Alle radici della *boule-de-neige*: indagine sull'immagine del Campidoglio

Fabio Colonnese
Università di Roma la Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Campidoglio, Capriccio architettonico, Hubert Robert, Veduta, Sequenza spaziale.

1. Introduzione

"There are two Italies – one composed of the green earth and transparent sea, and the mighty ruins of ancient time, and aerial mountains, and the warm and radiant atmosphere which is interfused through all things. The other consists of the Italians of the present day, their works and ways. The one is the most sublime and lovely contemplation that can be conceived by the imagination of man; the other is the most degraded, disgusting, and odious" (P. B. Shelley, *lettera a Leigh Hunt*, Napoli, 22 dicembre 1818)[1].

Nonostante si differenzino per i materiali e le tecniche di produzione, alcuni souvenir tipici del XX secolo come le *boule de neige*[2] affondano le loro radici nelle pratiche artistiche dei secoli precedenti. È il caso delle strategie visive adottate dagli artisti ingaggiati da editori e antiquari per produrre immagini efficaci a vantaggio dei ricchi committenti romani e dei facoltosi turisti del Grand Tour. Questa breve indagine si concentra in particolare sulle immagini elaborate tra XVII e XVIII secolo del complesso spaziale del Campidoglio. Si tratta, come è noto, della sede del potere civico romano, progettata nella sua forma attuale da Michelangelo e realizzata in gran parte da Giacomo della Porta nei decenni successivi alla sua morte, fino al completamento nel 1640[3]. Non si tratta di un unico edificio ma piuttosto di un sistema di spazi e quinte che ha inizio nella lunga cordonata e si sviluppa nella piazza, che si rivela solo agli ultimi gradini, rivelando un articolato sistema di centri prospettici, percorsi alternativi e scorci sulla città, con le quinte laterali divergenti che mascherano le irregolarità, alterano prospetticamente la profondità e la dimensione apparente del Palazzo Senatorio. Le rappresentazioni sopravvissute nei secoli[4] testimoniano di un modello spaziale poco compreso e accettato, soprattutto da chi era impegnato a tradurlo in immagini per turisti.

2. Cartoline dal Campidoglio

L'artista francese Étienne Dupérac ebbe probabilmente la possibilità di visionare il progetto michelangiolesco ancora sul tavolo del maestro[5]. Nel 1567, tre anni dopo la sua morte, ne incise una pianta che rispetta in larga parte la successiva realizzazione. Quando però ne costruì la prospettiva a volo d'uccello, la *Capitolii sciographia* (1569), egli ricondusse le quinte laterali ad una rassicurante condizione di parallelismo, forse anche per ridurne il forte scorcio che avrebbe reso ardua e illeggibile la resa grafica degli ordini.[6]

---

[1] *The Letters of Percy Bysshe Shelley, Containing Material Never before Collected*, edited by R. Ingpen, London, G. Bell and Sons, 1914, II, p. 649.

[2] F. Colonnese, «"Paesaggi sotto la Cupola". Il globo di neve come espressione dell'esperienza turistