delle *Antichità di Ercolano*, indusse Carlo all'alba della partenza per il trono di Spagna nel 1759 a ordinare la distruzione della manifattura di porcellana di Capodimonte e vietarne la ricostruzione. A capo della nuova officina situata al Largo di Palazzo, Ferdinando IV chiamò Tommaso Perez, al quale nel 1779 sarebbe subentrato Domenico Venuti, figlio di quel Marcello autore del trattato sull'antica Ercolano edito nel 1748²⁴⁴. Vincenzo Cicchetti era impiegato come incisore e pittore nella fabbrica dove era stato ammesso nel marzo 1772. Dal gennaio 1787 prestò servizio contemporaneamente presso la fabbrica e presso il Gabinetto topografico sotto la direzione di Giuseppe Guerra «per perfezionarsi anche nell'incisione in rame per la geografia, nella cui professione si trova già introdotto», come scriveva in una supplica al re. Guerra aveva lavorato fianco a fianco con Cicchetti per Pietro Fabris incidendo l'antiporta dei *Campi Phlegraei* raffigurante la Mappa del golfo di Napoli da disegno dello stesso Fabris (**fig. 140**). È pertanto facile immaginare come Cicchetti desiderasse un impiego più consono alla sua formazione d'incisore chiedendo di essere trasferito presso la nuova officina. Forte dell'esperienza maturata Cicchetti aveva ottenuto quindi l'impiego presso l'ufficio topografico per l'incisione delle carte nautiche dell'Atlante del Regno di Napoli, coordinato dall'astronomo Giovanni Antonio Rizzi Zannoni. Nel mese di settembre 1789 l'incisore Achille Cipriani²⁴⁵ chiese al direttore della fabbrica l'aumento dello stipendio dovuto alla morte del Cicchetti, il quale dopo

²⁴⁴ *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano*, Roma nella stamperia del Bernabò e Lazzarini 1748. Vedi supra, capitolo I.

²⁴⁵ I Cipriani, famiglia di origine fiorentina, si erano trasferiti a Napoli al seguito di Francesco Maria Gaetano Ghinghi attratti dall'apertura di una manifattura di pietre dure da parte di Carlo di Borbone. I documenti di Casa Reale annoverano un Gregorio e un Francesco, rispettivamente padre e figlio, che lavorarono per la fabbrica di pietre dure e per l'arazzeria. Achille era forse un parente, nipote di Gregorio, dipendente della fabbrica di porcellana. Cfr. F. Strazzullo, *Le manifatture op. cit.* 1979.

«lunghe e laboriose fatiche come Incisore della Real Porcellana e de' Rami delli Caratteri per le carte Nautiche» aveva invano richiesto soccorso al sovrano per fronteggiare una grave malattia²⁴⁶.

Solo le Antichità di Ercolano potrebbero essere paragonate per impegno e oneri economici al progetto dell'*Atlante Geografico del Regno di Napoli e di Sicilia*. Come Carlo III impiantò una scuola d'incisione nel palazzo di Portici accanto al Museo Ercolanese richiedendo artisti specializzati da Roma, così Ferdinando IV istituì una vera e propria officina guidata da Ferdinando Galiani e da Rizzi Zannoni. Il rilevamento cartografico per la redazione di un atlante del Regno rientrava in un più vasto programma culturale di conoscenza dei territori governati. Preceduto da una riorganizzazione delle collezioni reali di sculture, medaglie, dipinti che finalmente sarebbero stati esposti nel medesimo edificio (Palazzo degli Studi), il progetto messo in campo dal 1778 da Ferdinando IV comportò anche la riforma degli studi universitari e la fondazione dell'Accademia di Scienze e Belle Lettere in cui doveva trovare nuova vita l'Accademia Ercolanese. Una collezione d'arte degna di nota e una carta geografica erano i due strumenti attraverso cui il Regno poteva dirsi moderno. Tra i primi a prestare servizio nel neonato ufficio topografico fu Giuseppe Guerra. Egli riuscì dopo numerose insistenze (aveva inoltrato suppliche sin dal 1774) a ottenere nel 1779 l'incarico di ritoccare diciotto rami con le lettere capitali delle *Antichità di Ercolano* da riutilizzare nei nuovi tomi²⁴⁷. Dalla Reale Stamperia al Gabinetto topografico il passo fu breve e la sua prima prova d'incisione, attestata da un pagamento di 18 ducati, risale al 3 dicembre 1781. Insieme a Aniello Cattaneo, Carmine Pignataro, già incisori presso la Reale Stamperia per le *Antichità di Ercolano*, e

²⁴⁶ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Fabbrica di porcellane, b. 1532, inc. 165, copia di dispaccio inviato dal segretario di Stato, Domenico Caracciolo, al Venuti il 28 gennaio 1787 e supplica di Vincenzo Cicchetti inoltrata a Domenico Venuti il 22 aprile 1789; *ibidem*, inc. 25, supplica di Achille Cipriani inoltrata al Venuti il 18 settembre 1789. Vincenzo Cicchetti morì il 24 giugno 1789. Cfr. C. Minieri Riccio-G. Novi, *Storia*, *op. cit.*, 1980, p. 86.

²⁴⁷ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di diversi, b. 1209, f. 61; *Ministero degli Affari Esteri*, Registri di corrispondenza, b. 4791, ff. 21, 28; b. 4794, f. 26.

Marc'Antonio Giacomino nel 1783 Giuseppe Guerra fu ricompensato con 7 ducati per saggi d'incisione delle Carte nautiche e geografiche e il 6 marzo 1784 ricevette 50 ducati in acconto per le didascalie del primo rame dell'*Atlante Marittimo*. Dal 1785, quando fu portato a termine il terzo rame dell'*Atlante*, Guerra diventò l'unico responsabile delle incisioni e l'anno seguente maestro d'incisione di caratteri²⁴⁸. Fu allora che Cicchetti manifestò interesse per l'attività del Gabinetto topografico. L'altro artista che collaborò con Pietro Fabris e che rimase nell'orbita della Corte è Francesco Progenie, autore della *gouache Cava di tufo nel territorio di Casalnuovo di Benedetto Farina* della collezione Alisio (Napoli, Museo e Certosa di San Martino), attribuita a Fabris nonostante la firma di Francesco campeggi nella parte inferiore del foglio²⁴⁹. Un confronto tra la *gouache* Alisio e quelle dei *Campi Phlegraei* consente di attribuire a Progenie alcune tavole del libro, come la XXI e la XXVIII (**fig. 141**). I primi contatti con la Corte di Napoli risalgono al marzo 1779 quando Progenie inviò una supplica al re²⁵⁰ probabilmente per entrare al servizio della Stamperia Reale come disegnatore, giacché in occasione del terremoto in Calabria del 1783 accompagnò la delegazione dell'Accademia di Scienze incaricato dei rilievi e dei disegni delle aree colpite dal sisma. A Progenie spettano anche le incisioni della *Carta Corografica della Calabria Ulteriore*, le cui rilevazioni compiute da padre Eliseo della Concezione con un telescopio geodetico appositamente costruito, introdussero nel Regno il sistema di rilevazione cartografica del Cassini²⁵¹. All'impiego di disegnatore per carte geografiche Progenie affiancò quello per gli studi geologici. Per sir William Hamilton, infatti, eseguì una *Veduta*

²⁴⁸Cfr. V. Valerio, *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell'Ufficio Topografico di Napoli: (1781-1879)*, Napoli, 2006.

²⁴⁹Cfr. *Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio*, catalogo della mostra a cura di G. Alisio e N. Spinosa (Napoli, Museo Diego d'Aragona Pignatelli Cortes, 7 ottobre 2001-6 gennaio 2002), Napoli, 2001, p. 95.

²⁵⁰ASNA, *Ministero Affari Esteri*, Registri di corrispondenza, b. 4793, f. 12; *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri Diversi, b. 1217, f. 352.

²⁵¹Un esemplare della Carta è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", Carte Geog. b^a 21B 44.

dell'eruzione del Vesuvio dell'8 agosto 1779 (fig. 142) e due disegni dell'isola di Ponza visitata al seguito dell'ambasciatore nel 1784 (fig. 143). Inviati alla Royal Society insieme alle relazioni di Hamilton, i disegni furono tradotti in incisione e pubblicati nelle *Philosophical Transactions* rispettivamente nel 1780 e nel 1786 (voll. 70 e 76) . Le doti grafiche del Progenie sono inoltre attestate dal bel disegno del piede colossale, tratto dal vivo da un originale pezzo della collezione di Hamilton conservato, al pari del disegno, al British Museum²⁵².

Lo spirito riformatore di Ferdinando IV animò anche iniziative come la ricognizione dei costumi del Regno destinata in origine alla formazione di un repertorio per la fabbrica di porcellana e in un secondo momento alla traduzione in incisioni destinate alla vendita. L'importanza delle raccolte a stampa per la diffusione dell'immagine del Regno dovette essere ben chiara a Corte giacché nel 1778 erano state offerte le più ampie facilitazioni agli artisti impegnati nella spedizione per il *Voyage pittoresque* del Saint-Non²⁵³. Tomi del *Voyage* furono consegnati alla fabbrica di porcellana per trarne modelli per le decorazioni dei servizi prodotti tra gli anni ottanta e novanta, come il *Servizio dell'Oca* e quello delle *Vedute del Regno* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte). Accanto al repertorio figurativo ispirato all'Antico, tratto dalle *Antichità di Ercolano* e dalla collezione farnesiana, nella produzione della fabbrica ebbero spazio scene di genere con arti, mestieri e costumi popolari e vedute del Regno. Protagonista della fase dedicata ai costumi popolari fu Alessandro D'Anna, pittore di origini siciliane, figlio di Vito, a Napoli certamente dagli anni settanta del Settecento. Scene di corte e di caccia dipinte da Alessandro, datate 1777 e conservate nella Reggia di Caserta, e un gruppo di documenti di Casa Reale del 12 dicembre 1777 in cui D'Anna insieme all'architetto teatrale Francesco Bezzi è definito "pittore delle Reali Cacce", confermano che il siciliano lavorava per la

²⁵² BM, lapis su carta, 1783 ca. Cfr. *Vases and volacanos. Sir William Hamilton's collection*, catalogo della mostra a cura di I. Jenkins-K. Sloan, London, 1996.

²⁵³ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di diversi, b. 1215, f. 40. Sul Saint-Non si veda P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Voyage Pittoresque à Naples et en Sicile: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli, 1997.

Corte già a quella data. Nel giugno del 1777 Bezzi si era assicurato per 13.000 ducati l'appalto decennale per l'allestimento della Fiera al Largo di Palazzo che si svolgeva in agosto ed è possibile che D'Anna collaborasse con lui²⁵⁴. Nel dicembre 1782, a seguito di concorso, il pittore siciliano e Saverio Della Gatta, genero di Pietro Fabris, furono scelti dal re per una campagna di ricognizione dei costumi del Regno. La prova che i pittori erano stati chiamati a superare consisteva nel ritrarre dal vero una donna del borgo di Santa Lucia atteggiata in diverse pose²⁵⁵, un soggetto particolarmente noto e diffuso attraverso i dipinti e le incisioni di Pietro Fabris (**figg. 98 e 102**), non soltanto nell'ambiente dei viaggiatori britannici ma anche a Corte, dato che da un inventario della Villa Favorita redatto entro il 1790 risulta che Ferdinando IV possedeva sei dipinti, tra bambocciate e costumi popolari, di mano del Fabris. Si trattava di due grandi quadri dipinti su tela, quattro più piccoli sopra tavola, due piccole tempere raffiguranti i Costumi del Regno situati nel Primo Real Appartamento della villa²⁵⁶. Mentre potrebbe essere agevole identificare i due grandi quadri con la *Ferdinando IV alla caccia al cinghiale nel cratere degli Astroni* (1773) e la *Bambocciata con orsi ammaestrati*²⁵⁷, (**figg. 64 e 144**) entrambi conservate alla Reggia di Caserta, più difficile è la questione dei quattro piccoli dipinti su tavola che Gonzàles-Palacios aveva identificato con le

²⁵⁴ ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, bb. 18, 22, 25, 2681 I, 2681 II.

²⁵⁵ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Fabbrica di porcellane, b. 1532, inc. 60, f. 1, missiva del segretario di Stato marchese della Sambuca al capo della Real Fabbrica di Porcellane del dicembre 1782, regesto in A. Caròla Perrotti, *La porcellana*, op. cit., 1978, p. 225.

²⁵⁶ ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Inventari, Inventario 580, *Inventario della roba appartenente al Real Sito della Villafavorita di Napoli, ch'esiste nel Magazzino al Molo di Palermo* (1805 ca.), f. 57v e Inventario 410, *Annotazione di tutto ciò che esiste di mobilio ed altro nelli due Reali Appartamenti del Palazzo della Real Villafavorita l'esistenza segnata nella parte destra, lamancanza dalla parte sinistra*, (1799 ca.) f. 19v, citati in A. Gonzàles-Palacios, *The furnishings of the Villa Favorita in Resina*, in «The Burlington Magazine», vol. 121, n. 913 (April 1979) p. 231.

²⁵⁷ Olio su tela, 41x55 cm; Reggia di Caserta, inv. 2045(1978).

tele raffiguranti scene di genere, oggi nella Reggia di Caserta, senza considerare però che l'inventario della Villa Favorita cita dipinti su tavola, mentre quelli presi in esame sono dipinti su tela. Si tratterebbe per lo studioso delle tele raffiguranti il *Minuetto a Baia*, la *Colazione sulla spiaggia di Posillipo* (**figg. 83-84**), *Festino su una spiaggia a Posillipo* (**fig. 73**) e *Festeggiamenti di popolani dopo il pellegrinaggio al santuario della Madonna dell'Arco*²⁵⁸. Le lacune degli inventari dei palazzi borbonici e i frequenti spostamenti degli arredi tra le residenze, cui si aggiunsero nel secolo scorso i successivi trasferimenti di opere tra i musei campani, rendono difficoltoso ogni tentativo di identificazione dei dipinti del Fabris citati nei documenti con quelli attualmente noti.

«Adducendo futili motivi», come comunicato dal Cavaliere Venuti al re nel Ristretto del Consiglio, Gatta si ritirò²⁵⁹. Di questo pittore poco è noto se non che fu allievo di Jacopo Cestaro, giacché il suo nome compare tra i firmatari di una supplica al re inoltrata nel 1777 a sostegno della candidatura del maestro alla carica di direttore dell'Accademia di Disegno e che l'anno successivo insieme a Pietro Fabris compare innanzi al notaio Antonio Punzo per siglare gli accordi per il matrimonio con donna Antonia Fabris. A cagionare la rinuncia da parte di Della Gatta all'impiego presso la corte furono forse la morte di Fabris, avvenuta tra la fine del 1780 e l'inizio del 1781²⁶⁰, la necessità di

²⁵⁸ Olio su tela, 75x103 cm; Reggia di Caserta, inv. 2176[1978].

²⁵⁹ ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Appendice, b. 2946 II, Ristretto del Consiglio del re del 6 gennaio 1783.

²⁶⁰ Il 21 maggio 1782 Giuseppe Santasilia, capo della Real Tappezzeria, scrisse al Maggiordomo Maggiore, principe di Belmonte Pignatelli, «che in tempo del defunto Maggiordomo Maggiore Principe di Francavilla avendoli Sua Maestà ordinato di far apprezzare alcuni quadri di Fabris rimasti alla vedova del medesimo, umiliò alla Maestà Sua, se l'apprezzo doveva passarlo in mano del Maggiordomo Maggiore, e la prefata Maestà l'impose che dato l'avesse nelle sue reali mani». Poiché il principe di Francavilla morì il 10 febbraio 1782 e il conto corrente bancario del Fabris presso il Banco dei Santi Giacomo e Vittoria fu chiuso nel primo semestre del 1781, la morte del pittore va collocata tra l'estate e l'autunno di quell'anno. ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, b. 2693. Il documento è edito, ma con data errata, in È Beck Saiello, *op. cit.* 2010. Per il conto di Fabris cfr. È. Beck Saiello, *Pietro Fabris, op. cit.*, 2008.

farsi carico della bottega e ancor di più il fatto che nella produzione di costume popolare Gatta stava diventando uno specialista richiesto dalla clientela straniera grazie alla protezione che Sir William Hamilton volle accordargli. Stando alle note di pagamento rinvenute da chi scrive, dal giugno 1780 Gatta era subentrato a Pietro Fabris come unico referente per il *Supplemento ai Campi Phlegraei*, edizione illustrata della lettera sull'eruzione del Vesuvio del 1779 inviata da Sir William Hamilton alla Royal Society²⁶¹. Su consiglio del Venuti, il re decise di nominare sostituto di Gatta un pittore della fabbrica di porcellana cognato di D'Anna, Antonio Berotti, e di accordare uno stipendio mensile di 50 ducati al primo e di 25 ducati al secondo con l'aggiunta di un'elemosina pari a una mensilità per l'acquisto del materiale necessario prima del viaggio²⁶². Partiti per Terra di Lavoro tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio 1783, i pittori erano già di ritorno a giugno²⁶³. Non conosciamo le ragioni dell'interruzione della spedizione, ma probabilmente i disegni di D'Anna apparirono piuttosto deludenti al confronto dei cinque dipinti di Jacob Philipp Hackert appena acquistati da Ferdinando IV per la favolosa somma di 1712 ducati²⁶⁴. Una differenza qualitativa di cui lo

²⁶¹ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornali copiapolizze di cassa, matr. 1868, 3 giugno 1780, f. 5940, p. 356v e matr. 1870, 1 luglio 1780, f. 5944, p. 522r. Su richiesta di Hamilton Saverio Gatta documentò in quattro *gouaches* l'eruzione del Vesuvio del 1794. Inviata alla Royal Society, dove ancora oggi sono conservate, esse furono pubblicate nelle *Philosophical Transactions*, vol. 85(1795).

²⁶²ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Appendice, b. 2946 II, Ristretto del Consiglio del re del 6 gennaio 1783. Si veda anche *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi*, catalogo della mostra a cura di M. C. Masdea e A. Caròla Perrotti, (Firenze, 1991 - Napoli, 1992), Napoli 1991, p. 179.

²⁶³ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Fabbrica di porcellane, b. 1532, inc. 60, regesto in A. Caròla Perrotti, *La porcellana*, cit., 1978, p. 225 e V. de Martini - A. González-Palacios, *Notizie sulla R. Fabbrica della Porcellana. Postilla sugli acciai*, in «Antologia di Belle Arti», a. 2, n. 5 (1978) pp. 84-85.

²⁶⁴ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Appendice, b. 2946 II, Ristretto del Consiglio del re del 6 gennaio 1783: «Il Maggiordomo Maggiore dice, che il Tesoriere della Casa Reale ha pagato 1712 ducati e 08 grana al pittore Filippo Hacker per li cinque quadri, che ha fatto di ordine di Vostra Maestà; e domanda, che gli siano

stesso D'Anna era consapevole, poiché al rientro a Napoli domandò di essere ammesso almeno come disegnatore nella fabbrica di porcellane, avendo dovuto lasciare la propria bottega, gli allievi e i lavori del teatro (San Carlo?) per eseguire la commissione Reale²⁶⁵. La richiesta non ebbe luogo ma l'anno seguente D'Anna fu ingaggiato come pittore dalla Commissione per la carta geografica del Regno. Il 24 dicembre 1784 ricevette il primo pagamento di 40 ducati «a conto de' lavori di disegno dal medesimo fatti, e faciendi nella carta geografica delle reali cacce», cioè il frontespizio con scena di caccia e alcuni motivi decorativi della carta²⁶⁶. La derivazione dal modello di Fabris è spiccatamente evidente se si confronta con la *Bambocciata con orsi* della Reggia di Caserta. Ancora a D'Anna e a Francesco Progranie, da identificare forse con il citato Francesco Progenie, il Venuti ricorse per il completamento delle trentadue figurine a *gouache* con i costumi della provincia di Terra di Lavoro che Ferdinando IV e Maria Carolina portarono in dono insieme a un servizio in porcellana dipinta alla corte lorenese di Firenze nel 1785 (Firenze, Museo degli Argenti). La spesa ammontò a 160 ducati per l'importo di 5 ducati per ciascuna *gouache*²⁶⁷.

Mentre possiamo individuare la mano di Gatta, Progenie e Guerra nei *Campi Phlegraei*, le notizie emerse dai documenti di Casa Reale e dai pagamenti dei banchi napoletani spingono a esaminare altri nomi associabili all'impresa finanziata da Hamilton. Oltre al Cicchetti, che vi

bonificati». Potrebbe trattarsi delle quattro *gouaches* e un olio su tela, firmati e datati 1782, conservati nella Reggia di Caserta, invv. 546, 2181, 542, 545, 2016. Cfr. *Jacob Philipp Hackert. La linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, catalogo della mostra a cura di C. de Seta (Reggia di Caserta, 14 dicembre 2007-13 aprile 2008), Napoli 2007, pp. 247-248 nn. 23-27.

²⁶⁵ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Fabbrica di porcellane, b. 1532, inc. 60, f. 19, minuta del marchese della Sambuca a Venuti datata 2 luglio 1783 sulla supplica di D'Anna; ASNA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario*, Maggiordomia Maggiore, Appendice, b. 2946 II, Ristretto del Consiglio del re del 14 luglio 1783. Venuti si pronunciò a favore del pittore proponendo di assumerlo temporaneamente sino alla ripresa dell'opera. Cfr. *Napoli-Firenze*, op. cit., 1991, pp. 179-180.

²⁶⁶V. Valerio, *Costruttori*, op. cit., 2006, p. 61.

²⁶⁷M.C. Masdea, *Le vestiture del Regno di Napoli: origini e fortune di un genere nuovo*, in *Napoli-Firenze*, op. cit., p. 50.

collaborò come incisore e come capo colorista, non si può escludere il coinvolgimento di un incisore ben più esperto come Francesco Giomignani dipendente della Stamperia Reale, considerando il suo impegno nella produzione di decorazioni per oggetti destinati a clienti stranieri ²⁶⁸ ed autore della traduzione su rame della veduta dell'*Eruzione del Vesuvio succeduta il giorno 8 agosto dell'anno 1779 all'ora 1 ½ di notte o circa, veduta da un luogo vicino al Real Casino in Posilipo*, disegnata da Pietro Fabris per il saggio di Gaetano De Bottis (fig. 74)²⁶⁹.

È interessante notare che mentre Progenie fu l'unico a seguire gli stimoli forniti da Hamilton nello studio e nell'osservazione dal vero delle scienze naturali, proponendo nei suoi disegni e nelle sue *gouaches* una visione mai pittoresca delle eruzioni e attenta alla verità dei fenomeni luminosi, proprio Gatta, che ereditò il lavoro del *Supplemento*, finì con abbandonare la strada della pittura di paesaggio per dedicarsi esclusivamente alle *gouaches* di soggetto popolare.

4.4. Contatti con Volaire e la cultura francese

Nonostante la sedicente nazionalità inglese Fabris pare aver più confidenza con i pittori francesi che con i propri connazionali: diverrà infatti intimo di Pierre-Jacques Volaire al punto da chiedergli denaro in prestito. È possibile che questa vicinanza derivi dalla sensibilità per il linguaggio pittorico francese che Fabris dovette conoscere attraverso gli esempi di Vernet e di Manglard.

Il soggiorno di Claude Joseph Vernet prima nel 1737 e poi nel 1746 avrebbe introdotto a Napoli proposte alternative alla veduta dell'olandese van Wittel grazie all'uso di toni tutti intimisti, dalle morbide

²⁶⁸ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di matr. 1804, 30 luglio 1777, f. 6106, p. 609r, partita di 72 ducati a favore di Francesco Giomignani emessa dal mercante inglese Daniel Minett tramite i banchieri Hart&Wilkins.

²⁶⁹*Ragionamento Istorico intorno all'eruzione del Vesuvio che cominciò il dì 29 luglio dell'anno 1779 e continuò fino al giorno 15 del seguente mese di agosto*, Napoli, Stamperia Reale 1779, tav. II.

cromie e dalle velature di luce più adatte a filtrare il mondo aristocratico e a interpretare l'impatto visivo del paesaggio napoletano²⁷⁰. Il collezionista Mariette ricorda come la visione diretta dei luoghi che ispirarono Salvator Rosa fu fondamentale per l'acquisizione dei toni brillanti da parte di Vernet²⁷¹. Al suo primo soggiorno del 1737 è legata l'esecuzione di una veduta del Vesuvio in eruzione avvenuta quell'anno, acquistata dal marchese de Caumont, protettore di Vernet, e che, nonostante sia andata dispersa durante la confisca dei beni del marchese nel 1793, è nota attraverso un'incisione di Philibert De La Rue utilizzata per la voce "Volcans" dell'*Encyclopédie* e riproposta da François Grénier de Lacroix, detto Lacroix de Marseille, per l'incisione di Noël de la Mire (*Vue du Mont Vezuve tel que etoit en 1737*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes)²⁷². Il punto di vista utilizzato da Vernet è il medesimo utilizzato da Fabris nei primi disegni sulle eruzioni vesuviane avvenute nel 1767 che egli eseguì per sir William Hamilton, nei quali tuttavia eliminando dalla porzione di primo piano la spiaggia e i pescatori e sostituendo nella parte sinistra del disegno la roccia e l'albero con la banchina del molo e la lanterna, il pittore libera la vista del borgo ai piedi del vulcano. Così facendo Fabris colloca nella dimensione reale ciò che nel disegno di Vernet era rielaborazione di un paesaggio fantastico e mitico, spostando l'attenzione dalla dimensione del villaggio di pescatori a quella di un moderno borgo improvvisamente sconvolto dall'eruzione. Fabris emenda il paesaggio di brani pittorici tipici del repertorio figurativo che da Vernet risale fino a Manglard e ciò non perché il Nostro non fosse sensibile alla lezione francese, ma perché le figure dei pescatori o ancor di più l'albero nodoso che si staglia oltre la roccia mal si

²⁷⁰ Per un'attenta analisi sui pittori francesi di paesaggio a Napoli si vedano F. Zeri - A. Gonzales Palcios, *Un appunto su Vernet e Napoli*, in "Antologia di Belle Arti", n. 5, 1978, pp. 59-61; É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia. La pittura di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, 2008; Idem, *Pierre-Jacques Volaire, 1729-1799, dit le Chevalier Volaire*, Paris, 2010.

²⁷¹ P. J. Mariette, *Abecedario*, par MM. Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon, 1853-1862, t. VI, p. 51, citato da Beck, *Napoli e la Francia*, op. cit. 2008, p. 207.

²⁷² Cfr. É. Beck Saiello, *Napoli*, op. cit. 2008, pp. 59-61.

conciliavano con l'esigenza di verità richiesta dal committente. Tant'è che laddove la componente naturalistica predomina riaffiorano reminiscenze vernettiane: l'arco roccioso, *leit-motiv* dei paesaggi di Vernet, dichiaratamente ispirato dalla grotta di Nettuno a Tivoli, ritorna nella *Colazione sulla spiaggia di Posillipo* e del *Banchetto sulla spiaggia con popolani* della Reggia di Caserta (**figg. 84 e 73**), ricorrendo anche nella *Scena popolare in grotta con il Vesuvio sullo sfondo* del 1756, replicata in numerose redazioni (**figg. 23, 50, 88**); l'albero dalle fronde mosse dal vento, i rami nodosi intrecciati tra loro, i cieli azzurri cosparsi di nuvole e le atmosfere vaporose della *Marina ex Breadalbane* sono brani ricorrenti nei dipinti più antichi di Fabris (**figg. 60, 81, 82, 87**). Egli, più che obbedire alla lezione del maestro che raccomandava agli allievi di conferire a tutti gli elementi del quadro il tono di luce corrispondente al momento del giorno in cui si osservava il soggetto²⁷³, assimila gli elementi formali della pittura di paesaggio francese. Mentre alla tradizione delle marine e dei paesaggi francesi alla Manglard si deve ascrivere l'inserimento di elementi antichizzanti e archeologici e del gruppo di pescatori intenti a tirare la rezza (*Marina ex Breadalbane* 1763, **fig. 81**), l'aderenza alla poetica paesaggista (*Veduta fantastica di Napoli, Baltimora, Waltres Art Museum, fig. 82*) è rivelatrice di una sensibilità che ha tratti di comunanza con i discepoli di Vernet, in particolare con Carlo Bonavia, al punto da non poter bastare il soggiorno dell'avignonese a Napoli per giustificare le scelte stilistiche di Fabris. Da un dipinto di Bonavia, *Paesaggio costiero con pescatori*²⁷⁴, Fabris prende a prestito il brano dei contadini che scendono lungo il sentiero sul crinale della collina della *Marina ex Breadalbane*.

Il raffronto tra i paesaggi costieri napoletani del Fabris e quelli romani dei paesaggisti francesi desta la sensazione che il procedimento artistico del Nostro si basi su una trasposizione di temi e soggetti già noti all'interno del paesaggio napoletano. La conformazione della caletta della Gaiola sulla costa di Posillipo, dove i resti della villa di

²⁷³ *Lettres aux jeunes gens*, in Bottari, 1817.

²⁷⁴ Già mercato antiquario, ubicazione ignota, pubblicato in N. Spinosa, op. cit. 1986, vol. 2, fig. 374, p. 377.

Seiano si confondevano con il mito di Virgilio Mago, che avrebbe lì impiantato una scuola, e l'arco naturale che collega l'isolotto con la terraferma potevano acquisire un'aura di familiarità ai pittori giunti a Napoli dopo l'esperienza romana. Dove, se non nell'agro romano, era possibile respirare la mitica atmosfera in cui antico, medievale e moderno si fondevano nel paesaggio naturale di cui l'acqua era l'elemento predominante? È forse Tivoli il luogo che più di ogni altro assume un ruolo paradigmatico nella rappresentazione del paesaggio in cui terra e acqua, esattamente come a Napoli, sono strettamente connesse tra loro.

Mentre Claude-Joseph riprendeva la via di Roma, il fratello Ignace, rimasto a Napoli, dove sarebbe morto entro 1780²⁷⁵, fornì una tra le più suggestive immagini dell'eruzione del Vesuvio del 1751 tradotta in incisione per il *Racconto storico-filosofico del Vesuvio e particolarmente di quanto è occorso in quest'ultima eruzione principiata il dì 25 Ottobre 1751 e cessata il dì 25 Febbraio 1752 al luogo detto l'Atrio del Cavallo* dell'abate Giovanni Maria Mecatti edito nel 1752 per i torchi di Giovanni De Simone, un testo cardine per l'impostazione editoriale delle relazioni sulle eruzioni del Vesuvio, in cui al pari della trattazione dell'argomento scientifico è data rilevanza alle illustrazioni che lo compendiano e lo integrano. Ignace documentò anche le eruzioni successive in disegni allegati nel 1754 alla corrispondenza diplomatica da Napoli del segretario di ambasciata D'Arthenay e nel 1760 dello *chargé d'affaire* de la Houze²⁷⁶. Infine in una lettera al conte Arundell del 23 gennaio 1774 padre Thorpe si riferiva che Ignace sarebbe deceduto qualche anno prima²⁷⁷. Il contesto nel quale Fabris si muove sembra essere il medesimo di Ignace, con il quale il Nostro ha in comune una certa asciuttezza e un fare didascalico del tratto grafico.

²⁷⁵ Nel *Journal de Paris*, 24 aprile 1780, si dice che Ignace Vernet è morto a Napoli. È possibile che Ignace sia morto molto tempo prima, entro il 1774, stando alle informazioni riferite da padre Thorpe al conte Arundell. Cfr. É. Beck, *Napoli, op. cit.* 2008, p. 131.

²⁷⁶ Cfr. É. Beck, *Napoli, op. cit.* 2008, p. 132.

²⁷⁷ Lettera di padre Thorpe, Thorpe Letters, register 66, Londra, Paul Mellon Center, edito in É. Beck, *Pierre Jacques Voltaire op. cit.*, 2010, p. 91 n. 489.

La ricerca di un degno sostituto dei fratelli Vernet e che ne potesse garantire la qualità si concluse quando dietro insistenze di Lord Arundell, padre Thorpe scovò finalmente un allievo di Claude-Joseph, Pierre-Jacques Volaire, appena partito da Roma per Napoli. Volaire arrivò a Napoli probabilmente nel 1767 dal momento che ebbe la possibilità di documentare la recente eruzione del Vesuvio (Verbins, Hotel de ville, ma deposito del Musée du Louvre) replicata in un'incisione del Musée d'Histoire Naturelle di Parigi e in un dipinto del Museo di Capodimonte a Napoli²⁷⁸, ma vi si stabilì definitivamente soltanto dalla seconda metà del 1768 quando si installò nel quartiere di Chiaia, vicino all'ambasciata francese residenza del visconte di Choiseul. Volaire divenne affittuario della marchesa della Valle Mendoza in un palazzo della Riviera di Chiaia all'imbocco del vico di Santa Maria in Portico, occupandone un'appartamento all'ultimo piano certamente dal 1772 dopo il matrimonio con Vincenza Borrelli²⁷⁹. In quel periodo Pietro Fabris abitava a Mergellina, dove manteneva in affitto un appartamento al pian terreno per la somma di 110 ducati l'anno sin dal 1775, mentre dal 1773 era affittuario alle rampe di Sant'Antonio a Posillipo di due quartini attigui al piano terra, uno con giardino e l'altro vista mare, adibiti probabilmente a bottega e abbandonati nel 1776. Nello stesso arco di tempo (1775-1780) Fabris era anche inquilino di Emanuele Maselli, dal quale aveva preso in affitto un appartamento fuori la porta di Chiaia, in prossimità di palazzo Sessa, sede dell'ambasciata britannica e residenza di William Hamilton. Fabris e Volaire, dovettero frequentare l'ambasciatore nel medesimo periodo poiché tra il 1766 e il 1769 dal conto dei banchieri dell'ambasciatore, Hart&Wilkins, furono emesse polizze di cassa a loro favore. Il 20 dicembre 1769 Hamilton inviò tramite Hart&Wilkins un ordine di

²⁷⁸ Cfr. É. Beck Saiello, *Lo chevalier Volaire*, 2004.

²⁷⁹ Cfr. Idem, *Pierre-Jacques Volaire*, 2010, pp. 77-78. Vincenza è probabilmente figlia di Gennaro Borrelli, allievo di Solimena, e sorella di Marianna, la quale aveva sposato il pittore Fedele Fischetti. Cfr. supra.

pagamento di 300 ducati per il pittore Volaire per un dipinto realizzato «by my direction»²⁸⁰.

Anche l'ambasciatore francese dovette rientrare nelle comuni frequentazioni dei due pittori, considerata la vicinanza delle sedi diplomatiche, essendo palazzo Calabritto, sede francese, e palazzo Sessa, sede britannica, praticamente dirimpettaie. Il residente francese, Rénaud César Luois di Choiseul e secondo duca di Praslin, era nipote di Etienne-François de Choiseul-Stainville duca di Choiseul, ambasciatore francese a Roma dal 1754 al 1757, il quale commissionò a Giovanni Paolo Panini nel 1757 la *Galleria immaginaria di vedute della Roma moderna* (Metropolitan Museum New York), replicata nel biennio successivo anche per Claude-François Rogier de Beaufort-Montboissier de Canillac residente a Roma²⁸¹. Entrambi svilupparono una particolare propensione per la pittura di veduta. Il visconte di Choiseul-Praslin fu nominato ambasciatore a Napoli nel 1766 e vi risiedette fino al 1771. Nella relazione con il corpo diplomatico Fabris dovette essere decisamente più pronto di Volaire se consideriamo che Choiseul si rivolse al Nostro per documentare l'eruzione del Vesuvio dell'ottobre 1767 in due disegni a *gouache* corredati di legenda e due planimetrie del vulcano. Non è da escludere che l'incarico sia stato ottenuto grazie all'intercessione di William Hamilton che seguiva l'attività del vulcano con ripetuti sopralluoghi e che aveva commissionato i medesimi disegni al pittore e incisore Giuseppe Bracci²⁸². Volaire dal canto suo poteva vantare grazie all'apprendistato con Joseph Vernet e all'esperienza romana un pedigree tale da intercettare facoltosi committenti come Charles Townley, al seguito del

²⁸⁰ La nota di pagamento è stata citata in Knight 2003, p. 223 ed è conservata nella British Library, Add. Ms. 40714, Hamilton and Greville papers, vol. I, f. 85. Si confronti il pagamento di 300 ducati emesso da Hart&Wilckens a favore di Volaire l'11 aprile 1769 in ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1626, 11 maggio 1769, f. 5547.

²⁸¹ L. Laureati, *La nascita della veduta: Roma 1680*, in *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, catalogo della mostra a cura di P. Biscottini - E. Bianchi (Milano- Museo Diocesano, 2008-2009), Cinisello Balsamo, 2008, p. 60.

²⁸² Vedi *supra*.

quale tra il 26 e il 28 marzo 1768 compì una gita a Paestum con l'incarico di trarre disegni dei templi e di quanto destasse l'interesse di Townley. Nel viaggio di ritorno la compagnia, formata da Townley, Volaire e Vincenzo Brenna, si fermò a Salerno, visitandone il Duomo, e ad Amalfi. Per Townley e per Henry Blundel Volaire dipinse nel 1777 una veduta dell'eruzione del Vesuvio del 1767²⁸³, in cui l'attenzione del pittore si concentrava più sulla resa degli effetti luministici generati dalla lava in contrasto con il chiarore lunare che sul realismo della scena. Paragonate alla tela di medesimo soggetto, già sul mercato antiquario²⁸⁴, o alla *veduta del Vesuvio* di Burghley House del Fabris (**fig. 55**), spicca immediatamente l'intento di Volaire di ricreare l'effetto scenografico ed emotivo delle eruzioni. Al taglio diagonale di Volaire, Fabris invece preferisce un punto di vista ravvicinato, seguendo la folla che si accalca all'imbocco del ponte della Maddalena al di sopra del quale si innalza il vulcano in fiamme. La drammaticità della scena è affidata alla pantomima dei personaggi che confusamente fuggono dalla minaccia mortifera.

Tra la fine del 1768 e l'inizio del 1769 Volaire accompagnò il visconte di Choiseul a Roma e in un tour in Italia, dovendo essere già di ritorno nell'estate del 1769, dato che il 12 agosto scrisse una lettera a Vernet. Il 9 luglio 1769 Volaire, già accademico di Parigi, Roma (5 agosto 1764) e Bologna (13 ottobre 1769), fu eletto accademico dalla fiorentina

²⁸³ Il dipinto è oggi a Raleigh, North Carolina Museum of Art (USA). Nella descrizione della collezione di Henry Blundell a Ince si specifica che una redazione del quadro fu dipinta da Volaire nel 1777 per Charles Townley. Il 20 maggio 1769 Thomas Jenkins scriveva a Townley comunicandogli di aver compensato con 80 zecchini il pittore Volaire per i dipinti commissionati da Townley che il pittore consegnò al console inglese a Napoli Isaac Jamineau. BM, *Townley papers*, 7/299, edito in *Digging and dealing*, 2000, p. Cfr. H. Blundell, *An account of the busts, statues, bass-reliefs, cinerary urns and other ancient marbles, and pairings at Ince collected by H. B.*, Liverpool 1813, pp. 227-228; Beck, *Le chevalier*, *op. cit.* 2004; Beck, *Napoli e la Francia*, *op. cit.* 2010, p. 166.

²⁸⁴ Olio su tela, 96x152 cm, collezione privata. Cfr. É. Beck Saiello, *op. cit.* 2008, p. 68.

Accademia delle Arti del Disegno alla quale risulta aver pagato anche la tassa di iscrizione per l'anno 1769²⁸⁵.

In quello stesso anno Fabris seguì i coniugi Hamilton e Lord Fortrose in Sicilia. A differenza di ciò che fu richiesto a Volaire, Fabris non fu impiegato per la documentazione delle vestigia greche, bensì della realtà contemporanea delle città, degli elementi naturalistici, delle isole, dei vulcani. Lo studio dell'Antico, inteso non come elemento repertorizzato per scene galanti né come strumento di esercizio per la prassi artistica, ma come testimonianza del passato millenario dell'umanità che al pari delle stratificazioni geologiche era ancora tangibile, era in questa fase ancora estraneo al repertorio di Fabris, che invece acquisì fama tra i collezionisti e viaggiatori per le vivaci scene di genere con vedute topografiche di Napoli a fungere da sfondo, per il paesaggio napoletano e in particolare per le eruzioni del Vesuvio, alle quali, per buona parte della carriera, al pari di Volaire, Fabris fu associato. Se Volaire è votato alla resa della materia incandescente e delle esplosioni di lava attraverso effetti luministici concepiti con intenso spirito scenografico, Fabris è attento alla componente materiale della pietra, del vulcano, non senza indulgere in uno stereotipato patetismo, quasi pantomimico, dei popolani in fuga dall'eruzione. Pur non avendo formazione nell'ambito della documentazione scientifica, cosa attestata dalle più antiche tele, Fabris si rivela capace di assorbire le sollecitazioni intellettuali del proprio committente, appropriandosi del metodo di osservazione dal vero, per il quale vista e mano sono strumenti complementari per la resa della realtà, trasfondendo il metodo tanto nella produzione di paesaggi quanto poi in quella di soggetto archeologico.

Una tela ascritta all'ambito di Volaire e probabilmente di sua mano, ripropone una veduta dell'interno del cratere del vulcano durante un'eruzione antecedente al 1767 con evidenti affinità con la tavola XI dei *Campi Phlegraei*. Associato e a mezza via tra le due vedute

²⁸⁵ Archivio dell'Accademia delle Arti del disegno di Firenze (AAADF), f. 21 c. 87r; f. 134 c. 135, pubblicato in É. Beck, *op. cit.* 2010, p. 430.

collochiamo un anonimo disegno ad acquerello²⁸⁶ che per la presenza di un riquadro vuoto nel margine inferiore lascia pensare ad un modello grafico destinato alla traduzione in incisione e quindi alla produzione seriale. Un comune schema compositivo che prelude un contatto e uno scambio culturale tra i due pittori (**figg. 145-147**).

Fabris e Volaire hanno in comune dunque clientela e soggetti: per il conte di Arundell il francese dipinse nel 1775 una veduta del Vesuvio e una dell'Etna²⁸⁷ sebbene non sia documentato un suo soggiorno in Sicilia, al pari di Fabris che ne dipinse per Hamilton; Volaire frequentava anche il console britannico Isaac Jamineau, agente e referente di Townley a Napoli insieme al banchiere Roger Leigh. È infatti Jamineau a inviare a Livorno i due quadri, raffiguranti un incendio e una cascata, commissionati da Townley per spedirli in Inghilterra²⁸⁸.

Nel bilancio degli scambi con la comunità francese non va dimenticata l'influenza esercitata da Pietro sui giovani artisti appena giunti a Napoli, come il pittore Jean-Baptiste Tierce, genero del dottor Barthelémy Mesny, un lorenese residente a Firenze, avendone sposato la figlia nel 1773. Il 19 agosto di quell'anno Tierce fu eletto membro dell'Accademia di Disegno di Firenze insieme al pittore inglese Zoffany e all'incisore Volpato, versando la somma di iscrizione il 26 agosto. Nel 1774 Tierce giunse a Napoli installandosi a via Toledo dietro Palazzo Cavalcanti, aprì un conto presso il Banco di San Giacomo e frequentò con ogni probabilità la famiglia Morghen, Guglielmo in particolare e il figlio Raffaello, del quale avrebbe conservato numerosi disegni²⁸⁹. A Napoli,

²⁸⁶ Acquerello e inchiostro su carta, Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 6352.

²⁸⁷ Londra, Paul Mellon Center, Sir Brinsley Ford Archive, Thorpe Letters, register 66, Lettera di Pierre Jacques Volaire a padre Thorpe(?) datata Napoli 8 luglio 1775, citata in Beck, *Pierre Jacques Volaire*, 2010, p. 102 n. 549. Tramite padre Thorpe, agente di Arundell a Roma, giunsero in Inghilterra dipinti commissionati a pittori paesaggisti inglesi e irlandesi. Vedi *infra* in questo.

²⁸⁸ Cfr. É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia*, op. cit. 2008, p. 160 e Idem, *Pierre Jacques Volaire*, Paris, 2010, pp. 102 e 432.

²⁸⁹ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 2038, 1777, p. 231, e pandette 1776 e 1777. Cfr. O. Michel, *Jean-Baptiste Tierce à la recherche de sa-même*, in Marquis de Sade,

dove risiedette fino al 1777, preventivamente informato dal dottor Mesny, Tierce frequentò il marchese de Sade, facendogli da cicerone in città e nei dintorni, come testimoniato dal *Voyage d'Italie* e dai numerosi disegni, che avrebbero dovuto costituirne l'apparato iconografico, nonché dalla corrispondenza tra il dottor Mesny e de Sade²⁹⁰. Se per Vernet e Volaire è il paesaggio a fungere da *trait d'union* con Pietro Fabris, nel caso di Tierce, mancandone un corpus pittorico che consenta un debito confronto come paesaggista, sono i costumi popolari e le scene di genere ad aver esercitato il loro fascino. Non è peregrino pensare che Tierce avesse avuto modo di conoscere la *Raccolta dei vari Vestimenti e Arti del Regno di Napoli* che Fabris aveva tirato ad acquaforte nel 1773 dedicandola a William Hamilton (**fig. 101**). Una serie di disegni di Tierce corredati da frontespizio dedicati alla rappresentazione di arti e mestieri è tutta improntata al modello proposto da Fabris, dimostrando quanto esso fosse oramai noto sul mercato napoletano, considerando il fatto che nei medesimi anni anche David Allan, durante il soggiorno a Napoli tra il 1774 e il 1775, si cimentò nella realizzazione di un repertorio di disegni di costumi del popolo napoletano²⁹¹. Nella pittura di genere Fabris era evidentemente non soltanto notissimo alla clientela ma costituiva anche un modello per tutti quei pittori che da Roma decidevano di trascorrere un periodo di attività a Napoli nella speranza di poter intercettare l'interesse di quei viaggiatori, amanti delle arti, che diversamente nell'intricato e complesso mondo romano non avrebbero potuto conoscere. Il successo di dipinti e incisioni con scene popolari, concepite come souvenir per viaggiatori, lo abbiamo visto, dovette legarsi anche alle numerose iniziative portate avanti da Ferdinando IV dalla metà degli anni settanta e che culminarono con l'apertura della Manifattura della

Voyage d'Italie, 1995, pp. I-III; Beck, *op. cit.* 2004; Idem, *Napoli, op. cit.* 2008, p. 136.

²⁹⁰ *Viaggio in Italia. Un corteo magico*, p. 175, n. VI.12. I disegni pubblicati nel 1995 sono ancora di proprietà dei discendenti del marchese de Sade. Le lettere di Mesny in cui si fa cenno a Tierce sono datate 19 dicembre 1775, 5 gennaio, 17 gennaio, 6 febbraio, 27 febbraio e 23 aprile 1776. Cfr. de Sade, *Voyage*, 1995, t. 1 pp. 463-477.

²⁹¹ Cfr. Vedi infra.

porcellana e l'avvio del servizio dei Costumi del Regno, del Gabinetto topografico per la realizzazione di un Atlante del Regno, con la commissione della serie di dipinti e vedute delle aree di caccia riservate al sovrano, delle quali un primo documento è la battuta caccia nel cratere degli Astroni dipinta da Fabris nel 1773. Coevo alla *Raccolta dei Vestimenti e Arti del Regno di Napoli* il dipinto è espressione della capacità del pittore di conciliare lo spirito di cronaca della vita di corte attraverso l'attenzione al carattere antropologico con la poetica paesaggista.

Quando Tierce fu ammesso nel 1786 all'Academie Royale di Parigi, Cochin scrisse a Descamps parole assai dure mettendo in discussione le sue doti di paesaggista. «[...] après l'agrement. On est revenu considérer les tableaux et l'on a pas été aussi satisfait qu'on l'avoit été d'abord. À l'examen on a trouvé un assés bon effet total, mais point d'exécution les détails du devant, des figures cruellement estropiées etc, etc. Je crois que ce seroit lui donner un bon conseil que de lui insinuer de ne point se hâter de faire son tableau de réception, car il pourroit avoir une autre chance. Autre conseil, qui peut être n'est pas moins important, c'est de rester en Italie; là on trouve à travailler pour les amateurs voyageans qui sont désireux de remporter quelques vües intéressantes de ce beau pays; au lieu qu'à Paris il n'y a presque point d'employ pour les paysagistes»²⁹². Infatti malgrado la partecipazione al Salon del 1786, Tierce decise di partire nuovamente per l'Italia ristabilendosi a Roma, nel vano tentativo di affermarsi sul mercato locale. Le Memorie per le belle arti del luglio 1788 menzionano, descrivendola minuziosamente, l'esposizione a Palazzo Farnese di un suo dipinto, una veduta marina con soggetti classici, che tuttavia a quella data non rispondeva più al gusto dei collezionisti. Il 15 ottobre di quell'anno Ménageot, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, scriveva a d'Angivillier che Tierce era in procinto di tornare in patria diretto ad Aix dove era riuscito a ottenere qualche commessa, poiché a

²⁹² C. Michel, *Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps 1757-1790*, in "Archive de l'art français", nouvel periode, t. 28, 1986, p. 79; O. Michel, op. cit. 1995, pp. V-VI.

Roma «les peintres de paysage ont de la painne à se tirer d'affaire ici, car ils se multiplient à l'infini et je crois qu'il en pousse un tous les jours»²⁹³. Ménageot spiegava quanto fosse complicato a causa dell'abbondante offerta di dipinti di paesaggio costruire una clientela stabile a Roma. Le difficoltà di inserimento nel mercato romano non riguardarono unicamente dunque i pittori inglesi costretti a fronteggiare il monopolio esercitato dai connazionali Byres e Jenkins, ma anche i pittori di varie nazionalità come i francesi, tutti dirottati verso Napoli con prospettive di carriera decisamente più rosee. La delusione che avrebbe colto Thomas Jones durante il soggiorno a Roma, pur con le dovute differenze del caso, investì egualmente Jean-Baptiste Tierce all'affannosa ricerca di affermazione e soprattutto di sostentamento attraverso il proprio mestiere. Fabris dovette essere tra i primi a comprendere in quale direzione stesse evolvendosi il ruolo del pittore di bottega e cosa fosse richiesto dalla nuova moderna dinamica clientela straniera. Alla fine degli anni ottanta poteva dunque definirsi più che esaurito il filone paesaggista di matrice arcadica alla Lorrain che aveva alimentato il mercato dei quadri di paesaggio a Roma, Parigi e Londra in particolar modo, tenuto in vita da artisti e mecenati di ogni nazionalità. Per comprendere però le ragioni della diversificazione dell'approccio alla pittura di paesaggio durante il *Grand Tour* occorre compiere un passo indietro.

4.5 I pittori britannici a Napoli e Pietro Fabris

Tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo i pittori che dall'Inghilterra giungevano a Roma non potevano mancare alcune tappe obbligate: i Fori con il Campo Vaccino, il Colosseo, san Pietro, i palazzi nobiliari con le preziose collezioni di dipinti e sculture antiche e soprattutto piazza di Spagna, dove incontrare i propri connazionali e in prossimità della quale si trovava lo studio di Claude-Joseph Vernet. Predicatore

²⁹³ Lettera di Ménageot a d'Angivillier, Roma, 15 ottobre 1788, *Correspondence des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. 15, p. 290, edita in O. Michel, *op. cit.* 1995, p. VI.

instancabile della necessità di studiare e dipingere dal vero, Vernet rappresentò per i giovani pittori di paesaggio un punto di riferimento imprescindibile. Tra i pittori inglesi a comprenderne la rilevanza degli insegnamenti e percepirne gli stimoli furono Alexander Cozens, Richard Wilson, Joshua Reynolds che presso di lui apprese la tecnica di abbozzare i colori dal vero senza disegno, mentre Tomas Patch e Paul Sandby devono all'insegnamento del francese l'emancipazione dal modello di Lorrain imitato fino allo svilimento delle sue originali caratteristiche estetiche²⁹⁴.

Il senso d'inadeguatezza che gli artisti britannici arrivati a Roma provavano rispetto ai colleghi italiani era dovuta alla mancanza di una formazione accademica in cui il disegno avesse un ruolo fondante nel percorso di scultori, architetti e pittori. Pur considerato parte integrante del percorso di apprendimento per i giovani britannici, l'insegnamento del disegno nei college non andava oltre la semplice erudizione di base. I percorsi specifici erano pochi e la carriera di un artista avveniva all'interno del sistema delle Gilde nelle quali spesso erano associate maestranze con specializzazioni differenti. Sebbene all'inizio del XVIII secolo fossero state fondate accademie private come quelle in Great Queen Street, frequentabile previo pagamento di una tassa d'iscrizione di una ghinea, e la St. Martin Lane di William Hogarth a Londra²⁹⁵; a Covent Garden il pittore James Thornhill avesse riunito dal 1724 un discreto numero di gessi per l'esercizio del disegno attraverso la copia dall'antico e altrettanto era avvenuto in Scozia e Irlanda, nel sistema accademico permaneva un limite strutturale dovuto alla penuria di modelli e alla loro scarsa varietà. Si rendeva dunque necessario il viaggio in Italia e in particolare un soggiorno di studio a Roma al quale i giovani artisti potevano prepararsi esercitandosi nella galleria istituita nel 1758 dal terzo duca di Richmond nel palazzo a Whitehall. La galleria dei gessi fu realizzata su progetto di William Chambers e verosimilmente su iniziativa dello scultore Andrew Wilton, che la diresse

²⁹⁴ G. Romano, *Studi sul paesaggio*, 1991, Torino, p. 120-124.

²⁹⁵ Cfr. G. Vertue's notebook; W. T. Withley, *Artists and their friends in England 1700-1799*, London & Boston, 1928, vol. I, pp. 8-18.

insieme al pittore Giovan Battista Cipriani conosciuto in Italia e con il quale era ritornato a Londra nel 1755. Due premi per il disegno da un modello in gesso o da una statua esposti nella Galleria furono istituiti dalla Society for Encouragement of Art, Manufacture and Commerce che elesse il duca di Richmond membro nel 1758 e vice presidente tre anni dopo²⁹⁶. Quando nel 1742 William Hamilton di Bargany scrisse a Robert Rutherford per raccomandargli il pittore Gavin Hamilton, egli chiedeva di istruire il giovane sulla vita romana e accompagnarlo nello studio dei pittori italiani facendogli da interprete²⁹⁷. Era frequente per gli artisti stranieri prendere lezioni presso i pittori più in voga come Francesco Fernandi e Agostino Masucci, rigorosamente fedeli al linguaggio marattesco e si ricordi che un pittore di vedute come Giovan Battista Busiri oltre a vendere i propri dipinti offriva lezioni di disegno: frequentarono il suo studio Robert Price, Benjamin Stillingfleet, Richard Pooke e William Windham. In alcuni casi, nonostante le rivalità nell'accaparrarsi commesse della clientela straniera e gli sforzi volti ad allontanare gli stranieri dai circuiti del mercato, era possibile che tra gli artisti si sviluppassero salde collaborazioni. Ad esempio, il pittore fiorentino di origini fiamminghe Giuseppe Grisoni, attivo a Roma come disegnatore di antichità per l'architetto John Talman che aveva seguito a Londra nel 1716, rientrò in Italia portando con sé l'allievo William Hoare.

²⁹⁶ Mecenate dei veneziani Canaletto e Antonio Joli, il secondo duca di Richmond possedeva una ricca collezione esposta nel palazzo sulle rive del Tamigi a Whitehall. Tre dipinti di Joli erano esposti nella Entrance Hall e probabilmente andarono dispersi nell'incendio che nel 1791 distrusse gran parte dell'edificio. R. Baird, *Richmond House in London. Its History, part I*, in "The British Art Journal", vol. 8, n. 2, Autumn 2007, pp. 3-15; Idem, *Richmond House in London. Its History part II. Contents and later developments*, in "The British Art Journal", vol. 8, n. 3, Winter 2007/2008, pp. 3-14; J. Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery in Whitehall*, in "The British Art Journal", vol. 10, n. 1, spring-summer 2009, pp. 40-49.

²⁹⁷ J. Kelly, *Rome and its British and Irish artists, 1730-1750*, in *Richard Wilson and the transformation of European landscape painting*, ex. cat. by M. Postle and R. Simon (New Haven-Yale Center for British art, 6 march 1 june 2014 and Amgueddfa Cymru- National Museum of Wales, 5 july -26 october 2014) New Haven, 2014, pp. 37-41.

Nel discorso inaugurale della Royal Academy, fondata nel 1768, Joshua Reynolds affermava la necessità di superare il modello delle associazioni di artisti e artigiani tenuti insieme spesso da scopi mercantili, com'era avvenuto con la Free Society of Arts e la Society of Promoting Art Manufactures and Commerce nota più semplicemente con il nome di Society of Artists, e di abbracciare una più valida causa affinché la nuova istituzione avesse lunga vita: il fondamento del disegno. «Se essa non trova una ragione più alta, non si potrà mai formare alcun gusto neppure nelle arti applicate; ma se prospererà la nobile arte del disegno verranno soddisfatti naturalmente anche questi fini meno dignitosi». L'esempio da seguire era chiaramente per Reynolds il sistema accademico italiano ma prima di quella data il vero banco di prova per pittori, scultori e architetti inglesi restava il viaggio a Roma con la sue vestigia e i paesaggi di un tempo antico. La pratica del disegno dal vero esercitata nelle accademie e negli studi romani unita alla ricerca cromatica e allo studio della luce divennero ben presto il paradigma su cui i pittori inglesi costruirono la loro fortuna.

Che la campagna romana si prestasse agevolmente a sperimentare dal vivo per dare concretezza a quei paesaggi che Lorrain e Dughet avevano fatto intuire nei loro dipinti e che di conseguenza diventasse patria elettiva dei paesaggisti è cosa acclarata. Diversamente Napoli colpiva per l'assenza di calma e di aurea tranquillità: tutto era prorompente in città come in campagna, dove la natura selvaggia invadeva la quotidianità dei contadini e le vestigia del passato. Le passeggiate a Pozzuoli continuarono a rappresentare il principale luogo di studio dell'antico non essendo consentito disegnare né negli scavi di Ercolano e Pompei né nel Museo Ercolanese. Qualcosa di paragonabile con ciò che i pittori stranieri provavano di fronte al paesaggio napoletano poteva essere suscitato dalle cascate di Tivoli, fuori dal territorio dell'Urbe. Pertanto da un iniziale interesse per le antichità partenopee i pittori deviarono verso il paesaggio e la Natura: essi compresero ben presto l'impossibilità di applicare le medesime pratiche e categorie estetiche che avevano segnato il rapporto con Roma e proposero una visione della natura in cui filosofia morale e

naturalistica erano unite in un'unica categoria estetica che il pensiero di Shaftesbury aveva ispirato.

Mentre gli aristocratici inglesi erano spinti dalla piacevolezza del clima e dalla possibilità di assistere alle eruzioni del Vesuvio, gli artisti erano spinti a sud da motivazioni ben più complesse e comprensibili. A muoverli non era il desiderio dell'Antico come per James Byres che nel 1756 si era stabilito a Roma per studiare architettura dove frequentò la bottega di Raphael Mengs per cinque anni prima di convertirsi nel 1764 all'antiquaria, o come per Matthew Brettingham il Giovane che arrivò in città nel 1754, ma la possibilità di stimoli per l'esercizio della pittura dal vero che il paesaggio di Napoli aveva da offrire. Numerosi furono i pittori britannici che partendo da Roma si recarono nel Regno per osservare dal vivo le sempre più frequenti eruzioni vesuviane e, mentre alla fine degli anni quaranta l'esperienza di Alexander Cozens può considerarsi tanto innovativa quanto isolata, dagli anni cinquanta una nuova ondata di artisti interessati alla pittura di paesaggio si spostava verso Sud pronta a recepire la lezione teorica e pratica improntata al modello classico-arcadico.

Thomas Patch e Richard Wilson, giunto nel 1751 e partito nel 1756, furono i primi britannici a scoprire le potenzialità del paesaggio romano. Seguirono poco dopo Jonathan Skelton (1735-1759) a Roma alla fine di dicembre 1757, John Plimmer a Napoli nel 1758²⁹⁸ e Robert Crone allievi di Wilson e rivali di Skelton, James Forrester, a Roma dal 1755 e intimo amico di Skelton, l'irlandese Solomon Delane, giovani che fecero proprio il linguaggio di Lorrain nel desiderio di incontrare il gusto e le richieste del pubblico del *Grand Tour*. Seguirono negli anni sessanta lo scozzese David Allan (1744-1796) che arrivò nel 1767, Hugh Primrose Dean (attivo 1746-1784), soprannominato "il Claude irlandese" per la sua capacità di imitare il paesaggista francese, William Marlow (1740-1813), specializzato in vedute prospettiche e capricci moderni, e ancora Jacob More (1740-1793) che aveva iniziato il soggiorno a Roma con

²⁹⁸ Il suo viaggio a Napoli è menzionato nella lista dei pittori di Richard Hayward conservata nel British Museum. Cfr. B. Ford, *Jonhatan Skelton*, 1956-8, p. 49, nota 6.

l'intento di perfezionarsi nella pittura di soggetto storico ma che finì per dedicarsi alla più proficua carriera di paesaggista "alla Claude". Negli anni settanta giunsero William Pars (1742-1782), Francis Towne (1740-1816), Joseph Wright of Derby (1734-1797), Thomas Jones (1742-1803), John Robert Cozens, più giovani di una generazione²⁹⁹. Se a Roma essi erano impegnati nello studio delle antiche vestigia, desiderosi di riportarne i dettagli nei *croquis de voyages*, a Napoli si dedicarono alla ricerca del *picturesque*, «a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture»³⁰⁰. Grazie alle singole esperienze, attraverso un lungo e graduale processo sarebbe esploso in tutta la sua interezza il dibattito sulla pittura di paesaggio che, passando per Francesco Zuccarelli (1702-1788) e Richard Wilson modelli assoluti per i contemporanei inglesi, finendo con Wright of Derby e William Turner, avrebbe portato, come del resto era avvenuto nella romana Accademia di San Luca, all'inclusione dei paesaggisti tra i membri della Royal Academy. Accomunati dal filo conduttore del soggiorno in Italia questi artisti elaborarono una pittura di paesaggio declinata in una maniera sempre più diversificata che va dalla classicità e antichità delle arcadiche atmosfere di Zuccarelli alla perfezione armonica della composizione con cui Wilson filtrava il paesaggio reale, fino alla scoperta della spontaneità della natura, di una forza vitale alla quale i pittori sentono l'urgenza di dar voce, e al *paysage verité*, alla delineazione di una verità soggettiva attraverso cui sintetizzare l'oggettività prospettico-geometrica della realtà naturale e il personale sentire del pittore³⁰¹.

Quando Alexander Cozens nel trattato *A new method of Assisting the Invention in drawing original compositions of landscape*, pubblicato nel 1785, formalizzò le regole per un'efficace pittura di paesaggio, questa godeva già di larghissimo consenso in Inghilterra, grazie alla possibilità

²⁹⁹ Per i rispettivi *Grand Tour* si vedano le singole voci in *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, compiled from the Brinsley Ford Archive, by J. Ingamells, New Haven and London, 1997.

³⁰⁰ W. Gilpin, *An Essay upon prints*, London, 1768, I ed. p. 2.

³⁰¹ Cfr. A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Torino, 1994, pp. 108-113.

offerta dal *Grand Tour* in Italia di fondere l'esperienza individuale del viaggio con lo studio dal vivo delle campagne e dei luoghi visitati, generando un processo di rielaborazione del "paese reale" che coinvolse generazioni di pittori. Già nel 1771 in *The Shape, skeleton and foliage, of thirty two species of trees* Cozens iniziò a definire quel modello di classificazione degli alberi necessario allo studio e alla pratica della pittura di paesaggio debitore da un lato del *Systema naturae* di Linneo edito nel 1735 e poi nel 1758, a riprova di un sempre più intenso rapporto con gli studi naturalistici del tempo, e dall'altro certamente delle conversazioni con Vernet che aveva incontrato a Roma nel 1746³⁰².

Chi avrebbe modernizzato i canoni della pittura di paesaggio, scalzando colleghi come John Wooton (1682-1765)³⁰³, John Griffier, Peter Tillemans e George Lambert, fu Richard Wilson, in Italia nel 1750 per specializzarsi come ritrattista. Alla fine dell'anno era a Venezia per discendere in compagnia di Thomas Jenkins e William Lock verso Roma dove giunse alla fine del 1751. La carriera di pittore ritrattista, denunciata dal ritratto dell'amico e pittore Francesco Zuccarelli (1751, Tate, Londra), venne ben presto abbandonata in favore della pittura di paesaggio all'indomani dall'arrivo a Roma. A giocare un ruolo preminente per questo cambio di rotta dovettero essere la frequentazione della bottega di Claude-Joseph Vernet e le richieste dei *Grand tourists* di ottenere dipinti che ritraessero la campagna italiana e romana in particolar modo. Il primo attestato di pagamento per un dipinto di paesaggio eseguito da Wilson su commissione di Ralph Howard risale al 1752³⁰⁴. Non soltanto Vernet ma anche van Bloemen, Marco Ricci, Giuseppe Nogari, ispirarono Wilson nella ricerca di una

³⁰² G. Romano, *Studi sul paesaggio*, 1991 [1976], pp. 159-160.

³⁰³ Allievo di Jan Wyck, aprì una bottega a Newmarket specializzandosi prima come pittore di cavalli e poi convertendosi al paesaggio arcadico.

³⁰⁴ R. Simon, *Richard Wilson, Rome, and the transformation of European landscape painting*, in *Richard Wilson and the Transformation of European landscape painting*, ed. by M. Postle e R. Simon (New Haven-Yale Center for British art, 6 march 1 june 2014 and Amgueddfa Cymru- National Museum of Wales, 5 july -26 october 2014) New Haven, 2014, p. 4.

personale interpretazione del paesaggio che egli osservava e studiava dal vero fino a spingersi a dipingere *en plein air*. Alla metà del secolo copiare Claude Lorrain e Gaspard Dughet oppure proporre gli schemi compositivi della *natura naturans* non soddisfaceva i collezionisti e soprattutto gli artisti. L'esigenza di misurarsi con il paesaggio dal vero rendeva quei modelli superati nel metodo sebbene ancora validi nella sostanza: era infatti salva per il pittore la possibilità di appellarsi all'Antico con la proposizione di episodi mitologici ambientati in quel medesimo paesaggio osservato e studiato per intere giornate. Grazie all'esperienza romana, una volta rientrato a Londra, Wilson divenne il padre del paesaggismo inglese trasferendo e adattando sulla realtà locale i canoni della pittura seicentesca del Lorenese.

In questa inversione di rotta dal chiuso delle accademie all'aperta campagna è significativo che il giovane paesaggista Jonathan Skelton preferisse la copia da un quadro di Vernet nell'Accademia di San Luca piuttosto che lo studio del nudo, di cui egli avvertiva tutto il limite³⁰⁵. La devozione per i maestri del paesaggismo moderno lo indusse a cercare alloggio in Strada Felice dove aveva abitato il francese e da dove poteva ammirare villa Madama, luogo di ispirazione per Richard Wilson e per le precedenti generazioni di paesaggisti. Il primo acquerello raffigurante un paesaggio italiano, la cascata di Tivoli, è firmato e datato 1758 e conservato nel Victoria and Albert Museum. Ad esso seguirono i fogli dedicati a Castel Gandolfo, alla campagna romana e infine a Roma Castel Sant'Angelo, il tempio della Concordia, la piramide Cestia, quest'ultimo realizzato poco prima della morte del pittore. Tivoli esercitò un fascino particolare su Skelton, che la descrisse come «ye only school where our two most celebrated landscape Painters Claude and Gaspard studied». Quanto poi il pittore fosse sensibile alle sollecitazioni

³⁰⁵ È difficile identificare il dipinto con uno dei due conservati nella pinacoteca dell'Accademia. La *Marina di Anzio* (olio su tela, 73x98 cm, inv. 341) proviene dal lascito di Fabio Rosa del 1753, l'altro dipinto, una *Marina* (olio su tela, 133,5x76 cm, inv. 395), potrebbe essere stato offerto come *pièce de réception* per l'ingresso di Vernet in Accademia nel 1743. Ingersoll-Smouse sosteneva che la Marina di Anzio fosse il *morceau de réception*. Cfr. F. Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet, peintre de merine 1714-1789*, Paris, 1926.

dei suoi contemporanei si evince dallo studio di acquerelli esemplati sul modello di Piranesi, suggestione particolarmente spiccata nel *Capriccio con il tempio della Concordia e la piramide Cestia*, sebbene in una lettera datata 7 giugno 1758 Skelton affermasse che la composizione era assolutamente inedita. Dal punto di vista tecnico durante il soggiorno italiano il giovane Skelton modificò non tanto il tipo di colore utilizzato quanto il procedimento: disegnava a china e applicava il colore immediatamente dopo, dal vivo, in modo da preservare l'autenticità dell'impressione e dello studio dal naturale del paesaggio. Skelton insomma seguiva le tappe obbligate di un percorso formativo in cui l'osservazione diretta del paesaggio costituiva l'elemento fondante e sostanziale³⁰⁶. Eppure già la *veduta di Tivoli* della Tate³⁰⁷ rivela il tentativo di ricerca e di emancipazione dal modello del paesaggio classico soffermandosi sulla vegetazione e sulla resa delle atmosfere e delle sensazioni che l'osservazione della vegetazione infondeva nel pittore. Una ricerca che preludeva alle sperimentazioni della successiva generazione di paesaggisti inglesi. Le lettere che Jonathan Skelton inviò al suo protettore rendono molto chiaramente il clima di competizione e rivalità tra gli artisti inglesi a Roma negli anni cinquanta, al punto che egli stesso fu accusato di simpatie giacobite da Thomas Jenkins, John Plimmer e Robert Crone³⁰⁸. Non è dunque difficile comprendere la scelta di stabilire la propria attività nella vicina Napoli con la speranza di costruire un circuito di vendita tra i cavalieri britannici³⁰⁹. La presenza a Napoli di James Gray, ambasciatore e

³⁰⁶ Cfr. B. Ford, *The letters of Jonhatan Skelton written from Rome and Tivoli in 1758 together with correspondence relating to his Death on 19 jenuary 1759*, in "The volume of the Walpole Society", vol. 36 (1956-1958), pp. 35 e 40; S. Rowland Pierce, *Johnatan Skelton and his water colours: a check list*, Ibidem, pp. 10-22.

³⁰⁷ Grafite, acquerello e inchiostro su carta, 26x37,5 cm, Londra, Tate, inv. T1017.

³⁰⁸ Nel 1768 esibì alla mostra speciale della Society of Artists una veduta della tomba degli Orazi e Curiazi e una Tempesta e nel 1773 alla mostra della Royal Academy of Arts una veduta del lago Fucino, insieme a una veduta del lago di Albano e due paesaggi.

³⁰⁹ «If I sell no Pictures nor Drawings in Rome I purpose to draw for the other 15, with the 5 Guineas you received for my Drawing in the Spring or the beginning of the Summer, and go to study at Naples for a while &

mecenate, e di Isaac Jamineau, console attivissimo nella compravendita di manufatti antichi e intimo amico di Thomas Jenkins³¹⁰, dovette rappresentare un valido incentivo al viaggio anche per i pittori paesaggisti. Skelton lamentò in più di una lettera al suo protettore, William Herring, la mancata possibilità di ricevere i rappresentanti diplomatici di Napoli, dove i pettegolezzi sul suo conto erano evidentemente giunti e a nulla valsero le intercessioni dei pittori Nathaniel Dance e James Forrester presso la propria clientela per sopire i sospetti³¹¹. Poco è noto di James Forrester, disegnatore e pittore paesaggista, allievo di Robert West all'accademia di S. George's Lane a Dublino, a Roma forse già dal 1755³¹² e ivi documentato per la prima volta negli Stati delle Anime del 1758 nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina, residente nella medesima abitazione di Carlo Mariotti e Louis-Gabriel Blanchet. Tra il 1760 e il 1762 pubblicò una raccolta di incisioni di vedute italiane disegnate da Peter Stephens periodo durante il quale si recò probabilmente anche a Napoli. Nel 1764 Forrester abitava vicino al paesaggista Solomon Delane (**fig. 148**), a John Trotter e al pittore francese Laurent Pecheux. Morì nel 1776 e fu seppellito a Roma nella chiesa di Santa Maria del popolo³¹³. I contatti instaurati a Roma e le sue frequentazioni valgono come riferimento anche per la produzione artistica tutta improntata al paesaggismo alla Lorrain.

Nel 1762 Horace Walpole spiegava che «i nostri pittori ritraggono rocce e montagne turrette e precipizi perché Virgilio andò a respirare l'aria di Napoli e Salvator Rosa andò errando fra le Alpi e gli

then to return to England by Sea from thence or Leghorn». Lettera di Jonathan Skelton a William Herring, Roma, 20 novembre 1758, edita in B. Ford, *op. cit.* 1956-58, p. 64.

³¹⁰ In una lettera del 30 settembre 1771 indirizzata a William Constable James Byres riferiva che Jenkins era molto amico di Jamineau e che aveva accompagnato Lord Shelbourne e l'Abbé Grant a Napoli. Chicester Constable Deeds. East Riding Record Office, Beverley, DDCC/145/6, edito in *Digging and dealing*, 2010, vol. 2.

³¹¹ Ford, *Skelton*, *op. cit.* 1956-58, p. 54.

³¹² L. Stainton, *Hayward's list: British visitors to Rome 1753-1775*, in "The volume of the Walpole Society", vol. 49, 1983, p. 10.

³¹³ Cfr. B. Ford, *Skelton op. cit.* 1956-58, p. 58, nota 18.

Appennini», indicando i parametri di riferimento per la definizione dell'estetica inglese del paesaggio avviata all'assimilazione dell'idea di pittoresco teorizzata da William Gilpin³¹⁴. Qualche anno dopo (1771) Joshua Reynolds, affermando che Salvator Rosa dipingesse «un particolare aspetto della natura che, sebbene privo di grazia, eleganza e semplicità, e sebbene abbia stile, ha tuttavia quel genere di dignità che appartiene alla natura incolta e selvaggia», giustificava lo spostamento d'interesse dal paesaggio classicheggiante a quello romantico, dalla natura equilibrata a una più prorompente e vigorosa. A questo punto viene da domandarsi se le riflessioni di Reynolds non fossero anche sollecitate dalle numerose vedute del Vesuvio in eruzione che era possibile ammirare nelle stagionali esposizioni d'arte e nelle aste. Si pensi che nel 1768 Pietro Fabris espose alla Free Society quattro disegni, probabilmente ad acquerello o gouache, raffiguranti il golfo di Napoli (n. 93) e il pittore Mercati una veduta del Vesuvio eseguita a pastello, che nello stesso anno William Marlow partecipò a due edizioni di esposizioni della Society of Artists, con una *Veduta dell'eruzione del Vesuvio* (n. 95 e 67, **fig. 149**) oltre che con vedute di Roma, Napoli e Tivoli, riproposte anche negli anni seguenti. Mentre sono documentate alla mostra della Society of Artists del 1768 le vedute del Vesuvio in eruzione del pittore Francesco Smith (n. 159), residente presso Mr Flak a Broad Street, vedute di Napoli comparvero già all'inizio degli anni sessanta. Nel 1764, infatti, il pittore Servant residente a Dean's Street, Soho, espose «a large landscape and figures, being a view of Naples»

³¹⁴ «In a country so profusely beautified with the amenities of nature, it is extraordinary that we have produced so few good painters of landscape. As our poets warm their imaginations with funny hills, or sigh after grottoes and cooling breezes, our painters draw rocks and precipices and castellated mountains, because Virgil gasped for breath Naples, and Salvator wondered amidst Alps and Appennins. **Our ever-verdant lawns, rich vales, field of haycocks, and hop-grounds, are very picturesque**, particularly in the season of gathering, when some tendrils are ambitiously climbing, and others dengling in natural festoons; while poles, despoiled of their garlands, are erected into easy pyramids that contrast with the taper and upright columns. In Kent such scenes are often backed by san-hills that enliven the green, and the gatherers dispersed among the narrow alleys enliven the picture, and give it various distances». H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England, with Some Account of the Principal Artists*, London, [1762] 1786, vita di George Lambert, pp. 140-141. Vedi supra capitolo I.

(n. 151). La descrizione nel catalogo della mostra chiarisce che doveva trattarsi di un dipinto su tela esemplato sullo schema del paesaggio classico. Rientrava certamente nel gusto per il pittoresco e l'etnografia l'ammissione alle mostre di disegni di costumi popolari italiani. Il pittore George James di Soho espose alla mostra del 1762 della *Free Society* i ritratti di una donna di Nettuno e una di Petrella, paese nel Regno di Napoli (n. 19 e 35). In base alle informazioni fornite dalla lista Hayward, è possibile dedurre che nel 1755 James soggiornò a Napoli da dove rientrò a Roma quattro anni dopo, per partire alla volta di Londra nel 1760 in compagnia di Biagio Rebecca, pittore marchigiano che si era perfezionato come pittore di storia presso l'Accademia di San Luca. È probabile che il soggiorno napoletano fosse terminato già intorno alla metà del 1758, poiché nel gennaio 1759 James si occupò delle esequie dell'amico Jonathan Skelton. Non è possibile stabilire se James avesse incontrato Pietro Fabris a Napoli, tuttavia l'interesse per le tradizioni e i costumi del popolo meridionale è indice di una sintonia e di un probabile sostrato culturale comune tra i due pittori.

Chi invece appare in misura maggiore influenzato dalla produzione di Fabris è David Allan, scozzese, formato all'accademia di Edimburgo di cui fu anche insegnante, allievo di Allan Ramsay. Giunto a Roma nel 1764, Allan entrò nella bottega di Domenico Corvi, affinando la preparazione di pittore di storia³¹⁵. Nascono in quel contesto *La nascita della pittura*, il *congedo di Ettore e Andromaca alle porte Scee*, vincitore del premio di prima classe del *pièce de reception* all'Accademia di San Luca. Protetto da Lord Cathcart, cognato di sir William Hamilton, David Allan era noto con il soprannome di *Scottish Hogarth* per la sua origine scozzese e per la specializzazione come pittore di scene di genere. Un album di disegni eseguiti durante il periodo napoletano e dedicati a siti archeologici e a scene di genere è conservato nella National Gallery of Scotland a Edimburgo. Disegni del soggiorno italiano dedicati alle

³¹⁵ Da Roma il 18 novembre 1777 Northcote scrivendo del suo alloggio ricordava che «A painter had lived in them before, one Mr. Allen, a Scotchman, who had fitted them up on purpose for himself, so that they are very commodius for a painter. I have two rooms». Cfr. Withley, *Artists and their friends in England*, 1929, II vol. p. 307.

scene di genere sono conservati nella New York Public Library³¹⁶, mentre l'attività di copista ampiamente esercitata a Roma è attestata dalla commissione ad Allan da parte dello scozzese Patrick Home delle *Nozze Aldobrandini* e dell'*Aurora* di Guido Reni³¹⁷. Nel 1770 Allan si recò a Napoli, presentandosi all'ambasciatore britannico che aveva precedentemente incontrato a Roma durante la visita di Hamilton nel 1768³¹⁸. Come la maggior parte degli artisti che visitarono Napoli in quegli anni Allan richiese l'autorizzazione di studiare dal vero i dipinti della collezione Farnese nel palazzo di Capodimonte³¹⁹. A Napoli conobbe certamente Pietro Fabris tanto da dipingerne un ritratto e da seguirne l'esempio pianificando una raccolta di acquerelli raffiguranti costumi popolari napoletani destinati alla produzione seriale a incisione, oggi conservati nella National Library of Scotland (**fig. 150**). È chiaro che Allan, avendo eseguito due ritratti di Hamilton, *sir William Hamilton e la moglie Catherine al clavicembalo* e *sir William Hamilton nello studio* (**figg. 151-152**)³²⁰, frequentava abitualmente le abitazioni dell'ambasciatore e non è improbabile che avesse avuto la possibilità di

³¹⁶ Cfr. Irwin, *op. cit.*, 1987.

³¹⁷ Cfr. C. Mazzarelli, "Old Masters" da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'*Aurora Rospigliosi* di Guido Reni tra Settecento e Ottocento, in *Roma fuori di Roma*, 2012, pp. 515-516. Su David Allan e il gruppo di artisti scozzesi residenti a Roma si veda M. Amblard, *The Scottish painter's exile in Italy in the eighteenth century*, in "Études Écossaises", Édition littéraire et linguistiques de l'Université de Grenoble, n.13, 2010, p. 59-77; Marion Amblard, «The Scottish painters' exile in Italy in the eighteenth century», *Études écossaises* [En ligne], 13 | 2010, mis en ligne le 30 septembre 2011, consultato il 13 ottobre 2014. URL: <http://etudeseccossaises.revues.org/219>.

³¹⁸ Il 19 marzo 1768 Hamilton scriveva da Roma di aver incontrato «Lady Catchcart's little painter Allan, one of the greatest geniuses I ever met with; he is indefatigable». Citato in *Vases and Volcanoes*, *op. cit.* p. 223, n. 129.

³¹⁹ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1156, f. 92v: Napoli 15 giugno 1770. Al P. Torre. El Rey concede à Lucas De Cosmis napolitano, y David Allen Ingles el permiso de disinar en la Real Galeria de Cabo de Monte, con circunstancia però de que los quadros no se muevan, ni se toguen, y asi lo prevengo a N.P. per orden de S. M. para su inteligencia y governo.

³²⁰ Olio su rame, 45x57 cm, Compton Verney, Warwickshire; olio su rame, 45,8x61 cm, collezione del duca di Atholl, Blair Castle, Parthshire; olio su tela, 228x181,2 cm, Londra, National Portrait Gallery, inv. NP589.

vedere personalmente i disegni e le incisioni del Fabris della *Raccolta dei Varii Vestimenti e Arti del Regno di Napoli* edito nel 1773.

A differenza di quanto avveniva per gli artisti inglesi la formazione dei pittori scozzesi e irlandesi si svolgeva presso botteghe artigiane, mancando istituzioni accademiche adeguate oppure in Inghilterra nelle accademie londinesi. A Dublino per esempio la prima scuola di disegno fu fondata da Robert West nel 1746 cui si aggiunsero la scuola di paesaggio e ornamento e la scuola di architettura, sostenute dalla Society of Arts di Dublino, allo scopo di diffondere le arti applicate in Irlanda. Da questo sostrato provennero pittori come Robert Crone, James Forrester, Solomon Delane, Hugh Primrose Dean.

Il pittore irlandese Solomon Delane trascorse vent'anni in Italia, inviando da Roma paesaggi alla Lorrain, genere in cui si era specializzato. Nel 1771 espose due paesaggi alla Royal Academy, presentò nel 1773 una Tempesta, un Mattino e un Notturmo, nel 1776 un paesaggio raffigurante una veduta di Atene sconvolta da una tempesta alle mostre della Society of Artists e l'anno successivo una veduta di Tivoli³²¹. Delane abitò fianco a fianco con Forrester, Crawley, Pécheux e Hugh Primrose Dean, l'ultimo tra i pittori irlandesi a giungere a Roma nel 1768, essendo registrato negli Stati delle Anime del 1772 residente a Palazzo Zuccari in Strada Felice³²². Hugh Primrose Dean, pittore di paesaggio specializzato come tanti conterranei nelle copie da Claude Lorrain tanto da essere soprannominato il "Claude irlandese" giunse in Italia sul finire degli anni Sessanta del secolo essendo documentato il suo soggiorno a Roma dal 1768, al seguito di Lord Palmerston, con intervalli a Firenze, dove il 17 luglio 1777 fu eletto membro dell'Accademia delle Arti del Disegno³²³, e a Napoli, fino al

³²¹ A. Graves, *Society of Artists of Great Britain 1760-1791. The Free Society of Artists 1761-1783, A complete dictionary of contributors and their works from the foundation of the societies to 1791*, 1907, voce Delane, Solomon; Idem, *The Royal academy of Arts. A complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, 1905, vol. 2, voce Delane, Solomon; *A Dictionary of Irish Artists*, 1913, voce Delane, Solomon.

³²² Cfr. N. Figgis, *Irish artists and society in Eighteenth Century Rome*, in "Irish Art Review", 1984, pp. 28-36.

³²³ AAADF, f. 22 c. 31v; f.153 c. 26r.

1779. Come detto, a Roma egli divideva un appartamento in Strada Felice con il compatriota Solomon Delane, pittore di paesaggio, e nel 1773 si recò a Napoli, dove incontrò Pietro Fabris al quale chiese di dipingere le figure in due suoi paesaggi nordici acquistati da sir William Hamilton, quasi certamente per intercessione di Fabris. È lo stesso Hamilton a ricordare l'autografia a quattro mani nell'inventario della sua collezione di dipinti³²⁴. È documentata la partecipazione di Dean alle mostre della Society of Artists del 1773 e del 1778 con paesaggi italiani, della Royal Academy of Arts nel 1777 con una veduta del Lago d'Averno (n. 92) e nel 1779 con una veduta dell'eruzione del Vesuvio (n. 66)³²⁵. Che Dean non avesse particolare attitudine per il disegno di figura lo conferma anche padre Thorpe in una lettera del 15 gennaio 1774, in cui spiegava al conte Arundell, desideroso di acquistare un dipinto di Vernet o quanto meno di un suo allievo, che l'unico pittore allievo del maestro attivo a Roma era l'abate Rondeau, non particolarmente dotato, già incaricato di copiare i dipinti di Vernet nel Palazzo Borghese, sebbene non meno incapace di dipingere figure del povero Dean³²⁶. Padre Thorpe riferiva ad Arundel inoltre di aver già parlato del pittore irlandese e che «he has undoubted merit in painting a fine sky; he has a picture now to sell, which is judged to be one of the

³²⁴ Vedi infra.

³²⁵ Cfr. A. Graves, *Society of Artists op. cit.*, 1907, voce Dean, Hugh Primrose; Idem, *The Royal Academy op. cit.*, vol. 2, voce Dean, Hugh Primrose; *A Dictionary of Irish Artists*, 1913, voce Dean, Hugh Primrose.

³²⁶ « I never heard of any son of Mr Vernet in Rome, or any of that name who is a painter here. Here is an Abbé in the Pope's Palace who was his schollar, and has been employed to copy his work in the Borghese Palace, **but this man cannot make figures more than poor Dean.** Vernet is certainly very fortunate in the good opinion that so many have of his work: but those who have seen his performances in Marquis Rondinini's House, in that of Borghese and others at Rome, and compared them with what he has of late years done for France or England, sya that in one, they can manifestly discover an artist working for many. Here is a wild young fellow who begins to follow his stile with some success, and was carried to Naples by the Maltese Ambassador for his improvement, but the gaities of youth keep him backward». Lettera di padre Thorpe a Lord Arundell datata 15 gennaio 1774, Londra, Paul Mellon Center, sir Brinsley Ford Archives, reg. 66, Thorpe Letters (originali nel Warwickshire Archive), edita in É. Beck, *op. cit.*, 2010, p. 47 n. 238.

best of all his works; it is somewhat less than what you have by Forrester, and he insists upon having two hundred pounds for it. The fellow his mad in his prices; is not less so in his conduct; he knocks off pictures as fast almost as a carpenter does a jointstool, contrives to get his own prices for them, and yet cannot live; last week he run way to Naples to get out of the reach of his creditors, for he has many debts there, had no furniture or anything to seize. His pictures are rather pleasing than fine, they always represent fair weather, and he does not seem able to paint anything else, but paints that in any size. When He has commisions he dispatches a great deal of work in a little time, it is apprehended that he makes his colours dry soon, he uses something that makes them change, as they are observed to do in some of his works. If he returns from Naples, I can readily get him to do something for your Lordship, for he has long been an acquaintance of mine, and sometimes wanted to be admitted into the Church [...] He cannot paint figures; they are always put into his pictures by another hand. I believe that it was a Monsr Volaire or some like name, that it was a scholar of Vernet, and afterwards took to painting the eruptions of Vesuvius [...]»³²⁷. Qualche giorno più tardi Thorpe comunicò a Arundell di aver scoperto che il fratello di Vernet, Ignace, specialista in eruzioni del Vesuvio, abitava a Napoli così come uno dei suoi discepoli romani, Carlo Bonavia, altrettanto abile nel genere, ma che, essendo entrambi morti, l'unico pittore che avrebbe potuto sostituirli era Pierre-Jacques Volaire, al quale infatti poco dopo Arundell ordinò una *Veduta dell'eruzione del Vesuvio*³²⁸. Le parole di Thorpe confermano quanto ancora negli anni settanta i dipinti di paesaggio alla francese o per meglio dire alla Vernet fossero ricercati dalla clientela britannica e come questa prediligesse naturalmente i pittori che possedessero destrezza di pennello tanto per la resa del paesaggio quanto per le figure. Allo stesso tempo le parole di padre Thorpe ci consentono di comprendere di quale reputazione i pittori paesaggisti britannici godessero presso i

³²⁷ Lettera di padre Thorpe a Lord Arundel. Edito in É. Beck Saiello, *op. cit.* 2010, p. 432.

³²⁸ Per le lettere citate cfr. É. Beck Saiello, *op. cit.*, 2010, p. 47.

loro connazionali e parallelamente di conoscere il loro metro di giudizio. Thorpe proponeva un paesaggio di Dean in alternativa a Vernet poiché, sebbene non particolarmente riusciti, i dipinti dell'irlandese erano almeno gradevoli, utili insomma ad arredare uno studiolo o un salottino, un ambiente privato per il quale non era richiesta la presenza di pezzi di elevata fattura da esporre all'ammirazione dei propri ospiti. Evidentemente Thorpe seppe toccare le corde giuste se nel marzo 1774 furono spediti due dipinti di Dean raffiguranti un paesaggio con Diana e le ninfe e un paesaggio con figure, eseguite da altro artista di cui non è menzionato il nome³²⁹.

Un simile metro di valutazione poteva risultare comprensibile per un anglosassone ma incomprensibile a un pittore come Hackert che rimproverava ai grandi collezionisti proprio questo eccessivo protezionismo nei confronti anche di pittori mediocri, a suo giudizio giustificato semplicemente da una comune origine geografica. Nelle lettere sulla pittura di paesaggio il pittore tedesco, ribadendo la necessità del quotidiano esercizio del disegno dal vero degli alberi e della vegetazione, criticava aspramente i colleghi incontrati a Roma. «Devo citare qui alcuni esempi, grazie ai quali è possibile farsi un'idea sullo stato della pittura di paesaggio quando ero a Roma. (...) Gli inglesi a Roma avevano un altro ghiribizzo: non studiavano mai dal vero. Delaine copiava gli scuri dipinti di Gaspard Poussin, rendendoli ancora più scuri. Forrester faceva più o meno lo stesso; disegnava qualcosa dal vero, ma in modo scadente e senza alcun principio. Meglio facevano le signore amanti del paesaggismo. Dan voleva copiare Claude: disegnava le linee dal vero, oppure le lasciava disegnare da Tito Lusieri o da altri, e dipingeva una luce chiara sullo sfondo in una tonalità non priva di qualche pregio. Poiché essa risaltava dietro una grande massa di alberi bruni e neri, a prima vista faceva un certo effetto - e gli inglesi lo chiamavano "stile alla Claude". Non negherò di aver manifestato a Reiffenstein, che mi aveva introdotto presso questi artisti, il mio stupore per il fatto che potessero esister persone disposte a pagare e a tenersi in casa roba simile. Comunque bisogna ammettere

³²⁹ Editto in É. Beck Saiello, *op. cit.* 2010, p. 436.

che gli inglesi, a quel tempo, incoraggiavano molto anche i loro artisti mediocri»³³⁰. Quanto sfuggiva a Hackert era sostanzialmente ciò che costituiva il perno e l'anima del collezionismo britannico, ciò che aveva generato il concetto di Virtù, laddove il termine stava a indicare la bellezza di un manufatto artistico in grado di infondere nel suo possessore tanto un piacere intellettuale quanto uno estetico. La pittura di paesaggio arcadico aveva dunque il compito di evocare la serenità e la bellezza del mondo antico, importando poco la veridicità della rappresentazione purché essa obbedisse ai canoni compositivi stabiliti dalla tradizione³³¹. Criticando le posizioni dei britannici, Hackert non fa che confermare un'insofferenza nei confronti di quel canone di cui anche i giovani inglesi avvertivano il limite. Il protezionismo e il clientelismo dei gruppi appartenenti a una medesima nazione e il gusto attardato dei più ancora orientato verso la pittura di paesaggio alla Lorrain alimentava la rivalità tra pittori, non riducibile solamente a questione di nazionalismo ma vera e propria diatriba ideologica per il diverso modo di intendere la pittura, di paesaggio in particolar modo. A tutti alla metà del secolo era comune la consapevolezza dell'ineludibilità dello studio dal vero, dal naturale, ma non per questo i risultati furono omogenei e comunemente sviluppati. Proverbiale sono in questo senso le riflessioni di Thomas Jones, che ricordava con fastidio le ore trascorse a copiare dipinti alla Claude presso il maestro Wilson. La presenza di dipinti di paesaggio e vedute di golfi, baie, calette, vulcani con pastori, pescatori, ninfe e via scorrendo di Fabris, William Marlow, Dean alle esposizioni della Society of Arts all'inizio degli anni settanta rivela un successo di mercato che superava di gran lunga i confini

³³⁰ Jacob Philipp Hackert, *Due lettere sulla pittura di paesaggio*, in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra a cura di P. Chiarini (Roma-Palazzo delle Esposizioni, luglio-settembre 1994) Roma, 1994, p. 323.

³³¹ «La realtà del ceto contadino veneto e italiano (una realtà ben evidente nel suo squalore per innumerevoli testimonianze e documenti) vi è travisata, per la gioia dei salotti, in una successione di pacate pastorelle, balli, idilli campestri, entro un paesaggio perennemente primaverile, sereno». Così scriveva Federico Zeri a proposito del successo di pubblico dei dipinti di Francesco Zuccarelli. Cfr. F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, in *Storia d'Italia. Il Paesaggio*, t. V, Torino, 1989, p. 43.

geografici e i tempi del *Grand Tour*, proprio quando esso si era trasformato in fenomeno di moda e gli artisti iniziavano ad avvertire la necessità di esplorare nuove possibilità, nuove mete e paesaggi per la ricerca e la pratica pittorica, per cui ciascun pittore finiva con infondere al disegno seppur nella versione di studio una percezione personale dello spazio, della luce e degli elementi naturali. Thomas Jones, John “Warwick” Smith, Francis Towne sperimentarono con l’ausilio frequente dell’acquerello formule innovative non sempre gradite al pubblico. In loro la ricerca si fa quasi sperimentazione personale fine a sé stessa e non più sottoposta alle esigenze di mercato.

Thomas Jones approdò a Londra dal Galles nel 1761 frequentando la scuola di disegno di William Shipley. La pratica della copia anatomica era il perno dell’insegnamento, ma Jones visse tutta quell’esperienza con profondo senso di frustrazione poiché era affiancato da ragazzi parecchio più giovani di lui. L’anno successivo si spostò alla Saint Martin Lane, con l’auspicio di poter partecipare alle esposizioni organizzate dalla *Society of Arts*, dove già furono accolti con clamore dipinti come la Niobe di Richard Wilson e gli acquerelli di Paul Sandby. Proprio nel solco di Wilson, pur non condividendone l’approccio intellettuale, Jones proseguì gli studi da paesaggista, partecipò alla mostra della *Society of Arts* nel 1764, ne divenne membro e nel 1769 esibì un Didone ed Enea, esemplato sul modello del maestro. Fu durante un soggiorno nello Hertfordshire che Jones ritrasse per la prima volta il paesaggio avvolto dai fenomeni naturali cogliendone tutta la grandezza in studi e disegni eseguiti per esercizio e divertimento personale che gli spalancarono le porte di una nuova visione del paesaggio destinata a mettere in discussione e sconfessare il modello classico arcadico. Con questa consapevolezza nel 1776 partì per l’Italia, Roma la meta finale del viaggio. In compagnia di connazionali trascorreva le giornate girando per la città, osservando, studiando e disegnando come generazioni di artisti prima di lui, si arrampicava sul tetto del Pantheon, girovagava nelle campagne schizzando sul foglio i profili del paesaggio. Nonostante l’impegno dopo tre mesi di infruttuosa ricerca di protettori e acquirenti, decise di spostarsi a Napoli. Fu lì che

l'istinto artistico del pittore si manifestò. In piccoli oli in cui la sua attenzione si concentrava sulle forme delle case, dei tetti, sul modo in cui essi erano accarezzati dalla luce, sulla resa della materia precaria delle mura, Jones rinnegava apertamente e definitivamente la “great manner”. Attraverso i lavori di questi anni scopriamo una visione straordinariamente innovativa della città e del suo paesaggio, così rivoluzionaria da essere immediatamente chiara la difficoltà e la diffidenza con cui essa fu accolta dai grandi collezionisti. William Beckford, William Hamilton, Lord Bristol illusero le speranze del pittore di ottenere una commissione, nonostante le promesse e le parole di apprezzamento.

Non erano quei dipinti forieri delle atmosfere romantiche cui gli acquerelli di Francis Towne preludevano, né i calligrafici e veristici paesaggi di Hackert, ma certo essi non erano neanche le tradizionali vedute topografiche di cui il mercato napoletano era effettivamente saturo. All'inizio degli anni ottanta, quando Jones si trasferì a Napoli, non era ancora venuto meno l'innamoramento per il popolino, i lazzaroni, le anticaglie e lo spettacolo pirotecnico del Vesuvio, tanto che quando il pittore non poté sottrarsi al fascino del vulcano l'interpretazione che ne offrì fu quanto di più allineato alla tradizione paesaggista si potesse chiedere. Il ricorso a quinte alberate, il Vesuvio fumante sul fondo a chiusura della scena, i villaggi alle sue pendici, nella *veduta da Torre Annunziata*³³² in equilibrio armonico e pacato sentimentalismo che anima anche la *veduta del golfo di Napoli da Capodimonte* in cui il pittore si concede l'inserimento di pastori in primo piano³³³ sono i sintomi di adesione alle richieste del mercato alle quali Jones non poté totalmente sottrarsi, mentre per l'attenzione alla materia geologica, allo studio quasi scientifico delle rocce il disegno acquerellato di una *strada in una cava di tufo* del 1782, conservato nel

³³² *Il Vesuvio da Torre Annunziata*, olio su carta trasportato su tela, 381x552 mm, Londra, Tate, inv. T1844.

³³³ *Il golfo di Napoli da Capodimonte*, olio su tela, 103,2x156,8 cm, 1782 ca. Cardiff, Amgueddfa Cymru-National Museum of Wales, inv. NMW A87.

Metropolitan Museum a New York³³⁴, così come la *Grotta di Posillipo* (figg. 153-154), sembrando debitori delle gouaches di Pietro Fabris dei *Campi Phlegraei*, che il pittore aveva potuto studiare direttamente, proiettano la ricerca di Jones oltre la tradizione classicista. Si guardino le gouaches di Fabris per le tavole VIII, XVI, XIX, XXXIX. Chissà quale sensazione dovette cogliere il pittore quando William Hamilton, offrendogli ospitalità a Palazzo Sessa per esercitarsi nel disegno, gli lasciò i *Campi Phlegraei*³³⁵! Tra il 1774 e il 1775 Jones aveva avviato la raccolta di sottoscrizioni per un progetto editoriale in collaborazione con John Boydell dedicato alle vedute del Galles, *Six Views in South Wales*, ciascuna delle quali doveva essere corredata da una tavola esplicativa sulla storia del sito rappresentato. Nonostante le adesioni e il consenso riscontrato Jones non fu in grado di portare a compimento il lavoro probabilmente per il ritiro di Boydell, ma viene da chiedersi se la notizia del progetto fosse giunta fino a Napoli all'orecchio di William Hamilton, data la somiglianza con la struttura del secondo tomo del libro dell'ambasciatore.

Tra il 1778 e il 1779 il numero di artisti e antiquari britannici a Napoli aumentò considerevolmente. Nell'estate del '78 arrivò un allievo di William Chambers, l'architetto Thomas Hardwick, il quale aveva probabilmente incontrato a Roma John Warwick Smith, certamente Thomas Jones, dal momento che numerosi sono i riferimenti all'architetto nelle *Memoirs*, Jacob More e a Napoli Brettingham, con il quale compì un'escursione sul Vesuvio. Nello stesso periodo era arrivati nel Regno di Napoli anche John Soane e nel 1782 John Robert Cozens e il suo protettore William Beckford. Pittori e architetti visitarono la campagna napoletana. Hardwick ad esempio studiò attentamente le rovine di Pozzuoli, Baia, poté disegnare dal vivo i reperti archeologici

³³⁴ Acquerello, gomma e grafite, 37,5x48,5 cm, 1782, iscrizione sul verso: *No 1 in the Suburbs of Naples quarry [sic] / T. Jones*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2013.451. Cfr. Recent acquisition, 2012-2014. A selection, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, fall 2014, p. 45.

³³⁵ A. Ottani Cavina, *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, Milano, 2003, p. 190.

nel Museo Ercolanese³³⁶, mentre i pittori paesaggisti erano intenti a esplorare le possibilità offerte dalla luce meridiana, dai tramonti riflessi nel mare, dalle luminose incandescenti lave del Vesuvio, da scorci inaspettati da tradurre immediatamente sul foglio da disegno con il ricorso sempre più frequente all'acquerello. Alla tradizionale immagine del golfo di Napoli chiuso tra il Vesuvio e il promontorio di Posillipo, Jones, Cozens, Smith si avventurarono nell'entroterra, a Capodimonte, seguendo il crinale della collina verso la città, trascorsero lunghe sedute di studio tra la salsedine delle rovine della Gaiola, ai piedi della Tomba di Virgilio e ancora a Portici, Resina, Torre Annunziata ad osservare il Vesuvio e la sua vegetazione. Ancora una volta è l'esperienza romana a fungere da filtro per l'interpretazione autentica del paesaggio, laddove l'autenticità è sì il frutto dello studio dal naturale scevro da rielaborazioni in studio ma soprattutto trasposizione della visione personale dell'artista chiamato a misurarsi con la grandezza della Natura, così che quando Cozens scruta il muraglione della fortezza di Sant'Elmo sulla collina del Vomero traduce il gigantismo della Storia nei confronti della minuta umanità esemplificata dal pastore che giace ai piedi del bastione attraverso un sentimentalismo esistenziale che pare preludere la poetica leopardiana.

Per tutti tappa obbligata fu l'appartamento di Sir William Hamilton a Palazzo Sessa.

³³⁶ I disegni sono contenuti in due taccuini conservati nella Royal Institutes of British Architects a Londra e in tre album da disegno già di proprietà di J. G. Dunbar. Cfr. J. G. Dunbar, *An English architect at Naples*, in "The Burlington Magazine", vol. 110, n. 782, May 1968, pp. 265-66; 271-72.

PARTE II - I COLLEZIONISTI

CAPITOLO III

SIR WILLIAM HAMILTON

«The library is figured by authors and artists alike as the prime site or repository for the reception, preservation, and display of antiquity»¹

1. La collezione di dipinti di William Hamilton

È stato recentemente spiegato come il tipo di educazione ricevuta dai giovani britannici sia stata determinante per la formazione del gusto classico del XVIII secolo e come quel gusto fosse nato proprio dalle esperienze del *Grand Tour* riconoscendo a sir William Hamilton e alla sua attività intellettuale un ruolo tutt'affatto secondario².

Scozzese, figlio cadetto di Lord Archibald Hamilton, governatore della Giamaica, e di Lady Jane Hamilton, figlia a sua volta del sesto conte di Abercorn e favorita di Frederick, Principe di Galles, William Hamilton fu educato a Londra presso il Royal College of St. Peter a Westminster, meglio noto come Westminster School, secondo il tradizionale sistema educativo britannico basato sull'insegnamento della grammatica latina e la traduzione dei classici dal latino e dal greco. Gli anni trascorsi in

¹ V. Coltman, *Fabricating the antique. Neoclassicism in Britain 1760-1800*, The University of Chicago Press, London & Chicago, 2006.

² V. Coltman, *Sir William Hamilton's Vase Publications (1766-1776): A case Study in the Reproduction and Dissemination of Antiquity*, in "Journal of Design History", vol. 14, n. 1, 2001, pp. 1-16; Idem, *Fabricating, op. cit.* 2006; Idem, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, Oxford, Oxford University press, 2009.

compagnia degli autori antichi facevano sì che una volta terminati gli studi per i giovani aristocratici fosse più che scontato un viaggio in Italia verso quel mondo che li aveva accompagnati durante la formazione giovanile, ma William non compì il suo viaggio se non nel 1764 una volta ottenuto l'incarico di Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica a Napoli.

In qualità di figlio cadetto egli era destinato alla carriera militare per la quale comprese presto di non essere predisposto tanto che, dopo un breve incarico in qualità di aiutante di campo del Generale Henry Seymour Conway nei Paesi Bassi³, lasciato nel 1758 in seguito al matrimonio con l'ereditiera Catherine Barlow, nel 1761 ottenne l'elezione al Parlamento come rappresentante del Midhurst. La salute cagionevole della moglie lo indusse a candidarsi per la copertura del posto di Inviato Straordinario nel Regno di Napoli in sostituzione di James Gray, nominato ambasciatore a Madrid presso la corte borbonica di Spagna. Quando arrivò a Napoli il 17 novembre 1764, Hamilton aveva già alle spalle una "carriera" di collezionista esperto, soprattutto di dipinti antichi di scuola italiana e olandese, quest'ultima probabilmente conosciuta meglio in occasione del suo incarico militare, e di sostenitore delle arti: per tanto non deve stupire il suo repentino interesse per il panorama artistico locale⁴. Nel 1758, quando era tornato ad abitare a Londra, Hamilton si affiliò alla *Society of Promoting of Manufactures Art and Commerce* appena costituitasi. Il giovane capitano della Royal Army fu presentato da James Athenian Stuart e

³ Henry Seymour Conway (1721-1795) era il cugino prediletto di Horace Walpole e la sua residenza, Parke Place, a Henley-on-Thames era il luogo natio di Hamilton. La residenza fu venduta nel 1738 dai genitori di Hamilton al Principe di Galles dal quale Conway l'acquistò nel 1752. Hamilton continuò a frequentare la casa e a tornarvi ogni qualvolta rientrasse in Inghilterra.

⁴ Per la prima collezione di William Hamilton, la relativa vendita all'asta e i contatti con la Society for Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce e con la Royal Society si vedano K. Sloan, *"Picture-mad in virtly-land". Sir William Hamilton's Collections of Paintings, in Vases and Volcanoes, Sir William Hamilton and his Collection*, catalogo della mostra a cura di I. Jenkins - K. Sloan (Londra, British Museum, 1996-1997), London, 1996, pp. 75-92; Idem, *Hamilton's "Insuperable Taste for Paintings"*, in *"Journal of the History of Collections"*, vol. 9, n. 2, 1997, pp. 205-227.

dovette certamente essere presente alle prime due esposizioni d'arte tenutesi a marzo e ad aprile del 1760. La passione per i quadri, anzi una vera malattia, come ricordava Horace Walpole nella lettera che annunciava a Horace Mann il suo arrivo in Italia, lo avrebbe portato alla rovina economica⁵. Prima di partire per Napoli infatti Hamilton fu costretto a vendere la propria collezione di dipinti messa insieme nell'arco di pochi anni. La vendita avvenuta il 20 e il 21 febbraio 1761⁶ comprendeva ben centotrentadue dipinti tra i quali una copia della pala Pesaro di Tiziano acquistata da Joshua Reynolds per 42 sterline e 10 scellini⁷, due dipinti di Ludovico Carracci⁸, una coppia di dipinti di Veronese acquistata dal duca di Grafton per 52 sterline in seguito riacquistati da Hamilton giacché essi compaiono nuovamente in una vendita all'incanto dell'ambasciatore svoltasi a Londra presso Prestage nel 1765⁹. Nella collezione londinese erano passati dipinti di Rubens¹⁰,

⁵ «You have a new neighbour coming to you, Mr William Hamilton, one of the King's equeries, who succeeds Sir James Gray at Naples. Hamilton is a friend of mine [...] He is picture-mad, and will ruin himself in virtu-land». Lettera dell'8 giugno 1764, da Horace Walpole a Horace Mann, edita in K. Sloan, op. cit. 1996, p. 75.

⁶ Cfr. *To All Lovers of Virtú. A catalogue of a well-known and approved collection of pictures* [i.e. that of William Hamilton] ... Which will be sold by auction, by Messrs. Prestage and Hobbs ... on Friday and Saturday the 20th and 21st of February 1761; Horace Walpole, *Collections now in England, 1757* (Collezione Farrington, Connecticut), ms. citato in F. H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, a cura di L. Salerno, Torino, 1954, p. 473; H. Walpole, *Anecdotes of Painting*, ed. by F. W. Hilles and P. B. Daghlian, vol. V, 1937, pp. 228-229, citato in K. Sloan, op. cit. 1996, p. 78.

⁷ Acquistata dal generale John Guise nell'asta del 1765, è oggi a Oxford, Christ Church. Vedi nota seguente.

⁸ *Pentimento di San Pietro* vendita del 20 febbraio 1761, lotto 77 e una *Resurrezione di Lazzaro*, vendita del 21 febbraio 1761, lotto 77.

⁹ *A Catalogue of the genuine and valuable collection of pictures, belonging to a Gentleman, [Mr William Hamilton Minister at Naples, nota manoscritta] lately gone abroad, (Brought from his House in the King's Mews)...which will be sold by auction by Mr. Prestage, at his Great Room the End of Seville-Row, next Conduit-street, Hanover-square. on Thursday and Friday, the 24th and 25th of Jan. 1765, London, 1765.*

¹⁰ *Ritratto di giavane*, vendita del 20 febbraio 1761, lotto 78. Cfr. nota 6.

Salvator Rosa¹¹, Francesco Zuccarelli¹², Hans Holbein¹³, Nicolas Puossin¹⁴, sostituiti da Annibale Carracci, Bernardino Luini, David Teniers il giovane, destinati ad essere accompagnati a Napoli da reperti archeologici, provenienti da scavi clandestini intorno a Resina, nelle sale della sua residenza privata e sede diplomatica a Palazzo Sessa¹⁵.

Il palazzo è ubicato in una delle zone più prestigiose della città, urbanizzata tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento con l'edificazione di nuovi palazzi nobiliari e il cui valore e prestigio derivavano (ieri come oggi) dalla vista sulla spiaggia e sul Golfo¹⁶. Prendendo esempio dalla nobiltà locale, William Hamilton fece aprire all'ultimo piano del palazzo una bow-window verso la Riviera di Chiaja, un elemento architettonico che avrebbe contraddistinto per sempre l'edificio.

Non conoscendo l'allestimento di Palazzo Sessa e tantomeno la consistenza del suo arredo da fonti documentarie inventariali, per formare un'idea del suo aspetto dobbiamo ricorrere necessariamente a una serie di dipinti: due ritratti di Hamilton eseguiti da David Allan durante il suo soggiorno napoletano, *Sir William Hamilton e Catherine Hamilton nel loro appartamento a Napoli*, datato 1770 (**fig. 151**) e

¹¹ *Scena di stregoneria*, vendita del 21 febbraio 1761, lotto 65, acquistata da George Kanpton per Lord Spencer, per la residenza londinese e ora Londra, National Gallery.

¹² *Macbeth e le streghe*, vendita del 21 febbraio 1761, lotto 66, acquistata da Richard Grsvenor e ora Stratford, Royal Shakespeare Gallery.

¹³ *Ritratto di donna*, olio su tavola, vendita del 20 febbraio 1761, lotto 75, oggi a Londra, National Gallery.

¹⁴ *Paesaggio con ninfa e satiro*, olio su tela, vendita del 20 febbraio 1761, lotto 74, proveniente dalla collezione di Robert Walpole a Houghton e oggi identificato con il dipinto conservato a Londra, National Gallery.

¹⁵ Vedi infra.

¹⁶ Quanto fosse importante la vista sul Golfo è attestato dalla causa intentata dai Consiglieri di Stato Tommaso Vargas e Ottavio Gaeta nel 1723 e nel 1724 contro le monache di San Francesco degli Scarioni a Chiaja le quali avevano avviato la costruzione di un nuovo edificio che avrebbe nuociuto ai ricorrenti. Il tavolaro Pietro Vinaccia incaricato di stilare una relazione tecnica riconobbe al Gaeta un forte pregiudizio consistente nella privazione della veduta di Mergellina. Cfr. Labrot, *Palazzi Napoletani*, 1993, p. 144.

Ritratto di sir William Hamilton, datato 1775 (**fig. 152**), nonché due dipinti di Pietro Fabris raffiguranti una *Scena di scherma* e un *Concerto* nel salone della casa napoletana di Lord Fortrose (**figg. 155 e 37**).

Allan, la cui esperienza italiana si svolse tra Roma e Napoli dal 1764 al 1777¹⁷, ci presenta due interni della residenza napoletana dell'ambasciatore in cui tra l'arredamento di gusto antichizzante fanno bella mostra reperti archeologici (la testa di Zeus Serapide dalla collezione Barberini, un altare scavato a villa Jovis sormontato da un busto di Serapide, frutto del restauro di Cardelli commissionato da James Byres¹⁸), vasi figurati (il cosiddetto Vaso Hamilton, attribuito al pittore di Baltimora) e dipinti antichi come *Venere che disarmo Cupido*, attribuito da Hamilton a Correggio e oggi restituito a Luca Cambiaso (**fig. 151**)¹⁹. Indugiando sui particolari dell'arredamento, rispettando i codici del ritratto classico in cui gli oggetti rappresentati fanno da attributo al ritrattato (**fig. 152**), il pittore offre uno spaccato di vita vissuta, ci consente di respirare l'atmosfera di quegli ambienti, udire la musica del clavicembalo sfiorato da Lady Catherine, e in sottofondo il borbottio del Vesuvio accompagnato dall'odore del mare (**fig. 151**). Una dimensione privata che Hamilton non lesinava anzi condivideva con amici e *habitués*, come ricordava Samuel Sharp, ospite di palazzo Sessa nella metà degli anni sessanta: «Mr Hamilton, the Envoy, a very polite Gentleman, receives company every evening, which conduces much to the pleasure of the English residing here. It is the custom, when neither the Opera, nor any particular engagements prevent, to meet at his house, where we amuse ourselves as we are disposed,

¹⁷ Vedi supra.

¹⁸ L'altare fu donato al British Museum nel 1775. Cfr. *Vases and Volcanos*, *op. cit.*, 1996, p. 224 nn. cat. 130a-130b.

¹⁹ Il dipinto fu acquistato da Hamilton entro il 1770 dalla collezione del duca di Laurenzano e portato in Inghilterra nel novembre 1771 dall'ambasciatore durante un periodo di congedo. Del dipinto furono tratte tre copie dal pittore Patoun, di cui una per la residenza napoletana dell'ambasciatore, mentre l'originale rimase a Londra nell'abitazione di Charles Greville, nipote prediletto di Hamilton, fino al 1794 quando fu ceduto al mercante Vandergucht e infine venduto al duca di Devonshire per la residenza di Chiswick. Cfr. *Vases and Volcanos*, *op. cit.*, 1996, pp.278-280 n. cat. 176.

either at cards, the biliard-table, or his little concert; some form themselves into small parties of conversation, and as the members of this society are often Ambassadors, Nuncios, Monsignoris, Envoys, Residents, and the first quality of Naples, you will conceive it to be instructive as well as honourable»²⁰.

I due dipinti di Fabris, che si configurano più come *conversation pieces* che come scene di genere, illustrano chiaramente le tipiche attività a cui gli uomini di gusto erano dediti nelle mattinate napoletane. Eppure, come è stato sottolineato, la presenza del pittore in uno dei quadri (**fig. 37**) è indicativa di uno spirito di carattere documentario equiparabile a quello che Hamilton stesso durante la campagna disegnativa per i *Campi Phlaegrei* avrebbe esercitato su Fabris e affine ad un'operazione di auto-autenticazione che aveva già caratterizzato le *Antiquities of Athens* e le *Ionian Antiquities* sponsorizzate dalla *Society of Dilettanti* cui Hamilton e Fortrose erano affiliati²¹. Lo spirito che anima quindi questi due dipinti di Fabris, ben lungi dalla scena di genere, finisce con l'isciversi all'interno di un percorso mentale riconducibile ai *Dilettanti* stessi che durante gli inverni degli anni settanta del secolo facevano di Napoli e delle residenze di Hamilton la loro succursale.

E a comprendere quale potesse essere il gusto dominante nell'allestimento di un appartamento per *Dilettanti* può soccorrerci qualche testimonianza dell'epoca: Goethe osservava che Hamilton aveva arredato le stanze dell'appartamento a Palazzo Sessa secondo lo stile inglese, mentre il pittore Tischbein ricordava che la libreria era decorata con due busti di filosofi, uno che rimprovera, l'altro che ride della follia del mondo, fornendo una descrizione del *Cabinet* davvero interessante, con osservazioni sul gusto e la modalità di allestimento dei dipinti. La descrizione che Tischbein affida alle pagine del suo diario

²⁰ S. Sharp, *Letters from Italy describing the customs and manners of that Country in the year 1765 and 1766*, London, second edition, 1767, Lettera XVIII del novembre 1765, p. 76.

²¹ Cfr. B. Redford, *Grecian taste and Neapolitan spirit: Grand Tour portraits of the Society of Dilettanti*, in *Rediscovering*, op. cit., 2013. Diversamente Nigel Llewellyn ha interpretato la posizione dell'artista all'interno del dipinto come espressione di marginalità, una condizione «epitomising the dilemma of the visual artist working for the British». Cfr. *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth century*, 1999, p. 73.

rivela al lettore il gusto eclettico di Hamilton e al contempo ne riconosce la grande delicatezza d'animo e, nell'accostare un dipinto eseguito da una vecchia amica a cammei e medaglie antiche, la capacità di provare la più grande considerazione artistica per il primo al pari dei secondi²².

«La sua casa, luogo di riunione di tutta la gente di gusto, era adorna d'arte di ogni specie. Universalmente famosa è la sua collezione di vasi, in cui investiva molto, per allargare la conoscenza del buon gusto del disegno greco.

All'inizio ne aveva solo pochi, che mi mostrava spesso con grande gioia, esaltando la semplicità e tuttavia la grande profondità di sentimenti delle loro raffigurazioni. Aveva anche cammei e quadri antichi. I suoi dipinti migliori erano una *Venere con amore* di Campagnola e un *Fanciullo che ride* di Leonardo da Vinci: quest'ultimo quadro gli era stato lasciato in testamento da una signora ed era da lui tenuto con molto onore. Sulla scalinata stavano appese le teste di due filosofi, di cui uno compiange il mondo, mentre l'altro se ne ride. Tra questi un quadro di Salvator Rosa, il quale talvolta scriveva e dipingeva satire. Esso rappresentava un uomo con un pappagallo e una scimmia sulla spalle, accanto a lui stava un montone con grandi corna. Il senso di questo quadro era secondo la sua opinione: "Siamo pappagalli, scimmie e becchi cornuti". Anche nella sua camera Hamilton aveva annotato diversi motti di spirito, tra cui "Dove sto bene, là é la mia patria". Questo, alcuni dei suoi compatrioti non volevano accordarglielo. Ma lui aveva pregato il suo re di lasciarlo stare per sempre a Napoli come ambasciatore, perchè l'Italia e le arti gli piacevano tanto e perchè sperava di poter essere utile da qui alla sua patria. Questo difatti, lo faceva. Stava qui già da una trentina d'anni, quando feci la sua conoscenza. Mai ho visto un *Cabinet* più gradevole di quello in cui egli abitava e dormiva. I quadri alle pareti erano solo cose da poco, ma tutti con un senso e un contenuto, che lo rallegrassero e facessero ricordare al suo spirito qualcosa in modo piacevole. Vi era fra gli altri un disegno scarabocchiato solo con la penna, fatto da una signora sua amica, che

²²Il passo è citato da J. Gage, *Lusieri, Hamilton and Palazzo Sessa*, in "The Burlington Magazine", vol. 135, n. 1088, 1993, p. 175-176.

aveva disegnato in un grazioso gruppo i suoi bambini, cogliendoli nel momento in cui rotolavano per terra l'uno sull'altro. Qualcuno non avrebbe mai conservato un simile disegno, ma lui lo teneva in onore per la semplicità, con cui esso era colto e che forse non sarebbe riuscito ad ottenere un pittore, che ha sempre in mente le regole dell'arte. Tutto qui era appeso in modo disordinato: le diverse eruzioni del Vesuvio e degli altri vulcani vicini delle isole Lipari; accanto a questi un quadretto di Heinrich Roos *Famiglia di pastori con alcune pecore che sta insieme in pace e sobrietà*; poi un famoso e bellissimo Pascià; a lato di questo una medaglia con la testa di un grande erudito; sua vicina, la miniatura di una famosa bellezza. Il tutto sembrava un caos; ma se solo si osservava bene, allora si riconosceva il sensibile e giudizioso abitatore di questa stanzetta, il quale aveva collocato i diversi oggetti con gusto e buona scelta. Le pareti mostravano la sua interiorità. Un'altra stanza con balcone, che stava al piano superiore in quell'angolo da cui si gode l'ampio panorama sul golfo, era stata da lui stesso costruita e adornata in modo ingegnoso e sorprendente. Il balcone andava tutt'intorno all'angolo così che in quel semicerchio si abbracciava un panorama immenso; l'altro semicerchio era composto dalle pareti interne della stanza. Queste e le porte erano ricoperte di grandi specchi, in cui si rifletteva il circondario. Se ci si sedeva sui divani che erano disposti tutti in giro, si credeva di star seduti all'aperto su di un cocuzzolo roccioso al di sopra del mare e della terra. Questo era il luogo prediletto di Hamilton, nel quale era solito leggere. (...) Oltre questa stanza col balcone, che era ammirata da tutti i forestieri e da cui, avendo egli fatto disegnare su preghiera di un amico l'intera veduta tutt'intorno dall'abile paesaggista don Tito Lusieri, presero le mosse i primi panorami che di lì a poco comparvero a Londra, egli aveva anche un altro luogo di soggiorno prediletto in una casetta di campagna a Posillipo. Questa stava su una roccia a picco sul mare»²³.

²³ J. W. Tischbein, *Dalla mia vita: viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 216 e segg.

Un disegno conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli raffigurante la planimetria del salottino con bowwindow ci permette di conoscere alcuni particolari interessanti dell'arredamento. La didascalia a margine, *Pianta del Cabinetto, o Loggia con divano esposta a Mezzogiorno nello appartamento superiore del Palazzo del Cavalier Amilton Ministro plenipotenziario del Re d'Inghilterra presso S. M. il Re delle due Sicilie in Napoli*²⁴, ci rivela che esso aveva due enormi divani che fiancheggiavano le pareti, due armadi angolari entro i quali Hamilton custodiva i pezzi più preziosi della collezione di antichità, e un pavimento maiolicato a motivi fitomorfi (**fig. 156**). La sala fu realizzata nel 1782 e interamente progettata da Hamilton, il quale dovette rivolgersi per la copertura del pavimento a maestranze di riggiolari napoletani. I motivi decorativi a girali che circoscrivevano il perimetro del bow-window hanno precisi riscontri nelle lavorazioni della fabbrica della famiglia Chiaiese, in particolare con il pavimento dell'oratorio dell'Arciconfraternita di Santa Maria Visitapoveri di Forio d'Ischia (**fig. 157**), mentre la decorazione con fiori e rosa dei venti appartenente alla tradizione iconografica dell'artigianato partenopeo è documentata sin dal XV secolo. Se ne trovano esempi nel pavimento della Cappella Pontano alla Croce di Lucca, nella cappella laterale della chiesa di Santa Maria del parto e nella cappella Caracciolo del Sole nella chiesa di San Giovanni a Carbonara²⁵.

In breve tempo l'ambasciatore adottò i ritmi e le abitudini dell'aristocrazia napoletana, per poter seguire gli spostamenti della

²⁴ BNN, Carte Geog. Busta 29a 288.

²⁵ La produzione e l'uso di maioliche nell'edilizia era talmente diffusa a Napoli che essa venne utilizzata nella decorazione dei chiostri (Santa Chiara, Suor Orsola Benincasa) e per il rivestimento delle cupole delle chiese conventuali già dal XVII secolo. Il più antico esempio di questo tipo di utilizzo è la cupola della chiesa di Santa Maria della Sanità, progettata da Cosimo Fanzago, le cui maioliche sono state recentemente oggetto di un intervento di recupero e restauro. Cfr. G. Parente, *Pavimenti maiolicati napoletani del Rinascimento*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1988, pp. 97-104; G. Borrelli, *Le riggiolate napoletane del Settecento. Un sodalizio tra D. A. Vaccaro e i Massa*, in "Napoli Nobilissima", vol. 21, 1982, pp. 17-40; G. Donatone, *La Raggiola napoletana. Pavimenti e rivestimenti maiolicati dal Seicento all'Ottocento*, Napoli, 1997.

Corte: prese in affitto una villa sul litorale di Posillipo, nota col nome di villa Emma, una villa nei pressi di Portici, tra Torre del Greco e Torre Annunziata, villa Angelica, oggi nota col nome di palazzo Salvatore e un casino di caccia a Caserta²⁶. Fu da villa Angelica che compì le prime osservazioni sul Vesuvio in occasione dell'eruzione del 1766, mentre nella casina di Posillipo trascorreva il periodo estivo concedendosi qualche immersione in mare. Osservava Tischbein come «l'Italia e le arti gli piacevano tanto e perché sperava di poter essere utile da qui alla sua patria. Questo difatti, lo faceva», patrocinando artisti, incisori, incoraggiando e finanziando attività editoriali, organizzando feste e concerti nella residenza di Napoli, mantenendo i contatti con il circolo dei Dilettanti, con i mercanti londinesi e intessendone di nuovi con i connazionali attivi nel commercio di opere d'arte nella vicina Roma. Nella corrispondenza privata dell'ambasciatore ricorrono i nomi di Thomas Jenkins, James Byres, Piranesi, d'Hancarville oltre a quelli di collezionisti come Horace Walpole e Lord Palmerston, interessati alle notizie sugli scavi di antichità e alla possibilità di reperire sul mercato locale dipinti e sculture da collezioni in dismissione. Grazie alla posizione diplomatica e al background di "virtuoso", Hamilton divenne il punto di riferimento per viaggiatori e artisti che durante il *Grand Tour* gli fecero visita a Napoli, subendo tutto il fascino di quella che a loro modo di vedere era un singolare stile di vita. Se il gusto per la pittura italiana era parte integrante della sua cultura di provenienza, manifestatasi nell'acquisto di opere a Londra e forse già in Olanda, e il gusto per l'Antico doveva essere già ampiamente sedimentato in lui, la prima concreta possibilità di mettere insieme una collezione di antichità si presentò soltanto quando Hamilton giunse a Napoli. Ricordata per l'abbondante presenza di vasi figurati, la collezione sancì l'ingresso di Hamilton nel pantheon degli uomini di gusto, trasformandolo in esempio da emulare. Particolarmente interessante per comprendere l'elaborazione e la diffusione di un gusto ed uno stile innovativi applicati a ciò che oggi potremmo definire *interior design* è lo scambio epistolare

²⁶ C. de Seta – L. Di Mauro – M. Perone, *Ville vesuviane*, Milano, 1980, pp. 351-2; C. Knight, *op. cit.* 2003, pp. 31-42.

dell'ambasciatore con Giovan Battista Piranesi. Il 13 ottobre 1767 Hamilton scriveva all'artista per ringraziarlo di avergli inviato a Napoli alcune stampe di camini che sarebbero state pubblicate di lì a poco, «ouvrages pleines de feu et de genie» e che «sera tres utile a mon pays où nous faisons beaucoup d'usage de cheminées»²⁷. Pochi giorni dopo, il 16 ottobre 1767, Piranesi rispondeva ringraziandolo per aver gradito l'invio delle stampe appena licenziate a Roma. Aggiungendo che aveva avuto «l'occasione di vedere un principio dell'Opera dei Vasi Etruschi posseduti da V. E.», Piranesi si augurava che tali incisioni dal fedele disegno sarebbero state accolte con «l'applauso universale e l'approvazione di tutti i dotti»²⁸. Le incisioni menzionate da Piranesi erano le tavole illustrative del libro in folio, *Antiquités Étrusques, Grèques et Romaines*, curato da Pierre Hugues d'Hancarville e dedicato alla collezione vascolare dell'ambasciatore, edite a Napoli nel 1767 e a Firenze nel 1773. Le incisioni piranesiane rappresentarono molto più che un semplice spunto di ispirazione, essendo fortissimo il debito contratto da parte degli artisti coinvolti nelle incisioni insieme a d'Hancarville. Giuseppe Bracci ad esempio riprese il motivo decorativo della D capitale (I vol., p. 73) direttamente da *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (p. II) del 1761, il tempio di Ercole a Cora che funge da sfondo per la capitale N è tratto dall'omonima veduta contenuta nella raccolta *Delle Antichità di Cora* (1764)²⁹. Indizi che

²⁷ La lettera di Hamilton e i progetti di Piranesi (*Diversa maniera di adornare i camini*, Roma, 1769) sono stati messi in relazione da Gonzales-Palacios con un camino in marmo di fattura napoletana proveniente dalla famiglia Carafa di Roccella apparso sul mercato antiquario negli anni ottanta del Novecento. Il confronto stringente tra il manufatto e il disegno di Piranesi ha indotto lo studioso ad ipotizzare un ruolo di Hamilton nella traduzione del modello in marmo. Cfr. A. Gonzales-Palacios, *Il tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco*, Milano, 1984, p. 361.

²⁸ London, BL, Add Ms 42069, ff 50-51. Citata in *Giovanni Battista Piranesi*, exhibition catalogue by J. Wilton-Ely, (London - Hayward Gallery, 1978), la lettera è stata pubblicata integralmente da P. Griener, *Le Antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugue D'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Roma, 1992, Appendice, p. 145.

²⁹ Cfr. N. H. Ramage, *The Initial Letters in Sir William Hamilton's "Collection of Antiquities"*, in "The Burlington Magazine", vol. 129, n. 1012, July 1987, pp. 446-456.

lasciano presumere che Hamilton possedesse le raccolte piranesiane e che le avesse messe a disposizione degli artisti impegnati nei disegni delle AEGR. I contatti personali con Piranesi proseguirono anche tramite James Byres in occasione dell'acquisto del Vaso Warwick, rinvenuto negli scavi di villa Adriana a Tivoli da Gavin Hamilton tra il 1769 e il 1770 e restaurato su disegno di Piranesi. Il vaso era noto ai collezionisti attraverso tre incisioni che Piranesi pubblicò inizialmente in fogli sciolti e in seguito nella raccolta *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi*, edita a Roma nel 1778, ma esistono disegni e schizzi autografi del maestro veneziano finalizzati alla promozione della vendita del vaso a Charles Townley, a Napoli nel 1772, conservati nella Pierpont Morgan Library di New York³⁰.

Vicky Coltman ha recentemente analizzato i meccanismi di genesi di questo gusto classico "all'inglese", al quale Goethe faceva riferimento, evidenziando come in quel processo il ruolo di Hamilton e della pubblicazione della sua collezione di vasi antichi abbia avuto un peso rilevante³¹. La vendita al pubblico per sottoscrizione, il gradevole aspetto estetico delle incisioni colorate a *gouache* in rosso e nero delle AEGR e la possibilità di scompaginare le tavole illustrate dal corpo del testo consentì una rapida diffusione del repertorio figurativo e il suo

³⁰ Per il vaso Warwick cfr. *Vases op. cit.* 1996, p. 220-222 n. cat. 128.

³¹ V. Coltman, *Sir William Hamilton's op. cit.*, 2001, pp. 1-16; Idem, *Fabricating, op. cit.* 2006. Quanto fosse differente l'arredamento di Palazzo Sessa da quello di un'appartamento nobile napoletano si evince da una lettera inviata da sir Willim Hamilton alla Royal Society, pubblicata nelle *Philosophical Transactions* nel 1774, in cui egli raccontava come un fulmine fosse entrato negli appartamenti napoletani di Lord Tilney e avesse squarciato il soffitto. Il resoconto di questo evento era accompagnato da un disegno raffigurante il salone della nobile casa napoletana, tradotto in incisione da James Basire. Le pareti dell'appartamento erano rivestite di *boiserie* e parati di seta con motivi a bande verticali e le stanze arredate con paesaggi seicenteschi e mobili in stile rococò, mentre le porte erano incorniciate da marmo. È evidente come Lord Tilney, che abitava l'appartamento solo nel periodo invernale, avesse mantenuto l'arredo preesistente. Cfr. W. Hamilton, *Account of the Effects of a Thunder-Storm, on the 15th of March 1773, upon the House of Lord Tylney at Naples. In a Letter from the Honourable Sir William Hamilton, Knight of the Bath, His Majesty's Envoy Extraordinary at the Court of Naples, and F. R. S. to Mathew Maty, M. D. Sec. R. S.*, in "Philosophical Transactions", vol. 63, 1773-1774, London, 1774, pp. 324-332.

riutilizzo per la decorazione d'interni. In molti casi le incisioni furono incorniciate e utilizzate come pezzi d'arredo di biblioteche e studi privati delle *country-houses* inglesi, quando non furono ricopiate estrapolandone singoli motivi decorativi per salotti e sale da ballo, prodotti manifatturieri, come le terraglie e i *biscuits* Wedgwood, divani, poltroncine e *gueridons*³².

Nel visitare Palazzo Sessa, un attento osservatore come Goethe riconosceva quel gusto *à la page* che distingueva ogni moderno appartamento, non cogliendo tuttavia la veste di laboratorio che quel luogo aveva assunto negli anni, un laboratorio non soltanto teorico ma vero e proprio luogo di lavoro, messo a disposizione degli artisti. Nel 1783, ad esempio, Thomas Jones fu ospitato nella sala da biliardo trasformata appositamente in studio d'artista per volontà dello stesso Hamilton in quel momento fuori città³³, mentre il pittore romano Giovan Battista Lusieri, amico di Jones, poté lavorare direttamente nel salone del bow-window, *on the spot* si sarebbe detto, per realizzare la famosa serie di vedute della Riviera di Chiaja³⁴. Grazie a una lettera, datata 5 giugno 1791 e inviata da Giovan Battista Lusieri a Hamilton a Londra, è possibile stabilire che il pittore fu ricompensato con l'importante cifra di 630 ducati per una *veduta di Napoli da Pizzofalcone, pendant* di una *veduta di Castel Sant'Elmo e della Certosa di San Martino* per la quale

³² Si pensi alle decorazioni della Hall di Newtimber Place nel Sussex, la biblioteca di Bowood nel Wiltshire oppure il motivo decorativo della placchetta in jasperware con *l'Apoteosi di Omero* desunta dalla tavola del III volume delle AEGR, tratta a sua volta dal cratere a figure rosse, proveniente da Gela del British Museum, BM Vases E460. Cfr. *Vases op. cit.*, 1996, p. 184 n. cat. 60.

³³ Nota del 2 luglio 1783. *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento: il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, 2006, p. 200. Per ulteriori notizie circa il mecenatismo di sir William Hamilton in campo artistico cfr. C. Knight, *op. cit.*, 2003.

³⁴ Veduta di Napoli da Pizzofalcone, acquerello, gouache, matite e inchiostro su sei fogli di carta, 101,8x271,9 cm; firmato J. B. Lusier f. 1791, Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.GC.281. La familiarità con il paesaggio napoletano e la sua traduzione in veduta ottica dovette essere all'origine dell'acquisto da parte di Don Titta di un gruppo di vedute di Gaspard van Wittel. Per Giovan Battista Lusieri si veda F. Spirito, *Lusieri*, Napoli, 2005; *Dizionario Biografico degli italiani*, 2006, voce di I. Sgarbozza. Sull'incontro di Jones con Lusieri si veda *Viaggio d'artista, op. cit.*, 2006.

Lusieri aveva chiesto la somma di 210 ducati. Un terzo disegno, una *veduta del Gabinetto di palazzo Sessa*, non fu invece mai portata a compimento³⁵. Per intercessione di sir William Lusieri, che l'aveva seguito a Palermo nella fuga dai giacobini nel 1799, entrò al servizio di Lord Elgin durante la sua missione diplomatica verso Costantinopoli, ottenendo il delicato incarico di trarre disegni dei templi dell'acropoli di Atene³⁶.

Insomma, esperienze irripetibili compiute a Palazzo Sessa che l'invasione francese avrebbe spazzato via in un sol colpo. Costretto alla fuga al seguito della corte napoletana, a Palermo Hamilton leggeva la concitata lettera del fedele mastro di casa Vincenzo Sabatino che con drammatiche parole lo informava dell'arrivo del signor Valen «che si vuol comprare gli armagi della librebria ed altre piccole cose che sono in cassa gli ò ancora venduto 300 bottiglie di vino fra Port e Xeres ma ancora siamo convenuto per il prezzo ma tutto porterà in casa sua e con il tempo accomoderemo il prezo; il cempalo ed altre piccole cose gli ò messe in casa del Sigr Rega»³⁷. Pochi mesi dopo da Palermo Hamilton scriveva al nipote Charles Greville che «most of my pictures & some few vases are on board a British transport in this port, but the French have taken most of my furniture at Naples, Caserta and Pausillipo, which I had not time to carry off, having left Naples in such a hurry»³⁸.

Per le sue caratteristiche di eterogeneità e complessità e in relazione allo sviluppo delle inclinazioni dei *Grand Tourists* verso la pittura di

³⁵ Lettera da Lusieri a Hamilton, Napoli 5 giugno 1791, BL, Add. Ms. 40715, ff. 28r-29v, edita da C. Knight, *Hamilton's Lusieris*, in "The Burlington Magazine", vol. 135, n. 1085, August 1993, pp. 536-538. I dipinti furono acquistati in occasione dell'asta della collezione di William Hamilton dell'8 marzo 1801 dal secondo marchese di Buckingham (lotti 24 e 26) ed esposti nella residenza di Stowe dal 1817.

³⁶ Cfr. K. Sloan, "Observations on the Kingdom of Naples". *William Hamilton's Diplomatic Career*, in *Vases and Volcanoes*, op. cit., 1996, p. 35.

³⁷ BL, Add Ms 42069, f. 184, Lettera di Vincenzo Sabatino del 14 gennaio 1799, pubblicata in C. Knight, op. cit., Napoli, 2003.

³⁸ Lettera di William Hamilton a Charles Greville, Palermo, 8 aprile 1799, edita in *The Hamilton and Nelson papers*, edited by A. Morrison, London, 1898, vol. 2, pp. 40-41.

veduta e di paesaggio moderni la collezione napoletana di opere d'arte e la biblioteca di Hamilton, concepite quasi ad integrazione l'una dell'altra, acquisiscono oggi un valore altamente esemplificativo ben emergente dalla lettura delle relative fonti documentarie: una serie di cataloghi stilati tra l'ultimo decennio del XVIII secolo e la prima decade del XIX.

Si tratta di un gruppo di documenti eterogeneo comprendente un inventario di pugno dell'Hamilton stilato il 14 luglio 1798 presumibilmente prima della sua partenza per la Sicilia all'alba della rivoluzione giacobina partenopea conservato nella British Library all'interno del fondo *Letters sir William Hamilton*³⁹; un catalogo redatto dal pittore James Clark a Napoli tra l'ottobre e il dicembre 1798 come accompagnamento alle casse contenenti le opere di maggior pregio della collezione, spedite a Hamilton in Sicilia allo scopo di preservarle dai tumulti napoletani⁴⁰; quattro cataloghi redatti in occasione delle aste della collezione Hamilton gestite da James Christie nel 1801 e nel

³⁹ BL, *Add. MS. 41200*, ff. 121-126. *Letters sir William Hamilton*. L'inventario completo dei dipinti di Hamilton è stato pubblicato da Knight nel 1985. Per praticità utilizzeremo la numerazione apposta ai dipinti dallo studioso. Cfr. C. Knight, *La quadreria di sir William Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXIV, fasc. I - II, gennaio-aprile 1985.

⁴⁰ Cambridge, Fitzwilliam Museum, *Perseval Bequest*, Ms. 27. James Clark viveva a Napoli dal 1775, dove svolgeva l'attività di copista, mercante e cicerone per la clientela del Grand Tour. Condivideva l'abitazione con il medico personale di Lady Hamilton, il dottor Alexander Monro Drummond. Le quattordici casse confezionate da Clark furono spedite in Sicilia sul vascello *Foudroyant* mentre il resto della collezione imbarcato sul *Colossus* andò perduto in un naufragio al largo della Sicilia. La spedizione in due tempi con diverse imbarcazioni ci induce a pensare che Hamilton avesse predisposto anche il salvataggio della mobilia che aveva acquistato negli anni. L'elenco dei dipinti contenuto in quattordici casse imbarcate sul *Foudroyant* fu pubblicato da Fothergill nel 1969, mentre quello comprendente sculture, dipinti antichi e moderni e alcuni oggetti antichi contenuto in cinque casse è stato pubblicato da Nancy Ramage nel 1989. Cfr. B. Fothergill, *Sir William Hamilton, envoy extraordinary*, London, Faber, 1969; N. H. Ramage, *A list of sir William Hamilton property*, in "The Burlington Magazine", vol. 131, n. 1039, October 1989, pp. 704-706.

Tra il 1975 e il 1979 alcuni frammenti dei reperti archeologici coinvolti nel naufragio del *Colossus* sono stati restituiti dagli abissi e nel 1981 acquistati dal British Museum. Cfr. *Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain vol. 20, The British Museum, Fragments from sir William Hamilton's second collection of vases recovered from the wreck of HMS Colossus*, ed. by V. Smallwood and S. Woodford, London, 2003.

1809⁴¹. Completa la serie il catalogo della vendita della collezione di Charles Greville, nipote prediletto di Hamilton ed erede di una parte della collezione, avvenuta anche questa presso Christie il 31 marzo 1810⁴².

Sebbene molto sia stato scritto circa la collezione napoletana⁴³, vale la pena analizzare nuovamente questi documenti nell'ottica che più ci interessa cioè quella relativa al gusto del collezionista e al suo rapporto con Pietro Fabris. Manca ancora oggi uno studio sulle opere di Fabris possedute da Hamilton, giunte in raccolte pubbliche e private in seguito

⁴¹ L'intera collezione di Hamilton fu battuta all'asta a Londra da Christie in tre tornate nel 1801: *Select part of the capital, valuable, and genuine collection of pictures*, 27-28 marzo; *The remaining part of the valuable collection of th Rt. Hon. William Hamilton K. B.* 17-18 aprile (National Art Library, London), *Catalogue of valuable collection of Italian, French, Flemish and Dutch pictures, the property of a Gentleman*, 13-14 novembre. La parte rimanente comprendente la biblioteca e alcuni dipinti ereditata da Emma Lyon Hamilton fu battuta all'asta tra l'8 e il 10 giugno 1809: *A catalogue of a very choice and extremly valuable library of books, antiquities and prints....The property of the late sir W. Hamilton, K. B. and the Rt. Hon. Lord Viscount Nelson deceased, removed from his Lordship's late Villa*. Cfr. *The first proof of the Universal catalogue of book on art*, 1870, vol. I, p. 781, voce Hamilton, sir William.

⁴² *A Catalogue of the genuine and very capital cabinet of choice, Italian, French, Flemish and English pictures, original drawings, articles of ancient scupltures of the late Hon. C. F. Greville, F. R. & A.S. &c. &c. Dec.*, Christie's, near the church at Paddington Green, 31 marzo 1810.

⁴³ N. H. Ramage, *op. cit* 1989, Idem, *Sir William Hamilton as Collector, Exporite and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections*, in "American Journal of Archeology", vol. 94, n. 3, July 1990, pp. 469-480; Idem, *Goods, Graves and Scholars. 18th Century archeologists in Britain and Italy*, in "American Journal of Archeology", vol. 96, n. 4, October 1992, pp. 653-661; C. Knight, *La quadreria di Sir William Hamilton a Palazzo Sessa*, in Napoli Nobilissima, 1985; L. Burn, *Sir William Hamilton, collector and connoisseur*, in "Journal of the History of Collections", vol. 9, n. 2, 1997 Special Issue devoted to Sir William Hamilton, pp. 303- ; K. Sloan, *op. cit.* 1996; Idem, *op. cit.* 1997; I. Jenkins, *Contemporary Minds. Sir William Hamilton's Affair with Antiquity*, in *Vases op. cit.*, 1996, pp. 40-64; Idem, *Seeking the bubble reputation*, in "Journal" *op. cit.* 1997, pp. 191-203; C. Lyons, *The Neapolitan Context of Hamilton's Antiquities Collection*, Ibidem, 1997, pp. 229-239; Lissarague-Reed, *The collector's Books*, Ibidem, pp. 272-294; M. E. Masci, *The birth of ancient vase collecting in Naples in the early Eighteenth century. Antiquarian studies, exacavations and collections*, in "Journal of the History of Collections", vol. 9, n. 11, 2007 Special Issue, pp. 215-224.

alla dispersione della collezione napoletana. In questa sede ci occuperemo di rintracciare i dipinti di Fabris partendo dallo studio degli inventari della collezione di Hamilton intrecciando con essi le informazioni fornite dai cataloghi d'asta di Christie, interpolando le fonti, per giungere ad una conoscenza maggiore circa la sorte delle opere del pittore prediletto dell'ambasciatore.

Come la maggior parte dei suoi connazionali, Hamilton conservò durante il soggiorno italiano una spiccata predilezione per la pittura di scuola fiamminga, retaggio in parte della predominante cultura rubensiana e vandyckiana in Gran Bretagna e in parte del soggiorno nei Paesi Bassi come aiutante di campo del cugino di Horace Walpole, una cultura che grazie alla diffusione della moda del *Grand Tour* aveva potuto arricchirsi dell'interesse e dell'apprezzamento per la pittura italiana⁴⁴. Non deve stupire dunque che i pezzi di maggior prestigio posseduti da Hamilton fossero *La conversione di San Paolo* di Peter Paul Rubens (The Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford) e *Il fanciullo che ride* attribuito da Hamilton a Leonardo da Vinci e oggi assegnato a Bernardino Luini (Proby Collection, Elton Hall, Peterborough, Cambridgeshire).

Oltre agli antichi maestri, molto ben rappresentati nella collezione di Palazzo Sessa sono i generi del paesaggio e della veduta⁴⁵, campo in

⁴⁴ Jeremy Black ha sottolineato come al di fuori dell'arte italiana i viaggiatori britannici apprezzassero in modo particolare l'arte olandese. I diari di viaggio degli aristocratici, a esempio, sono colmi di lodi per i dipinti di Rubens nella cattedrale di Antwerp. cfr. J. Black, 1985, p. 216. Il successo di queste tele garantiva anche una discreta richiesta di riproduzioni ad incisione, per la produzione delle quali il maggiore specialista era appunto un pittore di origine olandese trapiantato a Londra, Philipp Joseph Tassaert, vicepresidente della *Society of Artists of Great Britain* nel 1775 e poi presidente nel 1776, consulente-restauratore del mercante d'arte James Christie e, cosa per noi più interessante, come avremo modo di specificare più avanti, acquirente di alcuni dipinti di Fabris. Per la SAGB cfr. M. Hargraves, *Candidates for Fame. The Society of Artists of Great Britain 1760-1791*, New Haven, 2005.

⁴⁵ Antica passione di Hamilton che, stando al catalogo di vendita, vantava nella sua collezione londinese paesaggi di Richard Wilson (*The weeping willow, A view in Adrian's Villa, The Grotto di Cuma*) e di William Marlow (*A landscape and figures*). Cfr. *A Catalogue of the genuine and valuable collection of pictures, belonging to a Gentleman, [Mr William Hamilton Minister at Naples, nota manoscritta] lately gone*

cui numericamente Fabris è secondo soltanto a Canaletto del quale Hamilton possedeva diciassette dipinti tutti dedicati a Venezia. Senza dimenticare infatti la scuola italiana con i paesaggi di Salvator Rosa⁴⁶ e Francesco Zuccarelli, del quale Hamilton possedeva quattro disegni, e le vedute di Gabriele Ricciardelli⁴⁷, del modenese Antonio Joli⁴⁸, di Pietro Antoniani e del più giovane Saverio della Gatta, Hamilton sembra

abroad, (Brought from his House in the King's Mews)...which will be sold by auction by Mr. Prestage, at his Great Room the End of Seville-Row, next Conduit-street, Hanover-square. on Thursday and Friday, the 24th and 25th of Jan. 1765, London, 1765, lotti 52 del 24 gennaio; 18, 38 e 59 del 25 gennaio.

⁴⁶ Oltre ai dipinti l'ambasciatore possedeva un taccuino di disegni attribuito a Salvator Rosa, oggi espunto dal corpus grafico del pittore, passato attraverso John Auldjo, proprietario dell'hotel Noël di Londra e collezionista, allo studioso Herbert Percy Horne in occasione di un'asta Christie del 26 luglio 1901. Il taccuino è oggi proprietà della Fondazione Horne di Firenze. cfr. C. Galassi, *Il viaggio in Umbria attraverso i disegni del taccuino Horne*, in *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna. Gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani*, a cura di A. Brilli e E. Federici, Atti del convegno internazionale, Perugia 2007, Bologna 2009, pp. 293-308.

⁴⁷ ASBN, *Banco dei Santi Giacomo e Vittoria*, anno 1766, conto di Gabriele Ricciardelli; BL, Add. Ms. 40714, f. 58, mandato di pagamento del 21 settembre 1768 da parte di Hamilton per conto del Principe di Brunswick di 256 ducati in favore di Ricciardelli per quattro dipinti. ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1630, polizza di fede di 256 ducati estinta il 7 gennaio 1769. Per il pittore vedi supra capitolo II.

⁴⁸ Hamilton non si limitò ad acquistare dipinti di Joli ma fu in più occasioni il tramite tra i British collectors e il pittore. Per esempio tra il 1766 e il 1769 ordinò l'emissione di pagamenti a favore di Joli per conto di Lord Spencer e del Principe di Brunswick. ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1574, 14 agosto 1766, partita di 80 ducati; Giornale copiapolizze di cassa matr. 1629, 5 gennaio 1769, ducati 240 per otto tele di Antonio Joli. Per questi ordini citati in R. Toledano, op. cit., 2006 si vedano BL, Add. Ms. 40714, f. 4, lettera del 20 marzo 1766 per il pagamento in nome di Lord Spencer a favore di Joli; BL, Add. Ms. 42070B, f. 58, nota di pagamento del 29 novembre 1768 di 240 ducati a favore di Joli per conto del Principe di Brunswick Carlo Guglielmo Ferdinando. Nel medesimo foglio Hamilton ricordava anche un precedente pagamento per Gabriele Ricciardelli per quattro dipinti commissionati dal medesimo principe da liquidare tramite il banchiere italiano Jaccone attivo a Bologna. Si veda nota precedente. La commissione ai due famosi vedutisti maturò certamente durante il soggiorno italiano del principe nel 1766. Già nel 1764 Hamilton comunicava a Lord Palmerston che Joli gli aveva consegnato i disegni dell'arco trionfale e del mausoleo di Saint Remy commissionati da Palmerston. Per il pagamento delle vedute destinate al principe di Brunswick vedi C. Knight, op. cit., 2003, p. 54 nota 16.

aver cercato con le sue scelte di istituire un percorso storico in cui le scuole regionali confluissero in uno stile moderno e dunque non potevano mancare la scuola francese che dai suoi capostipiti, Claude Lorrain e Poussin, proseguisse con i fratelli Vernet, Claude-Joseph e Antoine Ignace, Pierre-Jacques Volaire⁴⁹, per giungere a Abraham-Louis-Rodolphe Ducros⁵⁰; la scuola nordica con il fiammingo di origine

⁴⁹ Il 20 dicembre 1769 Hamilton inviò tramite i banchieri Hart&Wilckens un ordine di pagamento di 300 ducati per il pittore Volaire per un dipinto realizzato «by my direction». La nota di pagamento è stata citata in C. Knight, op. cit., 2003, p. 223 ed è conservata in BL, Add. Ms. 40714, *Hamilton and Greville papers*, vol. I, f. 85. Si confronti il pagamento di 300 ducati emesso da Hart&Wilckens a favore di Volaire l'11 aprile 1769 in ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1626, 11 maggio 1769, f. 5547. Il 9 luglio 1769 Volaire, già accademico di Parigi, Roma (5 agosto 1764) e Bologna (13 ottobre 1769), fu eletto accademico dalla fiorentina Accademia delle Arti del Disegno alla quale risulta aver pagato anche la tassa di iscrizione per l'anno 1769. AAADF, f. 21 c. 87r; f. 134 c. 135. Vedi supra capitolo II.

⁵⁰ Hamilton conobbe Ducros nel 1778 quando il pittore giunse a Napoli in compagnia di quattro olandesi Nicholas ten Hove, Vilelm Karel Dierkens, Wilelm Hendrik van Niewerkerke e Nathaniel Thornbury per un viaggio nel Regno di Napoli e Sicilia. I viaggiatori, passati per casa di Hamilton prima di ripartire, rientrarono a Napoli da Palermo in nave il 20 luglio 1778. Durante questo secondo soggiorno napoletano furono ospiti di Hamilton nella villa Emma di Posillipo e a Palazzo Sessa e Ducros ebbe modo di esplorare il territorio e la città per disegnare. Dal taccuino di disegni del pittore si evince che egli visitò gli scavi di Pompei e che il 26 luglio la compagnia effettuò la scalata al Vesuvio. Nonostante la vicinanza al pittore sembra che Hamilton non abbia acquistato alcuna sua opera in quel periodo. Gli acquerelli in questione sono conservati nel Rijksmuseum di Amsterdam. Il 29 marzo 1783 l'ambasciatore venne visto dai pittori John Ramsay e Jacob More nell'abitazione di Roma di Lord Breadalbane, il quale aveva appena acquistato due acquerelli di Ducros raffiguranti il Pantheon e il Tempio di Antonino e Faustina. È probabile che l'ammirazione per questi acquerelli spinse Hamilton ad acquistarne cinque.

Un disegno di Ducros oggi nel Musée Cantonal des Beaux Arts di Losanna datato 18 marzo 1791 presenta un appunto di sir Hamilton attestante che esso era stato pagato insieme ad altri nella sua collezione di Napoli direttamente al pittore. Cfr. Knight 1985; *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros: un peintre suisse en Italie*, sous la direction de J. Zutter, (Lousanne - Musée des Beaux-Arts, 1998).

Il ruolo che Hamilton svolse per Ducros non fu di semplice acquirente ma di vero e proprio protettore. «Da Napoli dove Ducros si è rifugiato nel 1798 Hamilton, suo protettore, vende a caro prezzo in Inghilterra i suoi acquerelli». Cfr. Johann Isaac Gerning, *Reise durch Oesterreich und Italien*, 3 voll, Francfort, 1802.

Sappiamo inoltre che Hamilton aveva acquistato anche due vedute di Jean-Pierre Houël durante il primo soggiorno napoletano dell'artista (1769-1770) diretto in Sicilia al seguito di un certo d'Havrincourt. Si noti

ma italianizzato Paul Brill e il suo connazionale David Teniers il giovane, gli olandesi Cornelius van Poelenburgh, i fratelli van de Velde, Wilelm il giovane, pittore di marine, e Adriaen, paesaggista ed incisore, Aelbert Cuyp e Nicolaes Pietersz Berchem (1620-1683), dai tedeschi Hackert, Jacob Philippe e Johan Gottblid, fino a giungere agli innovativi artisti britannici, Thomas Jones e George Augustus Wallis⁵¹, proiettati verso la modernità, verso la documentazione del soggiorno in Italia la cui forza evocativa si coniugasse con la passione per la conoscenza e lo studio dei luoghi e dei fenomeni naturali. Poco importa al collezionista che i maestri fossero presenti con opere autografe o con copie o traduzioni in incisione, egli possedeva infatti quattro copie ad acquerello di *Scenes* di Teniers ma anche copie da Polidoro da Caravaggio⁵², giacché l'essenziale era poter attestare la propria conoscenza della pittura, l'occhio da intenditore, insomma sancire la propria appartenenza al club dei *Connoisseurs* europei.

È possibile che Hamilton sia stato introdotto alla scuola di veduta napoletana tramite il console Isaac Jamineau, collezionista e amatore di

che nello stesso giro di anni anche Patrick Brydone compì la sua spedizione in Sicilia e Malta e che Hamilton fornì ad entrambi i viaggiatori lettere di presentazione per garantire loro una debita accoglienza.

⁵¹ Protetto di Lord Warwick, Wallis soggiornò a lungo in Italia, dedicandosi allo studio del paesaggio. Hamilton si lamentò con il nipote Charles Greville del fatto che il padre non volle acquistare i paesaggi dipinti dal pittore al quale egli aveva fornito assistenza materiale ed economica. «(...) It is hard that Lord Warwick will not pay me what I have advanced by his order to the painter Wallis, whose general receipt I have now sent to Ross & Ogilvie; I suppose Knight has paid into Ross & Ogilvie, as I desired, L. 400 for yhe Bronzes, which I am happy he is pleased with, they certainly cost me more». Infine Lord Warwick dovette cedere al pagamento del debito, come lo stesso Hamilton riferì a Greville: «I was with Ld W. [Warwick] yesterday. He was most friendly; cleared up the business of his old debt to me for money paid by his order to Wallis-it is to be paid directly, and is about £.400». Lettere di William Hamilton a Charles Greville, Napoli 10 aprile 1794, e Piccadilly, 31 marzo 1801, edite in *The Hamilton and Nelson papers*, edited by A. Morrison, London, 1898, p. vol. 1, 189-190 e vol. 2, p. 132. Un disegno quasi hackertiano per la cura particolare nella resa della vegetazione è conservato nel British Museum, mentre i tre paesaggi in collezione Hamilton non sono stati rintracciati. Sui paesaggi di Wallis vedi L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes, George August Wallis: nuove attribuzioni*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 71, 2000, pp. 91-97.

⁵² Knight, 1985, nn. 326-329; 103 e 62.

antichità, a Napoli dal 1753 al 1779, membro corrispondente dell'*American Society* di Philadelphia dal 1767, anno in cui inviò il resoconto della recente eruzione del Vesuvio, e della *Society of Promoting Arts, Manufactures and Commerce* che nel 1775 lo insignì della medaglia d'oro per aver promosso gli obiettivi della Society⁵³. Il console possedeva una collezione d'arte, di cui facevano parte tre vedute di Gabriele Ricciardelli, una dei dintorni di Napoli, una di Pozzuoli e una di soggetto ignoto, e tre dipinti di Claude Joseph Vernet, nonché reperti archeologici rinvenuti negli scavi campani⁵⁴. Egli era in contatto con Antonio Joli essendo stato intermediario per il saldo al pittore di alcuni dipinti acquistati nel 1767 da un certo Beauvalecher⁵⁵.

Scorrendo l'elenco dei dipinti posseduti da sir William Hamilton, si noti come dei trecentoquarantaquattro inventariati ben trentaquattro siano opere di Fabris, di cui il maggior numero è costituito da bambocciate, due costumi popolari, oltre a un piccolo rame raffigurante *Susanna e i vecchioni* e un *Sileno*, probabilmente eseguito su carta, copia da Polidoro da Caravaggio, che ben s'incrivono all'interno della tradizione collezionista britannica ancora nel XVIII secolo fortemente improntata ad una predilezione per dipinti di scuola fiamminga o di genere. Soltanto tredici opere ad olio e ad acquerello, ma probabilmente anche a *gouaches*, possono rientrare nel genere della veduta.

⁵³ Cfr. *Society of Promoting Arts, Transactions*. I (1783), 54, 295.

⁵⁴ La collezione fu battuta all'asta da Christie a Londra il 25 febbraio 1790 all'indomani della morte di Jamineau avvenuta l'anno prima. *A valuable and much esteemed collection of capital pictures also a well chosen library of books, comprehending a selection suited to the refined taste of the late Isaac Jamineau, esq. deceased*. Cfr. Getty Provenance Index Database, Sale's catalogue. Sull'attività di antiquario di Jamineau si veda la scheda biografica in I. Bignamini - C. Hornsby, *Digging and dealing in Eighteenth-Century Rome*, London - New Haven, 2010.

⁵⁵ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1521, f. 3938. Pagamento di 50 ducati ad Antonio Joli: «A Don Isaac Jamineau ducati cinquanta e per esso a don Antonio Jolle a compimento di ducati 235 mentre il dippiù l'ha ricevuti contanti; e tutti ducati 235 sono proprio a valore di tanti quadri dal medesimo consegnateli a monsignore Bevalecher (Beauvalecher?), e resta saldato e soddisfatto per detta causa sino a 16 caduto e per esso a detto Chiaromonte per altritanti ducati 50». Ringrazio Eduardo Nappi per avermi segnalato il documento.

Di Pietro Fabris dunque Hamilton possedeva le seguenti opere: due acquerelli o *gouaches* raffiguranti una *Marina con nebbia* e un'*Eruzione con lava che corre verso una masseria*⁵⁶, *Il largo del Castello durante la carestia del 1764*⁵⁷, un *Sileno*⁵⁸, due *vedute di Villa Angelica del 1767*

⁵⁶ Knight1985 n. 151 e 152. Christie, 17 aprile 1801, lotto 79.

⁵⁷ Knight1985 n. 281. Christie, 17 aprile 1801, lotto 35. In occasione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 a Napoli furono esposti due dipinti di Fabris, una *Cuccagna davanti al Palazzo Reale* e una *Veduta del Castello con la distribuzione del pane durante una carestia*, entrambi di proprietà del Principe di Fondi. È probabile che il secondo dipinto sia, se non il medesimo appartenuto a Hamilton, almeno una sua replica. Cfr. *Esposizione Nazionale di Arte antica*, Napoli, 1877, p. 166.

I due dipinti comparvero poi in *pendant* nel catalogo della vendita della collezione del Principe di Fondi tenuta a Napoli nel suo palazzo in via Medina tra il 22 aprile e l'1 maggio 1895. Presentate l'ultimo giorno di vendita con il numero 728 e 728bis, le tele sono così descritte: «Le palais royal. Fête populaire. Dans le fond, une machine avec la représentation d'un héros combattant un centaure; La Place du Château. Fête populaire. Distribution de pain aux pauvres. Sur toile. Bordures du bois doré. Tableaux formant pendant. 0.48x0.75». Cfr. *Grande collection de tableaux et objets d'art....au palais du Prince di Fondi à Naples place Medina*, Galleria Sangiorgi, Roma, Tipografia dell'Unione cooperativa editrice, 1895, p. 113. Per la collezione de Sangro si veda G. Manieri Elia, *La quadreria napoletana de Marinis - de Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenate artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Roma, 1991. Manieri Elia ritiene possibile che le opere di Fabris confluite nella collezione de Sangro di Fondi provengano dal nucleo di Giovanni'Andrea de Marinis marchese di Genzano (1755-1824). Secondo l'inventario del palazzo de Sangro situato a via Medina erano esposti nella prima anticamera una *veduta del Palazzo Reale di Napoli* e una *veduta di Castelnuovo* di Pietro Fabris. *Ibidem*, p. 329.

Per quanto attiene l'olio raffigurante la *Cuccagna* si ricorda che Spinosa già segnalò sul mercato antiquario una tela di medesimo soggetto che ricomprve nel 2010 a Milano presso Cocoon Art Gallery. Cfr. N. Spinosa, *La pittura napoletana, op. cit.* 1987, p. 162, n. 304 e supra capitolo II, **fig. 123**.

⁵⁸ Knight1985 n. 307. Christie, 17 aprile 1801, lotto 9. Nell'inventario Hamilton specifica che il dipinto originale opera di Polidoro da Caravaggio faceva parte di una famosa collezione messinese. Nell'inventario dei beni di Antonio Ruffo Principe della Scaletta divisi tra i palazzi di Messina, Napoli e Portici, stilato in occasione della sua successione, figura un gruppo di piccoli dipinti su tavola in cui è compreso «un Satiro che lo conducono all'Idolo di lunghezza circa palmi 6» a monocromo rosso (inventario di quadri del 1652) realizzato a guazzo (inventari del 1668 e del 1677, in cui le misure sono 5 palmi e 1/2 di lunghezza per 1 palmo di altezza) e che si potrebbe identificare con l'originale da cui Fabris trasse copia. Per la collezione Ruffo si vedano M. C. Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo principe della*

(fig. 158a-b)⁵⁹, lo *Sposalizio di Amore e Psyche*⁶⁰, due paesaggi ovali di Hugh Primrose-Dean con figure di Pietro Fabris (341x448 mm)⁶¹, *La*

Scaletta, con introduzione di G. Giarrizzo, Catania, C.U.E.C.M., 2000; Idem, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo* in Atti del convegno *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, a cura di G. Giarrizzo - S. Pafumi, Pisa-Roma, 2009; R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo Principe della Scaletta*, Pisa, 2003.

⁵⁹ Knight1985 n. 322 e 323. Christie, 17 aprile 1801, lotto 43. Le due *gouache* sono passate ad un'asta di Sotheby's a New York il 30 gennaio 2014, lotto 127. *Veduta della vigna di villa Angelica con il Vesuvio sullo sfondo* e *Veduta della vigna con il golfo di Napoli in lontananza*, olio su tela, 38,5x77,5 cm ciascuno.

⁶⁰ Clark cassa 3 n. 9; Christie, 17 aprile 1801, lotto 63. Il dipinto (ma più probabilmente un disegno dal momento che fu acquistato da Meyer Solomon per soli 2,15 sterline insieme ad una copia di Rossi da un'opera di Correggio) non compare nel catalogo di Hamilton il che potrebbe significare che esso era esposto in una delle restanti residenze dell'ambasciatore (Villa Emma a Posillipo, Villa Angelica a Torre del Greco oppure nel Casino di Caserta). Si noti che nell'inventario Clark non compare l'elenco dettagliato del contenuto dell'ultima cassa giacché questa pervenne da Caserta a Napoli già imballata impedendo a Clark di ispezionarne il contenuto.

⁶¹ Knight1985 n. 36 e 37; Clark cassa 2 n. 7-8; Christie, 18 aprile 1801, lotti 32a e 32b. L'1 marzo 1773 tramite i banchieri Hart&Wilckens Hamilton emise un pagamento a favore di Dean «for pictures to his order» per l'ammontare di 60 ducati napoletani. BL, *Add Ms 42070B*, f. 62, estratto conto di William Hamilton presso Hart&Wilckens del 27 ottobre 1774. Del pagamento non c'è traccia nel conto dei banchieri Hart&Wilckens nel Banco del Santissimo Salvatore.

Padre Thorpe ricordava che Dean era solito ricorrere ad altri artisti per l'esecuzione delle figure, mancandogli tale abilità e che a Roma egli si serviva di Pierre-Jacques Volaire. Non si comprende la natura dello scioglimento del sodalizio una volta spostatisi entrambi a Napoli se non con il proficuo inserimento di Volaire nel mercato napoletano e l'incontro di Dean con Fabris la cui comunanza di idioma avrebbe favorito la collaborazione. Lord Arundell of Wardour acquistò un paesaggio con Diana e le Ninfe danzanti «one of Dean's best things, the figures and architecture were put in by another hand» così descritto nella lista di dipinti inviati in Inghilterra nel marzo 1774. Perché non pensare alla mano di Fabris in questo caso? Sappiamo che Solomon Delane passò per Capua in direzione di Napoli il 28 aprile 1774 in compagnia di William Perry e un certo Heen (forse Dean) definiti dal doganiere 'Pittori della Galleria Farnese', lasciando intendere che essi avevano goduto del regio assenso per studiare la galleria di palazzo Farnese a Roma, bene allodiale del re Ferdinando IV. Cfr. J. Ingamells, *A Dictionary*, op. cit. 1997, pp. 286-287 e 290; ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Passaporti, b. 1259.

Hugh Dean aveva eseguito nel 1771 una copia di un paesaggio di Claude Lorraine dalla collezione del principe Altieri per sir Edward Walter of Stalbridge, citato insieme a due *frati napoletani* di Pietro Fabris

famiglia di un ciabattino (figg. 114-115) e quella di un calderaio (490x384 mm)⁶², Susanna e i vecchioni (128x106 mm)⁶³, Il traghetto a Cajazzo (341x575 mm, fig. 159)⁶⁴, una Eruzione del Vesuvio del 1769⁶⁵, due vedute di Posillipo con popolani (980x492 mm)⁶⁶, un paesaggio innevato e un interno fiammingo (384x469 mm)⁶⁷, una bambocciata con popolani di ritorno dalla festa a Montevergine⁶⁸ e una bambocciata notturna con popolani intorno ad un falò (1790x1279 mm)⁶⁹, una Eruzione del Vesuvio del 1771, un acquerello raffigurante i

nell'inventario della residenza del cognato a Gorhambury redatto nel XIX secolo. Ma per questo vedi *infra*.

⁶² Clark cassa 3 n. 13-14; Christie, 18 aprile 1801, lotti 18a e 18b. Le due piccole scene di genere non compaiono nell'inventario di Hamilton del 1798. Si segnalano due versioni della *Bottega del ciabattino* che differiscono tra loro per alcuni particolari, una in collezione privata a Napoli, l'altra segnalata da Federico Zeri, entrambe *gouache* su carta. Un olio su tela raffigurante una *Filatrice* (48x39,5 cm) è comparsa alla VIII Biennale Internazionale di antiquariato di Roma nel 2012 dalla galleria napoletana Napoli Nobilissima. Cfr. *Gaspare Traversi*, mostra, 2003, pp. 212 e 214; *Una terra felice*, 2012, p.p 64-76 e supra capitolo II.

⁶³ Knight1985 n. 62; Clark cassa 12 n. 31; Christie, 18 aprile 1801, lotto 71. Si tratta di un olio su rame di forma ovale, con iscrizione sul retro e datato 1770, ricomparso il 4 aprile 1984 ad un'asta presso Sotheby a Londra, lotto 178. cfr. K. Sloan, *op. cit.* 1997, p. 222.

⁶⁴ Knight1985 n. 67; Clark cassa 3 n. 17; Christie, 18 aprile 1801, lotto 79. Nel catalogo Christie il dipinto è presentato in *pendant* con una veduta di antiche rovine a Capo Posillipo (lotto 78) che non è possibile identificare con alcun esemplare dell'inventario Hamilton né di Clark. La veduta del traghetto a Caiazzo è oggi conservata nel Fitzwilliam Museum a Cambridge, PDP140. Cfr. J. W. Goodison - G. H. Robertson, *Catalogue of Paintings in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, Italian School*, Cambridge, 1967, p. 50-51; K. Sloan, *op. cit.* 1997, p. 222.

⁶⁵ Knight1985 n. 81, non presente in Clark né identificabile con alcun lotto delle aste Christie.

⁶⁶ Knight1985 n. 75 e 76; Clark cassa 8 n. 1 e 3.

⁶⁷ Knight1985 n. 90 e 91; Clark cassa 3 n. 11-12; Christie, 18 aprile 1801, lotti 19 e 20.

⁶⁸ Soggetto proposto da Pietro Fabris in un dipinto passato sul mercato antiquario londinese negli anni ottanta, già pubblicato in N. Spinosa, *op. cit.*, 1987, e nuovamente in asta presso Sotheby a New York nel 2016. Cfr. Sotheby's, *The road to Rome: property of a distinguished Italian private collection*, part I, New York, 28th January, 2016, lotto 309, olio su tela, firmato e datato *P.r. Fabris 1773*, 128x182,5 cm.

⁶⁹ Knight1985 n. 155 e 156; Clark cassa 10 n. 5-6; Christie, 18 aprile 1801, lotti 87 e 88. Nel catalogo di vendita della collezione del Principe

*Campi Elisi al tramonto*⁷⁰, *la Festa della Madonna dell'Arco* e una *colazione a Posillipo* (980x1492 mm, **fig. 160**)⁷¹, due piccoli dipinti con *popolani che danzano all'interno di una grotta* (two smaller ovvero di dimensioni inferiori ai precedenti)⁷², una veduta di *Capo Posillipo al tramonto* e una raffigurante una scena di *pesca notturna in una grotta* (512x693 mm, **fig. 161**)⁷³, un'*Eruzione del Vesuvio del 1766*⁷⁴, *la Porta di Chiaja con popolani che mangiano meloni*⁷⁵, i *Liparoti*⁷⁶, un acquerello raffigurante l'interno di un *cottage fiammingo*⁷⁷, due vedute

di Fondi il lotto 570 è così descritto: «Voltaire - XVIII siècle, Vue napolitaine, Des pêcheurs, dans une grottes, ont allumé un feu. Au fond. marine avec coucher de soleil. Bordure de bois doré». Cfr. *Grande collection de tableaux, op. cit.*, 1895, p. 88.

⁷⁰ Knight1985 n. 157 e 158. Da identificare rispettivamente con Christie 18 aprile 1801, lotti 33 e 34. È probabile che la data 1771 del manoscritto Hamilton riportata da Knight sia stata corretta in 1777 nel catalogo Christie. L'unica veduta dell'eruzione del Vesuvio del 1771 nota appartiene alla serie *Campi Phlegraei* e raffigura la visita al vulcano di Ferdinando IV e Maria Carolina accompagnati da Hamilton e dalla corte napoletana, soggetto che non corrisponde alla descrizione del catalogo Christie (Eruzione del Vesuvio al chiaro di luna con Napoli sullo sfondo). Diversamente l'indicazione della tecnica ad acquerello per la *Veduta dei Campi Elisi al tramonto* trova perfetta corrispondenza nei due cataloghi. In Christie la descrizione è più minuziosa specificando che sono rappresentati il Mare Morto e i Campi Elisi vicino Pozzuoli. In ogni caso la descrizione rimanda alle vedute raffigurate nei *Campi Phlegraei*.

⁷¹ Knight1985 n. 167 e 168; Clark cassa 8 n. 2 e 4; Christie, 28 marzo 1801, lotto 30. Segnaliamo che l'olio su tela *La festa della Madonna dell'Arco*, datata 1777, oggi fa parte della collezione di Compton Verney, nel Warwickshire per la quale è stata acquistata nel 2003 ad un'asta di Sotheby a New York.

⁷² Knight1985 n. 169 e 170.

⁷³ Knight1985 n. 176 e 177; Clark, cassa 4 n. 10-11; Christie, 18 aprile 1801, lotti 76 e 77. *La Pesca notturna* è stata rintracciata da Spinosa sul mercato antiquario londinese negli anni Ottanta. Cfr. N. Spinosa, *op. cit.* 1986 e 1987.

⁷⁴ Knight1985 n. 274.

⁷⁵ Knight1985 n. 296. Christie, 17 aprile 1801, lotto 35. Segnalato da Pisani, il dipinto è apparso sul mercato antiquario romano all'inizio degli anni Novanta con la generica attribuzione alla scuola napoletana per essere poi assegnato dallo studioso stesso al Fabris con una proposta di datazione all'inizio dell'ottavo decennio del XVIII secolo. Cfr. M. Pisani, *Un inedito di Pietro Fabris e precisazioni su Gaspar van Wittel*, in "Napoli Nobilissima", vol. 31, n 5-6, settembre-dicembre 1992, pp. 206-213.

⁷⁶ Knight1985 n. 298. Christie, 18 aprile 1801, lotto 57.

⁷⁷ Christie, 17 aprile 1801, lotto 19.

dell'eruzione del Vesuvio del 1766⁷⁸ e infine una veduta di Capo Posillipo⁷⁹.

La vendita della collezione di William Hamilton dovette rappresentare un momento particolare per la società londinese, dal momento che nella seconda asta, che stando ai progetti di James Christie avrebbe dovuto svolgersi il 21 aprile e il 2 e 3 maggio 1801, i londinesi poterono vedere per la prima volta la seconda collezione vascolare dell'ambasciatore e le famose statuette falliche di cera il cui uso diffuso nel Molise nelle processioni religiose fu scoperto da Hamilton e divulgato attraverso il saggio di Richard Payne Knight del 1786⁸⁰. Con l'ausilio del nipote Greville l'ambasciatore avrebbe selezionato i dipinti destinati alla seconda asta, mentre annunciava di aver già redatto un piccolo *catalogue raisonné* della collezione vascolare già prontamente restaurata per l'occasione⁸¹. Dopo alcune trattative con Christie e con Thomas Hope, che acquistò l'intera collezione di cammei e scarabei prima dell'asta, il 3 aprile Hamilton poté annunciare al nipote che la vendita della rimanente parte della collezione di dipinti era fissata per il

⁷⁸ Knight1985 n. 324 e 325. Da identificare forse con una *Veduta dell'eruzione del Vesuvio* in Christie, 18 aprile 1801, lotto 82.

⁷⁹ Knight1985 n. 335.

⁸⁰ *An Account of the Remains of the Worship of Priapus*, London, 1786.

⁸¹ «Mr Christie's room will be ready for my next sale the 21st of April, & he proposed the 2d & 3d of May for the 2d day's sale, so that we may have 10 days of private and public views. He wishes to meet us in Compton Street to determine how many, & what pictures are to go in the second sale. If agreeable to you, I will fix Thursday, 12 o'clock, for that purpose. He wishes to have as soon as possible the heads of the advertisement for the second sale, and I am already employed in framing a short catalogue raisonnée of the vases & their subjects. I was yesterday in George st.; the mending will be completed certainly by the end of the week, & then we will get a better hand to retouch the cracks with black and yellow as occasion may require, & try to give them by oil or otherwise their pristine brilliancy. It will be a most extraordinary exhibition, but I know not well how to manage about the Priapi, of which there are many». Lettera di Hamilton a Greville, Piccadilly, 31 marzo 1801, in *The Hamilton op. cit.* p. 132. Il catalogo manoscritto è in BL. Add. Ms. 42069, ff. 199-200, *Collection of pictures amounting the copies of celebrated pictures views of Venice by Canaletti, excellent copies of the most celebrated pictures of Herculaneum and Pompei and several Pictures of Fabris representing views and contorni of Naples; The memoirs of the most numerous and valuable collection of Grecian commonly called Etruscan vases, made by sir W. Hamilton at Naples.*

17 e il 18 del mese. Vale la pena dare un rapido sguardo ai prezzi di aggiudicazione delle opere di Fabris. Sebbene la *Festa della Madonna dell'Arco* (fig. 160) e il suo *pendant* furono aggiudicati da Henry Browne di North Mimms Place rispettivamente per 35 sterline e 14 scellini e 26 sterline e 5 scellini, vendute nella prima asta del 27 marzo, la maggior parte dei dipinti di Fabris non superarono la quota delle 15 sterline. Questo dato rivela che dipinti da cavalletto raffiguranti vedute e scene popolari erano oramai lontani dal gusto dei collezionisti e in particolare rispetto agli ultimi due decenni del XVIII secolo le stime dei dipinti di Fabris calarono notevolmente, se si considera, ad esempio, che una coppia di vedute di Napoli fu acquistata ad un'asta presso Christie il 17 marzo 1781 per 24 sterline e 13 scellini⁸², mentre già nel 1788 una «very extensive view of Bay of Naples» fu venduta da Joseph Philippe Tassaert per sole 6 sterline e 6 scellini⁸³ e che già nel 1792 una coppia di scene popolari con vedute di Napoli appartenenti alla collezione di Henry Lyte, *bear-leader* di Lord Brudenell Montagu, furono battute per

⁸² Asta Christie 17-18 marzo 1781, Getty Provenance Index sales catalogue database, Sale Catalog Br-A4025, *A Catalogue of a Capital Collection of Italian, French, Flemish and Dutch, Pictures, the property of A Gentleman, Deceased, Consisting of the Works of the following Great Masters ... In this Collection is a Capital Picture of the Entombing of Our Saviour, by Rubens; Semiramis returning Thanks for the Victory gained over the Eastern Provinces, by J. Van Harlem, &c.* "The main seller seems to be "Dr M" but the most likely candidates, Dr. John or Dr. Thomas Monro, were not deceased, 16-17th march, Christie's and Ansell, Great Room next Cumberland House, Pall Mall, London, lotto 72.

⁸³ Cfr. Getty Provenance Index sales catalogue database, Sale Catalog Br-A4342. *A Catalogue of the Superb and Elegant Household Furniture, French Glasses of distinguished Magnitude, Beautiful Pier Tables, Rich Or-Moulu Girandoles, Brilliant Cut-glass Chandeliers and Lustres, Valuable Collection of Pictures, Fine Seve and Dresden Porcelane, French Clocks [...] and a Profusion of Valuable articles: The Property of His Excellency Count Reventlow, Ambassador from the Court of Denmark, Removed from his late Mansion in Mansfield Street. To Which (By Permission) Are Added A very Capital Collection of fine Old Scarce China; Small well-chosen library of Books; Prints, and Books of Prints; a few pleasing Pictures [...] and a Variety of Curious Effects: The Property of a Gentleman dec. Brought from his Seat in the Country [...] N. B. The Collection of Pictures, Prints &c. will be sold on Thursday the Fourth Day, 8-13 december, Christie's Pall Mall Great Room, lotto 88.* Sebbene la veduta sia elencata sotto la voce dipinti, è probabile che si trattasse di una gouache, poiché l'aggettivo extensive suggerirebbe un formato oblungo ottenibile con la pittura su carta.

la cifra di 4 sterline e 18 scellini⁸⁴. Quanto ineffetti i tempi fossero mutati e la sensibilità dei collezionisti britannici per i paesaggi alla Claude, protagonisti della stagione della pittura di paesaggio lungo tutto l'arco del secolo, fosse andata scemando, lo conferma il fatto che i due paesaggi ovali, un'alba e un tramonto del "Claude irlandese", Hugh Primorose Dean, con figure di Pietro Fabris, provenienti dalla collezione Hamilton, furono acquistati il 18 aprile 1801 entrambi per 4 sterline e 4 scellini dal Generale Gilles Stibbert⁸⁵.

2. Note al catalogo dei quadri di William Hamilton

Come si evince dal raffronto tra le fonti, non tutte le opere appartenenti alla collezione di sir Hamilton confluirono nelle aste del 1801 ed è probabile che egli avesse provveduto a cederne qualcuna prima di quella data. È il caso del *Ritratto di Lady Hamilton in nero con libro* di George Romney⁸⁶, facente parte del gruppo di opere esposte a Palazzo Sessa ma non in quello battuto all'asta nel 1801 che ricompare nel catalogo d'asta della collezione di Charles Greville, nipote di Hamilton ed ex amante di Emma, come *Ritratto di Lady Hamilton in abiti da giorno*⁸⁷. Il dipinto, già identificato da Knight con quello pubblicato nel 1905 nella biografia di Emma Lyon Hamilton passato dal mercante

⁸⁴ Cfr. Getty Provenance Index Database, Sale Catalog Br-A5096. *A Catalogue of the genuine and valuable collection of pictures, by the most esteemed Italian, French, Flemish, and Dutch masters; a few capital drawings and marble bustoes, the property of Henry Lyte, Esq; deceased, late Treasurer to his Royal Highness the Prince of Wales, removed from his late residence in Golden Square, Christie's at his Great Room, Pall Mall, London, lotto 7.* Henry Lyte morì 1791. Una parte della sua collezione fu venduta insieme alla collezione Campbell nell'asta avvenuta il 9 Aprile 1792. Per la collezione di Lyte vedi infra capitolo IV.

⁸⁵ Cfr. Getty Provenance Index Database, Sale Catalog Br-24, Asta Hamilton-Christie 18 aprile 1801, lotto 32a e 32b.

⁸⁶ Knight, n. 391.

⁸⁷ Christie, 31 marzo 1810, lotto 42. Il ritratto fu battuto al prezzo di 40 sterline.

Agnew's alla collezione Rothschild⁸⁸, potrebbe essere stato ceduto a Greville dietro pagamento oppure in via ereditaria. Per breve tempo nella Quadreria doveva aver fatto bella mostra di sé anche un piccolo dipinto su rame di Ludovico Carracci raffigurante la *Madonna e il bambino con i santi Bernardino, Pietro, Paolo e Caterina d'Alessandria*, proveniente dalla collezione Giustiniani. Acquistato da Hamilton negli anni novanta del Settecento in circostanze ancora da chiarire ma probabilmente quando gli eredi della principessa Cecilia Mahony Giustiniani, Vincenzo, Lorenzo e Giacomo, decisero di avviare la vendita dei quadri e dei mobili ereditati da Lady Anne Clifford, madre della principessa, il rame fu in seguito ceduto a Charles Greville e venduto nel 1810 al terzo Marchese di Lansdowne in occasione dell'asta della collezione del defunto Greville, entrando così a far parte della collezione di Bowood House nel Wiltshire. Nel 2007 il dipinto è stato donato al Metropolitan Museum di New York⁸⁹.

Che Hamilton facesse incetta di opere d'arte a Napoli come a Roma è testimoniato dall'acquisto all'inizio degli anni Settanta di due pezzi di

⁸⁸ J. T. Herbert Bailey, *The life of Lady Hamilton*, London, 1905; Knight 1986, p. 55.

⁸⁹ Hamilton conosceva bene Lady Clifford, moglie di James Joseph Mahony, ispettore generale della fanteria napoletana, morto nel 1757 a Napoli. Dalle testimonianze coeve sappiamo che l'ambasciatore incontrava Lady Clifford regolarmente a Napoli anche quando ella sul finire della propria esistenza avrebbe trasferito la propria residenza a Forio d'Ischia. Lì l'ambasciatore fu ospitato con la seconda moglie Emma nell'agosto 1787. Cfr. J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, New Haven and London, 1997, voce Lady Mahony, p. 629; S. Rolfi, in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra, Palazzo Giustiniani, Roma, Milano, 2001, p. 208, n. A14. Per il dipinto si vedano L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III: The Inventory, Part II*, in "The Burlington Magazine", vol. 102, n. 685 (Apr. 1960), p. 137, n. 57; S. Danesi Squarzina, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part 1. Documents for the History of Collecting. Published with assistance from the Getty Provenance Index of the Getty Information Institute*, in "The Burlington Magazine", 1136, CXXXIX, november 1997, pp. 766-791; K. Sloan 1997, pp. 221-222; C. Volpi in *Caravaggio e i Giustiniani, op.cit.*, p. 266, fig. 1, n. C5; G. Capitelli, *La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione*, Ibidem, pp. 115-128; S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Inventari I, Inventari II, Documenti, 3 voll, Torino, 2003; K. Christiansen in "Recent Acquisitions, A Selection: 2007-2008" Metropolitan Museum of Art Bulletin, 66 (Fall 2008), p. 20.

straordinario valore come il *Ritratto di Juan de Pareja* di Velazquez e una piccola tela di Annibale Carracci con *Due fanciulli che giocano con un gatto*, quest'ultima destinata a Greville, entrambi provenienti dalla collezione napoletana di Vincenzo Ruffo, terzo duca di Baranello e anch'essi oggi nel Metropolitan Museum di New York⁹⁰.

Poiché quando l'ambasciatore credeva fortemente nel valore di un'opera d'arte da lui posseduta, cercava di procurarsi un acquirente degno, affinché il suo valore educativo e artistico fosse preservato a vantaggio della collettività, cosa che accadde, per esempio, con la seconda collezione di vasi ceduta interamente a Thomas Hope, poco prima che venisse battuta all'asta, affinché fosse esposta integra nella sua casa londinese⁹¹, la discrepanza tra quanto contenuto negli inventari e nei cataloghi d'asta va inquadrata proprio nell'ambito di questo spasmodico desiderio del collezionista di vedere riconosciuto il proprio gusto oltre che nella continua esigenza di denaro contante necessario per il soddisfacimento delle minime esigenze quotidiane. Tant'è che il dipinto raffigurante la *Baccante*, un ritratto di Lady Emma, fu venduto da James Christie per 300 pounds pochi giorni prima che avesse luogo la prima tornata d'asta della collezione di Hamilton, mentre la vendita non sembrò aver risolto completamente i problemi finanziari dell'ex ambasciatore, creandone addirittura di nuovi: William Beckford infatti acquistò, senza saldare il conto, il lotto 12 dell'asta del 17 aprile, una stampa raffigurante le *Ninfe al bagno* di Balachou, i lotti 36, una coppia dipinti di Antonio Joli raffiguranti *L'arrivo del Re di Spagna a Napoli e a Gaeta*, e il lotto 75, una coppia di vedute di Venezia di Canaletto⁹².

⁹⁰ Cfr. Knight, 1990; Sloan in *Vases, op. cit.* 1996, p.76 e Sloan, *op. cit.* 1997, p. 217.

⁹¹ Cfr. Jenkins, *op. cit.* 1997; *The Hamilton and Nelson papers*, London, 1893, vol. I, Lettera 3 aprile 1801, n. 552, p. 132.

⁹² Cfr. BL, Add. Ms. 42069, ff. 195-196, lettera di James Christie a Hamilton del 12 marzo 1801 sulla vendita della *Baccante*; Idem, f. 197-198, lettera di Nicholas Williams a Hamilton dell'8 luglio 1801. Williams offriva a Hamilton di fungere da intermediario con James Christie nel recupero della somma derivante dalla vendita a Beckford. Hamilton avrebbe dovuto rinunciare al ricavato della vendita del leonardesco *Ragazzo sorridente* anch'esso venduto a Beckford prima dell'asta del 28

La dispersione della collezione Hamilton se da un lato rappresenta il fallimento economico del suo possessore dall'altro offre agli studiosi prospettive di conoscenza sulla percezione del valore della collezione stessa da parte del mercato contemporaneo al di là di ogni giudizio compiacente ed amichevole espresso, vivente Hamilton.

Nel catalogo dei dipinti redatto da sir Hamilton sono registrate, inoltre, due marine di Claude-Joseph Vernet, *A calm with shipping etc.* (512x767 mm) e un *Sea piece with shipping, figures and rocks etc* (575x852 mm)⁹³, che dalla descrizione somigliano ad una coppia di marine del medesimo pittore francese provenienti dalla collezione conservata a Fonthill nel Wiltshire che William Beckford mise in vendita tramite asta in due tornate nel 1801 e in altre due nel 1807. Le marine di Vernet comparvero nell'asta del 1807 con la descrizione *A calm with shipping and figures*, lot 618, e *A storm* e furono acquistate per un totale di 550 ghinee da Hastings Elwin senior (1742-1833) avvocato e collezionista che aveva già partecipato all'asta Beckford del 1801. L'inventario della collezione redatto in quell'occasione riporta la notizia che le due Marine furono presentate dallo stesso Vernet al suo protettore Watelet e che furono poi acquistate dal duca di Praslin⁹⁴. Il secondo duca di Choiseul-Praslin, Renaud César Louis, era stato ambasciatore di Francia a Napoli dal 1766 al 1771 ed è ipotizzabile dunque che fosse proprio lui il precedente proprietario dei Vernet della collezione Beckford. La tentazione di collegare i Vernet Beckford con

marzo 1801 per 1000 ghinee. Beckford avrebbe inserito quest'ultimo dipinto nell'asta dell'8 ottobre 1822 per poi riacquistarlo pochi anni più tardi. Cfr. Getty Provenance Index Database, Sale Catalog Br-19, Lot 0075, *A laughing boy*.

Una veduta di Piazza San Marco di Canaletto venne battuta ad un'asta Christie a Bristol il 22 agosto 1842 come proveniente dalla collezione di William Beckford. Il dipinto potrebbe essere identificato con uno di quelli acquistati all'asta di sir Hamilton nel 1801. Cfr. Getty Provenance Index Database, Sale Catalog Br-15177, Lot 0049.

⁹³ Clark cassa 4, 1 e cassa 5, 12.

⁹⁴ Per una maggiore conoscenza delle circostanze legate alla vendita della collezione Beckford di Fonthill cfr. R. J. Gemmett, *The Fonthill sale of 1807*, in "Journal of the history of collections", vol. 22, n. 2, 2010, pp. 223-234.

quelli posseduti da Hamilton è forte tanto più perché questi ultimi non compaiono nelle aste Christie 1801 e potrebbero essere stati offerti in vendita dallo stesso Hamilton a Beckford in ragione della parentela, erano cugini di secondo grado, e della solida amicizia. Inoltre non esistendo pagamenti di Hamilton a favore del pittore Vernet è possibile che le due Marine fossero di seconda mano, acquisite sul mercato napoletano o romano. Beckford trascorse due soggiorni a Napoli dove il cugino ebbe modo di accompagnarlo nella visita ai dintorni della città ed in particolare agli scavi di Ercolano e Pompei, per la descrizione dei quali nei suoi *Travel diaries* Beckford ripropose interi brani tratti dall'*Account of discoveries at Pompeii* scritto da Hamilton e pubblicato nel 1777 a Londra.

3. The most engenius painter, Mr. Pietro Fabris

Non sappiamo purtroppo in quali circostanze sir William Hamilton e Pietro Fabris s'incontrarono ma la dedica all'ambasciatore della *Veduta di Chiaia dalla parte di levante D. D. a S. E. M.m Hamilton Incisa dal quadro originale di Gabriele Ricciardelli da Ant. Cardon 1765 con Priv. Reg.*⁹⁵ e la serie di pagamenti da parte di Hamilton a favore di Ricciardelli ci induce a pensare che il contatto con questi, avvenuto probabilmente tramite Cardon, precedesse quello con Fabris che dovette sostituirlo quando Ricciardelli tornò in Inghilterra. Non si spiega altrimenti l'assenza di pagamenti al Nostro sia nella contabilità privata, sebbene lacunosa, di Hamilton sia in quella dei suoi banchieri a Napoli Hart&Wilckens, titolari di un conto presso il Banco del Santissimo Salvatore.

Fu soltanto il 7 aprile 1766 che Fabris riscosse un pagamento di cinquantaquattro ducati ordinato da William Hamilton «per pitture fatte

⁹⁵ A. Cardon, Napoli, 1765, tav. 34. Da un quadro di Gabriele Ricciardelli è tratta anche l'incisione di Antoine Cardon con la *veduta di Chiaja dalla parte di ponente* dedicata a Luigi di Walmoden, Generale di Sua Maestà Britannica, datata 1765. Con Fabris i punti di contatto sono molteplici tanto che si potrebbe intravederne la mano nel gruppo di figure in primo piano sulla sinistra.

per esso inviato»⁹⁶. Il documento non ci consente di conoscere la quantità e il soggetto dei dipinti commissionati, ma è lecito supporre che si trattasse di vedute della città di Napoli se non di eruzioni del Vesuvio. L'esistenza in collezione Windsor di due dipinti raffiguranti una *Scena popolare in una grotta a Posillipo con il Vesuvio sullo sfondo* e una *Scena popolare in una grotta a Mergellina con Posillipo sullo sfondo*, corredate di firma e data, anche se non perfettamente leggibile, eseguite negli anni sessanta del secolo (**figg. 88-89**), e due lettere, scritte da Thomas Worsley di Hovingham Hall e indirizzate a William Hamilton, ci spingono a collegare il pagamento menzionato ai due dipinti. Il 4 giugno 1766 Worsley scriveva a Hamilton chiedendogli di procurare vedute di Napoli per la sua residenza dove stava raccogliendo una discreta collezione⁹⁷. Non sappiamo se Hamilton fu in grado di soddisfare le richieste, ma tre anni dopo, il 26 maggio 1769, Worsley scriveva nuovamente a Hamilton a proposito di due dipinti di soggetto napoletano, *Scena popolare in una grotta a Posillipo con Napoli e il Vesuvio sullo sfondo* e *Scena popolare in una grotta a Mergellina con Posillipo sullo sfondo*. Riferendo che Giorgio III aveva

⁹⁶ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1563, 7 aprile 1766, p. 256v. «Ad Hart et Wilckens ducati cinquantaquattro; e per loro a Pietro Fabrizio e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di Don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte; in virtù di un suo ordine conferitoli de' 4 corrente, in cui disse essere per pitture fatte per esso inviato; e paghiamo con firma autentica e per esso con autentica di Notar Vincenzo Montella à Pompeo Rotulo per altritanti e per esso à Fortunato Marzano per altritanti. E con sua firma notata di mano di Notar Giovanni Salvetti a lui contanti notata a 5 corrente 54 ducati».

⁹⁷ «Our good mother was so precious as to send after me in my illness, making enqueries sometimes twice a day, and when I was able, insisted upon my coming hither to secretly the moment I was able I presented your lose, and have the pleasure to assure you, he took it enterily as you meant it, and was much pleased, he asked me several particulars about you health and way of life and Mrs Hamilton which I answered as well as I could, among other things I said you often went to Portici to admire the Nature there and that all the country was virtù in one senses other antiquities, paintings, music. If a good view or two of the environs of Naples shall fall in your way and not dear I could wish to have them. [...] I have now seven fine ones in them all high [osefred?] two of which I intended for his Majesty if agreeable». Lettera di Thomas Worsley a William Hamilton, 4 giugno 1766, BL Add. Ms. 41197, f. 34.

apprezzato vivamente il dono dell'ambasciatore, Worsley aggiungeva che il re aveva spiegato alla regina l'equivoco relativo ad un precedente paio di dipinti⁹⁸. La coppia in oggetto è identica a due tele dipinte da Pietro Fabris (**figg. 49-50**) per il principe di Anhalt Dessau, Leopold III, il quale aveva visitato Napoli nel 1766, godendo della compagnia di William Hamilton⁹⁹. Come già detto, il pagamento era avvenuto in tre *tranches* di 35 ducati ciascuna tra il gennaio e il maggio 1767 tramite i banchieri Hart&Wilckens ed è possibile che pur essendo la commissione dei dipinti per i sovrani britannici precedente a quella per il principe Leopold III, che il pittore per il suo lento procedere nel lavoro avesse consegnato prima i dipinti per il principe tedesco e solo in un secondo momento avrebbe eseguito la coppia destinata a Giorgio III, giunta a Londra soltanto nel 1769. L'equivoco, cui Worsley alludeva, doveva riguardare proprio l'inversione di priorità dei due ordini.

La partecipazione di Fabris nel 1768 all'annuale esposizione della *Free Society of Artists* con quattro disegni raffiguranti vedute di Napoli¹⁰⁰, purtroppo non identificabili all'interno della sua produzione, ma probabilmente inviati a Londra tramite William Hamilton, poterono garantire al pittore maggiore visibilità al di fuori della sfera napoletana, l'accesso al mercato internazionale del *Grand Tour* e dei "virtuosi" legati alla *Society of Artists*, associazione dalla cui costola la *Free Society* era nata e di cui l'ambasciatore fu membro fino al 1772, quando decise di sostenere unicamente la *Royal Academy of Arts*.

A cavallo tra 1768 e 1769 Fabris poté accompagnare l'ambasciatore, sua moglie Catherine e Lord Fortrose in un viaggio in Sicilia, durante il quale studiò e disegnò dal vero il paesaggio siciliano. Restano a testimonianza di quel soggiorno le vedute dell'Etna e delle isole Eolie, allora note con la denominazione di isole Lipari, inviate alla *Royal*

⁹⁸ BL, Add. Ms. 41197, f. 101, edita in *Vases and Volcanoes*, *op. cit.* p.

⁹⁹ Per Leopold III e l'acquisto di opere di Pietro Fabris vedi infra capitolo IV.

¹⁰⁰ *Free Society of Artists* 1768, numero 93, four drawings of views in Naples. Cfr. A. Graves, *Society of Artists of Great Britain 1760-1791; The Free Society of Artists 1761-1783: A complete catalogue of contributors and their work from the foundation of the Societies to 1790*, London, 1907, p. 90.

Society nel 1770 insieme alla relazione scientifica sulla conformazione geologica delle isole, che valse a Hamilton il prestigioso premio della medaglia Copley, e poi confluite nei *Campi Phlegraei*; le *vedute del Teatro di Taormina* e dei *Templi di Segesta* per Lord Fortrose, oltre alle citate vedute di Palermo¹⁰¹, la copia del *Sileno* nella collezione Ruffo di Bagnara a Messina per sir William Hamilton e gli studi della campagna agrigentina eseguiti *on the spot* che avrebbero ispirato i modelli per le incisioni ad acquatinta stampate da Paul Sandby e Archibald Robertson a Londra alla fine degli anni settanta del secolo¹⁰². Le *Vedute dei bagni di Agrigento* (**fig. 58**) e *dell'Orecchio di Dioniso* (**fig. 59**), del *Tempio della Concordia* e *del porto di Agrigento*, conservate nella British Library e provenienti dalla collezione personale di carte geografiche di Giorgio III, prive di licenza di stampa, dovettero essere i primi saggi donati al re probabilmente da William Hamilton, coinvolto in questa avventura editoriale¹⁰³.

I viaggi a Londra dell'ambasciatore si susseguirono molto frequentemente, tant'è che nel giugno del 1771 egli era nuovamente sul territorio inglese dove rimase fino al gennaio del 1773. Non può considerarsi una coincidenza il fatto che proprio nel 1772, si registri la presenza all'esposizione della *Society of Artists* di due vedute ad olio della costa di Posillipo dipinte da Fabris¹⁰⁴, menzionate nella

¹⁰¹ Vedi *infra*.

¹⁰² Le incisioni in oggetto sono quattro e sono conservate in un album contenente carte geografiche delle maggiori isole italiane, Sicilia e Sardegna, e alcune vedute delle loro città, proveniente dalla biblioteca personale di re Giorgio III ed oggi conservato nella British Library. Per una dettagliata analisi delle incisioni di Sandby si veda il capitolo dedicato più avanti.

¹⁰³ BL, MAPS K. TOP 84. 32. a-b-c; K. Top. 84. 38.

¹⁰⁴ Society of Artists 1772, n. 95: A view of the Posillipo at Naples; n. 96: A ditto of ditto. Cfr. A. Graves, *op. cit.* 1907, p. 90. Il catalogo riportava solo il cognome del nostro specificando che egli era Napoli. Nel catalogo pubblicato in occasione della tredicesima esposizione della *Society of Artists of Great Britain*, tuttavia, non figura il nome di Fabris. Cfr. *A catalogue of the paintings, sculptures, designs, engravings etc. now exhibiting by the Society of Artists, associated for the relief of their distressed brethren, the widow and children, at Mr Christie's new Great Room, next Cumberland House, Pall Mall, printed for the Society by Mary Harrison opposite Stationer's Hall, London, MDCCLXXII.*

recensione alla mostra nel *Morning Chronicle and London Advertiser* del 16 maggio 1772. Anche in questa circostanza è possibile che Hamilton avesse spedito i dipinti da Napoli, mentre il pittore rimase in città.

Nel 1773 Pietro risultava infatti affittuario di un appartamento alle rampe di Sant'Antonio a Posillipo. L'anno campeggia curiosamente sul frontespizio di una raccolta di incisioni vergata da Fabris e dedicata ai mestieri e alle tradizioni del popolo napoletano, intitolata *Raccolta di Varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli* e dedicata a William Hamilton, Cavaliere del Bagno, titolo che aveva recentemente ricevuto (fig. 101)¹⁰⁵. L'esemplare esaminato conservato nella National Art Library a Londra consta di trentadue tavole che differiscono tra loro per qualità della tiratura e in alcuni casi persino del disegno che passa dall'uso del chiaroscuro ottenuto attraverso striature parallele o a griglia tratteggiate a bulino (*Monaco cappuccino a dorso di mulo*, *Donna dell'Isola di Procida*) al semplice delineato (*Carità dei Cappuccini alli poveri*). La mancanza di una precisa sequenza numerica per cui la tavola contraddistinta dal numero 16, *Venditore di castagne arrostate dette verole*, segue di molto la numero 15, *Barcajuolo napoletano*, conferma che l'album fu collazionato dal suo possessore in un momento non precisabile, mentre l'assenza della P e F intrecciate, sigla di Pietro Fabris, in molte incisioni di questa raccolta (*Luciano*, *Venditore di sorbett'a minuto*, *Banca di Acquaiolo napoletano*), la presenza di cornice campita con striature a bulino in altre (*Ballo di Napoli detto la tarantella*, *Stro.to delle donne Napole.ne detto Tamburro*, *Posillipana venditrice di pesce*) e il ricorso a sfondi e paesaggi appena accennati a

¹⁰⁵ *Raccolta di varii vestimenti ed arti del regno di Napoli dedicata a S. E. il Sig.re Cav.re Hamilton inviato Straordinario e Plenipotenziario di sua Maestà Britannica alla Corte di Napoli Cavaliere dell'insigne ordine del Bagno &c. &c. disegnata ed incisa dal suo umilissimo servitore P° Fabris Inglese a Napoli nell'anno MDCCLXXIII*. Presumibilmente stampata a Napoli, esiste un numero assai esiguo della Raccolta. Due copie, il cui numero di tavole però varia, sono conservate a Londra nella British Library e nella National Art Library presso il Victoria and Albert Museum (59. B.10). L'esemplare della British Library è purtroppo andato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale. L'esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli è andato perduto, probabilmente trafugato intorno agli settanta.

delineato (*Donna Luciana*, **fig. 102**) lasciano presumere che i fogli siano frutto di tirature eseguite in momenti differenti e da rami che evidentemente dovettero essere ritoccati da più di un incisore o realizzati *ex novo*. La presenza della data 1790 scritta a penna sul margine in alto a destra della pagina 3 della raccolta potrebbe fare riferimento all'acquisto e alla collazione delle incisioni, forse eseguite dagli eredi di Pietro Fabris, Elisabetta Gubbert, sua vedova, o più probabilmente Saverio Della Gatta. Non è stato fin'ora possibile rintracciare nei fondi degli organi competenti conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli documenti che attestino l'avvenuta concessione dell'*imprimatur* o l'inoltro di richieste di tale permesso indirizzate alla Segreteria dell'Ecclesiastico, organo deputato all'apposizione della censura per le opere a stampa, da parte, se non del Fabris, almeno di uno stampatore. Tuttavia al di là del difficoltoso reperimento di materiale documentario relativo a questo episodio editoriale, va rilevato che esso, oltre a testimoniare affinità con consimili ma più antichi lavori in Francia, Inghilterra e nella penisola italiana¹⁰⁶, si iscrive perfettamente nella tradizione iconografica del carnevale napoletano quando alle corporazioni annonarie spettava l'arduo compito di intrattenere il popolo con l'organizzazione delle sfilate dei carri durante le quattro domeniche precedenti la Quaresima. L'ordine secondo cui i fornari, farinari, maccheronari e molinari aprivano il carnevale, seguiti dal carro della carne, dal carro della caccia e dal carro dei pescivendoli delle quattro "pietre", cioè Santa Lucia, Loggia, Marmore e Chiaia, si mescola e si confonde nella folla di personaggi che compongono la raccolta di incisioni, che non prevedeva un numero fisso di tavole ma si andava arricchendo e modificando di volta in volta a seconda del gusto degli acquirenti e del mercato. Il ceto che Fabris qui descrive è quello mercantile, ben distinto dal popolo vile dei

¹⁰⁶ Cfr. S. Shesgreen, *The Cries of London from the Renaissance to the Nineteenth Century: a short history*, in *Not Dead Things. The dissemination of popular prints in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*, ed. by R. Harms - J. Raymond - J. Salman, Leiden-Boston, 2013, pp. 117-152; e M. Calaresu, *Costumes and customs in Print: Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy*, *Ibidem*, 2013, pp. 181-209.

lazzaroni e dei servitori, e che proprio durante la celebrazione del carnevale tramite le sfilate dei carri e la declamazione di poesie sbandierate, nel senso letterale del termine, e decantate, aveva modo di ostentare la propria ricchezza e accusare pubblicamente «gruppi che sfuggivano a una chiara e rassicurante organizzazione gerarchica: i “milorde”, sempre all’ultima moda, ma in realtà poveri in canna, i provinciali, di cui si temeva l’intraprendenza, ballerine, cantanti e musicisti, spesso stranieri, considerati esponenti di un mondo abbagliante e ingannatore, solo temporaneamente e parzialmente integrato nel tessuto sociale cittadino. (...) Al centro degli attacchi era, inoltre, una vasta gamma di personaggi che partecipavano del nuovo clima culturale: i versi attaccavano i “filosofi” innanzitutto, e poi gli antiquari, gli architetti le cui costruzioni sarebbero rovinate al suolo, e i “meccanici”, inventori di congegni senza alcuna utilità immediata»¹⁰⁷. Per non parlare dei poeti, letterati, monaci ed esterofili, la cui esistenza era interamente votata allo sfruttamento di un protettore da intercettare negli oramai diffusissimi “caffè”. Ai lazzaroni invece era riservata la Cuccagna, un apparato di forma piramidale sul quale erano collocati generi alimentari di ogni sorta, animali vivi, e persino abiti nuovi che potevano essere “saccheggiate” alla fine di ogni domenica previo cenno del re, il quale al fianco dei nobili di corte assisteva dal balcone del palazzo reale allo spettacolo. La ferocia e i disordini divennero tali che dal 1774 la macchina fu spostata dal Largo di Palazzo al Largo del Castello dove l’assalto avrebbe preso avvio con un colpo di cannone e non più con visibile cenno del monarca (**fig. 123**).

Per quanto i viaggiatori fossero affascinati dal popolo napoletano e dalle sue tradizioni, l’attenzione per il paesaggio reale o “della ragione” che fosse, imponeva probabilmente di abbandonare un genere, quello delle arti e dei mestieri, che il pubblico non mostrava di gradire più: le usanze di una popolazione andavano collocate nel loro contesto di origine al fine di renderle comprensibili e apprezzabili al pubblico

¹⁰⁷ L. Barletta, *Un esempio di festa: il Carnevale*, in *Effimero barocco. Capolavori in festa al largo di Palazzo*, catalogo della mostra (Napoli - Palazzo Reale, 1997-1998), p. 99.

variegato e complesso, quasi che il mito del buon selvaggio, naturalmente buono perché spontaneo e naturale era il suo habitat, si vivificasse e trasmigrasse in quel piccolo pezzo di Mediterraneo che era il Golfo di Napoli. Va forse riconosciuto a questa serie di incisioni, pur maldestre, il merito di aver aperto la strada ad analoghe iniziative sia da parte di pittori stranieri che da parte della corte borbonica. Il pittore francese Jean-Baptiste Tierce, che Pietro Fabris doveva conoscere, a Napoli nel 1774, elaborò un progetto editoriale dedicato ai costumi popolari napoletani utilizzando gli studi compiuti dal vivo durante quel soggiorno quando accompagnò in qualità di cicerone il marchese de Sade a Napoli nel 1776. Come già ricordato, Tierce avrebbe dovuto fornire anche il corredo illustrativo del *Voyage à Naples* del marchese, edito postumo ma privo di illustrazioni¹⁰⁸. Anche David Allan subendo il fascino del folklore napoletano realizzò la sua personale raccolta di costumi popolari locali che attraverso l'acquerello sembra riuscire meglio nella resa dell'umanità dei contadini e dei popolani rispetto al repertorio raccolto da Fabris più incline al racconto antropologico e agli aspetti etnografici (**figg. 150 e 162**). L'incapacità di cogliere il mutamento del tempo potrebbe spiegare da un lato l'insuccesso della *Raccolta* di Fabris e l'esiguità di esemplari in circolazione, dall'altro la scelta, per altro felice, di proseguire l'attività come autore di vedute e paesaggi con scene di genere. La dedica di Fabris all'ambasciatore britannico, insignito del titolo di Cavaliere del Bagno (1772), si presenterebbe come strumento di ringraziamento per la protezione ricevuta dal pittore e allo stesso tempo come una *captatio benevolentiae*, se si considera che proprio nel 1773, al rientro da Londra Hamilton avviò il finanziamento necessario per la realizzazione dei *Campi Phlegraei*¹⁰⁹. Il 14 novembre 1775 Hamilton confessava a

¹⁰⁸ Cfr. É. Beck Saiello, *Lieu commun ou vision inédite? Naples et Pompéi dans le Voyage Pittoresque*, in *Naples et Pompéi. Les itinéraires de Vivant Denon*, catalogue de l'exposition par J. Barbarin, B. Maisonneuve, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, 2009, p. 54. Vedi *supra*.

¹⁰⁹ «The work goes on well, but we cannot include everything curious under 50 plates, but it cost the devil all, but I never give up; I will not be at the trouble of correcting my three butts. I have, according to your

Charles Greville che le richieste di denaro di Fabris per l'opera erano divenute sempre più pressanti, anche perché entro quella data il pittore era stato impegnato nella documentazione dell'Antico per conto dell'ambasciatore.

4. I disegni di antichità per William Hamilton

È nota l'attività di sir Hamilton come collezionista ed esportatore di antichità e come corrispondente delle società scientifiche e archeologiche londinesi, ma ancor prima egli fu mecenate e sostenitore delle arti finanziando l'assai oneroso e ambizioso progetto editoriale dedicato alla sua collezione di vasi antichi. La pubblicazione *Antiquités Étrusques, Grécques et Romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, curata da Pierre François Hugues d'Hancarville, vide la luce nel 1767 (l'*imprimatur* fu rilasciato nel mese di settembre) nella stamperia di Francesco Morelli a Napoli e poteva contare sulla favorevole relazione dell'abate Antonio Genovesi membro della commissione del Cappellano Maggiore, Revisore Regio, che nella relazione conclusiva esaltava l'Opera «of a nature intirely new, di nuovo getto» e il suo autore, «servendo ella ad elevare la gloria di questa Capitale de' Vostri [del re Ferdinando IV, ndr] Regni, nella quale si è concepita, ed ora si dà alla luce»¹¹⁰.

advice, secured the original drawings. You cannot conceive how interesting the work is grown by the additional drawings, all of which have been taken on the spot». Lettera di Hamilton a Greville, Caserta, 19 dicembre 1775, edita in *The Hamilton op. cit.* 1898, vol. 1, p. 43.

¹¹⁰ *Antiquités Étrusques, Grécques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton*, Napoli, François Morelli, 1767, voll. 1-2.

Le citazioni sono estratte dall'*imprimatur* contenuto nel volume I, pagine non numerate che precedono le tavole incise. L'esemplare esaminato è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, S.Q. LVI F.20, e proviene dalla Reale Biblioteca.

Per la documentazione relativa alla pubblicazione dell'opera e l'esito della revisione si veda ASNA, *Real Camera di Santa Chiara-Delegazione della Real Giurisdizione*, *Imprimatur e Reimprimatur*, vol. 2, f. 104t: «9 dicembre 1766, editore Giuseppe Raimondi, Raccolta de' vasi etruschi, greci e romani nella quale si tratta dell'arte di fabbricare questi vasi di terra cotta la quale essendo destinata per francesi e inglesi in particolare come che molto curiosi di queste materie è scritta nell'uno e nell'altra idioma. Revisore Antonio Genovesi».

Una serie di studi sulle tavole illustrative di questi volumi ha dimostrato come un cospicuo numero di esse derivasse da coeve pubblicazioni di raccolte archeologiche di cui Hamilton possedeva copia¹¹¹, ed è stata rilevata inoltre la contemporaneità di esecuzione tra questa pubblicazione e quella dei *Campi Phlegraei*¹¹², basti pensare che Thomas Cadell, già editore delle lettere di Hamilton sulle eruzioni del Vesuvio, era distributore delle *Antiquités* importate a Londra direttamente da Napoli¹¹³. Tuttavia per vicinanza cronologica, per affinità di materia e per coinvolgimento dei medesimi personaggi nelle disparate e numerose iniziative culturali dell'ambasciatore merita di essere riconsiderata anche la corrispondenza di argomento archeologico che questi intrattenne con la *Society of Antiquaries*, della quale era membro dal febbraio 1772, anno in cui vendette la sua prima collezione di antichità al British Museum grazie al sostegno economico offerto dal Parlamento britannico.

Già durante la redazione dei *Campi Phlegraei* Hamilton si rivolse a Fabris per il corredo illustrativo di una relazione relativa allo stato degli scavi nel sito archeologico di Pompei inviata alla *Society of Antiquaries* e ivi letta tra gennaio e febbraio del 1775¹¹⁴. La relazione, edita nel quarto volume di *Archaeologia* nel 1777¹¹⁵, rivista della *Society of Antiquaries*, fu pubblicata nuovamente a Londra nel medesimo anno

¹¹¹ N. H. Ramage, *op. cit.* 1987; P. Griener, *Antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville: la pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Roma, 1992; C. Lissarague - M. Reed, *op. cit.* 1997; M. E. Masci, *op. cit.* 2007.

¹¹² C. Lyons - M. Reed, *The visible and the visual: Pompeii and Herculaneum in the Getty Research Institute Collections*, in *Antiquity Recovered*, *op. cit.*, 2007.

¹¹³ *Observations on Mount Vesuvius, mount Etna and other volcanos*, a new edition, London, printed for T. Cadell, in the Strand, 1774, ultima pagina non numerata.

¹¹⁴ Due disegni di cui uno firmato *Fabris p. 1774* sono stati segnalati e pubblicati da Ian Jenkins in London 1996. La relazione originale così come i disegni che la accompagnavano sono ancora conservati nella biblioteca della *Society of Antiquaries* a Londra. Si ringrazia Adrian James per le informazioni e per l'assistenza fornita.

¹¹⁵ W. Hamilton, *Account of the Discoveries at Pompeii*, in *Archaeologia: or miscellaneous tracts relating to antiquity*, vol. IV, London, 1777, pp. 160-175.

come volumetto a sé stante, accompagnata dalle medesime tredici tavole incise da James Basire¹¹⁶ e tratte proprio dai disegni di Fabris, con una nuova numerazione¹¹⁷. I disegni originali, conservati in una cartellina con una dicitura “removed from Brown Portfolio-Foreign p. 52-7 in 1976 for exhibition at the Royal Academy”¹¹⁸, sono dodici, tutti corredati da numerazione cardinale e ordinale, ed eseguiti *on the spot* entro il 1774, data apposta sul primo disegno della serie, intitolato *Place of arm*, raffigurante la *Caserma dei gladiatori* (**fig. 163**). La tavola tredicesima dell’*Account* raffigurante la pianta del Tempio di Iside non è ascrivibile ad un originale di Fabris, poiché manca il relativo disegno, ma fu tratta probabilmente da un più famoso modello, facilmente reperibile e copiabile per la rivista londinese, per il quale si potrebbe

¹¹⁶ James Basire (1730-1802) era membro della Society of Antiquaries e aveva fatto parte del gruppo di incisori che collaborarono all’edizione de *Le rovine del Palazzo di Diocleziano* su disegni di Robert Adam e Charles-Louis Clérissseau del 1764. Egli fu inoltre l’autore della traduzione in incisione dei disegni e dipinti delle eruzioni vesuviane inviati da sir Hamilton alla Royal Society. Cfr. *Philosophical Transactions*, 1768, 1769.

¹¹⁷ Alcuni volumi della rivista furono editi nuovamente negli anni successivi. Il volume quarto fu pubblicato in prima edizione nel 1777 e in seguito nel 1786: gli esemplari sono conservati nella biblioteca della Society of Antiquaries a Londra. Due esemplari della prima edizione del quarto volume sono conservati nella British Library e nella biblioteca dell’Istituto Archeologico Germanico a Roma. Il volume dell’Istituto Germanico di Roma presenta un ex libris di Theodore H. Broadhead. Della nuova edizione londinese del 1777 stampata da Bowyer & Nichols sono stati rintracciati tre esemplari, uno nella Biblioteca Nazionale Braidense e due nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Una traduzione in tedesco di questo volumetto comprensiva delle tredici tavole incise e curata da Christoph Gottlieb von Murr fu pubblicata a Norimberga nel 1780.

¹¹⁸ *Pompeii AD79*, exhibition catalogue ed. by Ward-Perkins and Claridge (London-Royal Academy of Arts, 1976; Boston- 1978). Ciascun disegno presenta una didascalia descrittiva all’interno di uno spazio appositamente ricavato dalla cornice ad inchiostro che lo racchiude, mentre sul bordo inferiore del foglio trovano spazio le legende delle lettere. Dal momento che la grafia delle didascalie e delle legende sono identiche e non ascrivibili a Hamilton, si può dedurre che entrambe siano state aggiunte in fase di edizione della rivista: infatti tutti i fogli hanno una numerazione romana in alto a destra ripassata con inchiostro scuro, spesso sovrascritta ad una numerazione precedente, ed in basso al centro una numerazione araba sovrastante la dicitura *Archaeologia* IV. seguita dal numero di pagina in cui il disegno fu pubblicato.

avanzare il nome di Desprez, impegnato per l'Abbé de Saint-Non nel sito pompeiano, o quelli di Giambattista Piranesi e Carlo Nolli.

In aggiornamento alla situazione documentata nella tavola XLI dei *Campi Phlegraei*, raffigurante la scoperta del Tempio di Iside avvenuta nel 1765, queste incisioni testimoniano l'abituale frequentazione del sito da parte di Hamilton e di Fabris, incaricato di riportare su carta quanto osservato dal vero in barba ai più severi divieti vigenti in materia di diritti Reali sui siti archeologici (figg. 164-165)¹¹⁹. È forte la tentazione di immaginare i due intervallare le esplorazioni nei dintorni di Napoli e sul Vesuvio con le escursioni nei siti archeologici¹²⁰. Lo stesso Hamilton

¹¹⁹ Lady Montagu scriva da Napoli il 27 dicembre 1740 al marito: «They say that some English carried a painter with them the last year to copy the pictures, which renders it more difficult at present to get leave to see them». Cfr. *The letters op. cit.*, 1893, pp. 84-85.

La pratica di scavo era assai diffusa nel Regno con risultati più o meno soddisfacenti sul fronte della politica culturale. Si veda l'eccezionale caso del siciliano Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, il quale ottenne nel 1748 licenza di effettuare scavi nei luoghi pubblici della città di Catania a patto che le raccolte costituite restassero a disposizione del pubblico. Proprio dal Biscari Hamilton acquistò una raccolta di scarabei oggi conservati al British Museum.

Sulla legislazione in materia di scavo archeologico e tutela dei beni culturali nel Regno di Napoli nel Settecento e sul caso citato si veda P. D'Alconzo, *La prima legislazione dei beni culturali del Regno di Napoli sotto Carlo di Borbone*, in *Musei, tutela, op. cit.* 1995, pp. 31-76.

¹²⁰ Scoperto nel dicembre 1764 da Francesco La Vega, subentrato al defunto Weber come direttore degli scavi, il Tempio di Iside era già sgombero dal terreno sino al suolo del cortile il 25 maggio 1765, secondo quanto annota lo stesso La Vega nel suo diario di scavo. L'esecuzione del disegno da cui fu tratta l'incisione dei *Campi Phlegraei* si colloca dunque in questo intervallo cronologico quale prima testimonianza iconografica dello scavo e del Tempio stesso. Cfr. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e il XIX secolo*, Roma, 2002, p. 56.

Il 13 agosto 1765 Francesco La Vega in risposta all'ordine trasmesso da Angelo Fernandez di realizzare un disegno del Tempio di Iside scriveva che egli non l'aveva ancora eseguito giacché pensava di dover aspettare che il tempio stesso fosse interamente liberato dal terreno.

«Ill.mo sig.re e P.e Col.no. Ringrazio V. S. Ill.ma della gentilezza con la quale mi ha avvertito di quanto è occorso questa mattina sopra la commissione datami di fare li disegni del nostro tempio d'Iside, e del pilastro con Geroglifici scoperto alla Civita, per le premure che ne fa Sua Ecc.a di averli questa notte. Già il mio Gef. con lettera de 4° di questo, mi significò un tale sovrano ordine, che avessi disegnato senza ritardo il tempio, ed il pilastro, potendomi prevalere in questo dell'aiuto delli Delineatori Vanni e Casanova; alla quale risposi che essendo tal tempio scoperto circa la metà credevo di dover aspettare che si scoprisse interamente per farne il disegno, non essendo giusto sopra congetture

d'altronde ricordava nella prima lettera dei *Campi Phlegraei* che «since my return to this country in January 1773, I have continued with assiduity my observations on Mount Vesuvius, and the many ancient Volcanic productions in the neighbourhood»¹²¹.

Dalla documentazione del fondo della *Segreteria di Stato di Casa Reale* conservato nell'Archivio di Stato di Napoli sappiamo che i lavori preliminari di scavo del Tempio di Iside dovettero proseguire per buona parte del 1765 e l'inizio dell'anno successivo, poiché il 25 febbraio 1766 la Giunta per le Reali Cacce leggeva nella relazione dell'ingegnere Alcubierre «ch'essendosi continuato a levar il terreno da sopra il tempio d'Iside in una competente estensione e mancando ancora molto per arrivarsi al piano, non è risultata novità alcuna»¹²².

Il disegno da cui Fabris trasse la tavola XLI dei *Campi Phlegraei* fu probabilmente realizzato a cavallo tra il 1765 e il 1766 quando alla presenza del re Ferdinando IV si avviò il scoprimento della cella del tempio le cui pitture murali sono ben visibili nella *gouache* del Nostro¹²³.

formare la parte che ancora si ha da scoprire; del quale non essendo auto niun riscontro, ho creduto, di doverlo fare per iniziativa quando si avesse terminato di scoprire. Con tutto ciò conoscendo V. S. Ill.ma che S. E. voglia il disegno di quella sola parte che resta scoperta, lo farò per martedì venturo, avendone già prese quasi tutte le misure, e disegnate varie parti.

Circa il pilastro con geroglifici per la parte che in questo a me appartiene, già l'ho eseguito non essendo che cosa di pochissimo momento; per quello poi che appartiene sopra tal disegno al mio Zio, esso dice che avendo per le mani un disegno di tre busti; il quale oggi lo ha terminato; e credendo che il detto fosse più necessario, per la premura che glie s'erano anteriormente fatte, domani era determinato d'incontrarlo; e però questa notte e del tutto impossibile ad eseguirlo. Prego però V. S. Ill.ma a scusare presso di S. E. il mio Zio, e a me, che non voglia ammettere a disubbidienza un tal fatto, non avendo altra ambizione che di eseguire li venerati ordini di Sua Ecc.a. E per tanto con tutto l'ossequio di parte anche di mio Zio mi dico D. V. S. Ill.

Dev. ed Obl.ro Ser.o Francesco La Vega. Portici 13 agosto 1765».

ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, busta 1541, inc. 81(24).

¹²¹ *Campi Phlegraei*, Napoli, 1776, lettera a John Pringle, May 1th 1776, p. 3.

¹²² ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, busta 1541, inc. 84/V. La relazione di Alcubierre è del 22 febbraio 1766. *Ibidem*, busta 1541, inc. 85. Si deve supporre che la porzione mancante fosse quella della cella.

¹²³ Nella relazione del 22 marzo 1766 Alcubierre ricordava che la cella del tempio era stata scoperta al cospetto del re, probabilmente

Pur non essendo possibile dimostrare che Fabris avesse osservato dal vivo lo scavo del tempio e che ne avesse addirittura tratto degli schizzi¹²⁴, e se è vero, come ineffetti dichiarava Hamilton, che lo scopo della tavola XLI fosse rappresentare gli strati di sedimentazione dei detriti vulcanici sulla città di Pompei, la verosimiglianza e la corrispondenza con quanto descritto dall'ingegnere La Vega, chiamato a produrre un disegno del tempio quando questo non era stato ancora interamente liberato dal terreno, ci insinua il sospetto che Fabris fosse perfettamente a conoscenza della situazione degli scavi. D'altronde la circolazione d'informazioni in merito avveniva proprio tramite i canali informali in cui un ruolo predominante rivestirono quei personaggi che orbitavano intorno all'ambiente dell'Accademia Ercolanese, alla Stamperia Reale e al Museo Ercolanese di Portici.

Da una lettera di Bernardo Tanucci a Carlo III, nella quale il ministro comunicava l'arresto di ricettatori di antichità, deduciamo che Hamilton non si limitasse a esaminare gli scavi ma individuasse aree inesplorate da cui potessero emergere reperti archeologici da tenere per sé o procurare ai propri corrispondenti in patria¹²⁵. Collaboratore in questa

incuriosito dal ritrovamento di pitture dai soggetti tanto particolari. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, busta 1541, inc. 84/VII.

¹²⁴ La ricerca d'archivio e lo spoglio dei documenti relativi agli scavi archeologici nell'Archivio di Stato di Napoli non ha prodotto risultati in tal senso: manca infatti ogni traccia ufficiale di un passaggio di Fabris a Pompei.

¹²⁵ «Finalmente per mezzo del commissario di Campagna ho fatto carcerare uno che in Formicola scava cercando antichità per gli Inglesi, e particolarmente per questo ministro inglese Hamilton, il quale da tale scavazione ha avuti molti vasi etruschi, e altro che non ho appurato. Nelle notizie datemi di soggetti che fanno negozio d'acquistare antichità e venderle ai forestieri son due preti, uno Zerrillo, che è accademico ercolanese, e un Quercia tanto beneficato». AGS, *Estado*, I, 275, ff. 277v-285, c. ; ASNa, *Borbone*, 21, ff. 169v-176v, c. Lettera al Re Cattolico, Napoli 12 agosto 1766 pubblicata in *Bernardo Tanucci: Epistolario*, vol. XVII, 1766, a cura di M. G. Maiorini, Napoli, 2003, p. 378. Nel 1766 le indagini su uno scavo clandestino a Treglia nei pressi di Caserta portarono all'arresto di alcuni individui casertani cui sir William Hamilton aveva affidato con successo il compito di fornirgli tesori antichi. Il bottino probabilmente per concessione del re fu trattenuto da Hamilton, che lo fece raffigurare nel tomo II delle AEGR, per poi venderlo al British Museum. I documenti sull'arresto dei collaboratori di Hamilton sono conservati nell'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Cfr. A. Milanese - S. De Caro, *William Hamilton e la*

illegale impresa, forse nel ruolo di *expertiser*, sarebbe stato l'accademico ercolanese Mattia Zarrillo (1729-1804) il quale, dopo essersi specializzato a Roma in archeologia e numismatica, era stato nominato custode del Museo Farnesiano a Capodimonte e nel 1765 aveva dato alle stampe un saggio polemico contro la winckelmanniana lettera del 1762 circa le antichità di Ercolano¹²⁶. Vicino all'ambiente dell'Accademia ecclesiastica rifondata dal vescovo Spinelli, Zarrillo con Nicola Ignarra, Alessio Simmaco Mazzocchi e Giovanni Maria Della Torre faceva parte della fazione clericale in seno all'Accademia Ercolanese presieduta proprio da Bernardo Tanucci¹²⁷. Sir Hamilton non era certo l'unico membro della rappresentanza diplomatica britannica a Napoli a trarre vantaggio dalle campagne di scavo clandestine. Il console Isaac Jamineau infatti offriva ai compatrioti veri e propri cataloghi di monete romane antiche al fine di predisporre la vendita, come risulta dal carteggio di William Hunter, medico anatomista e fisico, al servizio della regina Charlotte e docente di anatomia nella *Royal Academy of Arts* dal 1769 al 1772 oltre che bibliofilo e collezionista di monete antiche¹²⁸. Una lettera di James

diffusione in Europa della moda dei vasi greci, in *Magna Graecia*, op. cit., 2005, pp. 95-97.

Per le politiche di tutela e conservazione del patrimonio artistico nel Regno di Napoli si veda il fondamentale lavoro di P. D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Napoli, 1999. Per la collezione di Hamilton di reperti antichi e la loro provenienza si veda *Vases and Volcanoes*, op. cit. 1996.

¹²⁶ J. J. Winckelmann, *Lettera sulle scoperte di Ercolano*, 1762; M. Zarrillo, *Giudizio dell'opera dell'abate Winckelmann intorno alle scoperte di Ercolano contenuto in una lettera ad un amico*, Napoli, 1765. La lettera di Winckelmann era stata tradotta in francese nel 1764 e una sua copia fu data dall'accademico ercolanese Berardo Galiani a sir Hamilton, e tramite questi al giovane sovrano Ferdinando IV. Cfr. C. Mattusch, *Letter and report on the Discoveries at Herculaneum*, 2011, p. 18.

¹²⁷ Sul ruolo degli ecclesiastici in seno all'Accademia Ercolanese si veda M. V. Fontana, *La croce sul tempio. La Chiesa del Settecento e l'epopea pompeiana*, in *Pompei e L'Europa. Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico*, Atti del convegno (Napoli e Pompei, luglio 2016), Milano 2016.

¹²⁸ Il carteggio è conservato nella University of Glasgow, Special Collections, Ms Hunterian H, Papers of William Hunter, 256-266. Cfr. C. H. Brock, *Calendar of correspondence of Dr. William Hunter, 1740-1783*,

Byres indirizzata a Charles Townley ricorda che Jamineau era in stretto contatto con l'antiquario Thomas Jenkins grazie al quale aveva la possibilità di intercettare potenziali acquirenti come l'abate Grant e Lord Shelbourne recatisi a Napoli in compagnia di Jenkins nel 1771¹²⁹. Il 20 maggio 1769 Jenkins scriveva a Townley comunicandogli di aver fatto ritorno a Roma dopo aver pagato il pittore Volaire per i dipinti che il collezionista gli aveva commissionato e di averli consegnati al console Jamineau per la spedizione¹³⁰. Il 4 giugno 1771 Jamineau inviò al Camerlengo a Roma una richiesta di esportazione per una serie di piccoli pezzi di antichità che aveva già tentato di vendere a Townley¹³¹. Dunque, nonostante i divieti di commerciare in antichità, le attività e gli scambi di merci con Roma e l'Inghilterra erano senza dubbio frequenti e intensi, alimentati dalla circolazione di incisioni dei siti archeologici della piana del Sele e dell'area flegrea e naturalmente dai fiumi di letteratura scorsi nei decenni precedenti su Ercolano e Pompei nel tentativo di offrire al vasto pubblico informazioni precise sulla conformazione del sito e su quanto effettivamente vi era stato rinvenuto. Già nel 1750 William Fordyce tradusse le *Notizie intorno alla città sotterranea scoperta alle falde del Vesuvio* scritte da Moussinot D'Arthenay, segretario del marchese de L'Hospital, ambasciatore francese presso il Regno di Napoli, edita a Firenze nel 1749 ma già pubblicata a Parigi l'anno precedente¹³², mentre pochi anni dopo furono tradotte le *Lettere su Ercolano* di Cochin e BÉllicard. Opere che dovettero stimolare nell'ambasciatore, una volta giunto a Napoli, anche il desiderio di

Cambridge, 1986 e H. Brock, *Pickering Masters: The correspondence of Dr William Hunter*, London, Pickering&Chatto, 2008, 2 voll.

¹²⁹ Lettera di James Byres a William Constable, 30 settembre 1771. Chicester Constable Deeds. East Riding Record Office, Beverley, DDCC/145/6.

¹³⁰ British Museum Archive, TY, 7/299, pubblicato in *Digging and dealing in Eighteenth century Rome*, 2010, vol. 2. Il pagamento avvenne tramite i banchieri Wills & Leigh, attivi a Napoli fino al 1781.

¹³¹ ASR, Camerale I, Diversorum del Camerlengo, b. 682, f. 138v, licenza di Francesco Mantica uditore.

¹³² M. d'Arthenay, *Mémoire sur la ville souterraine découverte au pied du mont Vésube*, Avignon-Paris, 1748; W. Fordyce, *Memoirs concerning Herculaneum, the subterranean city, lately discovered at the foot of Mount Vesuvius*, printed for Wilson bookseller, London, 1750.

editare un saggio sugli scavi archeologici in corso, del quale egli lamentava la mancanza, dal momento che i volumi della Stamperia Reale non potevano rientrare nel genere della trattatistica quanto piuttosto nella produzione editoriale di carattere erudito di repertoriamento del materiale archeologico. Il resoconto di Hamilton sugli scavi di Pompei si configurava dunque nella veste di un testo scientifico che avesse come obiettivo lo studio della conformazione della città e delle strutture architettoniche portate alla luce tramite rimandi e commenti alle illustrazioni. Hamilton aveva visitato gli scavi di Pompei con una certa frequenza: la lettera spedita da Napoli il 5 maggio 1767 al reverendo William Robertson, tutore del nipote Charles Greville, conferma che durante i soggiorni a Villa Angelica l'ambasciatore non perdeva occasione per recarvisi.

«I am at present at a little Villa between these Towns (Pompei ed Ercolano, *nda*), and often visit them, this very day I was at Pompeii, and found them very little advanced since I was there about a month ago, the Principal gate still untouched....»¹³³, raccontava Hamilton, aggiungendo particolari anche sulla scoperta del Tempio di Iside avvenuta l'anno precedente e sul ritrovamento dei suoi affreschi quasi intatti. Le richieste di aggiornamento sulla condizione degli scavi e sui reperti lo investirono letteralmente sin dal primo anno del suo incarico nel Regno. Dal fronte napoletano nin una lettera del 18 luglio 1765 Hamilton aveva inviato notizie al neo eletto membro della *Society of Dilettanti* Henry Temple, Lord Palmerston, che a Napoli aveva soggiornato durante il *Grand Tour* giovanile e in ricordo del quale aveva portato con sé in Inghilterra alcune vedute della città¹³⁴. Hamilton lamentava l'assurdità e la mancanza di organizzazione nel condurre lo scavo e al contempo, augurandosi il ritrovamento di nuovi straordinari

¹³³ Il passo è citato in Ramage, *op. cit.* 1992. La lettera è conservata nella National Library of Scotland, Edinburgh: 3942, f. 58.

¹³⁴ Henry Temple acquistò nel 1764 due grandi vedute di Napoli dipinte da Antonio Joli, due vedute di Baia e Benevento di dimensioni inferiori, due vedute del Monte Vesuvio e una veduta di Paestum. Cfr. Palmerston Memorandum, 1764, University of Southampton Library, pubblicato in V. Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, Oxford, 2009.

reperiti a condizione che gli scavi fossero proseguiti con opportuna solerzia, esaltava la bellezza degli affreschi e degli stucchi del tempio di Iside come se fossero stati appena dipinti¹³⁵.

Una lettera dell'accademico ercolanese Gaetano Martorelli in cui egli sosteneva che «Colui che scioglie i Papiri [padre Piaggio, ndr], perchè non è riguardato, forse andrà per commissioni in Inghilterra», lascia supporre un contatto stretto tra il padre somasco e i *connoisseurs* inglesi¹³⁶. L'incarico di redigere un diario sull'attività del Vesuvio, affidato a Padre Antonio Piaggio da parte dell'ambasciatore nel 1779, fece sì che andasse ben presto scemando l'idea di una pubblicazione sulla storia degli scavi, menzionata da Hamilton per la prima volta in una lettera del 23 ottobre 1781 indirizzata al nipote Greville, e per la quale gli appunti e i disegni di Fabris del 1774 dovevano rappresentare il primo esperimento¹³⁷. Non può considerarsi una coincidenza il fatto che nell'anno in cui la *Society of Antiquaries* dava alle stampe la relazione di sir Hamilton quest'ultimo venisse eletto membro della *Society of Dilettanti*. Il 6 marzo 1803, quando ormai era esaurita la sua esperienza napoletana, l'ambasciatore consegnò in lascito ai *Dilettanti* una collezione manoscritta di appunti sulle scoperte di Ercolano stilati

¹³⁵ Lettera del 18 luglio 1765, Paris, Musée National d'Histoire Naturelle, *Krafft ms*, citata in *Vases and Volcanoes*, 1996, p. 42.

¹³⁶ SNSP (?), carta 16r, citata in D. Bassi, *Il padre Antonio Piaggio e i primi tentativi per lo svolgimento dei papiri ercolanesi (da documenti inediti)*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", XXXII, fasc. 3, 1907, pp. 637-690.

¹³⁷ «(...) I will tell you that I am just come from Portici where I have had Mons. d'Agincourt, & gone through a course of volcanoes and antiquity with him. I have collected much curious information relative to the early excavations at Herculaneum, & shall one of these days be at liberty to communicate them to the publick which I think of doing by the means of the Society of Antiquaries, as it will answer my purpose without expence, and what I have collected is from such good authority and of so curious a nature that the publick will be much obliged to me. I have also employed a person (who lives at Portici and draws well) who has made observations on the smoke on Mount Vesuvius every day since the last eruption, and made daily drawings of it. They are become very interesting, and will perhaps in able hands, one of these days, point out some very singular phenomena that happen in the atmosphere and which hitherto have been unobserved. (...) in short nothing but the drawings can give you an idea of the singular accidents. (...)».Cfr. *Hamilton and Nelson papers*, edited by A. Morrison, vol. 1, 1893, lettera n° 111, p. 77. Caserta October 23rd 1781.

da padre Piaggio durante gli scavi¹³⁸ con l'auspicio di farli dare alla luce in una più organica pubblicazione sotto l'egida della Società stessa. Sfortunatamente la proposta di Hamilton, discussa in Consiglio a due anni di distanza dalla vendita all'asta della sua collezione, non ebbe esito positivo, al pari di quanto avvenne per gli studi archeologici effettuati da Lord Elgin, in virtù di un nuovo indirizzo che la Società ricevette dal neo eletto presidente Knight¹³⁹.

¹³⁸ Il primo a menzionare il dono dei diari archeologici da parte di Piaggio a Hamilton è stato Bassi, il quale affermava che Hamilton li avrebbe poi lasciati in dono a Charles Townley e questi, a sua volta, ai *Dilettanti*. Secondo Carlo Knight i documenti in questione, non rinvenuti nell'archivio della Society of Dilettanti, corrisponderebbero ai sette volumi concernenti le relazioni sulle eruzioni del Vesuvio dal 1779 al 1794 donati da Hamilton a Joseph Banks il 14 giugno 1801 e da questi nel 1805 alla Royal Society di Londra, dove ancora sono conservati. Cfr. C. G. von Murr, *Philodem von der Musik*, Berlin, bei Heinrich Frolich, 1806, p. 13; D. Bassi, op. cit. 1907; C. Knight, *Un inedito di padre Piaggio: il diario vesuviano, 1779-1795*, Napoli, 1991; Idem, *Hamilton op. cit.* 2003.

¹³⁹ London, Society of Antiquaries, *Society of Dilettanti*, Society's Minutes, 6th March 1803. Il documento, già citato in *History of the Society of Dilettanti*, compiled by L. Cust and ed. by sir S. Coney, London, 1914, pp. 129-130, è pubblicato integralmente in J. Kelly, *The Society of Dilettanti*, New Haven, 2009, p. 263. La minuta dimostra che Bassi aveva correttamente riportato la notizia dell'esistenza di un diario di padre Piaggio sulle scoperte di Ercolano. Questi documenti, presentati personalmente da Hamilton poco prima della sua morte e non, come si supponeva, donati a Townley e poi tramite questi alla *Society of Dilettanti*, si aggiungono dunque al diario vesuviano donato alla Royal Society tramite Joseph Banks. Il 27 marzo 1803 il Consiglio si riunì decidendo di non essere interessato alla pubblicazione del diario di Ercolano stilato da padre Piaggio. La vicenda relativa a questo gruppo di manoscritti è lunga dall'essere chiarita. Attraverso le lettere di sir Hamilton alla Royal Society e a sir Joseph Banks deduciamo che egli assoldò padre Piaggio con il duplice compito di redigere il Diario vesuviano e di fornire informazioni sulle fasi iniziali degli scavi archeologici a Ercolano e Pompei. In una lettera a Charles Townley sir Hamilton annunciava l'invio in Inghilterra di una parte della relazione sugli scavi in cifre da dover far sciogliere e trascrivere. In seguito alla morte di Hamilton nel 1803 Townley dovette aver tentato di proseguire il lavoro di traduzione ma con enorme sforzo e senza poterne vedere la fine: egli morì nel 1806 lasciando l'intero archivio al British Museum. Ian Jenkins ha rintracciato unicamente alcuni fogli relativi alle eruzioni del Vesuvio nella British Library, mentre nulla della parte concernente gli scavi archeologici sembra essere sopravvissuto nell'archivio della *Society of Dilettanti* confluito nella *Society of Antiquaries*. Si veda anche sir William Hamilton, voce in *The General biographical dictionary, a new edition revised and enlarged by A. Chalmers*, London, 1814, vol. XVII.

Sappiamo che Piaggio consegnò a sir William Hamilton i suoi appunti e disegni sugli scavi di Ercolano in codice cifrato che l'ambasciatore poté sciogliere soltanto una volta rientrato in Inghilterra nel 1800 grazie all'impiego dell'aiutante di un libraio italiano a Londra. Dunque, i diari consegnati alla *Society of Dilettanti* erano stati trascritti a Londra quando padre Piaggio era già defunto (era morto nel 1795). Dalla lettura del citato diario vesuviano conservato alla Royal Society si evince in più punti che Piaggio era solito avvalersi di relazioni stilate da Francesco La Vega, nominato custode del Museo Ercolanese alla morte di Paderni, o ricorrere a ricordi dello scultore Giuseppe Canart, col quale aveva un rapporto di amicizia¹⁴⁰. Fu Canart infatti a raccontare a Padre Piaggio che in occasione dell'eruzione del Vesuvio nel 1752, volendo il re Carlo vedere di persona il vulcano ed essendogli stato sconsigliato di correre un simile pericolo, lo scultore, l'incisore Nicola Vanni, e il giardiniere di Portici, Francesco Geri, furono incaricati di recarsi sul Vesuvio per effettuare dei rilievi in modo da realizzare un modellino del vulcano da mostrare al re. Piaggio informò Hamilton tramite il diario che quel modellino era stato custodito dal figlio di Giuseppe Canart, Carlo, finché La Vega decise di farlo trasferire al Museo ed esporlo su un tavolino con una base in marmo, realizzata da Stefano Atticciati¹⁴¹. In base alle testimonianze menzionate è lecito ipotizzare che Piaggio avesse utilizzato le relazioni ufficiali di Paderni e La Vega e naturalmente le informazioni dello scultore Canart circa i primi ritrovamenti a Ercolano e Pompei per la stesura del diario ercolanese destinato a sir Hamilton. Se Piaggio fosse il corrispondente segreto di sir Hamilton renderebbe plausibile che egli fu anche il *passepertout* che consentì a Pietro Fabris di disegnare indisturbato nell'area archeologica di Pompei.

¹⁴⁰ Così avvenne per il resoconto dell'eruzione dell'agosto 1779 che Piaggio copiò integralmente dal rapporto ufficiale di Francesco La Vega, incaricato, insieme a Gaetano De Bottis, di fornire dettagliate informazioni alla Corte. Cfr. C. Knight, *Il diario vesuviano di Padre Piaggio*, in *Sulle orme del Grand Tour*, pp. 178-192.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 179.

Il lavoro commissionato a Fabris rappresentò da subito fonte di enormi preoccupazioni per sir Hamilton non soltanto per la delicata materia e le immaginabili difficoltà con cui i disegni furono eseguiti ma anche per la rilevanza del destinatario. Il 20 dicembre 1774 Hamilton chiedeva al nipote Greville di recarsi alla *Society of Antiquaries* non appena avesse saputo che la sua relazione e evidentemente anche i disegni erano stati ricevuti dal presidente Milles¹⁴². Jeremiah Milles (1714-1784), decano della cattedrale di Exeter, era stato eletto presidente della *Society of Antiquaries* nel 1768, succedendo nell'incarico al defunto zio Charles Lyttleton (1714-1768), in un momento in cui all'interno della Società si andava definendo il passaggio dagli studi di antiquaria al sostegno di ricerche in campo archeologico di approccio scientifico. Il varo nel 1770 della pubblicazione della rivista *Archaeologia*, avente lo scopo di raccogliere gli interventi dei membri della società, in modo da diventare strumento di supporto agli studi, rientrava nel più ampio piano di affermazione nel panorama scientifico nazionale ed europeo, nel tentativo di scalzare la rivale Royal Society nel ruolo di guida e riferimento negli studi del settore archeologico. Sebbene la Royal Society incoraggiasse principalmente interessi e ricerche nel campo delle scienze naturali, specialisti e cultori di antiquaria indirizzavano spesso i loro saggi all'attenzione dei suoi membri.

Come già ricordato in precedenza, alla Royal Society furono indirizzate otto lettere relative alle scoperte compiute ad Ercolano scritte tra il 1740 e il 1758 da Camillo Paderni, custode del Museo Ercolanese, e due di esse furono lette in Assemblea presso la Society of Antiquaries che nel 1756 decretò l'affiliazione di Paderni con il comprensibile auspicio che il romano avviasse una regolare corrispondenza con l'istituzione¹⁴³. Dal 1758 tuttavia questi interruppe la corrispondenza con

¹⁴² Lettera di Hamilton a Charles Greville. Napoli, 20 dicembre 1774: «Pray go to the Antiquary Society when my account of Pompeii is laid before them. I suppose Mr Milles, the President, has already received it. I am plagued to death about the inclosed commision. Do let it be executed exactly & sent me by the first opportunity. He is a powerfull man at Court, & I must oblige him». *Hamilton and Nelson, op. cit.* vol. 1, p. 27.

¹⁴³ Vedi supra capitolo I.

la Royal Society né risulta che abbia inviato mai alcuna relazione alla Society of Antiquaries. L'ultima lettera che Paderni indirizzò alla Royal Society, datata 1 febbraio 1758, si concludeva con la descrizione dell'allestimento del Museo Ercolanese che sarebbe stato terminato entro la Pasqua di quell'anno e con il racconto dell'eruzione del Vesuvio del mese precedente.

L'interruzione delle notizie dal fronte napoletano per il tramite di un'autorevole fonte quale Camillo Paderni da un lato e il credito che sir Hamilton aveva conquistato presso la Corte di Napoli dall'altro crearono le condizioni affinché l'ambasciatore diventasse punto di riferimento per la *Society of Antiquaries*, colmando una lacuna più che decennale su quella che era a tutti gli effetti la scoperta del secolo, cioè il ritrovamento delle due città di Ercolano e Pompei sepolte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. resa celeberrima dal racconto di Plinio il Giovane. D'altro canto la prova delle conoscenze di sir Hamilton in materia di antichità stava tutta nella sua collezione formata a Napoli nell'arco di poco meno di otto anni e acquistata dal British Museum nel 1772.

Evidentemente Milles aveva esplicitamente richiesto a sir Hamilton, *the modern Pliny*, notizie dettagliate e documentabili circa lo stato degli scavi a Pompei ed egli aveva risposto all'appello incaricando Pietro Fabris di disegnarli dal vivo. Assolutamente comprensibile l'angoscia di sir Hamilton per la riuscita dell'operazione: in gioco non era soltanto la sua reputazione presso la Corte di Londra ma anche le relazioni diplomatiche con il Regno di Napoli.

L'anno 1774 apposto sul disegno n. 1 di Fabris ci rivela che le escursioni di Hamilton in quell'anno si concentrarono nell'area intorno al Teatro Grande corrispondente alla Regio VIII Insula 7 e nell'area occidentale della porta di Ercolano. L'attenzione dedicata alle due aree è ben bilanciata: sei luoghi per ciascuna zona esplorata. Data la distanza tra essi si potrebbe ipotizzare che le escursioni furono ripetute nel tempo in modo da riservare a ciascuna insula la dovuta dedizione.

La produzione di vedute di aree archeologiche è all'interno dell'attività di Fabris una rara eccezione espressa preferenzialmente tramite il

medium della *gouache* su carta, quasi che questo fosse lo strumento idoneo a trasmettere l'istantaneità della sua realizzazione, l'immediata spontaneità della ripresa dal vivo e al tempo stesso a conservare quella freschezza di esecuzione che nelle vedute in cui il soggetto popolare prende il sopravvento sull'elemento paesaggistico s'irrigidisce in stereotipo. Già rilevata «l'asciuttezza documentaria che è appena ravvivata da qualche annotazione paesistica, come là dove le rovine sono rappresentate sullo sfondo del Golfo e dell'isola di Capri, o là dove è raffigurato un tratto di vigneto rimasto sul terreno appena smosso»¹⁴⁴, essa dimostra la totale lontananza di Fabris dallo spirito rovinistico e pittoresco che invece caratterizza la coeva produzione iconografica del sito pompeiano. Se confrontati con i quattordici disegni di Giambattista Piranesi, a Pompei nel 1770 insieme al figlio Francesco il quale li avrebbe pubblicati all'interno della raccolta *Antiquités de la Grande Grèce* tra il 1804 e il 1807¹⁴⁵, i disegni di Fabris sono caratterizzati da un intenso senso di fedeltà al dato reale, dal carattere documentario scevro dunque da qualsiasi tentazione o velleità di ricostruzione dei luoghi della città antica: si pensi alla Tomba degli Istacidi, al Tempio di Iside, alla porta di Ercolano nella versione piranesiana ma anche alla

¹⁴⁴ O. Ferrari, *Pompei e i pittori di vedute*, in *Pompei: pitture e mosaici. La documentazione nell'opera dei disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1995, p. 2.

¹⁴⁵ I rami dei Piranesi furono oggetto di un fitto scambio di corrispondenza diplomatica tra Alquier e Acton durante la breve restaurazione borbonica nel Regno di Napoli all'inizio dell'800. L'ambasciatore francese a Roma reclamava la restituzione dei rami illegittimamente prelevati da Domenico Venuti durante la sua spedizione di recupero delle opere d'arte della collezione dei Reali partenopei trafugate durante la Rivoluzione giacobina del 1799. Cfr. R. Pane, *Il sequestro dei rami di Piranesi a Napoli dal 1799 al 1801*, in "Napoli Nobilissima", serie III, XVIII 1979, pp. 230-233; E. Catello, *Il recupero delle opere d'arte di S. M. Siciliana dopo il Novantanove*, in *Scritti di Storia dell'Arte per il settantesimo dell'Associazione Napoletana per i Monumenti e il Paesaggio*, Napoli, 1991, pp. 101-108; F. Strazzullo, *Domenico Venuti e il recupero delle opere d'arte trafugate dai francesi a Napoli nel 1799*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", Napoli, 1991-92, vol 63.

serie di vedute ideali dell'*équipe* di artisti francesi per il *Voyage Pittoresque* dell'Abbé de Saint-Non¹⁴⁶.

Il soggetto della tavola IX dell'*Account*, raffigurante l'ambiente in cui fu trovato uno scheletro umano, fu immortalato in un disegno del 1775 anche da Jean Honoré Fragonard durante il suo *Grand Tour* al seguito di Bergeret de Grancourt e poi tradotto in incisione da Charles Fessard per il *Voyage Pittoresque*. I due visitarono il sito il 6 maggio 1774 probabilmente nello stesso periodo in cui vi si recavano Hamilton e Fabris. Scoperte di tale genere destavano notevole interesse nei viaggiatori e non solo e il ritrovamento tra il 1771 e il 1774 di un gruppo di donne e bambini imprigionati nella lava all'interno della villa suburbana cosiddetta di Arrio Diomede fece accorrere gli amatori e gli studiosi desiderosi di conoscere ma soprattutto di testimoniare. Il valore della scoperta è attestato dalle parole dell'ingegnere La Vega nel riferirla e nel trasferimento di questi corpi di lava nel Museo Ercolanese di Portici¹⁴⁷. Il disegno di Fabris per la tavola XVII è un precocissimo documento di quell'evento dimostrando come Hamilton e di conseguenza Fabris seguissero molto da vicino lo sviluppo degli scavi archeologici e la facilità con cui vi avevano accesso. E tutto questo avveniva nel periodo in cui l'ambasciatore aveva richiesto per ben due volte il trasferimento presso altra sede diplomatica¹⁴⁸.

La possibilità per Fabris di disegnare dal vivo echeggia inoltre nella resa delle gradazioni cromatiche del terreno, delle rocce, dei particolari decorativi degli edifici, delle tessere musive e delle pitture eccezionalmente lasciate in loco (si vedano i disegni n. 9, *Strada di Porta Ercolano* e n. 10, *Corte di una casa vicino al Tempio di Iside*), del laterizio del lato destro della via consolare presso la porta di Ercolano (**figg. 166-167**); mentre nel disegno n.6 l'Iseo ormai spoglio delle sue

¹⁴⁶ Cfr. J.-C. Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque*, vol. I, 1781. Il disegno originale è conservato nel Musée d'Art Décoratifs di Lione, essendo pervenuto all'architetto e amico di Fragonard, Pierre-Adrien Pâris. Per la storia dell'impresa del Saint Non si veda P. Lamers, *Viaggio nel sud*, *op. cit.*, 1994.

¹⁴⁷ Cfr. G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, Napoli, 1860,

¹⁴⁸ Hamilton presentò inutilmente richiesta di trasferimento a Vienna nel 1770 e a Madrid nel 1775.

pitture, asportate in precedenza su ordine di Giuseppe Canart non prima di essere copiate da Giovanni Casanova, disegnatore della Reale Stamperia, comunica con freddezza analitica le controverse pratiche di scavo, le politiche di conservazione delle pitture antiche, le aspre diatribe tra Canart, La Vega e Tanucci. Un dibattito all'interno del quale anche William Hamilton s'inserisce ripetutamente, con molteplici e diversificati strumenti, financo tramite i disegni di Fabris, preziosa documentazione del tempo passato e di quello presente.

5. Tombe etrusche: per una nuova proposta di attribuzione

Nelle sue passeggiate archeologiche Hamilton si spingeva abitualmente anche a nord di Napoli verso Caserta, dove l'attività di scavo clandestino era certamente più agevole e dove il terreno partoriva reperti di raro interesse. Ad attestare tali pratiche il frontespizio della pubblicazione della seconda collezione di vasi di Hamilton curata da Wilhelm Tischbein, autore dei disegni e delle incisioni di tutti e quattro i volumi, in cui l'ambasciatore è ritratto al fianco della seconda moglie Emma nel momento in cui all'interno di una tomba antica viene appena scoperto uno scheletro intatto¹⁴⁹. Nel 1778 William Hamilton inviò alla *Society of Antiquaries* un gruppo di quattro disegni colorati a *gouache* copia di affreschi prelevati da una tomba del IV sec. a.c., la cosiddetta Tomba del Guerriero (Tomba Weege 30), rinvenuta presso Cimitile dal padre di Giovanni Battista Albertini principe di Cimitile e Sanseverino di Cammarota, e che erano entrati a far parte della collezione di Giovanni Battista Carafa duca di Noja la cui figlia aveva sposato proprio il principe di Cimitile (**fig. 168**)¹⁵⁰. É

¹⁴⁹ W. Hamilton, *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years 1789. and 1790. now in the possession of sir W.m Hamilton ... with remarks on each vase by the collector* volumi 1-3, Napoli, 1791-95

¹⁵⁰ La relazione fu letta il 5 novembre 1778 e trascritta nelle *Society's Minutes*, XVI, pp. 86-91, senza commenti. Cfr. I. Jenkins, in *I Greci in occidente*, 1996, pp. 249-51.

Hamilton stesso a fornire tali dettagliate informazioni nella lettera indirizzata al presidente Reverendo dr Milles, con cui anticipava alla Society of Antiquaries l'arrivo dei disegni. I dipinti, oggi ritenuti originari di Nola e non di Cimitile¹⁵¹, sono conservati nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. nr. 9351, 9362, 9363, 9364), giacché provenienti dalla collezione del duca di Noja, acquisita dalla corona napoletana nel 1771 e inglobata nelle collezioni borboniche, ne ha seguito le vicende museali¹⁵². In una lettera datata 8 gennaio 1771,

Per la Tomba Weege³⁰ si veda R. Benassai, *La Tomba dipinta da Nola Weege 30*, in Studi sull'Italia dei Sanniti, Milano, 2000, pp. 78-81. I disegni sembrano attestare che le lastre 9364 e 9362 siano state assemblate dopo il 1778. I documenti relativi all'acquisto parlano di quattro lastre con cornici che furono eseguite nuovamente una volta giunte a Capodimonte. L'assemblaggio dunque potrebbe risalire ad un intervento ottocentesco come attestano i disegni di Constant Moyaux realizzati durante una visita al Museo Reale negli anni trenta del XIX secolo che riproducono le lastre ancora separate.

¹⁵¹ Cfr. *I Greci in Occidente*, Napoli, 1996, pp. 252-58.

¹⁵² Il duca di Noja aveva predisposto la pubblicazione della propria collezione numismatica di cui esiste una versione manoscritta con prove di stampa nella Società Napoletana di Storia Patria (ms. XXIV. B. 7-10) e una seconda redazione oggi non più rintracciabile fu inviata alla *Royal Society* di Londra nel 1758. La collezione fu pubblicata soltanto nel 1778 da Francesco Daniele e comprendeva anche reperti vascolari, scarabei e fregi marmorei. Del nucleo confluito nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli sono stati identificati i rilievi marmorei di *Orfeo* proveniente da "Villa Sora" a Torre del Greco (inv. 6727) e di *Paride e Afrodite* proveniente dagli "Horti di Asinio Pollione" a Roma (inv. 6682) e il mosaico *Teseo e il Minotauro* proveniente da Chieti (inv. 10018). Per una storia della collezione di antichità di Giovan Battista Carafa duca di Noja si vedano F. Daniele, *Alcuni monumenti del Museo Carafa*, Napoli, 1778; *Notizie dei musei e collezioni di antichità e di oggetti di belle arti formate in Napoli raccolte da Bartolomeo Capasso*, in "Rassegna italiana", 1901, fasc. 6, Napoli, 1901, p. 257; M. Bevilacqua, *Tra Napoli, Roma e l'Europa: alcune lettere di Giovanni Carafa duca di Noja*, in "Napoli Nobilissima", 4 s. vol. XXXIV fasc. III-IV maggio- agosto 1995, Napoli, 1995, p. 112, note 15 e 16; *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma, 1986-1989, vol. I, p. 116; vol. II, p. 148; C. Lyons, op. cit. 1997; Idem, *The duke of Noja's classical antiquities*, in *Essay in honour of Dietrich von Bothmer*, edited by Andrew J. Clark and Jasper Gaunt with Benedicte Gilman, Amsterdam, Allard Pierson Museum, 2002. Per l'acquisto da parte di Ferdinando IV della collezione e in particolare per i dipinti della tomba nolana si veda il fascicolo conservato nell'ASNa, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversorum, f. 886bis e successivi. Sulla figura dell'antichista Francesco Daniele si veda A. Tirelli, *Francesco Daniele e lo studio del mondo antico*, in *L'idea dell'antico nel decennio francese*, Atti del terzo seminario di studi "Decennio Francese (1806-1815)", a cura di R. Cioffi e A. Grimaldi, Napoli, 2010.

infatti, il Segretario di Stato Tanucci poté annunciare a Carlo III l'acquisto della collezione Carafa di Noja, le cui trattative e operazioni di stima degli oggetti erano state rese a suo dire particolarmente complesse a causa delle intromissioni di d'Hancarville, mercante introdotto nel Regno per il tramite del conte Kaunitz ambasciatore austriaco e successore di Firmian¹⁵³. Una supplica di Pompeo Carafa, figlio ed erede di Giovan Battista, datata dicembre 1770 e acclusa ad una comunicazione inviata dal marchese Cavalcanti e dal consigliere Caruso a Bernardo Tanucci circa gli accordi economici per la compravendita, al fine di giustificare la l'elevata somma richiesta, sottolineava il valore della collezione «sicchè doveasi considerare non

¹⁵³ Lettera di Tanucci a Carlo III, 8 gennaio 1771, AFS, Estado, 291, f. 120r: «Finalmente dopo tante difficoltà sull'apprezzo del Museo del duca di Noja suscitate da quell'Ancarville Lorenese mercante d'Antichità, e avventuriere sfrattato da molti Stati, che Kaunitz introdusse con G. Duca, Cavalcanti, e Caniso Deputati del Re han riferito il consenso del duca di Noja all'apprezzo antico con qualche piccola mutazione, per la quale il prezzo non passa molto li 12mila ducati, che per le angustie della Tesoreria Reale si pagheranno sulla piccola Cassa Allodiale, benché anch'essa con tanti straordinarj sia mal ridotta...». Il conte von Kaunitz come il suo predecessore, il conte Carlo Firmian, ambasciatore austriaco presso la corte napoletana dal 1754 al 1759, non erano particolarmente graditi a Tanucci, dal quale li allontanava una passione per le arti che resero ad esempio il Firmian uno dei i più sensibili collezionisti a Napoli, acquistando medaglie, antichità, disegni e dipinti antichi e moderni come vedute di Antonio Joli e del romano Carlo Bonavia. Promosso vicerè a Milano, Firmian poté ampliare la sua collezione che comprendeva medaglie, dipinti e disegni antichi, oltre una ricca biblioteca composta prevalentemente da libri di soggetto archeologica, messa in vendita all'incanto dopo la sua morte nel 1783 per appianare i debiti da lui contratti e lasciati agli eredi. Nonostante l'importanza del suo possessore, manca uno studio unitario sulla collezione che consenta di comprendere meglio le dinamiche del collezionismo austriaco a Napoli nella prima metà del XVIII secolo. È stato possibile individuare fin'ora un nucleo dei disegni della raccolta Firmian oggi conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Nazionale di Capodimonte, parte della biblioteca, tra cui un esemplare del catalogo della collezione Carafa edito dal Daniele nel 1777, nei fondi della Biblioteca Braidense di Milano e alcuni elementi del medagliere nelle raccolte del Museo civico del Castello sforzesco a Milano. Cfr. G. Melzi d'Eril, *Una collezione milanese sotto il regno di Maria Teresa d'Austria: la Galleria Firmian*, in "Bergomum", a. 65, 1971, fasc. 1, pp. 55-86. R. Muzzi, *La raccolta Firmian; L'incisione italiana nella raccolta del conte Firmian del Museo di Capodimonte*, Soprintendenza per i Beni Storico Artistici di Napoli, catalogo della mostra (Napoli-Museo di Capodimonte, 1996), Napoli, Electa Napoli, 1996.

solo il prezzo della cosa medesima, ma i mezzi e le spese che han bisognato per acquistarlo, non che la novità e la rarità dello stesso acquisto. Lo stesso si dice in riguardo a' cinque Quadri Etruschi sopra muro, che da quante persone cittadini, e forestieri son stati veduti, tutte l'hanno ammirato con infinito piacere, sorprese come abbia potuto finora restare intatto un monumento dell'antica Etrusca Pittura, senza che niente si dica alla Maestà Vostra dell'industria che usò, nonché del danaio che spese detto suo Padre per farne l'acquisto»¹⁵⁴. In sostanza Pompeo criticava duramente l'apprezzo e le valutazioni fatte dal barone Domenico Ronchi sperando di ottenere qualcosa in più vista la tragica situazione economica. Tuttavia chiedeva di poter tenere almeno le pitture e i mosaici a decoro della casa. Il 23 marzo 1771 Caruso e Cavalcanti scrivevano nuovamente a Tanucci spiegando che, avendo fatto trasportare dal palazzo di Pompeo Carafa tutti i pezzi di antichità, restavano in loco soltanto le pitture etrusche per il cui trasporto era necessaria la direzione di un ingegnere al fine di evitarne il danneggiamento¹⁵⁵. Il mese successivo il direttore del Museo Farnesiano a Capodimonte, padre Della Torre, chiedeva a Tanucci di poter far eseguire delle cornici in legno per poter collocare adeguatamente le pitture nel museo nella sequenza esatta in cui erano disposte nel palazzo Carafa, cosa resa possibile dal fatto che ne aveva fatto eseguire prontamente un disegno prima che si procedesse al

¹⁵⁴ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversorum, b. 886bis.

¹⁵⁵ *Ibidem*: «Rimangono a trasportarsi quattro Pitture Etrusche sopra muro e un Marmo figurato, che per la di loro straordinaria grandezza, e peso han dato motivo al P. torre di farci sapere la difficoltà, che incontra in riguardo al togliersi da quel luogo, dove sono riposte, per non essere conservate in casse di legname, per il di cui effetto potrebbero col maneggiarsi rompersi, ò pure patire nel trasporto deve farsene; si è perciò con noi spiegato che per eseguire il tutto con cautela ha di bisogno la direzione di un ingegnere, affinché possa il medesimo trovare quel modo, che crede più proprio per togliersi da quel luogo, dove stanno al presente e la maniera più sicura per trasportarli a capodimonte. Intanto ci diamo l'onore di passare tutto ciò all'intelligenza di S. E. perchè su di tali notizie possa compiacersi di destinare quell'ingegnere che meglio stimi per dirigere si fatta operazione e darci gl'ordini che si dovranno da noi eseguire al proprio fine, nel mentre colla nostra maggior attenta venerazione ed ossequio restiamo perpetuamente raffermandoci di S. E. Napoli 23 marzo 1771».

trasporto¹⁵⁶. Dall'inventario della Galleria e del Museo nel palazzo degli Studi, redatto nel 1805 dal soprintendente Marchese Haus per ordine di Ferdinando IV, risulta che queste quattro pitture furono trasportate nel Palazzo a via Foria insieme a ciò che rimaneva del Museo Farnesiano¹⁵⁷.

Dal racconto di Hamilton, che riporta quanto riferitogli dall'Albertini, non è possibile evincere il momento della scoperta né le circostanze che favorirono l'esecuzione dei disegni se non il fatto che tali pitture non sarebbero rientrate nelle incisioni delle *Antichità di Ercolano Esposte*. A questo punto è doveroso domandarsi se Hamilton avesse chiesto di far copiare i dipinti quando essi erano già parte della collezione reale oppure in un momento precedente al loro acquisto. Il fatto che l'ambasciatore conoscesse la collezione Carafa, avendone acquistato un gruppo di gemme¹⁵⁸, ci induce a ritenere che la commissione dei disegni sia avvenuta in concomitanza o piuttosto sollecitata dalla decisione dell'acquisto dell'intera collezione da parte della corona. È ipotizzabile che Hamilton avesse atteso di comprendere il destino e l'interesse del re verso la collezione, che fu infatti collocata a Capodimonte, per poi provvedere alla commissione dei disegni oppure che tali disegni fossero stati realizzati prima del 1778, anno della

¹⁵⁶ Missiva di padre Giovanni Maria Della Torre al Segretario di Stato Bernardo Tanucci, Capodimonte, 5 maggio 1771. ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, b. 886 bis.

¹⁵⁷ «Altri quattro [pezzi di pitture antiche, ndr] rappresentanti due cavalieri, e vasi, e frutta etc. Sono del fu Duca di Noja, comprati da S. M. E due più ordinari della istessa eredità sono rimasti a Capodimonte». Insieme alle pitture erano stati trasferiti anche i due rilievi marmorei di *Orfeo e Euridice* e di *Paride e Afrodite* e il mosaico con *Teseo e il Minotauro*. L'inventario, *Nuovo Museo dei Vecchi Studi in Napoli*, era composto da tre parti: *Catalogo delle sculture antiche*, *Avanzi del Museo Farnesiano che fu a Capodimonte*, *Catalogo dei vasi antichi greci*. Il manoscritto, *Inventario di tutti i monumenti dell'arte antica che si conservano nella Galleria e nei Musei della Real Fabbrica comunemente detta de' Vecchi Studj, per ordine di S. M. N. S. formato dal Soprintendente Marchese Haus nell'anno 1805*, è conservato nell'Archivio della Soprintendenza archeologica di Napoli e, trascritto dal De Petra, fu pubblicato in *Documenti per servire alla storia dei musei d'Italia*, Firenze-Roma, 1880, vol. 4, pp. 163-273.

¹⁵⁸ Cfr. C. Lyons, *The Neapolitan context* op. cit. 1997; Idem, *op. cit.* 2002.

lettera, così come era già accaduto per quelli di Pompei, eseguiti nel 1774 ma pubblicati accompagnati da un testo esplicativo solo tre anni dopo. L'ipotesi di un'esecuzione dei disegni quando gli originali erano già stati trasferiti a Capodimonte nel Real Museo implica inevitabilmente l'inoltro di una richiesta di autorizzazione da parte di Hamilton alla Segreteria di Stato, in mancanza della quale l'ambasciatore avrebbe dovuto ricorrere all'aiuto del custode Mattia Zarrillo, sua vecchia conoscenza, o del padre Della Torre col quale col quale Hamilton condivideva l'interesse per la vulcanologia. Sebbene la prassi prevedesse il rilascio di autorizzazione per disegnare nel Museo, la mancanza di precise regolamentazioni potrebbe aver favorito l'accesso e il lavoro del copista delle pitture in questione. Non si dimentichi che proprio a causa delle continue "sparizioni" di opere dal Museo soltanto l'11 marzo 1785 fu emanato un regolamento vero e proprio che disciplinasse non soltanto le modalità di accesso ma anche l'organizzazione del lavoro e delle competenze del personale ivi assegnato¹⁵⁹.

Quel che è certo è la premura dell'ambasciatore di vedere pubblicato un articolo su tali dipinti così come già avvenuto con i disegni di Pompei. Nulla viene detto circa l'autore dei disegni mentre è evidente dalla lettera dell'ambasciatore che le *gouaches* furono inviate in un secondo momento. L'ipotesi di attribuire questi fogli a Francesco

¹⁵⁹ Al punto 6 del Regolamento si dichiara espressamente che «Nessun Pittore che voglia Studiare potrà essere ammesso nel Museo, senza l'espressa licenza di S. M.»; al punto 7 che «Coloro de' Pittori che anno il R.I permesso, potranno entrare, ed esercitarsi nella loro professione, ma non mai più di sei al giorno, o sei per settimana come parrà meglio; restando a carico dell'Intendente di destinare con imparzialità i giorni a Pittori secondo il numero che questi sieno, con farsi il giro poi de medesimi»; al punto 9 che «É assolutamente vietato di far entrare alcuno nel Museo senz'ordine firmato dal Segretario di Stato; ed una mancanza su tale oggetto, sarà severamente punita, anche con perdita dell'impiego». ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Museo di Capodimonte - Fabbrica di Porcellane, a. 1790-1796, f. 1552, inc. 14, ff. 10-11. Cfr. A. Ferri Missano, *Il funzionamento dei Musei Napoletani in età borbonica. Alcune novità*, in "Museologia", 16 luglio-dicembre 1984, Napoli, 1984, pp. 42-59; Idem, *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli", vol. XXIX, n.s. XVII, 1986-1987, Napoli, pp. 89-117.

Progenie sembra doversi accantonare in favore di Fabris, per motivi cronologici e pratici: il pittore era in quel momento attivissimo per l'ambasciatore e il ricorso ai collaboratori di Fabris come Progenie o Della Gatta avvenne solo in seconda battuta per indisponibilità del Nostro.

Bisogna rilevare come in Hamilton l'interesse antiquario s'intersecasse con quello naturalistico e scientifico al punto di avvalersi del lavoro dello stesso artista per entrambe le imprese: l'imminente pubblicazione di uno scritto interamente dedicato a Pompei ed Ercolano per il quale i disegni di Fabris sarebbero stati solo un piccolo saggio anticipatore e probabilmente uno studio più approfondito delle aree archeologiche non vesuviane e la pubblicazione dei *Campi Phlegraei*. Tuttavia analizzando la cronologia delle lettere inviate alla *Royal Society* comprendiamo quanto i due argomenti si alternassero: gli anni di silenzio nelle *Philosophical Transactions* (1771 e 1772, 1774-1779) corrispondono a quelli in cui Hamilton si dedicò alla pubblicazione e alla vendita della sua collezione e allo studio dei reperti archeologici testimoniato dalle lettere inviate alla *Society of Antiquaries* (1774 e 1778).

6. Dagli eventi della corte ai fenomeni della Natura: la genesi dei Campi Phlegraei

«Do not expect any circumstantial account of Mount Vesuvius: Mr Hamilton (now sir William) has wrote most ingeniously upon the mountain and volacanoes in general; his treatise will appear shortly in English»¹⁶⁰. Così scriveva Lady Miller da Napoli guardando ogni sera il terreno incandescente del vulcano.

La cultura libraria e bibliotecaria costituiva il primo nucleo per la conoscenza della penisola italiana osservata attraverso le parole di Plinio, Orazio, Quintiliano, Livio e ciò è tanto più vero quando la meta ultima del viaggio erano i siti archeologici di vecchio o nuovo scavo. Se

¹⁶⁰ Lady Anne Miller, *Letters from Italy describing the manners, customs, antiquities, painting etc of that Country in the year 1770-1772*, second edition revised and correct, London, 1777, vol. 2, p. 144.

la gravidanza della cultura classica era di tale portata, questa modalità interpretativa della realtà italiota era applicata anche nei confronti della natura, all'atto dell'approccio con il territorio e di conseguenza stava alla base degli interessi "scientifici" dei viaggiatori? In altre parole: la lettura di Plinio accompagnava o precedeva l'ascesa al Vesuvio?

Dalla lettura dei resoconti dei viaggiatori sembrerebbe che i testi antichi costituissero la base sulla quale essi avrebbero poi, una volta giunti sul posto, verificato o confutato le conoscenze acquisite. L'importanza della letteratura antica come strumento interpretativo del paesaggio è sancita dal fatto che William Hamilton poté presto fregiarsi dell'appellativo di *Modern Pliny*¹⁶¹, ma in che modo questi esploratori si affrancassero da una lettura del territorio napoletano in chiave classico-antica in favore di un approccio di natura scientifica moderna è doveroso domandarselo ai fini della comprensione della diffusione della pittura di paesaggio e delle vedute delle eruzioni del Vesuvio. Indizi per una risposta possono provenire naturalmente dalla consistenza delle biblioteche e delle collezioni di oggetti artistici e di *naturalia*.

Se va riconosciuto a Hamilton il merito di aver profondamente modificato con le sue sistematiche osservazioni la percezione degli eventi vulcanici, va osservato che tale cambiamento sia nella sua forma di Idea che nella sua rappresentazione grafica attraverso la *gouache* è frutto della profonda intesa che ha legato l'osservatore al pittore, Hamilton a Fabris. È probabile quindi che l'emancipazione dal ruolo di documentarista di eventi umani di matrice bamboccianta a quello di vedutista-paesaggista moderno di Fabris sia avvenuto per impulso e sollecitazione delle istanze di verità di cui William Hamilton era portatore e che analogamente avvenisse anche il passaggio al *medium*

¹⁶¹ «Hamilton's talents were not confined to hunting parties and walks in the country. He had the naturalist's intensity of observation, the ox-like patience of a geologist, never satisfied with a single look at the phenomena. The ambassador's vulcanological expedition became a feature of the Neapolitan landscape». Cfr. A. Schnapp, *Antiquarian studies in Naples*, in *The Birth and Death of a Nation State*, ed. by G. Imbruglia, 2000, p. 159-60.

della *gouache* su carta, da secoli utilizzato nell'illustrazione scientifica, consentendo a Fabris di ottenere maggiore agevolezza nella resa delle varietà cromatiche degli strati geologici, della flora dei territori esplorati che diversamente non avrebbe ottenuto con il colore ad olio su tela¹⁶². Certamente l'osservazione dal vivo che tanta ammirazione procurava nelle amicizie di Hamilton fu imprescindibile per il conseguimento di riconoscimenti da parte dell'ambiente scientifico e dei cultori della materia. Il 25 settembre 1766 Lord Mountstuart così scriveva a sir Hamilton: «I envy you much the night you passed on Mount Vesuvius, it must have been glorious. I think you richly deserve F. R. S. for the pains you have been at to send them a description of it»¹⁶³.

In qualità di rappresentante diplomatico Hamilton informava regolarmente il Segretario di Stato britannico per il dipartimento meridionale anche delle eruzioni del Vesuvio: in due occasioni infatti inviò a Whitehall non soltanto lettere ma anche disegni del Vesuvio. La prima lettera datata 1 aprile 1766 fu ricevuta il 24 dello stesso mese e conteneva in allegato un solo disegno dell'eruzione, presumibilmente una veduta del vulcano, la seconda, datata 2 novembre 1767, giunta il 24 novembre, riguardava l'eruzione del mese precedente ed era corredata da due disegni dei due lati del Vesuvio eseguiti sul posto, non dissimili da quelli inviati alla Royal Society (**figg. 44-45**)¹⁶⁴.

In una lettera datata 5 luglio 1768 Mathew Maty, bibliotecario del *British Museum* e segretario della *Royal Society*, comunicando a Hamilton i complimenti e i ringraziamenti della Società per le sue

¹⁶² Il binomio osservatore-pittore era probabilmente già stato sperimentato dal console inglese a Napoli Isaac Jamineau che, stando alle lettere del 7 dicembre, 14 dicembre, 17 dicembre, 21 dicembre e 28 dicembre 1754 inviate alla *Royal Society* sull'eruzione del Vesuvio di quell'anno, vi aveva assistito al fianco del pittore Ignace Vernet.

Cfr. *An extract of the subsequence of three letters from sir Isaac Jamineau, Esq; His consul at Naples to Sir Francis Hoskins Eyles Stiles, Bart. and F.R.S. concerning the late eruption of Mount Vesuvius*, in "Philosophical Transactions", vol. 49, 1755-1756, pp. 24-28.

¹⁶³ *Hamilton and Nelson papers*, vol. 1, 1893, lettera n° 9, Lord Mountstuart a William Hamilton, Luton park, 25 settembre 1766, p. 6.

¹⁶⁴ Public Record Office, Precis Books, SP104/102, 24 aprile 1766; SP 104/103 24 novembre 1767.

relazioni sui fenomeni del Vesuvio assicurava che sia i disegni inviati da Lord Shelburne sia le stampe inviate da sir Hamilton erano state disposte da Maty in persona nella sede della Società e che i disegni inviati con la sua ultima relazione sarebbero stati tradotti in mezzatinta per la pubblicazione nel successivo volume delle *Philosophical Transactions*. Maty conferma che Hamilton inviasse regolarmente disegni dei fenomeni eruttivi ripresi dal vivo e che essi erano destinati per il loro valore ad essere esposti alla vista dei Fellows¹⁶⁵. Hamilton

¹⁶⁵ BL, Add. Ms. 40714, ff. 47-48: « [...] The picture has likewise sent by the earl of Shelburne, and by the prints you were pleased to give me, makes now a very fine apparence in one of our rooms, and gives to the beholders the most striking representation of that awfull phenomenon which you have with such resolution and constancy observed, and so minutely as well as philosophically accounted for and described. The Council of the Royal Society were unanimous in ordering your last Account to be published in our next Volume, and I hope the engravings of your drawings which I have put in the best hands that I could procure, will be executed in Mezzo tinto (the species of engraving the best adapted for that porpuse) with elegant fidelity».

Fino al 1780 la Royal Society aveva sede a Crane Court dove erano a disposizione dei membri una sala riunioni, un archivio, una biblioteca progettati da Christopher Wren e altre sale di piccole dimensioni. È nella sala riunioni che le vedute erano esposte.

BL, Add. Ms. 42069, f. 81, Lettera del 26 luglio 1768 di Mathew Maty a William Hamilton: «Your memoir on the last eruption of Mount Vesuvius is a great ornament and has been prodigiously well received. The plates I had executed in the best manner I could in mezzotinto, thinking that the best manner of representing that beatifully dreadfull phenomenon».

Ad ottobre da villa Angelica alle pendici del Vesuvio Hamilton rispondeva: «Sir, I have but very lately received your last obliging letter of the 5th of July with the vol. of Philosophical Transactions, Giusepino the billiard player by whom you was so good as to send them having been detain'd some time at Paris and elsewhere. After returning you my sincere thanks for many kind expressions in your letter I must beg of you to assure the Trustees of the British Museum that I think my self most amply recompenced for the trouble I have been at (?) in collecting the natural curiosities of Mount Vesuvius, by their thinking them worthy of a place in the Museum. I must likewise beg of you to express my satisfaction at the notice the(y cancellata) (Royal Society aggiunta) have been pleased to take of my accounts of the two last Eruptions of Mount Vesuvius. [...] Let me only thank you once more for the kind offers and expressions in yout letter and for the care you have had in setting off my present to the Museum to the best advantage, of which I have been told from many quarters. I must also speak that I had the greater pleasure in your sons acquaintance who has in my opinion as good a head and is better as good a hearth as ever I met with in my life I shall always love and estime him». Londra, Royal Society Archive, *Letters & Papers/5/71*, Lettera di William Hamilton a Matthew Maty, 4 ottobre 1768, parzialmente pubblicata in *Philosophical Transactions*, 2 marzo 1769, vol. 69.

infatti inviava continuamente materiale a supporto della comprensione delle sue relazioni, disegni, stampe, materiale eruttivo, fino ad arrivare ad allegare alla lettera del 29 dicembre 1767 una sorta di scatola stetoscopica con un disegno ad acquerello o a *gouache* su vetro, destinata ad essere illuminata dal retro, per consentire ai Fellows di intuire cosa fosse un'eruzione vulcanica¹⁶⁶. Il Segretario della Royal Society, John Pringle, ringraziò personalmente Hamilton per l'interessante relazione e per il dono¹⁶⁷. Il 18 novembre 1767 tramite i banchieri Hart&Wilkens Hamilton compensò il pittore Giuseppe Bracci con quarantacinque ducati «in virtù di un suo ordine conferitoli in data de 26 agosto 1767, in cui disse essere per prezzo di un suo quadro che rappresenta il Monte Vesuvio fatto dal detto Bracci», mentre il 19 agosto 1768 il pittore è nuovamente destinatario di un pagamento di cinquanta ducati per «una pittura trasparente del Monte Vesuvio»¹⁶⁸. I

¹⁶⁶ Cfr. J. Thackray, *The Modern Pliny: William Hamilton and Vesuvius*, in London 1996, pp. 66-67. La collezione di pietre laviche vesuviane è ancora conservata nel British Museum, esposta nella Enlightenment Room.

¹⁶⁷ BL, Add. Ms. 42069, f. 61, Lettera di John Pringle, segretario della Royal Society, 2 maggio 1768: «[...] i have not been waiting for expressing my obligation to you, for the very curious and (...?) account which you sent us of the late great eruption of Vesuvius; and for the charming painting of the same which accompanied it. The representation of that grand and terrible scene by means of the transparent colours was so lively and so striking, that there seemed to be nothing wanting in us distant spectators but the fright that every body must have been feired with who were near».

¹⁶⁸ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1599, partita di 45 ducati del 18 novembre 1767, f. 6034: «Alli signori Hart et Wilkens ducati quarantacinque e per loro a don Giuseppe Bracci e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto del Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. Britannica presso questa corte, in virtù di un suo ordine conferitoli in data de 26 agosto 1767, in cui disse essere per prezzo di un suo quadro che rappresenta il Monte Vesuvio fatto dal detto Bracci, e ponerli a suo conto e per esso con autentica di Notar Giovanni Salvetti di Napoli a don Carlo Buonanno per altritanti e per esso al detto Chiaramonte per altritanti notata fede a 27 agosto 1767». ASBN, *Ibidem*, matr. 1621, partita di 50 ducati del 19 agosto 1768, f. 5109: «Alli suddetti [Hart et Wilkens] ducati cinquanta e per loro a don Giuseppe Bracci, e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto del Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte, in virtù di suo ordine conferitoli in data de 18 caduto in cui disse essere per prezzo di una pittura trasparente del Monte Vesuvio, e ponerli a suo

documenti dunque dicono che Hamilton avesse commissionato i primi disegni del Vesuvio e in particolare la pittura trasparente inviata a Londra all'inizio del 1768 a Giuseppe Bracci, del quale conosceva bene l'abilità essendo questi uno degli incisori delle tavole delle *Antiquités Étrusques Grèques et Romaines*. Hamilton si sarebbe rivolto a Fabris per la documentazione dell'eruzione del Vesuvio iniziata il 28 marzo 1766, mentre per quella dell'ottobre 1767 gli avrebbe preferito Giuseppe Bracci, complice forse l'impegno del Nostro per il visconte di Choiseul-Praslin (**figg. 46-48**). Non essendo sopravvissuti i disegni originali, l'eruzione del 1767 è nota attraverso due incisioni pubblicate nelle *Philosophical Transactions* del 1768, replicate in seguito da editori e librai. L'uso di supporti trasparenti in pittura per raffigurare le eruzioni vulcaniche ebbe ampia diffusione nella seconda metà del XVIII secolo in Inghilterra, con la creazione dei cosiddetti *Eidophusika*, come attestano due incisioni conservate nel British Museum, *View of Mount Vesuvius from the original drawing by W. Orme/sold and publish'd February 1st 1799, by Ed. Orme, Conduit Street, London/where may be had a great variety of Transparent Paints & every requisite for drawing them; Eruption of Vesuvius/Publish'd by Sintzenich N° 5 Charles Street, Midd. Hosp. l 5 April 1799 (fig. 169)*. Lo stesso Fabris dovette cimentarsi con l'*eidophusikon* dal momento che l'attore David Garrick ne acquistò un esemplare già appartenuto a sir William e corredato di una sua lettera di istruzioni per il funzionamento del marchingegno¹⁶⁹. Di che tipo di tecnica si trattasse lo spiega bene Friedrich Johan Lorenz Meyer che vide il pittore tedesco Jacob Philipp Hackert utilizzarla a Roma nel 1783: «Il paesaggio che dev'essere raffigurato viene dipinto con colori ad acquerello su carta. Le cose più grandi come montagne, navi, case, figure umane si tagliano e poi s'incollano su questa carta. Le parti illuminate dal raggio di luna si cospargono con alcool che fa diventare trasparente la carta (...). Il tutto viene colorato e il disco della luna lasciato bianco. Sopra il tutto si incolla poi un foglio di carta bianca

conto; per esso con autentica di Notare Giovanni Salvetti al detto Chiaromonte per altritanti; notata fede a 20 caduto».

¹⁶⁹ Per l'acquisto di opere della collezione Hamilton da parte di Garrick vedi infra.

molto sottile, solo la luna rimane libera. Dopodiché si incastra l'immagine in una scatola tra due specchi e dietro la luna si mette una lampada; una seconda lampada si mette là dove nell'immagine c'è una luce più forte come per esempio un fuoco»¹⁷⁰. Del resto la passione per gli spettacoli pirotecnici aveva fatto sì che uno degli eventi mondani imperdibili a Roma fosse la Girandola di Castel Sant'Angelo, soggetto di grande successo per dipinti e *gouache*. Lo stesso Fabris non poté sottrarsi dal dipingerne una veduta (Roma, Ambasciata del Regno Unito)¹⁷¹.

Le lettere di Hamilton alla *Royal Society* erano circolate facilmente a Londra non soltanto tramite gli estratti dalle *Philosophical Transactions*, pubblicati nel *Gentleman's Magazine*, ma anche tramite le edizioni curate dall'editore e libraio Thomas Cadell che le aveva raccolte in un volume pubblicato nel 1772 cui fecero seguito altre due edizioni, aggiornate dall'inserimento di note e illustrazioni, nel 1773 e nel 1774¹⁷². A partire da questi anni Hamilton iniziò ad immaginare una veste più dignitosa per i suoi studi, memore certamente dell'elegante pubblicazione della sua collezione archeologica, con un apparato iconografico che avrebbe facilitato la comprensione del testo e consentito al lettore di dare forma e colore ai luoghi descritti. Il libro che avrebbe raccolto tutte le lettere pubblicate sino a quel momento sarebbe stato stampato a Napoli e ivi commercializzato. Il 6 giugno 1775 Hamilton confidava a Greville la speranza che il libro con quaranta disegni di Fabris fosse pronto entro l'arrivo del nipote a Napoli, in modo da poterlo accompagnare in una gita esplorativa sul vulcano e nei suoi dintorni¹⁷³ e ancora il 14 novembre comunicava lo stato di avanzamento

¹⁷⁰ F. J. L. von Meyer, *Darstellungen aus Italien*, Berlin 1792, citato in M. Visone, *Jacob Philipp Hackert e il paesaggismo all'inglese*, in *Jacob Philipp Hackert, op. cit.*, catalogo della mostra, 2007, p. 82.

¹⁷¹ Olio su tela, 72,5x92 cm; Government Art Collection, inv. 5520.

¹⁷² K. Wood, *Making and circulating knowledge through sir William Hamilton's "Campi phlegraei"*, in "The British Journal for the History of Science", vol. 39, n. 1, March 2006, pp. 67-96.

¹⁷³ Lettera di William Hamilton a Charles Greville, Napoli, 6 giugno 1775, «[...] By the time you come here I hope the new edition of my volcanick letters, with about forty colour'd prints by Fabris, & giving the clearest idea of every stratum in this country of all the craters will be finished, & I

dell'opera¹⁷⁴. Il 19 dicembre 1775 rivolgendosi a Greville Hamilton ammetteva che «The work goes on well, but we cannot include everithing curious under 50 plates, but it cost the devil all, but I never give up; I will not be at the trouble of correcting my three butts. I have according to your advice, secured the original drawings. You cannot conceive how interesting the work is grown by the additional drawings, all of which have been taken on the spot»¹⁷⁵.

Dalla corrispondenza con Greville e dall'introduzione del libro sappiamo che Hamilton scelse come disegnatore e coordinatore del

will with great pleasure accompany you with the book to the spots themselves. I wish every book of Natural History was executed with such fidelity, & we shou'd not be so much in the dark as we are [...]». *The Hamilton op. cit.*, 1893, vol. 1, p. 38, n. 54.

¹⁷⁴ Lettera di William Hamilton a Charles Greville, Napoli, 14 novembre 1775: «[...]When I have the whole Collection I shall draw upon you, for, as I mention'd in my last, Fabris's demands keep me very short. That work goes on finely; in two or three months I hope 150 copies will be ready for the publick. I am sure he will not be able to furnish fast enough the demand he will have for them [...]». *The Hamilton, op. cit.* 1893, p. 41, n. 58.

¹⁷⁵ *The Hamilton and Nelson papers, op. cit.*, 1893, p. 43. Lettera di Hamilton a Greville. Caserta, 19 dicembre 1775. Alcune delle *gouaches* originali sono conservate nella British Library (Tab.435.a.15) in un volume rilegato in tre tomi. Il primo tomo contiene la tavola I e l'originale *gouache*, in "antiporta" c'è un foglio su cui sono incollate cinque piccole *gouache* di cui quattro sono riprese da soggetti di Fabris, sebbene una nota manoscritta settecentesca riferisca che esse sono copie da Richard Wilson e da Joseph Wright of Derby. Alla fine del primo tomo sono inserite sei *gouaches* raffiguranti eruzioni del Vesuvio dal 1737 al 1794, e una piccola stampa dell'eruzione del Vesuvio dell'8 agosto 1779, *View of the Eruption of Mount Vesuvius, August 8 1779 from Pausilips published 1st Octor 1780 by Fielding & Walker in Paternoster Row*, tratta da una *gouache* originale di Francesco Progenie, già pubblicata nelle *Philosophical Transactions* del 1780, conservata nell'archivio della Royal Society. Il tomo si chiude con due *gouache* originali del *Supplement* (tavv. II e III). Il secondo tomo contiene le tavole incise e i loro originali (II, III, VI, VII, XIV, XVI, XVIII, XVIII, XXIX, XXXII, XXXIX, XLV) alternate in maniera casuale con *gouache* databili ai primi dell'Ottocento. Sedici *goauches* originali, già in collezione Lemmermann, erano conservate fino agli anni novanta in collezione Sachs a Ischia. La loro attuale ubicazione è ignota.

Per l'identificazione dell'autore delle *gouaches* e dell'esemplare corredato dai disegni originali e conservato nella British Library cfr. *Vedute napoletane della raccolta Lemmermann*, catalogo della mostra a cura di G. Doria e O. Ferrari, Napoli, 1957; C. Knight, *Il contributo di Pietro Fabris ai Campi Phlegraei di Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXII, fasc. III – IV, maggio-agosto 1983, Napoli, 1983, pp. 100 - 110.

lavoro editoriale Pietro Fabris il quale tra la fine del maggio e l'inizio del giugno 1776 poté presentare al re Ferdinando IV due esemplari della nuova pubblicazione chiedendo al contempo il privilegio di privativa a tutela dei suoi diritti d'autore delle incisioni colorate¹⁷⁶. La richiesta dovette essere scaturita dal rischio concreto di veder circolare copie dei propri disegni come era già accaduto a Étienne Giraud, il quale aveva denunciato al Supremo Magistato di Commercio, organo deputato a dirimere le controversie commerciali nel Regno di Napoli, la circolazione di copie delle proprie incisioni non autorizzate in vendita

¹⁷⁶ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversorum, b. 920: «S. R. M.

Sig:re

Pietro Fabris Pittore, ed Autore de' disegni coloriti, annessi all'Opera del Cavalier Don Guglielmo Hamilton, intitolata *Campi Phlegrei*, trattato de' vulcani del Regno di Napoli e di Sicilia, che si prosiegue darsi al Pubblico dal medesimo Pietro Fabris, concedutagli per grata remunerazione dal denominato Cavaliere; Supplica umilmente la M. V. l'Oratore, affinché si degni decorarla con Real suo Privilegio, acciò non sia da altri disturbato che con somiglianti disegni incisi, e coloriti potrebbero impedirgli l'esito ed il frutto di tali erudite fatiche, che adornano la Repubblica Letteraria. Lo riceverà come un atto della somma Real Vostra Clemenza ed à grazia particolare, ut Deus & Pietro Fabris supplica come sopra

Il suddetto memoriale è porto da detto Don Pietro Fabris ed in fede lo Notaio Antonio Punzo di Napoli richiesto ho segnato».

La supplica corredata di firma di Pietro Fabris autenticata dal notaio Antonio Punzo è sprovvista di data ma dovette essere accompagnata da una missiva di Hamilton se l'11 giugno 1776 il Segretario di Stato, Bernardo Tanucci, scriveva a Carlo III in Spagna che «ad istanza del Ministro di Inghilterra si è concessa la privativa di stampare due tomi di varie vedute di questo regno e di quello di Sicilia colorite con un certo segreto da un artefice Fabris».

Cfr. *Bernardo Tanucci - Lettere a Carlo III di Borbone 1759-1776*, registi a cura di R. Mincuzzi, Roma, 1969, p. 1035.

Gli esemplari presentati da Fabris potrebbero essere identificati con i tre tomi rilegati in un unico volume conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli recante il timbro della Reale Biblioteca. Il volume, sprovvisto del privilegio richiesto dal pittore, contiene alcuni errori di stampa (la numerazione delle pagine salta da 89 a 100 nei *Campi Phlegraei*) e di impaginazione (nel *Supplemento* edito nel 1779 l'Advertisement è inserito immediatamente dopo il testo e non dopo le tavole, come abbiamo riscontrato in altri esemplari esaminati).

Delle numerose copie rintracciate segnaliamo le seguenti: *ex libris* John Kerr, duca di Roxburghe (Londra, National Art Library); Biblioteca Brancacciana di Napoli (Napoli, Biblioteca Nazionale); *ex libris* sir William Hamilton con disegni originali (Londra, British Library, Tab.435.a.15.); *ex libris* Papa Pio VI (Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève); un esemplare corredata dell'annuncio di vendita (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, FB-21132).

presso le botteghe di Napoli e a prezzi notevolmente inferiori a quelli delle stampe originali. Dell'accaduto parlarono assiduamente tra aprile e marzo 1772 il chargé d'affair a Napoli, Béranger, e il duca d'Aguillon¹⁷⁷.

Il libro *Campi Phlegraei* consta di due tomi indivisibili, il primo contenente le lettere di Hamilton e il secondo cinquantaquattro illustrazioni ad acquaforte colorate a *gouache* dei luoghi del Regno di Napoli e Sicilia esplorati dall'ambasciatore durante il primo decennio del soggiorno napoletano. Il primo volume, dopo il frontespizio, si apre con la pianta del *Cratere Napoletano* disegnata da Pietro Fabris ed incisa da Giuseppe Guerra (**fig. 140**)¹⁷⁸, assolutamente nuova rispetto ai precedenti esempi di Antoine Cardon (1762), ripresa poi da Guglielmo Morghen (1772) o degli ingegneri Carlo Weber e Rocco Gioacchino Alcubierre (1754) circolanti sul mercato librario¹⁷⁹.

Il testo con traduzione a fronte in lingua francese rendeva accessibile agli studiosi e appassionati di tutta Europa le idee di sir William Hamilton circa la causa e la natura delle eruzioni vulcaniche ma soprattutto per la prima volta rendeva possibile con verità cromatica il viaggio nella campagna dell'Italia meridionale anche a coloro i quali non avevano ancora compiuto il *Grand Tour*. I luoghi illustrati da Fabris e dai suoi collaboratori sono strettamente legati agli interessi scientifici e archeologici dell'ambasciatore ma anche a momenti biografici del Nostro: non sarà un caso che la tavola VII raffiguri una veduta del Vesuvio e della villa del Principe Jaci che Ferdinando IV avrebbe

¹⁷⁷ Cfr. É. Beck Saiello, *Napoli, op. cit.* 2008, p. 149 nota 469.

¹⁷⁸ Ricordato dal Grossi ancora vivente nel 1821 e attivo presso il Burò topografico, di Giuseppe Guerra conosciamo solo pochi elementi biografici. Cfr. G. G. Grossi, *Ricerche su l'origine, i progressi e sul decadimento delle belle arti fondate sul disegno*, Napoli, 1821, p. XXXVI; V. Valerio, *Il Real Ufficio Topografico di Napoli*, 1979. Per la carriera vedi supra.

¹⁷⁹ Per la problematica datazione della serie del *Cratere Neapolitano* di Cardon si veda Griener 1992. La pianta di Weber e Alcubierre era inserita in chiusura del primo volume delle *Antichità di Ercolano Esposte*, Napoli, 1754. Sebbene inizialmente destinate ad essere inviate in dono esclusivo alle corti reali e principesche d'Europa da parte del re di Napoli, sappiamo da fonti documentarie che a partire dagli anni settanta del secolo le *Antichità* divennero acquistabili e che gli introiti derivanti dalla vendita finirono col foraggiare le casse allodiali.

acquistato di lì a poco e dove avrebbero trovato collocazione proprio quattro dipinti di Fabris¹⁸⁰.

Quello intrapreso da Hamilton e dal suo pittore era senza dubbio un lavoro innovativo ma faticoso e dispendioso, tanto da indurre Fabris a chiedere a sir Hamilton un prestito in denaro che dalla corrispondenza tra l'ambasciatore e il nipote Charles sappiamo ammontasse a circa 1.300 sterline¹⁸¹. Gli ordini di acquisto non dovettero essere sufficienti a coprire le spese di produzione se soltanto un anno e mezzo più tardi, il 24 ottobre 1778, Fabris avrebbe emesso una polizza di fede di trenta ducati a favore dell'ambasciatore, a saldo di un precedente prestito di 11.141 ducati concessogli appunto per la pubblicazione dei *Campi Phlegraei*¹⁸².

¹⁸⁰ Cfr. A. Gonzàles-Palacios, *The furnishing of Villa Favorita at Resina*, op. cit., 1974.

¹⁸¹ Lettera di William Hamilton a Charles Greville, 12 marzo 1776: «[...] I wish to finish the volcanick work before I leave Naples, which I purpose doing the 1st of May, my presence here was absolutely necessary. Considering the difficulty of printing in two foreign languages, the edition promises well; but the plates which are the material will I am sure surpass any thing of kind. I have been obliged to be the translator, corrector, inspector &c &c. What is worse, the furnisher of the money; above £ 1.300 already is gone, but, thank God, the last plate is in hand which compleats 54. Nothing material has been omitted. I have secured the original drawings, tho' they have suffer'd much by handling, flies, &c». *The Hamilton op. cit.*, 1893, vol. 1, p. 48 n. 71.

¹⁸² ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa matr. 1825, partita di 424 ducati del 19 gennaio 1778, f. 5436, p. 45r: «Ad Hart & Wilckens ducati quattrocentoventiquattro e per loro a don Pietro Fabris e sono per tanti de loro se l'improntano graziosamente per doverceli restituire, siccome il medesimo ha promesso restituirceli e pagarceli per tutto la fine di dicembre 1778. e ce ne ha cautelato con sua di cambio de 2 corrente sottoscritta accettata e diretta sopra di se medesimo autenticata da Notar Costantino Palumbo che per loro si consegna alla quale si riferisce e per esso con autentica di Notar Costantino Palumbo a detto Guarino per altritanti notata fede 2 corrente». Inedito.

ASBN, *Banco di San Giacomo*, Giornale copiapolizze di cassa, matr. 2102, partita di 30 ducati del 24 ottobre 1778, p. 354-355 e giornale copiapolizze di cassa matr. 2100, partita di 300 ducati del 18 novembre 1778, pp. 388-389, editi da É. Beck Saiello, op. cit. 2008, docc. 7 e 8. BL, *Add. Ms. 40714*, f. 186, *Bilancio Generale in Epilogo del Dare e dell'avere di sua ecc.za il signor Cavaliere Hamilton per mano di me Gasparo Russo principiando dalli 21 novembre 1777 e terminato a 30 novembre 1778 come qui sotto si distingue*. In ottobre 1778 con polizza in testa di Fabris Hamilton riceve 30 ducati. Inedito.

Non siamo certi allo stato attuale degli studi del numero delle maestranze impiegate nella realizzazione del libro, ma sappiamo che esso era in vendita presso l'abitazione di Fabris a Mergellina e che lo stampatore a nome del quale venne inviata la richiesta di *Imprimatur* era Francesco Morelli¹⁸³. Sarebbe sensato immaginare Fabris e Morelli associati nella direzione e coordinazione del lavoro per le rispettive competenze: il primo impegnato a dirigere i coloristi e gli incisori, il secondo gli stampatori. Forse proprio tra questi giovani per i quali Fabris liquidò all'incisore Vincenzo Cicchetti l'importo di 185 ducati il 13 ottobre 1778¹⁸⁴ c'erano due artisti destinati a proseguire la loro carriera al fianco dell'ambasciatore: Francesco Saverio Della Gatta e Francesco Progenie. Dal raffronto delle tavole dei *Campi Phlegraei* con una tempera della collezione Alisio (Napoli, Museo di San Martino) sembra plausibile ascrivere a Francesco Progenie alcune delle incisioni del testo¹⁸⁵.

Poiché il libro aveva un carattere essenzialmente scientifico, quanto fu richiesto agli artisti non era soltanto offrire al lettore un'immagine del

¹⁸³ ASNA, *Real Camera di Santa Chiara-Delegazione della Real Giurisdizione*, Imprimatur e reimprimatur, vol. 3, f. 36.

BL, Add. Ms. 42070B, f. 63: «Dichiaro io sottoscritto di aver ricevuto da sua ecc.za il sig. Cavaliere Hamilton docati cento a conto dell'opera che si sta stampando sopra le osservazioni sue de' Volcani delle due Sicilie. Napoli 1 Aprile 1776. Francesco Morelli».

Un esemplare dei *Campi Phlegraei* dotato di Imprimatur ma sprovvisto del privilegio di privativa è conservato nella National Art Library a Londra. Si tratterebbe dunque di una prima tiratura, antecedente al rilascio del Privilegium del 12 luglio 1776.

«Palazzo 15 luglio 1776. Al marchese Tanucci. Eccellentissimo Signore. D'ordine del Re trasmetto a V. E. li assenti e Privilegi nelli annessi fogli denotati acciò l'E. V. si serva farvi apponere la Reale Stampiglia, e poi rispedirmeli. Palazzo 12 luglio 1776. Carlo de Marco.

Privilegi per la firma di S. M. D. G.

[...]

17: Privilegius non imprimendi per decennius opus vulgo intitulatus Campi Flegrei del cavaliere Hamilton tom: 1, nec incidendi graphidas coloratas dicto opri annexas tom: alt. ad instantiam Petri Fabris, eus conditionibus tamen limitatis pretiis, et eodas modo, et forma, ut s.a expressis». ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversorum, b. 920. Inedito.

¹⁸⁴ ASBN, *Banco di San Giacomo*, Giornale copiapolizze di cassa 1778, matr. 2095, partita di 185 ducati del 13 ottobre 1778, f. 842 edito da É. Beck Saiello, *op. cit.* 2008, doc. 5. Vedi supra capitolo II.

¹⁸⁵ Vedi supra capitolo II.

paesaggio esplorato ma dedicare ampio spazio ai particolari, reperti fossili, conchiglie e frammenti geologici, che l'ambasciatore aveva raccolto durante le sue escursioni e i suoi esperimenti condotti nei pressi di Villa Emma sul litorale di Posillipo, dove in una vasca artificiale con un ricambio continuo di acqua marina aveva coltivato e osservato «a variety of plants, insects and frutti di mare, as they call them, which are easily got by the means of divers. I will at least have drawings made of every thing new and as I think extraordinary». Per quel che riguardava la vulcanologia Hamilton confessava al nipote Greville che l'avrebbe tormentato con l'argomento «as I am going on with the subject of Volcanoes, and if anything new should [come out] relative to Natural History or Electricity order Cadell the Bookseller to [send it] to me (...)»¹⁸⁶.

Tra i primi acquirenti di Fabris si annoverano la contessa d'Orford¹⁸⁷, Penn Asheton Curzon (1757-1797) che aveva soggiornato a Napoli nel 1777 e George Legge, visconte di Lewisham, a Napoli all'inizio del 1778, Friederick Ponsonby, visconte Duncannon. Curzon aveva acquistato anche alcuni esemplari di minerali e pietre vulcaniche evidentemente a supporto delle immagini e del testo offerti dai *Campi Phlegraei*¹⁸⁸.

¹⁸⁶ *Hamilton and Nelson, op. cit.*, vol. 1, 1893, lettera n° 36, sir William Hamilton a Charles Greville. Vietri, 28 giugno 1774, p. 25.

¹⁸⁷ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1786, partita di sessanta ducati dell'8 luglio 1776, f. 5791: «Ad Hart et Wilkens ducati sessanta e per loro a don Pietro Fabris e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro per ordine e conto della Contessa d'Orford in virtù di suo ordine conferitoli in data de 8 caduto, in cui disse per prezzo di una copia dell'opera del cavaliere Hamilton e ponerli a suo conto e per esso al detto Amato per altritanti notata fede 10 caduto». Inedito.

¹⁸⁸ Gli esemplari dei *Campi Phlegraei* acquistati da Curzon e da Legge sono conservati nella Real Academia de San Fernando di Madrid. Cfr. *The English prize, op. cit.*, 2014, pp. 226-228, n. 60, 339-340, Caxon E D. La copia posseduta da Ponsonby, un volume in quarto, descritta nell'inventario delle casse del Westmorland stilato a Madrid, era probabilmente un'edizione dell'editore Cadell che il viaggiatore acquistò in Inghilterra e utilizzata come guida durante il viaggio. Si tratta di una delle rare attestazioni di uso del libro di Hamilton come strumento di preparazione al viaggio a Napoli.

Nell'agosto del 1779 il Vesuvio diede nuovamente spettacolo con un'eruzione esplosiva preceduta da terrificanti boati. Questa volta la Corona di Napoli si mosse per commissionare al titolare della cattedra di Storia Naturale Gaetano De Bottis e al cavaliere Ferdinando Fuga un adeguato resoconto del fenomeno nonché dei danni arrecati. L'anno seguente dai torchi della Reale Stamperia sarebbe uscito il *Ragionamento Istoricò intorno all'eruzione del Vesuvio che cominciò il dì 29 luglio dell'anno 1779 e continuò fino al giorno 15 seguente mese di agosto*, un saggio che avrebbe fornito lo spunto per una quanto mai ilare parodia scritta dall'abate Galiani con lo pseudonimo di Onofrio Galeota¹⁸⁹.

Quando Francesco Antonio Soria diede alle stampe nel 1781 le *Memorie storico-critiche degli storici Napoletani* con l'intento di offrire al pubblico un dizionario aggiornato sui principali autori di opere dedicate al territorio napoletano, non poteva far a meno di includere nella voce VESUVIANI SCRITTORI Gaetano De Bottis e William Hamilton ricordandone i rispettivi studi¹⁹⁰. Proprio da quest'ultimo Soria prendeva a prestito il giudizio sull'opera di De Bottis (scritto per ordine del Re, ed impresso nella stamperia palatina con 4 bellissimi rami, recita il frontespizio). «L'esattezza, la precisione e la verità distinguono l'opere che ci ha dato intorno al Vesuvio questo autore sì universalmente

¹⁸⁹ O. Galeota alias Ferdinando Galiani, *Spaventosissima descrizione dello spaventoso spavento che ci spavento tutti coll'eruzione del Vesuvio la sera degli otto d'agosto 1779, ma, per grazia di Dio, duro poco*, Napoli, 1780.

¹⁹⁰ «Volendosi considerare il monte Vesuvio secondo la varietà delle sue focose eruzioni, la qualità delle materie, che ha gittate, e gitta, e la cagione delle medesime, è senza fallo argomento de' Filosofi, e de' Naturalisti: ma se si abbia riguardo alla serie cronologica degl'Incendj, con cui di tempo in tempo si è renduto formidabile, e che al par di ogni altro straordinario avvenimento sono stati da Storici, ed Annalisti descritti; o pur si attenda alle terribili vicende, che ha cagionate alla topotesia delle città, e de' luoghi, che gli eran posti all'intorno; non disdice in niun conto al mio proposito di rammentare tutti gli Scrittori a me noti, che hanno con particolari libri de' Vesuviani avvampamenti favellato», F. A. Soria, *Memorie storico-critiche degli Storici Napoletani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1781-1782, p. 621.

stimato dal pubblico, dice il sig. Cav. Hamilton nel *Supplem. to the Campi Phlegraei p. I*»¹⁹¹.

Per uno dei quattro rami citati fornì il disegno proprio Pietro Fabris (*Eruzione del Vesuvio succeduta il giorno 8 di agosto nell'anno 1779 all'ora 1 e 1/2 di notte circa veduta da un luogo vicino al Reale Casino a Posillipo*, tav.II, **fig. 74**)¹⁹², nuovamente coinvolto in un'iniziativa editoriale concernente il Vesuvio al fianco di Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta e che aveva visto la luce quasi contemporaneamente al *Supplemento ai Campi Phlegraei* di Hamilton ancora corredato da «rami nobilissimamente incisi» (**fig. 76**)¹⁹³.

Chiunque volesse pubblicare un volume degno di nota non poteva far a meno di un apparato iconografico di qualità e pertanto doveva rivolgersi ai più rinomati ed esperti artisti del genere, come Fabris.

Nella relazione dell'eruzione vesuviana dell'8 agosto 1779, pubblicata nel numero di gennaio 1780 delle *Philosophical Transactions*, Hamilton, forse con una punta di gelosia, riferiva che l'abate Gaetano De Bottis

¹⁹¹ A bilanciamento Soria aggiunge il severo giudizio di padre Antonio Vetrani sul De Bottis, autore del *Prodromo vesuviano*, Napoli, 1780. «Costui l'è un buon Matematico, accuratissimo, avveduto e sincero in tutto, ma l'è troppo disteso in certe minuterie, e sovente fa bell'uso delle pensate altrui», chiosa Soria «Al Fisico però nulla deve scappare e tutto può contribuire al suo sistema». F. Soria, *op. cit.* p. 625. Il Vetrani era convinto che i vulcani fossero varchi verso l'Inferno.

¹⁹² La matrice dell'incisione realizzata da Francesco Giomignani è conservata, insieme alle tre di Carmine Pignataro, Nicola Fiorillo e Antonio Baseggio, nell'archivio della Soprintendenza dei Beni Archeologici di Napoli.

A Francesco Giomignani, incisore attivo nella Reale Stamperia, è destinato un ordine di pagamento di quarantacinque ducati per aver ritoccato «18 lettere iniziali in rame dell'opera di Ercolano». Ne dava comunicazione il 20 dicembre 1777 la Segreteria del Ministero degli Affari Esteri all'Intendente delle Casse Allodiali Caruso e al direttore della Reale Stamperia padre Giovanni Maria Della Torre. ASNA, *Ministero degli Affari Esteri*, Registro di Corrispondenza a Diversi, b. 4791, f. 150.

Giomignani ricevette il 31 marzo 1779 da parte di Caruso un pagamento di settantatré ducati e settantacinque grana per un'incisione di una stanza con arabeschi e ornati. ASBN, *Banco del Popolo*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 2193, 31 marzo 1779, pubblicato da E. Nappi, in *Settecento napoletano*, 1982, p. 76.

¹⁹³ F. Soria, *op. cit.*, 1781, Hamilton *ad vocem*. «Vi è moltissimo, che riguarda il nostro Vesuvio e poi Ambedue queste opere sono decorate di rami nobilissimamente incisi».

aveva ricevuto l'incarico da parte del re di studiare e documentare questa nuova eruzione al fine di trarne una pubblicazione. Considerando che la relazione di Hamilton era accompagnata questa volta da un disegno di Francesco Progenie, non mancò di apporvi la propria firma (**fig. 142**), possiamo immaginare che De Bottis fosse riuscito a strappare all'ambasciatore non soltanto Fabris ma anche gli altri vedutisti più talentuosi, Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta, per commissionare a ciascuno un disegno per il pubblicando volume. Dal canto suo De Bottis continuamente aggiornato dallo stesso Hamilton circa le novità scientifiche britanniche non poteva far a meno di citare le venture tavole del *Supplement to the Campi Phlegraei* (1780, **fig. 76**) vuoi per riconoscenza e amicizia, vuoi perché «il magnifico pennello di don Pietro Fabris» da cui scaturirono i disegni era in quel momento al suo servizio¹⁹⁴. Già qualche anno prima lo storico naturalista napoletano aveva menzionato con la debita attenzione l'amico scozzese e le tavole del suo trattato epistolare vulcanologico del 1776, delle quali evidentemente non aveva identificato l'autore.

«Il Signor Hamilton, Cavaliere dell'Ordine del Bagno, Inviato Straordinario, e Plenipotenziario di Sua Maestà Britannica presso la nostra Corte, e Membro della Società Regale di Londra, che pel suo gentile umanissimo costume, e per la sua saviezza fa grande onore alla sua Nazione, mesi sono ha pubblicata una bellissima opera, in cui principalmente espone le accurate osservazioni, che molto illustrano la Storia Naturale, ch'egli per lo spazio di più anni, ch'è quì dimorato, ha

¹⁹⁴ «Monsieur Hamilton, Cavaliere del Bagno, Inviato Straordinario e Plenipotenziario di Sua maestà Britannica presso la nostra Corte, curioso e diligentissimo osservatore delle cose naturali, ha distesa anche una memoria di quest'ultima eruzione per la Società Reale di Londra di cui è degnissimo accademico. Ora con tale occasione dal meraviglioso pennello di don Pietro Fabris ha fatto ritrarre le figure di alcuni de' detti scherzi i più bizzarri, e l'ha fatte poi incidere in rame ad un valente artefice; ed elle colla suddetta memoria scritta in lingua inglese e francese si daranno in luce colorate, in modo che rappresenteranno al naturale le accennate produzioni. Laonde chi ha vaghezza di vederle, procuri di aver l'opera ch'è menzionata.» Cfr. G. De Bottis, *Ragionamento Istorico intorno all'eruzione del Vesuvio che cominciò il di 29 luglio dell'anno 1779 e continuò fino al giorno 15 seguente mese di agosto*, a cura di M. Toscano, Napoli, Denaro Libri, 2012, p. 104, nota 39.

fatte infaticabilmente sopra il Vesuvio, e sopra altri luoghi della Campagna Felice, che sono in vicinanza di Napoli, e dove, come ben lo dimostra, un tempo arsero Vulcani. E quello, che al vero è singolare e lodevole, appiè della stessa opera vi sono moltissime figure, colle loro chiare e distinte esplicazioni, che puntualmente rappresentano co' proprj colori il detto Monte, e alcune sue parti, e varie e diverse sue produzioni, e tutti gli accennati luoghi, e le principali curiosità, che vi si osservano per comodo di coloro, che non hanno osservato questo bel paese. Ora chi avesse vaghezza di vedere il mentovato scherzo della fusa materia, potrà vederlo nella Tavola XIII al n. 8 dell'opera, ch'è menzionata»¹⁹⁵. Allo scadere dell'ottavo decennio del secolo Fabris era divenuto in buona sostanza uno degli esponenti tra i pittori di vedute delle eruzioni, a detta di Michele Torcia, "letterato faticatore"¹⁹⁶ e Bibliotecario Reale, in competizione con il saggio pennello di Volaire che si era già preoccupato di trasportarne su tela una fedele immagine. L'elogio di Volaire e la riduzione di Fabris al rango di mero imitatore era probabilmente funzionale alla scelta di servirsi del pittore francese per l'illustrazione dell'edizione del proprio saggio sul fenomeno, nonché alla sua promozione¹⁹⁷. Dovendo rammentare come l'impegno di Fabris

¹⁹⁵ G. De Bottis, *Istoria de' vari incendi del monte Vesuvio cui s'aggiunge una breve relazione di un fulmine che cadde qui in Napoli nel mese di giugno dell'anno 1774 di D. Gaetano De Bottis*, seconda edizione corretta, e accresciuta, Napoli nella Stamperia Regale, 1786, p. 182, nota 2.

¹⁹⁶ L'espressione è di Anna Maria Rao.

¹⁹⁷ M. Torcia, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio, accaduta nel mese di agosto di questo anno 1779*, Raimondi Napoli. Segretario di Legazione a L'Aja dal 1762 al 1768, Torcia si stabilì a Londra dove curò una rivista, il Court-miscellany Magazine, improntata al confronto tra la cultura politica meridionale e quella britannica. Al pari di numerosi residenti italiani in Inghilterra Torcia percepì il limite della legislazione della Nazione inglese, approdando ad un pensiero riformatore incentrato sulla riforma del sistema feudale e l'abolizione dei privilegi ecclesiastici e fortemente antibritannico, esploso nella traduzione del *Present State of the Nation* (Stato presente della Nazione Inglese sopra tutto concernente il suo commercio e le sue finanze) edito a Napoli nel 1775 per i tipi di Vincenzo Flauto. Alla luce di ciò sarebbe plausibile che la scelta di servirsi di Pierre-Jacques Volaire per il disegno e di Louis Boily per la traduzione in incisione, entrambi francesi, avesse le sue ragioni nelle posizioni antibritanniche di Michele Torcia, ampiamente manifestate nella critica aspra rivolta contro la pratica del collezionismo indiscriminato di reperti archeologici dell'Italia meridionale di cui William

nella documentazione delle eruzioni vesuviane risalga al 1766-67, è innegabile che le *goaches* del *Supplement* mostrano un ampio debito verso le soluzioni spettacolari introdotte da Volaire, in particolare nella veduta notturna dell'eruzione del 1779 inserita nel libro di Michele Torcia.

Della collaborazione di Pietro Fabris al *Ragionamento Istorico* del De Bottis non resta altra traccia oltre alla firma apposta sulla tavola II: ricerche nell'Archivio di Stato di Napoli e nell'Archivio Storico del Banco di Napoli hanno portato alla luce unicamente pagamenti a Saverio Della Gatta (**fig. 76**) e ad Alessandro D'Anna¹⁹⁸.

Allievo di Jacopo Cestaro, in quanto firmatario della supplica del 1777 da parte dei suoi studenti affinché al maestro venisse assegnata la carica di direttore dell'Accademia di disegno, Gatta era anche imparentato con Fabris e probabilmente ne ereditò la bottega: a lui sono destinati una serie di pagamenti emessi nel 1780 da parte di Hamilton per copie del *Supplement to the Campi Phlegraei*¹⁹⁹. Una

Hamilton era senza dubbio noto artefice. Per Torcia cfr. E. Tortarolo, *Michele Torcia: un letterato tanucciano tra Magna Grecia ed Europa*, in *Bernardo Tanucci e la Toscana*, (Tre giornate di studio, Pisa, 28-30 settembre 1983) Firenze 1986, pp. 139-148; A. Rao, *Un 'letterato faticatore' nell'Europa del Settecento: Michele Torcia (1736-1808)*, in "Rivista storica italiana", n° 107, 1995, pp. 647-726; R. Tufano, *Michele Torcia, cultura e politica nel secondo Settecento napoletano*, Napoli 2000.

¹⁹⁸ ASNA, *Ministero degli Affari Esteri*, Registri di corrispondenza, b. 4794, p. 47. «A Caruso. 30 novembre 1779. Che si paghino ducati 35 a don Saverio Della Gatta e ducati 24 a don Alessandro D'Anna per l'Istoria del Vesuvio. Avviso a Don Gaetano De Bottis».

Anche padre Antonio Piaggio eseguì un disegno dell'eruzione dell'8 agosto 1779, tradotta in incisione dal Cataneo, corredata dal seguente sonetto del duca di Belforte Antonio di Gennaro: «Al celebre ed egregio P. Antonio Piaggio delle Scuole Pie, per l'eccellente suo quadro rappresentante al vivo lo straordinario incendio del Vesuvio accaduto nella notte dell'8 agosto 1779; in attestato di ossequio, amicizia, e congratulamento». L'incisione fu esaminata dal Bassi all'inizio del 900 nella raccolta della Società Napoletana di Storia Patria. Cfr. D. Bassi, // *P. Antonio Piaggio, op. cit.* 1907, p. 640, n. 1.

¹⁹⁹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, polizza di cassa 15349, 3 giugno 1780: «Banco Salvatore pagate al Signor don Saverio Gatta docati novanta e sono per tanti da noi se gli pagano di nostro proprio danaro, e per ordine e conto di S. E. il Signor Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. Britannica presso questa Corte, in virtù di suo ordine conferitoci in data 31 caduto Maggio in cui disse per importo di dieci copie del Supplimento de Campi Phlegrei, e ponerli

gouache di collezione privata raffigurante i *Lanciatori di notte* firmata e datata 1822, riporta sul retro l'indirizzo di Della Gatta a vico Vasto, presso il Palazzo Vasto a Chiaja, un luogo non distante dall'ultima abitazione nota di Fabris e da Palazzo Sessa.

Grazie all'esemplare del *Supplement to the Campi Phlaegrei* conservato nella Bibliothèque Nationale de France veniamo a conoscenza delle modalità di vendita del libro. L'esemplare contiene infatti un foglio sciolto, una sorta di *advertiser* dell'editore, in cui si ricorda che il testo e le note in inglese e francese che accompagnano le incisioni sono a cura dell'autore dell'opera cioè William Hamilton, mentre i rami sono dipinti da Pietro Fabris pittore Inglese²⁰⁰. Il foglio si

a suo conto. Napoli giugno 1780 Hart&Wilkens / Roma notata fede 2 giugno 1780

sul retro: A memedesimo Saverio Gatta».

ASBN, *Ibidem*, giornale cassa matr. 1870, partita di novanta ducati del 1 luglio 1780, f. 5944, p. 522r: «Alli detti [Hart et Wilkens] ducati novanta e per essi a don Saverio Gatta e sono per tanti da loro se gli pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto di S. E. il signor Cavalier Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte in virtù di suo ordine conferitoli in data de 26 caduto in cui disse per importo di altre 10 copie del Supplemento de Campi Phlegrei, e ponerli a suo conto e per esso con autentica di Notar Antonio Punzo a donna Elisabetta Gubbart atteso alla medesima spettano; e con sua firma a lui contanti con autentica di detto Notare notata fede a 28 caduto».

²⁰⁰ La nota contenuta all'interno del volume presenta un marchio della Biblioteca Reale e non è chiaro quando sia entrato nelle collezioni della BNF.

«MANIFESTO. Dopo le incessanti fatiche dei (parola non leggibile) si è ridotta già a perfezione l'opera intitolata Campi Phlaegrei, o sia osservazioni sù di tutti i vulcani delle Due Sicilie: Una è l'opera distinta in due tomi; il primo dei quali comprende diverse lettere drizzate già sull'assunto alla società Reale di Londra dal Signor Cavaliere Hamilton colla pianta del Cratere di Napoli, e colla dimostrazione dell'Isola di Lipari, e delle altre Isole adjacenti.

Racchiude il secondo cinquantatre Rami incisi, e dipinti originalmente sù i rispettivi luoghi da Pietro Fabris Pittore Inglese, ed illustrati colle note dal prefato Signor Cavalier Hamilton. Essi Rami mostrano due vedute generali, e alcune vedute particolari della città di Napoli, e mostrano ancora tutti gli attuali Vulcani, e' que' che un tempo lo furono, e le vestigia che ne son rimaste. Si sono tai Rami con ogni attenzione, ed esattezza disegnati e dipinti con i colori adattati al naturale, perchè nulla isfuggir possa dagli occhi de' Riguardanti, ed indi ritoccati e corretti con uniforme sistema dall'istesso Autore. Le accennate Lettere, e le note si sono formate in due lingue, l'una Inglese, Francese l'altra, e si sono impresse in carta imperiale; i Rami poi sono in carta d'Olanda. Ne' principj d'Agosto del corrente anno si principierà lo spaccio dell'Opera.

riferisce dunque all'imminente uscita dei *Campi Phlaegrei* comparsi a Napoli nell'agosto 1776, dopo aver superato il vaglio della censura l'11 maggio e dopo che Fabris ebbe ottenuto nel mese di luglio la concessione della privativa, ma soprattutto offre il fianco per qualche osservazione sulla nazionalità di origine del Fabris²⁰¹. Se il Nostro avesse avuto origini francesi, come asseriva monsieur Saint-Quintin, nel suo diario di viaggio²⁰², avrebbe dovuto curare oltre alla parte grafica anche il testo francese, cosa che non avvenne, inducendoci ancora una volta ad avvalorare la testimonianza di sir Hamilton che Fabris fosse «a native of Britain», sebbene per cultura artistica profondamente legato alla dimensione napoletana. D'altronde lo stesso ambasciatore ribadiva nella sua corrispondenza privata di essere stato costretto ad essere «the translator, corrector, inspector etc». Nel *Journal des Sçavants* del dicembre 1780 riportando il titolo di un libro sull'eruzione vesuviana dell'anno precedente pubblicata a Napoli dall'editore Raimondi, *Relation de la derniere eruption du Vesuve*, si ricordava che «M. Fabrice, peintre Anglois, s'en est aussi occupé [di documentare l'eruzione dal vivo, *nda*]».

Nel 1794 il Vesuvio era nuovamente in attività e sir Hamilton si rivolge al Signor Gatta «successor of the late Mr. Fabris» per documentare l'evento con disegni a *gouache* da allegare alla consueta relazione scientifica indirizzata alla Royal Society (**fig. 170**)²⁰³. Pietro era

Vendesi dallo stesso Fabris nella casa di sua abitazione sita a Mergellina per ducati 60. la qual summa non ben corrisponde al pregio di essa opera, che à richiesta molta applicazione, e grandissimo dispendio».

²⁰¹ ASNA, *Real Camera di Santa Chiara*, Registri - Registri di attitanti (nuova serie XII), vol. 19; ASNA, *Real Giurisdizione* - Imprimatur e Reimprimatur, vol.3, f.36; ASNA, *Real Camera di Santa Chiara*, Registri di spedizione, serie 40, n. 5.

²⁰² Cfr. É. Beck Saiello, *Pietro Fabris op. cit.* 2008. Il manoscritto individuato dalla studiosa è conservato nella Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi, ms. 39123910. Vedi supra.

²⁰³ I disegni a *gouache* eseguiti da Saverio Della Gatta sono conservati a Londra nell'archivio della Royal Society. Essi raffigurano l'eruzione del Vesuvio vista da Resina, l'eruzione del Vesuvio vista da Mergellina e il cratere del vulcano durante l'eruzione. I tre disegni sono inediti. Due disegni raffiguranti l'evento, decisamente più vicini ai modi di Francesco Progenie, sono conservati nella British Library, dove sono giunti dalla

probabilmente già morto e logica scelta per l'ambasciatore era rivolgersi a Saverio della Gatta, seguace e genero del nostro.

7. Views Of Naples. La traduzione in acquatinta di Paul Sandby e Archibald Robertson

Hamilton era riuscito facilmente a promuovere il libro sui vulcani del Regno di Napoli tra i *Grand Tourists* e la sua fama dovette giungere a Londra attraverso le recensioni comparse sui giornali cittadini. Il cospicuo numero di copie rintracciate in biblioteche pubbliche offre la misura del successo con cui esso fu accolto grazie soprattutto all'apparato iconografico a colori. L'ingresso di Napoli nelle tappe obbligatorie del *Grand Tour* e la sua posizione come testa di ponte per i viaggi nel Mediterraneo meridionale, in particolare verso la Sicilia, contribuì alla progressiva diffusione di immagini della capitale del Regno, veri e propri *topoi* conosciuti dalla maggior parte dei viaggiatori attraverso incisioni e dipinti, amplificandone la domanda e contribuendo alla sperimentazione di prodotti che offrirono nuove prospettive e vedute della città così come della campagna circostante. L'importanza delle biblioteche e delle edizioni a stampa illustrate per la formazione culturale del *gentleman* nel XVIII secolo è stata di recente analizzata da Lucy Peltz. In particolare la studiosa ha rilevato come la fondazione da parte di Horace Walpole di una stamperia privata a Strawberry Hill nel 1769 e la prima pubblicazione di una raccolta di incisioni eseguite da dilettanti e amatori, non professionisti, *Collection of Prints Engraved by Various Persons of Quality* (1775), abbia sancito l'affermazione di un prototipo editoriale in cui l'aggiunta di illustrazioni aveva il ruolo precipuo di esaltare la condizione di "Virtuoso" del curatore e dell'autore. La raccolta si presentava dunque come saggio delle qualità intellettuali e artistiche della cerchia di conoscenze di Walpole e della

collezione topografica di re Giorgio III insieme alla sua intera biblioteca. Raffigurano Il Molo di Napoli con principio della terribile eruzione accaduta la sera del 15 giug. 1794; Il Molo di Napoli con terribile eruzione del Vesuvio mandata fuori la sera del 15 del mese di giugno; ad ore 2 di notte (BL, Maps K Top. 83.61.i e Maps K Top.83.61.k).

capacità del curatore di impiegare saggiamente il proprio tempo nel ritiro di Strawberry Hill. Le biblioteche divennero il luogo elettivo per la formazione e l'esercizio della Virtù e il possesso di edizioni di libri impreziositi da incisioni era la tangibile conferma dello *status* sociale della Gentry²⁰⁴. Se il pubblico non viaggiante formava le sue conoscenze sui libri e sui dipinti esposti alle mostre delle società artistiche in Inghilterra e in Scozia, i reduci del viaggio in Italia attingevano direttamente alla fonte grazie ai contatti stabiliti in loco con mercanti e ambasciatori, disponibili a fare da tramite per compravendite e trattative con gli artisti, i librai e gli incisori. In una lettera del 5 gennaio 1771 James Byres scriveva a Lord Bute annunciandogli di aver spedito una cassa contenente undici disegni di Palazzo Donn'Anna inviati da Napoli da William Hamilton, il quale aveva già avanzato la considerevole somma di centocinquanta ducati per l'acquisto, prezzo eccessivo, secondo Byres, nonostante la perfetta esecuzione dei disegni²⁰⁵. Il mercato londinese aveva ampia familiarità con opere di questo genere: disegni ed incisioni della *Campania felix*, ma anche libri di argomento archeologico o vesuviano venivano regolarmente spediti dagli agenti attivi sulle piazze di Napoli e Roma e dai viaggiatori stessi dai porti di Napoli e Livorno con il serio rischio che il bottino conquistato non giungesse mai a destinazione²⁰⁶.

²⁰⁴ L. Peltz, *A friendly gathering. The social politics of presentation books and their extra-illustration in Horace Walpole's circle*, in "Journal of the History of Collections", vol. 19, n. 1, 2007, pp. 33-49.

²⁰⁵ Cfr. F. Russel, *John, 3rd Earl of Bute and James Byres* in, D. Marshall - S. Russell - K. Wolfe, *Roma Britannica: art patronage and cultural Exchange in eighteenth-century*, Roma, 2011, pp. 121-144. I disegni citati nella lettera pubblicata in appendice all'articolo sono conservati nel Victoria and Albert Museum di Londra, V&A 6.E.8-2001 a E.22-2001.

²⁰⁶ Esemplificativa in questo senso è la vicenda del Westmorland, nave battente bandiera inglese, catturata nelle acque di Malta e dirottata con tutto il suo carico in Spagna. Tra le casse contenute in stiva c'erano gli effetti personali e i souvenirs di giovani *Grand tourists* opportunamente sequestrati e conservati nella Real Academia de San Fernando di Madrid. Una spinosa vicenda di cui dovette occuparsi per la parte di propria competenza anche sir Hamilton, il quale aveva avuto l'occasione di ospitare i giovinetti. Per il Westmorland si veda J. M. Luzon Nougé, *Inglés del Westmorland en el Reino de Napoles*, in "Rivista storica del Sannio", s. 3, a. 9, (1 sem.) 2002, Benevento, p. 307; *El Westmorland*,

Nel 1776 John Boydell, stampatore e libraio londinese a Cheapside, coinvolse William Hodges, allievo di Richard Wilson, Edward e Michael Angelo Rooker, James Gandon e Joseph Farrington nella pubblicazione di una serie di incisioni, *Twelve original Views of Italy*, tratte dai disegni del maestro paesaggista. Ai dintorni di Napoli furono dedicate due incisioni raffiguranti la *Torre delle grotte vicino Napoli* incisa da Hodges e il *Castello di Ischia* incisa da James Gandon²⁰⁷. Nello stesso anno anche Thomas Jones aveva avviato un progetto simile, sebbene dedicato al Galles, di cui eseguì soltanto sei incisioni e mai portato a compimento probabilmente a causa dell'impossibilità di sostegno da parte di Boydell. Incisioni dedicate a quella regione erano già note e diffuse attraverso l'opera del pittore scozzese Paul Sandby, abilissimo nel padroneggiare la tecnica dell'acquerello. La riscoperta in chiave scientifica del territorio meridionale dell'Inghilterra ricevette forte impulso grazie agli studi compiuti e pubblicati da Thomas Pennants tra il 1769 e il 1778 (*Tour in Scotland* e *Tour in Walse*), argomento di conversazione tra Hamilton e il nipote Greville²⁰⁸, il quale fu protagonista di uno dei primi *tour* del Galles al fianco del pittore Paul Sandby. Molto più che una coincidenza con le analoghe esperienze dello zio Hamilton che esplorava il territorio napoletano accompagnato da Pietro Fabris, il *tour* di Greville dovette fungere da apripista in patria per una riscoperta radicale dei paesaggi gallesi, sensibile forse al

recuerdos del Grand Tour, Centro cultural Las Claras, Murcia ottobre-diciembre 2002, Centro cultural El Monte, Sevilla enero-marzo 2003, Real Academia de bellas artes de san Fernando, Madrid abril-junio 2003, a cura di J. M. Luzòn-Nogué, Murcia, Fundacion Cajamurcia, 2002; *The English Prize. The capture of the Westmorland. An episode of the Grand Tour*, exhibition catalogue edited by M. D. Sánchez Jáuregui and S. Wilcox (Ashmolean Museum of Art and Archeology may 17-august 27, 2012 and Yale Center for British Art october 4, 2012-january 13, 2013), Yale University, 2012.

²⁰⁷ Una serie completa delle incisioni è conservata alla Royal Academy of Arts di Londra, priva tuttavia dell'indirizzo dello stampatore e della data che invece compaiono sugli esemplari di soggetto partenopeo custoditi al British Museum (1982,U.618; 1868,0612.1751). L'incisione raffigurante la *Torre delle Grotte* è in relazione diretta con un disegno di Wilson di medesimo soggetto conservato alla Tate Britain (D207).

²⁰⁸ «[...] What are those Tour of [Wales] of Pennants?» Lettera di William Hamilton a Charles Greville, Vietri, 28 giugno 1774, in *The Hamilton, op. cit.*, vol. 1, p. 25.

richiamo dei viaggi pittoreschi che William Gilpin dava alle stampe proprio all'inizio degli anni settanta.

La scelta di servirsi di Paul Sandby dovette dipendere dal fatto che Greville fu suo allievo e che il pittore aveva già maturato una simile esperienza al fianco di sir Watkins Williams-Wynn tra il 1770 e il 1771. A Wynnstay, proprietà di Williams-Wynn, Paul Sandby arrivò probabilmente in qualità di maestro di disegno giacchè è documentato un pagamento per schizzi e disegni e per quarantasei lezioni impartite all'inizio del 1770 al giovane William, ritratto in due acquerelli mentre disegna *en plein air*. Durante quel soggiorno il pittore eseguì le prime vedute pittoresche del Galles realizzando una serie di schizzi che, insieme a quelli della seconda spedizione nella parte meridionale della regione compiuta tra il 25 giugno e il 16 agosto 1773 al seguito di Joseph Banks, del dottor Solander, di John Lightfoot e Charles Greville, furono tradotti in acquatinta nel 1775 e nel 1776 con il titolo *Twelve views in South Wales* e *Twelve views in North Wales*²⁰⁹. Anche Richard Wilson aveva dedicato una serie di incisioni alle vedute del Galles ed era più che naturale che Sandby desiderasse proseguire un percorso di maggiore successo con l'utilizzo di un'innovativa tecnica. È probabile dunque che la serie avviata da Paul Sandby avesse non soltanto lo scopo di competere con quella tratta dal famoso vedutista Wilson ma di superarla grazie all'uso dell'acquatinta che consentiva di tradurre in maniera più appropriata la grazia del paesaggio e la morbizza degli acquerelli. Potrebbe essere di non poco conto il fatto che il cartografo Peter Perez Burdett proprio a cavallo del 1773-1774 cercasse di proporre l'uso di questa tecnica a Joshua Wedgwood, fondatore della fabbrica di terraglie all'etrusca, e a Benjamin Franklin, il quale a sua volta proficuamente avesse deciso di sottoporla a Joseph Banks allora impegnato nella pubblicazione dei suoi studi di botanica. Se Banks si fosse rivolto a Burdett per le incisioni o se questi fosse entrato in contatto con Paul Sandby, coinvolto nel progetto di Banks, non siamo in grado di dirlo ma certo è che già nel 1774 Paul Sandby insieme a

²⁰⁹ Cfr. P. Hugues, *Paul Sandby and Sir Watkin Williams-Wynn*, in "The Burlington Magazine", vol. 114, n. 832, July 1972, pp. 459-467.

Charles Greville, compiva i suoi primi esperimenti ad acquatinta, come attestano tre piccole incisioni del British Museum. Una nota redatta da un amico di Burdett, l'antiquario Matthew Gregson, e allegata ad un'incisione tratta da Wright of Derby conservata nel British Museum, ricorda che Charles Greville aveva ottenuto da Burdett per quaranta pound la formula dell'acquatinta. Greville, allievo di Paul Sandby, l'aveva poi comunicata al maestro²¹⁰. Due lettere conservate nella National Art Library inviate da Sandby a John Clerk of Eldin hanno come oggetto proprio le incisioni ad acquatinta, tecnica definita "il segreto di Leprence" che dopo quattro mesi di instancabile esercizio il pittore padroneggiava totalmente²¹¹. Che Greville fornisse a Sandby materiale grafico al rientro dai suoi viaggi in Italia lo confermerebbe la nota biografica sul pittore Charles-Louis Clérisseau stilata da sir Edwards in cui si riferisce che Sandby possedeva un gruppo di disegni del pittore francese consegnatigli da Charles Greville, il quale a sua volta li aveva acquistati a Roma²¹².

Dal 1775 Sandby fu in grado di produrre un'intera serie di incisioni con la nuova tecnica, attingendo dal repertorio di acquerelli accumulato durante i viaggi in Galles. Alle *Twelve Views of South Walse* e *Twelve Views of North Walse* seguirono quattro vedute del *Castello di Warwick* nel 1776 e sei vedute di *Windsor e Eton* incise tra il 1776 e il 1777, anno in cui il pittore partecipò alla nona esposizione della Royal Academy of Arts con due vedute dei dintorni di Napoli ad acquatinta. Rispetto al quadro di Hugh Primrose Dean, raffigurante il *Lago*

²¹⁰ Cfr. A. Gunn, *Sandby, Greville and Burdett, and the "secret" of Aquatint*, in "Print Quarterly", vol. XXIX, n. 2, June 2012, pp. 178-180. Che Greville fosse in grado di eseguire incisioni ad acquatinta sarebbe confermato dall'incisione commemorativa a lui attribuita che avrebbe dovuto fungere da frontespizio alla serie di cinque incisioni di Francesco Bartolozzi tratte da disegni di Giovan Battista Cipriani del Vaso Portland eseguita intorno al 1786. Cfr. *Vases & volcanos*, op. cit. 1996, p. 190, n. 64.

²¹¹ Londra, NAL, MSL/1913/2321, lettera non datata ma risalente al 1776 ca.; MSL/1932/1563 lettera dell'8 settembre 1775. Cfr. A. Gunn, *Paul Sandby, William Pars and the Society of Dilettanti*, in "The Burlington Magazine", vol. 152, n. 1285, Art in Britain, April 2010, p. 221.

²¹² E. Edwards, *Anecdotes on painters who have resided or been born in England...intended as a continuation to the Anecdotes on painting by the late Horace Earl of Orford*, London 1808, p. 73.

d’Averno, esposto nella medesima mostra²¹³, queste incisioni dovevano rispecchiare il gusto per il pittoresco che Sandby aveva sviluppato negli acquerelli gallesi e al contempo confermavano l’ingresso a pieno titolo della nuova tecnica nei ranghi della Royal Academy. Il soggetto del tutto insolito per il repertorio iconografico di Sandby impone più di una riflessione su queste incisioni. Sebbene una lettera di padre Thorpe inviata da Roma a Lord Arundell annunciasse l’imminente arrivo in Italia di sir Watkin Williams Wynn accompagnato da Paul Sandby, sappiamo che il pittore non poté compiere il *Grand Tour*, forse a causa del matrimonio del suo protettore e al conseguente annullamento del viaggio. Da dove Sandby poteva aver attinto i modelli per l’esposizione del 1777?

Alla cena annuale svoltasi poco dopo l’inaugurazione della mostra parteciparono sir William Hamilton, a Londra dal maggio 1776, Charles Greville e Friederick Robinson. Greville e Hamilton sono l’ideale anello di congiunzione tra Napoli e l’incisore scozzese, il quale proprio nell’aprile del 1777 inaugurò una serie di incisioni ad acquatinta dedicate a Napoli, *Views of Naples*, da disegni originali di Pietro Fabris. La serie consta di un numero variabile di tavole corredate da titolo in lingua francese e inglese, comparse tra l’aprile e l’ottobre 1777²¹⁴. Le prime quattro incisioni videro la luce ad aprile, seguite da sei a giugno, due a settembre e tre a ottobre, eseguite in collaborazione con Archibald Robertson. Tra gennaio e marzo 1778 comparvero otto

²¹³ *Arnold’s magazine of the fine arts and Journal of literature and science*, vol. 3, pp. 178 e 182.

²¹⁴ È noto un esemplare nella biblioteca del Yale Center for British Studies presso la Yale University (USA), uno in collezione privata napoletana parzialmente edito (Napoli all’acquatinta. Dodici rare vedute di Fabris incise da Sandby e Robertson, Londra 1777-1778, Grimaldi editore, Napoli 2004), uno nella British Library composto di venti incisioni rilegate in album, ma non completo. Infine una raccolta nel British Museum, Department of Prints and Drawings, composta da esemplari di differenti tirature, sembra essere la più completa nota agli studiosi. Segnaliamo due esemplari di acquatinta conservati nel Gabinetto di disegni e stampe del Museo di San Martino, *The Town of Pozzuoli* (fondo barone Lemmermann, 282x540 mm), *View of the lake of Avernus* (fondo Ministero della Pubblica Istruzione, 316x514 mm), privi di licenza di stampa e di dimensioni superiori a quelle conservate nel British Museum e nella British Library.

incisioni con il solo nome di Sandby e l'indirizzo della sua bottega in St. George Row, Oxford Turnpike. La serie presenta forti elementi di discontinuità da un punto di vista tecnico, più sciolta e naturale l'incisione di Paul Sandby, più rigida e accompagnata dal bulino quella di Robertson, sia da un punto di vista stilistico. I primi fogli pubblicati con il nome di entrambi gli incisori nel 1777 raffigurano i luoghi più noti del golfo di Napoli, Marechiaro, Baia, Pozzuoli, la scuola di Virgilio, mentre le quattro successive pubblicate da Sandby (gennaio 1778) raffigurano tre vedute di Napoli (*CASTELLO NUOVO AND PART OF THE MOLE AT NAPLES / Le Castello Nuovo, et une partie du Mole de Naples*, *PART OF NAPLES THE RUIND TOWER OF S.T VINCENT / Vue de Naples avec les debris de la Tour de St. Vincent*, *CASTELLO DELL'OVO AT NAPLES / Vue du Chateau des Oeufs a Naples*) e una della costiera amalfitana (*A VIEW OF A CASTLE ON THE AMALPHI COAST, IN THE GULF OF SALERNO / Vue d'un Chateau sur la Côte d'amalphi dans le Golfe de Salerne*). È possibile riconoscere all'interno di questo gruppo due vedute non ascrivibili a originali di Fabris: *Part of Naples, with Ruind Tower of St Vincent* e *Castello Nuovo and Part of the Mole at Naples*. Incise da Sandby il 1 gennaio 1778 esse sono leggermente più grandi di quelle edite in collaborazione con Robertson l'anno precedente, le due vedute del porto di Napoli presentano al centro il titolo in inglese in lettere capitali e sotto la rispettiva traduzione in lingua francese e la licenza di pubblicazione nel margine inferiore sinistro. Esse sono note in tre tirature, di cui due sono firmate *Fabris del. / P. Sandby fecit.* (Napoli, collezione privata) e *Fabris pinxit / P. Sandby fecit* (British Library) e la terza *Lalman pinxit / P. Sandby fecit* (British Museum). Dal raffronto stilistico con le opere di Fabris e con la produzione grafica di Jean-Baptiste Lallemand è possibile stabilire che le due vedute in questione furono tratte da originali del pittore francese, il quale aveva lungamente soggiornato a Roma e a Napoli e dal 1773 risiedeva stabilmente in Inghilterra. Due disegni napoletani del pittore conservati nella Pierpont Morgan Library²¹⁵ e nel British Muesum²¹⁶

²¹⁵ *Castel Nuovo e il porto di Napoli*, inchiostro, acquerello e carboncino, 190x598 mm, New York, Pierpont Morgan Library, 1988.25.

potrebbero essere il prototipo per le incisioni di Sandby, di cui una prima tiratura dovette erroneamente apparire con l'attribuzione a Fabris, corretta nelle successive. È probabile che Sandby avesse ottenuto i disegni di Lallemand tramite James Adam che egli conosceva e frequentava, avendo con l'architetto un legame di parentela. Tuttavia diversamente dalla serie del 1777, le cui incisioni sono firmate *Fabris pinxit*, l'uso del verbo *delineavit* ci ricorda che Sandby non eseguì le incisioni direttamente dagli originali ma da copie che potremmo supporre fossero di mano del Fabris. È doveroso domandarsi dove il Nostro potesse aver visto i disegni di Lallemand, se a Napoli, implicando ciò un contatto all'inizio del settimo decennio, oppure a Londra e in tal caso dovremmo ipotizzare un soggiorno londinese del Fabris, ipotesi tuttavia improbabile, dal momento che i movimenti bancari del Nostro attestano la continua presenza a Napoli dovuta all'impegno nella vendita dei *Campi Phlegraei* e alla stipula nell'aprile 1778 del contratto matrimoniale tra Antonia Fabris e Saverio Gatta. A marzo di quell'anno Sandby pubblicò una nuova serie di quattro acquetinte raffiguranti *Ruins near Agrigentum in Sicily*, *Sepulchral monument at old Capua* da originali di Pietro Fabris, e *Triumphal arch at Fano, built in honour of Costantine*, *The sepulchr of the King Theodorick near Ravenna, the roof of one stone 38 feet diameter*, tratte da disegni di Clérisseau. È evidente l'abitudine da parte di Sandby di mescolare disegni di monumenti italiani di diverse regioni e di diversi artisti, orientandosi verso soggetti non ancora inflazionati dal collezionismo del *Grand Tour* e che anzi soltanto a partire dagli anni settanta del secolo cominciarono a entrare negli interessi dei viaggiatori, pronti a sperimentare nuove rotte e percorsi indirizzati verso l'entroterra della penisola e la Sicilia. Ricordiamo a titolo esemplificativo che il giovane Frederick Ponsonby, visconte Duncannon, durante il soggiorno nel Regno di Napoli nel 1778 fu uno dei pochissimi

²¹⁶ *Il faro, la fontana Medina e il Castel Nuovo*, acquerello e matita, 16,3x49,8 cm, Londra, British Museum, 1928,1106.1.

viaggiatori ad abbandonare le rotte tradizionali e spingersi fino a Benevento per ammirare l'Arco di Traiano²¹⁷.

In quello stretto giro di anni tra il 1776 e il 1778 si andava delineando a Londra una spietata concorrenza tra editori e stampatori nella tiratura e vendita di incisioni di vedute italiane e nella sperimentazione di tecniche sempre più efficaci nel tradurre le caratteristiche dei disegni di paesaggio. Nel giugno 1778, infatti, Archibald Robertson proseguì da solo la pubblicazione delle vedute di Napoli incidendo una *View of the Ruins of a palace built for Queen Joan 2nd*, tratta da un disegno di Pietro Fabris. Un annuncio apparso sul *Morning Herald and Early Advertiser* il 28 marzo 1782 comunicava l'imminente pubblicazione di sei incisioni di vedute di Napoli da disegni originali di Fabris, raffiguranti una *grotta nella costa di Amalfi vicino Salerno*, una *veduta delle rovine vicino la grotta di Posillipo*, una *veduta della grotta vicino la residenza dell'ambasciatore britannico a Napoli*, una *grotta tra la Gaiola e Bagnoli*, in vendita a St. James's Square al prezzo di 11 sterline e 1 scellino. L'ultima serie pubblicata ancora da Robertson l'anno successivo è composta da tre incisioni, *Veduta del tempio della Concordia*, *i bagni di Agrigento*, *Veduta dell'orecchio di Dioniso* (**figg. 58-59**), tratte da soggetti che Fabris poteva aver studiato durante il viaggio in Sicilia dieci anni prima al seguito di William Hamilton²¹⁸.

La prima notizia della diffusione delle vedute di Fabris al di fuori di Londra è contenuta nella corrispondenza tra Thomas Robinson, secondo barone di Grantham e ambasciatore alla corte spagnola dal 1771 al 1779, e suo fratello Friederick a Londra. L'11 aprile 1779 Thomas Robinson domandava al fratello notizie circa alcune "Views of Naples" e, nel caso si fosse trattato di un libro acquistabile per

²¹⁷ «He has infinite curiosity, spirit and resolution; this I saw in his having persevered in going to Benevento, to see the famous arch, when the rest of his party, except Thomson, gave it up in account of difficulties and bad roads». Lettera di William Hamilton a William Ponsonby, secondo conte di Bessborough, Napoli, 24 marzo 1778, citata da M. D. Sánchez-Jàuregui – S. Wilcox, *The Westmorland: Crates, Contents, and Owners*, in *The English Prize*, op. cit. 2014, p. 23.

²¹⁸ Lo ricorda Hamilton nella didascalia della tavola XXXVII dei *Campi Phlagraei*, *View of the island of Stromboli taken by Monsieur Fabris on his return from Sicily with the Autor*.

sottoscrizione, di aderire per suo conto²¹⁹. La lettera seguiva l'arrivo di un plico spedito da Londra da Frederick il 16 febbraio 1779 contenente dodici vedute di Napoli di Sandby «very pretty but dear price - - three guineas» ordinate per sottoscrizione e alcune vedute di Windsor e Shrewsbury di mano dello stesso artista²²⁰. Grantham acquistò la prima serie di *Views of Naples* ad acquatinta prodotte dalla collaborazione da Paul Sandby e Archibald Robertson ed era interessato anche ad una serie successiva dello stesso Sandby, tuttavia non acquistabile per sottoscrizione, come riferito da Frederick in una lettera del 25 maggio 1779. Grantham aveva visitato Napoli durante il suo *Grand Tour* nel 1760 e naturalmente la notizia di un'imminente apparizione sul mercato londinese di una serie d'incisioni dedicate alla città doveva aver attratto la sua attenzione. Poiché le prime incisioni furono edite in tandem da Sandby e Robertson nel 1777, è plausibile che la richiesta di Lord Grantham riguardasse la serie edita nel 1778 dal solo Sandby.

Se fosse possibile identificare, come è stato ipotizzato, le due vedute esposte da Sandby alla mostra della Royal Academy nel 1777 con le prime due incisioni della serie *Views of Naples*, edite all'inizio di aprile, *veduta del Monte Nuovo e del Castello di Baia* e *veduta di Pozzuoli con il ponte di Caligola sullo sfondo*, dovremmo presumere che il pittore avesse ricevuto i disegni originali da Napoli tramite sir William Hamilton, giunto a Londra nel maggio 1776 appena conclusa la produzione dei *Campi Phlagraei*, oppure tramite Charles Greville²²¹. La somiglianza con le tavole del trattato vulcanologico di Hamilton, si vedano la veduta della Grotta di Posillipo e la tavola XVI dei *Campi Phlegraei*, la veduta

²¹⁹ Bedfordshire and Luton Archives and Records Services, *L-Wrest Park Manuscripts*, Correspondance between Thomas Robinson and Frederick Robinson, L 30/15/54/133.

²²⁰ *Ibidem*, 130/14/333/345. Il segretario di Lord Grantham comunicava a Frederick Robinson che le vedute di Napoli alle quali Lord Grantham era interessato erano di Sandby e Robertson, che venivano pubblicate per sottoscrizione e che il *proposal* gli era stato inviato a Madrid. *Bedfordshire and Luton Archives and Records Services*, 130/15/66/21. Le lettere sono citate da A. V. Gunn, *Eighteenth-century views in and near Naples: aquatints by Paul Sandby (1731-1809) and Archibald Robertson (fl. 1765-1796)*, in "The British Art Journal", 14, March, 2013, pp. 33-43.

²²¹ Cfr. A. Gunn, *op. cit.* 2013.

del lago d'Averno e la tavola XIX, suggerisce che queste incisioni nacquerò certamente per impulso dei due collezionisti, impegnati nel lancio di prodotti editoriali che promuovessero gli artisti loro protetti. Nel 1776 infatti Charles Greville aveva proposto alla *Society of Dilettanti* di affidare i disegni, ancora inediti, eseguiti da William Pars durante la spedizione di studio in Asia Minore a Paul Sandby affinché egli potesse tirarne delle acquetinte portando a compimento l'edizione delle *Ionian Antiquities*. La Società accettò e un gruppo di diciotto disegni fu consegnato a Greville, che nell'aprile 1779 poteva annunciare la fine del lavoro da parte di Sandby²²². Il coinvolgimento nell'edizione delle *Ionian Antiquities* e l'avvio delle incisioni del *Virtuosi's Museum* (1778-1781) dovette essere la causa dell'abbandono da parte di Paul Sandby del progetto delle vedute di Napoli e dello scioglimento del sodalizio con Archibald Robertson, che invece proseguì il lavoro. Nell'advertiser del 1782 oltre alle vedute di Napoli si pubblicizzava anche l'edizione di una «Collection of Figures, representing the Dresses and Occupations of the Neapolitans, in 6 plates, price One Guinea in colours, Half-a-Guinea in brown», con ogni probabilità soggetti tratti dalla *Raccolta de' Vari Vestimenti e Arti del Regno di Napoli* di Pietro Fabris, a riprova del desiderio di Robertson di proseguire il cammino avviato con le *Views of Naples*. Che le *gouaches* di Fabris fossero note all'entourage di Greville e che Hamilton fosse solito spedire disegni e *gouache* al nipote destinati ad amici e corrispondenti, è confermato da una richiesta dell'architetto Robert Mylne desideroso di trattenere per sé una *veduta del Teatro di Taormina* e una *veduta dei Templi di Segesta* insieme ad altri due disegni in custodia presso Charles Greville a Londra²²³.

Una via alternativa attraverso cui Sandby sarebbe potuto entrare in possesso dei disegni di Fabris è rappresentata da David Allan.

²²² Cfr. A. Gunn, *Paul Sandby, op. cit.* 2010, p. 222.

²²³ BL, Add. Ms. 42069, ff. 89-90. Lettera di Robert Mylne a William Hamilton, Londra, 14 maggio 1773 edita in C. Knight, *Un po' per diletto, e un po' per guadagnare. Sir William Hamilton e il mondo della committenza straniera a Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio, op. cit.* 1990, p. 106 nota 74. Per Robert Mylne vedi infra.

Nel 1778 Sandby presentava alla mostra della Royal Academy cinque incisioni ad acquatinta tratte da acquerelli del pittore scozzese dedicati al Carnevale di Roma di tre anni prima. È lo stesso David Allan in una lettera a William Hamilton del 1780 a ricordare come durante il soggiorno romano avesse eseguito dal vivo otto disegni a inchiostro raffiguranti la vita quotidiana durante il periodo di carnevale e come, una volta rientrato in patria, Paul Sandby avesse voluto acquistarli per trarne incisioni che avrebbe messo in vendita a Londra tra il 1780 e il 1781 con i titoli *Opening of the Carnival, Romans Polite to Strangers, Horse Race at Rome, Victor Conducted in Triumph* al prezzo di 3 ghinee per gruppo. L'esperienza con le vedute di Napoli dové convincere Paul Sandby a realizzare una nuova serie ad acquatinta da acquerelli di David Allan. Il rapporto professionale tra i due artisti dovette proseguire a lungo se Sandby tirava un'acquatinta da un acquerello di Allan eseguito nel 1787, anno in cui lo scozzese espose un dipinto alla Royal Academy. Un contatto questo che avrebbe potuto facilitare il passaggio dei disegni napoletani di Pietro Fabris nelle mani di Sandby. Allan e Fabris, infatti, frequentavano regolarmente l'appartamento di sir William Hamilton a Palazzo Sessa dove avevano avuto modo di incontrarsi e stringere amicizia tanto che, come già ricordato, Allan eseguì addirittura un ritratto caricaturale di Fabris, *The Uncultivated genius*, tradotto in incisione con il titolo *A Neapolitan Painter* (figg. 38-39) e replicato in una versione probabilmente appartenuta a sir Hamilton, *A painter of the rua Catalana with his wife and child* (collezione privata)²²⁴, in cui il pittore è ritratto seduto al cavalletto intento a dipingere un'eruzione del Vesuvio del tutto identica alla tavola VI dei *Campi Phlegraei* raffigurante l'eruzione del 1767.

Il sodalizio con editori londinesi era stato già sperimentato da Filippo Morghen il quale nel 1770 si affidò a James Robson di New Bond street per la raccolta di sottoscrizioni e la vendita delle incisioni dedicate alle pitture napoletane più richieste dai viaggiatori. È forse attribuibile a questa serie il delicato olio su seta raffigurante un *Menade mentre doma un centauro*, databile intorno al 1770 e copia di una tavola delle

²²⁴ Vedi supra capitolo II.

Antichità di Ercolano, di cui Morghen fu il supervisore e coordinatore per la parte incisoria, contenuto in una cassa appartenuta a Francis Basset, imbarcata sul Westmorland e oggi conservata a Madrid²²⁵. Le figure dipinte su campo nero richiamano alla mente la nota di pagamento emessa dalla Real Manifattura delle pietre dure a favore del Morghen per dipinti destinati a fungere da modelli per commessi marmorei e canapé destinati al re Ferdinando IV²²⁶. Anche in questo caso il sostegno di William Hamilton dovette essere fondamentale per la riuscita dell'esportazione dei prodotti.

Se la produzione incisoria di vedute e luoghi legati al *Grand Tour* a Napoli non rappresentava affatto una novità, abbondando il mercato di fogli sciolti o raccolti in serie rilegate, dedicati ai monumenti antichi dell'area flegrea, agli scorci cittadini della riviera di Chiaja, di Posillipo, che i viaggiatori portavano al rientro in Ighilterra, le *Views of Naples* presentano un'innovativa impostazione tipografica: diversamente dalle incisioni di Cardon, Giraud e Morghen, queste sono prive di iscrizioni dedicatorie, conservando i titoli e la licenza di edizione. Stando alla testimonianza di Friedrich Robinson, i fogli furono pubblicati senza il ricorso alla sottoscrizione ed erano vendibili liberamente dagli editori e autori delle incisioni, presupponendo ciò la disponibilità da parte degli incisori di capitale economico da investire nell'impresa. La scelta fortunata della tecnica ad acquatinta consentì a Sandby di tradurre le sfumature e le morbidezze cromatiche dei disegni accentuando l'effetto pittorico, che inevitabilmente mancava in precedenti esperimenti ad acquaforte, con l'indiscutibile vantaggio di poter produrre numerose tirature da una medesima matrice. Le *Views of Naples* rappresentano la perfetta soluzione per la traduzione in incisione dei disegni di Fabris, consentendo il superamento dell'*empasse* degli alti costi di produzione

²²⁵ Olio su seta, 27x36 cm; Real Academia de Belas Artes de San Fernando, Museo, inv. 322. Cfr. *The English prize*, op. cit. 2014, p. 196, n. 33. Per la raccolta di Morghen vedi supra.

²²⁶ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, volume di bancali, partita di 190 ducati del 22 settembre 1761 per quadri raffiguranti un Genio, una donna e un Esculpio in campo nero e un centauro piccolo in campo nero, edito da G. Guida, *Alcuni artisti dei secoli XVII-XIX nelle carte dell'Archivio storico del Banco di Napoli Fondazione*, in *Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, 2011-2013, p. 398.

riscontrati con i *Campi Phlegraei*, dove all'acquaforte si era deciso di sovrapporre una colorazione a *gouache* che aveva richiesto tre anni di lavoro al Fabris e ai suoi collaboratori. Si rendevano quindi disponibili sul mercato londinese in tempi relativamente rapidi e a un prezzo contenuto le tanto amate vedute di Napoli. In quei fogli il pubblico vedeva prendere forma tutta la piacevolezza e la serenità di una dimensione remota e felice di cui William Hamilton aveva il privilegio di godere. Nel giugno 1774 egli scriveva a Greville di essersi rifugiato con la moglie a Vietri per sfuggire alla calura cittadina e, avendo a disposizione una barca, egli poteva esplorare «the gulph of Salerno, wich is by much the most beautifull I ever saw. We were yesterday at Amalphi, no scene that can be described, of hanging rocks, orange, lemon trees, olive, myrtle, villages of white houses intermixed, hugh mountains on the background, semicircular bays of white plebes, in the midst of this rocks with fishermen's houses, boats and nets, cascades tumbling from the sea rocks into the sea, can come up to what we saw yesterday»²²⁷. Non è difficile immaginare come anche in questo caso Hamilton fosse accompagnato da Pietro Fabris intento a disegnare i paesaggi come nella *veduta del castello sulla costiera amalfitana* (British Museum, 1872,0713.466). Pur mantenendo una tradizionale impostazione spaziale attraverso il ricorso a quinte architettoniche e alberate, alla reiterazione di modelli iconografici standardizzati, tanto per le figure quanto per il paesaggio, dalla contadina accompagnata dal bimbo alla roccia cavata dagli agenti atmosferici al punto da formare un arco, e tali da non potersi escludere una diretta conoscenza di analoghe vedute contenute nel libro del Paoli o dei coevi disegni di Abrham-Louis Ducros che a Roma nel 1779 si sarebbe associato a Giovanni Volpato per la vendita di incisioni acquerellate, le vedute di Fabris incise da Sandby riscossero un discreto successo tra il pubblico londinese tanto da divenire modello per esercitazioni e preparazioni al viaggio in Italia di un giovane Turner²²⁸. Le *Views of Naples* furono

²²⁷ *The Hamilton, op. cit.*, 1893, p. 25.

²²⁸ È tratto dalla *Veduta del molo e della lanterna San Vincenzo* lo studio di faro, Torre San Vincenzo, eseguito ad acquerello da Joseph Mallord William Turner intorno al 1791. Acquerello e penna su carta, 201x252

concepito con il medesimo spirito di conoscenza con cui i viaggiatori inglesi approcciavano la realtà, così che, oscillando tra il desiderio di documentazione autentica e il gusto del pittoresco, il pittore indugia sulla materia geologica, sui mattoni forati ed erosi dal tempo (la *Conocchia a Capua, l'Arco Felice*), sulla vegetazione incombente sulle rovine architettoniche della costa napoletana (*Rovine del Tempio di Bacco, Scuola di Virgilio*).

Allenati in patria ad osservare anche il composito paesaggio urbano londinese inframezzato da distese verdi e boschive grazie alla pubblicazione di guide che utilizzavano strutture editoriali tipiche del *Grand Tour* con il frequente ricorso a immagini che completassero le descrizioni dei luoghi²²⁹, i viaggiatori di seconda generazione che avrebbero visitato l'Italia nella seconda metà degli anni settanta del secolo preparavano i percorsi del viaggio carichi di un bagaglio iconografico costruito attraverso le guide illustrate e le incisioni facilmente reperibili sul mercato britannico. Un fermento innegabile animò il settore editoriale europeo nell'ottavo e nono decennio del secolo, quando all'aumento del numero dei viaggiatori in Italia meridionale corrispose anche un allungamento degli itinerari e dei tempi del soggiorno. La pionieristica spedizione di William Hamilton in Sicilia del 1769 fu seguita dal viaggio di Patryck Brydone, che nel 1770 si spinse fino a Malta²³⁰, e di Henry Swinburne che percorse l'intera isola

mm, Tate Britain, Turner Bequest I E, D5. Cfr. David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, December 2012, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-st-vincent-tower-naples-r1140101>, accessed 25 July 2015. Come già detto il modello in questione non è autografo di Pietro Fabris ma di Jean-Baptiste Lallemand. Vedi supra.

²²⁹ La prima guida di dedicata alla campagna alla periferia di Londra fu pubblicata anonima nel 1761 con il titolo *London and its Environs Described*, ma attribuita a Robert Dodsley. L'autore presenta il libro come «a guide and instructor to the travelling Virtuosi...in their little excursions to any part of these delightfully adorned and reachly cultivated environs», dotata di illustrazioni concepite non come semplice ornamento ma come utile supporto alle descrizioni verbali. Cfr. E. McKellar, *Peripheral Visions: alternative aspects and rural presences in mid-eighteenth-century London*, in "Art History", vol. 22, n.4, p. 497.

²³⁰ P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta in a series of letters to William Beckford*, London printed for Straham and Cadell, 1773, 2 voll.

tra il 1777 e il 1778²³¹. La pubblicazione dei diari di viaggio accompagnati da apparati iconografici dimostra che esso era oramai concepito come esperienza da condividere con il pubblico. Nel numero di ottobre del 1783 il *Monthly Review or Literary Journal* recensiva il primo volume di Swinburne rilevando che «No species of composition is better adapted to amuse the indolent curiosity of modern times than the traveller's journal; from which without the fatigue of mental exertion, the Reader may collect, unless he traverse a barren field indeed, ideas that are new, and information which may be useful». Oltre a descrivere le antichità e le caratteristiche naturali dei luoghi visitati, Swinburne aveva anche annunciato l'intenzione di aggiungere al testo «some useful tables, and a general history of the Kingdom of Naples»²³².

Accanto alla letteratura odeporica a carattere epistolare si era fatta largo una produzione saggistica in cui l'apparato iconografico finì col prendere il sopravvento per importanza sul contenuto stesso del testo. La positiva accoglienza riservata ai *Campi Phlegraei* sulla rivista londinese *The Critical Review or Annals of the Literature* nel 1777, in cui furono elogiati i disegni colorati, «representing views of Vesuvius, Aetna, and Strombolo, with the adjacent countries, taken on the spot by M. P. Fabris, a skilful landscape-painter, whose performances entitle him to a rank among the first-rate artists of the age», disegni la cui fedeltà al dato reale «cannot be expected from any engraving, nor indeed from any other coloured prints», che rendevano il libro degno dell'attenzione e dell'interesse di «all the *conoscenti* and encourages of polite arts and genuine taste», sancì la necessità di impreziosire i libri con incisioni colorate²³³. Il *Voyage pittoresque*, dedicato al Regno di Napoli e Sicilia, edito nel 1781 a cura dell'Abbé de Saint-Non, con testi del segretario di ambasciata francese, Dominique Vivant-Denon, futuro

²³¹ H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies, 1777-1780*, 1783.

²³² *The Monthly Review, or Literary Journal*, October 1783, vol. 69, pp. 273 e 282.

²³³ Dalla recensione apprendiamo che il libro era acquistabile a Londra al prezzo di 12 sterline e 12 scellini. Una cifra ragguardevole che conferma il pregio dell'edizione napoletana. *The Critical Review or Annals of the Literature*, vol. LXIII, June 1777, pp. 465-467.

sovrintendente al Musée Napoléon, era concepito come un viaggio cartaceo, tutt'altro che immaginario, destinato al grande pubblico. Mentre il *Voyage* ebbe il merito di razionalizzare e offrire in maniera sistematica il repertorio di immagini del Regno già note e laddove necessario introdurne di nuove, da un punto di vista tecnico esso raccoglieva l'eredità della lunga tradizione editoriale e tipografica settecentesca con la distribuzione del lavoro tra gruppi di artisti all'interno dell'équipe coordinati da un'unica figura, già sperimentata dagli inglesi nelle spedizioni in Asia Minore e in Grecia negli anni sessanta del secolo finanziate dalla *Society of Dilettanti*. Il lavoro di Sandby sui disegni di Pietro Fabris rappresentò invece un trampolino di lancio per il più impegnativo incarico di tradurre in incisione ad acquatinta la grazia degli acquerelli di William Pars per il volume conclusivo delle *Ionian Antiquities*. Non sorprende dunque che un acquerellista come Jean Houel, già parte dell'équipe del *Voyage*, avesse approcciato questa tecnica incisoria per l'edizione parigina del 1783-87 del *Voyage pittoresque de Sicile, de Malte et de Lipari* in cui vennero raccolte le vedute dell'isola siciliana realizzate dal pittore durante il viaggio compiuto tra il 1776 e il 1779 allo scopo di documentarne il paesaggio, i monumenti e la dimensione rurale.

La scoperta della Sicilia grazie alla pubblicazione dei diari di Brydone e Swinburne ci permette di comprendere le ragioni che indussero Archibald Robertson a incidere nel 1783 tre vedute di soggetti agrigentini da disegni di Pietro Fabris.

Nel 1777 anche Richard Payne Knight esplorò la Sicilia in compagnia del pittore tedesco Jacob Philipp Hackert e di Charles Gore. I disegni e gli acquerelli prodotti in quel viaggio contengono già in nuce il senso del Sublime, della grandezza degli antichi paragonata alla piccolezza dei moderni che Fusseli aveva tradotto dal linguaggio letterario tedesco in pittura durante il soggiorno romano. Quanto proposto era dunque totalmente differente dall'interpretazione che ne offriva Fabris, legato ancora al pittoresco. Hackert entrò in contatto con la *British factory* quando reduce da un soggiorno parigino giunse a Roma nel 1768. La frequentazione del Caffè degli Inglesi in piazza di Spagna e i primi

lavori eseguiti per Cecil Brownlow, *gouache* e paesaggi conservati a Burghley House, sancirono il primo confronto con il gusto inglese per il paesaggio. Poco aveva da condividere Hackert con i paesaggisti irlandesi e scozzesi a Roma legati al modello di pittura di paesaggio seicentesco, così come poco poteva comprendere delle visioni moderne di Thomas Jones, preferendo egli lo studio dal vero analizzato con minuzia certosina, di matrice quasi scientifico-analitica. La precisione del segno grafico, fine ultimo da perseguire, ottenuta attraverso il lungo esercizio della copia dal vero di alberi, foglie, montagne, rocce, ruscelli, prati, si accompagnava a tinte brillanti, a luci meridiane e pennellate minuziose nella pittura su tela così come nella *gouache*. L'avvio del sodalizio con il fratello Georg per la traduzione in incisione dei suoi paesaggi nella bottega aperta a piazza di Spagna, dove nel 1772 Philipp acquistò una casa grazie ai proventi della commissione della zarina Caterina II per sei quadri raffiguranti la vittoria della flotta russa a Cesmé comandata dal conte Alexej Orlov, garantì una rapida circolazione dei modelli hackertiani²³⁴. Grazie al carattere imprenditoriale dell'organizzazione della bottega e stamperia che aveva impiantato a Roma, Georg si occupava principalmente della commercializzazione dei prodotti affidando l'incisione ad allievi, come l'incisore tedesco Balthasar Anton Dunker entrato nella bottega all'età di sedici anni, e colleghi come Giovanni Volpato, la cui esperienza fu richiesta per delineare a bulino il cielo della *Veduta della chiesa di S. Petri di Roma dalla parte di Ponte Molle* dedicata a Pio VI e incisa nel 1776. Nel 1777 Georg pubblicò una serie di dieci vedute della Sicilia incise da Dunker e tratte dai disegni del fratello, probabilmente risalenti al viaggio compiuto al seguito di Knight. Trasferitosi definitivamente a Napoli, già visitata per un breve periodo nel 1770, Jacob Philipp Hackert divenne protagonista indiscusso del mercato della veduta,

²³⁴ Quattro bozzetti delle tele dipinte per la zarina sono stati rinvenuti recentemente nei depositi della Reggia di Caserta. Cfr. L. Bellofatto, L'arrivo nel regno degli "stranieri": Hackert e la commissione di Caterina la grande. I bozzetti di Caserta, in *Jacob Philipp Hackert, la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, catalogo della mostra a cura di C. de Seta (Caserta - Palazzo Reale, 14 dicembre 2007-13 aprile 2008), Electa, 2007, pp. 143-145.

grazie anche alla nomina di “pittore di corte”. Dal 1787 al 1793 Georg fu impegnato nella vendita di incisioni ad acquaforte di vedute di Pompei, Capua, Vietri, Cava de' Tirreni del fratello, concepite come un vero e proprio *tour* in fogli sciolti, contraltare della spedizione documentaria dei porti del Regno commissionato dal re Ferdinando IV a Philipp nel 1790. Per le vedute di soggetto meridionale Georg si avvalse dell'opera di incisori locali: Domenico Guerra, già attivo nel Gabinetto Topografico guidato dal Rizzi Zannoni (Avanzi del tempio di Proserpina sul lago d'Averno), Giovanni De Grado, forse figlio di Filippo De Grado attivo presso la Reale Stamperia borbonica e collaboratore di d'Hancarville (*Vue de Pizzo Falcone et du Castel del Uovo à Naples, Veduta dei tempj di Paestum* 1789), Vincenzo Alojja (*Vue di Mare Chiano près du Posilippe à Naples, Anfiteatro Campano a Sta. Maria di Capua, Avanzi del teatro di Taormina in Sicilia, Avanzi del tempio di Giove Serapide à Pozzuoli*) e François Morel, incisore delle Antichità di Ercolanno esposte (*Vue du tombeau de Teron du temple de la Concorde à Girgenti, Vue des temple de Junon Lucine de la Concorde, d'Hercule et de Jupiter Olimprien à Girgenti* 1782)²³⁵.

La trasformazione del lavoro degli incisori da mera attività di bottega in organizzazione imprenditoriale, in cui ogni figura aveva un preciso compito e rivestiva un determinato ruolo, del quale il titolare era supervisore, coordinatore e promotore commerciale, è forse l'elemento che in maniera più rilevante contraddistingue la produzione incisoria dagli anni settanta in avanti, segnando una netta distinzione con quanto era stato sperimentato in precedenza. Un metodo che affondava le sue radici in quell'Inghilterra avanzata e pre-industrializzata a cui i prodotti delle stamperie italiane erano spesso destinati. Se il tandem Volpato-Ducros, Desprez-Piranesi conferma l'affermazione di questo nuovo modello di gestione dell'impresa calcografica e l'efficacia della componente cromatica per il risultato finale delle incisioni, non possiamo non rilevare il ruolo che i *Campi Phlegraei* di Pietro Fabris

²³⁵ Cfr. *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Madame la comtesse d'Einsiedel de Reibersdorf etc* par J. G. A. Frenzel conservateur de la galerie de S. M. le roi de Saxe, Dresde 1833, II vol., pp. 103-105.

ebbero nell'infondere nel pubblico tale sensibilità e la loro profonda adesione al moderno metodo di lavoro, grazie al quale furono prodotte anche le *Views of Naples*. Il successo di queste raccolte a colori e del linguaggio hackertiano a Napoli spiega anche come nel 1786 Giovan Battista Lusieri avesse ricevuto dalla regina Maria Carolina la commissione per dodici vedute di Napoli e dintorni, destinate al Governatore delle Fiandre, e ne avesse ottenuto una privativa di dodici anni per la loro produzione²³⁶. Una veduta del Vesuvio raffigurante l'eruzione del 1787, in collezione Berwick ad Attingham Park (59,4x82,8 cm) incisa e colorata ad acquerello è certamente frutto della serie avviata in quella circostanza²³⁷. La commissione da parte della regina di Napoli era segno che si era sedimentata una passione per le vedute di Napoli incise e colorate che i *Campi Phlegraei* e probabilmente anche le acquetinte color seppia di Fabris avevano introdotto nella corte napoletana. Basterebbe qui ricordare che il primo esemplare dei *Campi Phlegraei*, fu donato a Ferdinando IV, così che entrando nella Biblioteca Reale, dovette essere noto anche alla regina.

Chiudeva l'esperienza del viaggio illuminista pre-rivoluzionario la pubblicazione nel 1818 di *A classical Tour through Italy and Sicily* diario del viaggio compiuto da Richard Colt Hoare tra il 1785 e il 1788²³⁸.

²³⁶ ASNA, *Ministero degli Affari Esteri*, b. 4631: S. M. R. Signora, Gio. Battista Lusieri Romano Pittore di vedute, che da tre anni ha l'onore di dipingere per la Maestà Vostra, [...] desiderando pubblicare incise in rame le dodici vedute, che attualmente sta terminando per V. M., e potendo succedere che uscendo le medesime alla luce altri potesse copiarle e pubblicarle, e pregiudicare agl'interessi del suddetto, perciò supplica la M. V. implorare al supplicante dalla Maestà del Re N. S. la grazia d'accordargli il privilegio della privativa valevole per lo spazio d'anni dodici, proibendo a chiunque il copiare e dare a pubblico in questo Regno, e in quello della Sicilia alcuna delle suddette vedute [...]. Edito in *All'Ombra del Vesuvio*, *op. cit.*, 1990, p. 442-443.

²³⁷ Cfr. *Vases and volacnoes*, *op. cit.* 1996, p. 171 n. 46.

²³⁸ J. Esposito, *Viaggiatori inglesi a Benevento tra '700 e '800*, in "Rivista Storica del Sannio", III s., a. 13, II sem. 2006.

CAPITOLO IV

LA FORTUNA DI PIETRO FABRIS NELLE COLLEZIONI DEI GRAND TOURISTS

1. Brownlow Cecil e i collezionisti della prima ora

Come già ricordato, i rapporti tra i collezionisti inglesi e il mercato artistico napoletano vantava una certa tradizione, sebbene non eguagliabile per volume di scambi a quello romano. Oltre all'esperienza del conte di Shaftesbury con Paolo De Matteis, il re d'Inghilterra Carlo I commissionò dodici rami al pittore Giacomo Del Po e acquistò disegni dell'architetto Francesco Picchiatti, del quale il biografo De Dominici ricorda l'attività di antiquario per conto del marchese del Carpio¹. Il Picchiatti aveva tenuto per sé un gruppo di disegni già destinati al marchese poi deceduto. Una parte di questi disegni furono venduti dallo stesso architetto al principe di Castiglione, mentre un altro gruppo fu venduto dagli eredi del Picchiatti al principe della Riccia, verosimilmente Giambattista di Capua, conte di Altavilla. È possibile che da quella selezione Giacomo del Po dovette averne scartati alcuni giudicati di minor pregio, non destinandoli a Carlo I, con la speranza di accaparrarseli. I disegni rimanenti tuttavia furono venduti al violinista Francesco Geminiani, a Napoli dal 1711 al 1714, poi trasferiti e venduti in Inghilterra. L'aneddoto riportato da De Dominici, funzionale a dar valore alla propria collezione grafica che, ordinata in sequenza cronologica decrescente, partiva da Del Po e Solimena e risaliva fino a Raffaello, al quale il pittore-critico attribuiva il disegno raffigurante *Mercurio*, già di proprietà di Fabrizio Santafede², ci permette di

¹ Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori, op. cit.* a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 2008, p. 738, vita di Francesco Antonio Picchiatti; pp. 967-8, vita di Giacomo del Po.

² Cfr. B. De Dominici, *op. cit.*, 2008, p. 968, nota 40 vita di del Po. Su De Dominici, il *Mercurio* e le raccolte grafiche vedi J. Meyer, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2000, pp. 43-58.

comprendere meglio l'entità degli scambi con l'Inghilterra e la tipologia di opere ricercate dai collezionisti a cavallo tra XVII e XVIII secolo. De Dominici ricorda nella vita dello Stanzione che il pittore aveva venduto tramite il cavaliere Giovanni Sciarpin alcuni quadri, che Bernardo Cavallino fece altrettanto tramite il mercante Giuseppe de Felice, e che i disegni di Battistello Caracciolo acquistati dal De Maria alla sua morte, furono poi venduti a signori inglesi per 2800 scudi³. Oltre alla mediazione degli artisti i collezionisti si rivolgevano ai mercanti connazionali attivi a Napoli, i quali svolgevano funzioni di rappresentanza diplomatica per viaggiatori e residenti, spesso associati tra loro e riuniti nella *British factory* locale: George Davies, ad esempio, aveva una società con il mercante John Smith, il quale a sua volta era associato al mercante Robert Foot. Come dimostra lo studio di David Ormrod⁴, fino agli anni quaranta del secolo XVIII la maggior parte di dipinti importati in Inghilterra provenivano dalla Francia mentre soltanto dal decennio successivo in conseguenza della diffusione del sistema *Grand Tour* il numero di opere proveniente dall'Italia aumentò, con una breve parentesi compresa tra il 1745 e il 1749 in cui il mercato fu quasi totalmente orientato sulla pittura olandese. Nel 1749 furono quattrocentonovantuno i dipinti importati dai Paesi Bassi, una cifra elevatissima se si considera che il record di dipinti importati dalla Francia era di quattrocentoquarantatre nel 1743, una cifra che tuttavia doveva dipendere dal fatto che la guerra dei Sette Anni (successione al trono austriaco) bloccò gli scambi con il continente.

Uno dei primi grandi collezionisti che dal mercato artistico di Napoli attinsero in più di un'occasione fu John Cecil, quinto conte di Exeter, accumulando una gran quantità di dipinti di maestri del '600 attraverso acquisti compiuti durante due viaggi in Italia fra il 1680 e il 1685. In particolare durante un breve soggiorno a Napoli acquistò sedici dipinti di Luca Giordano, già incontrato a Firenze quando il pittore era impegnato a Palazzo Riccardi, di Giuseppe Recco, Mattia Preti,

³ B. De Dominici, *Vite, op. cit.* voll. II e III, 1844.

⁴ Cfr. D. Ormrod, *The origins of the London art market 1660-1730*, in *Art Market in Europe, 1400-1800*, edited by M. North – D. Ormrod, 1998.

Salvator Rosa⁵, Micco Spadaro e tramite il console inglese George Davies undici dipinti di Francesco De Maria: *Erode, Susanna e i vecchioni, Argo e Io, Mr. Barnard Distans, Giuseppe e la moglie di Putifarre, Caduta dei Giganti, Diana, Orfeo, Prometeo, Zingari*⁶. Da Recco oltre ai due quadri con vasi di fiori, pagati 400 ducati tramite il George Davies nel maggio 1684, Lord Exeter comprò per un totale di 363 ducati due quadri con pesci e quattro quadri piccoli (due di pesci e due di caccia)⁷. Elogiato da Shaftesbury come un “real fine gentlemen”, John Cecil si fece ritrarre dallo scultore francese Pierre-Etienne Monnot nelle sembianze di Virgilio, con la pettinatura romana e privo di parrucca. Sotto il nume tutelare del poeta latino i viaggiatori inglesi si erano spinti a Napoli in misura sempre maggiore, prolungando i soggiorni, scoprendone il paesaggio e l’architettura. Rispetto alle pagine durissime che Inigo Jones riservò all’architettura barocca partenopea, nel primo ventennio del XVIII secolo letterati, *gentlemen*, architetti e pittori iniziarono a descrivere le tracce della romanità che era possibile scovare nelle campagne di Baia, Pozzuoli e Cuma.

La scoperta di Ercolano e Pompei negli anni quaranta del secolo aveva dirottato poi l’interesse di studiosi, eruditi di antiquaria e cultori delle arti verso l’area vesuviana, dove nel tentativo di comprendere la storia e il destino cui furono soggette le città romane s’intensificarono le spedizioni e le osservazioni delle attività telluriche del Vesuvio. Il golfo di Napoli, soprannominato dagli antichi Cratere per la sua forma a coppa, era considerato «un des plus agréables qu’on puisse voir; elle est presque ronde [...]». Les côtés sont couverts de fôrets et de

⁵ Nella vendita Brownlow svoltasi a Londra presso Christie il 30 giugno 1832 era apparsi dipinti di Salvator Rosa raffigurante *Cadmo che combatte contro il drago* e una scena mitologica, riacquistati per 91 ghinee.

⁶ Non vi è traccia dei quadri De Maria a Burghley House, mancandone già i riferimenti nelle postille aggiunte da Brownlow Cecil, nono conte di Exeter, all’*Abecedario* dell’Orlandi.

⁷ Le due nature morte con pesci e le due scene di caccia dipinte da Giuseppe Recco non sono più rintracciabili nella collezione di Burghley House, forse perchè confluiti nella vendita all’incanto della collezione del nono conte di Exeter, provenienti dalla sua residenza londinese, tenutasi a Londra nel 1796. Vedi infra.

montagnes. Le haut promontoire de Sorrentum sépare cette baie de celle de Salerne. Entre l'extrémité de ce promontoire et l'île de Caprée, la mer se fait jour par un détroit large d'environ trois milles»⁸.

L'importanza del mare e del panorama per il processo di conoscenza della città di Napoli basato sul senso della vista e dunque sulla necessità di mantenere un contatto visivo diretto con l'oggetto della conoscenza potrebbe spiegare la scelta da parte dei viaggiatori britannici di insediarsi nella zona di Chiaja, vicino al mare. «Questo luogo comunemente da' forastieri, che han camminato il Mondo, stimato viene il più diletto, ch'abbia tutt'Europa. Dalla parte di oriente ha una placidissima marina, che circondata viene, a destra, dalla riviera di Posillipo, appresso dall'isola di Capri, dal capo di Massa, dal delizioso Sorrento, dall'amene montagne di Vico, e dall'antica Stabbia, detta ora Castell'a Mare. Nelle spalle ha il fertile Monte di Posilipo, che principia, come si disse, dal Castello di S. Erasmo, o col volgo, di S. Ermo, sotto del quale sta la Chiesa, e Monistero de' Certosini. In questo Monte, dalla parte d'Oriente par che la natura di continuo stia con attenta fatica studiando, per mantenerlo sempre verde, e sempre in fiore»⁹. Già sul volgere del XVII secolo il borgo era stato scelto come uno dei luoghi deputati alla manifestazione del potere della corte vicereale attraverso parate che partendo dal palazzo si snodavano lungo la spiaggia fino alla chiesa di Santa Maria del parto a Mergellina. Al borgo, dove «Si spiega il lusso, quasi in ogni casa, con le pitture, specchi, lavori di ebano, scrigni di galanterie, argenti, e adobbi di broccato d'oro»¹⁰, si accedeva tramite la porta Petruccia, realizzata da Giuliano e Benedetto da Maiano per il Castelnuovo e da lì spostata dal viceré Don Pedro de Toledo in prossimità del Palazzo Stigliano, nucleo originale del palazzo Cellammare. Residenza dal 1760 al 1782 di Emanuele Imperiale principe di Francavilla, il quale lo aveva preso in

⁸ *Encyclopédie*, par Diderot et d'Alambert, Parigi 1751, voce *Naples, baie de*, di D. Jacourt.

⁹ *Notizie del bello op. cit.* 1792, vol. V, giornata nona, pp. 245-6.

¹⁰ Giovan Battista Pacichelli, *Memorie dei viaggi per l'Europa Christiana*, 1685, vol. IV, p. 94 e ss.

affitto da Costanza Eleonora del Giudice Giovinazzo¹¹, il palazzo costituiva un vero e proprio biglietto da visita per i viaggiatori che si spostavano tra l'antica città vicereale e il nuovo quartiere, dove nel palazzo del marchese Sessa in prossimità del convento di Santa Maria Cappella Nuova risiedeva l'ambasciatore britannico sir William Hamilton. La fitta rete di relazioni che il ruolo di diplomatico implicava e la cui entità è ben esemplificata dalla documentazione privata pervenutaci¹², fece sì che le sue mansioni andassero spesso ben oltre l'assistenza amministrativa ai viaggiatori, fungendo da intermediario per visite ai monumenti e acquisti di opere d'arte.

L'8 giugno 1773, ad esempio, Hamilton scriveva al nipote Charles Greville che il pittore Pietro Antoniani aveva terminato i dipinti ordinati da Lord Carmarthen e che egli avrebbe avvisato il banchiere Leigh per la spedizione in Inghilterra¹³. Nel 1783 Gavin Hamilton scriveva a Charles Townley che «[...] We expect sir William Hamilton here in a few days in his way to England, I shall then learn some thing of his mysterious negotiation of the fragments at the Farnesino in

¹¹ Per le vicende del palazzo Cellamare si veda M. Pisani, *Il Palazzo Cellamare*, op. cit., Napoli, 2003.

¹² L'archivio della corrispondenza di sir William Hamilton è conservata nella British Library, Add. Ms. 34048; 40714; 40715; 41197-41200; 42069; 42070B; nella Bodleian Library di Oxford, Department of Western Manuscripts, Eng. Hist. G, 3-16, Notebook of sir Hamilton; nel Fitzwilliam Museum di Cambridge, Perseval Bequest, ms. 27; nel Musée National d'Histoire Naturelle di Parigi, fondo Krafft, Hamilton papers; nella Società Napoletana di Storia Patria di Napoli, Hamilton papers, SD XVII C7; nella Pierpont Morgan Library di New York, Nelson papers, LHMS MA 4500. A questi fondi si aggiungano la corrispondenza ufficiale di carattere diplomatico conservata nell'Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, Inghilterra; nel Public Record Office a Kew, Department of Southern Mediterranean, Kingdom of Naples; la corrispondenza di carattere scientifico con la Royal Society di Londra. Una raccolta di lettere di William Hamilton è stata pubblicata nel 1893 a cura di A. Morrison. *The Hamilton and Nelson papers*, edited by A. Morrison, printed for private circulation London, 1893, 2 voll.

¹³ «Lord Carmarthen's pictures are with the painter Antoniani, waiting for his Lordship's directions. I will now direct Mr. Lee, who was I think, Ld. C.'s banker, to pack them up & send them to him, but I do not recollect he ever before gave me directions about them». Cfr. *The Hamilton and Nelson op. cit.* 1893, vol. 1, p. 21.

consequence of which I shall send you yhe Pericles»¹⁴. Il dottore John Moore, che accompagnò il duca di Hamilton nel suo *Grand Tour* dal 1772 al 1778 e a Napoli soggiornò nel 1775, dal canto suo visitò il principe di Francavilla, il principe Iaci recandosi ripetutamente a Portici con la guida di sir William Hamilton. Il nome del duca compare infatti nella lista dei lasciapassare del 27 febbraio 1776¹⁵. I due viaggiatori frequentarono assiduamente palazzo Sessa dove «Una volta a settimana c'è un ricevimento a casa del ministro; a Napoli, nessun altro può reggere il confronto per numero di ospiti o magnificenza. Senza tener conto delle buone qualità del gentiluomo e dei risultati da lui raggiunti che in ogni occasione procurano stima, il ministro riceverebbe dai nobili napoletani ogni possibile riguardo in considerazione del grande favore che gode presso il loro sovrano. La dimora di sir William è aperta ai forestieri di ogni paese che vengono a Napoli, opportunamente raccomandati, nonché agli inglesi. Quasi ogni sera da un concerto privato. Lady Hamilton s'intende perfettamente di musica e le sue esecuzioni sono tali da destare l'ammirazione anche dei napoletani. Sir William ha un carattere molto gioviale e si diverte con grande facilità. Anch'egli esegue brani musicali, ma, ciò che più conta è che quando lo fa, riesce a trarne un gran divertimento»¹⁶.

Per il pernottamento le guide inglesi consigliavano le locande al Chiatamone e a via Toledo, poco economiche ma certamente confortevoli, mentre piccoli *souvenir*, pietre vesuviane, tabacchiere, mosaici, cammei, potevano essere acquistati dai viaggiatori nel negozio situato al Largo di Palazzo, gestito da Tommaso Valenzani, il quale vantava il prestigioso incarico di portiere del Museo Ercolanese di Portici. Non si trattava unicamente di pezzi antichi reperiti in scavi

¹⁴ Lettera di Gavin Hamilton a Charles Townley, Roma, 12 aprile 1783, BMA, Townley papers, TY 7/657, edito in *Digging and dealing*, 2010, vol. 2.

¹⁵ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1212, f. 339.

¹⁶ J. Moore, *A View of Society and Manners in France, Switzerland, Germany and Italy*, printed for Straham and Cadell, London 1779-81, Lettera LV, traduzione italiana in, *Viaggiatori, op. cit.* a cura di G. Capuano, 1994. Al viaggio a Napoli sono dedicate le lettere LIV-LXVIII.

clandestini nelle campagne del vesuviano o intorno a Caserta, ma anche di oggetti di moderna fattura lavorati da esperti modellatori, come un artigiano inglese, che potremmo identificare con quel Daniel Minett per il quale lavoravano Francesco Giomignani e Francesco Saverio Candido, capace di imitare alla perfezione medaglie in zolfo¹⁷. Se la bottega-stamperia di Filippo Morghen nella vicina salita Sant'Anna di Palazzo era punto di riferimento per l'acquisto di incisioni di soggetto archeologico, le botteghe di Pietro Fabris, Antonio Joli, Gabriele Ricciardelli prima e di Pierre-Jacques Volaire poi divennero tappa obbligata per i cultori di dipinti di vedute e paesaggi della città. Charles Townley era stato cliente di Valenziani e soprattutto del pittore francese Volaire, ma manteneva contatti con il mercato napoletano attraverso Thomas Jenkins, intimo amico del console britannico Jamineau. Nel luglio 1772 durante il secondo soggiorno napoletano Townley acquistò per la somma di cinquecento ducati napoletani un busto-ritratto marmoreo raffigurante Clizia, proveniente dalla collezione di Onorato Gaetani d'Aragona, duca di Laurenzano. Anche in questo caso la mediazione di agenti napoletani come Angelo Puccinelli¹⁸ e il console Jamineau¹⁹ furono preziosi per il buon fine della trattativa.

Durante l'assenza di Hamilton era Lord Tilney a intrattenere con ricevimenti i connazionali, mentre al ministro portoghese, marchese de

¹⁷ «He has had the liberty of copying from the Vatican & best collections. I have taken a set for myself & one for Lord Warwick, 800 in the collection, at a Paul a piece, so that it will not ruin him, & will answer every purpose of a real collection of medals. They are excellent, or I would not have bought them for him». Lettera di William Hamilton a Charles Greville, Napoli 20 dicembre 1773. Cfr. *The Hamilton and Nelson, op. cit.* vol. 1, p. 27.

¹⁸ «Gave Angiolo Puccinelli for his trouble in the purchasing ye above bust 30». BM, Departement of Grece and Rome, Union Catalogue, f. 24r; «Paid don Onorato Gaetani d'Aragona for a bust of Agrippina _500 ducati», BM, Townley papers, TY 8/4, f. 46r. Editi da E. Dodero, *Clytie before Townley. The Gaetani d'Aragona collections and its neapolitan contest*, in "Journal of the History of Collections", vol. 25, n. 3, 2013, p. 369 nota 15.

¹⁹ Thomas Jenkins a Charles Townley, Roma, 28 agosto 1772: «[...] Whatever the Consul might happen to say to you about your bust, I can assure you he mentions it to me in the highest terms of applause [...]». BM, Townley papers, TY 7/314, edito in *Digging and Dealing*, 2010, vol. 2, p. 26, n. 42.

Sa, spettava introdurre i viaggiatori presso la Corte²⁰. Swinburne, ad esempio, a Napoli nel 1777 frequentò Lord Dalrymple con il quale si recò al Museo Ercolanese²¹, il 25 febbraio visitò Pompei con sir Thomas, il sig. Stanley e il sig. Thomas Pelham, poté avvalersi di una guida d'eccezione come il principe di Francavilla, Maggiordomo Maggiore di Casa Reale, e della compagnia di Ferdinando Galiani, in quel periodo impegnato nel progetto di realizzazione di una carta topografica del Regno di Napoli²². Fu durante un ricevimento nel palazzo del principe di Francavilla che Swinbourne poté incontrare sir William e Lady Hamilton «very civil and agreeable, (...) also Lady Betty, Mr McKenzie, and Mr. Dutens».²³

Quanto Hamilton rappresentasse un imprescindibile punto di riferimento lo si evince dalle parole di Martin Sherlock che ne lamentava l'assenza per una battuta di caccia al seguito del re Ferdinando IV²⁴.

²⁰ «Ci sono molti inglesi qui attualmente e tra questi conosco Lord John Clinton, Lord Tilney, Messrs Osbaldeston, Dillon, Tierney, Molneux, Lady Catherine e Miss Murray. Al momento non è presente nessun ministro inglese e M. de Sa, l'inviato portoghese, ha il compito di presentare gli inglesi. (...) Lord Tilney da serate piacevolissime ogni settimana». H. Swinbourne, *The courts of Europe at the close of the last century*, ed. by C. White, London, 1841, vol. 1, Lettera del 16 gennaio 1777, p. 124.

²¹ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1214, ff. 63 e 80.

²² «Galiani has a plan of having the whole kingdom of Naples represented in rilievo, with cork, by the makers of Presepio». H. Swinbourne, *The courts*, *op. cit.* 1841, vol. 1, lettera del 3 ottobre 1777, p. 173.

²³ H. Swinbourne, *op. cit.* 1841, vol. 1, lettera del 12 novembre 1777, p. 182. Louis Dutens accompagnò a Napoli James Stuart Mackenzie, conte di Bute e Lord Mountstuart, ambasciatore britannico a Torino in qualità di suo segretario. La loro visita a Napoli è menzionata anche da Hamilton in una lettera indirizzata a Charles Greville datata 16 dicembre 1777. Cfr. *The Hamilton and Nelson*, *op. cit.* 1893, vol. 1, pp. 50-51.

²⁴ «Nel corso del mio soggiorno a Napoli il re si è ritirato per due mesi a Caserta per dedicarsi alla caccia, creando apprensione in tutta la nostra comunità inglese: infatti, siamo stati privati della compagnia e della casa di sir William Hamilton, anche lui trasferitosi a Caserta, ché il re non va mai a caccia senza di lui. Sua Maestà ama tanto la compagnia del ministro che gli ha dato a malincuore il permesso di venire a Napoli per un giorno soltanto ad offrire un pranzo in onore dei suoi connazionali. Sono stato il quarantesimo inglese a pranzare». Dr Martin Sherlock, *Letters from an English Traveler*, London, 1780, Lettera XVII.

I viaggiatori che venivano a Napoli frequentavano sicuramente la Nobile Accademia di Musica delle dame e dei Signori cavalieri istituita nel 1777 per iniziativa del marchese di Corleto, gentiluomo di camera con esercizio, del conte di Carinola, del duca Perrelli, del marchese di Cedronio, del principe di Santomauro, dei duchi di Serracapriola e Montesardo. L'Accademia aveva sede nel palazzo del duca di S. Arpino a Chiaja, ospitava rappresentazioni musicali e balli due volte alla settimana e aveva una sala da gioco a cui potevano accedere solo gli uomini²⁵. In generale, tuttavia, la situazione culturale napoletana non era particolarmente florida. «Nonostante i numerosi tentavi di fondazione di Accademie sia laiche che ecclesiastiche durevoli e soprattutto indirizzate ad un approccio moderno delle problematiche culturali, i progetti avviati fallirono miseramente a causa della grave inclinazione dei singoli intellettuali all'indipendenza o meglio all'incapacità di sottostare a regole precise. Così se l'Accademia Ercolanese, il cui segretario Bernardo Tanucci e i suoi membri filologi furono nominati dal re, si era rivelata una scatola vuota, priva di uno statuto preciso, di divisioni in settori specifici, non migliore fu l'esperienza dell'Accademia di Scienze e Belle Lettere, fondata da Ferdinando IV nel giugno 1778, divisa in quattro sezioni (scienze matematiche, fisica, storia antica e storia medievale), già bisognosa di un atto di riforma che concedesse ai suoi membri maggiore libertà rispetto alla monarchia. Non diversamente andavano le cose per le Accademie Ecclesiastiche». Sebbene esistessero a Napoli veri e propri circoli privati indirizzati alla formazione dei giovani ecclesiastici, soltanto nel 1741 i padri dell'Oratorio chiesero il permesso di aprire un'accademia di scienze ecclesiastiche con l'appoggio di Benedetto XIV e sotto la direzione del cardinale Spinelli. Lo studio della storia ecclesiastica fu la vocazione principale dell'istituzione, insieme all'esclusione dei laici e alla disciplina apologetica, principi che si intrecciarono con la lotta all'ignoranza e alla superstizione caratterizzante la direzione dell'arcivescovo Serafino Filangieri, zio di

²⁵ D. L. Caglioti, *Associazionismo e sociabilità d'élite a Napoli nel XIX secolo*, Napoli, Liguori, 1996, p. 36.

Gaetano, educato nel monastero benedettino dei Santi Severino e Sossio dove in seguito (1752) sarebbe stata ospitata l'Accademia delle Scienze di Celestino Galiani. La riforma avviata dal Filangieri consistente in una maggiore apertura verso altre Accademie del Regno, figlia del sostrato culturale del suo artefice, in cui antiscolasticismo e moralismo francese si accompagnavano al razionalismo inglese, rendeva l'Accademia per struttura e atteggiamento culturale molto vicina alle fratellanze massoniche²⁶.

È comprensibile quanto preziosa fosse la sede diplomatica britannica per la prosecuzione dell'esercizio delle attività di un virtuoso *Grand tourist*.

Legato a Hamilton, con il quale condivideva l'affiliazione ai *Dilettanti* e la passione per l'archeologia, orientato al paesaggismo alla Lorrain e al vedutismo di matrice topografica, Henry Temple, secondo visconte di Palmerston, a Roma già dal 1762, compì il viaggio a Napoli tra il 1763 e il 1764, frequentando David Garrick, Lady Orford, Lord e Lady Spencer e Brownlow Cecil. La ricca collezione raccolta a partire dagli anni del *Grand Tour* comprendeva vedute di Jacob Philipp Hackert, Giovan Battista Lusieri, William Pars, Antonio Joli, Solomon Delane, del quale fu protettore. Il diario delle spese compiute durante il viaggio svela che a Napoli egli acquistò «Two large views of Naples – Joli, £ 25,00; Two smaller views of Baia and Benevento £ 15,00; Two views of Mount Veuvius £ 10,00; View of Pesti, £ 7»²⁷. Spese che confermano quanto il gusto di Lord Palmerston fosse allineato con le scelte estetiche dominanti tra i *Dilettanti*, orientate al culto dell'Antico, a Napoli alla metà del secolo non ancora rappresentato dalle aree archeologiche di Pompei e Ercolano ma da quelle più accessibili collocate nell'area flegrea a nord di Napoli e più a sud a Paestum. Come per Lord Brudenell che aveva commissionato dieci anni prima una serie di vedute della città e dei suoi dintorni ad Antonio Joli, Lord Palmerston

²⁶ Cfr. E. Chiosi, *Intellectuals and Academies*, in *Naples in the Eighteenth century. The birth and death of a Nation State*, ed by G. Imbruglia, Cambridge, 2000.

²⁷ *Palmerston Memorandum*, 1764, University of Southampton Library, edito in V. Coltman, *Classical sculpture*, op. cit. 2009, p. 8.

collezionò vedute di luoghi che aveva evidentemente visitato allo scopo di mostrarne prova tangibile. Il rapporto diretto con il luogo del *Grand Tour* rivificato attraverso il suo surrogato, si trattasse di dipinti, disegni o incisioni, diveniva elemento fondamentale per il processo di conoscenza del “virtuoso” aristocratico. L’esposizione di dipinti di veduta nelle *country-houses* in ambienti destinati al ricevimento di ospiti con i quali il padrone avesse un buon livello di intimità non era unicamente funzionale alla dichiarazione di appartenenza alla casta del *Grand Tour* ma anche alla diffusione e alla circolazione di immagini dell’Italia e di modelli estetici destinati a innovare profondamente l’arredamento e la decorazione d’interni. Thomas Worsley di Hovingham Hall nella sua residenza nello Yorkshire oltre ad esporre una copia dell’*Aurora* Rospigliosi di Guido Reni commissionata al pittore Andrea Casali e realizzata entro il 1760, sperava di aggiungere alla propria collezione qualche veduta di Napoli per le quali nel giugno del 1766 interpellò sir William Hamilton²⁸. Worsley aveva avviato la costruzione di Hovingham Hall nel 1750 e aveva acquistato alcune grisaille dipinte dal pittore russo Dietrich Ernst André, allievo di James Thornill, probabilmente commissionate da Richard Arundell, soprintendente generale ai lavori dal 1726 al 1737, a completamento del monocromo di Sebastiano Ricci raffigurante il *Sacrificio ad Apollo*. Esposti nella hall i pannelli furono in seguito spostati nella sala da pranzo, aggiungendovi due dipinti di Giovanni Battista Cipriani e tre di un non meglio identificato “Bamboccio”²⁹. Dall’esigua corrispondenza

²⁸ BL, Add. Ms 41197, f.34, lettera del 4 giugno 1766: «If a good view or two of the environs of Naples shall fall in your way and not dear I could wish to have them. I am fitting up here a handsome apartement for books and pictures and where a Neapolitan would not be surprised over some stone [arched stadly?].». Un omonimo di Thomas Worsley di Hovingham Hall, Thomas Worsley di Appuldercombe si stabilì a Napoli con l’intera famiglia dal giugno 1765 all’8 marzo 1767. I Worsley abitavano nel palazzo di proprietà del principe di Teora che sir Thomas aveva arredato con dipinti commissionati a Pietro Antoniani e Gabriele Ricciardelli. Cfr. ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale cassa matr. 1561, 14 maggio 1766, f. 4365, p. 365r, partita di trenta ducati a favore di Pietro Antoniani; Giornale cassa matr. 1581, 27 giugno 1767, f. 4670, p. 569v, partita di ottanta ducati a favore di Gabriele Ricciardelli.

²⁹ E. Croft-Murray, *Decorative painting in England 1532-1837*, 1971, vol. 2, p. 32.

pervenuta tra Worsley e l'ambasciatore non è possibile stabilire se le richieste furono soddisfatte ma pochi anni dopo nel 1769 Worsley avrebbe desiderato ottenere un dipinto di Fabris simile a quelli che l'ambasciatore britannico aveva inviato da Napoli a Giorgio III. Un quadro in particolare «struck me and others [il re e la regina d'Inghilterra, *nda*] more than the dancers in the other. It did not come too high, I should like to have one like it. (...) I have finished my Riding house and have several casts of good statues and bustoes, the whole in a very uncommon stile» (**fig. 88-89**)³⁰. È quell'*uncommon style* in cui convivevano statue antiche, naturalia, libri di antiquaria e trattati filosofici, vasi, cammei, vedute e incisioni a fornire giustificazione alla fortuna dei dipinti di Pietro Fabris nei quali gli inglesi riconoscevano quella stravaganza di cui avrebbe parlato anche Lord Bristol nel descrivere la scuola pittorica napoletana, che rendeva alquanto difficoltoso il loro incasellamento in specifiche categorie.

Il gusto per l'Antico unito alla passione per la veduta dovette permeare anche la personalità del nono conte di Exeter, Brownlow Cecil. Egli raccolse un piccolo bottino destinato a rimpinguare la collezione della residenza di Stamford. Il 24 luglio 1763 Horace Walpole annunciava a Lord Montagu che Cecil era in procinto di intraprendere il *Grand Tour* in Italia dal quale non sarebbe rientrato prima di due anni³¹. Prima della partenza commissionò al pittore scozzese Thomas Patoun una guida, *Advise on travel in Italy*, con consigli pratici su cosa fare e vedere in Italia. Dopo Torino, si fermò a Parma, Firenze, Roma, Napoli e nuovamente Firenze. A Roma egli acquistò opere di Raffaello e commissionò copie da dipinti improntati al classicismo marattesco a Thomas Jenkins e Theodor Mosman; concesse insolitamente spazio anche al caravaggismo ma fu soprattutto grande estimatore di antichità.

³⁰ BL, Add. Ms. 41197, ff. 101-102, lettera del 26 maggio 1769, in *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton's collection*, exhibition catalogue by I. Jenkins and K. Sloan (London- British Museum, 1996), London, 1996, cat. n. 148, p. 246.

³¹ Walpole correspondence, citata da P. Coen, *Esportare quadri nella Roma di Pio VI (1775-1799): le inclinazioni estetiche di Brownlow Cecil, nono conte di Exeter*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, a cura di G. Capitelli - S. Grandesso - C. Mazzevoli, Roma, 2012, p. 87.

Tra i pittori contemporanei s'interessò ad Anton Raphael Mengs, Giovanni Conca, Pompeo Batoni, Gavin Hamilton, di cui possedeva la *Schola Italica Picturae*, Benjamin West, Anton von Maron e infine Angelika Kauffmann, conosciuta a Napoli nell'inverno 1763-64. La cerchia da lui frequentata in città era composta dal console britannico Isaac Jamineau³², dall'attore David Garrick, ritratto dalla Kauffman in quei mesi, da Lady Orford e da Lord John Spencer, primo visconte di Althorp, eletto Fellow dei *Dilettanti* nel 1765³³. Tramite Jamineau Lord Exeter poté conoscere Antonio Joli e acquistarne sei dipinti³⁴, mentre ad Angelika Brownlow commissionò non soltanto una copia del Correggio conservato nel Museo Farnesiano a Capodimonte, ma anche un ritratto con Vesuvio sullo sfondo, documentato nello studio romano dell'artista nel 1764 da John Byng e James Martin³⁵. Il breve soggiorno di Lord Exeter non ci consente di stabilire se e quali ulteriori contatti ebbe con la comunità artistica napoletana, ma certamente dovette ricevere le offerte di acquisto di oggetti d'arte e antichità da parte del console Jamineau che come ricordato era referente del mercante Thomas Jenkins a Napoli. Più probabilmente le opere riconducibili al contesto napoletano risalgono al secondo *Grand Tour* compiuto nel

³² Durante l'inverno del 1763 la rappresentanza diplomatica britannica a Napoli era costituita unicamente dal console Jamineau, dal momento che l'ambasciatore sir James Gray era rientrato in Inghilterra per una licenza. Durante il soggiorno napoletano dunque Lord Exeter non poté affatto conoscere, come è stato ipotizzato, sir William Hamilton il quale sarebbe subentrato a Gray soltanto nel novembre 1764. Cfr. P. Coen, *op. cit.* 2012, p. 97.

³³ Cfr. British Library Index MS, II, 1984, Corrispondenza con il duca di Newcastle e altri; Ingamells, *Dictionary of British and Irish travelers in Italy*, 1996, ad voces.

³⁴ ASBN, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1519 del 23 giugno 1764, f. 4507, p. 529r, partita di 150 ducati: «Ad Hart & Wilkens ducati centocinquanta e per loro ad Antonio Jolli per intendersi prezzo di 6 quadri fatti da detto Jolli per ordine e conto del Conte di Exeter, e detto pagamento lo fanno di loro proprio denaro, et a fend. dell'ordine conferitoli da detto Conte, e resta di detto pagamento detto Jolli intendersi saldato e soddisfatto senz'altra pretendere per la suddetta causa, e per esso ed autentica di Notar Lorenzo Deciotti a detto Martone e dite notata 18 caduto ducati 150». Inedito.

³⁵ Il ritratto è conservato a Burghley House, mentre una sua replica è apparsa ad un'asta Christie's a Londra il 16 aprile 1982. Cfr. Ingamells, *op. cit.* voce Exeter, Brownlow Cecil.

1768-69, in compagnia della cugina e del marito George René Aufrère. Il 15 novembre 1768 l'ambasciatore britannico sir William Hamilton scriveva nel dispaccio al Segretario di Stato per il mediterraneo, Lord Shelbourne, che «Lord Exeter, Lord Sudley, Mr Gregory Turner, Mr Greville and many more of our countrymen are arrived in this capital and have been very graciously received by their Sicilian Majesty»³⁶. Lord Exeter e i cugini trascorsero l'intero inverno a Napoli ripartendo per Roma il 4 marzo. Oltre ad aver acquistato un dipinto di Tiziano per la somma di mille zecchini e aver avviato una trattativa per un dipinto di Carracci per millecinquecento zecchini entrambi dalla collezione del duca di Laurenzano³⁷, tra i viaggiatori Brownlow fu anche uno dei primi estimatori di Fabris, apprezzandone la capacità di coniugare la tradizione compositiva del paesaggismo con la sensibilità per la narrazione folkloristica della scene di genere di matrice bamboccianti. Tramite sir William Hamilton Brownlow dovette conoscere Pietro Fabris, acquistandone una *Veduta dell'eruzione del Vesuvio del 1767*, mentre *La colazione in riva al mare*, firmata e datata sul retro 1770, *la Scena popolare sulla spiaggia di Posillipo*³⁸ e le due scene popolari con *Ciabattino* e *Contadina*, conservate ancora oggi a Burghley House (**figg. 51-55**), attestano l'apertura del collezionista verso tematiche che dovevano risentire del dibattito sul pittoresco circolante nella cerchia di Horace Walpole³⁹. L'attenzione di Brownlow per il paesaggismo si concretizza infatti nella commissione di due *gouaches* raffiguranti il *Tevere e San Pietro dal ponte Molle*, oggi a Burghley House, e un paesaggio fluviale, al pittore tedesco Jacob Philipp Hackert, conosciuto

³⁶ BL, Add. Ms 41197, f. 58, copia di dispaccio cifrato indirizzato a Lord Shelburne.

³⁷ ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Diversorum, b. 877, lettera di Giuseppe Canart a Bernardo Tanucci, Portici, 28 febbraio 1769, edita in P. D'Alconzo, *op. cit.* 1999, p. 51.

³⁸ N. Spinosa, *La pittura napoletana op. cit.* 1987, p. ; *Italian Paintings from Burghley House*, exhibition catalogue by H. Brigstocke - J. Somerville, Alexandria (Virginia) 1995, pp. 70-71, cat. n. 15 e 16.

³⁹ Vedi supra capitolo I.

a Roma nel 1768, dove Lord Exeter era giunto all'inizio di novembre⁴⁰.

Dal catalogo di vendita di una parte della collezione di Brownlow Cecil, deceduto nel 1793⁴¹, sappiamo che tra i lotti andati all'asta a Londra presso Christie il 28 maggio 1796 vi era una serie di sedici vedute di Napoli attribuite a Pietro Fabris e Gabriele Ricciardelli. I dipinti presentati in coppia furono dispersi tra diversi acquirenti: il signor Porter si aggiudicò i lotti 88, 89, 85, il signor Scott il lotto 87, 83, il signor T. (Townley?) il lotto 86, 84, 82.

Anche George René Aufrère, facoltoso mercante, possedeva una ricca collezione di dipinti composta da ben centocinquanta pezzi per la quale si avvale spesso dei contatti e della consulenza di Joshua Reynolds che alla sua morte valutò il tutto duecentomila pounds⁴². Nel 1769 Aufrère era certamente in Italia ed era probabilmente già stato a Napoli stando a un mandato di pagamento effettuato tramite i banchieri Hart & Wilckens a favore di Pietro Fabris per tre dipinti, una veduta del *Gioco del pallone*, e due tele di costume popolare raffiguranti una *donna del borgo di Santa Lucia* e una *donna dell'isola di Procida*⁴³. In una lettera datata 17 giugno 1770 Joshua Reynolds informò sir William Hamilton che Aufrère al rientro dal *Grand Tour* aveva portato in

⁴⁰ È annunciato da padre Thorpe al conte Arundel in una lettera del 2 ottobre 1768 e da Thomas Jenkins in una lettera datata 9 novembre 1768 indirizzata a Charles Townley. Cfr. Ingamells, *op. cit.* 1996, voce Exeter, Brownlow Cecil.

⁴¹ *A catalogue of part of the household furniture, a small collection of pictures and drawings, a capital full-toned and finger organ with six stops, a piano forte, and other valuable effects, the property of the late Right Hon. the Earl of Exeter, deceased; at his late dwelling house, no. 70, on the south side of Lower Grosvenor Street, 27th May 1796.*

⁴² D. Hancock, *Citizens of the world: London merchants and the integration of the British Atlantic community, 1735-1785*, Cambridge, 1995, p. 352.

⁴³ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, giornale copiapolizze di cassa, matr. 1627, partita di 54 ducati del 17 febbraio 1769, f. 5546, p. 195v e 196r: «Ad Hart et Wilckens ducati cinquantaquattro e per loro a Don Pietro Fabris e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto di Don Giorgio Aufrere, e sono per prezzo di tre quatri rappresentando cioè uno il giuoco del pallone, un altro una Procetana, ed un altro una Luciana, e resta soddisfatto per dette tre pitture, e per esso a detto Guarino per altritanti notata fede a 4 corrente ducati 54». Inedito.

Inghilterra uno *Sposalizio di Santa Caterina* del Correggio⁴⁴. La sua collezione esposta nella villa a Chelsea, nota come una delle più raffinate di Londra, comprendeva in particolare dipinti italiani del XVI e XVII secolo e urne antiche, incluse nel 1778 da Piranesi nei *Vasi, candelabri, cippi*⁴⁵. *Il giuoco del pallone*, apparso in un'asta londinese il 26 maggio 1800 e ancora il 17 dicembre dello stesso anno proveniente, secondo il catalogo, dalla collezione del defunto Lord Exeter⁴⁶, potrebbe essere identificato con l'olio di medesimo soggetto firmato e datato 1768 conservato nel museo del Marylebone Cricket Club di Londra (**fig. 56**). Non restano tracce invece delle due figure popolari, *Donna di Santa Lucia* e *Donna dell'isola di Procida*, acquistate da Aufrère e non menzionate nel catalogo della sua collezione.

Nel giugno 1768 anche Sir Watkin Williams Wynn partì per il *Grand Tour*, accompagnato da Edward Hamilton, ufficiale di cavalleria e appassionato musicologo, e dal tutore Thomas Apperley di Plas Grono, vicino Wrexam, che lo aveva guidato anche a Oxford ai tempi del college. Dopo aver visitato Parigi e Firenze il gruppo giunse a novembre a Roma, dove Watkin commissionò dipinti di storia a Anton Raphael Mengs e Pompeo Batoni, il quale eseguì un ritratto del giovane baronetto. Sir Watkin è in piedi mentre mantiene nella mano destra un disegno e una copia dell'affresco di Raffaello. Al tavolo è seduto Apperley mentre copia sotto la supervisione del padrone un passo della *Commedia* di Dante. Hamilton con eloquente gestualità rimarca l'erudizione del tutore e del baronetto. Una scultura allegorica collocata in una nicchia sullo sfondo sottolinea la Virtù dei viaggiatori e il loro amore per le Arti. Il dipinto, eseguito tra il 1768 e il 1772, fu esposto

⁴⁴ Cfr. Ingamells, *A Dictionary, op. cit.* 1997, voce Aufrère, Goerge René.

⁴⁵ F. W. Hilles, *Letters of sir Joshua Reynolds*, 1929, p. 27; *The history of parliament. The house of commons*, 2, 1754-1790 ed. L. Namier and J. Brooke, 3 voll., 1964; G. Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi*, vo. I, tavv. 96 e 47.

⁴⁶ Un'ulteriore apparizione sul mercato risale al 6 luglio 1803 con la conferma della provenienza Exeter. Cfr. *A Foreigner of Distinction, quitting the Kingdom*, Edwards, Tom's Coffe House, Cornhill, London, lotto 103, Getty Provenance Index Databases, Sale's Catalogue Br-203.

nella residenza londinese di Wynn House, a St. James's Square, finchè sir Watkin fu in vita.

Da Roma Watkin si recò a Napoli, prima di approciare la via del ritorno attraverso Venezia nel febbraio 1769. Sappiamo che durante il soggiorno napoletano, quando fu ospite di Hamilton dall'11 al 31 dicembre 1768, acquistò i primi due volumi delle *Antiquités Étrusques Grèques et Romaines* di d'Hancarville⁴⁷ e che, una volta rientrato a Roma, Watkin commissionò nel 1769 allo scultore irlandese Christopher Hewtson (1737-1798), attivo in città dal 1765, un busto ritratto oggi conservato nella National Gallery of Ireland di Dublino. Il baronetto possedeva una coppia di dipinti di Pietro Fabris raffiguranti una *Scena popolare con pescatori a Marechiaro*, firmata *P. Fabris p.*, e una *veduta di Pozzuoli dalla Gaiola*, firmata e datata *P. Fabris p. 1773 (figg. 61 e 65)*⁴⁸, simili a una coppia acquistata da William Constable e conservata a Burton Hall (**figg. 94-95**)⁴⁹. La data 1773 lascia presumere che i dipinti furono acquistati soltanto dopo il ritorno di sir Watkin a Londra ma che fossero stati ordinati al pittore già durante il soggiorno napoletano. Se si considera l'asse Greville-Hamilton-Williams Wynn al quale Paul Sandby dové molta della sua fortuna presso la Società dei Dilettanti, non appare improbabile che sia stato il rapporto con Greville e con Hamilton ad aver incentivato l'interesse di sir Watkin per la documentazione etnografica che i dipinti di Pietro Fabris ben esemplificavano. Williams Wynn e Hamilton furono ritratti insieme a John Taylor, Stephen Payne-Gallway, Richard Thompson, Walter Spencer-Stanhope e John Lewin Smyth da Joshua Reynolds per celebrare la riunione presso lo Star and Garter a Pall Mall a Londra durante la quale fu decretato l'ingresso dell'ambasciatore tra i *Dilettanti*, come lascerebbe intendere la posizione centrale nella composizione occupata da Hamilton intento a illustrare un'incisione delle *Antiquités* al

⁴⁷ R. Di Castiglione, *La massoneria nel Regno delle due Sicilie*, 2014, p. 160, nota 66.

⁴⁸ Olio su tela, 47x70,5 cm, Sotheby's, *Old masters and British paintings evening sale*, London 13th July 2013, lotto 40.

⁴⁹ H. Brigstocke in *Masterpieces from Yorkshire Houses*, York 1994, p. 79, cat. n. 41-42.

fianco di sir Watkin, per l'occasione nella veste di Presidente della Società. Un secondo dipinto di pochi anni successivo (1779) ritrae il nipote di Hamilton, Charles Greville, John Charles Crowle, allora Segretario dei *Dilettanti*, con Lord Fortrose, Joseph Banks e Lord Camarthen, duca di Leeds, intenti a esaminare monete antiche.

Sir Watkin era arrivato a Napoli in compagnia di Henry Lyte, già tutore di Lord Brudenell, che nel 1756 aveva guidato a Napoli e a Paestum frequentando sir James Gray, il console Jamineau e William Stanhope⁵⁰, e nuovamente in Italia nel 1768 al seguito di William Cavendish, duca di Devonshire, futuro genero di Lord Hervey, vescovo di Bristol, e William Fitzherbert. Il gruppo frequentò il banchiere irlandese George Tierney che li iniziò alla loggia massonica Les Secretes⁵¹. Se è decisamente plausibile che sir William Hamilton abbia introdotto Pietro Fabris presso i viaggiatori, meno scontata è la presenza di suoi dipinti nella collezione di Henry Lyte. Battuta all'asta il 9 marzo e il 27 aprile 1792 insieme alla collezione Campbell presso Christie a Londra⁵², essa comprendeva prevalentemente dipinti di paesaggio e vedute di George Lambert, Carlo Bonavia, Antonio Joli, van Lint, Gaspard Duguet, Andrea Locatelli, Claude Lorrain, van Bloemen, Paul Brill, di Hugh Primrose Dean, James Forrester, Vernet e Zuccarelli, una piccola summa del genere tanto caro ai viaggiatori in cui spiccano i nomi dei pittori più in voga. Tra questi il nome di Pietro

⁵⁰ William Stanhope, secondo conte di Harrington, acquistò un esemplare dei *Campi Phlegraei*. La notizia si evince dal fatto che nella vendita della sua collezione, composta prevalentemente di dipinti di paesaggio, comparvero una *Veduta di Napoli e del Vesuvio* e una *Veduta di Catania con l'Etna sullo sfondo* di Pietro Fabris. Le due *gouaches* furono vendute al prezzo di 6.10 sterline ciascuno. Cfr. *The Earl of Harrington deceased*, Christie and Ansell, next to Cumberland House, Pall Mall, London, March, 30-31t, 1781, lotti 48 e 49; Getty Provenance Index Database, Sale Catalog Br-A4000.

⁵¹ Cfr. R. Di Castiglione, *op. cit.* 2014, pp. 186-7 nota 38.

⁵² *A Catalogue of the genuine and valuable collection of pictures, by the most esteemed Italian, French, Flemish, and Dutch masters; a few capital drawings and marble bustoes, the property of Henry Lyte, Esq; deceased, late Treasurer to his Royal Highness the Prince of Wales, removed from his late residence in Golden Square*, Christie at his Great Room, Pall Mall, London, 9 March 1792. Cfr. Getty Provenance Index database, Sale Catalog Br-A5096.

Fabris, del quale Lyte possedeva due costumi popolari e due vedute di Napoli, sancisce l'ingresso del Nostro nel Pantheon dei pittori del *Grand Tour*⁵³.

Le relazioni sociali sviluppate durante il soggiorno in Italia erano preservate al rientro in patria attraverso le riunioni in club, come la *Society of Dilettanti*, nato con il precipuo scopo di diffondere il Gusto coltivato e sviluppato grazie al *Grand Tour* e al viaggio in Italia. Il termine Dilettante derivato dal latino *delectare*, alludeva alla capacità di trarre godimento, piacere, dall'esperienza del viaggio, in particolare attraverso le bellezze artistiche della penisola italiana. Dilettante è colui il quale è in grado di discernere e comprendere l'arte e di trarne piacere. Egli è un intenditore, un *Connoisseur*, votato alla causa del *True Taste*, che nulla divideva con l'accezione dell'*Encyclopedie* del termine, secondo la quale *connoisseur* non era sinonimo di amatore⁵⁴. Al contrario erano proprio la pratica e la familiarità con l'oggetto artistico a consentire al conoscitore di affinare ed esercitare il Gusto, strumento di piacere intellettuale. Facendo proprio il monito di Caylus a che le conoscenze degli eruditi e degli amatori si unissero per l'utilità della comunità, i Dilettanti votarono le proprie attività al culto dell'Antico, incentivandone lo studio attraverso le collezioni di statuaria. L'adesione al programma dei Dilettanti e la sua fusione con le politiche della neonata Royal Academy of Arts fondate sulla preminenza del disegno e dello studio dell'Antico sembrano ben chiarificati nei ritratti dipinti da Reynolds per i Dilettanti e dalla Lezione tenuta dal pittore in Accademia

⁵³ Acquistati da Seguier per 4.18 £ il 9 marzo 1792, lotto 7.

⁵⁴ La critica al concetto di conoscitore teorizzato da Caylus e Mariette è squadernata nelle pagine dell'*Encyclopédie* da Diderot quando sostiene che non si può essere un perfetto conoscitore di Pitture senza essere pittore. Il gusto e lo studio nei gabinetti dei collezionisti sono strumenti insufficienti al perseguimento della conoscenza e del discernimento dell'arte. Scriveva Caylus a proposito di una raccolta di calchi: «È facile capire che una simile collezione, che consente di raccogliere un gran numero di pezzi con poca spesa, mette in grado di avere una conoscenza del bello. E questo è molto importante, giacché, anche possedendo dalla nascita un retto sentire, non ci si può illudere di diventare buoni conoscitori finché non si avrà acquisito una completa dimestichezza, per così dire, con le opere da valutare». Passo citato in K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVII-XVIII secolo*, Milano, 2007, p. 175.

appena un anno prima, nel 1776. Se per Reynolds il Gusto nell'arte consisteva nel potere di distinguere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, coinvolgendo la capacità di apprendimento, il ragionamento e il buon senso, esso doveva essere coltivato affinché potesse generare quella condizione di godimento estetico che Addison aveva definito "piacere dell'immaginazione". Una condizione mentale che presupponeva il contatto diretto con l'oggetto-strumento del piacere. L'osservazione e lo studio dell'opera d'arte fungevano da spinta propulsiva per la formazione di raccolte e collezioni finalizzate all'esercizio della Virtù e del Gusto. E qui ritornano utili ancora una volta le parole di Mariette: «È nella scelta delle opere che un Amatore rivela il suo discernimento e dimostra se ha buon gusto o se ne è privo. Il suo Gabinetto è per così dire un tribunale, dove egli viene giudicato senza misericordia: le cose che vi ha ammesso sono tutte testimoni che depongono in suo favore o contro di lui»⁵⁵.

Reynolds andò oltre l'idea del Gusto, del *True Taste* shaftesburiano legato al modello antichizzante, per spingersi verso un rapporto concreto e diretto con la Natura ben esplicito nel titolo della lezione tenuta il 10 dicembre 1776, *The Reality of a Standard of Taste, as well as Corporeal Beauty*. «The beginning, the middle, and the end of everything that is valuable in taste is comprised in the knowledge of what is truly nature; for whatever notions are not conformable to those of nature, or universal opinion, must be considered as more or less capricious»⁵⁶. La necessità di adesione al modello estetico improntato al principio di proporzione, unità ed equilibrio riscontrabile in natura attraverso l'operazione mentale del discernimento era vera tanto per gli amatori, suggeritori e guida in fatto di Gusto, quanto per gli artisti che avevano l'obbligo di comprendere con il proprio intelletto la via verso la vera natura della bellezza artistica. Il processo di selezione degli oggetti d'arte seguiva dunque un percorso preciso che dallo studio dell'arte antica procedeva verso l'attenzione per la Natura e il paesaggio

⁵⁵ P.-J. Mariette, *Traité de pierre gravées*, I, Paris, 1750, p. 154, passo citato in K. Pomian, op. cit. 2007, p. 177.

⁵⁶ *Sir Joshua Reynolds Discourse's on art*, ed. by E. Gilpin Johnson, 1891, Discorso VII.

secondo regole e modalità sempre più standardizzate. Accanto a questi filoni gli anni settanta del secolo si aprivano a varianti che concedevano spazio a tematiche di genere e pittoresche. Il soprannome “Hogarth scozzese” con cui un pittore come David Allan era noto ai collezionisti ci offre la dimensione che le tematiche di genere e popolari avevano acquisito alla metà del secolo grazie all’intensificarsi dei viaggi in Italia. Famosi per la loro pericolosità, dovuta alle frequenti scorribande di banditi, gli spostamenti tra una città e l’altra della penisola offrivano ai viaggiatori il brivido dell’incontro con l’ignoto mondo della campagna, che poco conservava della bucolica visione offerta dai dipinti di paesaggio del Lorenese attraverso cui i viaggiatori filtravano la conoscenza e la percezione del paese. Lo scollamento tra paese reale e paese ideale fu anche all’origine del successo di dipinti in cui il paesaggio relegato a livello di fondale scenico lasciava il posto a contadini e popolani, nuovi oggetti della curiosità dei viaggiatori. Il ricorso al pittoresco, alla ricerca di ciò che è bello in natura, consentiva ai viaggiatori britannici di risolvere il conflitto ideologico, scorgendo la bellezza laddove essa apparentemente era assente. In tal modo la povertà estrema e la nullafacenza del popolo si trasformava in libertà dalle regole sociali e in spensierata possibilità di godere delle bellezze della Natura. Ecco perché affianco a sculture antiche, a dipinti dei grandi maestri come Batoni, von Maron e Mengs, alle vedute prospettiche, ai dipinti delle rovine antiche trovavano posto anche i paesaggi napoletani di Pietro Fabris.

«The excursions we make are delightfully amusing and interesting; for, except in taking views, my wife has the same propensities as myself for antiquities, and our mode of life is so pleasant in this delicious climate, where no impediment of the weather prevents our daily journeys of discovery, that is impossible for me to express how agreeably the time passes. “Vedi Napoli e poi mori”, is the neapolitan proverb; but I say, on the contrary, that after living at Naples it is impossible not to wish to live that one may return to it»⁵⁷. Le parole di Henry Swinburne consentono

⁵⁷ H. Swinburne, *op. cit.* 1841, vol. 1, lettera del 12 marzo 1777, pp. 144-145.

più di ogni altra cosa di comprendere il significato profondo che il viaggio a Napoli acquisì nella seconda metà del XVIII secolo. La standardizzazione della struttura narrativa odeporica prevedeva che l'incipit consistesse nella descrizione fisica dei luoghi visitati, delle caratteristiche geo-morfologiche, proseguendo con gli usi e costumi della popolazione. L'attenzione per quest'ultimo aspetto ci permette di comprendere il successo di dipinti, incisioni, disegni con scene di genere, testimonianza di quanto visto e descritto dai viaggiatori. A Napoli, a differenza di Londra e Parigi, le attività commerciali si svolgevano all'aperto, così che le strade erano percorse dalle voci e dalle grida dei venditori, mentre il ceto più povero, composto dai cosiddetti lazzaroni, vagava per le vie in cerca di una qualche forma di sostentamento. I dipinti con cui Pietro Fabris riscosse il maggior successo tra i *grand tourists* sono appunto il risultato di assemblaggi di venditori, contadini, lazzaroni, che quotidianamente il viaggiatore incontrava durante la visita in città, che come figurine da presepe il pittore collocava nel paesaggio napoletano⁵⁸. Questi dipinti rispecchiavano il doppio registro interpretativo dei collezionisti britannici, l'analisi scientifico-empirista da cui discendeva la passione per l'elemento etnografico, che consentiva di ignorare la tipizzazione della pittura di paesaggio, e il desiderio di rivivere la componente emotiva è ciò che sta alla base del *souvenir*.

È logico che i legami di parentela e le amicizie tra i viaggiatori possano aver facilitato la circolazione delle opere di Fabris. Così appare naturale che se Kenneth Mackenzie (1741-1781), visconte di Fortrose, socio dei Dilettanti dal 1766 e intimo amico di sir William, possedeva due vedute di Palermo, *Veduta della piazza Vigliena*, firmata e datata 1770, e *veduta dei Quattro Canti*⁵⁹, e *gouaches* raffiguranti le rovine

⁵⁸ Cfr. M. Calaresu, *Collecting Neapolitans: The representation of Street Life in Late Eighteenth-Century Naples*, in *New Approaches to Naples: c. 1500-c. 1800. The Power of Place*, ed. by M. Calaresu and H. Hills, Farnham, 2013, pp. 175-202.

⁵⁹ Apparse sul mercato antiquario londinese nel 1990 (Christie's, 9 aprile 1990, lotto 86) e a Venezia nel 1991, questi dipinti sono rari esempi della produzione di soggetto siciliano di Fabris. A essi va aggiunta la veduta di Palermo, già Sotheby's. Cfr. L. Salerno, *I Pittori di vedute in*
367

archeologiche di Taormina e Segesta, eseguite certamente durante il viaggio del pittore in Sicilia al seguito di due nobili scozzesi, sir Edward Walter, a Napoli dal maggio 1770 all'aprile 1771 con moglie e figlia, dovette conoscere Fabris proprio attraverso Lord Fortrose avendolo frequentato assiduamente al punto da sembrare concluso un contratto matrimoniale tra la giovane Harriett Walter e il visconte⁶⁰. Kenneth Mackenzie era stato in Italia in età giovanile già nel 1752, quando è documentato alla frontiera di Capua tra lo Stato Pontificio e il Regno di Napoli e ancora l'1 novembre 1763 in compagnia di un certo signor Gualtieri. Si tratterebbe della medesima persona con cui il giovane viaggiatore fu ritratto a Roma da Nathaniel Dance, come attesta nel suo diario di viaggio James Martin, che vide il dipinto nello studio del pittore⁶¹. Durante quel primo soggiorno romano, terminato entro il giugno 1764, Mackenzie entrò in contatto con l'antiquario Colin Morrison, divenendone uno dei primi clienti. Dopo una breve permanenza in Gran Bretagna durante la quale ebbe appena il tempo di prender moglie, ereditare il titolo di visconte di Fortrose e diventare vedovo, Mackenzie tornò in Italia nel 1768, passando rapidamente per Genova e Firenze, giungendo a Napoli a dicembre⁶².

Il viaggio in Sicilia con l'ambasciatore William Hamilton si svolse tra aprile e luglio 1769⁶³.

Italia (1530-1800), Roma, 1991, p. 332; S. Troisi, *Vedute di Palermo*, Palermo, 1991; Sotheby's, *Old Master paintings, part one*, London, 10th July 2002, lotto 75.

⁶⁰ La notizia venne comunicata dal banchiere George Tierney a William Constable in una lettera datata 17 marzo 1772. Chichester-Constable ms. Citata in Ingamells, *op. cit.* p. 374.

⁶¹ Martin journal, 7 May 1764, citato in Ingamells, *A Dictionary, op. cit.* 1997, voce Fortrose, Mackenzie Kenneth, p. 373.

⁶² PRO, SP 93/24, dispaccio di Hamilton del 27 dicembre 1768, citato in Ingamells, *op. cit.* p. 374.

⁶³ In una lettera indirizzata a Charles Greville datata 18 aprile 1769 Hamilton annunciava l'imminente partenza per la Sicilia. Il 9 ottobre 1769 Greville si complimentava con lo zio per l'acquisto di vasi antichi fatti durante quel viaggio. Cfr. *The Hamilton and Nelson papers, op. cit.* vol. 1, pp. 12-13. Tramite sir William il 12 marzo 1769 Fortrose chiese al Segretario di Stato Bernardo Tanucci di essere esonerato dal pagamento del dazio d'ingresso per un cavallo inglese fermo alla

Famoso per le feste e i concerti organizzati nel suo appartamento napoletano ricordati da Charles Burney e immortalati da Pietro Fabris in due dipinti in occasione della visita a Napoli del giovane Leopold Mozart, Lord Fortrose fu al pari di Hamilton il punto di riferimento per viaggiatori desiderosi di godere degli eventi mondani napoletani. Collezionista, amante di antichità e dipinti, come richiesto a un *Dilettante*, acquistò cammei, vedute di Pietro Antoniani, ritratti di Thomas Patch, dipinti di Salvator Rosa⁶⁴.

Sir Edward Walter di Stalbridge Park, nel Dorset, arrivò in Italia nel 1771 con il preciso intento di acquistare opere d'arte per la sua nuova residenza. Un inventario del XIX secolo della collezione di Gorhambury, residenza dei visconti di Grimston nel Hertfordshire, cita un dipinto raffigurante «two neapolitans friars» di un certo Fabrice, che potremmo identificare con il nostro Pietro Fabris. Harriett Walter aveva sposato nel 1774 James Bucknall, terzo visconte di Grimston, committente di una nuova residenza in stile neopalladiano progettata dall'architetto Robert Taylor, ed è probabile che queste due opere del Fabris fossero state acquistate da sir Edward Walter e giunte a Gorhambury per via ereditaria⁶⁵.

Mentre Townley, Smith-Barry, Lord Fortrose facevano parte dell'*entourage* dell'Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica, per il cattolico William Constable di Burton Constable Hall, che nel 1769 aveva compiuto il suo viaggio in Italia, la testa di ponte con Pietro Fabris dovette essere il mercante, massone e banchiere irlandese George Tierney, dal momento che gli spedì nel marzo 1772 due tele appena realizzate dal Nostro. Sappiamo che sir Horace Mann, ambasciatore britannico a Firenze, introdusse Constable presso sir William Hamilton con una lettera datata 27 novembre 1770 ma quanto

dogana dovendolo utilizzare per uscire dal Regno in seguito. ASNA, *Ministero degli Affari Esteri*, b. 680, 12 marzo 1769.

⁶⁴ «He [Lord Seaforth] has bought Blackwood's Salvator Rosa, 400 £, when he marries or die». Lettera di Charles Greville a sir William Hamilton, St. James's Square, 12 febbraio 1773, in *The Hamilton and Nelson op. cit.* 1893, vol. 1, p. 18.

⁶⁵ Cfr. Ingamells, *Dictionary*, *op. cit.* 1997, voce Walter, Edward, of Stalbridge.

questi ultimi si fossero frequentati a Napoli non è chiaro. Nel febbraio 1771 Constable era rientrato a Roma, dove oltre a frequentare i corsi di antichità di James Byres, si dedicò agli acquisti di opere d'arte per la propria rimodernata residenza nello Yorkshire⁶⁶. Il baronetto posò insieme alla sorella per il pittore Anton von Maron che li ritrasse alla foggia di antichi romani⁶⁷, acquistò copie da Giovanni Bellini (*Circoncisione*), Bartolomeo Schedoni (*Maria Maddalena con due angeli*, *San Giovannino*, *San Giovanni Battista*, in realtà copia da un dipinto attribuito a Jacopo Cavedoni oggi nel Museo Civico di Parma), Tiziano (*Danae* di Capodimonte, *Cristo e l'adultera*, *Venere e Adone*) e Giorgione (*Ragazzo con pipa*).

Da Napoli doveva essere giunta a Burton Hall anche una copia del dipinto attribuito a Correggio e raffigurante *Venere che disarmava Amore*, acquistata da sir William Hamilton e proveniente dalla collezione del duca di Laurenzano. La copia fu commissionata da William Constable durante il *Grand Tour* e spedita da James Byres nel 1771 da Livorno a Hull, dove ancora oggi è esposta⁶⁸, mentre il 17 marzo 1772 Tierney scriveva a Constable che «It was only last month that Fabris brought me your two pictures, his tedious proceeding delay'd your other things which I have at length shipp'd on Board the Charlotte»⁶⁹. I dipinti, conservati a Constable Burton Hall, raffigurano scene popolari presso Mergellina e presso Posillipo con il Vesuvio sullo sfondo (**figg. 94-95**)⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. BL, Eg. MS. 2641, f. 75. Per il Tour di Constable si veda Ingamells, *A dictionary op. cit.* 1997, ad vocem. Per George Tierney e la Loggia massonica olandese a Napoli si veda R. Di Castiglione, *La massoneria nelle Due Sicilie e i fratelli meridionali del 700*, vol. 1, Roma, 2006.

⁶⁷ A. von Maron, *Ritratto di William Constable e sua sorella Winifred come Catone e Marcia*, olio su tela, 244x144,5 cm, 1773, Burton Constable Hall Foundation, LDS129.

⁶⁸ Cfr. K. Sloan, *Hamilton's insuperable taste for painting*, in "Journal" op. cit. 1997, p. 226 nota 54.

⁶⁹ Lettera di George Tierney a Constable, 17 marzo 1772, Burton Constable Hall Foundation, citata in M. Calaresu, *Collecting Neapolitans op. cit.*, 2013, p. 185.

⁷⁰ *Scena popolare presso Santa Maria del parto a Mergellina*, olio su tela, 53x82 cm; *Scena popolare presso Posillipo con il Vesuvio sullo sfondo*, olio su tela, 53x82 cm, Constable Burton Hall, Yorkshire, BCF59 e BCF58.

Essi sono tra i più riusciti e autentici dipinti del Fabris per la capacità di resa della gestualità e la cura dei particolari degli abiti dei popolani, quasi simili a statuette da presepe. La lentezza di Fabris denunciata da Tierney è giustificata dall'attenzione per le minuzie dei ricami, dei gioielli e delle stoviglie, una cura dei dettagli che evidentemente era alla base del successo dei suoi dipinti presso i *Grand tourists*. Di una delle due scene popolari ordinate al pittore, *scena popolare presso Santa Maria del parto a Mergellina*, va segnalata una redazione pressoché identica, sebbene di dimensioni leggermente differenti, firmata *Fabris P.*, comparsa sul mercato antiquario⁷¹.

Chi invece sembra non scostarsi dal tema dell'Antico è l'irlandese James Hugh Smith-Barry (1746-1801), il quale poteva annoverare una collezione di opere d'arte costituita prevalentemente da dipinti, stampe e disegni, frutto di acquisti effettuati durante e dopo il *Grand Tour*, esposti nella residenza di campagna di Marbury Hall, ereditata nel 1787⁷². Smith-Barry, giunse a Roma nel 1771 e aveva soggiornato a Napoli una prima volta in compagnia di Charles Townley tra il dicembre 1772 e la primavera 1773 e una seconda volta nel 1779, visitandone i luoghi più significativi. Tra il 1773 e il 1774 dopo aver invano invitato Townley a seguirlo, Smith-Barry intraprese un viaggio verso Levante, visitando Costantinopoli, la Grecia e l'Egitto, in compagnia del fisico Dottor Drummond e del pittore James Clarke, incontrato a Roma. È possibile che quest'ultimo al ritorno da quel viaggio si fosse trasferito definitivamente a Napoli e che lì avesse avviato l'attività di cicerone e mercante d'arte, entrando in contatto con l'ambasciatore William Hamilton per conto del quale nel 1799 poco prima della rivolta giacobina curò la spedizione della collezione d'arte da Napoli a Palermo.

⁷¹ Olio su tela, 103x156 cm, Sotheby's, *Old master & British paintings evening sale*, 4 december 2013, lotto 38.

⁷² Acquistata nel 1715 da James, quarto conte di Barrymore, e ampliata nel corso del XVIII secolo fino a contare nel 1754 ben cinquanta stanze, Marbury Hall fu demolita nel 1769. James Hugh Smith Barry la ereditò soltanto nel 1787 e qui vi collocò la sua collezione di opere d'arte.

La collezione che Smith-Barry aveva acquistato con ogni probabilità durante i soggiorni italiani ed esposta a Marbury Hall nel 1814 annoverava ben trecentoventicinque dipinti tra cui alcune vedute di Fabris. La complessa compravendita nel 1772 attraverso il mercante James Byres di sculture provenienti dalla collezione Carafa offre la dimensione dell'attività collezionistica e della spregiudicatezza di Smith-Barry⁷³. L'inventario a stampa di Marbury Hall⁷⁴ rivela che tra le opere di Fabris alle vedute a olio con scene popolari Smith-Barry preferisse quelle con i resti antichi. Se una concessione alla tradizione della pittura di genere si esemplifica infatti con i *Popolani che giocano a carte*, i *Popolani in ozio* e *Un venditore ambulante*, la *Veduta di un paesaggio italiano*, una *Marina*, sei disegni di *rovine nei pressi di Napoli*, sei *vedute dei dintorni di Napoli* ad acquerello entrarono in collezione probabilmente a seguito dell'immissione sul mercato londinese delle incisioni ad acquatinta realizzate da Paul Sandby e Archibald Robertson tra il 1777 e il 1780 tratte da disegni di Fabris⁷⁵. La *Marina* potrebbe essere identificata con la tela, raffigurante una *Veduta di Pozzuoli*, firmata e datata 1772, passata in asta negli settanta del secolo scorso (**fig. 60**)⁷⁶, mentre il *Paesaggio italiano* evoca quei dipinti di più antica produzione del pittore di ascendenza quasi vernettiana, già in collezione Breadalbane, uno dei quali firmato e datato 1763 (**figg. 80-81**)⁷⁷, e forse non ordinati direttamente al pittore ma acquistati sul mercato londinese. Il valore tipologico della collezione Smith-Barry è attestato dalla presenza di dipinti dei pittori attivi a Napoli più ammirati

⁷³ Vedi supra capitolo I.

⁷⁴ Cfr. *A catalogue of paintings, statues, busts & in Marbury Hall, the seat of John Smith Barry Esq*, Warrington, Haddock, 1819.

⁷⁵ Il catalogo pubblicato nel 1819 segnala *Paesants at cards*, *Paesants regaling*, *A landascape view in Italy*, *An Italian Pedlar*, *A sea-piece*, *Six drawings of ruins near Naples*, *Six views near Napels*, in watercolours.

⁷⁶ La collezione Smith-Barry fu venduta ad un'asta di Sotheby's a Londra il 12 luglio 1972. In quella tornata comparve una *Veduta di Pozzuoli* di Pietro Fabris, firmata e datata 1772 (olio su tela, 75x128 cm). Cfr. Sotheby & co, *Catalogue of Important Old Master Paintings including Portrait of a dog by Guercino from the Smith-Barry collection...*, Wednesday 12th July 1972, London, cat. n° 5.

⁷⁷ A. Gonzàles-Palacios e F. Zeri, *op. cit.* 1978. Vedi supra capitolo I.

dai viaggiatori inglesi: *Ruins* di Antonio Joli, una veduta del *Mount Vesuvius* di Volaire e copie da dipinti antichi ricollegabili al contesto napoletano come *Venere disarmata cupido*, copia da Correggio di proprietà di sir William Hamilton, una *Sacra famiglia* da Raffaello, la *Danae* da Tiziano conservata nel Museo Farnesiano di Capodimonte, dipinte da James Clarke⁷⁸. Durante il secondo viaggio a Napoli nel 1779 James Hugh Smith-Barry incontrò George Augustus Herbert, undicesimo duca di Pembroke, con il quale il 13 settembre fu ospitato da sir Hamilton nel casino di Posillipo. Tramite James Clark, che aveva fatto da guida a Lord Pembroke nell'agosto 1779, John Coxe Hippisley aveva potuto acquistare «some select prints from Sir William Hamilton's book» dedicato ai Campi Flegrei⁷⁹. Circostanza che consente di dedurre che Clark conoscesse bene Pietro Fabris al punto da promuovere le ordinazioni di copie del trattato di Hamilton presso i viaggiatori britannici. A Napoli Hippisley aveva già soggiornato in compagnia di Lord Maynard e in quell'occasione aveva conosciuto oltre a James Clark anche il mercante banchiere irlandese George Tierney, vecchia conoscenza del Nostro.

Mentre poco sappiamo circa tre disegni acquistati da Lord Bute nel 1769, dei quali resta notizia in una nota di pagamento di sir William Hamilton di trentasei ducati a favore di Pietro Fabris⁸⁰; dei disegni

⁷⁸ Per William Hamilton James Clarke eseguì una copia di un disegno di Andrea Sacchi, conservato nella collezione del principe di Stigliano, il cui dipinto originale era nella collezione di Lord Orford. La presenza di questa copia nella collezione Hamilton rivela che Clark poté accedere tramite Hamilton a importanti collezioni napoletane come quella del principe di Stigliano composta da un nucleo proveniente dal ramo Gaetani d'Aragona. Per il disegno di James Clarke vedi Asta Hamilton 17 aprile 1801, lotto 90.

⁷⁹ Henry, *Elizabeth and George, Pembroke papers 1734-1780*, 1939, p. 223. Cfr. Ingamells, *A Dictionary*, op. cit. 1997, voce James Clark.

⁸⁰ New York, Pierpont Morgan Library, *Nelson papers*, LHMS MA 4500r.: «Naples 1th October 1769, Sir please to pay the bearer Peter Fabris thirty six ducats for 3 drawings made by him for Lord of Bute and place the same to the account of sir, your very humble servant William Hamilton to Mr Leigh». LHMAS MA 4500v: «Received of Messers Wills&Leigh the written mentioned thirty six ducats for order of Mr Hamilton. Naples 2nd October 1769, Pietro Fabris». Nel 1766 Lord Bute aveva chiesto a Hamilton di procurargli una collezione di conchiglie e di comunicargli notizie sul lavoro di d'Hancarville. L'anno seguente tornava

acquistati dalla contessa Morton nel dicembre 1778⁸¹; delle due vedute di Napoli dipinte da Pietro Fabris per Jonas Langford Brooke di Mere durante il suo viaggio a Napoli tra gennaio e febbraio 1784 in compagnia del tutore John Parkinson, al cui diario dobbiamo le informazioni sul *Grand Tour* attraverso la Francia e l'Italia, possiamo affermare con certezza che Friederick Augustus Hervey, quarto conte di Bristol e vescovo di Derry, possedeva un dipinto di Fabris di soggetto classico, probabilmente acquistato con la mediazione di Hamilton. Lord Bristol aveva scritto all'ambasciatore chiedendogli di spedire a Roma un dipinto da lui commissionato, pregandolo inoltre di informarlo il prima possibile se il Vesuvio avesse ripreso la sua attività eruttiva di modo che egli si sarebbe recato a Napoli per ammirare quello spettacolo⁸². La

a chiedere alcuni gusci di tartaruga, ringraziando però per i dipinti spediti da Napoli, molto ben fatti. Lettere del 25 settembre 1766 e del 29 novembre 1767. Difficile stabilire se poteva trattarsi dei disegni cui si riferisce il pagamento liquidato nel 1769. Cfr. *The Hamilton and Nelson, op. cit.* 1891, pp. 5 e 7. Lord Bute dovette incontrare personalmente Fabris, dandogli indicazioni e suggerimenti tecnici sulla tipologia di carta da utilizzare per dipingere a *gouache*. «[...] Symonds is just come & has brought the drawings with him, I am charm'd with them, & look on them as a most valuable acquisition & shall be happy to have the next you mention, & as many views about Naples, the peoples dresses &c; as you can prevail on the Painter [i.e. Fabris] to do for me; I could wish he would use good white paper, instead of blue; that is admirable for black&white chalk, but forms too strong a contrast with colours; & by pasting paper unskilfully on these he has cockld them; I beg any more you are so good to get me may be sent to Bires, who will forward them to Venice near which place I shall be probably for some time [...]». Lettera di Lord Bute a William Hamilton, datata 14 giugno 1769, edita in F. Russell, *John Stuart, third Earl of Bute, as collector*, London, 2004, p. 91-92.

⁸¹ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa matr. 1846, partita di 54 ducati del 1 febbraio 1779, f. 5552, p. 72r: Ad Hart et Wilkens ducati cinquantaquattro e per essi a Don Pietro Fabris per tanti da loro si pagano di loro proprio denaro per ordine e conto di Don Guglielmo Hamilton Inviato straordinario di sua Maestà Britannica presso questa Corte in virtù di suo ordine conferitoli in data de 9 dicembre 1778 in cui disse essere per prezzo di disegni fatti dal suddetto Fabris per la Contessa Morton(?), e ponerli a suo conto e per esso al detto Guarino per altritanti notata fede 9 dicembre 1778.

⁸² «As to my picture, with which you are so good as to charge your self, I beg you would be kind enough to send me at Rome when finished; but If Vesuvius should burst I shal see it sooner, as upon the first notice of that sort you are so good as to send me I will set out immediatly, having nothing more at heart than to revisit my ancient foe unless to assure my friend how invariably I am His». Lettera di Lord Bristol, vescovo di Derry

passione per il vulcano era una febbre contagiosa e inguaribile se come Lord Exeter, David Garrick, sir William Hamilton, ma si potrebbe citare come antesignano iconografico Lord Shaftesbury, anche Lord Bristol volle farsi ritrarre con il Vesuvio fumante alle spalle⁸³. Il 2 luglio 1778 Lord Hervey scriveva nuovamente: «You have had too much trouble about my picture already, which under your auspices cannot but prove a good one, to make it reasonable in me to give you any more, & therefore if Passeri does not readily accept the 35£ I beg you will pay him the Forty, & draw upon me at Mr. Jenkin's for that sum». Egli poi si rammaricava per il fatto che Hamilton non fosse riuscito ad ottenere una trascrizione del contenuto dei papiri trovati a Ercolano, ipotizzando che se fosse stato possibile costituire una Società di studiosi appositamente incaricata dal re di Napoli di decifrare il contenuto dei papiri, presieduta dallo stesso Hamilton, magari ottenendo supporto economico da eventuali sottoscrizioni per la pubblicazione dei trattati, certamente il lavoro sarebbe stato portato a termine a vantaggio dell'intera comunità letteraria oltre che della corona borbonica. «There is nothing derogatory in instituting such a Society, & there would be something very profitable in protecting it. I leave to your better knowledge of the Court & its dependents to hatch egg, but in my opinion it is a golden one, & well worth sitting upon»⁸⁴.

Nel 1780 il vescovo era a Napoli quando Thomas Jones cercò invano di ottenerne qualche commissione. La fama di amante d'arte è attestata dal progetto di aprire la propria collezione ai «Young Geniusses who cannot afford to travel into Italy may come into my house & there copy the best masters»⁸⁵. Sequestrata nel 1798 a Roma dall'esercito

a William Hamilton, Roma, 3 giugno 1778. *The Hamilton and Nelson op. cit.* 1893, vol. 1, p. 55.

⁸³ E. Vigée-Le Brun, *Ritratto di Friederick Augustus Hervey*, olio su tela, 100x74 cm, Ickworth, Suffolk, inv. NT851764.

⁸⁴ Lettera di Lord Bristol a William Hamilton, 2 luglio 1778. *The Hamilton and Nelson op. cit.* 1893, vol. 1, p. 55.

⁸⁵ Lettera di Lord Bristol alla figlia Lady Erne, citata in N. Figgis, *The Roman Property of Friederick August Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)*, in "The Volume of the Walpole Society", vol. 55, 1989-1990, p. 78.

francese e venduta per appianare i debiti del defunto vescovo, seguendo le orme della logica lanziiana della divisione in scuole regionali, la collezione di dipinti aveva lo scopo di delineare il percorso evolutivo della pittura dal medioevo all'età moderna, con particolare attenzione alla distinzione tra le caratteristiche delle singole scuole italiane. Se la scuola bolognese era ricordata per la composizione, la veneziana per il colore, la fiorentina per il disegno, la romana per il sentimento, quella napoletana risultava agli occhi di Lord Bristol difficilmente classificabile, forse degna di nota per quella stravaganza caratterizzante i dipinti di Salvator Rosa e di Solimena. L'invasione francese della penisola spinse il vescovo a ricoverare «all that immense & valuable & beautiful property of large mosaick pavements, sumptous chimney pieces for my new house, & pictures, statues, busts & marbles without end, first rate Titian & Raphaels, dear Guidos, and tree old Carracis in un magazzino in via degli Orti di Napoli, mentre i dipinti dei maestri primitivi furono imbarcati da Livorno verso Napoli dove apparentemente giacevano presso la Dogana del porto. Lord Bristol ricorse all'assistenza di sir William Hamilton per salvare «all that old pedantry of painting which served to show the progress of the art at its resurrection, and so, had they been even left to the mercy of the French, might have been redeemed for a trifle, being, like many other trifle, of no use to any but the owner»⁸⁶. Dei dipinti spediti a Napoli nel marzo 1798 nessuna traccia è stata trovata e inutilmente Ferdinando IV tentò di salvare la rimanente parte rimasta nei magazzini romani dalle mire dei francesi, del Cittadino Haller prima e del Generale Gioacchino Murat poi che ne rivendicavano la proprietà. Dopo una prigionia di tre mesi a Milano nel 1799 e aver trovato rifugio a Napoli nell'inverno 1800, Lord Bristol fece ritorno a Roma per occuparsi della collezione, con la speranza di ottenerne il rilascio dal Generale Cacault. Il 10 luglio 1803 il vescovo moriva nominando erede universale il cugino Henry Hervey

⁸⁶ Lettera di Lord Bristol a William Hamilton, Trieste 6 January 1798, edita in *The Hamilton op. cit.* 1893, vol. 2, p. 1; Lettera di Lord Bristol a Elizabeth Foster, 20 January 1798, Dublino, National Library, Ms 2262, edita in N. Figgis, *op. cit.* 1989/1990, p. 79.

Bruce, il quale fu costretto a mettere in vendita quanto rimasto della collezione d'arte.

Il catalogo stampato nel 1804 elenca dipinti, sculture, mosaici, colonne. La parte concernente i dipinti è divisa in due sezioni, una di pittura antica l'altra di dipinti moderni ciascuna suddivisa in dipinti di figura, veduta e paesaggi. Tra i dipinti di figura di autori moderni il lotto n. 256 è così descritto: Fabris, *Ulisse e Filotete*, 12 1/2 x 20 piedi romani⁸⁷. Il dubbio che possa trattarsi del nostro Pietro, al quale il vescovo potrebbe aver richiesto una copia dall'antico o da maestri antichi, appare legittimo considerando che la presenza nella collezione di sir William Hamilton i tre piccoli dipinti, *Lo sposalizio di Amore e Psiche*, *Sileno e Susanna e i vecchioni*⁸⁸, dimostra quanto Fabris fosse versato in questo tipo di incarichi. Tuttavia la rarità di simili soggetti nella produzione del pittore lascia supporre che questa tipologia di dipinti sia stata realizzata su esplicita richiesta dei due committenti. La peculiarità delle scelte di Lord Bristol è accentuata dal fatto che ad esempio nessun dipinto tra paesaggi e vedute di pittori moderni elencati nel catalogo di vendita è ascritto a Pietro Fabris, al quale furono preferiti Michel Wutky, presente in catalogo con ben tre vedute del Vesuvio, una della Solfatara e una veduta notturna del Golfo di Napoli, George Augustus Wallis, rappresentato da sei paesaggi, Hackert e Carlo Labruzzi.

2. «In pochissimi luoghi veggionsi così fatte meraviglie». Pietro Fabris disegnatore dell'Antico per i Grand Tourists

A ben guardare, l'intera produzione di Fabris segue con puntuale aggiornamento e curiosità i gusti del mercato napoletano legato al *Grand Tour*. Le vedute dei dintorni di Napoli, in particolare dell'area flegrea, con i suoi resti archeologici rispondevano perfettamente al

⁸⁷ *Elenco di oggetti d'arte in pitture, mosaico, scultura, ed architettura appartenenti al patrimonio del defunto Lord Conte di Bristol, esposti nella pubblica vendita in Roma*, In Roma nella Stamperia di Luigi Perego Salvioni, MDCCCIV. Edito in N. Figgis, *op. cit.* 1989/1990, pp. 89-103.

⁸⁸ Asta 17 aprile 1801, lotto 63; asta 18 aprile 1801, lotti 9 e 71.

richiamo della ripresa degli scavi in quelle aree che al pari di Pompei, Ercolano e Boscoreale restituivano alla luce sculture, orpelli e utensili in bronzo. Fabris aveva iniziato già dagli anni sessanta a proporre quei paesaggi in cui rovine come il Tempio di Bacco a Baia, la Scuola di Virgilio sulla spiaggia della Gaiola a Posillipo, fungevano da scenografica ambientazione a colazioni, scampagnate e intrattenimenti dell'aristocrazia, consapevole del successo che il filone del rovinismo architettonico riscuoteva sul mercato napoletano. L'incontro con la clientela britannica più accorta e interessata allo studio delle antichità e foriera di un approccio basato sull'osservazione diretta unita a una lettura attenta delle fonti, appare determinante per una virata da parte del pittore in direzione di vedute e paesaggi delle aree archeologiche partenopee in chiave documentaria.

Nel sir John Soane's Museum di Londra sono conservate quattro *gouaches* su carta, incorniciate e corredate dai titoli *Virgil's tomb at Pausillipo*, *Amphitheatre at Pola*, *Virgil's tomb at Pozzuolo*, *Grotto of Posillipo* che in realtà raffigurano rispettivamente il sepolcro di via Campana a Pozzuoli, un interno di Anfiteatro, l'interno del Tempio di Mercurio, l'Arco Felice presso Baia (**figg. 30-33**)⁸⁹. Esse furono probabilmente acquistate da John Soane sul mercato londinese, quando grazie alla dote della moglie poté avere garanzia di un tenore di vita più agiato rispetto ai tempi in cui da giovane studente borsista si

⁸⁹ Il titolo scritto sul bordo inferiore della cornice così come il numero di inventario furono apposti dall'architetto George Bayle, collaboratore di John Soane, in occasione della redazione dell'inventario della collezione del defunto maestro. L'imprecisione nell'identificazione dei soggetti dovette dipendere dalla mancata conoscenza dei luoghi da parte di Bayle e dall'evidente difficoltà di censire da solo più di tremila oggetti. Sull'identificazione dei soggetti si veda C. Knight, *Albori, fortuna e declino della "gouache napoletana"*, in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, 1986), 1986. Knight individua i seguenti luoghi: *Tomba di Virgilio*, *Anfiteatro di Pola*, *Tempio di Mercurio*, *Grotta a Posillipo*. Più convincente sembra la ricostruzione di Alisio: *Tomba di San Vito*, *Anfiteatro di Pozzuoli*, *Tempio di Mercurio*, *Grotta di Pozzuoli*. Il cosiddetto Sepolcro di San Vito si trovava presso l'attuale via Campana a Pozzuoli. È invece non condivisibile l'identificazione del soggetto della gouache P430 con la Grotta di Pozzuoli a Mergellina. Cfr. G. Alisio in G. Alisio – P. A. De Rosa – P. E. Trastulli, *Napoli com'era nelle gouaches di Sette e Ottocento*, Roma, 1990. Vedi capitolo II.

recò in Italia. Del soggiorno napoletano tra il 1779 e il 1780 sopravvivono una notevole quantità di appunti e schizzi di architettura dai quali si evincono le tappe e i luoghi che l'architetto poté visitare e che dovettero rimanere impressi nella sua mente in maniera così intensa da desiderare di possederne delle vedute.

I paesaggi dell'area flegrea erano già noti al pubblico napoletano tramite le incisioni degli *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia* di Paolo Antonio Paoli, trattato edito a Napoli nel 1768 con disegni di Giovanni Battista Natali⁹⁰, Gabriele Ricciardelli, Gaetano Magri⁹¹, Filippo Falciatore, Fedele Fischetti Gioffredo, Antonio De Dominicis, l'architetto Tommaso Rajola incisi da Antoine Cardon, Francesco La Marra, Giovanni Volpato, Nicola Magalli, Louis Boily e Claude François Nicole⁹². Come già ricordato, Ricciardelli fornì i disegni originali per la *Veduta di Pozzuoli* incisa da Francesco La Marra, di cui esiste una redazione a olio su tela a Calke Abbey, e per la *Veduta del Lago d'Averno*, che Fabris dovette tener ben presente quando al seguito di Hamilton fissava sul foglio da disegno i panorami osservati dai promontori flegrei. Che Hamilton possedesse le incisioni del Paoli che avrebbero potuto essere utile guida per le passeggiate archeologiche è cosa acclarata dal catalogo d'asta dei beni di Lady

⁹⁰ Attribuiti a Natali i disegni sono conservati all'Istituto Archeologico Germanico di Roma, Jb Phlegraei Campi 520 b kl.Fol (Arm) Rara. Di origine piacentina e pittore di corte il Natali decorò insieme a Carlo Amalfi il Salone del Sacro Real Consiglio con finte architetture. A lui si deve ascrivere il progetto decorativo del salottino cinese in porcellana oggi nel palazzo reale di Capodimonte ma progettato per il palazzo di Portici, replicato poco dopo nel palazzo di Bartolomeo di Capua, principe della Riccia, Gran Conte d'Altavilla e duca di Airola situato nella strada di San Biagio ai Librai (oggi noto come palazzo Marigliano e sede della Soprintendenza Archivistica di Napoli), per il quale il Natali ricevette l'11 settembre 1759 un pagamento di 120 ducati a saldo dell'intero lavoro. Cfr. A. Negro Spina, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Napoli, 1984, p. 40; V. Rizzo, in *Palazzo di Capua*, 1985, p. 355. Vedi supra capitolo II.

⁹¹ Come Natali, il Magri era attivo protagonista delle campagne decorative dei palazzi reali di Carlo III e del principe della Riccia. Per quest'ultimo nel 1763 eseguì affreschi nel palazzo di San Biagio ai Librai e nella cappella e nella camera da biliardo del palazzo estivo a Portici. Cfr. Rizzo, *op. cit.*, 1985, p. 338. Vedi supra capitolo II.

⁹² Cfr. L. Fino, *Vesuvio e Campi Flegrei. Due miti del Grand Tour nella grafica di tre secoli*, Napoli, 1993, pp. 88-89.

Emma del 1809⁹³. Meno scontata è la personale interpretazione che il nostro pittore offre dei siti archeologici. Confronti stringenti tra i quattro fogli del Sir John Soane's Museum e le incisioni del libro del Paoli ci inducono a supporre che Fabris dovette conoscerle e rilevarne l'importanza al punto da riproporre quei medesimi soggetti nelle sue *gouaches*. Alla resa dei dettagli architettonici offerti dal Natali, cui spetta il bell'album con i disegni originali del trattato del Paoli conservato nel Deutsche Archeologische Institut a Roma e che ne tradiscono la formazione di quadraturista, Fabris accosta con pittoricismo quasi preromantico il paesaggio selvatico della cui bellezza godono contadini e viaggiatori. Una sorta di vagheggiamento di una dimensione di placida tranquillità che si esprime attraverso la tecnica a *gouache*.

L'altro fronte verso cui s'indirizzarono gli studi di antiquaria fu quello pestano. Le prime spedizioni di Mario Gioffredo, del conte Felice Gazzola e di Jacques-Germain Sufflot per trarre rilievi dei templi greci di Paestum aveva riacceso il dibattito sulla veridicità e l'applicazione del canone architettonico vitruviano, che ora quegli edifici smentivano. Gioffredo stesso aveva avviato la pubblicazione di un trattato su Paestum, mentre Thomas Major, battendo sul tempo l'editoria napoletana, pubblicava a Londra *The ruins of Paestum or Poseidonia* da disegni originali di Antonio Joli, Gaetano Magri, e Robert Mylne, al quale sono attribuiti i disegni relativi alle piante dei tre templi e al prospetto e sezione del *tempio di Nettuno ricostruito* e ai prospetti ricostruiti della *Basilica* e del *tempio di Cerere*⁹⁴.

Il 14 maggio 1773 Robert Mylne ringraziava sir William Hamilton per essersi reso disponibile a procurargli da Napoli sei disegni di Pietro Fabris in aggiunta ad altri quattro, in quel momento in custodia presso Greville e di proprietà dello stesso Hamilton, tra i quali una veduta del *Teatro di Taormina* e una veduta dei *Templi di Segesta* identica ad una

⁹³ Cfr. F. Lissarague – M. Reed, *Collector's book*, op. cit., 1997, p. 292 nota 2.

⁹⁴ M. McCarthy, *Una nuova interpretazione del "Paestum" di Thomas Major e di altri disegni inglesi di epoca successiva*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Salerno, 1986, pp. 39-57.

realizzata dal pittore per Lord Fortrose⁹⁵. Il documento ci conferma il successo di quel tipo di produzione non soltanto tra collezionisti amatori ma anche tra gli architetti desiderosi di ottenere immagini e informazioni sull'architettura greca. Robert Mylne aveva compiuto il suo *Grand Tour* raggiungendo il fratello William a Parigi nel 1754⁹⁶. Nel gennaio successivo i due erano giunti a Roma dove Robert entrò in contatto con Piranesi e conobbe Robert Adam e da dove partirono per Napoli nel 1756 desiderosi di studiare i resti architettonici antichi e osservare il Vesuvio. Nella primavera del 1757 Mylne accompagnò il diplomatico Richard Phelps e l'antiquario irlandese Mathew Nulty⁹⁷ in un viaggio in Sicilia durante il quale l'architetto si dedicò allo studio e alla copia dal vero delle antichità locali allo scopo di far confluire i disegni in una pubblicazione sulla Sicilia, mai edita, i cui contenuti tuttavia dovettero essere noti a Winckelmann. Nel 1758 Mylne era rientrato a Roma e con l'archeologo tedesco dovette intrattenere stretti rapporti poichè le sue *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia* edito nel 1759 rivela una conoscenza diretta del tempio di Giove Olimpico di Agrigento che solo Mylne raggiunse in quel periodo⁹⁸. Lo studio dell'antico dovette rivelarsi utile al giovane architetto quando nel

⁹⁵ BL, Add. Ms. 42069, ff. 89-90, Lettera di Robert Mylne a William Hamilton del 14 maggio 1773 citata in C. Knight, *Un po' per diletto op. cit.* in *All'Ombra del Vesuvio*, catalogo della mostra, 1990, p. 106 nota 74.

⁹⁶ Su Robert Mylne e la sua attività di architetto si veda A. E. Richardson, *Robert Mylne. Architect and engineer 1733 to 1811*, London, 1955.

⁹⁷ Noto soprattutto come antiquario e cicerone, più che come pittore, Nulty giunse a Roma nel 1758 dove rimase fino alla morte avvenuta nel 1778. La sua collezione, stando al catalogo di vendita all'asta presso Christie e Ansell a Londra il 27 marzo 1783, comprendeva piccoli bronzi di imitazione dell'antico di Zoffoli e Valadier oltre che marmi restaurati da Giovan Battista Piranesi. Cfr. *A catalogue of a capital valuable collection of antique marbles, marble statues, bustos, cinerary and offuary urns, basso relievos ecc, Which will be sold by auction, by Mess. Christie and Ansell, at their Great Room, next Cumberland House, Pall Mall, on Thursday the 27th March, 1783, and the following day*, The Getty Provenance Index Databases, Sale Catalogue Br-A 4098; *Digging and Dealing Eighteenth Century Rome*, ed. by I. Bignamini and C. Hornsby, 2010.

⁹⁸ M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour al tempo di Goethe*, Roma-Bari, 1999, p. 15.

1758 partecipò al concorso Clementino, vincendo la medaglia d'argento.

Il successo ottenuto a Roma gli aprì la strada anche in patria dove nel 1760 vinse il concorso per un progetto del ponte dei Blackfriars sul Tamigi di Londra, superando architetti maturi come John Gwynn, John Smeaton, sir William Chambers e George Dance the Elder. Dal 1767 Mylne era anche *fellow* della Royal Society e quindi aggiornato sull'attività del Vesuvio grazie alla documentazione scritta e grafica che Hamilton inviava a Londra. Al pari dei suoi colleghi nella sala riunione della Royal Society poteva gustare dal vivo le *gouaches* di Fabris, circostanza che dovette favorire la richiesta da parte di Mylne di vedute del pittore. Per il loro valore documentario questi dipinti rientravano nel campo d'interesse di Mylne, il quale volle commissionare vedute di quei luoghi della Sicilia orientale che probabilmente non aveva potuto visitare durante il suo soggiorno italiano.

Come si fosse conclusa la vicenda delle *gouaches* richieste da Mylne non è possibile stabilirlo non trovando riscontro nel diario personale dell'architetto, poiché mancano annotazioni relative all'annata 1774 e alla richiesta inviata a sir Hamilton nella lettera del 14 maggio 1773. Tantomeno nel carteggio privato di Hamilton sono state rinvenute ulteriori notizie in merito. Tuttavia il 23 maggio 1783 Mylne appuntò nel suo diario un pagamento a favore dell'ambasciatore di cinque ghinee, parte di una somma totale di dieci ghinee, ma senza specificarne la motivazione⁹⁹. È possibile che tra i disegni portati a Londra da Hamilton tra il 1772 e il 1773, menzionati da Mylne nella lettera, quelli di Fabris fossero destinati al progetto editoriale sulle antichità della Sicilia, poi naufragato.

Potrebbero collegarsi al soggiorno siciliano del Fabris e anche alle vedute affidate a Charle Greville le due *gouaches* raffiguranti il *Tempio della Concordia* a Segesta (30x54,5 cm, collezione privata) e la veduta della *Valle dei Templi* ad Agrigento (30x54,5 cm; Napoli, collezione Knight) che per qualità di esecuzione, impostazione prospettica e disposizione dei gruppi di figure sembrano già vicine alle

⁹⁹ A. E. Richardson, *op. cit.* 1955, p. 119.

soluzioni adottate nella metà degli anni settanta del secolo, quando Fabris si preparava ad elaborare i disegni per le incisioni londinesi di Paul Sandby e Archibald Robertson.

Sono destinati a restare a noi ignoti i soggetti della altre *gouaches* in possesso di Greville che Mylne poté vedere, sebbene sia lecito supporre trattarsi di vedute di tempii e resti archeologici. Due vedute della piana di Paestum, una realizzata a *gouache* su carta, firmata *Fabris p.* (27,8x58,8 cm), l'altra ad olio su tela (77x130 cm), che differiscono tra loro per piccoli dettagli, sono apparse recentemente sul mercato antiquario¹⁰⁰, mentre una veduta firmata e datata 1771, era documentata in collezione del Visconte Hampden a Glynde Place. Assodata la familiarità con il soggetto, documentata in particolare dalla tela di Compton Verney, che indubbiamente Fabris aveva acquisito tramite le incisioni di Piranesi e Morghen, queste ultime tratte da dipinti di Joli, non possiamo escludere che le *gouaches* esaminate da Mylne ritraessero proprio i templi di Paestum.

La diffusione di immagini dei siti archeologici meridionali spiega anche come il Colonnello John Campbell, in Italia dal 1783 al 1788, che si servì di Henry Tresham, padre Thorpe, Thomas Jenkins, James Durno per i suoi acquisti romani, si fosse rivolto a Saverio Della Gatta e Giovan Battista Lusieri, commissionando loro vedute di rovine napoletane e siciliane e acquistando disegni di Ducros e di Tresham delle aree archeologiche della Sicilia visitate dai pittori. A Napoli, probabilmente grazie alla consulenza di sir William Hamilton, Campbell acquistò vasi "etruschi", provenienti da scavi effettuati a Nola e dal convento dei Santi Apostoli di Napoli¹⁰¹.

La circolazione dei reperti archeologici tra il Regno di Napoli e di Sicilia e Roma attraverso i numerosi artisti e agenti di commercio al servizio

¹⁰⁰ *Tempi di Paestum da sud-est*, gouache su carta, 27,8x58,8 cm, firmato Fabris p., Christie's, *A Sicilian Villa, property from an aristocratic family*, London, King Street, 10th december 2015, lotto 9; *I tempi di Paestum da ovest con i tempi di Poseidone e Cerere*, olio su tela, 77x130 cm, Sotheby's, *Old Master and British paintings evening sale*, London, 3th July 2013, lotto 46, The property of sir Peter Moores, CBE DL, removed from Parbold Hall.

¹⁰¹ Cfr. *Digging and dealing*, op. cit. 2010, vol. 2. Per l'acquisto dei vasi dalla collezione del convento dei Santi Apostoli cfr. supra capitolo I.

dei viaggiatori Dilettanti che trovarono importante nodo di scambio nella figura dell'ambasciatore britannico William Hamilton, contribuì certamente all'introduzione del tema dell'Antico nel repertorio figurativo di Pietro Fabris. Le sollecitazioni pervenute dal suo mecenate orientate verso la verità documentaria nella resa delle arcaiche vestigia, che negli anni settanta il pittore sembrava aver perfettamente introiettato, si traducevano nella liquida e lucente cromia della pittura a *gouache*, nella luce zenitale e diffusa che i *Grand Tourists* avevano potuto ammirare dal vero durante il soggiorno a Napoli.

3. Collezionisti di seconda mano. La fortuna di Pietro Fabris nelle aste londinesi

Un ruolo rilevante per la circolazione delle opere di Pietro Fabris in Gran Bretagna assunsero, più delle esposizioni d'arte a cui il pittore partecipò, le vendite all'incanto di collezioni dei *Grand Tourists*. L'analisi dei cataloghi di aste avvenute a Londra tra gli anni ottanta del XVIII secolo e l'inizio del XIX consente di stabilire quanto il successo delle formule elaborate da Fabris si fosse consolidato non soltanto presso i viaggiatori ma anche presso l'alta borghesia cittadina. La stagione londinese delle aste fu uno degli appuntamenti mondani imperdibili per l'aristocrazia terriera che a Londra si riversava per trascorrere il periodo invernale prima di far ritorno in campagna. Negli anni sessanta del secolo accanto alle esposizioni organizzate dalla Society of Artists, dalla Free Society e dalla Royal Academy ogni inizio anno e riservate ad artisti viventi, nelle Great Room di Pall Mall durante la primavera cominciarono a susseguirsi le vendite all'incanto di collezioni d'arte appartenute ad aristocratici deceduti o bisognosi di danaro contante. Sir William Hamilton ad esempio aveva formato la sua prima collezione acquistando dipinti nelle aste londinesi tra il 1760 e il 1762 rimettendoli in vendita prima della partenza per Napoli nel 1764, mentre dall'Italia continuò a inviare dipinti, medaglie, monete, vasi destinati ad alimentare il mercato londinese. È facile immaginare quanto le collezioni dei *grand tourists* suscitassero l'interesse degli acquirenti.

Collezioni in cui era possibile trovare esempi di pregio della statuaria classica romana, reperti archeologici, dipinti del tardo Rinascimento romano, di Tiziano, Correggio, ritratti e paesaggi di scuola olandese del Seicento, su tutti prevalendo Berchem, van Poelenburgh. La smodata passione per il paesaggio classico normato dalle soluzioni formali proposte da Claude Lorrain e l'apertura verso la pittura di paesaggio di Joseph Vernet, grande protagonista della scena artistica romana dal 1738 al 1753 e del quale ogni "Virtuoso" inglese aveva l'obbligo di divenire estimatore forse anche grazie alla sua affinità con tematiche rosiane¹⁰², una poetica basata sullo studio diretto della Natura e sulla fedele resa degli elementi atmosferici, trascinò con sé tutto un filone di pittura di paesaggio contemporaneo che a partire dagli anni ottanta del secolo si riversò sul mercato inglese. Se è corretto ritenere la retorica dei dipinti di Salvator Rosa popolati da briganti e foschi banditi, come fonte ideologica per il successo della pittura di genere che rispondeva alle istanze estetiche del *picturesque landscape*, si deve desumere che agli occhi dei Cultori delle Arti e dei *Connoisseurs* i dipinti di Pietro Fabris con popolani e lazzaroni dediti a sconosciuti piaceri, derivanti dalla connaturata bellezza delle terre da loro abitate, rappresentavano la concretizzazione della bellezza pittoresca. Quadri e incisioni di Fabris dunque apparvero nelle aste a partire dal 1780, quando dall'incisore olandese Philippe Joseph Tassaert (1732-1803) fu offerto in vendita presso Christie un *Landscape with musical figures*¹⁰³. Presidente della

¹⁰² E. Waterhouse, *English and French in the Eighteenth Century*, "Warburg and Courtauld Institute Journal", vol. 15, 1952, pp. 133-134.

¹⁰³ *A Catalogue of A Capital Collection of Italian, French, Flemish and Dutch Pictures Of the most admired Masters, The Property of A Person of Distinction going abroad, To which, by Permission, are added A small well-chosen Collection of Pictures and Bronzes, a few select Pieces of the Very Rare Old Raised Japan, high-finished Miniatures, &c. Brought from Brampton Place in the County of Kent, Consisting of the undoubted Works of the following great Masters, Tintoretto, Baffano, M.A. da Caravaggio, S. da Pesaro, S. Rosa, P. da Cortona, Seb. Conea, M. Roque, Zucarelli, Canaletti, G. Poussin, N. Poussin, Seb. Bourdon, De la Hire, S. Vouet, Lancret, Rubens, Vandyke, Teniers, Both, Berghem, Falenberg, Vander Neerm Cuyp, Ferg, Mr Wilson, Mr. Moore, N.B. In this Collection are a pleasing Assemblage of High-Finished Cabinet Pictures, Equal, if not Superior to any that have been offered to the Public this Season. Which will be sold by auction, by Mess. Christie and Ansell, at their Great Room, next Cumberland House, Pall Mall, on*

Society of Artists dal 1775 al 1777, Tassaert fu particolarmente attivo nella compravendita di dipinti del Nostro. Nato ad Anversa e figlio del pittore Jean-Pierre Tassaert, seguace di Rubens, Philippe si specializzò prima come pittore di storia e poi come incisore, essendo ammesso alla Gilda di San Luca nel 1756. Dopo un presunto viaggio a Londra, dove sembra essere stato allievo di Joseph van Aken e del ritrattista Thomas Hudson, e in Irlanda, nel 1757 è documentato nuovamente ad Anversa dove furono battezzati i suoi tre figli, Jean, Philipp e Jacques. Nel 1764 è documentato a Bruxelles, dove lavorò al servizio del principe Carlo di Lorena¹⁰⁴, e poi a Londra nel 1769 quando aderì alla Society of Artists. Dell'attività come pittore e in particolare come ritrattista non restano che poche tracce, mentre abbondanti sono le incisioni da lui eseguite, tratte soprattutto da dipinti di Rubens e da esponenti della scuola italiana come Carlo Dolci e Carlo Maratti, concedendo anche spazio ai paesaggi d'ispirazione classica. L'adesione alla Society of Artists e alla Free Society dovettero consentire a Tassaert di entrare in contatto con il mercante James Christie del quale divenne fedele collaboratore, ottenendo l'incarico di restauratore dei dipinti destinati alle aste organizzate a Pall Mall. Una lettera scritta dal pittore John Hamilton datata 27 maggio 1774 rivela che egli risiedeva in George Street, Hannover Square, vicino a Saville Row Passage dove l'incisore Archibald Robertson aveva aperto la propria bottega e dove era possibile acquistare le *Views of Naples* in acquatinta¹⁰⁵. La fama e

Friday, May 26, 1780, and the following day, lotto 50. Cfr. Getty Provenance Index Database, Sale Catalog Br-A3919.

¹⁰⁴ Nel 1764 Tassaert firma un disegno raffigurante un'*Accademia del disegno*, *Tassaert.del. Bruxelles.1764*, conservato nel British Museum (2003.1129.1), del quale esiste una replica con piccole varianti in collezione Bellinger. Cfr. *Drawn from the Antique. Artists and Classical Idea*, exhibition catalogue ed. by A.Aymonino – A. Varick Lauder (London - Sir John Soane Museum, 25 June – 26 September 2015), cat. n. 23, pp. 185-188.

¹⁰⁵ Londra, Royal Academy of Arts Archive, SA/41/8. Lettera di Joseph Philipp Tassaert a John Hamilton del 27 maggio 1774. L'indirizzo di Archibald Robertson si ricava da un biglietto da visita in cui egli si dichiara venditore di materiale per pittori e incisori (Best Swiss-Crayons, variety of Drawing Paper, Port Crayons, all sorts of Italian and French Chalks, Colour Boxes, the best black Lead and Hair Pencils, Indian Ink, Port-folios with or without Leaves, Ladies black Tracing Paper, and very

l'esperienza acquisita resero Tassaert uno dei principali consulenti del mecato artistico anglosassone, tanto che nel 1779 gli venne affidato l'incarico di stimare i dipinti della collezione di sir Robert Walpole a Houghton Hall acquistati dalla zarina Caterina la Grande di Russia. Nel 1784 all'età di 52 anni Tassaert intraprese il viaggio in Italia, risiedendo a Roma in via Condotti. Nel 1790 rientrò a Londra dedicandosi esclusivamente all'attività di restauratore e mercante d'arte. Fu allora che il pittore William Segulier (1772-1843) iniziò ad assisterlo, sia nel restauro, apprendendone le tecniche, sia nel ruolo di agente per collezionisti. Il pittore Benjamin Robert Haydon ne descrisse il ruolo preminente nel settore artistico, consigliere di Giorgio IV e influente sulle politiche della National Gallery così come sulle scelte dei collezionisti privati¹⁰⁶. Il ricorrere dei nomi di Tassaert e Segulier nei cataloghi d'asta presi in esame ci induce a pensare che essi agissero in qualità di intermediari per conto dei collezionisti londinesi sia per la vendita che per l'acquisto delle opere di Fabris. Entrambi dovettero avere facile accesso a collezioni private, quando erano chiamati a compiere interventi di pulitura sui dipinti destinati alle vendite all'incanto. La pratica, molto ben documentata nella corrispondenza di sir William Hamilton, consisteva anche nella sarcitura di velature e porzioni di colore all'acquerello. Tassaert e Segulier non erano gli unici artisti a possedere vedute del Fabris.

L'architetto e scenografo Thomas Malton iunior possedeva una *veduta di Procida, Ischia e Baia* e una *veduta della costa di Amalfi* di Paul Sandby. L'espressione «framed and glazed» utilizzata nel

fine Transparent Do. for Etching, with Copper Plates prepared for Do. Etching Needles). La vignetta del biglietto fu realizzata da Paul Sandby di cui si conserva un bozzetto nel Victoria and Albert Museum. All'esposizione della Royal Academy of Arts del 1781, Robertson indicò come proprio indirizzo Conduit Street, mentre nel 1794 un annuncio commerciale lo segnalava in Charles Street. Cfr. National Portrait Gallery, London, British artists' suppliers, 1650-1950 project.

¹⁰⁶ «The King does nothing without Mr Segulier's advice. At the B. Gallery [British Institution] he is keeper, hanger, judge, secretary, & factotum. At the National Gallery he is director, & every private collection is under his controul, his management & his protection». Citato in W.B. Pope, *The Diary of Benjamin Robert Haydon*, Cambridge, MA, vol. 3, 1963, pp.453, 455.

catalogo d'asta della collezione di Malton indica che si trattava certamente di due incisioni della serie *Views of Naples* eseguite da Paul Sandby nel 1777, se non addirittura dei disegni originali di Pietro Fabris dai quali Sandby trasse le incisioni e che dovettero rimanere in suo possesso, sebbene in questo caso sarebbe problematico giustificare la presenza nella collezione di Thomas Malton¹⁰⁷.

Il passaggio di proprietà di dipinti e disegni di Pietro Fabris tra artisti, aristocratici e mercanti attraverso il meccanismo delle vendite all'incanto era assai frequente. Ad esempio Colnaghi acquistò due dipinti del Fabris provenienti dalla collezione di Lord Verulam. James Bucknall Grimston, conte di Verulam, compì il *Grand Tour* tra il 1770 e il 1772 anno in cui arrivò a Napoli restandovi fino al mese di marzo. La sua collezione fu venduta presso Christie a Pall Mall il 24 maggio 1811. La vendita comprendeva in realtà soltanto trentotto lotti di proprietà di Grimston, mentre un'altra centinaia di opere aveva proveniva da diverse collezioni. I risultati più elevati furono ottenuti dai lotti 135 e 136 consistenti in due *scene popolari con veduta di Napoli* di Pietro Fabris, acquistate da Paul Colnaghi per 44.2 sterline uno e per 32.11 sterline l'altro¹⁰⁸. La somma versata dal mercante lascia presumere che si trattasse di dipinti di elevata qualità affini a quelli già realizzati dal pittore per Lord Exeter e William Constable tra il 1770 e il 1771, oppure alla *veduta di Napoli dallo scoglio Frisio*, nota in due redazioni, una firmata e datata 1778 già proprietà del marchese di Rosbery e apparsa

¹⁰⁷ *A Catalogue of a capital assemblage of high-finished drawings, and some few pictures by eminent modern artists, collected by a Gentleman of the most approved taste in the fine arts; consisting of the works of the following master -- Hamilton, Barrett, La Porte, P. Sandby, Clerisseau, Ibbetson, Wheatley, Zucchi, Malton, &c. &c. The whole forming one of the most interesting collections of modern art. Amongst them is a complete set of drawings, by Malton, of the works of the late Sir Robert Taylor, and a variety of subjects adapted for engraving*, Christie, Great Room in Pall Mall, Next Cumberland House, London, 19-20 maggio 1797, lotti 74 e 75, *View of the isles of Proscita, Ischia, and Baia, A castle on the Amalphi coast*, venduti il 20 maggio rispettivamente per 3.13 pounds e 2.7 pounds. Cfr. Getty Provenance Index database, Sale Catalog Br-A5574.

¹⁰⁸ Cfr. F. Russell, *Country Life*, 30 may 1985, 1508.

sul mercato antiquario nel 1976¹⁰⁹, l'altra proveniente dalla collezione Mainwaring di Over-Peover, verosimilmente risalente agli anni sessanta del XVIII, quando il giovane Henry compì il *Grand Tour* insieme a George Herry Grey, futuro quinto conte di Stamford, e apparsa sul mercato antiquario nel 2011¹¹⁰. Il diario di viaggio di Henry testimonia il percorso compiuto con sir Harry Grey¹¹¹. Entrambi giunsero a Roma da Napoli nel febbraio 1760. Durante l'estate di quell'anno i due viaggiatori incontrano a Firenze Jacob Houblon e il suo tutore Johnatan Lipyeatt e a giugno si recarono insieme a Pola. Del viaggio a Pola potrebbe essere testimonianza la tela dipinta da Thomas Patch, *Antiquari a Pola*, firmata e datata 1760, conservata a Dunham Massey, residenza di Lord Stamford¹¹². Poiché Houblon visitò due volte Napoli nel febbraio 1759 e tra il novembre 1759 e il gennaio 1760, è possibile che questo secondo soggiorno coincidesse con quello di Grey e Mainwaring, dei quali non sappiamo nulla prima di quell'anno. Mentre non è asseribile con certezza se Grey e Mainwaring avessero incontrato Pietro Fabris a Napoli, possiamo ritenere plausibile che l'incontro con il pittore Patch fosse avvenuto a Firenze¹¹³.

A parte facoltosi viaggiatori che avevano la capacità di acquistare opere d'arte e spedirle in Gran Bretagna, pochi avevano la possibilità di acquistare dipinti di Fabris durante il *Grand Tour* dovendo ripiegare su acquisti di opere, per così dire, di seconda mano.

¹⁰⁹ Sotheby Parke Bernet & Co., *Catalogue of important old master paintings including the property of Eva Countess of Rosebery ...*, Wednesday 24 March 1976, London, asta n. 13. Nella medesima asta furono vendute anche una *veduta di Santa Lucia* e una *Veduta di Capri con il mare in tempesta*. Le tre vedute erano conservate a Mentmore Tower, residenza del sesto marchese di Rosebery, Harry Primrose, nel Buckinghamshire. Cfr. N. Spinosa, *La pittura napoletana, op. cit.*, 1987, p. 163 n. 309.

¹¹⁰ *Veduta di Napoli dallo scoglio Frisio con scena popolare*, olio su tela, 92,5x152,5 cm, Bonhams New Bond Street, *Old Master Paintings*, 6 July 2011, London, lotto 90.

¹¹¹ Coll. priv. National register of archives, 4799/43.

¹¹² Olio su tela, 109x167,5 cm, Dunham Massey, National Trust inv. 932359.

¹¹³ Di Thomas Patch sono note tre vedute dell'eruzione del Vesuvio del 1767, conservate nelle gallerie palatine a Firenze. Due oli su tela e una su seta.

John Soane, ad esempio, che compì un viaggio di formazione in Italia tra il 1777 e il 1779, non poté acquistare vedute dei luoghi visitati se non dopo il rientro a Londra, una volta divenuto un affermato architetto. A Napoli il giovane Soane soggiornò tra il 1778 e il 1779, dal momento che l'*Italian Sketches and Memoranda* registra la partenza da Roma il 22 dicembre 1778, probabilmente in compagnia di Frederick Hervey, vescovo di Derry. Insieme visitarono il 25 dicembre la supposta villa di Lucullo vicino Terracina, arrivando a Napoli il 29 dicembre, attraverso la frontiera di Capua dove, stando agli appunti di viaggio, Soane sembra aver sostato a Caserta. Le tappe del viaggio di Soane risultano profondamente differenti dal canonico percorso seguito dalla maggior parte dei viaggiatori: dopo la sosta a Caserta, l'architetto si recò a Pozzuoli, il 1 gennaio 1779¹¹⁴, visitò il palazzo di Capodimonte, poi Cuma, Baia, Literno il 16 e soltanto il 20 visitò il Vesuvio¹¹⁵. Le impressioni della visita a Pompei, compiuta il 22 gennaio in compagnia di Thomas Pitt, Mr Pennington e sir William Molesworth, occupano ben undici pagine del diario di viaggio, offrendoci la misura dell'interesse che il sito destò nel giovane architetto. Della visita a Paestum dal 26 gennaio al 13 febbraio 1779 restano gli studi dei templi di Nettuno, di Demetra e della Basilica, mentre dopo essersi spinto fino a Padula dove visitò la certosa di San Lorenzo, a marzo Soane si spostò ad Aversa, di lì a Benevento, certamente per eseguire i rilievi dell'arco di Traiano, che doveva conoscere attraverso le incisioni di Carlo Nolli tratte da disegni di Luigi Vanvitelli, rientrando a Napoli dopo una breve sosta a Caserta il 4 marzo¹¹⁶. Alla fine del mese egli dovette recarsi a Roma per un breve periodo, essendo l'11 aprile già sulla rotta di Napoli attraverso Marino, Velletri, Terracina, Fondi, Gaeta e Capua, giungendo in città il 15 aprile 1779, mentre tra maggio e giugno fu in Sicilia, dove visitò Selinunte, rientrando a Napoli a luglio. Durante il secondo soggiorno napoletano l'architetto scalò il Vesuvio in compagnia di John Warwick Smith e probabilmente di Thomas Jones.

¹¹⁴ *Italian Sketches*, SM vol. 39, pp. 9-10.

¹¹⁵ *Italian Sketches and Mema* SM vol. 164, pp. 3-17.

¹¹⁶ *Italian Sketches*, SM vol. 39, pp. 14-20; 29-32; 40-43.

La profonda conoscenza del Regno di Napoli dovette esercitare tutto il suo peso quando l'architetto poté cominciare ad acquistare dipinti, sculture antiche, disegni, libri che confermassero lo status di *Grand Tourist* acquisito attraverso lo studio e l'osservazione diretta dei monumenti antichi in Italia. Già nel 1796 Soane acquistò due vedute di Venezia di Canaletto provenienti dalla collezione di Lord Bute, deceduto nel 1792, e messa in vendita presso Christie a Londra e dalla collezione di William Beckford otto dipinti di William Hogarth della serie *La carriera di un libertino* per la favolosa cifra di 598.10 sterline¹¹⁷, mentre il 2 marzo 1799 annotò nel diario personale l'acquisto di una copia dei *Campi Phlegraei*. La somma di venti sterline versata al libraio Robert Faudler riflette la preziosità della legatura della ditta Staggemeier&Welcher¹¹⁸. È possibile che John Soane avesse acquistato le quattro *goaches* di Pietro Fabris, raffiguranti *l'interno di anfiteatro*, *l'Arco Felice a Bacoli*, *l'interno del tempio di Mercurio* e la *tomba di San Vito di Pozzuoli*, in occasione dell'asta della collezione di sir William Hamilton, tenutasi presso Christie nel 1801. Potrebbe infatti essere identificato con la *Tomba di San Vito* del sir John Soane's Museum l'acquerello descritto nel catalogo di vendita del 18 aprile 1801 come *Virgil's Tomb*, soggetto con il quale è inventariato nel catalogo storico del museo londinese.

Anche il famoso attore shaekespiriano David Garrick, pur avendo soggiornato a Napoli frequentando Lord Exeter, Lord Spencer tra il dicembre 1763 e il febbraio 1764 e pur avendo potuto vedere i dipinti di Fabris, ne acquistò soltanto nelle aste londinesi. Garrick infatti riuscì ad accaparrarsi una *veduta del Vesuvio* corredata di lettera autografa di sir

¹¹⁷ Cfr. *A catalogue of a valuable and capital collection of pictures, late the property of the Earl of Bute, deceased: brought from his seat at High-Cliffe, in the county of Hants, 19 march 1796*, Christie, At his Great Room in Pall Mall, London, England, lotto 19; Cfr. *A Gentleman Fonthill, Wilthshire*, Christie, Pall Mall, London, 27 febbraio 1802, lotto 86. Per l'acquisto dei dipinti di Canaletto dalla collezione Beckford vedi R. J. Gemmett, *The old palace of terian fevers. The Fonthill sale of 1807*, in "Journal of the History of Collections", vol. 22, n° 2, 2010, pp. 223-234.

¹¹⁸ P. Thornton – H. Dorey, *A miscellany of objects from Sir John Soane's Museum*, London, 1992.

William Hamilton in occasione dell'asta della collezione di quest'ultimo nel 1801. Nel catalogo dei beni messi in vendita dalla vedova dell'attore il 23 giugno 1823 il lotto 24 è così descritto: «A View of an Eruption of Mount Vesuvius, a Transparency, painted under the direction of Sir William Hamilton, and by him presented to Mr. Garrick. N.B. A Letter from Sir William, Descriptive of a mechanical contrivance to heighten the effect of the eruption, will be given to the Purchaser». Si tratterebbe della copia eseguita da Pietro Fabris dell'*eidophusikon* raffigurante il Vesuvio in eruzione, commissionato da William Hamilton a Giuseppe Bracci e inviato al British Museum nel 1767¹¹⁹. L'attore possedeva inoltre tre vedute di soggetto romano, *Castel Sant'Angelo e il ponte*, *Piazza del Popolo* e il *Colosseo*, e una veduta della *baia di Napoli* attribuite a Fabris, che fruttarono la somma di 27.16 sterline¹²⁰.

Esemplari di vedute romane attribuite a Pietro Fabris erano già comparse a Londra nell'asta della collezione di William Petty, marchese di Lansdowne, tenutasi il 25 febbraio 1806 presso Peter Coxe a Pall Mall. Si trattava di tre lotti ciascuno composto di una coppia di vedute, *Interno della chiesa di San Paolo e interno della chiesa di Santa Maria Maggiore*, *Interno della cattedrale di San Giovanni in Laterano* e *interno della Basilica di San Pietro*, e una veduta della *Basilica di San Pietro e della piazza con figure*, quest'ultimo definito «a very high finished picture», tutti provenienti dalla residenza di Bowood House, nel Wiltshire¹²¹. Più che spingerci a ipotizzare un soggiorno romano di

¹¹⁹ Vedi supra capitolo III.

¹²⁰ *The late David Garrick, Esq. decesed*, Christie, Pall Mall, London, 23 giugno 1823, lotti 24, 27a, 34 e 35. I lotti 35 e 36 furono acquistati dal signor Rutley rispettivamente per 16.16 e 11 pounds. Il signor Rutley acquistò anche il lotto 23, *Veduta della baia di Napoli con il molo*, Mentre il lotto 24 appartenuto a William Hamilton, *Veduta dell'eruzione del Vesuvio con lettera autografa di sir William*, fu acquistato dal signor Thane per 2.12 pounds. Cfr. Getty Provenence Index Databases, Sales Catalogue Br-2467.

¹²¹ La collezione di Lord Lansdowne fu venduta in tre aste differenti. La prima ebbe luogo presso Sotheby il 9 gennaio 1805 e comprendeva l'intera biblioteca, la seconda nel 1806 presso Coxe dedicata a una parte della collezione conservata a Bowood House e la terza il 19 marzo 1806 comprendeva i dipinti di maggior pregio conservati nella casa londinese di Berkley Square. Per i dipinti di Pietro Fabris cfr. Getty

Pietro Fabris queste vedute richiamano alla mente le fortunate serie d'incisioni della città di Roma di Mariano Vasi e Domenico Pronti, dalle quali il Nostro potrebbe aver preso ispirazione. Il padre di Mariano, Giuseppe, di origine siciliane, formatosi nella bottega di Francesco Solimena, al fianco di Antonio Baldi e Bartolomeo De Grado, lasciò Napoli per trasferirsi a Roma alla fine degli anni quaranta. Divenuto guardarobiere di Palazzo Farnese, dove già risiedeva Sebastiano Conca, Giuseppe Vasi vi stabilì una bottega. Fondamentale per il perfezionamento della tecnica incisoria fu l'incontro con il veneziano Giovanbattista Piranesi, nel cui *entourage* si formò e operò Mariano. In virtù dell'incarico di guardarobiere di Palazzo Farnese, nel 1770 Giuseppe Vasi inoltrò una richiesta di autorizzazione per stampare presso la Reale Stamperia di Napoli una seconda edizione dell'*Itinerario Istruttivo di Roma* dedicandola al re di Spagna Carlo III¹²². Qualche anno dopo il Vasi dovette inviare una supplica al re di Napoli in favore del figlio Mariano, se nel registro di corrispondenza tra il Ministro degli Esteri e il principe Cimitile, sovrintendente di Palazzo Farnese, il 7 dicembre 1776 in merito ad una faccenda concernente Giuseppe Vasi, il principe era autorizzato a regolarsi nel modo che egli ritenesse più opportuno. Il 25 marzo 1777 Cimitile ricevette l'ordine di tenere in considerazione Mariano Vasi per qualunque incarico vacasse negli uffici del palazzo¹²³. Dopo aver ereditato la bottega paterna Mariano proseguì la pubblicazione delle raccolte di vedute di Roma con una nuova edizione delle *Magnificenze di Roma antica e moderna* e *Nuova Raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma*, poi riprese nel 1795 da Domenico Pronti nella *Nuova Raccolta di*

Provenence Index Database, Sales Catalogue, 25 febbraio 1806, lotti 31, 32 a&b, 33 a&b.

¹²² Vedi ASNA, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, Registri di Diversi, b. 1204, ff. 104, 157, 321; b. 1209, ff. 20 e 36. Per il ruolo di Giuseppe Vasi come cicerone e mercante d'arte si veda P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma*, Roma, 2010, pp. 292-296.

¹²³ ASNA, *Ministero degli Affari Esteri*, Registri di corrispondenza a diversi, bb. 4790, f. 235; 4791, f. 40: «25 marzo 1777. Mariano Vasi. Che Cimitile tenga con particolarità presente don Mariano Vasi per qualche impiego del Real servizio che vacherà e che gli possa corrispondere».

cento vedutine di Roma edita presso la Calcografia Camerale di Roma¹²⁴. Il legame dei Vasi con la Corte borbonica potrebbe aver facilitato anche la circolazione delle incisioni a Napoli, dove Fabris avrebbe potuto vederle e trarne ispirazione per disegni e dipinti che incontrassero il favore della clientela straniera.

Una *Veduta di piazza Navona* attribuita a Pietro Fabris fu venduta ad un certo signor Gray al prezzo di 5 sterline in occasione di un'asta organizzata da Christie a Bath tra il 24 e il 27 giugno 1833¹²⁵. La collezione apparteneva al cavaliere John Plura probabilmente discendente di Carlo Giuseppe Plura, scultore italiano di origini ticinesi attivo a Bath negli anni quaranta del XVIII secolo, e figlio di Giuseppe del quale si hanno notizie dal 1753 al 1786, in particolare a Roma negli anni settanta e ottanta del secolo. Impossibile identificare Giuseppe Plura, partito ventenne da Londra nel 1777 per recarsi a studiare scultura a Roma, con il suo omonimo svizzero, di anni 48 censito insieme alla moglie Geltrude Galgani, romana di 23 anni, nel 1775 nella parrocchia dei Santi Dodici Apostoli, rione Trevi, in vicolo Mancini ultima porta verso il Corso¹²⁶. Una lettera di Giuseppe Baretti datata 9 maggio 1777 inviata a Venezia a Vincenzo Bujovich ci informa che erano «già quattro dì, ché partì di qui a cotesta volta un signor Giuseppe Plura (...)». La lettera per voi contiene una raccomandazioncina alla signoria vostra in favore di quel Giuseppe Plura che non si fermerà costà se non per

¹²⁴ Mariano Vasi, *Magnificenze di Roma antica*, Roma; Mariano Vasi, *Nuova Raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma*, Roma, 1791; Domenico Pronti, *Nuova Raccolta di cento vedutine di Roma*, Roma, Calcografia Camerale, 1795. Si vedano in particolare le tavole n° 1-2 *Veduta della Gran piazza e Basilica Vaticana* e *Veduta interna della Basilica di San Pietro in Vaticano*, n° 4 *Veduta Interna della Basilica di San Giovanni in Laterano*, n° 6 *Veduta Interna della Basilica di Santa Maria Maggiore*, n° 8 *Veduta Interna della Basilica di San Paolo fuori le mura* del Pronti Due esemplari di vedute napoletane del Pronti *Tomba di Virgilio* e *veduta di Baia*, incise a Roma nel 1790 sono conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli, mentre una veduta del *Largo di Palazzo* dedicata alla marchesa di San Marco de' Medici fu incisa dal Pronti nel 1794.

¹²⁵ Cfr. Getty Provenance Index database, Sale Catalog, Br-13849, lotto 66.

¹²⁶ Cfr. *Artisti e artigiani a Roma, dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, vol. 3, a cura di E. Debenedetti, serie "Studi sul Settecento romano", vol. 29, 2013, p. 116.

vedere la città vostra, e poi se ne andrà a Roma a studiare l'arte sua, che è di scultore. Gli è un giovane di garbo, figlio di una donna di garbo. É senza padre che morì qui son più di vent'anni, raccomandandomi la sua famiglia un'ora prima di spirar l'anima; onde ben potete pensare che ho fatto tutto e farò sempre tutto per giovare, potendolo, a tutti i suoi individui»¹²⁷. Qualche notizia in più su Giuseppe Plura si evince dalla lettera che Baretti indirizzò a Francesco Carcano a Milano, il 5 maggio 1777. «Viene in costà un giovane scultore inglese, il signor Giuseppe Plura, figlio d'un Piemontese che era mio grande amico, e che morì vent'anni fa, lasciandolo poco più che in fasce. Alla madre di questo giovane e ad esso ed a tutta la sua famiglia, io ho sempre portato molto amore, e sempre ho desiderato di giovar loro a più potere. Egli adunque se ne va a Roma per istudiare la sua arte, ed io lo incarico di recarvi la presente nel suo passaggio per Milano, dove non si fermerà, cred'io, che due o tre gionri, e dove spero sarà diretto da voi in grazia mia, in modo che possa vedere tutte le cose di Scultura, e di Pittura e d'Architettura che adornano la città vostra (...)»¹²⁸. Del percorso artistico e del soggiorno italiano del giovane scultore poco è noto¹²⁹, tranne che nel settembre 1778 si recò a Napoli insieme al pittore Thomas Jones, per fare ritorno poco dopo a Roma, dove è documentato il 10 novembre di quell'anno insieme a John Anderson. Residente nella Strada Santa Croce e poi a Piazza Navona, Plura restò a Roma fino al 1789. Uno dei figli dello scultore, Joseph, era attivo come mercante d'arte a Bath, al n° 10 di Milson Street¹³⁰. Il nostro John Plura, possessore di una cospicua collezione di dipinti, tra i quali la *veduta di piazza Navona* attribuita al Fabris, potrebbe essere fratello dello scultore e zio del mercante Joseph. Resta da comprendere la

¹²⁷ *Opere di Giuseppe Baretti. Lettere e scritti varij*, Milano, 1839, vol. 4, pp. 258-9.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 251.

¹²⁹ Un'autoritratto a bassorilievo in cera a lui attribuito è conservato nel Victoria and Albert Museum, inv. A.68-1970.

¹³⁰ Cfr. J. Fleming, *The Pluras of Turin and Bath*, in "The Connoisseur", CXXXVIII, 1956, pp.

provenienza di questa veduta di soggetto romano forse risalente al soggiorno di Giuseppe Plura del 1777.

4. Neapelischereise: Pietro Fabris nel Gartenreich di Wörlitz

Sugellamento dell'affermazione del gusto all'inglese, secondo il quale al recupero delle forme architettoniche classiche vitruviane nelle strutture progettuali neopalladiane elaborate da Lord Burlington e William Kent si affiancava la frammistione di antichità romane, vasi, sculture, candelabri, sarcofagi, epigrafi, vedute di rovine archeologiche e paesaggi, è il *Gartenreich*, progettato dall'architetto von Ermannsdorff per il principe di Anhalt-Dessau, Leopold III, a Wörlitz in Germania. La presenza di due scene popolari di Pietro Fabris nel palazzo privato della fürstina Louise e l'impiego di motivi decorativi tratti dalle incisioni dei *Campi Phlegrei* impongono una riflessione nell'ambito del presente studio su quello che può considerarsi uno degli episodi più interessanti di affermazione del *True Taste*, al di fuori dei confini della Gran Bretagna.

Leopold III compì tre *Grand Tour* in Europa in compagnia dell'amico e architetto dilettante Wilhelm von Ermannsdorff: il primo nel 1763-64, il secondo dall'ottobre 1765 all'aprile 1767 e il terzo nel 1770. Di questi viaggi soltanto il secondo, il più lungo, fu dedicato all'Italia comprendendo le seguenti tappe: Venezia, Loreto, Roma, Napoli con Caserta e Paestum, Roma, Siena, Firenze, Milano, Torino, Genova, per riprendere la via del ritorno attraverso la Francia passando per l'Inghilterra con Londra, Oxford, Bristol, Bath e la Scozia con York e Edinburgo. Franz Friedrich Leopold e suo fratello Joahn Georg viaggiarono in compagnia dell'architetto Wilhelm von Erdmannsdorff e Georg Heinrich von Berenhorst, figlio naturale di Leopold I di Anhalt Dessau e già aiutante di campo del re Federico II di Prussia, lo scultore Joahn Christian Erlich, il compositore Friederich Wilhelm Rust e il musicista Georg wilhelm Kottowsky.

Mentre a Roma il gruppo poté godere dell'eccezionale guida di Winckelmann e della piacevole compagnia di Charles Louis Clérisseau, durante i quindici giorni a Napoli, dove il gruppo restò dal 25 febbraio

all'11 marzo 1766, spettò a sir William Hamilton istruire i giovani sassoni sugli usi e costumi del luogo, introdurli nei palazzi nobiliari dove poter ammirare le collezioni di oggetti d'arte e archeologia del principe di Baranello e del duca di Noja che sarebbe stata acquistata poco dopo dal re Ferdinando IV, di macchine scientifiche del principe di San Severo, già costretto a cedere alla corona l'intera sua stamperia privata per fronteggiare gli ingenti debiti nei confronti del fisco.

Hamilton si rivelò non soltanto piacevolissimo ospite, ma soprattutto il *passepartout*, la chiave di volta per un'esuariante visita a Napoli e dintorni: Cuma, la Solfatara a Pozzuoli, Baja, con i laghi d'Averno e Lucrino, Miseno e la Gaiola sul litorale posillipino vengono visti da terra e da mare.

Come ogni viaggiatore il gruppo visitò i luoghi più rilevanti di Napoli: i Palazzi reali di Caserta e di Napoli, i sepolcri di Virgilio e di Jacopo Sannazzaro, il Palazzo di Capodimonte con la collezione Farnese, la chiesa di San Gennaro fuori le mura e le sue catacombe, il Collegio dei Cinesi. Certamente grazie all'ambasciatore il giovane Franz e i suoi accompagnatori, come annotò sul diario di viaggio Erdmannsdorff il 28 febbraio 1766, ottennero il lasciapassare per il Palazzo Reale di Portici e il suo Museo Ercolanese e naturalmente, ma non in modo così scontato, poterono visitare gli scavi di Pompei, dove da poco si era terminato il discoprimiento del tempio di Iside, e compiere una scalata al Vesuvio durante una delle sue eruzioni. Tra le collezioni di antichità esaminate Erdmannsdorff nel suo diario non può far a meno di ricordare quella di Hamilton, raccolta in uno spazio di tempo brevissimo. I diari di viaggio dell'architetto e di von Berhenorst ci permettono di scoprire la sorpresa di fronte al paesaggio napoletano.

«La Solfatara est une des singularités de la nature qui mérite d'être vue. C'est une grande place au haut d'une montagne et qui a quelque ressemblance avec l'entonnoir du Vésuve et très vraisemblablement a été formé par la meme cause. Elle est toute d'une pierre blanches et elle est toute voutée en dessous de sorte que quand on fait tomber une grosse pierre donne un son creux. (...) Nous fimes une promenade en barque pour voir les cotes jusqu'au cap de Misène. On ne peut guerre

voir de plus belle situation et plus pittoresque. En tournant le Cap de Pausilippe on passe ce qu'on nomme la Scuola di Virgilio, où l'on voit des restes d'un ancien édifice et un roc assés singulier. De là nous passames devant l'île de Nisida et en laissant Baja à la droite nous abordames au Cap de Misène»¹³¹. Così se Erdmannsdorff non può far a meno di definire pittoresca la bellezza della Natura della costa flegrea, Berenhorst confessa di essere talmente scosso da quei paesaggi insoliti e differenti da quanto visto in Europa, da non poter fare a meno di indugiare su quella piccola "enciclopedia" di oggetti ed elementi naturali, disposti in maniera tale da procurare piacere e godimento a chi le osserva. Guardando dalla collina della Certosa di San Martino, si ammirava «(...) un pays dont la Nature offre des variations sans nombre, un Port; un Golfe; un Vulcan; la mer et des Isles; forment si j'ose hazarder l'expression, une Encyclopedie d'objets, qui ne laisse plus rien desirer à celui qui les contemple. (...) Si peut etre quelqu'autre que ceux qui ont vu avec moi devait lire ce Journal, je lui excuses de m'arreter si souvent aux Vües; mais je ne balance point d'avouer que dans la partie de notre Europe par moi parcourüe, rien ne m'a plus frappé que celà»¹³². Seguendo un itinerario da sud verso nord per rientrare a Roma, Leopold III e il suo seguito si spostarono dunque lungo la costa di Baia proseguendo il viaggio con le visite alla Grotta del cane, alla piscina mirabilis, alle Cento Camerelle, alla tomba di Agrippina, ai templi di Venere, Mercurio e Diana, alle stufe di Nerone sul lago Lucrino, al Lago d'Averno con l'antro della Sibilla. Il soggiorno a Benevento con la visita all'Arco di Traiano pone fine al soggiorno nel Regno di Napoli. Sembra quasi che siano state le parole di Joseph Addison e le riflessioni di Shaftesbury a fare da guida a questi giovani viaggiatori, che nel rammarico di non aver potuto soggiornare tanto a lungo da entrare in stretto contatto con i napoletani il cui esponente mondano era l'esterofilo principe di Francavilla, dimostrano di essere

¹³¹ W. von Erdmannsdorff, G. H. von Berenhorst, *Un grand tour: deux journaux d'un meme voyage en Italie, France et Engleterre (1765-1768)*, par F. Colson, Paris, 2014, vol. 1, pp. 338-9.

¹³² Von Berenhorst, *ibidem*, 2014, vol. 2, pp. 540-541, 25 febbraio 1766.

riusciti in poco meno di quattro anni a intercettare con inaudita sensibilità lo spirito di un'intera generazione di *grand tourists*.

I soggiorni inglesi e quelli italiani a Roma e a Napoli furono fondamentali per l'elaborazione del progetto del *Gartenreich*, le cui origini devono risalire già al primo viaggio in Inghilterra, quando nel giovane principe maturò il desiderio di creare una residenza che corrispondesse alle moderne soluzioni delle *country-houses*, e avviato immediatamente dopo il rientro in patria nel 1764. Proprio questo paesaggio e le struggenti emozioni provate ritornano vivide nel programma decorativo del *Gartenreich*, nello Schloss di Wörlitz costruito a partire dal 1769 e concluso nel 1773, dove trionfano le citazioni da modelli architettonici di William Chambers, i riferimenti a Roma grazie alle riproduzioni dall'antico di bronzetti, statue in marmo, copie ad olio su tela, ad affresco e a stampa da Raffaello, Guido Reni, Tiziano. Le antichità del Regno di Napoli ritornano in copia ad affresco nei soffitti e sulle pareti delle sale dei palazzi di Wörlitz e nel Luisium o nei fogli originali dell'*Ercolano* e delle *Antiquités Étrusque, Grèque et Romains* di d'Hancarville che l'architetto Erdmannsdorff aveva ottenuto tramite Hamilton: nel 1771 quest'ultimo recapitava a Roma presso l'ambasciatore olandese Liquier *Le Antichità di Ercolano* e il secondo volume del lavoro di d'Hancarville fresco di stampa¹³³.

Se il paesaggio inglese si materializza nell'architettura dei giardini intorno alle residenze di Wörlitz, Dessau e Weinberg, quello italiano è rappresentato da dipinti e stampe dei fratelli Hackert nella camera da letto di Leopold III e nella villa Hamilton, dalle Marine di Carlo Bonavia,

¹³³ Erdmannsdorff sarebbe ritornato in Italia e a Napoli in particolare, altre due volte, nel 1771 e nel 1790, incontrando in entrambe le occasioni sir Hamilton, tramite il quale l'architetto poté farsi recapitare a Roma presso il console d'Olanda Liquier *Le Antichità di Ercolano* e il secondo tomo delle *Antiquités Etrusques, Grèques et Romaines* di d'Hancarville. Cfr. R. Speler, *Die Künstlerischen Beziehungen zwischen dem bourbonischen Königreich Neapel und dem aufklärten Fürstentum Anhalt-Dessau im 18. Jahrhundert*, in *El legado de Johan Joachim Winckelmann en España - Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien* (Atti del convegno internazionale, Madrid, 20-21 ottobre 2011) a cura di M. Kunze e J. Maier Allende, Mainz und Rupholding, verlag Franz Philipp Rutzen, 2014, pp. 184, 190-191; *Pompeji. Leben auf dem Vulkan*, Herausgegeben von R. Diederer, H. Meller, J. Dickman, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2013.

da vedute di Roma moderna e della sua campagna di Giacomo van Lint, da eruzioni del Vesuvio di Pierre-Jaques Volaire, che von Erdmannsdorff e il principe Leopold avevano conosciuto a Roma, e del quale quattro marine sono conservate nel gabinetto della principessa Luisa a Wörlitz ¹³⁴, e da vedute di Napoli di Pietro Fabris (**figg. 49-50**) e di Paestum di Antonio Joli

Nel 1775 Fürst Franz e la sua giovane sposa, Louise Anhalt-Dessau, compiono un viaggio attraverso l'Olanda, la Francia e l'Inghilterra dove visitano le più famose *country-houses* del momento: Twickenam, Park Place, Stowe e Bowood e naturalmente Prior Park a Bath. Park Place era la residenza di Lord Hamilton e Seymour Conway, il luogo in cui sir William Hamilton aveva trascorso la sua giovinezza e dove era solito rientrare durante i soggiorni londinesi. Ancora una volta è al modello britannico che si ispira il progetto del Luisium di Wörlitz, sia per ciò che riguarda il giardino, sia per la decorazione d'interni del palazzo e degli edifici circostanti ¹³⁵. Il soffitto del Gabinetto pompeiano infatti è suddiviso in riquadri in stucco con una decorazione ad affresco raffigurante quattro vedute dell'area flegrea identiche a quelle delle tavole dei *Campi Phlegraei*, seppur in formato leggermente maggiore: il *Lago d'Agnano dall'eremo dei Camaldoli* (tavola XVII), *Pozzuoli e il ponte di Caligola* (tavola XXIV), *Pozzuoli dall'Accademia* (tavola XXVI), il *Lago d'Averno* (tavola XXIX). Le vedute sono intervallate da figure all'antica, ispirate direttamente dalle incisioni delle *Antichità di Ercolano*, procurate da sir Hamilton. Dai disegni di Fabris dei *Campi Phlegraei* sono tratte anche due vedute dell'eruzione del Vesuvio del 1767 (notturna) e del dicembre 1760 (diurna) e una veduta del Vesuvio fumante da Resina (repliche delle tavole VI, XII e VII dei *Campi Phlegraei*), dipinte ad affresco nella zona superiore delle pareti, immediatamente a ridosso del soffitto, secondo uno schema di accoppiamento delle due vedute diurne sul lato corto della stanza e

¹³⁴ Cfr. É. Beck Saiello, *Pierre-Jacques Volaire op. cit.*, 2010, p. 68.

¹³⁵ Per il diario di viaggio di Louise Anhalt-Dessau e le ripercussioni sulla struttura del Luisium nel Gartenreich di Wörlitz si veda J. Geyer-Kordesch, *Die Englandreise der Fürstin Louise von Anahalt-Dessau im Jahr 1775*, Berlin, 2007.

quella notturna del 1767 con una copia della medesima eruzione dipinta da Pierre-Jacques Volaire sulla parete longitudinale. Nel Gabinetto Pompeiano il tema mitologico di Pegaso, dominante il giardino, si fonde e trova precisa corrispondenza con quello della ninfa Egeria e della Sibilla Cumana attraverso l'uso e la rielaborazione del corredo iconografico del libro di Hamilton. I lavori per il Luisium iniziarono nel 1778 e i primi pagamenti avvennero due anni più tardi. Sulla scorta di tale notizie si è ipotizzato che gli affreschi del Gabinetto pompeiano o *Kaffezimmer* nel Luisium tratti dalle incisioni dei *Campi Phlegraei* di Pietro Fabris dipendesse dall'amicale rapporto instaurato tra Leopold e Hamilton, spingendo a datare tali interventi agli anni settanta del secolo¹³⁶.

Inediti documenti¹³⁷ però dimostrano che Fabris aveva eseguito per Leopold, già durante il suo soggiorno italiano, due dipinti che è lecito ipotizzare fossero destinati ai palazzi del *Gartenreich* e per ciascuno dei quali il Nostro venne compensato trentacinque ducati napoletani. Il primo pagamento fu ordinato da sir William Hamilton il 27 ottobre 1766 e venne liquidato il 3 gennaio 1767 e i successivi il 9 e il 29 maggio 1767. I documenti non indicano il soggetto dei dipinti ma ritengo che essi possano essere identificati con quelli che ancora oggi arredano la camera da letto della principessa Louise nel palazzo di Wörlitz raffiguranti una *Scena popolare in una grotta a Posillipo con il Vesuvio sullo sfondo* e una *Scena popolare in una grotta con Posillipo sullo sfondo* (figg. 49-50).

Abbiamo già ricordato che i dipinti di Wörlitz sono repliche esatte di una coppia in collezione reale britannica conservata a Edinburgo nel castello di Holyroodhouse, tuttavia è ora necessario affrontare meglio la

¹³⁶Cfr. *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, Berlin, 2005; Volker M. Stroka, *Kopie, Invention und höhere Absicht, Bildquellen und Bildsinn der Wörlitzer Raumdekorationene*, in *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, catalogo della mostra a cura di F. A. Bechtold e Th. Weiss (Wörlitz, Luisium, Oranienbaum Schloss, 1996), Stuttgart, 1996, pp. 163-193.

¹³⁷ ASBN, *Banco del Santissimo Salvatore*, Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1582, 3 gennaio 1767, f. 4452, p. 7r; matr. 1589, 9 maggio 1767, f. 4613, p. 339r; matr. 1582, 29 maggio 1767, f. 4670, p. 526r.

questione. Il 16 maggio 1769 Worsley nel ringraziare Hamilton per una coppia di dipinti di Fabris inviata in omaggio ai sovrani Giorgio III e Charlotte d'Inghilterra, scriveva di aver particolarmente apprezzato uno dei due e che avrebbe desiderato possederne uno identico. La lettera è di particolare interesse perché in essa Worsley fa riferimento ad una precedente coppia di quadri e al relativo *miscarriage*, aborto, occorso, che aveva evidentemente costretto Fabris a realizzare due nuovi esemplari, identici a quelli esposti a Wörlitz ma di dimensioni leggermente superiori (**figg. 88-89**). La data 1766 apposta sul retro delle tele di Holyroodhouse c'insinua il sospetto che la commissione per i sovrani di Inghilterra precedesse quella per il principe Anhalt-Dessau, ma che probabilmente per qualche inconveniente i dipinti arrivarono a destinazione molto più tardi, nel 1769¹³⁸.

La coppia di Wörlitz presenta tuttavia alcune problematiche stilistiche: più corsiva la pennellata nella *veduta di Napoli dalla grotta di Posillipo* e decisamente rigida e arida la mano nel suo pendant quasi a suggerire l'intervento di altri, un aiuto probabilmente.

D'altro canto l'esistenza di vedute replicate in serie e concentrate in un lasso di tempo di attività assai breve, appena vent'anni, la possibilità di sostenere un'impresa editoriale complessa come quella dei *Campi Phlegraei* (1776) e soprattutto il fatto che i movimenti bancari di Fabris rivelano che egli tenesse in affitto contemporaneamente due appartamenti attigui o vicini tra loro, nonché il pagamento per l'incisore Vincenzo Cicchetti collaboratore di Fabris, ci spinge a ritenere che egli avesse una bottega e degli aiuti per soddisfare le richieste dei viaggiatori.

I dipinti di Fabris sono collocati nell'appartamento della fürstina Louisa del Luisium, ai lati di un'alcova all'interno della quale è inserito un letto in stile neoclassico. Sulla sommità delle pareti laterali una decorazione alla greca conduce l'occhio del visitatore sul soffitto dove è riprodotta una fedele copia dell'*Aurora* che Guido Reni dipinse nel Casino di

¹³⁸ Le tele misurano 71,5x98 cm, Holyroodhouse (inv. RCIN 401092) e 69x96,6 cm quelle di Wörlitz. Per la lettera di Thomas Worsley vedi supra.

caccia a villa Pallavicini-Rospigliosi a Roma tra il 1613 e il 1614. L'accostamento delle tele di Fabris a una delle opere d'arte più ricercate dai viaggiatori stranieri a Roma ci invita a riflettere sulle modalità in cui gli oggetti d'arte legati al *Grand Tour* fossero impiegati per specifici programmi decorativi nelle residenze costruite a Wörlitz e a Dessau dal principe Leopold III. Accanto dunque al tema dell'Antico e del paesaggio arcadico, di copie dai maestri antichi come l'Annibale Carracci della Galleria Farnese e il Reni Rospigliosi, si susseguono nelle sale dello Schloss e del Luisium prodotti e oggetti artistici del mercato del Grand Tour, ceramiche, bronzetti, cammei, pietre laviche, porcellane, espressione di una cultura nata dall'osmosi tra domanda e offerta in cui Roma, culla della cultura universale assurgeva a modello estetico e fonte per la canonizzazione della prassi del moderno collezionismo¹³⁹. Collezionare l'Antico, inteso in senso lato come macrocosmo in cui tener insieme l'Apollo del Belvedere, l'Antinoo vaticano e Raffaello, significava nella seconda metà del XVIII secolo possedere ed esibire quella universalità di conoscenze umanistiche che rendevano un aristocratico anche un *Man of Taste*, il cui gusto si sarebbe affinato soltanto attraverso la contemplazione del paesaggio che corrispondesse a quegli ideali di perfezione morale espressa dalla repubblica romana dei senatori. Da questo punto di vista il parco e il palazzo di Wörlitz rispondono perfettamente al modello britannico teorizzato da Shaftesbury, Addison e Richardson, tuttavia l'apertura verso le vedute delle eruzioni vulcaniche, la scelta di attingere dal trattato di Hamilton per la decorazione dei palazzi privati, dei personali casini di delizie, da parte di Louise e Leopold III rivela che la direzione verso cui stava evolvendo il progetto del *Gartenreich* era tutta all'insegna del Pittoresco. Se una concessione al modello del *souvenir* è la decorazione delle stanze destinate al principe Albert situate al

¹³⁹ A nome di Erdmannsdorff, che si trovava a Roma, il 6 agosto 1790 fu inoltrata una richiesta di esportazione di sculture e monumenti antichi in quantità non precisata acquistate da Filippo Aurelio Visconti e Giovan Battista Monti per un valore di 5000 scudi, destinate chiaramente al *Gartenreich* di Wörlitz. ASR, *Camerale II*, Antichità e Belle Arti, 1538-1830, b. 13, f. 296. Esportazione di oggetti di antichità e belle arti 1790-1791, edito in *Roma fuori di Roma*, op. cit. p. 640.

primo piano dello Schloss con vedute della città di Napoli e dei suoi dintorni, Castelnuovo, Palazzo Carafa di Roccella, la Grotta di Seiano, la Tomba di Virgilio, il Tempio di Venere e Tempio di Diana a Baia, ispirate con ogni probabilità a incisioni di Antoine Cardon, l'acquisto di scene popolari di Pietro Fabris e la loro collocazione nell'ambiente più privato e inaccessibile come una stanza da letto lascia pensare che quel "paradiso abitato da diavoli", potesse essere goduto unicamente nella dimensione del sogno.

Ispirandosi alle regole del *landscape-garden*, Erdmansdorff progettò a Wörlitz una residenza in stile neopalladiano circondata da un parco dotato di lago, nel quale costruì una piccola isola artificiale sufficientemente ampia da ospitare un tempio ipogeo, un colombario, un anfiteatro e un edificio al di sopra dei quali far svettare un vulcano artificiale. Il villino è una fedele riproduzione del casino di Posillipo di sir William Hamilton e la decorazione interna è interamente ispirata ai modelli inglesi in cui fregi in ceramica alla greca di produzione Wedgwood fungono da raccordo tra gli affreschi, ispirati ai dipinti ercolanesi, sul soffitto e le incisioni delle *Antichità di Ercolano esposte e delle Logge* di Raffaello alla Farnesina, incorniciate ed affisse alle pareti, dove su un registro inferiore campeggiano le vedute archeologiche disegnate da Clérisseau. Sul soffitto della sala con camino si alternano copie dei sei riquadri del frontespizio dei *Campi Phlegraei* (**fig. 57**), che ritraggono le isole Lipari (Vulcano, Lipari e Stromboli) che Fabris visitò e ritrasse dal vero durante un viaggio al seguito di Hamilton tra il 1768 e il 1769 come attesta la descrizione della tavola XXXVII, *View of the Island of Stromboli taken by Messieur Fabris on his return from Sicily with the Autor*. Degli affreschi soltanto il riquadro raffigurante la *veduta di Catania e una dell'Etna* non furono tratte dai Campi Phlegraei. Leopold III aveva frequentato assiduamente William Hamilton durante il suo soggiorno napoletano e ne era stato ospite nella sua residenza napoletana a Palazzo Sessa, ma probabilmente non ebbe modo di visitare villa Emma a Posillipo che Hamilton affittò a partire dagli anni settanta. In ogni caso la fama del villino di delizie, in cui l'ambasciatore era solito ospitare a cena amici e

viaggiatori di passaggio a Napoli, osservare le eruzioni del Vesuvio e condurre studi sulla fauna marina, fu sufficiente a ispirare il principe tedesco. È lecito supporre pertanto che la copia nello *Stein* del *Gratenreich* sia stata progettata e realizzata a partire dall'ottavo decennio¹⁴⁰.

È rilevante il fatto che Leopold III volle ispirarsi a modelli estetici delle *country-houses* e di cui poteva aver visto un primo esempio a Napoli nell'abitazione di William Hamilton a Palazzo Sessa, ma ciò che il giovane principe tedesco riuscì a cogliere dell'esperienza napoletana fu quella particolare nota di struggimento derivante dalla constatazione da parte dell'uomo della smisurata potenza della Natura, una tensione già sconfinante nel Sublime. E non può essere diversamente interpretato il desiderio del principe di rivivere attraverso gli spettacoli pirotecnici del piccolo vulcano artificiale sullo *Stein* il magnifico e orrorifico sommovimento dell'animo generato dalla vista del Vesuvio in eruzione, se non come quel piccolo indizio di *Sturm und drung*.

¹⁴⁰ J. Garms, *Il parco di Wörlitz: specchio del Grand Tour*, in *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Atti del convegno 1997, Napoli, 2001, pp. 119-126.

CONCLUSIONI

La parabola artistica di Pietro Fabris attraversa la seconda metà del XVIII secolo, in un arco cronologico di appena trent'anni, durante i quali egli risulta prevalentemente di stanza a Napoli, eccezion fatta per il documentato viaggio in Sicilia al seguito di William Hamilton e Lord Fortrose nel 1769. La ricerca documentaria ha portato alla luce il complesso tessuto entro il quale il Nostro operò e le relazioni sociali stabilite a Napoli con committenti e colleghi, permettendo di delineare in maniera più nitida il profilo professionale e umano del pittore durante la sua attività napoletana tra il 1754 e il 1781.

Il tempo richiamato nel titolo della presente ricerca coincide con l'affermazione di Napoli, capitale del Regno borbonico, terza città europea per grandezza e densità di popolazione, come tappa fondamentale del *Grand Tour* e punto di partenza per l'estensione della pratica del viaggio di formazione verso la Sicilia e il Mediterraneo meridionale. Una città che pur non raggiungendo i livelli delle capitali europee, seppe accogliere nei cenacoli privati dell'aristocrazia locale e dei rappresentanti diplomatici gli stimoli per lo sviluppo di una vivacità culturale improntata allo studio dell'antiquaria e alle riflessioni scientifiche. L'interesse per i siti archeologici di Pompei e Ercolano, che avevano dirottato l'attenzione dei viaggiatori in realtà già riservata a Baia, Cuma e Pozzuoli, segno di una preesistenza della cultura dell'Antico a Napoli, e le continue impetuose eruzioni del Vesuvio contribuirono allo sviluppo di riflessioni e studi di carattere scientifico sulla natura del paesaggio napoletano. L'immagine ideale lasciava il posto ad una rappresentazione reale della città sia attraverso il lessico della letteratura odeporea sia in forma figurativa. Nuovi modelli iconografici apparvero man mano che nel corso del secolo il numero e la varietà sociale dei viaggiatori aumentava. Ai *topoi* presi a prestito dalla cultura prospettica vanvitelliana fecero seguito disegni, schizzi e dipinti che immortalavano scorci inediti della città scoperti dagli artisti che da Roma discendevano lungo la *Campania felix* attratti da paesaggi sconosciuti e da nuove possibilità di lavoro al servizio di facoltosi viaggiatori. Accanto al mercato artistico locale destinato al consumo

interno di dipinti di *Grand Genre* improntati alla scuola solimenesca e demuriana, crebbe la produzione di incisioni, *gouaches*, acquerelli, praticata sia da artisti stranieri stabiliti a Napoli (Ignace Vernet, Pierre-Jacques Volaire, Pierre-Jacques Gaultier) sia dai numerosi pittori locali impegnati in disegni destinati all'editoria, in decorazioni dei palazzi nobiliari e conventi, capaci di intercettare saltuariamente committenze da parte della Corte, come Francesco La Marra, Giovan Battista Natali, Gaetano Magri, Fedele Fischetti, per citare i nomi di maggior rilievo.

Un impulso considerevole per il fermento artistico provenne dall'insediamento della dinastia dei Borbone a Napoli e dall'avvio di programmi propagandistici per i quali l'edificazione dei nuovi palazzi di Portici, Capodimonte e Caserta, la costruzione del teatro San Carlo e la loro decorazione acquisì un valore strettamente funzionale all'affermazione della corona e al controllo delle iniziative culturali. Il trasferimento delle collezioni farnesiane prima da Parma sotto il regno di Carlo III, poi da Roma, tenacemente portato a compimento da Ferdinando IV, dirottò verso Napoli frotte di pittori che potevano accompagnare lo studio dei grandi maestri alla realizzazione di copie destinate al mercato del *Grand Tour*. Non sono rari i casi di copie della *Danae* di Tiziano, richieste ad esempio dai viaggiatori britannici.

In un mercato frammentato e variegato ma non ancora intensamente competitivo come quello romano Pietro Fabris riuscì a inserirsi assicurandosi la protezione dell'ambasciatore britannico William Hamilton. Per comprendere le dinamiche di quella relazione è stato utile ribaltare il punto di vista dal contesto locale a quello straniero, indagando le motivazioni che furono all'origine del viaggio a Napoli, analizzando le evoluzioni del gusto dei viaggiatori e di collezionisti, con gli occhi dei quali abbiamo guardato infine alle opere di Fabris.

L'analisi ha permesso di circoscrivere la cultura entro la quale il pittore operò e di seguire la genesi dei suoi grandi successi: le *gouaches* dei *Campi Phlegreai*, le vedute di Napoli per l'esclusivo mercato londinese, il reportage su Pompei. Mentre le prime opere note, dipinti a olio su tela, rivelano una personalità matura, orientata alla produzione pittorica di carattere encomiastico circoscrivibile entro il primo quinquennio degli

anni sessanta e indipendente al punto da elaborare una precisa formula iconografica di sicuro successo, basata sulla commistione di veduta prospettica e scena di genere, sfruttando i gusti e le passioni dei viaggiatori britannici, nucleo esclusivo della sua clientela, l'incontro con il loro rappresentante diplomatico a Napoli divenne decisivo per l'emancipazione del pittore dal genere della veduta prospettica a imitazione dei vari colleghi, Joli, Antoniani, Ricciardelli, con i quali ebbe stretti rapporti, approdando alla pittura di paesaggio di carattere scientifico. Da una formula che faceva leva sulla passione per il paesaggio e per il pittoresco, tanto da non potersi credere a una totale estraneità alla *British factory* napoletana, Fabris passò alla pittura di paesaggio pura.

Più di chiunque altro sir William Hamilton comprese e sfruttò la maestria di Fabris nella resa delle minuzie, dei dettagli ornamentali caratterizzanti le sue scene popolari, riconoscendo nel pittore un attento osservatore in grado di applicare quelle abilità al contesto scientifico. Pur riconoscendo un'inclinazione del Nostro verso la pittura di paesaggio evidente nella produzione più antica, ma ancora legata a motivi vernettiani ridotti a sterili schematismi compositivi, è incontrovertibile che essa esplose in tutta la sua interezza e modernità soltanto a seguito del sodalizio con William Hamilton e alle escursioni compiute al suo seguito nel territorio napoletano. La mancanza di *gouaches* antecedenti al 1770 infatti induce a ritenere che Fabris si fosse dedicato assiduamente a tale tecnica in maniera funzionale alle richieste dell'ambasciatore.

Sulla scorta delle esperienze compiute il Nostro applicò il metodo di osservazione scientifico anche nei confronti dell'Antico, evitando personalismi interpretativi quando studiò il sito di Pompei, ora preferendo l'aggiunta di una componente romantica in prodotti destinati a una più ampia distribuzione (*Views of Naples*).

La consapevolezza della specializzazione acquisita è comprovata dalla richiesta al re della privativa di stampa delle illustrazioni dei *Campi Phlegraei* (1776), necessaria per la tutela del faticoso lavoro minacciato dalla diffusa pratica di copie abusivamente immesse sul mercato

editoriale napoletano, sprovvisto di una regolamentazione specifica, di cui vittime illustri furono Antoine Cardon e Étienne Giraud, vicendevolmente accusatisi di plagio.

Scopo della ricerca era definire quindi le formule, le invenzioni iconografiche, che consentirono ai dipinti di Fabris di travalicare i confini nazionali e la dimensione temporo-spaziale del *Grand Tour*, sancendone il successo anche a Londra, come evidenziato dal frequente ricorrere del nome del pittore nei cataloghi di vendita all'incanto delle collezioni dei *grand tourists*. Lo spoglio dei cataloghi ha fatto emergere una produzione basata sulla copia dall'Antico, attestata dall'inventario della collezione napoletana di William Hamilton (*Sileno, Susanna e i vecchioni, Sposalizio di Amore e Psiche*) e dal catalogo di vendita della collezione del vescovo di Derry (*Ulisse e Filotete*), esigue tracce, pur sempre valide, per la ricostruzione di un'immagine di Pietro Fabris quale artista aggiornato alle richieste dei moderni collezionisti.

Per quanto attiene il profilo personale, ai già noti particolari sulla parentela con Saverio Della Gatta, al quale egli diede in sposa la figlia Antonia, l'esame del conto corrente presso il Banco di San Giacomo a lui intestato e quello dei banchieri inglesi Hart e Wilkens presso il Banco del Santissimo Salvatore hanno consentito di individuare gli spostamenti in città del Nostro, il suo tenore di vita e inediti pagamenti a suo favore per dipinti che è stato possibile identificare, come nel caso delle scene poolari dipinte per il principe Leopold III di Anhalt-Dessau nel 1767, conservate nel palazzo di Wörlitz, o della tela raffigurante il *Gioco del pallone* acquistato da George René Aufrere nel 1769 e oggi al Marylebone Cricket Club a Londra. Inediti pagamenti effettuati da William Hamilton a favore di Giuseppe Bracci consentono di ascrivere a quest'ultimo l'*eidophusikon* con l'eruzione del Vesuvio, inviato al British Museum nel 1768 e oggi purtroppo andato perduto, replicato da Pietro Fabris per la collezione napoletana dell'ambasciatore e infine passato nelle mani dell'attore David Garrick.

Dal conto dei banchieri inglesi proviene anche la chiara testimonianza che il legame tra Fabris e Della Gatta non si riducesse a mere questioni di parentela, come già intuito dalla critica grazie all'analisi stilistica delle

loro opere. Sono stati rinvenuti da chi scrive inediti pagamenti da parte di William Hamilton a Saverio Della Gatta per copie del *Supplement to the Campi Phlegraei*, edito a Napoli nel 1780 a cura e con illustrazioni di Pietro Fabris, stampato da Elisabetta Gubbert, alla quale il denaro venne regolarmente girato. Le polizze attestano che a Gatta spettò l'eredità della bottega e dell'impresa avviata da Fabris, già afflitto da problemi di salute, ed evidentemente deceduto entro il 1781.

La ricerca nell'Archivio di Stato di Napoli nei fondi della Segreteria di Stato di Casa Reale, del Ministero degli Esteri, della Tesoreria Generale del Regno, della Real Camera di Santa Chiara, della Maggioria Maggiore ha portato in luce documenti e tracce di inedite relazioni e contatti tra Pietro Fabris e la Corte borbonica. Mentre restano ancora da chiarire la provenienza dei sei dipinti conservati fino al 1799 nella Villa Favorita a Resina, difficilmente identificabili con le tele registrate nell'inventario della Reggia di Caserta nel 1817, potendosi trattare dei quadri offerti nel 1781 al re Ferdinando IV dalla vedova del Fabris, la ragione della liquidazione di 1120 ducati da parte della Tesoreria Generale, nonché della supplica rivolta alla Segreteria di Stato nel novembre 1779, appare chiaro che la presenza di bambocciate nelle collezioni reali e la campagna di ricognizione dei costumi del Regno affidata a seguito di concorso ad Alessandro D'Anna e Saverio Della Gatta segnano la definitiva affermazione di un genere di cui Pietro Fabris fu il campione assoluto nella Napoli del secondo Settecento e per il quale non può essere esclusa l'influenza esercitata da William Hamilton su Ferdinando IV «in fatto di gusto».

Lontani dall'apporre un punto definitivo alla ricostruzione dell'attività di Fabris, l'analisi condotta in questa sede ha permesso di riunire insieme singoli episodi di commercio artistico tra Napoli e il Regno Unito durante il *Grand Tour* che evidenziano quanto la fortuna del pittore non derivasse esclusivamente dalla protezione di William Hamilton, pur dovendogli riconoscere il fondamentale ruolo di intermediario tra il pittore e i suoi acquirenti, ma soprattutto dalla capacità di intuire e soddisfare i desideri dei *Grand Tourists*, giacché il Nostro fu ben più che un "arido paesista e vivace figurinaio", come lo aveva etichettato

Ortolani, dimostrando di poter gareggiare perfettamente alla pari con colleghi ben più talentuosi.

PARTE III – DOCUMENTI E MATERIALI

APPENDICE DOCUMENTARIA

PIETRO FABRIS

N. 1) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dei Santi Giacomo e Vittoria

1.1) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1542, 7 settembre 1762, f. 5520, p. 120:*

“A **Don Pietro Fabris** ducati diciotto carlini 1 grana 13 notata fede a 3 settembre 1762 e per esso a Giovan Battista Antino e sono per la terza maturata a 4 settembre 1762, a causa dell’affitto fatto dell’ultimo appartamento delle sue case site alla strada di Toledo, e proprio alla Galitta, alla ragione di ducati 55 l’anno, e con detto pagamento resta soddisfatto del passato, e à cautela e per esso al detto Costantino per altritanti ducati 18.1.13” [INEDITO]

1.2) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1556, 10 gennaio 1763, f.4970, p. 32bis:*

“A **don Pietro Fabris** ducati diciotto.1.13 notata fede a 5 gennaio 1763 e per esso a Don Giovan Battista Antini sono per la 3a maturata al 11 gennaio 1763 per la causa dell’affitto che tiene all’ultimo appartamento delle sue case nella strada di Toledo alla Galitta di ducati 55 l’anno essendo il medesimo Antini rimasto soddisfatto del passato con dichiarazione che da ora rinuncia all’affitto su detto restando esso ad abitare in casa solo fino alli 4 di maggio 1763 e così pagherete al Todisco per altritanti 18.1.13”. [INEDITO]

1.3) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1590, 16 maggio 1764, f. 6762, p. 632:*

“A **Prd Fabris** ducati venti dite a fede 7 corrente e per esso al Monastero di Santa Caterina da Siena; e sono per l'ultima terza maturata a 4 corrente per l'affitto che sino a detto giorno ha tenuto del secondo appartamento dalla parte del vicolo detto di sant'Antonio Abbate; delle sue case site alla strada di Toledo e non rimane altro da esso a pretendere o conseguire per essere stato soddisfatto delle terze antecedenti e per girata di Suor Angiola Gabrieli Mollo Priora ad Antonio Ruffo per introitarli nel Banco dello Spirito Santo a credito di detto Monastero al conto di fede. e per esso al detto Todisco per altritanti ducati 20”. [INEDITO]

1.4) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1619, 21 gennaio 1765, f. 4490:*

“Al **signor Pietro Fabris** ducati venti fede di 5 novembre 1765 E per esso a don Emanuele Gambardella quali sono carlini venti per lo complimento della terza maturata alli 4 gennaio 1764. E ducati 18 per la terza maturata al 4 maggio dissero per l'affitto del primo appartamento a ragione di annui ducati 54 delle case del Monte Carte(?) Guevara site a Santa Brigida, restando debitore altri ducati 20. La terza maturata al 4 settembre dissero per causa dell'affitto del quinto appartamento a ragione di ducati annui 60 deve sopra dette case di detto Monte e così farete. E per esso altritanto Cacciapuoti sono ducati 20”. [INEDITO]

1.5) *Libro Maggiore, matr. 433, I semestre 1770, f. 7140:*

“Dare: primo giugno cassa 50 ducati, 23 giugno per **Fabris** 50 ducati

Avere il 12 maggio per cassa notata fede 100 ducati”. [INEDITO]

1.6) *Giornale copiapolizza di cassa, matr. 1796, 23 giugno 1770, f. 7140, p. 69:*

“A **Pietro Fabris** ducati cinquanta notata a 2 corrente e per esso al detto Boffa ducati 50”. [INEDITO]

1.7) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 2100, 18 novembre 1778, f. 7323:*

“Al detto [**Pietro Fabris**] ducati 22 notata fede a 13 ottobre 1778: Banco pagate al sarto Raimondo del Giudice ducati 22 per spese e manifattura d'abiti da esso fatti per mio conto e con tal pagamento resta soddisfatto per detta causa come di ogni altra fin'oggi. Napoli 13 ottobre 1778 = Pietro Fabris = al detto Todisco per altritanti. Raimondo del Giudice”. [INEDITO]

1.8) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 2072, 3 giugno 1778, p. 715:*

“A don **Pietro Volaire** ducati 200 fede primo giugno 1778. E per me li suddetti d. 200 li pagherete a **Don Pietro Fabris pittore inglese** e sono per tanti che da me se l'imprestano graziosamente e senza interesse alcuno per dovermi restituire alle 24 del mese di luglio primo venturo del corrente anno e per mia maggiore cautela me ne ha cautelato di detta summa con polizza Bancale diretta a detto vostro banco in data di questo giorno autenticata dal Regio Notaro Tommaso Sepe di Napoli che conservo e così pagarete. Napoli primo giugno 1778. Pietro Volaire = e per me pagherete li suddetti ducati 200 al Signor Guglielmo Lejans per altritanti. Pietro Fabris”.

[EDITO in É. Beck Saiello, *Le Chevalier Volaire, un peintre français à Naples au XVIIIe siècle*, Napoli, 2004, p. 45, nota 137]

1.9) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 2095, 14 ottobre 1778, p. 842:*

“A **Pietro Fabri** ducati 185 cioè Banco pagate a **Don Vincenzo Cicchetti**, per doverli distribuire a i miei giovani pittori, in soddisfazione delle loro fatiche fatte nell'opera del mio libro intitolato i Campi Phlegraei; e con tal pagamento

restano saldati, e soddisfatti di tutto il passato. Napoli 13 ottobre 1778. Pietro Fabri. Notata fede a 13 ottobre 1778. A me medesimo Vincenzo Cicchetti, con autentica di Notaio Francesco d'Eustachio di Napoli”.

[EDITO in É. Beck Saiello, *Pietro Fabris: dieci anni di attività napoletana*, in “Napoli Nobilissima”, V s. vol. IX, fasc. I-II, gennaio-aprile 2008, p. 84, doc. 5]

1.10) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 2102, 24 ottobre 1778, p. 331:*

“A **Pietro Fabri** ducati 200 Banco San Giacomo pagate al Signore **Don Giacomo Pietro Volaire** ducati 200 correnti l'istessi da lui improntatimi graziosamente, senza interesse alcuno. E con tal pagamento resta sodisfatto per detta causa, come d'ogni altra fin'oggi. Napoli 13 ottobre 1778. Pietro Fabri. Notata fede a 13 ottobre 1778. Al magnifico Filippo Lettieri, per altritanti. Giacomo Pietro Volaire”.

[EDITO in É. Beck Saiello, *Pietro Fabris: dieci anni di attività napoletana*, in “Napoli Nobilissima”, V s. vol. IX, fasc. I-II, gennaio-aprile 2008, pp. 84-85, doc. 6]

1.11) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 2102, 24 ottobre 1778, pp. 354-355:*

“A **Pietro Fabri**: ducati 30 banco San Giacomo pagate all'eccellentissimo Signor **Cavaliere Don Guglielmo Hamilton** ducati 30 correnti dite sono a saldo e compimento di ducati 11141 che per sua benignità favorì improntarmi per terminar l'opera i Campi Phlegreii. Napoli 13 ottobre 1778. Pietro Fabri. Notata fede a 13 ottobre 1778 e per me pagate a Gaspare Russo. Guglielmo Hamilton = Boffa per altritanti = Gasparo Russo”.

[EDITO in É. Beck Saiello, *Pietro Fabris: dieci anni di attività napoletana*, in “Napoli Nobilissima”, V s. vol. IX, fasc. I-II, gennaio-aprile 2008, p. 85, doc. 7]

N. 2) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore:

2.1) Giornale cassa matr. 1563, 7 aprile 1766, f. 4364, p. 256v:

“Ad Hart & Wilckens ducati cinquantaquattro; e per loro a **Pietro Fabrizio** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di **Don Guglielmo Hamilton** Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte; in virtù di un suo ordine conferitoli de' 4 corrente, in cui disse essere per pitture fatte per esso inviato; e paghiamo con firma autentica e per esso con autentica di Notar Vincenzo Montella à Pompeo Rotulo per altritanti e per esso à Fortunato Marzano per altritanti. E con sua firma notata di mano di Notar Giovanni Salvetti a lui contanti notata a 5 corrente 54 ducati”.
[INEDITO]

2.2) *Giornale copiapolizze di cassa, matr. 1582, 3 gennaio 1767, f. 4452, p. 7r:*

“Ad Hart & Wilckens ducati trentacinque; e per loro a **Pietro Fabris**, e sono per tanti da essi se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine, e conto di **S. E. D. Guglielmo Hamilton** Inviato Straordinario di S. M. B. presso questa Corte in virtù di un suo ordine conferitoli in data de 27 ottobree 1766 in cui disse esser prezzo di un quadro pittato da esso Fabris per il **Principe di Anhalt Dessau**; e per esso con autentica di Notar Giovanni Salvetti di Napoli a Vincenzo de Martino altritanti e per esso con autentica di detto notata fede a D. Gioacchino Chiaromonte con sua firma a lui contanti notata a 27 ottobre 1766”. [INEDITO]

2.3) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1589, 9 maggio 1767, f. 4613, p. 339r:*

“A Signori Hart & Wilckens ducati trentacinque e per loro a **D. Pietro Fabris** per tanti se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di D. Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. britannica presso questa Corte in virtù di un suo ordine conferitosi in data di 16 caduto; in cui disse

essere per lo prezzo di un quadro da lui dipinto per conto di **S. E. il Principe Anhatt**, e ponerli a conto suo. e per esso a detto Buonanno per altritanti notata a 17 caduto, ducati 35". [INEDITO]

2.4) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1582, 29 maggio 1767, f. 4670, p. 526r:*

“Ad Hart et Wilckens ducati trentacinque, e per essi a **D. Pietro Fabris**, per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro per ordine e conto del cavaliere D. Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. B. presso questa corte, in virtù d’un suo ordine conferitogli in data de 12 corrente, in cui disse essere per una pittura per sua Altezza il **Principe Annalt**, e metterli a suo conto; e per esso al detto Martone per altritanti; notata fede 13 corrente ducati 35". [INEDITO]

2.5) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1627, 17 febbraio 1769, f. 5546, p. 195v e 196r:*

“Ad Hart&Wilckens ducati cinquantaquattro e per loro a **Don Pietro Fabris** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto di **Don Giorgio Aufrere**, e sono per prezzo di tre quatri rappresentando cioè uno il giuoco del pallone, un altro una Procetana, ed un altro una Luciana, e resta soddisfatto per dette tre pitture, e per esso a detto Guarino per altri notata fede a 4 corrente 54 ducati". [INEDITO]

2.6) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1786, 8 luglio 1776, f. 5791, p. 453v:*

“Ad Hart et Wilckens ducati sessanta e per loro a **don Pietro Fabris** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro per ordine e conto della **Contessa d’Orford** in virtù di suo ordine conferitoli in data de 8 caduto, in cui disse per prezzo di una copia dell’opera del cavaliere Hamilton e ponerli a suo conto e per esso al detto Amato per altritanti notata fede 10 caduto". [INEDITO]

2.7) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1825, 19 gennaio 1778, f. 5436, p. 45r:*

“Ad **Hart & Wilckens** ducati quattrocentoventiquattro e per loro a **don Pietro Fabris** e sono per tanti de loro se l'improntano graziosamente per doverceli restituire, siccome il medesimo ha promesso restituirceli e pagarceli per tutto la fine di dicembre 1778. e ce ne ha cautelato con sua di cambio de 2 corrente sottoscritta accettata e diretta sopra di se medesimo autenticata da Notar Costantino Palumbo che per loro si consegna alla quale si riferisce e per esso con autentica di Notar Costantino Palumbo a detto Guarino per altritanti notata fede 2 corrente”. [INEDITO]

2.8) *Polizza di cassa del 30 ottobre 1778, matr. 15134:*

“Banco del Santissimo Salvatore pagate da questa Generale Segreteria a **Don Pietro Fabri** ducati millecentoventi fattoli esito questo disposto (?) dalla detta Generale Segreteria li 6 ottobre 1778. Millecentoventi. Nicola Tamburelli. Giuseppe Minichino

Pagate dal Ris. dal Delegato e Governatore delle grana 52 1/2 a tomolo Arrendamento del Sale del Regno di ducati 5500”.

[sul retro] Guarino / Per altritanti *Pietro Fabris / Gubbert* [INEDITO]

2.9) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1846, 1 febbraio 1779, f. 5552, p. 72r:*

“Ad Hart et Wilkens ducati cinquantaquattro e per essi a **Don Pietro Fabris** per tanti da loro si pagano di loro proprio denaro per ordine e conto di Don Guglielmo Hamilton Inviato straordinario di sua Maestà Britannica presso questa Corte in virtù di suo ordine conferitoli in data de 9 dicembre 1778 in cui disse essere per prezzo di disegni fatti dal suddetto Fabris per la **Contessa Morton**, e ponerli a suo conto e per esso al detto Guarino per altritanti notata fede 9 dicembre 1778. [INEDITO]

2.10) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1846, 2 marzo 1779, f. 5552, p. 150v:*

“Ad **Hart et Wilkens** ducati cento e per loro a **Don Pietro Fabris** per tanti se l'improntano graziosamente per doverli siccome il medesimo l'ha promesso restituirceli con sua di contabile di 26 caduto accettata, e diretta sopra di sè medesimo autenticata da Notar Giuseppe Palumbo che per loro si consegna al quale si riferisce. e per esso al detto Guarino per altritanti notata fede a 26 caduto”. [INEDITO]

N. 3) British Library, Department of Manuscripts:

3.1) *Add. Ms. 40714, f. 186:*

“Bilancio Generale in Epilogo del Dare e dell'avere di sua ecc.za il signor Cavaliere Hamilton per mano di me Gasparo Russo principiando dalli 21 novembre 1777 e terminato a 30 novembre 1778 come qui sotto si distingue:

[...] *Avere: ottobre 1778, 30 ducati con polizza in testa di Fabris*”. [INEDITO]

N. 4) New York, Pierpont Morgan Library:

4.1) *Nelson papers, LHMS MA 4500r.:*

«Naples 1th October 1769, Sir please to pay the bearer Peter Fabris thirty six ducats for 3 drawings made by him for Lord of Bute and place the same to the account of sir, your very humble servant William Hamilton to Mr Leigh».

LHMAS MA 4500v:

«Received of Messers Wills&Leigh the written mentioned thirty six ducats for order of Mr Hamilton. Naples 2nd October 1769, Pietro Fabris

N. 5) Archivio di Stato di Napoli

5.1) Segreteria di Stato di Casa Reale, Registri di Diversi, b. 1212, f. 364:

Fabris. Museo. 22 marzo 1776 [Edito da E. Carrelli, “*Digging here and there at random*”. *Sir William Hamilton, Pietro Fabris e la circolazione delle notizie sugli scavi di Pompei*, in *Pompei e l’Europa 1743-1945*, Atti delle giornate internazionali di studio, (Pompei-Napoli, luglio 2015), 2016]

5.2) Segreteria di Stato di Casa Reale, Registri di Diversi, b. 1213, f. 64:

“Alla Camera di S. Chiara. **Pietro Fabris.** trattato de’ vulcani. Deferendo il Re alla supplica di Pietro Fabris, il quale ha chiesto il privilegio di non potersi da altri istampare, né vendere l’opera del Cavaliere Hamilton, intitolato de’ vulcani delle Due Sicilie, nè i disegni colorati annessi all’opera suddetta, dei quali egli è l’autore; mi comanda dire alle SS.VV. Ilme, che dalla Real Camera gli si spedisca tal privilegio nella maniera che convenga. 10 Giugno 1776”.
[INEDITO]

5.3) Segreteria di Stato di Casa Reale, Registri di Diversi, b. 1213, f. 64:

“A Caruso. Vuole il Re che dalla Cassa della Stamperia Reale si diano per una volta ducati cento a **Pietro Fabris** per gli esemplari da lui presentati alla M. S. dell’opera intitolata Campi Flegrei coi disegni colorati annessi all’opera suddetta. Ne prevengo di Real Ordine V. S. per l’adempimento. Palazzo 10 giugno 1776”. [INEDITO]

5.4) Segreteria di Stato di Casa Reale, Diversi, b. 920:

S.R. M.

Sig:re

Pietro Fabris Pittore, ed Autore de' disegni coloriti, annessi all'Opera del Cavalier Don Guglielmo Hamilton, intitolata Campi Phlegrei, trattato de' vulcani del Regno di Napoli e di Sicilia, che si prosiegue darsi al Pubblico dal medesimo Pietro Fabris, concedutagli dal denominato Cavaliere; Supplica umilmente la M. V. l'Oratore, affinché si degni decorarla con Real suo Privilegio, acciò non sia da altri disturbato che con somiglianti disegni incisi, e coloriti potrebbero impedirgli l'esito ed il frutto di tali erudite fatiche, che adornano la Repubblica Letteraria. Lo riceverà come un atto della somma Real Vostra Clemenza ed à grazia particolare, ut Deus &

Pietro Fabris suplica come sopra

Il suddetto memoriale è porto da detto Don Pietro Fabris ed in fede lo Notaio Antonio Punzo di Napoli richiesto ho segnato.

[Nell'estratto che accompagna la supplica]: "S. Carc. Come si chiede. Vuole anche il Re che dalla cassa della stamperia si regolino a questo centoventi ducati per gli esemplari da lui presentati alla M. S. Palazzo 10 giugno 1776"

[INEDITO]

5.5) Segreteria di Stato di Casa Reale, Diversi, b. 920:

"Palazzo 15 luglio 1776. Al marchese Tanucci. Eccellentissimo Signore. D'ordine del Re trasmetto a V. E. li assensi e Privilegi nelli annessi fogli denotati acciò l'E. V. si serva farvi apponere la Reale Stampiglia, e poi rispedirmeli. Palazzo 12 luglio 1776. Carlo de Marco.

Privilegi per la firma di S. M. D. G.

[....]

17: Privilegius non imprimendi per decennius opus vulgo intitulatus Campi Flegrei del cavaliere Hamilton tom: 1 , nec incidendi graphidas coloratas dicto opri annexas tom: alt. ad instantiam **Petri Fabris**, eus conditionibus tamen limitatis pretiis, et eodas modo, et forma, ut s.a expressis. [INEDITO]

5.6) *Segreteria di Stato di Casa Reale, Diversi, Grazia-Casa Reale Memoriali. 1779, b. 1193:*

“11 novembre 1779. **Fabris Pietro**. Il Maggiordomo Maggiore informi col parere”. [INEDITO]

5.7) *Tesoreria Generale Antica - Scrivania di Razione e Ruota dei Conti- Il Numerazione, volume 78 (anno 1770-1788), Ruota dei Conti, Extraordinario 3°, fol. 265:*

“S. M. con Real ordine de 6 ottobre 1778. Comanda il Re che la Scrivania di Razione liberi prontamente a favore di **Don Pietro Fabri** ducati 1120. In vigore di detto real ordine a 6 ottobre 1778 se gli spedì la corrispondente libranza. Extr. 32, fol. 173t”. [INEDITO]

5.8) *Delegazione della Real Camera di Santa Chiara, Delegazione della Real Giurisdizione – Imprimatur e Reimprimatur, vol. 3, f. 36:*

“30 maggio 1776. Libraio stampatore **Francesco Morelli**. **Osservazioni sul Monte Vesuvio, monte etna, ed altri vulcani**. Revisore Domenico Cirillo”. [INEDITO]

5.9) *Real Camera di Santa Chiara, Registri, Registri di Attitanti, nuova serie XII, vol. 19:*

“Si è degnato il re di permettere che si pubblicino per istampa le seguenti opere intitolate: [...] **Osservazioni sul monte Vesuvio, sul monte Etna e sopra altri vulcani** in idioma Inglese e Francese. Onde di Real Ordine rimetto a Vostra Signoria le approvazioni dei Regi Revisori affinché la Real Camera interponga il solito decreto per la pubblicazione di tali opere con che però prima di pubblicarsi se ne debba ottenere il concordat dai Revisori medesimi, con osservarsi nel rimanente gli altri ordini Reali in materia di stampa. Palazzo, 11 maggio 1776 Carlo De Marco = Don Blasio Palmieri”. [INEDITO]

5.10) Real Camera di Santa Chiara, Registri di spedizione, serie 40, n. 5:

“Luglio 1776: Privilegium non imprimendi per decennium operis intitolatae **Campi Phlegraei** del Cavaliere Hamilton; nec incidendi graphidas eius coloratas ad instantiam Petri Fabris.... 6,5 d”. [INEDITO]

5.11) Real Camera di Santa Chiara, Delegazione della Real Giurisdizione – Imprimatur e Reimprimatur , vol. 3, f. 118t:

“10 maggio 1780. Elisabetta Gubbert vedova di Hamilton. **Il supplemento dell’opera del cavaliere D. Guglielmo di Hamilton intitolata i Campi Flegrei.** revisore Tommaso Fasano”. [INEDITO]

5.12) Real Camera di Santa Chiara, Registri, Registri di Attitanti, nuova serie XII, vol. 21:

“Permette il Re che possono stamparsi le seguenti opere cioè: [...] Il Supplemento dell’opera del Cavaliere Don Guglielmo Hamilton intitolata i **Campi Phlegraei** [...]. Perciò nel Real nome rimetto alla Real Camera le approvazioni dei rispettivi Revisori, affinché proceda al solito decreto per la stampa colla condizione, che prima di pubblicarsi si debba ottenere il concordat di proprio carattere de rispettivi revisori medesimi e si debbano operare gli altri ordini generali in materia di stampa. Palazzo, 29 aprile 1780 = Carlo De Marco = Don Francesco Peccheneda”. [INEDITO]

5.13) Maggiordomia Maggiore e Sovrintendenza di Casa Reale, Archivio Amministrativo, III inventario, Maggiordomia Maggiore e Sovrintendenza di Casa Reale, b. 2693:

[Lettera del 21 maggio 1782 indirizzata al Maggiordomo maggiore Principe di Belmonte in cui il Reale Tapezziere Giuseppe Santasilia menziona alcuni quadri di Fabris rimasti in possesso della sua vedova e che furono valutati quando il defunto principe di Francavilla era Maggiordomo Maggiore]

“Caserta 21 maggio 1782

Eccellenza, Il Capo della Reale Tapezzeria in attenzione all'ordine dell'E. V. del 18 del corrente sù l'assunto di aver eseguito il Real comando ricevuto con la viva voce di S. M. per la perizia fatta eseguire del quadro di Monsieur Voler rappresentante la Caccia di Mondragone, V. E. l'attacca di mancanza di subordinazione per non avergliene immediatamente data parte, di aversi appropriata quella facoltà come ha fatto, e che gli sia di regola acciò non succeda altra volta.

Si vede nella dura necessità di umiliare all'E. V. che per massima fondamentale ha procurato sempre avere dei suoi superiori un ossequioso rispetto, dai quali n'ha si portata sempre un benigno compatimento, e questo crede averlo esercitato in persona di V. e. , abbenché non compatito come si lusingava dunque **è di bene che sappia V. E. che in tempo del defunto Maggiordomo Maggiore Principe di Francavilla avendoli S. M. ordinato di far apprezzare alcuni quadri di Fabris rimasti alla vedova del medesimo, umiliò alla M. S., se l'apprezzo doveva passarlo in mano del Maggiordomo Maggiore, e la prefata M. l'impose che dato l'avesse nelle sue reali mani.** In tempo del governo di V. E. l'impose S. M. di fare apprezzare alcuni quadretti, che rappresentano tutti li soldati del di lui esercito fatti da un giovane siciliano, e che questo passato l'avesse nelle sue reali mani come in effetto in tante once d'oro del suo real Borsillo ad esso consegnate fu soddisfatto l'autore dei suddetti quadretti [...].

[Edito da É. Beck Saiello, *Pierre-Jacques Volaire*, Paris, 2010, ma con anno errato (1786 invece di 1782)]

5.14) Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventari, Inventario n. 410:

“Annotazione di tutto ciò che esiste di mobilio ed altro nelli due Reali Appartamenti del Palazzo della Real Villafavorita l'esistenza segnata dalla parte destra, e la mancanza dalla parte sinistra:

[...]

f. 19v: **Alcuni costumi del regno di Fabris**”.

[EDITO da A. Gonzàles Palcios, *The furnishing of the Villa Favorita in Resina*, in “The Burlington Magazine”, vol. 121, n. 913, April 1979, p. 231]

5.15) Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventari, Inventario n. 580:

“Inventario della roba appartenente al Real Sito della Villafavorita di Napoli, ch’esiste nel Magazzino al Molo di Palermo:

[...]

f. 57v: «sei quadri di **bambocciate di Fabris**, due grandi dipinti sopra tela, con cornici di color magone, e gli altri quattro più piccoli dipinti sopra tavola».

[EDITO da A. Gonzàles Palcios, *The furnishing of the Villa Favorita in Resina*, in “The Burlington Magazine”, vol. 121, n. 913, April 1979, p. 231]

5.16) Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio Amministrativo, III Inventario, b. 478:

“Inventario della mobilia esistente nel Real Palazzo di Caserta. 1817:

[...]

Appartamento di Sua Altezza Reale il Principe Ereditario Don Francesco – Stanza per i Gentiluomini di Camera:

9 quadri dipinti ad olio, sopra tele, con cornici antiche, misturate; quali rappresentano cioè

n° tre, le vedute del cratere di Napoli

n° due, **le vedute di Posillipo, e bambocciate di Fabris**

n° quattro, le vedute delle antichità di Pozzuoli.

5.17) Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio Amministrativo, III Inventario, b. 484:

“Inventario della mobilia esistente nel Real Palazzo di Caserta. 1830:

[...]

Appartamento di Sua Altezza Reale il Principe Ereditario Don Francesco –
Stanza per i Gentiluomini di Camera:

9 quadri dipinti ad olio, sopra tele, con cornici antiche, misturate; quali
rappresentano cioè

n° tre, le vedute del cratere di Napoli

n° due, **le vedute di Posillipo, e bambocciate di Fabris**

n° quattro, le vedute delle antichità di Pozzuoli.

5.18) *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio
Amministrativo, III Inventario, b. 495:*

“Inventario della mobilia esistente nel Real Palazzo di Caserta. 1835:

[...]

Appartamento di Sua Altezza Reale il Principe Ereditario Don Francesco –
Stanza per i Gentiluomini di Camera:

9 quadri dipinti ad olio, sopra tele, con cornici antiche, misturate; quali
rappresentano cioè

n° tre, le vedute del cratere di Napoli

n° due, **le vedute di Posillipo, e bambocciate di Fabris**

n° quattro, le vedute delle antichità di Pozzuoli.

[Edito da F. Fusco in *All’Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal
Quattrocento all’Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant’Elmo
1990), 1990, p. 442]

N. 6) Archivio di Stato di Bari

6.1) *Intendenza culto e dipendenze, b. 9, fasc. 203:*

Elenco arredi sacri appartenenti ai monasteri della città compilato dal Lapegna nell'ottobre del 1811:

Chiesa di Santa Chiara, due quadri di **Pietro Fabris** raffiguranti un San Francesco e un Sant'Antonio da Padova”.

N. 7) Burton Constable Hall Foundation

7.1) Lettera del banchiere irlandese George Tierney a sir William Constable:

“Naples, 17 March 1772. It was only last month that **Fabris** brought me your two pictures, his tedious proceeding delay'd your things which I have at length shipp'd on Board the Charlotte”.

[EDITO da M. Calaresu, *Collecting Neapolitans: the presentation of street life in late Eighteenth-Century Naples*, in *New Approaches to Naples*, 2014, p. 185, nota 29]

N.8) Archivio General de Simancas

8.1) *Secreteria de Estado, legajo 6109:*

Lettera di Bernardo Tanucci a Carlo III.

11 giugno 1776

“[...] Ad istanza del ministro di Inghilterra si è concessa la privativa di stampare due tomi di varie vedute di questo Regno, e di quello di Sicilia colorite con un certo segreto da un artefice **Fabris**”.

[EDITO in *Bernardo Tanucci - Lettere a Carlo III di Borbone (1759-1776)*, regesti a cura di R. Mincuzzi, 1969, p. 1035]

ANTONIO JOLI

N. 1) Archivo General de Simancas

1.1) *Secreteria de Estado, legajo 6092, ff. 329-330:*

Lettera di Bernardo Tanucci a Carlo III, 1761

“[...] Farò quanto devo per umiliare a V. M. la comandata veduta dell'incendio del Vesuvio, e il piano; per quest'ultimo potrà forse interinamente servire il rame, che è nella relazione di padre Torre umiliata a V. M. nell'ultima spedizione de' 3. Forse V. M. avrà piacere ad aver altri esemplari; e ne umilio altri tre. [...]”

[EDITO in *Bernardo Tanucci, Epistolario. Vol. IX, 1760-1761*, a cura di M. G. Maiorini, 1985, p. 376]

1.2) *Secreteria de Estado, legajo 6092, ff. 346-347:*

Lettera di Bernardo Tanucci a Carlo III, 176:

“[...] È fatta la veduta del Vesuvio della sua ultima eruzione, che V. M. si degnò di ordinarmi, e divisa in due tele per farne una notturna colla luna, e una diurna, è anche fatto un buon rame. Vorrei consegnarla al corriere, ma temo la disgrazia di quei due fogli del secondo tomo di Ercolano dell'anno passato, che nel passaggio di un fiume si guastarono in modo che non si leggevano più; sentendo che viene la Galizia tra giorni, consegnerò al comandante questi due quadri; mi sembrano fatti con diligenza, e che V. M. vi si abbia a divertire, rivedendo quei luoghi ove soleva andare a caccia; è lavoro del lollì, il quale è stimato molto in questo genere. [...]”

[EDITO in *Bernardo Tanucci, Epistolario. Vol. IX, 1760-1761*, a cura di M. G. Maiorini, 1985, p. 539]

N. 2) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

2.1) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1519, 23 giugno 1764, f. 4507, p. 529r:*

“Ad Hart & Wilkens ducati centocinquanta e per loro ad **Antonio Jolli** per intendersi prezzo di 6 quadri fatti da detto Jolli per ordine e conto del Conte di Exeter, e detto pagamento lo fanno di loro proprio denaro, et a fend. dell’ordine conferitoli da detto Conte, e resta di detto pagamento detto Jolli intendersi saldato e soddisfatto senz’altra pretendere per la suddetta causa , e per esso ed autentica di Notar Lorenzo Decioti a detto Martone e dite notata 18 caduto ducati 150”. [INEDITO]

2.2) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1521, f. 3938, 21 luglio 1764 ducati 50:*

“A Don Isaac Jamineau d. cinquanta e per esso a d. **Antonio Jolle** a compimento di d. 235 mentre il dippiù l’ha ricevuti contanti; e tutti ducati 235 sono proprio a valore di tanti quadri dal medesimo consegnateli a monsignore Bevalecher (Beauvalecher?), e resta saldato e soddisfatto per detta causa sino a 16 caduto e per esso a detto Chiaromonte per altritanti ducati 50. [INEDITO]

2.3) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1561, 27 giugno 1766, f. 4366, p. 419v: [pagamento stornato]:*

“Alli detti [Hart & Wilkens] ducati ottanta e per essi a **D. Antonio Jolli** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto del Cavaliere D. Guglielmo Hamilton Inviato straordinario di S. M. B. presso questa corte in virtù di suo ordine conferitoli in data de 20 marzo 1766 in cui disse essere per due vedute fatte da detto Jolli; e metterli a suo conto e per esso al detto Martone per altritanti notata fede a 7 corrente ducati 80”.

[cfr. BL Add Ms 40714, f. 4 e Toledano2006, p. 33.]

2.4) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1574, f. 4218, 14 agosto 1766*
ducati 80 ad **Antonio Jolli**

[Si tratta del pagamento stornato il 27 giugno emesso da Hamilton per due vedute da inviare a Lord Spencer. Cfr. doc. 2.3]

2.5) *Giornale copiapolizze cassa matr. 1629, 5 gennaio 1769, f. 5406, ducati 240:*

“Alli suddetti [Hart&Wilkens] ducati duecentoquaranta e per loro ad **Antonio Jolli**, sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine a conto di S. E. Guglielmo Hamilton inviato straordinario di sua maestà, presso questa corte in cui disse essere per prezzo di 8 pitture per conto di S. altezza il Principe di Brunswick, e ponerli a suo conto; e per esso a detto Buonanno per altritanti notata fede primo corrente”.

[parzialmente edito da C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi e civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990, p. 54, nota 16; R. Toledano, *Antonio Joli*, Torino, 2006, p. 34.]

N. 3) British Library, Department of Manuscripts

3.1) *Add Ms. 40714, f. 4, lettera del 20 marzo 1766 da Napoli:*

“Sir, Please to pay to Sig.r Joli on his order the sum of Eighty ducats for two views painted by him for the Earl Spencer and Place is to the account of Ducats 80. your humble servant Wm Hamilton. to messrs Hart&Wilkens”.

3.2) *Add Ms 42070.B, f. 58: Naples 29th november 1768:*

“Sirs, Please to pay to Ant. Jolli painter on his order yhe sum of two hundred and forty ducats for 8 pictures painted by him for the hereditary Prince of

Brunswick and place the same to the Account of . Sirs your very humble servant Wm Hamilton to mrs Hart&Wilkins / *Francesco Sgai per Antonio Jolli*.

W. Hamilton begs the favor of Mr Hart to propuse a drought (?) on Sigr Innocenzio Tacconi banker at Bollogna for the above sum and also for the last payment he made to Sgr Racciardelli which he thinks was 200 and add ducats which were for pictures for the P. of Brunswick that Mr Hamilton may be reimbursed as soon as possible. d. 256”.

N. 4) Archivio di Stato di Napoli

4.1) Segreteria di Stato di Casa Reale, Registri di Diversi, b. 1156, f. 226r:

“Portici 9 ottobre 1770. A Ventimiglia (principe di Belmonte). Il re concede ad **Antonio Jolli** aiutante onorario della Furriera e architetto teatrale licenza di sei mesi per beneficiare di aria buona a vantaggio dei suoi problemi di salute”.

4.2) Segreteria di Stato di Casa Reale, Registri di Diversi, b. 1156, f. 25r. e v.:

comunicazioni all’Uditore generale dell’esercito e al Segretario di Azienda. **Antonio Joli** in qualità di architetto teatrale aveva anche il compito di realizzare le strutture decorative e le macchine da festa per le fiere, in particolare un documento di casa reale ci parla dell’avvio dei lavori per la fiera di San Gennaro da tenersi a Largo di Palazzo dal 1 al 30 luglio per la quale in anticipo vevinavo liquidati a Joli 1650 ducati. Portici 22 aprile 1770.

4.3) Segreteria di Stato di Casa Reale, Pandette, b. 1163, anno 1775:
Lettera I luglio: **Jolli Antonio** per pagamento di quadri: p. 31; ottobre: **Jolli Antonio R.** , p. 18

4.4) *Tesoreria Generale Antica - Scrivania di Razione e Ruota dei Conti- II Numerazione, volume 78 (anno 1770-1788), Ruota dei Conti, Extraordinario 3°, f. 108v e r:*

Antonio Joli riceveva dalla Scrivania di razione 1650 ducati per organizzare la Fiera di San Gennaro al largo del Castello e spesso (dal 1776) otteneva il rimborso delle maggiori spese tramite la Tesoreria Generale.

4.5) *Tesoreria Generale Antica - Scrivania di Razione e Ruota dei Conti- II Numerazione, volume 78 (anno 1770-1788), Ruota dei Conti, Extraordinario 3°, f. 219t: Giovan Battista Rossi, Antonio De Dominicis, Giacomo Cestaro, Giuseppe Bonito, **Antonio Jolli**.*

S. M. con Real ordine del 31 luglio 1776 avendo risoluto che per le Pitture fatte nell'appartamento della Regina Nostra Signora con motivo de nuovi adorni di questo Real Palazzo si paghino per la Tesoreria Generale, le seguenti somme, cioè al pittore Don Giovan Battista Rossi ducati duecento, a don Antonio De Dominicis docati centocinquanta, a compimento di docati trecentocinquanta atteso gli altri docati duecento gli ha il medesimo percepiti a conto in virtù di real determinazione comunicata a questa officine in Aprile del corrente anno. A Don Giacomo Cestaro docati centocinquanta, a compimento di docati quattrocentocinquanta, per aver percepito gli altri docati trecento a conto, in vigore di altra Real determinazione del 4 giugno. A Don Giuseppe Bonito docati mille e duecento; e a **Don Antonio Jolli** docati centosessanta che in unum (tolte le due partite dato a conto al Dominicis ed al Cestaro) fanno la somma di docati milleottocentosessanta. Lo previene alla Scrivania di razione, acciò si spediscano le corrispondenti Libranze. In vigore di detto Real Ordine a 2 agosto 1776. si spedì la corrispondente Libranza ripartita come segue, cioè:

A D. Gio.B. Rossi ducati 200;

A don Antonio De Dominicis 150 ducati a compimento di 350 docati atteso ha ricevuto gli altri 200 ut supra, ducati 150;

A don Giacomo Cestaro 150 ducati: a compimento di 450 duati, atteso ha ricevuto gli altri 300 ut supra, 150 ducati;

A don Giuseppe Bonito ut supra 1200 ducati;

A **don Antonio Jolli** 160 ducati . Extr. 32 fol. 9. 160 ducati.

4.6) *Processi Antichi, XVII-1808, Pandetta Corrente*

Jolli Antonio, eredità, processo n. 7581, in fascio n. 1174: [Manca]. A 13 febbraio 1827. Atti del Monte ed eredità del fu don Antonio Jolli scrivano Viola. Volumi undici. dalla scheda di Viola p. 121. 10 marzo 1827 all'Intendentza della Provincia di Napoli

4.7) *Stanza 177- sezioni, Terza Sezione anno 1827, fasc. 1379:*

“Notamento dei processi antichi pervenutici compilati presso l'ex sindaco Viola che si rimettono al signor Intendente Presidente del Consiglio generale degli Ospizi della Provincia di Napoli, in seguito di sua richiesta d'uso di 28 febbraio p. p. n° 432, coi seguenti titoli:

- 1) Processo originale montis institutio a quondam don Antonio Jolli di cui carte sopra numero 308
- 2) Processus originale penesacta Montis instituti a quondam D. Antonio Jolli di cui soprannumero 152
- 3) Processus Montis instituti per quondam Antonio Jolli cum magistrato D. Domenico Gironda du cui soprannumero 37
- 4) Processus deductionis hereditatis quondam D. Antonio Jolli di cui soprannumero 58
- 5) Processus penesacta hereditatis quondam d. Antonio Jolli et successione pro avvocato D. Fidele Fanelli nomine ut intus cum D. Caietano Santoro di cui soprannumero 7
- 6) Atti civili tra l'avvocato D. Gaetano Santoro impresario del Real teatro di San Carlo contro D. Antonio Jolli architetto del medesimo teatro di cui soprannumero 11
- 7) Volume di scritture esibite per parte del D.r Don Carlo Recco presso gli atti del Monte del quondam D. Antonio Jolli di cui soprannumero 253
- 8) Volume di scritture e ricorsi attinentino alli debitori del Monte istituito dal

quondam D. Antonio Jolli esibito da Don Carlo Recco di cui soprannumero 24

9) Atti per il tenente Colonnello Don Antonio Capreta di Venezia coll'eredità del quondam Don Antonio Jolli di cui soprannumero 116

10) Bilancio dell'introito ed esito fatto delle vendite del Monte istituito dal quondam Antonio Jolli dal mese di aprile 1789 al marzo 1799 per la scrittura portata dalli ragionieri Lucantonio e Gaetano Ferraro di cui soprannumero 30

11) Relazione formata dal Razionale Don Giuseppe Guarini dal Monte istituito da Don Antonio Jolli di cui soprannumero 26

Il capo del 4° ufizio”

[Gli atti vengono inviati il 20 marzo 1827 dal Soprintendente degli archivi del Regno al Consiglio generale degli ospizi della provincia di Napoli che ne aveva fatto richiesta il 28 febbraio 1827 per qualche affare del Ministero dell'Interno. Il Monte Jolli aveva sede nel quartiere di San Ferdinando probabilmente nei pressi della chiesa della Pietà dei Turchini sede della Congregazione dei Bianchi dell'oratorio, era dedotto dal Sacro Regio Consiglio. Era dotato di un commissario, Raffaele Giovannelli, un curatore, Bartolomeo Crispo e uno scrivano, Francesco Maria Viola e la sua attività proseguì almeno fino al 1880. Tuttavia il fascicolo a esso inerente (n° 1226) che avrebbe dovuto essere conservato nel fondo Opere Pie del Consiglio Generale degli Ospizi dell'Archivio di Stato di Napoli risulta mancante, non consentendo di conoscere gli atti della successione di Antonio Joli ed eventuali coinvolgimenti di Pietro Fabris.]

4.8) *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Maggiordomia Maggiore, b. 2687 anno 1781 primo e secondo semestre ordini e dispacci:*

Lettera del Contraloro della Real Casa indirizzata al Maggiordomo Maggiore principe di Belmonte, Caserta 14 dicembre 1781:

“Con l'acclusa supplica, che V. E. mi rimette à informare espone donna Giovanna Apollonia vidua del fu Ajuta della Furiera, ed Architetto teatrale Don Antonio Jolli, che essendo rimasta priva di quel sostentamento che riceveva pel suo stato per la morte seguita di suo marito, e trovandosi la medesima in età decrepita, ed oppressa da lunghissime malattie, non avendo come

supplire alle gravi spese, che l'occorrono, domanda un soccorso mensile per quei pochi giorni li resti di vita. In sequela devo partecipar a V. E., che per Real Dispaccio de 26 dicembre 1762 per la morte dell'Architetto Teatrale, e Pittore di Decorazioni Vincenzo Rè, ordinò S. M. che s'appoggiassero al Professore ugualmente accreditato Antonio Jolli l'incumbenza, che tenea il fu Vincenzo Rè, ed al medesimo tempo se li concessero al Jolli gli onori d'Ajuta della Furiera, e soldo di ducati 25 e grana 20 mensuali nell'istessa conformità che lo disfruttava il su citato Vincenzo Rè, e per altro Real Decreto de 27 agosto 1768, si degnò S. M. accordare al Jolli una pensione di ducati 120 annui in considerazione alli buoni servizi, che avea prestati, in occasione delle Feste del suo Real Matrimonio, al Zelo, con il quale continuava a servire, ed alla sua avanzata ed acciaccosa età, quali averi disfruttò fin al dì 30 aprile 1777 in cui cessò di vivere. A donna Maddalena Provini vidua dell'anzidetto Vincenzo Rè per Real risoluzione de 27 settembre 1762 si benignò il Re Nostro Signore concederli ducati 10 al mese di sussidio eguale a quelli accordati ad altre vidue d'ajuta honorari, e proprietari della Real Casa, per lo che V. E. si servirà far presente a S. M. lo che stima proprio, e conveniente”.

4.9) *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Appendice, b. 2945 II, anno 1781.* Ristretto del Consiglio di lunedì 31 dicembre 1781:

“donna Giovanna Apollonia vedova del fu don **Antonio Jolli** aiutante della Furiera, implora un qualche mensile sussidio nella sua decrepita, e acciaccosa età, per avere con che sostentari ne' pochi giorni, che le rimangono. Il Maggiordomo Maggiore, inteso il Controloro, dice che il marito della supplicante a 26 dicembre 1762 fu sostituito all'architetto teatrale, e pittore di decorazioni Vincenzo del Re, e nello stesso tempo gli furono accordati gli onori di aiutante della Furiera collo stesso soldo di ducati 25:20, che avea il suo Predecessore. che il 27 agosto 1768 si degnò V. M. accordargli una pensione di ducati 120 annui in considerazione de' buoni servizi prestati nel tempo dello sposalizio Reale, e che godé fino a che visse. Che alla vedova dello stesso Vincenzo del Re, V. M. concedé ducati 10 il mese, e che lo stesso soccorso suol dare alle vedove di tutti gli aiutanti della Casa Reale”.

GABRIELE RICCIARDELLI

N. 1 Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

1.1) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1565, 25 febbraio 1766, f. 4363:*

“Ad Hart & Wilkens ducati trecentosessantasei e per esso a **Don Gabriele Ricciardelli** e sono per il netto prodotto delle lire 105 sterline pagate in Londra dal **Milord Nortumberland** a Riccardo Wills, e da esso dedottene da detta somma lire 18 e scelline 10 sterline pagate d’ordine di detto Ricciardelli al signor Vannini con sue spese di Dritto nolo se sopra una cassa contenerli tre quadri spedita in Londra, il tutto, come appare dal conto dal detto Wills esibito al detto Ricciardelli, e resta interamente soddisfatto ne deve altro pretendere dal detto Willis ne da loro per detta causa e per esso con autentica di N. Gaetano Califano a detto Buonanno per altritanti ducati 366. [INEDITO]

1.2) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1581, 27 giugno 1767, f. 4670, p. 569v:*

“Ad Hart et Wilkins ducati ottanta e per loro a **don Gabriele Ricciardelli** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine del Cavaliere don **Tommaso Doridei** (d’Orsley?) in virtù di sua lettera missiva di licenza del detto cavaliere in cui disse essere per diverse spese e quatri da esso fatti e cioè ducati 75 a tenore della nota di detto Ricciardelli esibitoli, e ducati 5 sono per le sue brighe delle suddette pitture, restando soddisfatto anche per qualsiasi causa e per esso con autentica di Notar Gaetano Califano a detto Chiaromonte per altritanti notata fede a 10 corrente ducati 80”. [INEDITO]

1.3) Giornale copiapolizze di cassa matr. 1584, 3 luglio 1767, f. 4670:

“Ad Art et Wilkens ducati cento, e per loro a **don Gabriele Ricciardelli** per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine di don Tillego (Philip) **Changuion** conferitoli in data de 10 marzo 1763 in cui disse di ponerli a conto di Sua Eccellenza Giacomo Gray; e per esso a detto Chiaromonte per altritanti notata fede a 10 marzo 1763. ducati 100”. [INEDITO]

1.4) Giornale copiapolizze di cassa matr. 1630, 7 gennaio 1769, f. 5406, p. 61v:

“Ad Hart&Wilckens ducati duecentocinquantasei e per esso a **don Gabriele Ricciardelli** sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine a conto del cavaliere don Guglielmo Hamilton inviato straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa corte in virtù di suo ordine conferitoli in data da 21 settembre 1768 in cui disse esserne per prezzo di quattro pitture da esso fatte per il Principe di Brunswick a ponerli a suo conto e per esso a detto Buonanno per altri notata fede a 22 settembre 1768 ducati 256”.

N. 2) British Libray

2.1) Add Ms 40714, f.58:

“21 september 1768. Please to pay the bearer Mr. Ricciardelli the sum of two hundred and fiftysix ducats for four pictures painted by him for the prince of Brunswick and place the same to the account of sirr, to Mr Hart&Wilckens, your very humble servant Wm Hamilton. [Sul retro] *Gabriele Riccardelli*”

N. 3) Archivio di Stato di Napoli

3.1) Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Maggiordomia Maggiore, b.19:

“Nota de mobili appartenenti all’Ufficio della Furiere che si ritrovano negli Appartamenti del quondam Real Infante don Filippo.

[...]

Prima camera ossia Saletta delle Guardie: n. 6 quadri grandi centinati dipinti con figure boscareccie, opera di **Ricciardelli**, con cornice dorata.

n. 3 ovati dello stesso autore con cornice dorata.

n. 5 detti bislungi del medesimo autore con cornice dorata.

Seconda retrocamera: Un quadro con vari santi dipinto da **Bonito**, con cornice dorata.

[...]

[Con dispaccio del 4 luglio 1778 Il principe di Francavilla ordina che i mobili e l'arredo vengano inviati alla Furriera e che i quadri fossero mandati nel palazzo di Capodimonte.]

PIETRO ANTONIANI

N. 1) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

1.1) *Giornale coipapolizze di cassa matr. 1561, 14 maggio 1766, f. 4365, p. 365r.*

“Alli detti [Hart & Wilckens] ducati trenta e per loro a **Pietro Antoniani** e sono per tanti da loro si pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di cavaliere D. Tomaso Dorsley in virtù di un suo ordine conferitoli in data di 27 caduto in cui disse metterli a suo conto e per esso con autentica di Notar Bartolomeo Peluso al detto Buonanno per altritanti notata fede a 2 corrente, ducati 30”. [INEDITO]

1.2) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1582, 2 marzo 1767, f. 4611, p. 257r.*

“Alli detti [Hart&Wilckens] settantadue ducati e per loro a **Don Pietro Antoniani**, e sono per tanti da essi se li pagano di proprio denaro, e per ordine e conto della **Contessa d’Orford** in virtù di un suo ordine conferitoli in data 21 caduto in cui disse essere per due vedute di Napoli, e ne fu soddisfatto, e ponerli a suo conto per esso a detto Buonanno per altritanti a 27 caduto, 72 ducati”. [INEDITO]

FRANCESCO GIOMIGNANI

N. 1) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

1) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1804, 30 luglio 1777, f. 6106, p. 609r:*
“Ad Hart et Wilkens ducati settantadue e per essi a **don Francesco Giomignani** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro e per ordine e conto di don Daniele Minet di Londra e sono per intiero importo di 24 miniature di diverse vedute per tabacchiere per conto del detto Minet e con detto pagamento resta il detto Giomignani saldato e soddisfatto per la detta causa, e per esso a detto Amato per altritanti notata 10 corrente”.

[Citato da E. Carrelli, *Intorno ai Campi Phlegraei. Precisazioni sugli artisti delle Reali Manifatture di Ferdinando IV di Borbone*, in *In Corso d’Opera*, Atti del Convegno dei dottorandi in Storia dell’arte della Sapienza (Roma – Palazzo Besso e Sapienza, 2016) in corso di pubblicazione]

FRANCESCO SAVERIO CANDIDO

N. 1) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

1) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1810, 9 luglio 1777, f. 6106, p. 473r.*
“Ad Hart et Wilkens ducati quarantacinque e per essi a **Don Francesco Candido** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro ed in conto di sei quatri copie dell’Arcolano, che detto Candido sta facendo per conto del sig. Daniel Minette con la direzione di don Francesco Giomignani come da suo ordine conferitoli de 6 corrente e per esso al medesimo Raimondo Guarino per altritanti notata fede a 7 corrente”. [INEDITO]

1.2) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1819, 25 settembre 1777, f. 5306, p. 87r.*

“Ad Hart et Wilkens ducati quarantacinque. e per esso a **don Francesco Candido** a compimento di ducati 90 atteso li mancanti ducati 45 li ha da loro ricevuti con altra simile in data 7 luglio 1777 e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro ed in conto di sei quadri di Baccante, che Candido ha fatto per conto di Daniel Minett con la direzione di Francesco Giomignani, restando solo ad appurare lo sbaglio insorto nel prezzo. E per esso con autentica di Notar Gaetano Manduca a detto Guarino per altritanti notata fede a 18 caduto”. [INEDITO]

SAVERIO DELLA GATTA

N. 1) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

1) *Polizza di cassa 15349, 3 giugno 1780:*

“Banco Salvatore pagate al Signor don **Saverio Gatta** docati novanta e sono per tanti da noi se gli pagano di nostro proprio danaro, e per ordine e conto di S. E. il Signor Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. Britannica presso questa Corte, in virtù di suo ordine conferitoci in data 31 caduto Maggio in cui disse per importo di dieci copie del Supplimento de Campi Phlegrei, e ponerli a suo conto. Napoli giugno 1780 Hart&Wilkens”

Roma notata fede 2 giugno 1780

sul retro: A memedesimo Saverio Gatta

[Citato da E. Carrelli, *Intorno ai Campi Phlegraei. Precisazioni sugli artisti delle Reali Manifatture di Ferdinando IV di Borbone*, in *In Corso d'Opera*, Atti del Convegno dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza (Roma – Palazzo Besso e Sapienza, 2016) in corso di pubblicazione]

1.2) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1870, 1 luglio 1780, f. 5944, p. 522r.*

“Alli detti [Hart et Wilkens] ducati novanta e per essi a **don Saverio Gatta** e sono per tanti da loro se gli pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto di S. E. il signor Cavalier Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte in virtù di suo ordine conferitoli in data de 26 caduto in cui disse per importo di altre 10 copie del Supplemento de Campi Phlegrei, e ponerli a suo conto e per esso con autentica di Notar Antonio Punzo a donna Elisabetta Gubbert atteso alla medesima spettano; e con sua firma a lui contanti con autentica di detto Notare notata fede a 28 caduto”.

[Citato da E. Carrelli, *Intorno ai Campi Phlegraei. Precisazioni sugli artisti delle Reali Manifatture di Ferdinando IV di Borbone*, in *In Corso d'Opera*, Atti del Convegno dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza (Roma – Palazzo Besso e Sapienza, 2016) in corso di pubblicazione]

N. 2) Archivio di Stato di Napoli

2.1) *Ministero degli Esteri, Registri di corrispondenza, b. 4794, p. 47:*

“A Caruso. 30 novembre 1779. Che si paghino ducati 35 a don Saverio Della Gatta e ducati 24 a don Alessandro D’Anna per l’Istoria del Vesuvio. Avviso a Don Gaetano De Bottis”.

2.2) *Segreteria di Stato di Casa Reale, b. 1532, inc. 60, f. 1:*

“11 dicembre 1782, il marchese della Sambuca a Venuti: Nel respingere di real ordine a V. S. Ill.ma la cassetta con i diversi saggi di disegno tirati nelle differenti posizioni della giovane luciana, La partecipo di avere Sua Maestà scelti i due pittori **Alessandro D’Anna** e **Saverio Gatta** per passare nelle province del Regno per l’effetto ch’è a V. S. Ill.manoto. Rimane ora che V. S. Ill.ma dica il tempo in cui pensano di partire e il di più che occorra per meglio secondare le idee di Sua Maestà e facilitare ai medesimi la esecuzione dei reali ordini. [sappiamo che i pittori partirono all’inizio del febbraio 1783”.

2.3) *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Appendice b. 2946 II, anno 1783.* Ristretto del Consiglio del lunedì 6 gennaio 1783:

“Il cavaliere Venuti dice che de’ due pittori scelti da V. M. per scorrere le provincie del Regno, e tirare i disegni delle differenti maniere di vestire de’ Paesi, l’uno, cioè **Saverio Gatta** si è licenziato, adducendo insussistenti motivi. Stima potersi rimpiazzare nella persona di Antonio Berotti pittore soprannumerario nella Fabbrica Reale della Porcellana. È di parere potersi assegnare ad **Alessandro D’Anna** ducati 50 il mese, accioché abbia come vivere, e possa lasciare la sussistenza alla moglie, e figli, e gratificarlo di ducati 50 per potersi fare il bisognevole prima di partire. Ad Antonio Berotti, che non è casato, assegnarne soli ducati 25 il mese, e accordargliene altritanti per aiuto di costa prima di partire. Stima in oltre di somministrarglisi prima di partire la intera provvista di carta e colori. Fornirli di lettere per tutti li presidi delle Provincie, perché gli procurino i commodi necessarj per proseguire il

viaggio, ordinandogli che paghino essi per conto di V. M. le vitture, per averle a prezzo più ragionevole. Primettere a questi due un qualche regalo nel ritorno, qualora abbiano ben incontrato la soddisfazione di V. M. Finalmente destinare il fondo, che deve somministrare il danaro necessario per i soldi, e per le spese. E stabilire il tempo, in cui debbano partire”.

ALESSANDRO D'ANNA

N. 1) Archivio di Stato di Napoli

Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Maggiordomia Maggiore, Ordini, dispacci, rappresentanze, corrispondenze, b. 2681II, 14 dicembre 1777:

“Ex.mo senior, Senior mio haziendo presente el gefe de la real tapizeria don Joseph Santasilia, que los pintores incumbenzados de las prospettivas delas Reales Cazerias Francesco Bezzi, y **Alessandro D’Anna**, han pintado, y entegrado en dicho ofizio un quadro de la Prospetiva de la Real Cazeria de Venafro, el qual quadro hecho lo apreziar de los pintores de camara don Francesco De Muro y Don Josephe Bonito, lo han valutado en doscientos, y treinta ducados, como se reconoze del adsunto aprezo, de cuya cantidad solizitan los expresados Bezzi y D’Anna ser satisfechos. Se servirà V. E. hazerlo presente à S. M. à fin se digne mandar , lo que fuere de su Real agrado. Dios ecc Napoles 14 decembre 1777 Francavilla a Sambuca

- “Il capo della real tapezzeria fà presente a V. E. come li due pittori incumbenzati per dipingere le vedute delle Reali Cacce Francesco Bezzi ed **Alessandro D’Anna**, li quali si trovano aver consegnato all’Ufficio di suo carico un quadro terminato della veduta della real caccia di Venafro, ed avendo questo fatto valutare alli due pittori di camera don Francesco la Mura e don Giuseppe Bonito l’hanno valutato per la somma di docati duecentotrenta, come dalla qui acclusa relazione sottoscritta da detti pittori di camera si rileva; sollecitando li detti Bezzi ed Anna tal summa, lo partecipa a

V. E. acciò dia l'ordine al tesoriero della Real Casaper il pagamento. San Leuci, li 12 dicembre 1777".

1.2) Tesoreria Generale Antica - Scrivania di Razione e Ruota dei Conti- Il Numerazione, volume 78 (anno 1770-1788), Ruota dei Conti, Extraordinario 3°, f. 350: pagamenti per Alessandro D'Anna e Antonio Berrotti per la ricognizione dei costumi delle province del Regno dal 27 gennaio 1783 al 23 giugno 1783 di ducati 50 per D'Anna e 25 per Berrotti. I pagamenti per D'Anna vengono fatti a Nicola Pane suo procuratore.

1.3) Segreteria di Stato di Casa Reale, b. 1532, inc. 60, f. 27-28:

"Caserta, Dispaccio del 27 gennaio 1783. Il marchese della Sambuca a Venuti. Volendo il re che senza ulteriore ritardo si spediscano in una Provincia li due pittori Alessandro D'Anna e Antonio Berotti, si è passato ordine alla Tesoreria Generale di corrispondere al primo il soldo mensile di ducati cinquanta, ed al secondo quello di ducati venticinque dal di primo febbraio fino a nuovo Real ordine, e di somministrare al D'Anna l'aiuto di Costa di ducati cinquanta, ed al Berotti ducati venticinque. Rimane solo che per la pronta esecuzione de' Reali ordini dica V. S. Ill.ma prontamente a quale Provincia pensa subito spedirli, accioché li si possano mandare gli ordini corrispondenti al Preside della medesima. caserta 27 gennaio 1783".

1.4) Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Appendice, b. 2946 II, anno 1783. Ristretto del consiglio di lunedì 17 marzo 1783:

"Il cavalier Venuti dice, che avendo mandato nella Tesoreria Generale a ritirar le mesate di febbraio de' due pittori spediti nelle provincie, si sono pretesi dalla scrivania di razione ducati 29 e grana 20 di diritto, cioè 19 ducati e grana 40 pel soldo di ducati 50 assegnato ad **Alessandro D'Anna**, e ducati 9 grana 80 pel soldo di ducati 25 di Antonio Berotti. (...) Supplica ordinarsi alla Tesoreria suddetta di spedire le libranze di queste mercedi, esenti da ogni diritto. E qualora debba questo indispensabilmente pagarsi agl'Interessati, glieli faccia soddisfare essa stessa per conto dell'Erario".

1.5) *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale-Archivio Amministrativo-III Inventario, Appendice, b. 2946 II, anno 1783. Ristretto del consiglio di lunedì 14 luglio 1783:*

“**Alessandro D’Anna** uno de due pittori destinati a scorrere le Provincie del Regno per tirarne le differenti foggie di vestire, dice che per tale incumbenza licenziò tutti li scolari che avea e lasciò le opere del Teatro Reale, e de’ Particolari, cose dalle quali tirava il proprio sostentamento, e della sua numerosa famiglia: che essendosi sospesa tale incumbenza, è rimasto senza soldo, senza scolari, e senza lavori, cosicchè non have di che vivere. Supplica o di accordarglisi un assegnamento mensile, o di ammettersi da pittore nella Fabbrica Reale della Porcellana con qualche picciolo soldo. Il cavaliere Venuti conferma tutto l’esposto, e dice , che la sospensione dell’opera fatta per giuste ragioni da V. M. puol sembrare al Pubblico di essere derivata dall’essersi la V. M. ritrovata poco soddisfatta. Stima perciò, e per indennizzarlo innanzi al Pubblico, e per ajutarlo a vivere, che si possa ammettere nella Fabbrica con qualche mensile assegnamento, fin’ora che V. M. si risolve a nuovamente spedirlo alle Provincie”.

FRANCESCO PROGENIE

N.1) Archivio di Stato di Napoli

1.1) *Ministero Affari Esteri, Registri di corrispondenza, b. 4793, p. 12: 18 marzo 1779. Francesco Progenie. L’intendente di Portici informi col parere.*

1.2) *Segreteria di Stato di Casa Reale, Registri Diversi, b. 1217,f. 352: “L’Intendente di Portici. Per Francesco Progenie pittore napoletano. Come propone. Alla Lista del 30 maggio 1779”.*

GIUSEPPE BRACCI

N. 1) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Santissimo Salvatore

1.1) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1599, 18 novembre 1767, f. 6034:*
“Alli signori Hart et Wilkens ducati quarantacinque e per loro a **don Giuseppe Bracci** e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto del Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di S. M. Britannica presso questa corte, in virtù di un suo ordine conferitoli in data de 26 agosto 1767, in cui disse essere per prezzo di un suo quadro che rappresenta il Monte Vesuvio fatto dal detto Bracci, e ponerli a suo conto e per esso con autentica di Notar Giovanni Salvetti di Napoli a don Carlo Buonanno per altritanti e per esso al detto Chiaramonte per altritanti notata fede a 27 agosto 1767”. [INEDITO]

1.2) *Giornale copiapolizze di cassa matr. 1621, 19 agosto 1768, f. 5109, p. 30v:*

“Alli suddetti [Hart et Wilkens] ducati cinquanta e per loro a **don Giuseppe Bracci**, e sono per tanti da loro se li pagano di loro proprio denaro, e per ordine e conto del Cavaliere don Guglielmo Hamilton Inviato Straordinario di Sua Maestà Britannica presso questa Corte, in virtù di suo ordine conferitoli in data de 18 caduto in cui disse essere per prezzo di una pittura trasparente del Monte Vesuvio, e ponerli a suo conto; per esso con autentica di Notare Giovanni Salvetti al detto Chiaromonte per altritanti; notata fede a 20 caduto”. [INEDITO]

WILLIAM HAMILTON

N. 1) British Library

1.1) *Add Ms 42069, f. 61*: Lettera di John pringle, segretario della Royal Society, 2 maggio 1768:

“[...] i have not been waiting for expressing my obligation to you, for the very curious and [...] account which you sent us of the late great eruption of Vesuvius; and for the charming painting of the same which accompanied it. The representation of that grand and terrible scene by means of the trasparent colours was so lively and so striking, that there seemed to be nothing wanting in us distant spectators but the fright that every body must have been feired with who were near”.

1.2) *Add Ms 40714, ff. 47-48*: Lettera di Mr Matthew Maty bibliotecario del British Museum del 5 luglio 1768 dal British Museum:

[riporta i ringraziamenti della Royal Society e comunica ad Hamilton che i campioni da lui inviati sono stati disposti personalmente da Maty nel Museo.]

“The picture has likewise sent by the earl of Shelburne, and by the prints you were pleased to give me, makes now a very fine apparence in one of our rooms, and gives to the beholders the most striking representation of that awfull phenomenon which you have with such resolution and constancy observed, and so minutely as well as philosophically accounted for and described. The Council of the Royal Society were unanimous in ordering your last Account to be published in our next Volume, and I hope the engravings of your drawings which I have put in the best hands that I could procure, will be executed in Mezzo tinto (the species of engraving the best adapted for that porpuse) with elegant fidelity. In the mean while having the opportunity of a Napolitan of your acquaintance who goes back to his country , after having had the best billard players of this, I have given him together with this letter, our last Volume just come out of the press, and in which you’ll find your preceding accounts of the eruption of 1766”.

1.3) *Add Ms 42069, f. 81*: Lettera del 26 luglio 1768 di Mathew Maty:

“Your memoir on the last eruption of Mount Vesuvius is a great ornament and has been prodigiously well received. The plates I had executed in the best manner I could in mezzotinto, thinking that the best manner of representing that beatifully dreadful phenomenon”.

1.4) *Add. Ms 42070B, f. 63*:

“Dichiaro io sottoscritto di aver ricevuto da sua ecc.za il sig. Cavaliere Hamilton docati cento a conto dell’opera che si sta stampando sopra le osservazioni sue de’ Volcani delle due Sicilie. Napoli 1 Aprile 1776. Francesco Morelli”

1.5) *Add. Ms. 42069, ff. 199-200*:

“The memoirs of the most numerous and valuable collection of Grecian commonly called Etruscan vases, made by sir W. Hamilton at Naples.

These superb monuments of antiquity are only found in the sepulchres of the ancient Greek colonies in the Two Sicilies, they were not cinerary urns but sacred vases deposited as it [...?] in the tombs around the bodies of such has had initiated into the mysteries of Bacchus and Elausion. They can not be of a later date than two thousands years, not one has been discovered in th mins of Herculaneum or Pompeii. The Pottery of the Romans being of another quality amd generally red. The Pasken (?) ware vases found in the ancient sepulchres at Athens and the greek Island in the archipelago are exactly similar to those of the Two Sicilies. Nothing can exceed the beauty and elegance of the forme of the vases.nor the masterly out line of the figures painted on them and which represent the different cerimonies that were performed at the feast of Bacchus, Sacrifices, ablutions, horse and chariot baces(?) gymnastic excercises, subjects from homes and scenes of ancient tragedies and comedies supposed to have been recited by travellings poets. Instead whatever we meet with in the most ancient Grecian authors on the

subject of Bacchus and Eleusis and their mysteries and of the olympic games is to be traced distinctly in these singularly well preserved monuments of antiquity. Three volumes in folio giving a description and explication of the [?] collection have been printed at Naples and the busts and casts volume is nearly ready for publication. The first 3 vol. may be purchased at Mr Cadell & Davier Book sellers in the Strand and by comparing the plates in those volumes with the vases that have fortunately escaped the unhappy fate of one third of their little collection, that was lost on board His Majesty's ship Colossus, (and which are now offered to the Public) the importance of the collection and its totality for the advancement of the fine art and the education of the most obscure passages of the most ancient greek authors will have clearly ascertained. The collection consists of near 200 lots and mostly of figured vases. there are likewise some Roman glass cinerary urns and curious fragments of Antiquity. also the humanistha's of sir W.

Collection of pictures amounting the copies of celebrated pictures views of Venice by Canaletti, excellent copies of the most celebrated pictures of Herculaneum and Pompei and several Pictures of Fabris representing views and contorni of Naples”.

N. 2) Royal Society

L&P/5/71: Lettera di Hamilton da Villa Angelica october 4th 1768 [letta alla Royal Society il 2 febbraio 1769, indirizzata a Matthew Maty, pubblicata parzialmente nelle Phil. Trans del 2 marzo 1769, n. 59]:

“Villa Angelica near Mount

Vesuvius October 4th 1768

Sir, I have but very lately received your last obliging letter of the 5th of July with the vol. of Philosophical Transactions, Giuseppe the billiard player by whom you was so good as to send them having been detain'd some time at Paris and elsewhere. After returning you my sincere thanks for many kind expressions in your letter I must beg of you to assure the Trustees of the British Museum that I think my self most amply recompenced for the trouble I have been at (?) in collecting the natural curiosities of Mount Vesuvius, by

their thinking them worthy of a place in the Museum. I must likewise beg of you to express my satisfaction at the notice the(y cancellata) (Royal Society aggiunta) have been pleased to take of my accounts of the two last Eruptions of Mount Vesuvius. [...] Let me only thank you once more for the kind offers and expressions in your letter and for the care you have had in setting off my present to the Museum to the best advantage, of which I have been told from many quarters. I must also speak that I had the greater pleasure in your sons acquaintance who has in my opinion as good a head and is better as good a heart as ever I met with in my life I shall always love and esteem him [...].”

ILLUSTRAZIONI



Figura 1. P. DE MATTEIS, *La scelta di Ercole*; iscrizione sul retro: *Shaftesbury*; 1712; olio su tavola, 198,2x256,5 cm; Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology, inv. WA1980.92



Figura 2. H. TRENCH, *La cattura di Tarpia*; 1706; sanguigna su carta, 51x71 cm; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, C44 [foto b/n da N. Figgis, 1994]



Figura 3. H. TRENCH, schizzo per il pannello centrale del frontespizio dei *Characteristics*, vol. I, 1712; penna, inchiostro e acquerello su carta, 19x37,3 cm; Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1880.2.14.277 [foto b/n da N. Figgis, 1994]



Figura 4. S. GRIBELIN da H. Trench, Frontespizio dei *Characteristicks*, London, 1714



Figura 5. P. DE MATTEIS, *La scelta di Ercole*, 1712 ca.; penna, inchiostro bruno e grigio su carta blu, 32,1x44,6 cm; Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9712



Figura 6. J. CLOSTERMAN, *Ritratto di Antony Ashley Cooper, 3° conte di Shaftesbury e di Maurice Ashley Cooper(?)*, 1702?; olio su tela, 237,5x144,8 cm; Wimborne St Giles, St. Giles House, collezione del conte di Shaftesbury



Figura 7. F. BARTOLI, *Nettuno e le Ninfe*, copia del rilievo in stucco da Pozzuoli; 1710-1730; acquerello su carta, 143x279 mm; iscrizione in basso r: *Fran.co Bartoli Antiquario di Sua Santità Papa Clemente XI*; iscrizione di Richard Topham sul verso: *Nella camera di Venere vicino a Pozzuolo, Windsor, Eton College, inv. ECL-Bn.7:2-2013*



Figura 8. S. CONCA, *La visione di Enea nei Campi Elisi*, 1735-40; olio su tela, Holkham Hall, collezione del duca di Leicester



Figura 9. G. GUERRA, *Pianta degli scavi di Ercolano e Pompei* (da G. D'Ancona, *Prospetto Storico-filosofico degli scavi di Ercolano e Pompei*, Napoli 1803)



Figura 10. *Puteale con le Nozze di Paride e Elena* (da O. Orlandi, *Le nozze di Paride e Elena*, Roma 1775), iscrizione in basso: [James?] Mr. Barry in [Cheshire?] originally a puteal./Five feet eight inches in height; Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 2010,5006.76



Figura 11. H. TRENCH, Esculapio e le Ninfe, copia da rilievo marmoreo, 31,1x42,5 cm, Eton College, Topham collection, Bm.9.7.2 [foto da B. De Divitiis, 2010]



Figura 12. C.-F. NICOLE, Sposalizio di Paride, copia dal bassorilievo della collezione Carafa, antecedente al restauro Jenkins; matita, inchiostro e acquerello su carta; Londra, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Comparanda Townley [foto da B. De Divitiis, 2007]



Figura 13. R. CARRIERA, *Ritratto di Sir James Gray*, 1744-45;
pastello su carta, 56x45,8 cm; Malibu, The J. Paul Getty
Museum, inv. 2009.80



Figura 14. A. R. MENGS, *Ritratto di Sir James Gray*,
1761, olio su tela, collezione privata [da J.
M. Kelly, 2007]



*A North View of the City of Paestum, taken from under the Gate.
Vue de Paestum du Côté du Nord prise de dessous l'Arcade de la Porte de la Ville.*

Figura 15. Th. MAJOR da A. Joli, *A North View of the City of Paestum taken from under the Gate* [da Th. Major, *Ruins of Paestum*, London 1768]



Figure 16-17. TH. MAJOR da A. Joli, *A General View of the Ruined City of Paestum; A View of the three Temples taken from the East* [da Th. Major, *Ruins of Paestum*, London 1768]

Figura 18. A. PAJOU, *Sella curulis* nel Museo Ercolanese di Portici, 1755; carboncino e inchiostro su carta, 15x10,2 cm; Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Mas.1300 (Rec.23, n°054) [da J. D. Draper, G. Scherf, vol. I, 1997]



Figura 19. *Il giudizio di Paride*, copia da dipinto murale da Ercolano [da Ch.-N. Cochin - Ch.J. Bellicard, *Lettre sur les peintures d'Herculanum*, Paris 1751, tav. II]





Figure 20-21. *Utensili e Papiri nel Museo Ercolanese* [da A.-D. Fougeroux de Bondaroy, *Recherches sur les ruines d'Herculanum*, Paris 1770, tavv. I-II]

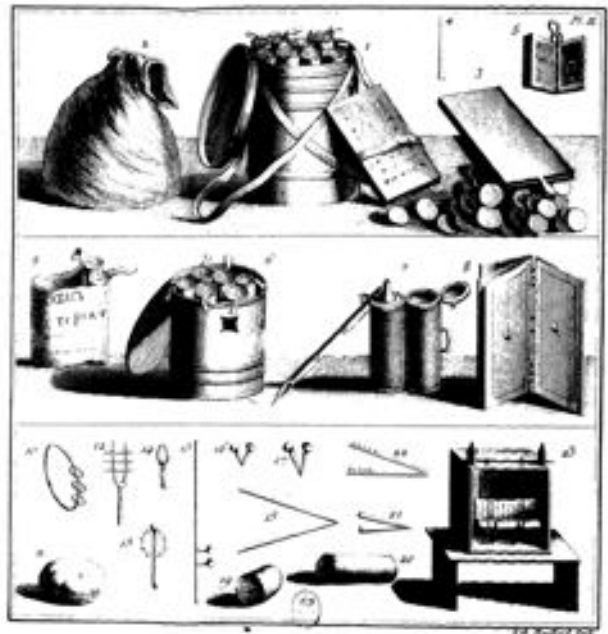




Figura 22. M. RICCI, *Prova d'Opera 2*, 1709 ca; olio su tela, 46,4x57,8 cm; New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1981.25.524

Figura 23. P. FABRIS, *Scena di vita popolare in una grotta di Posillipo*, firmato sul retro *Fabris p.* 1756; olio su tela, 70,8x98,9 cm; Napoli, collezione privata



Figura 24. P. FABRIS, *Venditori di cocomeri alla Marinella*, firmato sul retro *P. Fabris p. 1757*;
olio su tela, 70,8x98,9 cm; Napoli collezione privata





Figura 25. P. FABRIS, *Scena di vita popolare in una grotta con Posillipo sullo sfondo*, firmato sul retro *Fabris p.*; olio su tela, 70,8x98,9 cm; Napoli, collezione privata

Figura 26. P. FABRIS, *Venditori di vivande alla Marinella*, firmato sul retro *Fabris p.*, olio su tela, 70,8x98,9 cm; Napoli, collezione privata





Figure 27 e 28. P. FABRIS, *Venditori di vivande alla Marinella*; matita e biacca su carta (blu?), 24,5x38 cm (entrambi); provenienti dalla collezione Esdaile, Napoli, collezione Bowinkel [da E. Bellucci, 2010]



Figura 29. P. FABRIS, studio per *Venditori di vivande alla Marinella*; lapis e inchiostro su carta; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 20651 [da N. Spinosa, 1987]



Figura 30. P. FABRIS, *Interno di anfiteatro*; gouache su carta, 23x32,5 cm; Londra, Sir John Soane's Museum, inv. P369



Figura 31-32. P. FABRIS, *Il Sepolcro di via Campana a Pozzuoli; Interno del Tempio di Mercurio*; gouache su carta, 23x32,5 cm; Londra, Sir John Soane's Museum, invv. P.368 e P429





Figura 33. P. FABRIS, *Arco Felice a Bacoli*; gouache su carta, 23x32,5 cm; Londra, Sir John Soane's Museum, inv. P430



Figura 34. J. FABRIS, *Veduta di Westminster Abbey*, firmato in basso a sx *jac. Fabris fecit*; 1735 ca.; olio su tela, 124,2x79 cm (cornice inclusa); Londra, Westminster Abbey



Figura 35. ANONIMO, *Veduta di Westminster Abbey e St. Margaret Church*, 1735 ca. olio su tela, 132,5x79 cm (cornice inclusa); Londra, Westminster Abbey



Figura 36. P. FABRIS(?), *Veduta di Westminster Abbey*, olio su tela, 96,5x71,1 cm; già Christie's, Ubicazione ignota [foto Conway Library, Coutrald Institute of Art]



Figura 37. P. FABRIS, *Concerto nell'appartamento di Lord Fortrose*; firmato e datato sul retro 1771; olio su tela, 35,5x47,6 cm; Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery, inv. PG2611



Figura 38. D. ALLAN, *The Uncultivated Genius*, datato sul retro 1775; olio su rame, 23,9x18,5 cm; Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery, inv. NG2126



Figura 39. D. ALLAN, *A Neapolitan Painter in the rua Catalana*, acquaforte, 243x184 mm; Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1878,0713.4546



Figura 40. P. FABRIS, *Autoritratto in Ferdinando IV alla caccia al cinghiale nel cratere degli Astroni*, (part.), 1773; olio su tela, 158x261 cm; Reggia di Caserta, inv. 945[1978]



Figura 41. P. FABRIS, *Autoritratto in Concerto nell'appartamento di Lord Fortrose*, (part.), 1771



Figura 42. P. FABRIS, *Autoritratto in Veduta notturna dell'eruzione del Vesuvio dell'11 maggio 1776* (part.) [da W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, tav. XXXVIII; incisione colorata a gouache; 1776]



Figura 43. *Insula di San Giacomo degli Spagnoli*. La chiesa di Santa Brigida è visibile nella prima strada a sinistra; *Mappa Topografica della città di Napoli* del duca di Noja, 1775 (part.)

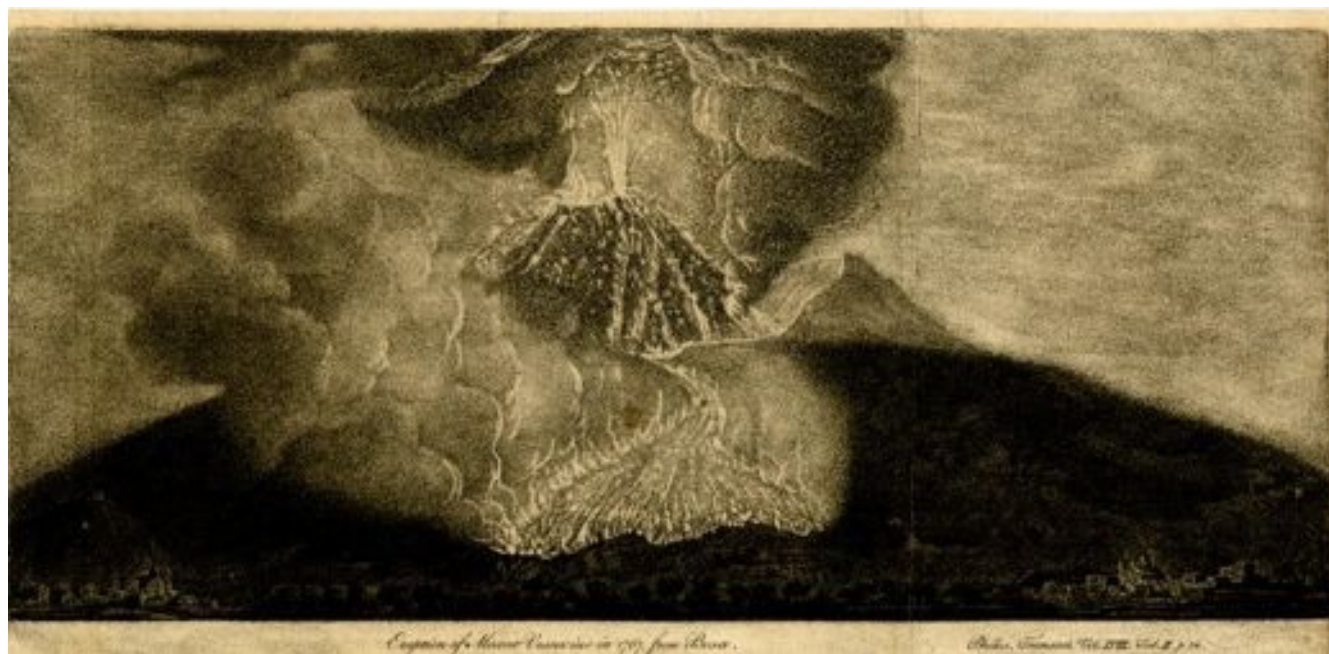


Figura 44. J. BASIRE da P. Fabris(?), *Eruzione del Vesuvio dell'ottobre 1767 da Bosco*, mezzatinta, 200x419 mm, [da Philosophical Transactions vol. 58, 1768], Londra, British Museum, Departements of Prints and Drawings, inv. 1871,0812.5249



Figura 45. J. BASIRE da P. Fabris(?), *Eruzione del Vesuvio da Portici*, mezzatinta, 200x415 mm, [da Philosophical Transactions, vol. 58, 1768], Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1871,0812.5248



Figura 46. P. FABRIS, *Eruzione del Vesuvio del 9 ottobre 1767*; penna, inchiostro, acquerello e gouache su carta, 26,3x35,2 cm; Parigi, Ministère des Affaires Étrangères, Correspondence politique, Naples, vol. 87, f. 282 [da É. Beck, 2003]



Figura 47. P. FABRIS, *Eruzione del Vesuvio del 9 ottobre 1767*; penna, inchiostro, acquerello e gouache su carta, 25,1x33,3 cm; Parigi, Ministère des Affaires Étrangères, Correspondence politique, Naples, vol. 87, f. 283 [da É. Beck, 2003]

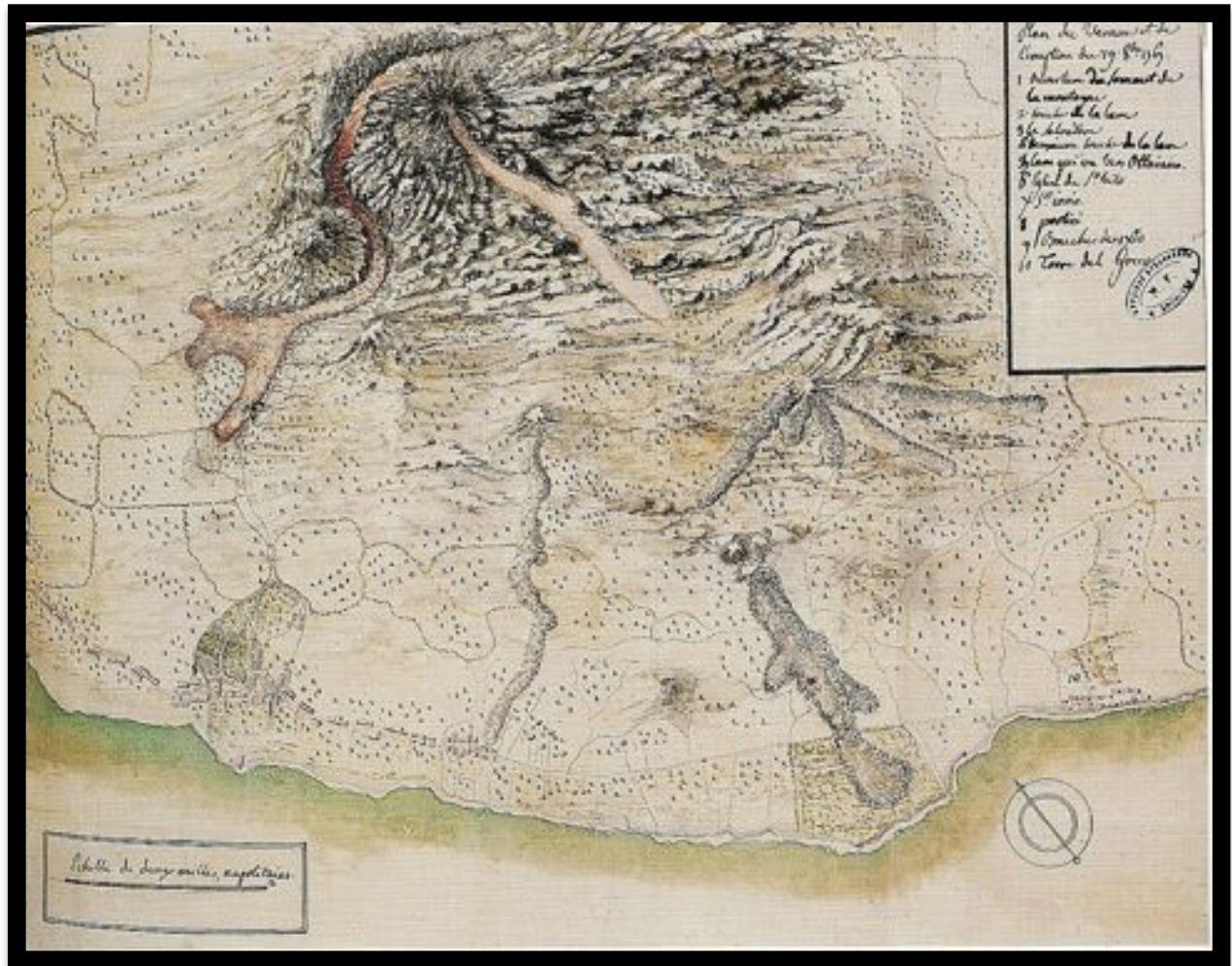


Figura 48. P. FABRIS(?), *Pianta del Vesuvio e dell'eruzione del 1767*; penna, inchiostro, acquerello e gouache su carta, 25,3x33,9 cm; Parigi, Ministère des Affaires Étrangères, Correspondence politique, Naples, vol. 87, f. 281 [da É. Beck, 2003]



Figura 49. P. FABRIS, *Scena di vita popolare in una grotta con Posillipo sullo sfondo*, 1767; olio su tela, 69,5x96,7 cm; Wörlitz, Schloss, inv. I-171



Figura 50. P. FABRIS, *Scena di vita popolare in una grotta a Posillipo*, 1767; olio su tela, 69,5x96,7 cm; Wörlitz, Schloss, inv. I-170



Figura 51. P. FABRIS, *Scena di vita popolare sulla spiaggia di Posillipo*, firmato in basso a sx *Fabris P.*; 1769-1770; olio su tela, 44,5x72,5 cm; Stamford, The Burghley House Collection, inv. PIC549



Figura 52. P. FABRIS, *Scena di vita popolare sulla spiaggia di Marechiaro*, firmato e datato in basso a sx *Fabris P. 1770*; olio su tela, 44,5x72,5 cm; Stamford, The Burghley House Collection, inv. PIC548



Figure 53 e 54. P. FABRIS, *Popolani al pozzo*; *Arrotino e Filatrice con fanciulli*, 1769 ca, olio su tela, Stamford, The Burghley House Collection, invv. PIC14386; PIC14387



Figura 55. P. FABRIS, *Eruzione del Vesuvio dell'ottobre 1767*, iscrizione sul retro autografa del 9° conte di Exeter: *The Eruption of Mount Vesuvius in 1767*; olio su tela, 39x69 cm; Stamford, The Burghley House Collection, inv. PIC550



Figura 56. P. FABRIS, *Il gioco del pallone*, firma (non leggibile) in basso a dx, 1768; olio su tela, 73,6x128,3 cm; ex collezione di Brownlow Cecil 9° conte di Exeter, Londra, Marylebone Cricket Club, Lord's Ground Museum, inv. TN.2009.2926

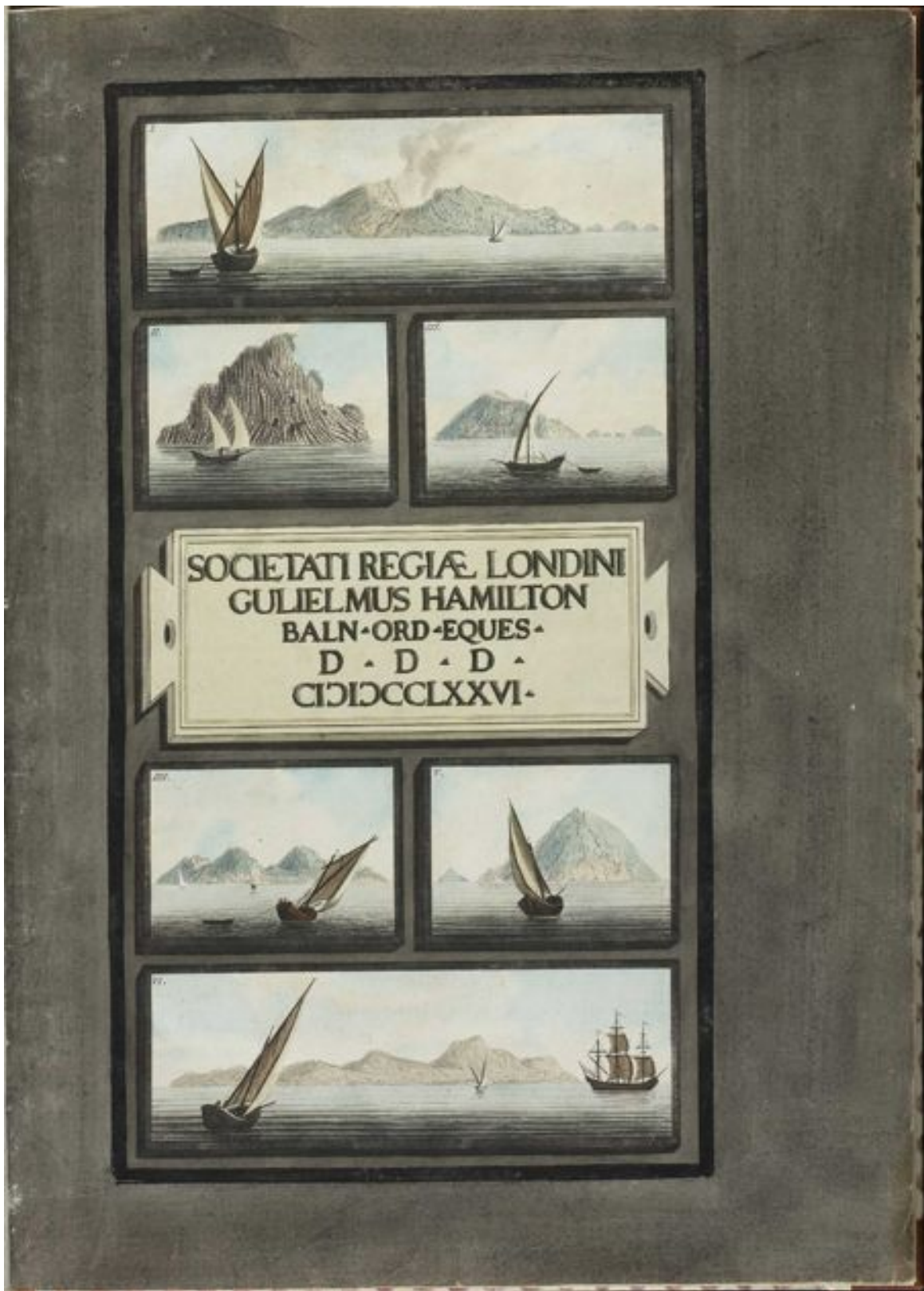


Figura 57. P. FABRIS, *Campi Phlegraei*, frontespizio, acquaforte colorata a gouache, 1776

Figura 58. A. ROBERTSON da P. Fabris, *I bagni caldi ad Agrigento*, 1783 (?); acquatinta, 32x51,5 cm; dalla collezione topografica di re Giorgio III; Londra, British Library, Maps.K.Top.84.32.b





Figura 59. A. ROBERTSON da P. Fabris, *L'Orecchio di Dioniso*, 1783 (?); acquatinta, 33,4x53 cm; ex collezione topografica di re Giorgio III, Londra, British Library, Maps.K.Top.84.38



Figura 60. P. FABRIS, *Veduta di Pozzuoli*, firmato e datato 1772; olio su tela, 128x75 cm, ex collezione Smith-Barry, Ubicazione ignota [foto b/n dalla Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 61. P. FABRIS, *Scena di vita popolare a Posillipo con il golfo di Pozzuoli sullo sfondo*, firmato in basso a sx *P. Fabris p. 1773*; olio su tela, 47x70 cm; ex collezione di sir Watkins Wilyams Wynn, già Londra, Sotheby's, 13 luglio 2013, lotto 40



Figura 62. *Strada di Mergellina e rampe di Sant'Antonio a Posillipo*, Mappa del duca di Noja, 1775 (part.)

Figura 63. *Chiaja, convento di Santa Maria a Cappella Nuova e Palazzo Sessa*, Mappa del duca di Noja (n. 485, part.)





Figura 64. P. FABRIS, *Ferdinando IV alla caccia al cinghiale nel cratere degli Astroni*, firmato e datato 1773; olio su tela, 260x157 cm; Reggia di Caserta, inv. 945[1978]



Figura 65. P. FABRIS, *Scena di vita popolare a Marechiaro con il Vesuvio sullo sfondo*, firmato in basso a sx *P. Fabris p.*; olio su tela, 47x70,5 cm; ex collezione di sir Watkins Williams Wynn, già Londra, Sotheby's, 13 luglio 2013, lotto 40



Figura 66. P. FABRIS, *Veduta di Posillipo dalla spiaggia di Chiaja*, firmata Fabris p. 1773; gouache su carta, 28x55 cm; collezione privata



Figura 67. P. FABRIS, *Veduta di Castel dell'Ovo e di Pizzofalcone*; gouache su carta, 28x46 cm; collezione privata



Figura 68. P. FABRIS, *Veduta di Pozzuoli da La Pietra*; gouache su carta, 32x87 cm; collezione privata



Figura 69. P. FABRIS, *Veduta di Napoli da Posillipo*, acquaforte colorata a gouache, da *Campi Phlegraei*, tav. III, 1776

Figura 70. P. FABRIS, *Veduta del Vesuvio da Portici*, firmato Fabris p. 1774; gouache e acquerello su carta, 28x83 cm; Brisbane, Queensland Art Gallery, inv. 1994.90.1



Figura 71. P. FABRIS, *Veduta dell'eremo dei Camaldoli a Torre del Greco, da Campi Phlegraei*, tav. XI, acquaforte colorata a gouache, 1776

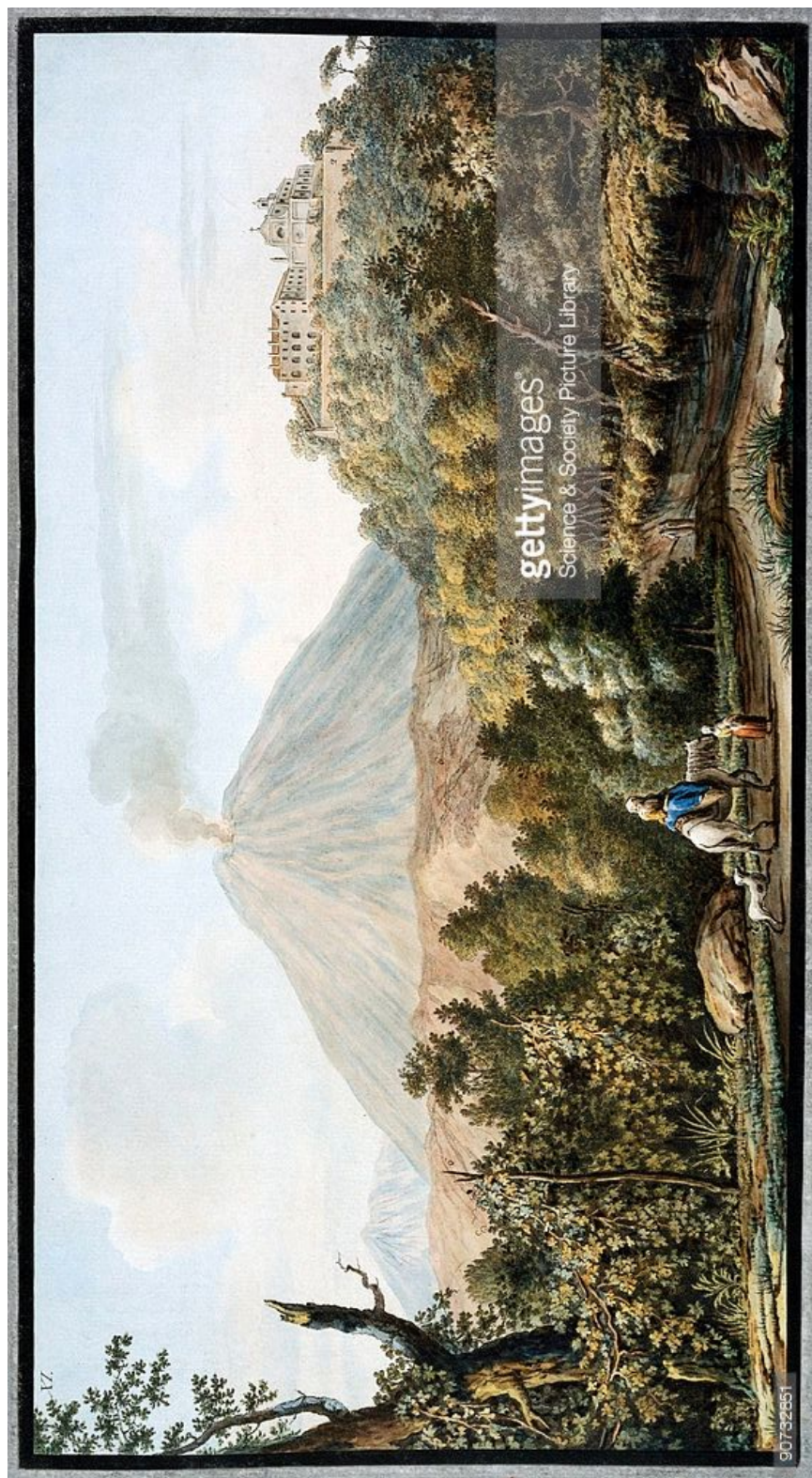


Figura 72. P. FABRIS, *Veduta di Pozzuoli*, firmata Fabris p. 1776; gouache su carta, 28,5x44,6 cm; New York, Sotheby's, 28 gennaio 2016, lotto 307



Figura 73. P. FABRIS e aiuti, *Festino su una spiaggia di Posillipo*, post 1770; olio su tela, 70x98, cm; Reggia di Caserta, inv. 2175





Figura 74. F. GIOMIGNANI da P. Fabris, *Eruzione del Vesuvio dell'8 agosto 1779*, acquaforte, da G. De Bottis, *Ragionamento Istorico sul monte Vesuvio*, tav. II, 1780



Figura 75. N. FIORILLO da S. Gatta, *Veduta del Vesuvio dopo l'eruzione dell'agosto 1779*, acquaforte, da G. De Bottis, *Ragionamento Istorico sul monte Vesuvio*, tav. IV, 1780

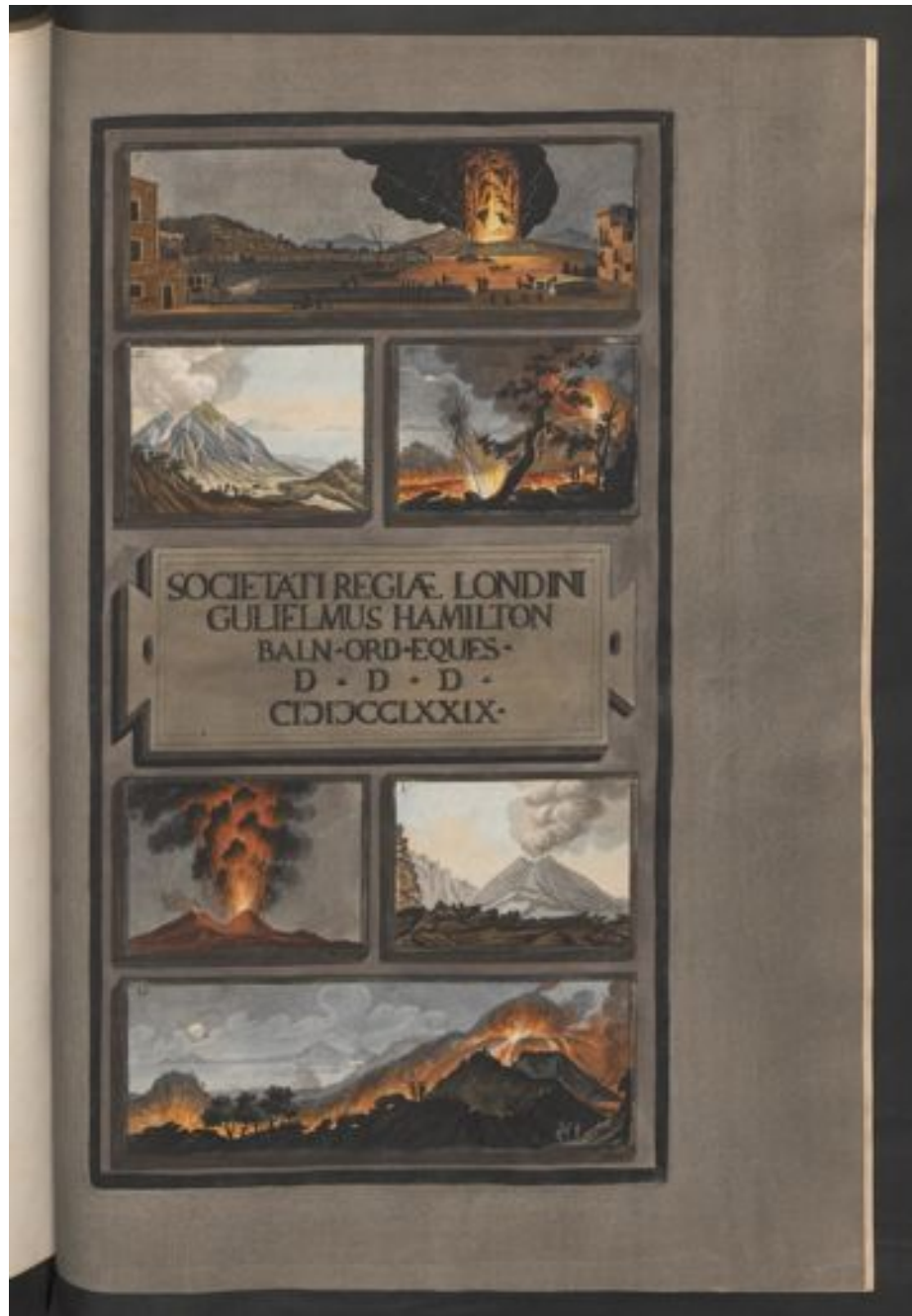


Figura 76. P. FABRIS, *Supplement to Campi Phlegraei*, frontespizio, acquaforte colorata a gouache, 1780



Figura 77. G. VAN WITTEL, *Veduta dell'eruzione del Vesuvio da Posillipo*, 1725; olio su tela, 109x156 cm; Milano, Banca popolare di Milano



Figura 78. G. VAN WITTEL, *Veduta della Darsena di Napoli*, datato 1711; olio su tela, Torino, Galleria Sabauda



Figura 79. G. VAN WITTEL, *Veduta di Posillipo, Palazzo Donn'Anna e il Vesuvio sullo sfondo*, olio su tela, 72,7x170,3 cm; Compton Verney Art gallery and Park, inv. CVCSC:0281.S



Figura 80. P. FABRIS, *Veduta fantastica con rovine classiche*, firmato e datato 1763; olio su tela, 77x128 cm; ex collezione del marchese di Breadalbane, ubicazione ignota [foto b/n da Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 81. P. FABRIS, *Veduta fantastica con rovine classiche (tempio della Sibilla di Tivoli?)*, olio su tela, 77x127 cm; ex collezione del marchese di Breadalbane, ubicazione ignota [foto b/n da Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 82. P. FABRIS, *Veduta fantastica della costa napoletana con capriccio architettonico*, olio su tela, 63,3x76,6 cm; Baltimora, Walters Art Museum, inv. 37.875



Figura 83. P. FABRIS, *Minuetto sulla spiaggia di Baia*, 1756 ca.; olio su tela, 56x102 cm;
Reggia di Caserta, inv. 2136



Figura 84. P. FABRIS, *Colazione sulla spiaggia di Baia*; olio su tela, 56x102 cm;
Reggia di Caserta, inv. 2137



Figura 85. P. MONALDI, *Scena di genere con contadini nella campagna romana*, olio su tela, Roma, Accademia di San Luca



Figura 86. G. VAN WITTEL, *Veduta di Pozzuoli*, olio su tela, 71x170 cm; ex collezione di Don Luis Francisco De La Cerda 9° duca di Medinaceli, già Maastricht, Robilant+Voena, 2016



Figura 87. P. FABRIS, *Veduta di Pozzuoli*, firmata *Fabris p.* 1776, gouache su carta, 28,5x44,3 cm; già New York, Sotheby's 26 gennaio 2016, lotto 307



Figura 88. P. FABRIS, *Scena popolare in una grotta di Posillipo*, 1766?, olio su tela, 71x98,9 cm, Edimburgo, Holyroodhouse, Royal Collection, RCIN 401091



Figura 89. P. FABRIS, *Scena di vita popolare in una grotta con Posillipo sullo sfondo*, 1766?; olio su tela, 71,5x98 cm; Edimburgo, Holyroodhouse, Royal Collection, RCIN 401092



Figura 90. P. FABRIS, *Scena di vita popolare in una grotta di Posillipo*; olio su tela, 71,3x98,8 cm; Compton Verney Art gallery and Park, inv. CVCSC:0210.S



Figura 91. P. FABRIS, *Sant'Antonio da Padova*, firmato in basso ai lati *L'Inglese/ F.*; olio su tela; Bari, Chiesa di Santa Chiara

Figura 92. P. Fabris, *San Francesco d'Assisi*, firmato in basso *Pietro/ Fabris*; olio su tela; Bari, Chiesa di Santa Chiara



Figura 93. P. FABRIS, *Eruzione del Vesuvio del 1767 dalla Darsena*, acquaforte colorata a gouache, da W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, Napoli, 1776, tav. IV, Londra, British Library



Figura 94. P. FABRIS, *Scena popolare a Mergellina*, 1771; olio su tela, 53x83 cm; Skirlaugh, Burton Constable Hall, BCF59



Figura 95. P. FABRIS, *Scena di vita popolare sulla costa di Posillipo*, 1771; olio su tela, 53x82 cm;
Skirlaugh, Burton Constable Hall, inv. BCF58



Figura 96. P. FABRIS, *Suonatori di Tarantella con bambine che danzano*, lapis e acquerello su carta;
Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, inv.10807



Figura 97. P. FABRIS, *A Luciana, N 30*, firmato *Fabris English Painter*; matita ripassata a inchiostro con ombreggiature ad acquerello; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 20647



Figura 98. P. FABRIS (o Saverio Della Gatta), *Donna di Santa Lucia*, gouache su carta, 25x20 cm; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino



Figura 99. P. FABRIS, Ciabattino e una donna napoletana; acquaforte, 194x148 mm; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 12872



Figura 100. P. FABRIS, *Studio di figure*, lapis e inchiostro su carta, 195x143 mm; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino

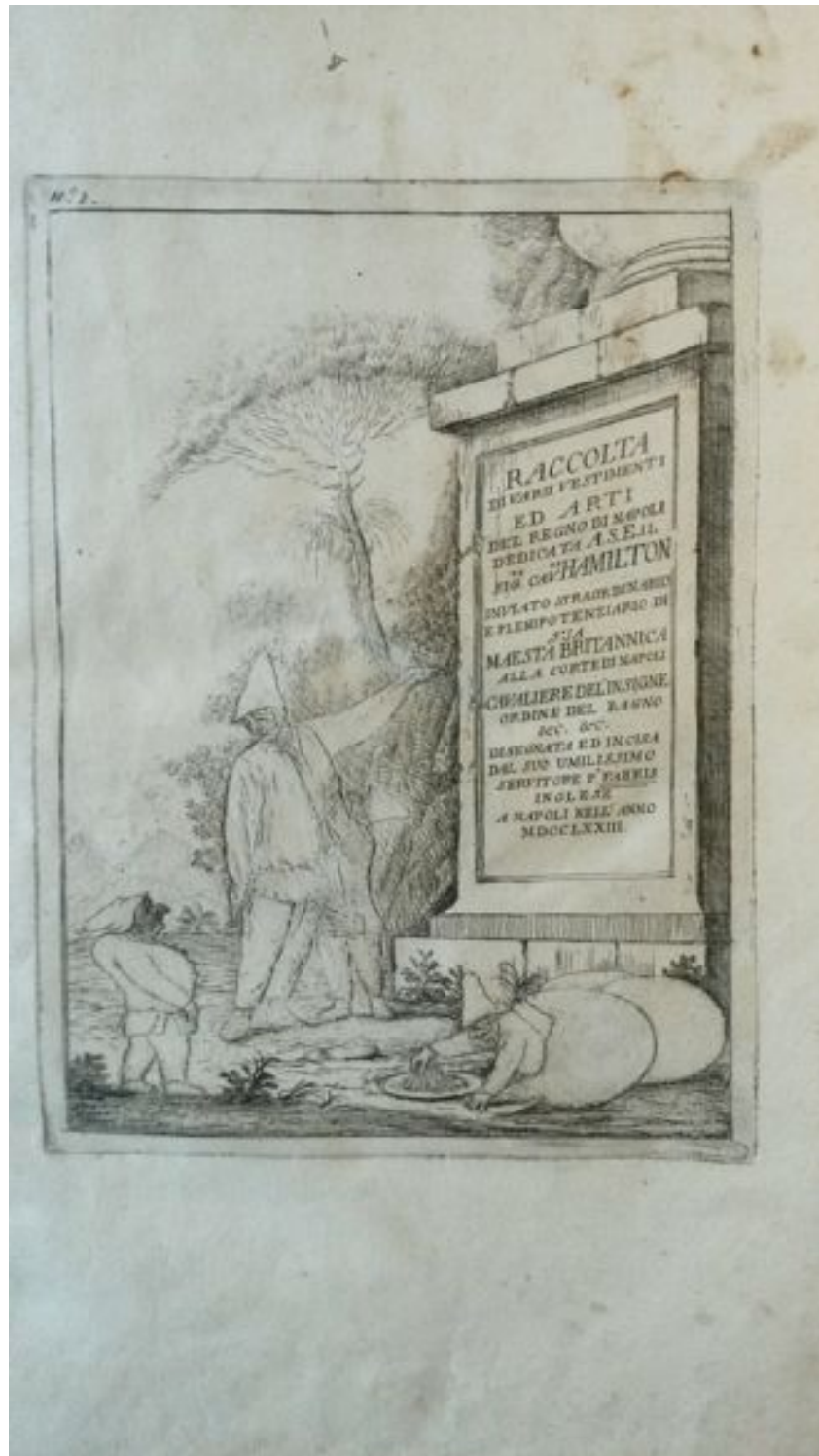


Figura 101. P. FABRIS, *Raccolta de' Varii Vestimenti e Arti del Regno di Napoli*, 1773, frontespizio; acquaforte; Londra, Victoria and Albert Museum, National Art Library



Figura 102. P. FABRIS, *Donna Luciana*,
acquaforte, da *Raccolta...*, 1773

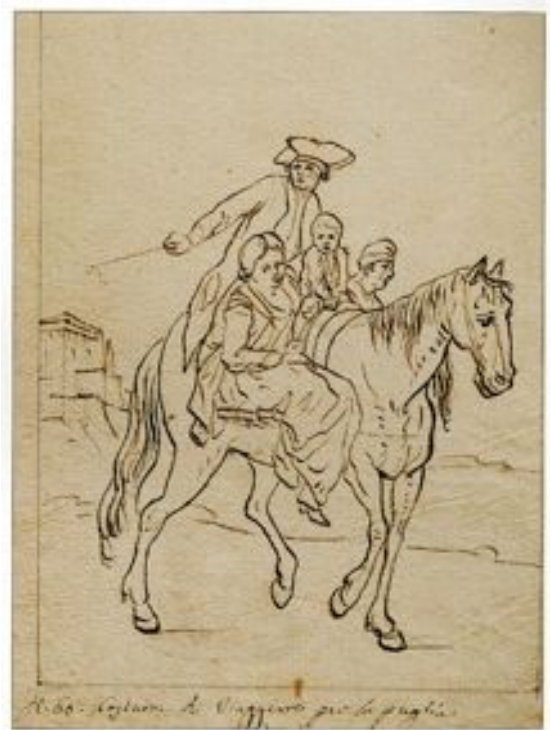


Figura 103. P. FABRIS, *Modo di viaggiare in
Puglia*; inchiostro su carta; collezione
Congedo



Figura 104. P. FABRIS, *Studio maschile*, lapis e inchiostro su carta; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 20648



Figura 105. A. ROBERTSON da P. Fabris, *Nisida from the opposite side the lazaretto*; acquatinta, 17,8x26 cm; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 13146/6



Figura 106. (attr.)P. SANDBY da P. Fabris, *View of the lake of Avernus*; acquatinta, 316x569 mm; Napoli Museo Nazionale e Certosa di San Martino



Figura 107. D. CUNEGO da F. Clérissseau, *Il tempio di Venere a Baia*, acquaforte, Wörlitz Schloss



Figura 108. C. BONAVIA, *Veduta del tempio di Venere e del Castello di Baia*; 1758; olio su tela; San Pietroburgo, Hermitage Museum



Figura 109. P. FABRIS, *Concerto in giardino*, 1760 ca.; olio su tela, 76x101 cm; già Londra, Agnew's, ubicazione sconosciuta [foto b/n da Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 110. P. FABRIS, *Lezione di cucito*, firmato P. Fabris p.; olio su tela; Napoli, collezione privata



Figura 111a. G. TRAVERSI, *Scoperta della lettera segreta* (part), olio su tela, Roma, Collezione privata

Figura 111b. G. BONITO, *Lezione di cucito* (part.)



Figura 112. G. BONITO, *Lezione di cucito*; olio su tela, 102,2x154,2 cm; già Robilant+Voena

Figura 113. Anon., *Lezione di cucito*; olio su tela; Palazzo San Gervasio, collezione D'Errico





Figura 114. P. FABRIS, *Interno domestico (Filatrice e ciabattino)*; olio su tela, 40x49 cm; ubicazione ignota [foto b/n da Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 115. P. FABRIS, *La casa del ciabattino*, firmato *Fabris p.*; olio su tela, 50x40 cm; Napoli, collezione privata



Figura 116. P. FABRIS, *Filatrice*; olio su tela, 48x39,5 cm; ubicazione ignota [foto b/n da Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 117. G. BONITO (e P. Fabris?), *Don Chisciotte beve da una canna* (part.); olio su tela; Napoli, Palazzo Reale



Figura 118. G. BONITO, *Visitazione* (part.); affresco; Reggia di Portici, Cappella reale (Volta)

Figura 119. F. CELEBRANO, *Rustico*, collezione privata



Figura 120. G. SAMMARTINO, *Contadina*;
Napoli, Museo Nazionale e Certosa
di San Martino

Figura 121. F. CELEBRANO,
Donna con paniere,
collezione privata

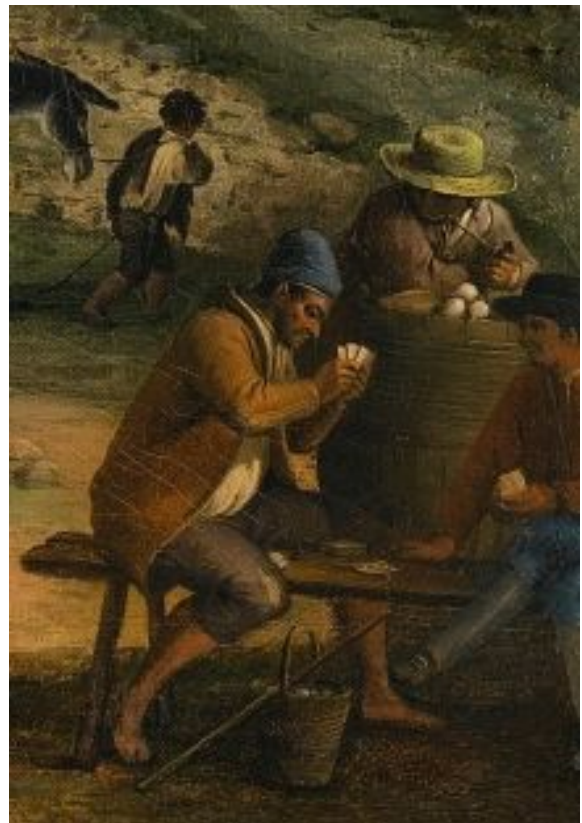


Figura 122. P. FABRIS, *Scena popolare a Mergellina (part.)*, olio su tela, 103x156 cm, già Sotheby's 13 luglio 2013, lotto 40

Figura 123. P. FABRIS, *Cuccagna al Largo del Castello*, olio su tela, Milano, mercato antiquario



Figura 124. M. FOSCHINI, *Abdicazione di Carlo III*; olio su tela, 102,5x128,8 cm; Madrid, Museo del Prado, P02427



Figura 125. M. FOSCHINI, *Giuramento di Ferdinando IV*; olio su tela, 102x128 cm; Madrid, Museo del Prado, inv. P02428



Figura 126. A. JOLI, *Il golfo di Pozzuoli*; olio su tela, 75x129,5 cm; già Galleria Cesare Lampronti

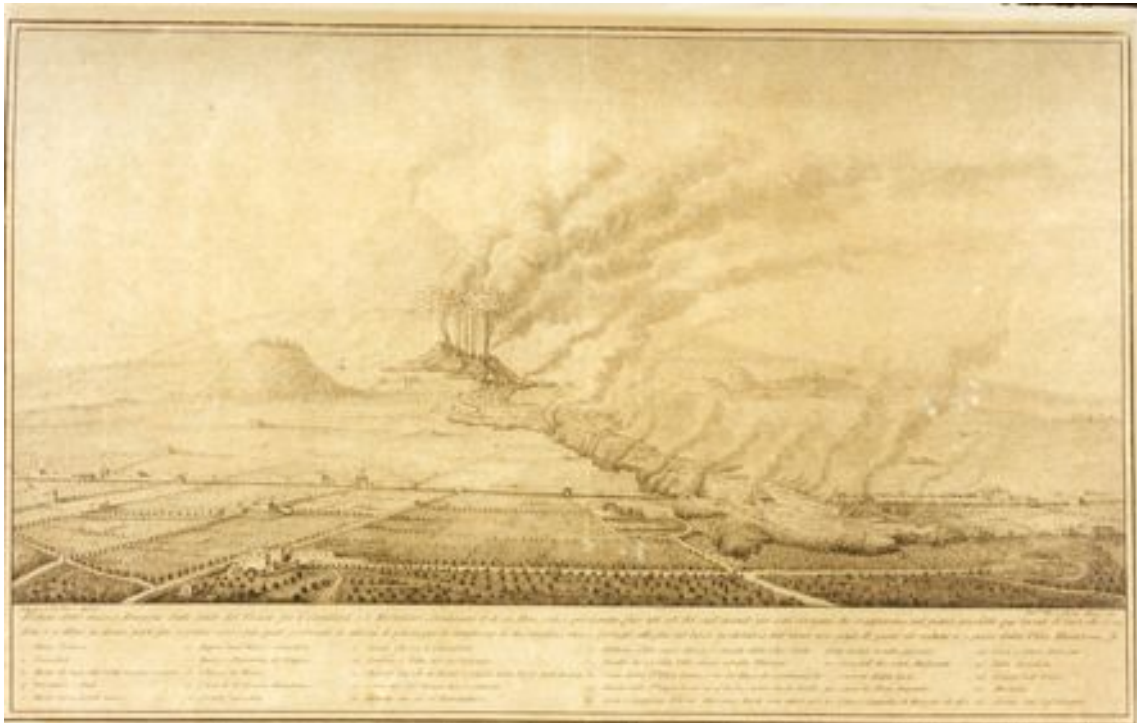


Figura 127. F. MORGHEN da A. Joli, *Eruzione del Vesuvio del dicembre 1760*; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 6359



Figura 128. A. JOLI, *Partenza di Carlo III dalla Darsena di Napoli*, 1759; olio su tela, 128x205 cm; Madrid, Museo del Prado, inv. 233



Figura 129. P. FABRIS, *Eruzione del Vesuvio del 1760*, acquaforte colorata a gouache, da *Campi Phlegraei*, tav. XII, 1776

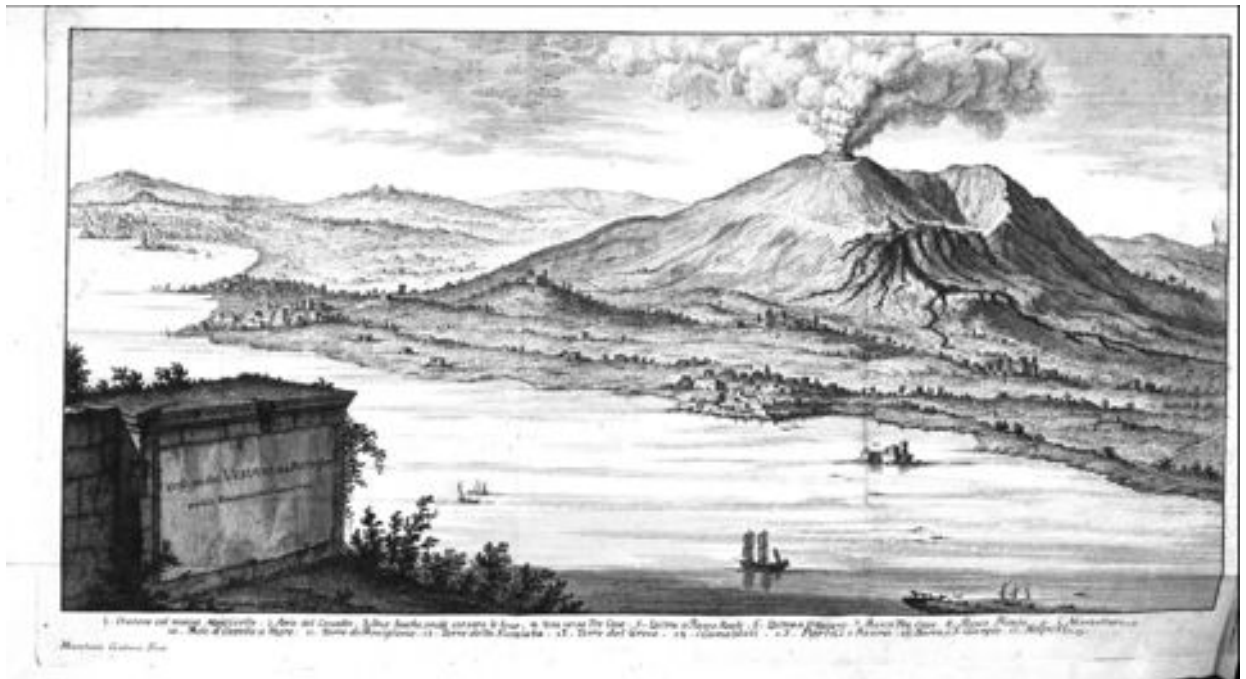


Figura 130. Marchese Galiani, *Eruzione del Vesuvio del 1751*, da G.M. Mecatti, 1751

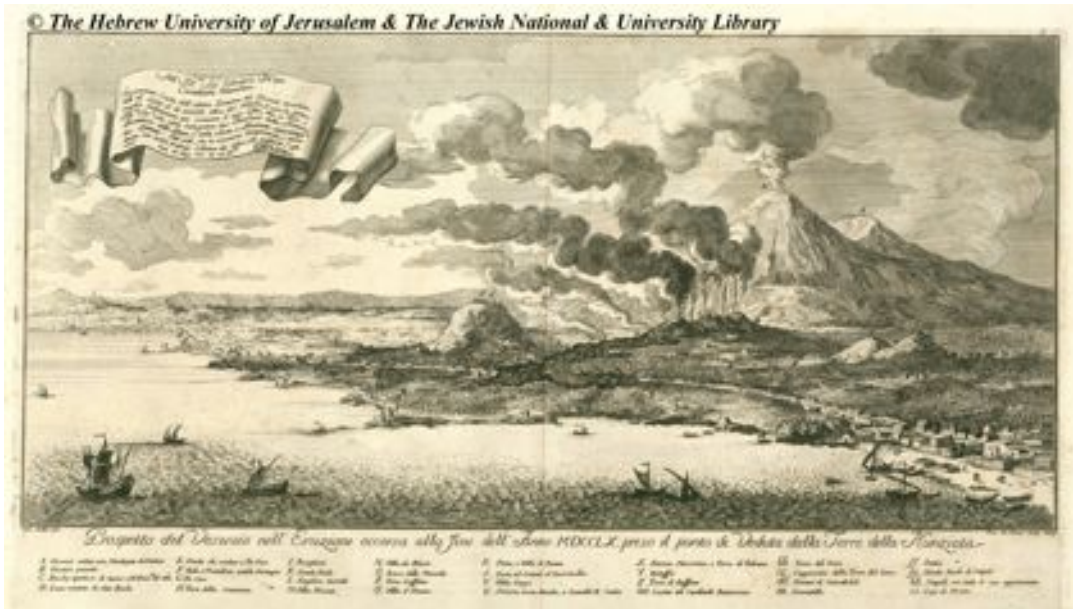


Figura 131. F. LA MARRA da A. Joli, *Eruzione del Vesuvio del 1760*, da G. M. Mecatti 1754



Figura 132. P. FABRIS, *Il Tempio di Nettuno a Paestum*; olio su tela, 56,6x90,5 cm; Compton Verney Art gallery and Park, inv. CVCS:0207.S



Figura 133. A. JOLI, *Il Tempio di Nettuno a Paestum*, iscrizione sul retro: *Interno del Tempio grande nella città di Pesto/ Ant.nio Jolli/ 1759 A Napoli*; olio su tela, 76,3x103 cm; Reggia di Caserta, inv. 386



Figura 134. G. B. PIRANESI, *I Tempi di Paestum*, acquerello e matita su carta, Londra, Sir John Soane's Museum



Figura 135. G. RICCIARDELLI, *Veduta di Drogheda*; olio su tela, 71x151 cm; Drogheda, Highlanes Gallery, inv. DMAC38



Figura 136. G. RICCIARDELLI, *Veduta di Napoli da Mergellina*; olio su tela, 63,5x129 cm; Saltram, Devon, National Trust inv. 872537



Figura 137. G. RICCIARDELLI, *Veduta della Riviera di Chiaja*; 1764 ca; olio su tela, 88,5x153 cm; Compton Verney Art gallery and Park, inv. CVSC 190.S



Figura 138. É. GIRAUD, *Vue de l'intérieur du Vesuve ou l'on voit la grosseur des Pierres allumées qui en sortent*, D.D. a S. E. M.r Cavalli Ministre de la Serenissime Republique de Venise a la Cour de Naples; 1771; 311x585 mm; da *Le Grand Golfe de Naples Par Giraud u Recueil des plus beaux palais de la dite ville MDCCLXXI*



Figura 139. A. CARDON da G. B. Natali, *Facciata e Veduta della Grotta di Napoli che forma la strada per andare a Pozzuoli*; acquaforte; da A. Paoli, *Avanzi delle Antichità esistenti in Pozzuoli, Cuma e Baia*, tav. VI, 1768



Figura 140. G. GUERRA da P. Fabris, *Pianta del cratere di Napoli*; acquaforte colorata a gouache; antiporta dei *Campi Phlegraei*, 1776



Figura 141. F. PROGENIE(?), *Veduta di Bacoli e del lago d'Averno*; acquaforte colorata a gouache; da *Campi Phlegraei* tav. XXVIII, 1776



Figura 142. F. PROGENIE, *Veduta dell'eruzione del Vesuvio dell'agosto 1779; 1779*; gouache su carta; Londra, Royal Society



Figura 143. F. PROGENIE, *Isola di Ponza*, 1784; acquerello e gouache su carta; Londra, Royal Society



Figura 144. P. FABRIS, *Bambocciata con orsi ammaestrati*; olio su tela, 41x55 cm; Reggia di Caserta, inv. 2045



Figura 145. P.-J. VOLAIRE(?), *Veduta del cono del Vesuvio in eruzione*, olio su tela, 101x149,5 cm; Dole, Musée des Beaux-Arts, inv. 376



Figura 146. ANONIMO, *Veduta del cono del Vesuvio in eruzione*; acquerello su carta; Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino, inv. 6352



Figura 147. P. FABRIS, *Veduta del cono del Vesuvio in eruzione*, acquaforte colorata a gouache; da *Campi Phlegraei*, tav. IX, 1776



Figura 148. S. DELANE, *Veduta del convento di San Cosimato*, olio su tela, 150x239 cm; Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 294



Figura 149. W. MARLOW, *Eruzione del Vesuvio del 1767*; olio su tela, 91x127 cm; Denver, Denver Art Museum, Berger Collection Trust



Figura 150. D. ALLAN, *Acconciatura del sabato*; acquerello su carta; Edimburgo, National Library of Scotland



Figura 151. D. ALLAN, *Sir William Hamilton e Lady Catherine Barlow*, datato 1770; olio su rame, 45x57 cm; Compton Verney Art gallery and Park, inv. CVCSC:357.B



Figura 152. D. ALLAN, *Sir William Hamilton*, 1775, olio su tela, 226x180,3 cm; Londra, National Portrait Gallery, inv. 589



Figura 153. TH. JONES, *Cava di tufo*, 1782, iscrizione sul verso: *No 1 in the Suburbs of Naples quarry [sic] / T. Jones*; acquerello, gomma e grafite, 37,5x48,5 cm; New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2013.451



Figura 154. TH. JONES, *La grotta di Posillipo*, iscrizione in basso: *The Entrance, next Naples, of the Grotto of Pausillipo, which is about 2400 feet long, in some parts 90, in other 70, + in some part between 10+20 high/ and 22 wide*; 1782ca; acquerello, grafite, penna, inchiostro e gouache su carta; New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1993.9



Figura 155. P. FABRIS, *Lezione di scherma nell'appartamento napoletano di Lord Fortrose*, firmato e datato sul retro 1771; olio su tela, 35,5x47,6 cm; Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery, PG2610

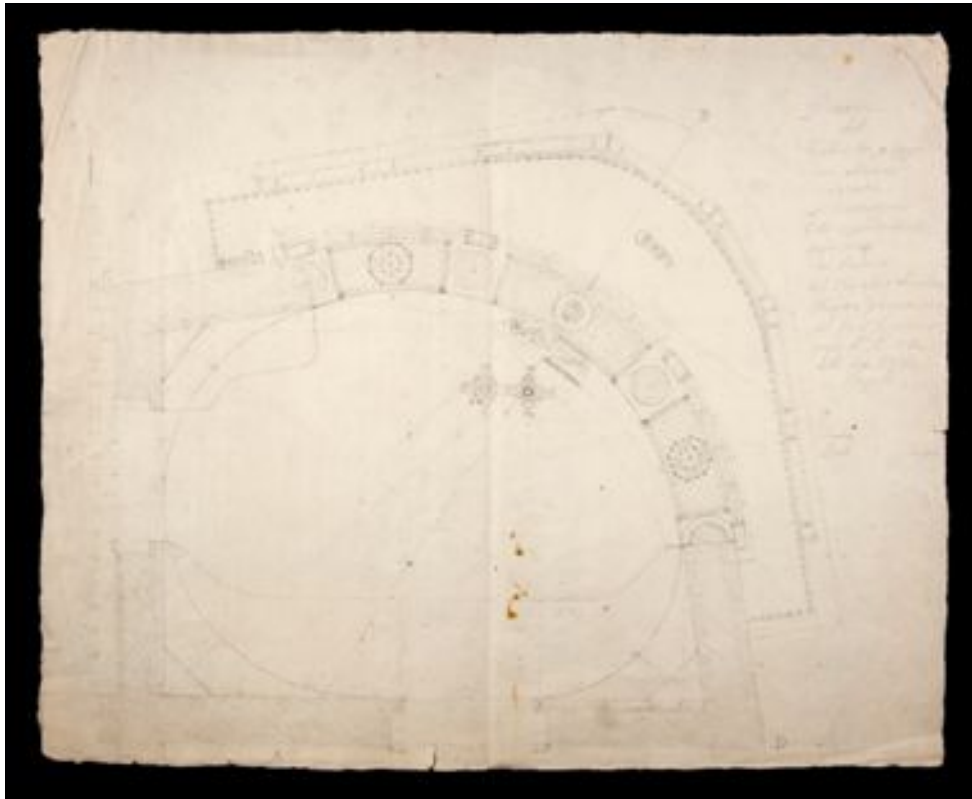


Figura 156. ANONIMO, *Pianta del Cabinetto, o Loggia con divano esposta a Mezzogiorno nello appartamento superiore del Palazzo del Cavalier Amilton Ministro plenipotenziario del Re d'Inghilterra presso S. M. il Re delle due Sicilie in Napoli*; matita su carta; Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", C.G. Busta29A288



Figura 157. *Pavimento maiolicato*, XVIII sec.; Forio d'Ischia, Arciconfraternita di Visitapoveri



Figura 158 a-b. P. FABRIS, *Veduta del Vesuvio da villa Angelica*; *Veduta del Golfo di Napoli da villa Angelica*, olio su tela, 38,5x77,5 cm, (ciascuno); New York, Sotheby's 30 gennaio 2014, lotto 127



Figura 159. P. FABRIS, *Il traghetto sul fiume Volturno presso Cajazzo*; olio su tela, 35,2x58,1 cm; Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PDP140



Figura 160. P. FABRIS, *Festa della Madonna dell'arco*, firmato 1777; olio su tela, 102,6x153,7 cm; Compton Verney Art gallery and Park, inv. CVCSC301.S



Figura 161. P. FABRIS, *Notturmo con pescatori*, firmato e datato in basso a dx *Fabris 1777*, ubicazione ignota [foto b/n da Fototeca Zeri di Bologna]



Figura 162. D. ALLAN, *Collection of Dresses by Da Allan Mostly from Nature* 1776, schizzo del frontespizio, 1776, Edimburgo, National Library of Scotland



Figura 163. P. FABRIS, *Place of arms*, firmato a sx Fabris p. 1774; acquerello e inchiostro su carta; Londra, Society of Antiquaries of London



Figura 164. P. FABRIS, *Scoperta del tempio di Iside a Pompei, da Campi Phlegraei* tav. XLI, 1776



Figura 165. P. FABRIS, *Veduta interna del tempio di Iside a Pompei*; acquerello e inchiostro su carta; Londra, Society of Antiquaries of London

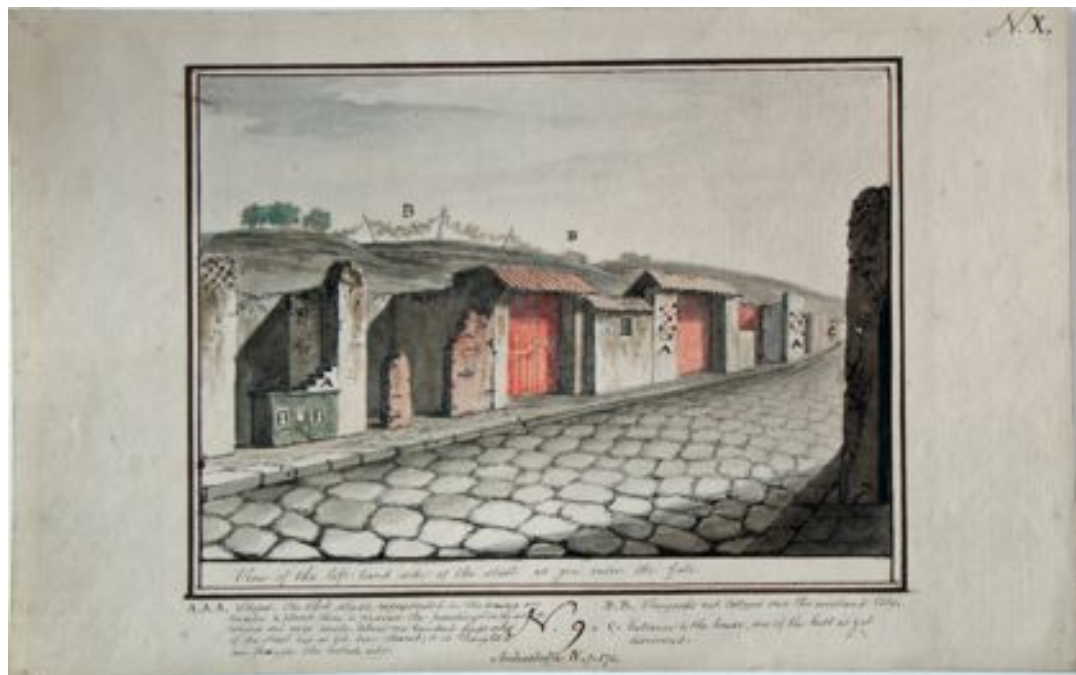


Figura 166. P. FABRIS, *Pompei-via consolare presso porta Ercolano*; acquerello e inchiostro su carta; Londra, Society of Antiquaries of London



Figura 167. P. FABRIS, *Atrio di una casa di Pompei*; acquerello e inchiostro su carta; Londra, Society of Antiquaries of London



Figura 168. P. FABRIS(?), *Cavaliere (da lastra della Tomba Weege 30)*; gouache su carta; Londra, Society of Antiquaries of London

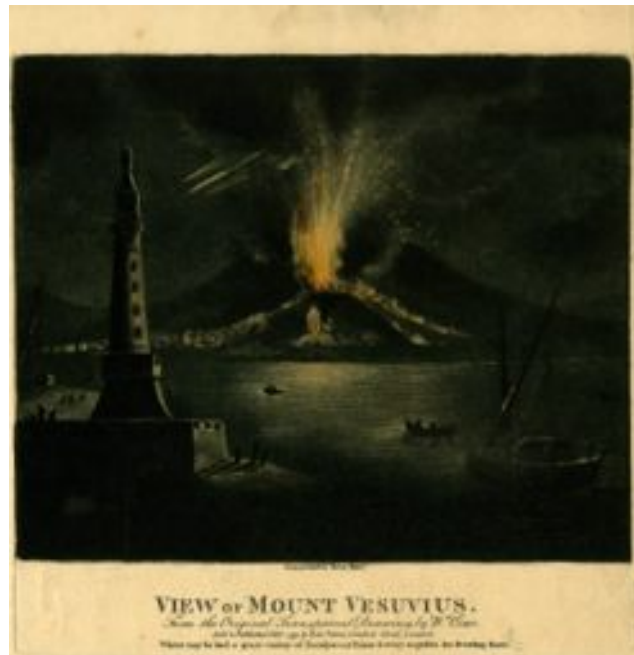


Figura 169. W. ORME, *View of The of Mount Vesuvius...published in february 1799*; incisione a mezza tinta colorata ad acquerello; 200x205 mm; Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, 2010,7081.7695



Figura 170. S. GATTA, *Veduta dell'eruzione del Vesuvio del 1794, 1794*; gouache su carta; Londra, Royal Society

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

FONTI

Francis Bacon, *Of travel*, 1682

E. Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy &c. in the years 1720-21 and 1722*, 2 voll. 1730

J. Russel, *Letters from a young painter abroad*, London, 1748, 2 ed. 1750

D. A. Parrino, *Nuova guida de' forestieri per le antichità curiosissime di Pozzuoli*, nuova ed Giuseppe Buono, Napoli, 1751

G. M. Mecatti, *Racconto istorico-filosofico del Vesuvio e particolarmente di quanto è occorso in quest'ultima eruzione*

G. M. Della Torre, *Storia e fenomeni del Vesuvio esposti dal p. d. Gio. Maria Della Torre*, in Napoli, presso Giuseppe Raimondi, 1755

T. Nugent, *The Grand Tour, or, a Journey through the Netherlands, Germany, Italy and France*, 4 voll. 2ed. 1756

Philosophical Transactions, vol. 49, 1755-1756, London, 1756

C. Barbiellini, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, in Roma appresso Niccolò e Marco Pagliarini, 1757-1773

G. De Bottis, *Ragionamento istorico intorno a' nuovi vulcani, comparsinella fine dell'anno scorso 1760 nel territorio della Torre del Greco*, Napoli nella stamperia simoniana 1760

P. Sandby, *Twelve Cryes of London done from the life*, London, 1760

D. Webb, *Inquiry into the Beauties of Painting*, 1760[4]

G. M. della Torre, *Supplemento alla storia del Vesuvio del p. Della Torre diretto al signor abbate Peiton*, 1761

Poesie per le gloriose nozze delle eccellenze loro il signor cavaliere Alvise I. Mocenigo e la signora Francesca Grimani, Venezia nella stamperia Albrizzi, 1766

P. H. d'Hancarville, *Antiquités Étrusques, Grecques et Romaines Tirés du cabinet de M. Hamilton, Envoyé Extraordinaire et Pleinipotentiaire de S.M. Britannique en Cour de Naples*, 2 voll. Napoli 1766-67

G. M. Della Torre, *Incendio del Vesuvio accaduto il 19 d'ottobre 1767 e descritto dal P. D. Gio. M. Della Torre*, Napoli, nella stamperia e a spese di Donato Campo, 1767

G. M. Della Torre, *Istoria dell'incendio del Monte Vesuvio*, Napoli, 1767

A. Pigonati, *Descrizioni delle ultime eruzioni del monte Vesuvio dal 25 marzo 1766 fino al 10 dicembre dell'anno medesimo*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1767

G. M. Della Torre, *Storia e fenomeni del Vesuvio esposti dalla sua origine sino al 1767. dal p.d. Gio. M. Della Torre*, Napoli, 1768

W. Gilpin, *An essay upon prints.....*, London, 1768

P. A. Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia Antiquitatum Puteolis Cumis Baiis existentium reliquiae*, s. l. 1768

Philosophical Transactions, vol. 58, 1768, London, 1768

A. Pigonati, *Descrizione dell'ultima eruzione del monte Vesuvio de' 19 ottobre 1767 in seguito dell'altra del 1766*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1768

F. Morghen, *Le antichità de Pozzuoli, Baja e Cuma*, Napoli, 1769

Philosophical Transactions, vol. 59, 1769, London 1769

Philosophical Transactions, vol. 60, 1770, London 1770

É. Giraud, *Le Grand Golfe de Naples*, Napoli, 1771

Philosophical Transactions, vol. 61, 1771, London, 1771

P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta in a series of letters to William Beckford*, 2 voll. London printed for Straham and Cadell, 1773

W. Hamilton, *Observations on mount Vesuvius, mount Etna and other volcanos*, London, T. Cadell, 1773

Philosophical Transactions, vol. 63, 1773-1774, London, 1774

G. De Bottis, *Ragionamento Istorico dell'incendio del Monte vesuvio che cominciò nell'anno 1770 e delle varie eruzioni che ha cagionate*, Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1776

W. Hamilton, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies. As they have been communicated to the Royal Society of London*, Napoli, 1776

W. Hamilton, *Account of the discoveries at Pompeii, communicated to the Society of antiquaries of London by the hon. Sir William Hamilton*, London printed by W. Bowyers and J. Nichols, 1777

The Critical Review or Annals of Literature by Society of Gentlemen, vol. thirty-third, february 1777, London 1777

G. De Bottis, *Ragionamento Istorico intorno all'eruzione del Vesuvio che cominciò il dì 29 luglio dell'anno 1779 e continuò fino al giorno 15 del seguente mese di agosto*, Napoli, Stamperia Reale, 1779

M. Torcia, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio, accaduta nel mese di agosto di questo anno 1779*, in Napoli, presso i Raimondi, dietro il Banco della Pietà, con licenza de' Superiori, 1779

Philosophical Transactions, vol. 70, 1780, London

W. Hamilton, *Supplement to the Campi Phlegraei being an account of the great eruption of mount Vesuvius in the month of August 1779*, Napoli, 1780

W. Beckford, *Biographical memoirs of extraordinary painters*, London, J. Robson, 1780 [trad. it. *Memorie biografiche di pittori straordinari*, a cura di M. Billi, Firenze, Giunti, 1995]

J.-C. Richard Abbé du Saint-Non, *Voyage Pittoresque ou Description du Royaume de Naples et de Sicile*, 4 voll. Clousier Paris, 1781-1786

Views in and near Naples, published by P. Sandby & A. Robertson, London, 1777-1782

F. A. Soria, *Memorie storico-critiche degli Storici Napoletani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1781-1782 [rist. an. Bologna, Forni, 1967]

H. Walpole, *A Catalogue of engravers, who have been born, or resided in England*; digested by ... Horace Walpole ... To which is added an account of the Life and Works of the latter .. London, Printed for J. Dodsley Pall-Mall, 1782

H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies, 1777-1780*, 1783

Philosophical Transactions, vol. 73, 1783, London, 1783

W. Hamilton, *An account of the earthquakes in Calabria, Sicily, &c. as communicated to the Royal Society by Sir William Hamilton*, Colchester, printed and sold by J. Fenno, at the Bible, in the Fish-Market, 1783

G. De Bottis, *Istoria dei vari incendi del monte Vesuvio cui s'aggiugne una breve relazione di un fulmine, che cadde quì in Napoli nel mese di giugno dell'anno 1774 di D. Gaetano De Bottis*, Seconda edizione corretta, e accresciuta, Napoli, nella Stamperia Regale, 1786

W. Hamilton, *Some particular of the present state of mount Vesuvius and a voyage to the island of Ponza*, London, printed by J. Nichols, 1786

Philosophical Transactions, vol. 76, 1786, London, 1786

J. P. Hackert, *Lettera a sua Eccellenza il Signor Cavalier Hamilton inviato straordinario di Sua maestà britannica nel Regno delle Due Sicilie e cavaliere dell'ordine del bagno &, di Filippo Hackert, sull'uso della vernice in pittura*, 1787

Interpretation des peintures sur un service de table travaillé d'après la bosse dans la Royale fabrique de porcelane... à Naples 10 may 1787 dans la royale imprimerie

W. Hamilton, *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years 1789. and 1790. now in the possession of sir W.m Hamilton ... with remarks on each vase by the collector* volume 1-3, Napoli, 1791-95

Lord Francis Garden Gardenstone, *Travelling Memorandums made in a tour upon the Continent of Europe, in the years 1786, 1787, and 1788*, by the Honourable Lord Gardenstone, 3 voll. Edinburgh, printed for Bell&Bradfute, 1791-95

L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, 1793

N. Hadrawa, *Ragguagli dei varii scavi e scoperte di antichità fatte nell'isola di Capri*, Napoli, 1793

W. Gilpin, *Three essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is added a poem, on landscape painting*, London, 1794

R. P. Knight, *The Lanscape, a didactic poem in three books, addressed to Uvedale Price, Esq.*, London, 1794

A. Filomarino della Torre, *Breve descrizione de principali incendi del monte Vesuvio e di molte vedute di essi ora per la prima volta ricavate dagli storici contemporanei, ed esistenti nel gabinetto del Duca Della Torre*, Napoli, 1795

W. Hamilton, *An account of the late eruption of Mount Vesuvius. In a letter from the Right Honorable sir William Hamilton, Knight of Bath, fellow of the Royal Society, to sir Joseph Banks, bart. President of the Royal Society*, London, Peter Elmsly, 1795

Philosophical Transactions, vol. 85, 1795, London, 1795

F. Piranesi (V. Monti), *Lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton*, s.l. 1795 [ed. a cura di R. Caira Lumetti, Palermo, 1991]

A history, or description general and circumstantial, of Burghley House, the seat of the Right Honorable and Earl of Exeter, by J. Horn, Shrewsbury, J. & W. Eddowes, 1797

Memoirs of sir William Hamilton (from Baldwin's Literary Journal), in *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, vol. 74, part 1, 1804

R. P. Knight, *An Analitical Inquiry into the Principles of Taste*, London, Luke Hasard, 1808

The Librarian, by James Savage of the London Institution, 4 vols., London, printed by and for William Savage, 28 Bedford Bury, 1808

Mémoires de la comtesse de Lichtenau écrit par elle-même en 1808, Paris, 1809

G. G. Grossi, *Ricerche su l'origine, i progressi e sul decadimento delle belle arti fondate sul disegno*, Napoli, 1821

Lettres de la marquis du Deffand à Horace Walpole, depuis Comte d'Orford, écrites dans les années 1766 à 1780, auxquelles sont jointes des lettres de Madame Du Deffand à Voltaire, écrites dans les années 1759 à 1775; publiées d'après les originaux déposés à Strawberry-Hill, 4 voll. Paris, 1824

Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, a cura di Michelangelo Gualandi; in aggiunta a quella di G. Bottari e S. Ticozzi, 3 voll. Sala Bolognese, A. Forni, 1983, [Ripr. facs. dell'ed. Bologna, A spese dell'editore ed annotatore, 1844-1856]

Correspondance complete de M.me du Deffand avec la duchesse de Choiseul, l'Abbé Barthélémy et m. Craufurt, publiée avec une introduction par Sainte-Aulaire, Paris, Michel Levy Frère, 1866

W. Beckford, *The travel diaries of William Beckford of Fonthill*, edited with a memoir by Guy Chapman, s.l. s.d. [New York 1972, fac-simile ed. 1928]

C. Burney, *An Eighteenth century musical tour in France and Italy*, London, 1959

Correspondance complete de la Marquisa Du Deffand avec ses amis le president Henault, Montesquieu, D'Alembert, Voltaire, Horace Walpole: Marquise Du Deffande; classéé dans l'ordre chronologique et suppressions augmentées des lettres inédites au Chevalier de l'Isle, précédée d'une histoire de sa vie, de son salon, de ses amis, suivie de ses oeuvres diverses et éclairée de nombreuses notes par M. De Luscuré, Paris, 1865, Genève, Slatkine Reprints, 1989

Giuseppe II d'Asburgo, *Cortelazzara. Relazione a Maria Teresa sui Reali di Napoli* (1769), Napoli, 1992

J. W. Tischbein, *Dalla mia vita: viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli, edizioni scientifiche italiane, 1993

D. A. F. Marquis de Sade, *Voyage d'Italie, ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes, ouvrage dans lequel on s'est attaché à développer les usages, les moeurs, la forme de législation, etc., tant à l'égard de l'antique que du moderne, d'une manière plus particulière et plus étendue qu'elle ne paraît l'avoir été jusqu'à présent*, 2 voll. Paris, Fayard, 1995

D. A. F. marchese di Sade, *Viaggio in Italia, ovvero Dissertazioni critiche, storiche e filosofiche sulle città di Firenze, Roma, Napoli e Loreto, e sulle strade adiacenti a queste quattro città*, edizione stabilita e presentata da Maurice Lever, prefazione di Carlo Pasi, Torino, 1996

B. Tanucci, *Epistolario*, a cura e con introduzione di M. Barrio, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, vol. 14, XXXIII, 1995

L. del Pozzo, *Cronaca civile e militare delle Due Sicilie sotto la dinastia borbonica: dall'anno 1734 in poi*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1857 [Battipaglia, Ripostes, 2011]

Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del canonico Celano, Napoli a spese di Salvatore Palermo, 1792 [facs. 1969]

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll. Napoli 1788-89 [Bologna, Forni, 1989 facs.]

C. L. de Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Roma-Bari, Laterza, 1990

D. Romanelli, *Napoli antica e moderna, dedicata a S. M. Ferdinando IV re delle Due Sicilie dall'Abbate Domenico Romanelli*, 189

G. Nobile, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in 30 giornate*, Napoli, 1855

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

Chracas, *Diario Romano. Sunti e Notizie*, Roma, Associazione Alma Roma, 1999

J. J. Winckelmann, *Letter and report on the discoveries at Herculaneum*, introduction, translation and commentary by C. C. Mattusch, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011

DIZIONARI E REPERTORI

C. H. de Heineken, *Dictionnaire des artistes*, 1778

Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la Gravure, par F. Basan, Graveur, 2 voll. Bruxelles, 1789

Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure, par M. Watelet de l'Academie française...et M. Leveque, Paris, 1792

Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la gravure jusques à nos jours: les artistes rangés par ordre chronologique, et divisés par école, Par M. Huber et C.C.H. Rost, Londres, 1797-1804

Anecdotes of painters who have resided or been born in England with critical remarks on their production, by Edward Edwards, London, 1808

The Librarian; being an account of scarce, valuable and useful books, edited by James Savage, of The London Institution, London, printed by and for J. Savage, 28 Bedford Bury, 1809, vol. 3

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, tomo secondo, ed. IV, Pisa, 1815

Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino, Parma, dalla tipografia ducale, 1821, parte I, vol. VIII

Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Madame la comtesse d'Einsiedel de Reibersdorf etc par J. G. A. Frenzel conservateur de la galerie de S. M. le roi de Saxe, II vol. Dresde 1833

Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc, bearbeitet von Georg Kaspar Nagler, München verlag von E. A. Fleischmann, 1837

The Scottish Nation; or the surnames, families, literature, honours, and biographical history of the people of Scotland, by William Anderson, vol. II DAL-MAC, Edinburgh and London, A. Fullarton&co, 1867

The first proof of *Universal Catalogue of book on art*, South Kensington Museum, London, 1870

A. Graves, *A dictionary of artists who have exhibited works in the principal London exhibitions of oil painting from 1760 to 1880*, London, G. Bell, 1884

Dictionary of painters and engravers, biographical and critical, by Michael Bryan, new edition revised and enlarged by R. E. Graves of the British Museum and sir Walter Armstrong director of the National Gallery of Ireland, London, Gerge Bell & sons, 2 voll. 1899

W. Wroth, *Hamilton, sir, William*, voce in *Dictionary of National Biography*, ed. by L. Stephen and S. Lee, vol. VIII, London, Smith Elder & co., 1908

The Royal Academy of Arts; a complete dictionary of contributors and their works from its foundation in 1769 to 1904, by Algernon Graves....compiled with the sanction of the President and council of the Royal Academy, London, H. Graves & co. 8 voll. 1905-1906

U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XI, 1915

Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der initialen des Namens, der Abkürzung desselben, &c., bedient haben ... ein für sich bestehendes Werk, aber zugleich auch Ergänzung und Abschluss des Neuen allgemeinen Künstlerlexicons, und Supplement zu den bekannten Werken von A. Bartsch, Robert-Dumesnil ... , Bearbeitet von dr. G.K. Nagler; fortgesetzt von dr. A. Andresen & C. Clauss, München, 1919

U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XIX, 1919, voce *Sandby, Paul*

O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani, 1771-1173*, ed. a cura di O. Morisani, Napoli, Reale deputazione di storia patria, 1941

M. H. Grant, *A dictionary of British Landscape painters*, Leigh-on-sea, 1952

R. Colas, *Bibliographie générale du costume et de la mode*, 2 voll. New York, 1963

A. Graves, *The Society of Artists of Great Britain 1760-1791; The Free Society of Artists 1761-1783: A Complete Dictionary of Contributors and their Work from the Foundation of the Societies to 1791*, Bath, Kingsmead Reprints, 1969 [1907], voce *Fabris, Pietro*

Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1970-1971, [ristampa ed. 1854]

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall' XI al XX secolo, vol. IV, Torino, 1973, voce *Fabris, Pietro*

Dean, Hugh, voce in *Dictionary of British art. The dictionary of British 18th century painters in oils and crayons*, by E. Waterhouse, Woodbridge, Suffolk, Antique collectors club, 1981

Dizionario biografico degli italiani, vol. 43, Roma, 1993 *Fabris, Pietro*, voce

The dictionary of art, edited by J. Turner, vol. 10, London, 1996 *Fabris, Pietro*, voce

A dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800 compiled from the Bringsley Ford Archive by J. Ingamells, New Heaven and London, 1997

E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateur et graveurs de tous le temps et des tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, ristampa a cura di J. Busse, 1999 *Fabris, Pietro*, voce

P. J. Willets, *Catalogue of the manuscripts in the Society of Antiquaries of London*, London, Society of Antiquaries, 2000

K. G. Saur, *Allgemeines Künstler - Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 36, München – Leipzig, 2003 *Fabris, Pietro*, voce

A. Pettoello, *Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia, 2005

N. Jaffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, London, Unicorn press, 2006

The Oxford Dictionary of Arts and Artists, edited by I. Chilvers, fourth edition, Oxford, 2009 *Allan, David*, voce

Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768), a cura di A. Magaouda e D. Costantini, Roma, ISMEZ, 2011

B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, 4 voll, Napoli, Paparo Edizioni-artstudiopaparo, 2003-2014

VIAGGIATORI STRANIERI IN ITALIA

F. Reil, *Leopold Friedrich Franz. Herzog und Fürst von Dessau*, Dessau, 1845

A. Graf, *Ingesi in Italia nel Settecento*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", s. V, vol. 151, Roma, Nuova Antologia, 1911

A.P. Oppè, *The drawings of Paul and Thomas Sandby*, London, 1947

P. F. Kirby, *The Grand Tour in Italy: 1700-1800*, Ragusa, Vanni, 1952

H. Honour, *English Patrons and Italian sculptors in the first half of the Eighteenth century*, in "The Connoisseur", May, 1958

L. Lewis, *Connoisseurs and secret agents in Eighteenth Century Rome*, London, 1961

A. Burgess - F. Haskell, *The age of the Grand Tour*, London, 1967

R. S. Pine-Coffin, *Bibliography of British and American travel in Italy to 1860*, Firenze, L. S. Olschki, 1974

M. Girouard, *Life in the English Country House*, New-Haven and London, 1978

V. I. Comparato, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo*, in "Quaderni Storici", a. XIV, n. 42, settembre-dicembre 1979, Bologna, Il Mulino

F. Farinelli - T. Isenburg, *Le intenzioni del pittoresco: i viaggiatori stranieri in Italia meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Paesaggio: immagine e realtà*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria di arte moderna), Milano, Electa, 1981

C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia- Annali, vol. V: Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982

G. Pagano De Divitiis, *I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte a Napoli del Seicento*, in "Prospettive Settanta", n. 3-4, 1982, pp. 376-393

F. Borroni Salvadori, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente*, in "Mitteilungen der Kunsthistorisches Institute in Florenz", vol. 27, 1983, pp. 83-124

Viaggiatori inglesi in Italia: appunti introduttivi per una storia del viaggio in Italia selezionati a cura di studenti del 1. anno di lingua e letteratura inglese, Torino, G. Giappichelli, 1983

Il commercio inglese nel Mediterraneo dal '500 al '700 - Corrispondenza consolare e documentazione britannica tra Napoli e Londra, a cura di G. Pagano De Divitiis, Napoli, 1984

E. Chaney, *The Grand Tour and beyond. British and American travellers in southern Italy, 1545-1960*, in *Oxford, China and Italy. Writings in honour of sir Harold Acton on his eightieth birthday*, ed. by E. Chaney, N. Ritchie, Firenze, Passigli, 1984

J. Black, *The British and the Grand Tour*, Beckenham, 1985

N. Figgis, *Irish artists and society in Eighteenth century Rome*, in "Irish Art Review", vol. 3, n. 3, 1986

F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, in *Storia d'Italia. Il Paesaggio*, t. V, Einaudi Torino, 1989

N. Figgis, *The Roman Property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry: 1730-1803*, in "The Walpole Society", LV, London, 1989-1990

J. Black, *The British abroad: the Grand Tour in the Eighteenth century*, Stroud, Sutton; New York, St. Martin's Press, 1992

C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992

E. Kanceff, *Poliopticon italiano*, Centro Interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, Génève, 1992

A. Maćzak, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1992

Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600, a cura di G. Capuano, Salerno, 1994

J. Black, *Grand Tour*, in *Il Tempo Libero - Economia e società (loisirs, leisure, temps libre, Freizeit) secc XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, 1995

D. Hancock, *Citizens of the world: London merchants and the integration of the British Atlantic community, 1735-1785*, Cambridge, Cambridge University press, 1995

C. Knight, *Sulle orme del Grand Tour. Uomini, luoghi, società del Regno di Napoli*, Napoli, Electa, 1995

C. Chard - H. Langdon, *Transports. Travel, pleasure and imaginative geography, 1600-1830*, New Haven-London, Yale University press, 1996

M. Rüffer, *Die Reisen Leopolds III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs in "Weltbild Wörlitz"*, 1996

J. D. Draper – G. Scherf, *Augustin Pajou dessinateur en Italie, 1752-1756*, Société de l'Art français, Archives de l'Art français, Nouvelle période, tome XXXIII, vol. I, 1997

E. Chaney, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London, F. Cass, 1998

C. Chard, *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography 1600-1830*, Manchester, Manchester University press, 1999

Viaggiatori britannici a Napoli nel '700, a cura di G. Capuano, Napoli, 1999

C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999

Viaggiatori inglesi tra Sette e Ottocento, saggi di D. Niedda e altri, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, 1999

Aspects of the Grand Tour: some writers, architects and artists in Italy 1600-1845, ed. by C. Hornsby, The British School at Rome, 1999

The impact of Italy: the Grand Tour and beyond, edited by C. Hornsby, London, British School at Rome, 2000

A. Gatti, *Ingesi a Napoli nel Viceregno Austriaco: Joseph Addison, Lord Shaftesbury, George Berkley*, Napoli, Vivarium, 2000

G. Pagano De Divitiis, *Cultura ed economia: aspetti del Grand Tour*, in "Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 12, 2000

S. Blasio, *Roma, 1746: Alexander Cozens e Vernet*, in "Paragone", LII, 2001, 37-38, pp. 3-24

Grand Tour: viaggi narrati e dipinti, Atti del convegno internazionale di studi *Grand Tour: arti e letteratura di viaggio dal XVI al XIX secolo* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20-21 marzo 1997), a cura di C. De Seta, Napoli, 2001

K. Turner, *British travel writers in Europe 1750-1800: authorship, gender and national identity*, Aldershot, Ashgate, 2001

Viewing antiquity. The Grand tour, antiquarianism and collecting, a cura di C. Pole e L. Marchesano, "Ricerche di storia dell'arte", vol. 72, 2001

U. Di Pace, *Paestum, Salerno, Amalfi nella visione dei viaggiatori stranieri*, Napoli, Electa Napoli, 2002

Marble wilderness: motivi e relazioni di viaggio di Ingesi in Italia, a cura di M. Pala, Cagliari, 2002

J. M. Luzòn-Nogué, *Inglés del Westmorland en el Reino de Napoles*, in "Rivista storica del Sannio", s. 3, a. 9, (1 sem.) 2002

J. Black, *Italy and the Grand Tour*, New Haven; London, Yale University press, 2003

Paestum nei percorsi del Grand Tour, Fondazione Giambattista Vico, Napoli, Paparo, 2003

M. G. Brennan, *The origins of the Grand Tour. The travels of Robert Montagu, Lord Mandeville (1649-1654), William Hammond (1655-1658), Banaster Maynard (1660-1663)*, London, The Hakluyt Society, 2004

J. Scott, *The pleasure of Antiquity*, New Haven, 2004

J. Raspi Serra, *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane: ville e palazzi di Roma, 1756*, 4 voll., Roma, Quasar, 2000-2005

Grand Tour. Adeliges Reisen und europaische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien (Rom, Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000), herausgegeben von Rainer Babel und Werner Paravicini, Ostfildern, J. Thorbecke, c2005

D. A. D'Alessandro, *I Mozart nella Napoli di Hamilton: due quadri di Pietro Fabris per Lord Fortrose*, Napoli, 2006

M. Hargraves, *Candidates for fame. The Society of Artists for Great Britain 1760-1791*, New Haven, London, published for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University press, 2006

Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento: il diario di Thomas Jones, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, [2003] 2006

K. Retford, *The domestic life: family portraiture in Eighteenth century in England*, London, 2006

P. D. Smecca, *Viaggiatori britannici e francesi in Sicilia: 1500-1915: bibliografia commentata*, La Spezia, Agora, 2006

J. Kelly, *The portraits of sir James Gray (c. 1708-73)* in "The British Art Journal", 8.1, 2007

G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité: pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie (milieu de 18e siècle- début 19e siècle)*, Rome, Ecole Française de Rome, 2008

C. M. Sicca, *John Talman, an early Eighteenth century connoisseur*, New Haven Paul Mellon Center for studies in British art, 2008

Souvenir d'Italie - Il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea, a cura di M. Migliorini e G. Savio, Genova, De Ferrari, 2008

Il viaggio e i viaggiatori in età moderna: gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani, Atti del convegno (Perugia, 2007), a cura di A. Brillì e E. Federici, "Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation", Bologna, 2009

J. M. Kelly, *The Society of Dilettanti. Archeology and identity in the British Enlightenment*, New Haven, published for The Paul Mellon Center for studies in British Art by Yale University Press, 2009

La Cascata delle Marmore: uno scenario del Grand Tour, XVII-XVIII secolo, a cura di A. Brillì, S. Neri, G. Tomassini, Città di Castello, Edimond, 2010

C. de Seta, *Il fascino dell'Italia nell'età moderna. Dal Rinascimento al Grand Tour*, Milano, Raffaello Cortina, 2011

D. Marshall - S. Russell - K. Wolfe, *Roma britannica: art patronage and cultural Exchange in eighteenth-century*, Rome, British School at Rome, 2011

C. Eisen, et al. *Con le Parole di Mozart*, Lettera 184 <<http://letters.mozartways.com>>. Version 1.0, pubblicato da HRI Online, 2011. ISBN 9780955787676

J. M. Kelly, *Letters from a Young Painter Abroad: James Russel in Rome, 1740-1763*, Introduction and Critical Edition of the James Russel Manuscripts, in "The volume of The Walpole Society", 74, 2012, 61-164

C. Mattusch, *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710-1890*, Center for Advanced Study in the Visual Arts (U.S.), Washington, National Gallery of Art in association with Yale University Press, 2013

J. T. Boulton - T. O McLoughlin, *News from abroad: letters written by British travelers on the Grand Tour, 1728-71*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012

R. Sweet, *Cities and the Grand Tour: the British in Italy, c.1690-1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012

E. Chaney - T. Wilkis, *The Jacobean Grand Tour: early Stuart travellers in Europe*, London, I. B. Tauris, 2014

C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano, 2014

F. W. von Erdmannsdorff - G. H. von Berenhorst, *Un Grand Tour. Deux journaux d'un meme voyage en Italie, France et Angleterre (1765-1768)*, transcrit à partir des deux documents originaux et présenté par François Colson, Paris, Honoré Champion, 2 voll. 2014

J. M. Kelly, *Rome and its British and Irish artists, 1730-1750*, in *Richard Wilson*, ex. cat. 2014, pp. 35-51

CATALOGHI DI MUSEI E COLLEZIONI

A guide to Burghley House, Northamptonshire, the seat of the marquis of Exeter; containing a catalogue of all paintings, antiquities &c, with biographical notices of artists, Stamford, John Drakard, 1815

Catalogue of paintings, statues, busts etc at Marbury Hall, the seat of John Smith Barry esq. in the County of Chester, Warrington, printed by J. and J. Haddock, Horse Market, 1819

British Museum, *Catalogue of Maps, Prints and drawings etc. forming the geographical and topographical collection attached to the Library of his late Majesty King George the third*, London, 2 voll. 1829

F. R. Earp, *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1902

Museo del Prado, *Inventario general de las pinturas*, Madrid, 1952

Leeds City Art Gallery and Temple Newsam House. Catalogue of paintings: Works by artists born before 1800, edited by H. Honour, Leeds, 1954

J. W. Goodison – G. H. Robertson, *Catalogue of paintings in the Fitzwilliam Museum, voll. II, Italian school I*, Cambridge, 1967

Marques de Lozoya, *Reales Sitios*, 1968

M. Picone Causa, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli, 1974

Soprintendenza alle Gallerie della Campania, *Acquisizioni 1960 - 1975*, Napoli, 1975

F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore, 1976

Gli Uffizi, Catalogo Generale, Firenze, 1979

Museo del Prado, Catalogo General de pinturas, 2 voll., Museo del Prado, Espasa Calpe, Madrid, 1990

Paul Sandby - the collection in the City of Hamilton Art Gallery - a commentary, City of Hamilton Art Gallery and Faigan, Julian, City of Hamilton Art Gallery, c1981

Italian Paintings from Burghley House, exhibition catalogue, ed. by H. Brigstocke - J. Somerville, Alexandria (Virginia), 1995

Burton Constable Hall: the Eighteenth and Nineteenth centuries, Beverley, 1998

Soane: connoisseur and collector: a selection of drawings from Sir John Soane's Collection, London, 1999

Compton Verney: a history of the house and its owners, edited by R. Bearman, conference at Compton Verney, 1998; Stratford-upon-Avon, Shakespeare Birthplace Trust, 2000

Temple Newsam Paintings, edited by J. Lomax, Leeds, Leeds Museums and Galleries, 2000

Catalogue of paintings in Wellington Museum, Apsley House, C.M. Kauffmann revised by S. Jenkins with contributions from M. E. Wieseman, London, 2009

S. Jenkins et alii, *Compton Verney. A guide to the collection*, London, Scala publishers ltd, 2010

Compton Verney House, Catalogue of Paintings. Naples 1600-1800, online catalogue, 2010

CATALOGHI DI ASTE

To All Lovers of Virtú. A catalogue of a well-known and approved collection of pictures... [of Mr William Hamilton] ... Which will be sold by auction, by Messrs. Prestage and Hobbs at their Great room the End of Seville-Row, next Conduit Street, Hanover Square. on Friday and Saturday the 20th and 21st of February 1761, etc. MS. note and prices [by Horace Walpole], London, 1761

A Catalogue of the genuine and valuable collection of pictures, belonging to a Gentleman, [Mr William Hamilton Minister at Naples] lately gone abroad, (Brought from his House in the King's Mews)....which will be sold by auction by Mr. Prestage, at his Great Room the End of Seville-Row, next Conduit-street, Hanover-square. on Thursday and Friday, the 24th and 25th of Jan. 1765, London, 1765

A Catalogue of A Capital Collection of Italian, French, Flemish and Dutch Pictures Of the most admired Masters, The Property of A Person of Distinction going abroad, To which, by Permission, are added A small well-chosen Collection of Pictures and Bronzes, a few select Pieces of the Very Rare Old Raised Japan, high-finished Miniatures, &c. Brought from Brampton Place in the County of Kent.....Which will be sold by auction, by Mess. Christie and Ansell, at their Great Room, next Cumberland House, Pall Mall, on Friday, May 26, 1780, and the following day

The Earl of Harrington, William Stanhope, dec. Christie and Ansell, at Cummberland House, Pall Mall, London , England, 30-31 march 1781

A Catalogue of a Capital Collection of Italian, French, Flemish and Dutch, Pictures, the property of A Gentleman, Deceased, Consisting of the Works of the following Great Masters ... In this Collection is a Capital Picture of the Entombing of Our Saviour, by Rubens; Semiramis returning Thanks for the Victory gained over the Eastern Provinces, by J. Van Harlem, &c., Mess. Christie and Ansell, at Great Room next Cumberland House, in Pall Mall, London, England, 16-17 May 1781

A catalogue of a genuine and capital collection of Italian, French, Flemish, and Dutch pictures of Philip Stanton, Esq. deceased: consisting of the works of the following esteemed masters, viz. Solimini, Bassano, Simonini, Zuccarelli, Poussin, Watteau, Le Nain, Lesseur, Rembrandt, Bramer,

Wovermans, Berghem, Vandeveldt, Teniers, Ostade, Hobima, &c.&c.... by Mr Hutchins at his Rooms in King-Street and Hart-Street, Covent-Garden, London, England, 16 September 1782

A catalogue of a valuable collection of Italian, French, Flemish and Dutch pictures, the property of a gentleman; among which are the following great and much admired masters, viz [...] Also, a very capital picture, by Mortimer, of Edward the Confessor putting away his Queen, &c. &c. N.B this picture obtained the premium from the Society for the Encouragement of Arts and Sciences. [...] N.B. On the second day will be sold by auction, three elegant statuary marble chimney pieces, inlaid with scaliola, also a pair of beautiful scaliola columns, by Mr Christie at Great Room, in Pall Mall, London, England, 9-10 February 1787

Höi-Grevelige Excellence S.T. Hr. Geheimeraad og Stats-Minister Otto Greve af Thott, Copenhagen, Scandinavia, 24 April 1787

A catalogue of a capital and valuable collection of pictures, by the most esteemed Italian, French, Flemish and Dutch masters, selected with great taste, at a very liberal expense, the property of a gentleman, to which permission are added a few picture, the property of a noble duke, lately deceased...In the above collection is the most capital picture of beggar boys, by Morillio; two beautiful cabinet jewels, by Philip Wouverman; a very high-finished picture, by Mieris; an Ecce Homo, a most singular fine cabinet picture, by Aucustin Carracci; two small jewels, by P. Laura; a small Holy family, by Rubens; that unique performance by Mortimer, the signing of Magna Charta, &c. &c. Which will be sold by auction, by Mr. Christie, at his Great Room in Pall Mall, on Friday, the 25th January, 1788, and the following day

A Catalogue of the Superb and Elegant Houshold Furniture, French Glasses of distinguished Magnitude, Beautiful Pier Tables, Rich Or-Moulu Girandoles, Brilliant Cut-glass Chandeliers and Lustres, Valuable Collection of Pictures, Fine Seve and Dresden Porcelane, French Clocks [...] and a Profusion of Valuable articles: The Property of His Excellency Count Reventlow, Ambassador from the Court of Denmark, Removed from his late Mansion in Mansfield Street. To Which (By Permission) Are Added A very Capital Collection of fine Old Scarce China; Small well-chosen library of Books; Prints, and Books of Prints; a few pleasing Pictures [...] and a Variety of Curious

Effects: The Property of a Gentleman dec. Brought from his Seat in the Country [...] N. B. The Collection of Pictures, Prints &c. will be sold on Thursday the Fourth Day, Mr Christie, Pall Mall, London, England, 8-13 december 1788

A Catalogue of all the Rich and Elegant Household Furniture, Fine China, Table and Bed Linen, Stock of Rich Wines, Collection of Pictures, Drawings framed and glazed; Select Library of Books, Loose Prints and Books of Prints; Valuable Collection of Choice Printed and MS Music [etc]. Late the Property of The Right Honorable Ld Viscount Dudley & Ward, Christie, Parke Lane, London, England, 20-25 July 1789

A catalogue of a capital collection of Italian, French, Flemish, and Dutch pictures, the property of a French Nobleman, brought from Paris; some of which are in style superlatively capital...Mr Christie at his Great Ball Room in Pall Mall, London, 1 May 1790

Richard Dalton Esq; deceased, Antiquarian & Surveyor of His Majesty's Pictures; Removed from his late Apartments at St. James's, and his House at Iseworth, Mr Christie at his Great ball Room in Pall Mall, London, 9-11 May 1791

A Catalogue Of A Capital and Valuable Collection Of Pictures, Of the Italian, French, Flemish and Dutch Schools, The Property Of A Person of Fashion, Deceased, Brought from his late Residence in Queen Ann Street, Cavendish Square. In the above Collection are Two Large and Noble Landscapes at Rome, by Jac. Moore -- The Interior View of the Pantheon at Ditto, by P. Panini, very Capital -- and a High Finished and Beautiful Picture of Soldiers at Cards by David Teniers. Which will be Sold at Auction (By Order Of the Executors) By Mr. Christie, At his Great Room, Pall Mall, On Saturday, January the 21st, 1792, At Twelve O'Clock

A Catalogue of the genuine and valuable collection of pictures, by the most esteemed Italian, French, Flemish, and Dutch masters; a few capital drawings and marble bustoes, the property of Henry Lyte, Esq; deceased, late Treasurer to his Royal Highness the Prince of Wales, removed from his late residence in Golden Square, Mr Christie at his Great Ball Room in Pall Mall, 9 Match 1792

A catalogue of a genuine capital and valuable collection of pictures, several of which are recently consigned from Paris, the property of a Nobleman; comprising the undoubted works of the most esteemed masters of the Italian, Dutch, French and Flemish Schools, in the highest state of preservation. In the above collection the following are the most remarkable: Cleopatra, by Guido, a most noble and elegant picture -- a Repose, by Albano -- A beautiful landscape, by Claude -- a ditto, with setting sun, by Both -- a pair of ditto, by Pynaker -- a high-finished rich and beautiful flower piece, by J. Huysen, in the highest state of preservation -- a farm yard, by Teniers, on of his most [illeg.] pictures, on a large copper plate -- a landscape, cattel and figures, by [illeg.] -- a gentleman taking a glass of wine, by Metzsu -- Hunting [illeg.] Hawking, by A.V. Velde -- a sand boy and an ass, a most exquisite picture, out of the collection of Mons. le Duc de Coigne's, by Du Jardin, Mr Christie, at his Great Ball Room in Pall Mall, London, 26-27 april 1793

A catalogues of a capital and valuable collection of pictures, by the most admired artists of the Erench [sic], Flemish, and Dutch Schools, the property of a Gentleman; also, a small collection of prints and drawings, Mr Christie, at his Great Room next Cumberland House, London, 21-22 June 1793

A catalogue of a genuine, valuable and select collection of Italian, French, Flemish, and Dutch Pictures, the property of a nobleman, deceased, bought from his Lordship's house in St. James's Square. Comprising the works of the following much admired masters, viz. P. Veronese, Claude, Rembrandt, Bassan, Borgognione, P. Neefs, Spagniolet, F. Mola, Wynants, Guido, Rubens, Barret, Poussin, Vandyck, Wheatley, &c. To which, by permission, are added, a few choice cabinet pictures in high preservation, the property of two emigrant gentlemen. Which will be sold by auction by Mr. Christie, at his Great Room in Pall Mall, On Friday, December 4, 1795, and the following day, at Twelve O'clock. To be publicly viewed on Wednesday and Thursday preceding the Sale. Catalogues may be had in Pall Mall, and at the Rainbow Coffee House, Mr Christie at his Great Room in Pall Mall, 4-5 december 1795

A catalogue of an elegant service and sideboard of moern plate, gold watches, snuff boxes, seals, trinkets, valuable jewels, fine pearls, a collection of rare scarce coins and medals, a series of beautiful shells and natural history, a few capital pictures, drawings, prints, bronzes, fire arms, Indian articles, &c. The whole forming a curious museum. Also a quantity of table and bed linen,

china, a few articles of household furniture, a sedan chair, and a great variety of effects; the property of a man of fashion, deceased. Also, by permission are added in the second day's sale, thirteen elegant marble chimney pieces, and a pari of beautiful curious inlaid scaliola pier tables, Mr Christie at his Great Room in Pall Mall, 29 april- 2 May 1796

A catalogue of all the superb household furniture, magnificent french glasses, fine porcelane, collections of pictures, inlaid commodes, quoigns, pier tables, drawing room suits in rich brocaded sattin, french clocks, or-moulu candelabras, modern cut-glass chandeliers and girandoles, two sedan chairs, a fine-toned double-keyed harpsichord by Kirckman, and a greaty variety of curious and valuable effects, the property of Sir Watts Horton, Bart. at his mansion, No 12, on the North Side of Upper Brook Street, Grosvenor Square, Mr Christie, Premises, No. 12 North Side of Upper Brook Street, Grosvenor Square, London, England, 18-19 may 1796

A catalogue of a valuable collection of Italian, French, Flemish, and Dutch pictures, principally the property of a Nobleman, brought from his Grace's seat in the country; comprising an assemblage of the works of the old esteemed masters. To which are added, and will be sold in the first day's sale, the celebrated and renowned set of sex original pictures of the Marriage a-la-Mode by Hogarth, which, from their superlative and extraordinary merit, immortalized the reputation of that great and surprising artist, Mr Christie, at his Great Room, London, 21-23 May 1796

A catalogue of part of the household furniture, a small collection of pictures and drawings, a capital full-toned and finger organ with six stops, a piano forte, and other valuable effects, the property of the late Right Hon. the Earl of Exeter, deceased; at his late dwelling house, no. 70, on the south side of Lower Grosvenor Street, Christie, London, 28th May 1796

A catalogue of a genuine, capital, and valuable collection of pictures, of the Italian, French, Flemish and Dutch Schools, the property of an Emigrant Gentleman [...] Also, by permission, in the above sale, a few cabinet pictures from the collection of a Nobleman, brought from his seat in the country, Mr Christie, at his Great Room in Pall Mall, London, 2-3 december 1796

A Gentleman, Deceased, Brought from his Country Residence, Mr Christie at his great Ball Rooma in Pall Mall, London, 9-10 february 1797

A catalogue of a capital and valuable collection of Italian, French, Flemish, and Dutch pictures, the property of a Gentleman, Messrs. Christie, Sharp, and Harper, at the Great Room in Pall Mall, London, 13-15 May 1797

A catalogue of a collection of Italian, French, Flemish and Dutch pictures, together with a selection of pleasing subjects, drawings in water colours, &c. by Morland, Wheatley, and other modern masters; the property of the late Right Honorable Lady Rivers, dec. Brought from her Ladysip's seat in the country. [...] The greater part of the above collection is offered to the public in the same state it has continued in upwards of fifty years, and it is presumed many objects will be found worthy the attention of the connoisseur, Mr Christie at his Great Room, 2-3 June 1797

A catalogue of a valuable and capital collection of Italian, French, Flemish, and Dutch pictures; a few bronzes, a very curious old cabinet, &c. The property of a gentleman, decd., brought from his residence in the country, comprising some remarkable fine Dutch cabinet pictures, selected with great taste and judgement, from the most renowned collection on the continent, Mr Christie at his Great Room in Pall Mall, London, 27-28 April 1798

A catalogue of a capital and valuable assemblage of drawings, by the most admired ancient and modern masters, many of them framed and glazed; loose prints, some of which are proofs; alos, a beautiful small alabaster statue, exquisitely copied from the Venus in the Tribune in Florence. Among the drawings are some by the finest Italian and Flemish masters, original views in India, Russia, Italy, Malta, &c. &c. and were collected by an eminent amateur during his travels abroad. Which will be sold by auction, by Mr. Christie, at his Great Room, Pall Mall, on Monday, May 19th, 1800, and following day, at twelve o'clock

A Catalogue of a genuine and capital collection of pictures, the property of a gentleman, the greater part of which have been lately brought from Italy, selected from some of the principal cabinets at Rome, Naples, Florence, &c. Some of the first works of the following great and esteemed master [...] particularly A remarkable fine picture of a Madona and Child, by Van Dyck, in the style of Titian; The Nativity, a capital cabinet picture, by Nich. Pousin; A Landscape, a very beautiful picture, by Berghem, from the Choiseul

Collection; A Man Selling Fish, a chef d'oeuvre, by Jan Steen, Mr Christie at his Great Room in Pall Mall, London, 26 May

A Gentleman going abroad, Mr Christie at his Great Room in Pall Mall, London, 16-17 december 1800

The catalogue of a valuable collection of pictures : the genuine works of the esteemed painters Alexander Veronese, Pynaker, Rubens ... : including a most spirited sketch, a battle piece, by Salvator Rosa ... : and which will be sold by auction by order of the administratrix by Peter Coxe, Burrell, and Foster at Mr. Squib's Great Room, Saville Passage, on Thursday, the 12th of February, 1801, at twelve o'clock.

A catalogue of the truly capital, valuable, & well-chosen collection of Italian, French, Flemish, & Dutch pictures : the real property of a man of fashion ... : comprising the undoubted works of the following great and admired masters in the highest state of preservation-- Raphael, Corregio, D. da Volterra, Primaticcio, Tintoretto, Carracci ... : which will be sold by Mr. Christie at his Great Room, Pall Mall, on Friday, March 6, 1801, and following day, at twelve o'clock

A catalogue of a select part of the capital, valuable, and genuine collection of pictures : the property of the Rt. Hon. Sir W. Hamilton, K.B. ... : consisting of the works of the great and admired masters in the Italian, Spanish, French, Flemish and Dutch schools, viz. Leon. da Vinci, Parmigiano, Polidoro, Garofalo, Titian, Giogione, P. Veronese, Tintoretto ... : also, a small, but capital assemblage of antique bustos, bas-reliefs, and other valuable marbles ... : which will be sold by auction by Mr. Christie, at his Great Room, Pall Mall, on Friday, March 27th, 1801, and following day, at twelve o'clock

A catalogue of the remaining part of the valuable collection of the Rt. Hon. Sir W. Hamilton, K.B, Mr Christie, London, 17-18 April 1801

Christie, 125 Pall Mall, London, 5-6 february 1802

Picture Repository, 129 Pall Mall, London, 30 november 1802

A distinguished connoisseur, removed from George Street, Hanover Square, Mr Edwards, Tom's Coffe House, Cornhill, London, 31 March- 1 april 1803

A Foreigner of Distinction, quitting the Kingdom, Mr Edwards, Tom's Coffe House, Cornhill, London, 6 July 1803

Philip James Tassaert, Dec. Mr Christie, 125 Pall Mall, London, 28-29 november 1803

Picture Repository, 129 Pall mall, London, 1805

Genuine Pictures, The Late Andrew Stone, Esq. of Privy Gardens, and John Walton, Esq. of Beddington, Surry, Peter Coxe, Burrell and Foster, 88 Pall Mall, London, 12 March 1805

The catalogue of a valuable collection of capital paintings, the works of the ancient and modern masters removed from Bowood Park, Wiltshire, the property of the late most noble, the Marquis of Lansdowne : comprising, among others, the performances of Van Dyck, Albano, Brughel, Guido, Carlo Cigniani, Rubens, &c., Sir Joshua Reynolds, Wilson, Gainsborough, Barrett, Marieski, Canaletti, &c., Slingslandt, Zuccarelli, Kneller, Blomaert, Holbein, P. Neefs, &c. which will be sold by auction by Peter Coxe, Burrell and Foster at the Great Room (late Mr. Bryan's Gallery) 88, Pall Mall, on Tuesday, 25th of February, 1806, at twelve o'clock, by order of the executors

Jackson; Abbott; Pinney; Drury; etc, Mr Christie, 125 Pall Mall, London, 7-8 March 1806

Removed from a Family Residence in the Neighbourhood of Twickenham, and sold by order of Executors, Christie, 125 Pall Mall, London, 18-19 March 1808

A Gentleman, Woodburn, B. Pinney, Oliver etc., Christie, 125 Pall Mall, London, 23 december 1809

Mr Winstanley, Church St., Liverpool, England, 12-13 April 1810

Christie Manson & Woods Ltd, *Catalogue of important pictures by old masters, the properties of the Rt. Hon. the Earl Beatty, Friday, 11th April 1970, London, White bros., 1970*

Sotheby & co, *Catalogue of Important Old Master Paintings including Portrait of a dog by Guercino from the Smith-Barry collection ...*, Wednesday 12 July 1972, London

Sotheby Parke Bernet & Co., *Catalogue of important old master paintings including the property of Eva Countess of Rosebery ...*, Wednesday 24 March 1976, London

Sotheby's, *Medieval works of art ... Gothic sculpture ... Renaissance bronzes ... Limoges painted enamels ... Baroque sculpture ... Renaissance jewellery, baroque ivories and books*, 11 december 1980, London Parke Bernet

Galleria L'Antonina, *Catalogo della importante vendita all'asta di una pregevole raccolta d'arte e d'arredamento in parte spettante alla eredità della baronessa M.T. Carbonelli di Letino ...* : aste da venerdì 22 ottobre a venerdì 29 ottobre 1982, Roma

Sotheby's Parke Bernet & Co. *Old master paintings*: Wednesday, 4th April, 1984, London, 1984

Sotheby's Parke Bernet & Co, *Old master paintings, including the property of Dr. Peter Hierzenberger of Vienna and other owners*: Wednesday, 4th April 1984, London, 1984

Sotheby's, Parke Bernet & Co., *The collection of Dr. Peter Hierzenberger of Vienna: comprising Gothic sculpture in stone and wood ...* : Tuesday, 3rd April ... Wednesday, 4th April, 1984, London, 1984

Sotheby's, sale 7 january 1985, New York, lot 147

Trafalgar Galleries at Royal Academy IV, Trafalgar fine art publications ltd, Londra, 1985 pp. 66-71

Christie's, sale 9 april 1991, London, lot 86

Christie's, *Old master pictures, sale 4681*, 13 december 1991, London King street, lot 98

Christie's, *Important old master paintings, sale 7396*, 16 january 1992, New York Park Avenue, lot 129

Christie's, *Important old master paintings, sale 4727*, 14 april 1992, London King street, lot 144

Christie's, *Important old master paintings, sale 7460*, 21 may 1992, New York Park Avenue, lot 66

Christie's, *Important old master paintings, sale 8338*, 16 january 1996, New York Park Avenue, lot 127

Sotheby's, *Old master paintings*, Wednesday 17th April 1996,

Christie's, *Important old master paintings, sale 9042*, 29 january 1999, New York Park Avenue, lot 18

Sotheby's, *Old Master Painting Part two*, 6 july 2000, London, lot 237

Sotheby's, *Old Master paintings, part one*, London, 10th July 2002, lotto 75

Christie's, *Travel and Natural history including map and atlases, sale 9621*, 8 may 2003, London King street, lot 273

Christie's, *Old master paintings, sale 1380*, 17 june 2004, Rockefeller Plaza New York

Porro & C., *Dipinti e disegni antichi dal XV al XIX secolo, asta 29*, 6 giugno 2006, Milano

Sotheby's, *Important old Master Painting and European Work of Art*, 25 january 2007, New York, lot 212

Finarte-Semenzato, *Mobili, arredi, dipinti antichi e del XIX secolo*, 31 maggio 2007, Roma

Farsetti Arte, *Dipinti antichi, asta 141-A*, 9 novembre 2007, Prato, lotto 92

Porro & C. *Dipinti e disegni antichi, asta 41*, 21 novembre 2007, Milano

Christie's, *Important old master paintings, sale 2504*, 28 november 2007, Milano Palazzo Clerici, lot 23

Sotheby's, *Old Master Paintings*, 5 june 2008, New York, lot 143

Sotheby's, *Old Master Paintings evening sale*, 9 July 2008, London, lot 88

Sotheby's, *Old Master Painting day sale*, 10 July 2008, London, lot 260

Sotheby's, *Dipinti antichi*, 17 novembre 2008, Milano

Sotheby's, *Old Master and early British Paintings*, 22 April 2009, London, lot 60

Sotheby's, *Important old master paintings, including European works of art*, New York, 29-30 January 2009, lotto 86

Sotheby's, *Old master paintings, 19th century paintings, furniture, works of art and rare books*, Milano, 16 November 2010, lotto 173

Wannenes Group, *Da collezione privata bolognese*, 1 giugno 2010, Genova

Bonhams New Bond Street, *Old Master Paintings*, 6 July 2011, London

Wannenes Group, 29 febbraio 2012, Genova

Casa d'aste Vincent, *Dipinti del XIX-XX secolo, Dipinti della collezione Ferrara Dentice*, 27 ottobre 2012, Napoli

Christie's, *Old master and British paintings, sale 4936*, 4 May 2012, London South Kensington, lot 178

Christie's, *Fine printed books and manuscripts including americana, sale 2607*, 7 December 2012, New York Rockefeller Plaza, lot 115

Sotheby's, *Old master & British paintings evening sale*, 4 December 2013, lotto 38

Christie's, *Dessins anciens et du XIXe siècle, sale 3545*, 10 April 2013, Paris, lot 15

Sotheby's, *The courts of Europe*, auction in New York, 30 January 2014, sale 9107, lot 127

Sotheby's London, 27 October 2015, lotto 543

Sotheby's & Co, *The road to Rome: a distinguished Italian private collection, part I*, auction in New York, 28 jenuary 2016, sale 9462

CATALOGHI DI ESPOSIZIONI

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Napoli, Tip. Editrice già Del Fibreno, 1877

Mostra di stampe e disegni napoletani dell'800, catalogo della mostra a cura di A. Cesareo, Napoli, 1941

Achille Vianelli, catalogo della mostra celebrativa a cura di M. Rotili, (Benevento, Museo del Sannio, 2 maggio-15 luglio 1954), Napoli, G. Casella, 1954

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra a cura di G. Doria e F. Bologna, Napoli, 1954

English taste in the Eighteenth century, catalogo della mostra, (Londra-Royal Academy of Arts, 1955-56) 1955

Vedute napoletane della raccolta Lemmerman, catalogo della mostra a cura di G. Doria e O. Ferrari (Napoli – Palazzo Reale, agosto-settembre 1957), Napoli, 1957

Antiche vedute napoletane della raccolta Lemmerman, catalogo sommario (Roma – Palazzo delle Esposizioni, 4 febbraio-1 marzo 1958), Roma 1958

Paul Sandby, 1725-1809, catalogo della mostra a cura di J.Howgego, London 1960

Il paesaggio napoletano nella pittura straniera, catalogo della mostra coordinata da G. Doria, (Napoli- Palazzo Reale 19 maggio-22 luglio 1962), Napoli, 1962

Claude Joseph Vernet (1714 – 1789), catalogo della mostra a cura di Ph. Conisbee, Londra, 1976

Pompeii AD 79, exhibition catalogue (London-Royal Academy of Arts, Piccadilly, 20 novembre 1976- 27 febbraio 1977) ed. by J. Ward-Perkins and A. Claridge, London, Imperial Tobacco, 1977

Civiltà del Settecento a Napoli 1734 – 1799, catalogo della mostra (Napoli, sedi varie, 1980) Napoli e Firenze, 1979 – 1980

The Golden Age of Naples. Art and civilization under the Bourbons 1734-1805, exhibition catalogue (Detroit – Institute of Arts, August 11 – November 1, 1981) 2 voll. Detroit, 1981

Paesaggio: immagine e realtà, catalogo della mostra (Bologna, Galleria di Arte Moderna, 1981), Milano, 1981

Pompei 1748-1980: i tempi della documentazione, catalogo della Mostra a cura di ICCD e Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta e di Roma (Roma-Pompei 1981, Bologna-Milano-Reggio Emilia 1982) Roma, Multigrafica, 1981

Luoghi Virgiliani. Immagini nel tempo, catalogo a cura di L. Arbace (Napoli – Istituto Statale d'arte Filippo Palizzi, dicembre 1983 – febbraio 1984) Napoli, 1983

Gouaches napoletane del Settecento e dell' Ottocento, catalogo della mostra a cura di G. Alisio (Napoli – Museo Pignatelli, 20 dicembre 1985 – 28 febbraio 1986) Napoli, 1985

R. Middione – F. Navarro, *A Nàpolyi festészet aranykora szàst XVII – XVIII*, catalogo della mostra, Napoli, 1985

The art of Paul Sandby, catalogo della mostra a cura di B. Robertson, New Haven, 1985

La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico: 1750-1830, a cura di J. Raspi Serra, pubblicazione in occasione della mostra (Salerno, 1986), Firenze, Centro Di, 1986

Biblioteca Etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto nazionale di acrheologia e storia dell'arte, catalogo della mostra a cura di A. Fantozzi (Roma- Accademia dei Lincei, Villa della

Farnesina, 5 dicembre 1985 - 5 gennaio 1986), Roma, Istituto Poligrafico della Zecca di Stato, 1987

La città di Napoli tra vedutismo e cartografia: piante e vedute dal 15 al 19 secolo, catalogo della mostra a cura di G. Pane e V. Valerio (Napoli, 16 gennaio-13 marzo 1988) Napoli 1987

S. Lambert, *The Image Multiplied: five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, exhibition catalogue (London - Victoria and Albert Museum, november 1987 - february 1988) London, Trefoil, 1987

Realtà e Fantasia nella pittura napoletana, catalogo della mostra a cura di R. Middione e B. Daprà, Napoli, 1987

Reality and imagination in Neapolitan painting of the 17th to 19th centuries, catalogo della mostra a cura di R. Middione e B. Daprà, Edimburgh, 1988

F. W. Hawcroft, *Travels in Italy. 1776 – 1783. Based on the Memories of Thomas Jones*, Manchester, 1988

Carlo III y la ilustracion, catalogo della mostra, Madrid, 1988-89

Carlo III en Italia: Itinerario italiano de un Monarca español 1731-1759, catalogo della mostra a cura di J. Urrea, Madrid, 1989

El arte de corte de Napoles en el siglo XVIII, catalogo della mostra, Madrid, 1990

All'Ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, catalogo della mostra a cura di D.M. Pagano (Napoli, Villa Pignatelli 1990), Napoli, Electa, 1990

Napoli - Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi, catalogo della mostra a cura di M. C. Masdea e A. Caròla Perrotti, (Firenze,1991 - Napoli, 1992), Napoli, Guida, 1991

Un elefante a corte: allevamenti, cacce ed esotismi della Reggia di Caserta, catalogo della mostra, (Caserta- Reggia,1992) Napoli, F. Fiorentino, 1992

Glorious Nature. British landscape painting 1750-1850, exhibition catalogue ed. by K. Beatjer, (Denver - Denver Art Museum, 11 december 1993- 6 february 1994), New York, Hudson Hill press, 1993

Il Paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia, catalogo della mostra a cura di P. Chiarini, Roma, Palazzo delle Esposizioni, luglio-settembre 1994, Roma, Artemide edizioni, 1994

Views of Windsor: watercolours by Thomas and Paul Sandby from the collection of Her Majesty Queen Elizabeth II, exhibition catalogue edited by J. Roberts, London The Royal collection, Merrell Holberton, 1995

I Farnese: arte e collezionismo, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa (Colorno - Palazzo Ducale, 4 marzo-21 maggio 1995; Napoli - Galleria nazionale di Capodimonte, 30 settembre-17 dicembre 1995; Monaco di Baviera - Haus der Kunst, 1 giugno-27 agosto 1995) Milano, 1995

L'incisione italiana nella raccolta del conte Firmian del Museo di Capodimonte, Soprintendenza per i Beni Storico Artistici di Napoli, catalogo della mostra (Napoli- Museo di Capodimonte, 1996), Napoli, Electa Napoli, 1996

Il sogno mediterraneo. Tedeschi a Napoli al tempo di Goethe e Leopardi, catalogo della mostra, Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli - Deutsche Leopardi-Gesellschaft - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1996, Napoli, Macchiaroli, 1996

Vases and volcanoes: sir William Hamilton and his collection, exhibition catalogue ed. by I. Jenkins e K. Sloan, London, British Museum press, 1996

Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, a cura di F.-A. Bechtoldt - Th. Weiss, Wörlitz, 1996

Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di A. Wilton - I. Bignamini, Milano, 1997

For the friends of nature and art. The garden kingdom of prince Franz von Anhalt-Dessau in the age of Enlightenment, catalogo mostra, Ostfildern. Ruit, Gerd Hatje, 1997

Incendiary art: the representation of fireworks in early Modern Europe, ed. by K. Salatino, Los Angeles, Getty Research Institute for the history of art and humanities, 1997

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di palazzo (1683-1759), catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale 1997-1998, Napoli, 1998

Abraham-Louis-Rodolphe Ducros: un peintre suisse en Italie, sous la direction de J. Zutter, catalogo della mostra tenuta a Losanna 4 aprile-21 giugno 1998 e nel Québec 7 ottobre 1998-3 gennaio 1999, Milano, Skira, Lousanne Mesée des Beaux-Arts, 1998

Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, catalogo della mostra a cura di A. Cipriani (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2000), Roma, De Luca, 2000

Art in Rome in Eighteenth century, exhibition catalogue ed. by E. P. Bowron and J. J. Rishel (The splendor of Eighteenth century, Rome, Philadelphia and Houston, 2000), London, Merrel in association with Philadelphia Museum of Art, 2000

Italia dei Sanniti. Guida alla mostra, testi di S. Capini e L. Nista, (Roma-Museo Nazionale Romano-Terme di Diocleziano, 14 gennaio-19 marzo 2000), Milano, Electa, 2000

Settecento. L'Europe à Rome, chefs-d'oeuvre de la peinture du XVIIIe siècle des collections de la Galerie nationale d'art ancien du Palais Barberini, catalogue de l'exposition par L. Mochi Onori, Paris, 27 septembre-13 decembre 2000, Roma, De Luca, 2000

Da Canaletto a Constable. Vedute di città e campagna dallo Yale Center for British Art, catalogo della mostra a cura di C. E. Roman, (Ferrara, Palazzo Diamanti, 25 febbraio-20 maggio 2001), Ferrara, Ferrara Arte, 2001

Vedute napoletane della Fondazione Maurizio e Isabella Alisio, catalogo della mostra, Napoli, 2001-2002, Napoli, 2001

Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento, catalogo della mostra tenuta a Roma e a Berlino nel 2001, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001

William Beckford, 1760-1844: an eye for the magnificent, edited by P. Hewat-Jaboor; D. E. Ostergard, New Haven, Published for the Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture by Yale University Press, 2001

Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento, catalogo della mostra a cura di G. Mercenaro e P. Boragina, Genova, Palazzo Ducale, 31 marzo-29 luglio 2001, Milano, Electa, 2001

El Westmorland, recuerdos del Grand Tour, Centro cultural Las Claras, Murcia octubre-diciembre 2002, Centro cultural El Monte, Sevilla enero-marzo 2003, Real Academia de bellas artes de san Fernando, Madrid abril-junio 2003, a cura di J. M. Luzòn-Nogué, Murcia, Fundacion Cajamurcia, 2002

I tre secoli d'oro della pittura napoletana. Da Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli, 2002

Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo, catalogo della mostra, Roma, 2002-003, Venezia e Caserta, 2003, Roma, 2002

Un paese incantato: l'Italia dipinta da Thomas Jones a Corot, catalogo della mostra a cura di A. Ottani Cavina, (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 3 aprile - 9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001) Milano, Electa; Paris, Réunion de musées nationaux, 2002

C'era una volta Napoli: itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento, catalogo della mostra a cura di D. M. Pagano (Napoli - Museo di Villa Pignatelli 2002-2003), Napoli, 2003

Discoveries from the Settecento. Dipinti inediti del Settecento, presented by J. Baroni, catalogue by D. Garstang, London, Jean-Luc Baroni Ltd, 2003

I colori di Napoli. Nuove acquisizioni per la Quadreria della Provincia, catalogo della mostra a cura di L. Arbace (Napoli - Pio Monte della Misericordia), Napoli, 2003

Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli - Castel Sant'Elmo, 2003), Napoli, Electa, 2003

Thomas Jones, 1742-1803. An artist rediscovered, exhibition catalogue ed. by A. Summer and G. Smith (Cardiff and Manchester 2003, London 2003-2004), New Haven-London, Yale University press, 2003

La stanza del Gladiatore. Il capolavoro della committenza Borghese del Settecento, catalogo della mostra (Roma - Galleria Borghese, 12 dicembre 2003-16 maggio 2004) Milano, Skira, 2003

Trionfi di Bacco, catalogo della mostra a cura di A. M. Romano (Caserta - Palazzo Reale, Palazzina Inglese, gennaio 2003) s.l. 2003

Magna Graecia. Archeologia di un sapere, catalogo della mostra a cura di S. Settis e M. C. Parra (Catanzaro- Complesso Monumentale di San Giovanni, 19 giugno-31 ottobre 2005), Electa, Milano, 2005

Joshua Reynolds e l'invenzione della celebrità, catalogo della mostra a cura di M. Postle - A. Buzzioni (Ferrara - Palazzo Diamanti, 2005) Ferrara arte, 2005

Il Settecento a Roma, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco - A. Negro (Roma - Palazzo Venezia, 2005-2006) Cinisello Balsamo, 2005

Kunst und Aufklärung. Kunstausbildung-Kunstvermittlung-Kunstsammlung, verlag F. P. Rutzen, Stendal und Wörlitz, 2005

Alla scoperta del Vesuvio, catalogo della mostra a cura di (Ercolano - Villa Campolieto, Napoli - Palazzo Roccella e Museo Pignatelli, 21 ottobre-19 novembre 2006), Napoli, 2006

Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa, catalogo della mostra a cura di C. De Seta, (Caserta - Reggia, 2008), Napoli, Electa, 2007

Alla scoperta di un protagonista: il Teatro San Carlo di Napoli, catalogo della mostra (Napoli, 2008) a cura di G. Galasso, A. Nicosia, Art'em, 2008

Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner, catalogo della mostra a cura di P. Biscottini e E. Bianchi, (Milano, Museo Diocesano, 14 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo, Silvanaeditoriale, 2008

Ricordi dell'antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour, catalogo della mostra a cura di A. d'Agliano e L. Melegatti, Cinisello Balsamo, 2008

Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Caserta - Reggia, 4 aprile - 6 luglio 2009) Milano, 2009

Naples et Pompéi: les itinéraires de Vivant-Denon, catalogo della mostra a cura di M.A. Dupuy-Vachey (Chalon sur Saône, Musée Denon 14 novembre 2009-gennaio 2010), Nîmes, 2009

Paul Sandby: picturing Britain, J. Bonehill - S. Daniels edited, exhibition catalogue (Edinburgh-National Gallery of Scotland, 7 Nov. 2009 - 7 Feb. 2009; London-Royal Academy of Arts 13 march-17 june 2010), London, Royal Academy of Arts, 2009 BL

La Fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti napoletani del Sei e Settecento dal Veneto, catalogo della mostra a cura di M. A. Pavone, (Salerno-Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010 - 30 gennaio 2011) Foggia, Claudio Grenzi, 2010

4 Masterpieces, 2 drawings and 1 discovery. Pietro Fabris "English Painter", by Ermanno Bellucci, London, 2010

Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700, catalogo della mostra a cura di V. Curzi e C. Brooke, (Roma - Palazzo Braschi, 2009) Roma, 2010

Important works on paper. View paintings of the Kingdom of Naples from the 18th to 19th centuries, exhibition catalogue ed. by E. Bellucci (London-BNB art consulting Ltd, 1-12 july 2011), London, 2011

S. Riccio, *Settecento vesuviano*, catalogo mostra (Napoli - PAN, 28 ottobre-28 novembre 2010), Napoli, 2011

I luoghi e la memoria del paesaggio. Vedute dalla collezione della Provincia di Napoli, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, (Napoli - Quadreria del Pio Monte della Misericordia, 20 dicembre 2011-31 maggio 2012) Napoli, Arte'm, 2011

The English Prize. The capture of the Westmorland. An episode of the Grand Tour, exhibition catalogue edited by M. D. Sánchez Jáuregui and S. Wilcox (Ashmolean Museum of Art and Archeology may 17-august 27, 2012 and Yale Center for British Art october 4, 2012-january 13, 2013), Yale University, 2012

Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid. Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali, catalogo della mostra a cura di V. De Martini (Caserta - Palazzo Reale 15 giugno-14 ottobre 2012), Napoli, 2012

The road to Rome: artists and travellers on the Grand Tour, exhibition catalogue, (Exeter, Devon - Royal Albert Memorial Museum, 15 dicembre 2011- 6 maggio 2012), 2011

Expanding horizons: Giovanni Battista Lusieri and the panoramic landscape, exhibition catalogue edited by A. Weston-Lewis, F. Spirito, K. Sloan, D. Williams, (Edinburgh-National Galleries of Scotland, june-october 2012), 2012

Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto, catalogo della mostra a cura di V. C. Donvito e D. Tison (Padova-Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013) Padova, Antiga Edizioni, 2012

Una terra felice: immagini sacre e profane dalla Napoli del Settecento, a cura di G. Porzio, direzione di D. Porcini, (VIII edizione della Biennale Internazionale di Antiquariato di Roma, 2012) Napoli, Galleria Napolinobilissima, 2012

Pompeji. Leben auf dem Vulkan, Herausgegeben von R. Diederer, H. Meller, J. Dickman, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2013

Hogart, Reynolds, Turner. L'invenzione della modernità, catalogo della mostra a cura di C. Brook e V. Curzi (Roma-Palazzo Sciarra, 15 aprile - 20 luglio 2014), Skira, 2014

Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkam Hall alle meraviglie del British Museum, (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), catalogo della mostra a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Milano, Skira, 2014

Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto, la Cattedra Petri, catalogo della mostra a cura di (Caserta - Reggia, 2014), Roma, Cangemi, 2014

Richard Wilson and the transformation of European landscape painting, exhibition catalogue ed. by M. Postle (New Haven- Yale Center for british Studies, March 6 - June 1, 2014; Amgueddfa Cymru- National Museum of Walse, Cardiff, July 5 – October 26, 2014) New Haven, 2014

Drawn from the Antique. Artists and Classical Idea, exhibition catalogue ed. by A. Aymonino – A. Varick Lauder (London - Sir John Soane Museum, 25 june – 26 september 2015), London, 2015

Pompei e l'Europa. 1748-1943, catalogo della mostra a cura di M. T. Caracciolo – L. Gallo – M. Osanna (Napoi – Museo Archeologico Nazionale, Pompei – Scavi, 27 maggio – 2 luglio 2015) Milano, Electa 2015

SAGGI E MONOGRAFIE

C. T. Dalbono, *Storia di pittura a Napoli*, Napoli, 1859

C. Minieri Riccio, *Storia delle porcellane in Napoli*, Bologna, [1878] 1980

C. Minieri Riccio, *La Real Fabbrica degli arazzi nella città di Napoli*, Napoli, 1879

W. Thibaudeau, *Catalogue of the collection of autograph letters and historical documents formed by Alfred Morrison, The Hamilton and Nelson papers*, printed for private circulation, 2 voll, London, 1893

N. Del Pezzo, *Siti Reali: La Favorita*, in “Napoli Nobilissima”, vol. 2, fasc. 1-2, 1893

E. Mele, *Un pittore tedesco alla corte di Napoli - Filippo Hackert*, in “Napoli Nobilissima”, vol. VI, fasc. III, 1897

B. Capasso, *Notizie dei Musei e Collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti in Napoli dal 15 secolo al 1860, raccolte da Bartolomeo Capasso*, in “La

rassegna Italiana: industriale, agraria, commerciale, finanziaria, politica, letteraria, artistica”, a. 9 (1901), fasc. 6, Napoli, Tipografia Bellisario, 1901

M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Napoli, 1904

E. P. Riesenfeld, *Erdmannsdorff. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friederich Franz von Anhalt-Dessau*, Berlin, Bruno Cassirer, 1913

W. T. Whitley, *Artists and their friends in England 1700-1799*, 2 voll. London & Boston, 1928

The portrait of Sir John Soane, 1753-1837: set forth in letters from his friends, 1775-1837, A. T Bolton edited, London: Sir John Soane's Museum, 1927

A. Maiuri, *Gli studi di antichità a Napoli nel Sette e Ottocento*, in “Rendiconti della Real Accademia di Archeologia, Lettere ed Arti della Società Reale di Napoli”, vol. 17, 1937

O. E. Deutsch, *Sir William Hamilton's Picture Gallery*, in “The Burlington Magazine” vol. 82, n. 479, February 1943, pp. 36-39; 41

H. H. Dalrymple, *Sir William Hamilton's Picture Gallery*, in “The Burlington Magazine” vol. 82, n. 482, May 1943, p. 128

F. De Filippis – O. Morisani, *Pittori tedeschi a Napoli nel '700*, Napoli, 1943

The memoir of Thomas Jones, a cura di A. P. Oppé, in “The Walpole Society”, vol. XXXII, 1946-48

A. P. Oppé, *The drawings of Paul and Thomas Sandby in the collection of His Majesty King at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1947

F. H. Taylor, *The taste of angels: a history of collecting from Ramses to Napoleon*, Boston 1948 [trad. it. di L. Salerno, *Artisti, principi e mercanti*, Torino, 1954]

F. J. B. Watson, *The Nazari, a forgotten family of Venetian portrait painters*, in “The Burlington Magazine”, 1949, pp. 75-79

G. Doria, *Di Achille Vianelli e delle sue scene napoletane*, Napoli, 1955

A. E. Richardson, *Robert Mylne, architect and engineer: 1733 to 1811*, London, Batsford, 1955

R. Causa, *Pitloo*, Napoli, 1956

G. Doria, *Neapolis in Italia*, Napoli, 1956

J. Evans, *A History of the Society of Antiquaries*, Oxford, Oxford University Press, 1956

R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1956

W. J. Hipple, *The beautiful, the sublime, and the picturesque in Eighteenth-century British art theory*, Carbonade, 1957

O. Warner, *Sir William Hamilton and Fabris of Naples*, in "Apollo. The magazine of the arts for connoisseurs and collectors", vol. 65, january – june, 1957, pp. 104 - 107

H. Honour, *English patrons and Italian sculptors in the first half of the eighteenth century*, in "The Connoisseur", May, 1958

M. Praz, *La casa della vita*, Milano, A. Mondadori, 1958

L. Stone, *The market for Italian art*, in "Past and Present", november, 1959

Dal Muratori al Cesarotti. Volume 4: Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento, a cura di E. Bigi, Milano; Napoli, Ricciardi, 1960

L. Salerno, *The picture gallery of Vincenzo Giustiniani III: The inventory II*, in "The Burlington Magazine", vol. 102, n. 1960

L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze, 1962

G. Morpurgo-Tagliabue, *La nozione di gusto nel XVIII secolo: Shaftesbury e Addison*, in "Rivista di estetica", I s., a. 7, n. 1962

G. Doria, *Campi Flegrei*, Milano, 1962

J. Fleming, *Robert Adam and his circle in Edinburgh and Rome*, London, John Murray, 1962

M. Praz, *I volti del tempo*, Napoli, 1964

S. Rosenfeld- E. Croft-Murray, *A checklist of scene painters working in Great Britain and Ireland in the Eighteenth century*, in "Theatre Notebook", n. 19, 1964; n. 20, 1965

A. Martini, *Notizie su Pietro Antoniani milanese a Napoli*, in "Paragone", n. s. 1, XVI, n. 181, marzo 1965

E. Wheeler Manwaring, *Italian landscape in Eighteenth century England. A study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste. 1700-1800*, London, Cass&co, 1965

G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, 1966

A. Morassi, *Anticipazioni per il vedutista Jacopo Fabris*, in "Arte veneta", a. XX, 1966, pp. 279-281

F. Zeri, *The Italian paintings: discoveries and problems*, in "Apollo. The magazine of the arts for connoisseurs and collectors", vol. 84, 1966

J. de Contreras y López de Ayala, Marchese di Lozoya, *El Embarque del Carlos III en Nàpoles: tres òienzos de Pietro Fabris en el palacio de Aranjuez*, in "Reales Sitios", a. 5, n. 17, julio 1968, pp. 33-39

F. Mancini, *Feste e apparati civili e religiosi a Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli, 1968

B. Nicolson, *Joseph Wright of Derby painter of light*, London e New York, 1968

B. Fothergill, *Sir William Hamilton, envoy extraordinary*, London, Faber, 1969

Bernardo Tanucci - Lettere a Carlo III di Borbone 1759-1776, regesti a cura di R. Mincuzzi, Roma, 1969

W. Krönig, *L'eruzione del Vesuvio del 1779 in Hackert, H. Robert, Desprez, Piranesi ed altri*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, 1969-71, pp. 426 - 428

- G. Briganti, *I Vedutisti*, Milano, 1970
- M. Hardie, *Water-colour painting in Britain*, edited by D. Snelgrove with J. Mayne and B. Taylor, 3 voll. London, Batsford, [1966-69] 1970-1979
- F. Haskell, *La Bella Europa*, 1970
- E. Croft-Murray, *Decorative painting in England 1537-1837, II vol: The 18th and early 19th centuries*, London, 1970
- S. Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Napoli, 1970
- J. R. Fawcett Thompson, *David Allan and the Hamilton portraits*, in "The Connoisseur", April 1970, vol. 173, n. 698, pp. 250-253
- M. Winquist, *Le litografie napoletane di H. Mörner*, in "Napoli Nobilissima", vol. IX, fasc. III, maggio-agosto 1970
- G. Lucatuorto, *La Bari Nobilissima*, Bari, 1971
- N. Spinosa, *L'arazzeria napoletana*, Napoli, 1971
- V. Pacelli, *Contributo a Francesco Celebrano pittore*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, 1971-72
- D. Irwin, *Jacob More Neoclassical landscape painter*, in "The Burlington Magazine", vol. 114, n. 836, 1972
- McCarthy, in "The Burlington Magazine", vol. 114, 1972
- F. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s. vol. XXI, Napoli, 1972
- N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: lettere e documenti inediti*, in "Storia dell'arte", 14, 1972, pp. 193-214
- L. Hermann, *British landscape painting of the eighteenth century*, London, Faber&Faber, 1973,

N. Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli, ESI, 1973

The Yale edition of Horace Walpole's correspondence, a cura di W.J. Lewis, 48 voll. New Haven, Yale university press; London, Oxford university press, 1973 voll. 35 e 43

H. Wallis - S. Tyacke, *My Head is a Map. Essays and memoirs in honour of R. V. Tooley*, London, Francis Edwards and Carta press, 1973

E. Miller, *That Noble Cabinet. A history of the British Museum*, forward by J. Wolfeden, Athens, Ohio University press, [London, 1973] 1974

M. Mosco, *Minori del Settecento veneto. Jacopo Fabris*, in "Arte Illustrata", a. 7, n. 57-59, 1974, pp. 82-97

S. Susinno, *La veduta nella pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1974

G. Alisio, *Il sito Reale di Carditello*, in "Napoli Nobilissima", vol. XIV, fasc. II, marzo-aprile 1975 Napoli, 1975

N. Spinosa, *Gli affreschi superstiti del Settecento nelle ville vesuviane*, in "Inferta Napoletana", Napoli, Fiorentino editore, 1975

S. Abita, *Michele Pagano, un paesista a Napoli nel Settecento*, in "Bollettino d'arte", n. 3-4, luglio-dicembre 1976

A. Negro Spina, *L'incisione napoletana dell'800*, Napoli, 1976

M. Paone, *Il costume popolare salentino. Storia, arte, poesia*, Galatina, 1976

J. Brocke, *The library of King George III*, in "Yale University Library Gazette", 52 (1977), Yale University press, p.33-45

C. De Seta, *Napoli nel Settecento e le vedute di Étienne Giraud*, Milano, Il Polifilo, 1977

J. Urrea Fernandez, *La pittura napoletana nel siglo XVIII en España*, Valladolid, Departamento de Historia de arte, 1977

A. Caròla Perrotti, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771 – 1806)*, Cava dei Tirreni, 1978

M. Picone Causa, *Volare*, in “Antologia di Belle Arti”, a. 2, n. 5, 1978, pp. 24-48

V. de Martini-A. González-Palcios, *Notizie sulla R. Fabbrica della Porcellana. Postilla sugli acciai*, in “Antologia di Belle Arti”, a. 2, n. 5, 1978, pp. 77-87

N. Spinosa, *Gli arazzi del Belvedere a Palazzo Reale*, in “Antologia di Belle Arti”, a. 2, n. 5, 1978, pp. 12-23

F. Zeri - A. González Palacios, *Un appunto su Vernet e Napoli*, in “Antologia di Belle Arti”, a. 2, n. 5, 1978, pp. 59–61

A. Gonzalez-Palacios, *Scultori alla Real Cappella di Portici*, in “Antologia di Belle Arti”, a. 2, n. 7-8, dicembre 1978

A. González-Palacios, *The furnishings of the villa Favorita in Resina*, in “The Burlington Magazine”, vol. 121, n. 913, Special Issue devoted to Neapolitan art in Eighteenth century, april 1979, London

G. Labrot, *Baroni in città: residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana, 1530-1734*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979

Le arti figurative a Napoli nel Settecento: documenti e ricerche, coordinamento di N. Spinosa, Napoli, Società editrice napoletana, 1979

F. Longo Auricchio - M. Capasso, *Nuove accessioni al dossier Piaggio*, in *Contributi alla storia dell'Officina dei Papiri ercolanesi*, vol. 1, a cura di M. Gigante, Napoli, Industria tipografica artistica, 1980

F. Bologna, *Gaspere Traversi nell'Illuminismo europeo*, Napoli, 1980

F. Mancini, *Carl Jacob Lindström e l'illustrazione di costume a Napoli*, Napoli, 1980

A. Pezzullo, *Napoli nel Settecento: architettura, pittura, scultura*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980

AA. VV. *Pittori e disegnatori del '700 a Napoli*, Dortmund, 1981

R. Causa, *Un pittore inglese alla corte di Ferdinando IV*, in "Campania Stagioni", II, 3, Napoli, 1981

C. Knight, *I luoghi delle delizie di William Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", vol. XX, 1981, fasc. V-VI, Napoli, 1981

C. de Seta, *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Napoli, 1982

S. Maddalo, *Adrien Manglard, 1695-1760*, Roma, Multigrafica, 1982

N. Milano, *Le chiese della diocesi di Bari, note storiche e artistiche*, Bari, 1982

J. Barrell, *The dark side of landscape: the rural poor in English painting 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University press, [1980] 1983

R. Causa, *Sterminator Vesevo*, in "F. M. R.", n 15, luglio-ottobre 1983

C. Knight, *Il contributo di Pietro Fabris ai "Campi Flegrei" di Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXII, fasc. III – IV, maggio-agosto 1983, pp. 100-110

A. M. Rao, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida editori, 1983

V. Giura, *Storie di minoranze: ebrei, greci, albanesi nel Regno di Napoli*, Napoli, 1984

M. A. Cheetam, *The taste for phenomena: Mount Vesuvius and transformations in late Eighteenth century European landscape depiction*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch", 14, 1984, pp. 131-144

A. Gonzàles-Palacios, *Il tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco*, Milano 1984

C. Knight, *Sir William Hamilton's Campi Phlegraei and the contribution of Peter Fabris*, in *Oxford, China and Italy, writing in honour of sir Harold Acton on his eightieth birthday*, 1984

G. Pagano De Divitiis, *Il commercio inglese nel Mediterraneo dal '500 al '700. Corrispondenza consolare e documentazione britannica tra Napoli e Londra*, Napoli, Guida editori, 1984

V. Pacelli, *Francesco Celebrano pittore: inediti e precisazioni*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, 1984, pp. 503-519

F. Haskell - N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Torino, Einaudi, 1984

Pietro Fabris, *Raccolta de' varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli*, a cura di F. Mancini, Napoli, 1985

A. Ferri Missano, *Il funzionamento dei Musei Napoletani in età borbonica. Alcune novità*, in "Museologia", 16 luglio-dicembre 1984, Napoli, 1984, pp. 42-59

L. Fino - M. Fabiani, *Scene di vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Napoli, 1985

W. Hamilton, *Campi Flegrei*, con premessa di G. Briganti, Napoli, 1985

F. Haskell, *Mecenati e pittori*, 1985

C. Knight, *La quadreria di sir William Hamilton*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXIV, fasc. I - II, gennaio - aprile 1985, pp. 45-49

F. Powell-Jones, *A Neoclassical interior in Naples*, in "National Gallery of Scotland Collections Fund Review", 1985, pp. 104-107

Bibliotheca Etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1986

G. Guadagno, *Nuovi documenti del XVIII secolo per la storia degli scavi di Ercolano*, in "Cronache Ercolanesi", n. 16, 1986

N. Spinosa, *La pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò, dal Rococò al Neoclassicismo*, 2 voll. Napoli, Electa, 1986

A. Ferri Missano, *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli", vol. XXIX, n.s. XVII, 1986-1987, Napoli, pp. 89-117

Europa 1700-1992: storia di un'identità, vol. 1, *La disgregazione dell'Ancient Régime*, direzione di E. Castelnuovo - V. Castronovo, Milano, Electa, 1987

D. Irwin, *Naples and the Grand Tour artist*, in Paknadel F. (ed.) "La Méditerranée au XVIIIe siècle" Actes du colloque international (Aix en Provence les 4, 5, 6 Septembre 1985), Aix en Provence, Université de Provence, 1987, pp. 113-135

N. H. Ramage, *The initial letters in sir William Hamilton's "Collection of antiquities"*, in "The Burlington Magazine", vol. 129, n. 1012, July 1987, pp. 446-456

M. F. Represa Fernández, *Las primeras excavaciones borbónicas en Pompeya, Herculano y Estabia (1738-1775)*, in "Revista de Arqueología", anno VIII, n. 76, agosto 1987

N. Spinosa, *La pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò, dal Rococò al Neoclassicismo*, 2 voll., Napoli, Electa, 2ed. 1987

C. Springer, *Marble Wilderness. Ruins and Representation in Italian Romanticism 1775-1850*, Cambridge, Cambridge University press, 1987

G. Vaughan, *James Hugh Smith Barry as a collector of antiquities*, in "Apollo. The magazine of the arts for connoisseurs and collectors", vol. CXXVI, n. 305, July 1987, pp.4-11

Vedute italiane del Settecento nelle collezioni private, a cura di M. Magnifico e M. Utili, Venezia-Milano, 1987

Il mito e l'immagine, Capri, Ischia, Procida nella pittura dal '600 ai primi del '900, prefazione di N. Spinosa, Torino, 1988

I. Pears, *The discovery of the painting. The Growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, New Haven- London, 1988

M. Andrews, *The search for the picturesque. Landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Stanford university press, 1989

G. Barracane – G. Cioffari, *Chiese di Bari antica*, Bari, 1989

G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da Barocco a Rococò*, parte IV, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1990, pp. 7-27

V. Ferrone, *I profeti dell'Illuminismo*, Bari, 1989 10L 06.58

L. Fino, *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal 17. al 19. secolo con cenni sulla pittura, l'architettura e le trasformazioni urbane*, Napoli, Grimaldi, 1989

F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto*, Torino, Einaudi, 1989

R. Mammuccari, *Napoli e i suoi colori*, Velletri, 1989

A. Negro Spina, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Napoli, Giannini, 1989

E. M. Paintin, *The King's Library*, London, British Library, 1989

N. H. Ramage, *A list of sir William Hamilton property*, in "The Burlington Magazine", n. 131, 1989

R. Ruotolo, *I Campi Phlegraei del "paesano nostro"*, in "Gazzetta antiquaria", n. s. fasc. 5/6, 1989, pp. 62 - 65

N. Spinosa - L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, ElectaNapoli, 1989

G. Alisio - P. A. De Rosa - P. E. Trastulli, *Napoli com'era nelle gouaches di Sette e Ottocento*, Napoli, 1990

I Campi Flegrei, un itinerario archeologico, a cura di P. Amalfitano, G. Camodeca e M. Medri, Venezia, Marsilio edizioni, 1990

G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto Barocco e Rococò*, parte V, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1990, pp. 43-59

C. Knight, *Doni di commiato di Ferdinando IV a diplomatici britannici*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n. s. 39, 1990, pp. 109-117

C. Knight, *Hamilton a Napoli: cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, [1990] 2003

La pittura in Italia. Il Settecento, a cura di C. Bertelli e altri, Milano, Electa, 1990

N. H. Ramage, *Wedgwood and sir William Hamilton: their personal and artistic relationship*, Birmingham Alabama, offprint from the 35th Annual Wedgwood International Seminar proceedings, may 1990, Birmingham (Alabama)

N. H. Ramage, *Sir William Hamilton as Collector, Exporter and Dealer: the Acquisition and Dispersal of His Collections*, in "American Journal of Archeology", vol. 93 n. 3, July 1990, pp. 469-480

I. Bignamini, *George Vertue, Art Historian, and Art Institutions in London, 1689-1768: a study of Clubs and Academies*, in "Walpole Society", LIV, 1991 for 1988, pp. 1-148.

Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento romano, n. 7, Roma, Multigrafica, 1991

C. De Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, Electa Napoli, 1991

A. Ferri Missano, *Alcune collezioni d'arte nella Napoli del 18. secolo nelle note di Tommaso Puccini*, in "Atti della Accademia Pontaniana" n.s. vol. 39, anno accademico 1990, Napoli, Giannini, 1991

C. Knight, *Un inedito di Padre Piaggio: il diario vesuviano, 1779-1795*, Napoli, Arte Tipografica, 1991

Storia dell'arte italiana, diretta da C. Bertelli – G. Briganti – A. Giuliano, Milano, 1991

J. Martinez Cuesta, *El infante don Gabriel de Burbòn y sua actividad como mecenas de pintura*, in *Boletín del Museo del Prado*, XII, Madrid, 1991, pp. 39-61

G. Manieri Elia, *La quadreria napoletana de Marinis - de Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento romano, 7, Roma, Multigrafica, 1991

G. Romano, *Studi sul paesaggio: storia e immagini*, Torino, Einaudi, [1978] 1991

F. Strazzullo, *Le collezioni artistiche del duca di S. Elia (1716)*, in *Ricordo di Roberto Pane: incontro di studi*, Napoli, Villa Pignatelli, 14-15 ottobre 1988, promosso dal Dipartimento di storia dell'architettura e restauro, Università di Napoli Federico II, Napoli, Napoli Nobilissima, 1991

S. Troisi, *Vedute di Palermo*, Palermo, Sellerio editore, 1991

P. Griener, *Antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville: la pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Roma, 1992

Jacob Philipp Hackert, *Philipp Hackert alla corte di Napoli (1782 – 1799): dalla biografia di J. W. Goethe*, a cura di F. Mancini, Napoli, 1992

C. Knight, *Les fureurs du Vesuve ou l'autre passion de sir William Hamilton*, Paris, 1992

G. Labrot, *Collections of paintings in Naples 1600-1780, The Provenance index of the Getty art information program*, Munich, Saur, 1992

L. Mascilli Migliorini, *Il sistema delle arti: corporazioni annonarie e di mestiere nel Settecento a Napoli*, Napoli, A. Guida, 1992

M. Pisani, *Un inedito di Pietro Fabris per Palazzo Cellammare e precisazioni su van Wittel*, in "Napoli Nobilissima", vol. 31, n. 5-6, settembre-dicembre 1992, pp. 206-213

Storia di Bari. Nell' Antico Regime, a cura di F. Tateo, Bari, 1992

P. Thornton – H. Dorey, *Sir John Soane: the architect as collector, 1753-1837*, New York 1992

N. H. Ramage, *Good, graves and scholars: 18th century archeologists in Britain and Italy*, in "American Journal of Archeology", vol. 6, n. 4, october 1992, pp. 653-661

Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro meridionale nell'età moderna, a cura di M. A. Visceglia, Roma-Bari, 1992

Aspetti del collezionismo in Italia. Da Federico II al primo Novecento, Quaderni del Museo Regionale Pepoli di Trapani, Palermo, 1993

E. Chevalier, *Un collectionneur à Naples au XVIIIème siècle. Sir William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre*, in "Caesaradunum" bulletin de l'Institut d'études latines de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Orleans Tours, Les archéologues et l'archéologie, Colloque de Bourg-en-Bresse (Archives): 25, 26 et 27 septembre 1992, Centre de Recherche A. Piganiol, Tours, 1993

M. De Vos, *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in AA.VV. *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 99-116

L. Fino, *Vesuvio e Campi Flegrei. Due miti del Gran Tour della grafica di tre secoli: stampe disegni e acquerelli dal 1540 al 1876*, Napoli, Grimaldi, 1993

F. Fusco, *Committenti, artisti ed artigiani a Napoli durante il vicereame austriaco*, in "Napoli Nobilissima", vol. 32, 1993, pp. 105-118

J. Gage, *Lusieri, Hamilton and the Palazzo Sessa*, in "The Burlington Magazine" vol. 135, n. 1088, November 1993, pp. 765-766

C. Knight, *Un'inedita lettera di Winckelmann ad Hamilton*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s. 42, 1993

G. Labrot, *Études napolitaines: villages-palais-collections: 16-18 siècle*, Paris, Champ-Vallon, 1993c

G. Labrot, *Palazzi napoletani: storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, Electa Napoli, 1993

L. Mongiello, *Bari: Chiesa di S. Chiara: ricerca, rilievo, disegno*, Bari, 1993

J. Chenault Porter - S. Scott Munshower, *Partenope's splendor: art of the Golden Age in Naples*, University Park, Pennsylvania, the Pennsylvania State University, 1993

S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs (1728-1779) and his British patrons*, London, 1993

M. Cheetham, *The taste for phenomena: Mount Vesuvius, William Hamilton and landscape depiction*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch fur Kunstgeschichte", XLV, 1994, Koln, Dumont, pp. 131-144

B. Daprà, *Napoli in Festa*, in "Gazzetta Antiquaria", n. s., n. 20 – 21, 1994, p. 54

R. Dubbini, *Geografie dello sguardo: visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994

P. Galassi, *Corot in Italia. La pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994

G. Giarrizzo, *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, 1994

C. Knight, *Le gouaches di Hamilton: 40 tempere del British Museum*, Napoli, Grimaldi, 1994

D. T. Moore, *Sir William Hamilton's volcanology and his involvement in Campi Phlegraei*, in "Archives of Natural History" vol. 21, n. 2, 1994, pp. 169-193

M. Pagano, *Gli scavi di Ercolano nelle "Memorie" del Padre Piaggio*, in "Cronache Ercolanesi", n. 24, 1994

R. Ruotolo, *Collezioni e collezionisti a Napoli del Sei e Settecento. L'abitare nobile e borghese: due modi di vivere e intendere l'arte*, in "Gazzetta Antiquaria", n.s. 20-21, 1994, Torino, Allemandi, 1994

The culture of collecting, ed. by J. Elsner and R. Cardinal, London, 1994

The politics of the picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770, ed. by S. Copley and P. Garside, (Atti del convegno "Romanticisme and

the picturesque”, Cardiff, 1991) Cambridge, Cambridge University press, 1994 [ed. it. *La politica del pittoresco: letteratura, paesaggio ed estetica dal 1770*, a cura di S. Copley – P. Garside, Segrate, 1999]

Immaginando la Magna Grecia: antichità e gusto neoclassico nelle collezioni di William Hamilton, a cura di G. Morolli, Roma, Società Italiana per le edizioni d'arte, 1995

Pompei: pitture e mosaici. La documentazione nell'opera dei disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995

R. Middione, *Antonio Joli*, Napoli, 1995

C. Knight, *Sulle orme del Grand Tour: uomini, luoghi, società del Regno di Napoli*, Napoli, Electa, 1995

A. Rao, *Un “letterato faticatore” nell'Europa del Settecento: Michele Torcia (1736-1808)*, in “Rivista Storica italiana”, n. 107, 1995

Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra 700 e 800, a cura di A. Fittipaldi, Napoli, Luciano, 1995

H. Belsey, *William Hamilton envoy extraordinary*, in “Apollo”, n. 143, 1996

D. L. Caglioti, *Associazionismo e sociabilità d'élite a Napoli nel XIX secolo*, Napoli, Liguori, 1996

I. Gordon Brown, *The “Real” Pietro Fabris: a caricature of sir William Hamilton's Favourite Painter*, in “Apollo. The magazine of the arts for connoisseurs and collectors”, vol. CXLIV, n. 413, July 1996, pp. 39-43

P. G. Guzzo, *Collezioni di antichità in Italia meridionale: appunti per una ricerca*, in “Bollettino d'arte”, a. 81, s. 6, n. 95, 1996

R. Hamblyn, *Private cabinets and popular geology: the British audiences for volcanoes in the Eighteenth century*, in C. Chard - H. Langdon, *Transports: travel, pleasure and imaginative geography 1600-1800*, New Haven and London, 1996

I. Jenkins, *Nuovi documenti per l'origine della Tomba da Paestum della collezione Carafa di Noja*, in *I Greci in occidente: la Magna Grecia nella*

collezione del Museo Archeologico di Napoli, catalogo della mostra, 8 luglio 1996, Museo Archeologico Nazionale di Napoli a cura di S. De Caro e M. Borriello, Electa, Napoli 1996, pp. 249-254

C. Knight, *La contabilità privata di William Hamilton*, in "Archivio storico per le province napoletane", anno 114, 1996, pp. 186-210

O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au dixhuitième siècle*, Roma, École Française de Rome, 1996

R. Milani, *Il Pittresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza, 1996

N. B. Penny, *London: sir William Hamilton*, in "The Burlington Magazine", n. 138, London, 1996

M. Pinault Sørensen, *Dessiner la nature, dessins et manuscrits des Bibliothèques de France, XVII-XVIII-XIXe siècles*, Paris, espace Electra, 1996

Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo, Atti del Convegno a cura di M. G. Tavoni e F. Waquet (Ravenna, 15-16 dicembre 1995), Bologna, Pàtron, 1997

A. Negro Spina, *Incisori a Napoli 1779 - 1802*, Napoli, 1997

L. Burn, *Sir William Hamilton collecteur and connoisseur*, in "Journal of the history of collections", vol. 9, n. 2, 1997

W. J. R. Curtis, *Modern architecture, mythical landscapes and ancient ruins*, London, Sir John Soane Museum, 1997

Journal of the History of Collections, Special Issue: William Hamilton, vol. 9, n. 2, 1997

C. Knight, *Le lettere di Camillo Paderni alla Royal Society di Londra sulle scoperte di Ercolano 1739-1758*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, vol. 66, 1996, Napoli, Arte Tipografica, 1997

F. Lissarague-M. Reed, *The collector's books*, in "Journal of the history of collections", vol. 9, n. 2, 1997

C. Lyons, *The Neapolitan context of Hamilton's Antiquities collection*, in "Journal of the history of collections", vol. 9, n. 2, 1997

M. Pagano, *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810): raccolta e studio di documenti inediti*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997

K. Sloan, *Sir William Hamilton's "insuperable taste for painting"*, in "Journal of the History of Collections" vol. 9, n. 2, 1997, pp. 205-227

M. Vickers, *Hamilton, Geology, Stone Vases and Taste*, in "Journal of the History of Collections" vol. 9, n. 2, 1997, pp. 263-274

L'Italia del secondo Settecento nelle relazioni segrete di William Hamilton, Horace Mann e John Murray, a cura di G. Pagano De Divitiis e V. Giura, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997

L. Norci Cagiano de Azevedo, *Napoli: capitale, giardino, museo dell'Europa del primo Settecento*, Firenze, Il Ventilabro, 1997

C. Wall, *The English auction: narratives of dismantlings*, in "Eighteenth Century Studies", n. 31, 1997

S. Blasio, *Pittori di paesaggio inglesi nel Settecento: aspetti della tradizione locale, l'incontro in Italia con Claude-Joseph Vernet*; coordinatore: Annarosa Garzelli; relatore: Cinzia Sicca, Università degli studi di Pisa, Dipartimento di storia delle arti, Dottorato di ricerca in storia dell'arte, ciclo X, Anno accademico 1997/1998 Centrale Firenze

V. Trombetta, *Lettere di Giovanni Maria della Torre custode della Real Biblioteca di Napoli 1777-1780*, in *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti*, v. 67, 1997-1998, Napoli, Società nazionale di scienze, lettere e arti, 1998

I. Diomede, *Stazioni di posta sulla strada delle Calabrie tra Settecento e Ottocento*, in *Chiesa e società nel Mezzogiorno: studi in onore di Maria Mariotti*, a cura di P. Borzomati, Rubettino, 1998

Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto universitario orientale, dalla Società italiana di studi sul secolo 18.

e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 5-7 dicembre 1996, a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998

L. Fino, *Gouaches napoletane in collezioni private*, Napoli, 1998

G. Guerzoni, *Prolegomeni per uno studio del mercato artistico italiano tra Settecento e Ottocento in Giovanbattista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno internazionale "Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell'arte", Legnano-Verona 1997, a cura di Anna Chiara Tommasi, Venezia, 1998

F. Irwin, "Drawn mostly from Nature" David Allan's record of daily dress in France and Italy, 1770-76, in "Costume. The journal of the Costume Society", n. 32, 1998, pp. 2-17

R. Pinto, *La pittura napoletana. Storia delle opere e dei maestri*, Napoli, 1998

M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari, La Terza, 1999

P. D'Alconzo, *L'anello del re: tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli, 1734-1824*, Firenze, Edifir, 1999

F. Di Palo, *Cielo e terra: percorsi dell'arte sacra, dell'iconografia, della devozione, della committenza a Corato Ruvo e Terlizzi tra '500 e '700*, Terlizzi, Ed. Insieme, 1999

The Hamilton Papers: carte donate alla Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1999

M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Roma, Artemide Edizioni, 1999

N. Llewellyn, "Those loose and immodest pieces": Italian art and British point of view, in *Italian culture in Northern Europe in the Eighteenth century*, ed. by S. West, Cambridge, Cambridge University press, 1999

M. E. Masci, *La collezione di vasi antichi riunita da Giuseppe Valletta: identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, vol. IV/2, 1999

Visions of ruin - architectural fantasies and designs for garden follies, Soane Gallery, London, Sir John Soane's Museum, 1999

J. von der Thüsen, *Painting and rise of vulcanology. Sir William Hamilton's Campi Phlegraei*, in "Endeavour", vol. 23, n. 3, 1999

A. Antonelli, *La festa dei Quattro Altari a Napoli*, in Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia, "Bollettino di informazione", anni 1997-1998, Napoli, Fausto Fiorentino, 2000

L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes, George August Wallis: nuove attribuzioni*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 71, 2000, pp. 91-97

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson: art theorist of the English Enlightenment*, New Haven-London, 2000

W. Hamilton, *Campi Flegrei*, introduzione di Carlo Knight, Napoli, 2000

G. Imbruglia, *Naples in the Eighteenth century: the birth and death of a Nation State*, Cambridge, 2000

M. Manzelli, *Antonio Joli, opera pittorica*, s.l. 2000

Filosofia e cultura nel Settecento britannico, a cura di A. Santucci, Bologna, 2000

M. Pagano, *Gli scavi di Ercolano e Pompei nella politica culturale dei Borboni*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 5-6 novembre 1997, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i beni archivistici, 2000

K. Sloan, "A noble art", *Amateur artists and drawing masters c. 1600 - 1800*, London, British Museum press, 2000

A. Schnapp, *Antiquarian studies in Naples at the end of Eighteenth century: from comparative archeology to comparative religion*, in *Naples in the Eighteenth century: the birth and death of a Nation State*, ed. G. Imbruglia, Cambridge, 2000

R. Tufano, *Michele Torcia: cultura e politica nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, 2000

Sir John Soane: the Royal Academy lectures, D. Watkin edited, Cambridge, 2000

The letters of sir Joshua Reynolds, ed. by J. Ingamells and J. Edgecumbe, New Haven - London, Paul Mellon Center for studies in British art by Yale university press, 2000

R. Benassai, *La tomba dipinta nolana Weege 30*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, a cura di A. La Regina, Milano, Electa, 2000

J. Chenault Porter, *Baroque Naples: a documentary history 1600-1800*, New York, Italica press, 2000

P. J. Willets, *Catalogue of the Manuscripts in the Society of Antiquaries of London*, London, 2000

G. Labrot, *Les collections de l'aristocratie napolitaine: le couple centre/périphérique et son évolution, XVIIe-XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle Giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996) a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro e B. Toscano, Roma, École française de Rome, 2001

L'Antico: opere recuperate, in "Quaderni del Palazzo Reale di Napoli", Palazzo reale di Napoli, 7-31 maggio 2001, Napoli, Arte tipografica, 2001

I. Ascione, *Carlo di Borbone. Lettere ai sovrani di Spagna*, 3 voll, Roma, 2001

D. Constantine, *Fields of fire: a life of Sir William Hamilton*, London, 2001

V. Coltman, *Sir William Hamilton's vase publication (1766-1776). A case study in the reproduction and dissemination of antiquity*, in "Journal of Design History", vol. 14, n. 1, 2001, pp. 1-16

La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli, Napoli, Electa, 2001

C. Knight, *La passione di sir William Hamilton per il Vesuvio* in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s. 49, 2000, Napoli, 2001

J. Meyer, *Francesco La Marra e il collezionismo di disegni a Napoli nella seconda metà del Settecento: precisazioni e nuove ipotesi*, in "Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna", nn. 103-104, luglio-ottobre 2001, pp. 169-184

Friedrich Wilhelm von Hermannsdorff, Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungreise nach Italien 1765/1766, hrsg. von R.-T. Speler unter mitarb. von J.-P. Haldi, München, 2001

V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa, 2001

F. Strazzullo, *Notizie per gli artisti attivi a Napoli nel '700 (dallo "Status animarum" della parrocchia di S. Maria dei Vergini, Napoli)*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli", n.s. LXX, 2001

L. Barroero - S. Susinno, *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, in "Roma antica e moderna", n. 12, 2002

P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e il XIX secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002

C. de Seta, *Napoli tra barocco e neoclassico*, Napoli, Electa Napoli, 2002

G. Pagano de Divitiis, *Il Grand Tour fra arte e economia*, in *Economia e arte: secc. 13-18*, Atti della trentatreesima Settimana di studi, 30 aprile - 4 maggio 2000 a cura di S. Cavaciocchi, Grassano, Bagno a Ripoli, Le Monnier, 2002

A. Froesch, *Das Luisium bei Dessau. Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit*, Deutscher Kunstverlag München Berlin, 2002

G. Labrot, *Un marché dynamique: la peinture de série à Naples 1606-1775*, in *Economia e arte: secc. 13-18*, Atti della trentatreesima Settimana di studi (Pisa, 30 aprile - 4 maggio 2000) a cura di S. Cavaciocchi, Grassano, Bagno a Ripoli, Le Monnier, 2002

C. Lenza, *Dell'Architettura di Mario Gioffredo. Trattatistica ed editoria di pregio a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in "Rara Volumina", vol. 8, n. 1-2, 2002, pp. 73-90

C. L. Lyons, *The duke of Noja's classical antiquities*, in *Essay in honour of Dietrich von Bothmer*, edited by Andrew J. Clark and Jasper Gaunt with Benedicte Gilman, Amsterdam, Allard Pierson Museum, 2002

F. Magani, *Gli occhi sul paesaggio: aspetti della raffigurazione della natura nel Settecento*, in *La Natura e il Paesaggio nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi e G.A. Vergani, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 283 – 303

M. E. Masci, *Il vaso Cawdor: da Napoli a Londra. Appunti sul collezionismo napoletano all'epoca del Grand Tour* in, "Napoli Nobilissima", V s. vol. III, fasc. I-II, 2002, pp. 7-20

F. Pedrocco, *Visions of Venice. Paintings of the 18th Century*, London, Tauris, 2002

P. Villani, *Rivoluzione e diplomazia. Agenti francesi in Italia (1792-1798)*, Napoli, 2002

J. Wilton-Ely, *Piranesi, Paestum & Soane*, Sir John Soane's Museum, London, Azimuth Editions, c2002

A. Orsi, *L'estetica del paesaggio inglese e italiano tra Settecento e Ottocento*, Villasanta, 2002

F. Newman, *Noctes Neapolitanae: sir William Hamilton and Emma, Lady Hamilton at the Court of Ferdinand IV*, in "Illinois Classical Studies", voll. XXVII-XXVIII, 2002-2003, in memoriam Miroslav Marcovich, th Board of Trustees, University of Illinois, 2003

L. Fino, *Vedutisti e incisori stranieri a Napoli*, Napoli, Grimaldi, 2003

E. Beck, *1767. Le prime gouaches napoletane*, in "Confronto", n. 1, Napoli, 2003

A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz*, Milano, V&P università, 2003

E. Chaney, *The evolution of English collecting. The reception of Italian art in the Tudors and Stuarts period*, New Haven-London, Paul Mellon center for British art, Yale University press, 2003

Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain vol. 20, The British Museum, Fragments from sir William Hamilton's second collection of vases recovered from the wreck of HMS Colossus, ed. by V. Smallwood and S. Woodford, London, The British Museum press, 2003

P. de Bolla, *The education of the eye: painting, landscape and architecture in Eighteenth century Britain*, Stanford, 2003

M. Hopkinson, *Paul Sandby and the Secret of Aquatint*, in "Print Quarterly", XX, 2003

Iasiello, *Collezionismo di antichità nella Napoli dei vicerè*, Napoli, 2003

E. Riccomini, *Il Barocco in Italia*, in *Lezioni di storia dell'arte. Dal trionfo del barocco all'età romantica*, Milano, Skira, 2003

C. Baker – C. Elam – G. Warwick, *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot, 2003

A. Pane, *Gaetano D'Ancora: un antiquario a Napoli nel secondo Settecento*, Napoli, 2003

M. Paoli, *Riflessioni sull'editoria archeologica del Settecento. La specializzazione degli eruditi e la crescita del pubblico internazionale*, in "Rara Volumina", vol. 9, n. 1, 2003

M. Pisani, *Palazzo Cellamare: cinque secoli di civiltà napoletana*, Napoli, Electa Napoli, 2003

Enlightening the British. Knowledge, discovery and the museum in the Eighteenth century, ed. by R. G. W. Anderson, M. L. Caygill, A. G. MacGregor, L. Syson, London, British Museum press, 2003

A. Schnapp, *La cultura antiquaria a Napoli nel Settecento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno

internazionale di studi (Napoli, Museo di Capodimonte, 14 - 16 ottobre 1999) a cura di M. I. Catalano e G. Prisco, Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, 2003

V. Valerio, *Nel segno di Giraud. Amicizie e intrighi nella Napoli del diciottesimo secolo*, Napoli, Voyage Pittoresque, 2003

R. Annicchino, *La collenzioncina flegrea. I Campi Flegrei nelle "Select views of Italy" di John Warwick Smith*, Napoli, 2004

E. Beck, *Le chevalier Volaire. Un peintre français à Naples au XVIIIe siècle*, Naples, Centre Jean Berard, Institut Français de Naples, 2004

E. Chiosi, *Istituzioni e pratiche culturali a Napoli nel Settecento*, Napoli, 2004

M. Cometa, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, 2004

L. Fino, *Scene e costumi popolari a Napoli tra '700 e '800*, Napoli, 2004

Storie e ricordi della Gaiola: nota di A. G. Segre e A. F. Segre presentata dai soci ord. res. A. Garzia e C. Knight, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n. s. V. 52, anno accademico 2003, Napoli, Giannini, 2004

Artisti e artigiani a Roma. 1: dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775, volume in onore di E. Debenedetti, "Studi sul Settecento romano", n. 20, Roma, Bonsignori editore, 2004

Intellettuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento, a cura di L. Barroero – O. Rossi Pinelli, "Ricerche di Storia dell'arte", n. 84, 2004

A. Formicola - C. Romano, *Pittori di Marina alla corte dei Borbone di Napoli: soggetti navali nel vedutismo partenopeo*, Supplemento di "Rivista Marittima", n. 3, marzo, 2004

G. Labrot, *La peinture dans les inventaires des docteurs napolitains*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa: studi in onore di Luisa Mortari*, Atti del Convegno (Bari, 2003) a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma, De Luca, 2004

M. Paoli, *L'appannato specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2004

S. Rolfi Ozwald, *I luoghi della Roma moderna: ateliers e presenze artistiche nel rione di Campo Marzio alla fine del Settecento*, in *Ad limina II: incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma*, (Istituto svizzero di Roma, Villamaraini, febbraio-aprile 2003) a cura di R. Burri ... [et al.], ed. dell'Orso, Alessandria, 2004

F. Russell, *John, 3rd earl of Bute: patron and collector*, London, Marrion press, 2004

K. Sloan - A. Burnett, *Enlightenment: discovering the world in the Eighteenth century*, London, British Museum Press, 2004 (2003)

B. Sørensen, *Sir William Hamilton's vesuvian apparatus*, in "Apollo. The magazine of the arts for connoisseurs and collectors", May, 2004

R. Sweet, *Antiquaries: the discovery of the past in Eighteenth century Britain*, London; New York, Hambledon and London, 2004

Artisti e artigiani a Roma. 2: dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775, volume in onore di E. Debenedetti, in "Studi sul Settecento romano", n. 21, Roma, Bonsignori editore, 2005

Filosofia, scienza e storia; Il Dialogo fra Italia e Gran Bretagna, a cura di A. Gatti e P. Zanardi, Padova, 2005

T. Astarita, *Between salt water and holy water: a history of southern Italy*, New York, W. W. Norton, 2005c

M. Batey, *The pleasures of the imagination: Joseph Addison's influence on early landscape gardens*, in "Garden History", vol. 33, n. 2, autumn 2005, pp. 189-209

J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione: la cultura inglese nel Settecento*, Roma, Carocci, 2005

E. Calbi - A. Ottani Cavina, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 2005

C. Knight, *Sir William Hamiltons Hauser in Neapel*, in *Der Vulkan im Worlitzer park*, Berlin, Nicolai, 2005

G. Labrot, *Sur la réception de la peinture étrangère dans les collections napolitaines (1614-1764)*, in *Alberto Tenenti: scritti in memoria*, a cura di P. Scaramella, Napoli, Bibliopolis, 2005

M. C. Napoli, *Studi di editoria napoletana nel Settecento*, in "Rara Volumina", vol. 12, n. 1-2, 2005

M. Pagano, *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae. Raccolta e studio di documenti e disegni inediti*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005

J. von der Thusen, *Pietro Fabris und die Entwicklung der Vulkanmalerei im 18 Jahrhundert*, in *Der Vulkan im Worlitzer park*, Berlin, Nicolai, 2005

Gli archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia, Atti del convegno (Ferrara, Castello estense, 22-23 ottobre 2004) a cura di F. Cappelletti, Firenze Le Iettere, 2006

R. Di Castiglione, *La massoneria nelle Due Sicilie e i fratelli meridionali del 700*, Roma, Gangemi, 2006 vol. 1

Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia, a cura di C. De Seta e A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006

L'utopia di Soane: le dodici lezioni di architettura per la Royal Academy di Londra, a cura di R. De Martino, Napoli, 2006

William Hamilton, Dispacci da Napoli, 1797-1799, a cura di G. Capuano, Napoli, 2006

N. Chambers, *Scientific correspondence of sir Joseph Banks, 1765-1820*, 6 voll. London, 2006

V. Coltman, *Fabricating the antique: neoclassicism in Britain 1760-1800*, Chicago, Chicago University press, 2006

G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco, 1622-1734*, vol. III, Torino UTET, 2006

M. Toscano, *Lo strano caso di Guglielmo Fortuyn un tentativo di attribuzione*, in "Neoclassico", semestrale di arti e storia, n. 23-24, pp.38-68

V. Trombetta, *Mecenatismo editoriale nella Napoli della prima metà del '700*, Napoli, 2006

V. Valerio, *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell'Ufficio Topografico di Napoli: (1781-1879)*, Napoli, Paparo, 2006

K. Wood, *Making and circulating knowledge through sir William Hamilton's Campi Phlegraei*, in "The British Journal for the History of Science", vol. 39, 2006, Cambridge University Press

Luci, arti e lumi nel Settecento tra Parma, Napoli e Roma: colloqui a margine della mostra Luce sul Settecento: Gaspare Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia, a cura di F. Baroncelli, Milano, 2006

Promuovere le arti: intermediari, pubblico e mercato a Roma tra XVIII e XIX secolo, a cura di S. Rolfi Ozvald e S. A. Meyer, "Ricerche di storia dell'arte", n. 90, 2006

Antiquarianism, museums and cultural heritage. Collecting and its contexts in Eighteenth century Naples, "Journal of the history of collections", special issue XIX, 2, 2007

Antiquity recovered: the legacy of Pompeii and Herculaneum, ed. by V. C. Gardner Coates - J. L. Seydl, Los Angeles, 2007

E. Doderò, *Le antichità di Palazzo Carafa-Colubrano. Prodromi alla storia della collezione*, in "Napoli Nobilissima", serie 5, vol. 8, fasc. III-IV maggio agosto 2007, Napoli, 2007

G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli. Il mezzogiorno borbonico e napoleonico, 1734-1815*, vol. IV, Torino, UTET, 2007

Journal of the History of Collections, Special Issue: Antiquarianism, museums and cultural heritage. Collecting and its contexts in eighteenth-century Naples vol. 19, n. 11, 2007

M. E. Masci, *The birth of ancient vase collecting in Naples in early Eighteenth century. Antiquarian studies, excavations and collections*, in "Journal of the History of Collections", vol. 19, n. 11, 2007, pp. 215-224

L. Moscati, *Milton e l'origine della libertà di stampa in Inghilterra*, in "Rara Volumina", vol. 14, n. 2, 2007

Roma Triumphans? L'attualità dell'Antico nella Francia del Settecento, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, Centro studi italo-francesi, sala Capizucchi; Musei Capitolini, sala Pietro da Cortona, 9-11 marzo 2006, a cura di L. Norci Cagiano, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007

Le sculture Farnese: storia e documenti, a cura di C. Gasparri, Napoli, Electa, 2007

R. Volkommer, *Des planches à couleur au dessins au trait, sur la popularisation des vases grecs aux XVIIIe et XIXe siècles par Sir William Hamilton, Josiah Wedgwood, John Flaxman, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein et Bertel Thorvaldsen*, in *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, Actas del coloquio internacional celebrado en el Museo Arqueológico Nacional y en la Casa de Velázquez, Madrid; 14 y 15 de febrero de 2005, a cargo de P. Cabrera, Madrid, Casa Velazquez, 2007

L. Peltz, *A friendly gathering. The social politics of presentation books and their extra-illustration in Horace Walpole's circle*, in "Journal of the History of Collections", vol. 19, n. 1, 2007, pp. 33-49

R. Ward, *The man who buried Nelson: the surprising life of Robert Mylne*, Stroud, Tempus, 2007

É. Beck Saiello, *Pietro Fabris dieci anni di attività napoletana* in "Napoli Nobilissima", V serie, vol. IX, fasc. I-II, gennaio-aprile 2008, Napoli, pp. 76-88

É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, L'Erma di Brechtschneider, 2008

R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008

E. Mazzetti, *Napoli e il Golfo: interpretazioni del paesaggio: cartografi, pittori, mecenati, opere dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli, 2008

A. Rovetto, *Letteratura artistica e pittura di paesaggio. Snodi critici attorno ad Algarotti e Milizia*, in *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a*

Poussin, catalogo della mostra a cura di P. Biscottini, E. Bianchini (Milano-Museo Diocesano, 14 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2008

G. Ricuperati - D. Carpanetto, *L'Italia del Settecento. Crisi, trasformazioni, lumi*, Roma, 2008

M. C. Wallie, *Une acquisition de la bibliothèque: Pierre Adrien Pâris et les Campi Phlaegrei de William Hamilton*, in "Lettre aux amis", n. 37, Besançon, amis des musées et de la bibliothèque de Besançon, avril 2008

Collezionisti, disegnatori, teorici dal Barocco al Neoclassico, vol. 1, a cura di E. Debenedetti, "Studi sul Settecento romano", n. 25, Roma, Bonsignori, 2009

V. Coltman, *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*, Oxford, Oxford University press, 2009

Carteggio San Nicandro - Carlo III: il periodo della Reggenza (1760-1767), a cura di C. Knight, 3 voll. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2009

Il Settecento e le arti: dall'Arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia. Convegno Internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005) Roma - Bari, 2009

L. Ciancio, *Le colonne del tempo: il Tempio di Serapide a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Edifir, 2009

P. Findlen, *Italy's Eigtheenth-century: gender and culture in the age of the Grand Tour*, 2009

K. Garas - E. Nyerges, *Baron Wiser's picture gallery*, in "The Burlington Magazine", september 2009, n. 1278, vol. 151

N. Spinosa, *La pittura a Napoli nel '700 tra grande decorazione e scene di genere*, in *Il Settecento e le arti. dall'Arcadia all'illuminismo nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Convegno internazionale (Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 23-24 novembre 2005), Roma, Bardi, 2009

I Borbone di Napoli, a cura di N. Spinosa, Sorrento, Di Mauro editore, 2009

M. Toscano, *Gli archivi del mondo. Antiquaria, storia naturale e collezionismo nel secondo Settecento*, Firenze, 2009

P. Vázquez-Gestal, *From court painting to king's books: displaying art in Eighteenth century Naples (1734-1746)*, in S. Bracken, A. Galdy, A. Turpin, *Collecting and dynastic ambition*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009

Il Mediterraneo nel Settecento: identità e scambi, Studi Settecenteschi, a cura di P. Sanna, n.s. nn. 29-30, Atti del Convegno internazionale di studi, organizzato dalla SISSD (Alghero e Sassari, tra il 19 e il 21 maggio 2005) Napoli, Bibliopolis, 2009-2010

I. Bignamini - C. Hornsby, *Digging and dealing in Eighteenth-Century Rome*, with additional research by I. Della Giovampaola and J. Yarker, published for The Paul Mellon Center for studies in British Art by Yale University press, New Haven - London, 2010

É. Beck Saiello, *Pierre-Jacques Volaire, 1729-1799, dit le Chevalier Volaire*, Paris, Arthéna, 2010

Britain and Italy in the long Eighteenth century: Literary and Art theories, ed. by R. Loretelli and F. O'Gorman, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010

Collezionisti, disegnatori, teorici dall'Arcadia al Purismo, vol. 2, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento romano, n. 26, Roma, Bonsignori, 2010

P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll. Firenze, Olschki, 2010

À l'origine du livre d'art. Les Recueils d'estampe comme entreprise éditoriale en Europe (XVI-XVIII^{me} siècle), textes réunis par C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Acte du colloque (Paris, INHA - Fondation Custodia, Institut Néerlandais, 20-21 octobre 2006), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2010
Roma

G. Labrot, *Peintures et société à Naples 16 - 18 siècle: commandes, collections, marchés*, Paris, Champ Vallon, 2010

A. Montano, *I testimoni del tempo: filosofia e vita civile a Napoli tra Settecento e Novecento*, Napoli, 2010

G. Porzio - R. Naldi, *Bonito, Sanmartino e i temi bacchici*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", a. XV, n. 16, 2010, Firenze, pp. 145-156

Il Vicereame austriaco (1707-1734): tra capitale e province, Atti del convegno (Foggia, 2-3 ottobre 2009), a cura di S. Russo, N. Guasti, Roma, Carocci, 2010

Vesuvio. Il Grand Tour dell'Accademia Ercolanese dal passato al futuro, Atti del convegno internazionale a cura di A. De Rosa, (Portici, Università degli Studi di Napoli Federico II-Facoltà di Agraria, 21-22 maggio 2010), Napoli, Arte tipografica, 2010

Roma 1711-1819. I giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli, 2011

Il laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo, Atti dell'Incontro seminariale (Roma, 5 ottobre 2009), a cura di S. Rolfi Oszvald e S. A. Meyer, San Casicano, LibroCo, 2011

Le public e la politique des arts au siècle des Lumières, célébration du 250e anniversaire du premier Salon de Diderot, Atti del colloquio (Paris, Institut national d'histoire de l'art, Galerie Colbert, 17 -19 décembre 2009) a cura di C. Henry e D. Rabreau, Bordeaux, William Blake &co.2011

A. Clemente, *Il lusso "cattivo". Dinamiche del consumo nella Napoli del Settecento*, Carocci, Roma 2011

V. Curzi, *Collezionismo e tutela delle Antichità a Roma nella prima metà del Settecento*, in *Il laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo*, a cura di S. Rolfi Oszvald e S. A. Meyer, 2011

R. Zaugg, *Stranieri di antico regime: mercanti, giudici e consoli nella Napoli del Settecento*, Roma, 2011

B. Cassidy, *Alexander Cozens and the patronage of the Grant family: with a recipe for varnish and a treatise on landscape*, in "The British Art journal", vol. 12, n. 3, winter, 2011-2012, pp. 32-41

G. Darley, *Vesuvius in Wonders of the world*, M. Beard editor, Cambridge, Massachussets, Harvard University press, 2012

C. Gould- S. Mesplède, *Marketing art in the British isles, 1700 to the present. A cultural history*, Farnham, Surrey; Burlington VT, Ashgate, 2012

M. Nocca, *Stefano Borgia e William Hamilton tra vasi e vulcani ai Castelli Romani. Antiquaria e geologia nei collezionisti inglesi (Richard Worsley, Thomas Hope, William Thomson) in visita al Museo Borgiano di Velletri nel 'voyage de Naples'*, in *Oltre Roma, nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, a cura di I. Salvagnini e M. Fratarcangeli, Roma, De Luca, 2012

Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento, Atti del convegno (Anacapri, 2008) a cura di A. M. Rao, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012

La terra di lavoro nella storia: dalla cartografia al vedutismo, a cura di S. Conti – A. Di Biasio, Caserta, 2012

Cultura storica antiquaria, politica e società in Italia nell'età moderna, a cura di F. Luise, Milano, Franco Angeli, 2012

P. Coen, *Da collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso nell'Accademia di San Luca*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 107, 2012, pp. 5-16

P. Coen, *Esportare quadri nella Roma di Pio VI (1775-1799): le inclinazioni estetiche di Brownlow Cecil, nono conte di Exter*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, a cura di G. Capitelli - S. Grandesso - C. Mazzearelli, Roma, 2012

C. Teolato, *Circolazione di modelli tra Italia, Inghilterra e Germania: copie romane di gusto inglese a Wörlitz*, in *Roma fuori di Roma*, a cura di G. Capitelli, Roma, 2012

Artisti e artigiani a Roma: dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775, vol. 3, a cura di E. Debenedetti, "Studi sul Settecento romano", vol. 29, Roma, Quasar, 2013

M. Ambrosoli, *Nuove ricerche sulla storia del paesaggio in Italia e in Francia*, in "Rivista storica Italiana", a. 125, n. 1, 2013

G. C. Ascione, *Vita di corte al tempo di Carlo di Borbone nel Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Art'em, 2013

V. Didonna, *L'oro di Noja*, Noicattaro, Noja 2P, 2013

Le Vésuve en éruption: savoir, représentation, pratique, sous la direction de E. Beck Saiello et D. Bertrand, Clermont-Ferrand, 2013

M. Calaresu, *Collecting Neapolitans: The representation of Street Life in Late Eighteenth-Century Naples*, in *New approaches to Naples c. 1500-c. 1800: the power of place*, ed. by M. Calaresu and H. Hills, Farnham, Burlington, Ashgate, 2013

M. Calaresu, *Costumes and customs in Print: Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy*, in *Not Dead Things. The dissemination of popular prints in England and Walrs, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*, ed. by R. Harms - J. Raymond - J. Salman, Leiden-Boston, Brill, 2013

P. Coen, *Chritospher Hewtson. Nuovi documenti, nuove interpretazioni*, in "Bollettino d'arte", s. 7, fasc. 15, n. 97 (luglio-settembre 2012) 2013, pp. 87-100

E. Doderò, *Clytie before Townley. The Gaetani d'Aragona collection and its Neapolitan context*, in "Journal of the History of Collections" vol 25, n. 3, 2013, pp. 361-372

A. V. Gunn, *Eighteenth-century views in and near Naples: aquatints by Paul Sandby (1731-1809) and Archibald Robertson (fl. 1765-1796)*, in "The British Art Journal", 14, March, 2013, pp. 33-43.

N. Heringman, *Sciences of antiquity: romantic antiquarianism, natural history, and knowledge work*, Oxford, Oxford University press, 2013

C. Knight, *Politics and royal patronage in the Neapolitan Regency: the correspondence of Charles III and the prince of San Nicandro, 1759-1767*, in *Rediscovering the ancient world of the Bay of Naples, 1710-1890*, proceedings of the symposium "Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples," organized by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, and sponsored by the Arthur Vining Davis Foundation (Washington, January 30 - 31, 2009) ed. by C. C. Mattusch, New Haven, Yale University press, 2013

B. Redford, *Grecian Taste and Neapolitan Spirit: Grand Tour Portraits of the Society of Dilettanti*, in *Rediscovering the ancient world of the Bay of Naples, 1710-1890*, proceedings of the symposium "Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples," organized by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, and sponsored by the Arthur Vining Davis Foundation (Washington, January 30 - 31, 2009) ed. by C. C. Mattusch, New Haven, Yale University press, 2013

A. Schnapp, *The antiquarian culture of eighteenth century Naples as a laboratory of new idea*, in *Rediscovering the ancient world of the Bay of Naples, 1710-1890*, proceedings of the symposium "Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples," organized by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, and sponsored by the Arthur Vining Davis Foundation (Washington, January 30 - 31, 2009) ed. by C. C. Mattusch, New Haven, Yale University press, 2013

S. Shesgreen, *The Cries of London from the Renaissance to the Nineteenth Century: a short history*, in *Not Dead Things. The dissemination of popular prints in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*, ed. by R. Harms - J. Raymond - J. Salman, Leiden-Boston, Brill, 2013

R. L. Thomas, *Architecture and statecrafts: Charles of Bourbon's Naples, 1734-1759*, Pennsylvania, the Pennsylvania State University, 2013

Cerimoniale del vicereame austriaco di Napoli 1707-1734, a cura di A. Antonelli, Napoli, 2014

Dalle collezioni di Palazzo Reale a mondi lontani: memorie e immagini, a cura di A. Porzio, in "Quaderni del Palazzo Reale di Napoli", Napoli, 2014

R. Harding Evans, *A catalogue of the library of the late John, duke of Roxburghe, arranged by G. & W. Nicol, bookseller to His Majesty, Pall-Mall, Cambridge, 2014*

La città nel Settecento. Saperi e forme di rappresentazione, Atti del convegno tenuto (Venaria Reale, 2010) a cura di M. Formica, A. Melotti, A. M. Rao, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014

El legado de Johan Joachim Winckelmann en España - Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien, Akten des internationalen Kongresses, Madrid, 20-21 Oktober 2011, hrsg. von M. Kunze und J. Maier Allende, Mainz und Rupholding, verlag Franz Philipp Rutzen, 2014

S. de Jong, *Rediscovering architecture. Paestum in Eighteenth century architectural experience and theory*, New Haven-London, Yale university press, 2014

R. M. Delli Quadri, *Napoli prima del Grand Tour: all'origine di una costruzione identitaria*, in *Storia ed identità storica nello spazio euromediterraneo*, a cura di R. M. Delli Quadri, Napoli, 2015, pp. 101-117

Remembering Parthenope. The reception of classical Naples from Antiquity to the present, ed. by J. Huges - C. Buongiovanni, Oxford, Oxford University press, 2015

M. A. Pavone, *Sulle tracce della pittura napoletana in Croazia tra Sei e Settecento*, in "TECLA. Rivista di Temi e Critica di Letteratura Artistica", n. 11, giugno 2015

D. H. Solkin, *Art in Britain, 1660-1815*, New Haven, Yale University press, 2015

Il Libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento, Atti del Convegno a cura di L. Braida e S. Tatti, postfazione di A. Alimento (Pisa, 26-28 maggio 2014), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016

Pompei e l'Antico. Pompei nell'archeologia e nell'arte dal classico al post-classico, Atti delle giornate internazionali di studi a cura di R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo (Pompei-Napoli, luglio 2016), Milano, 2016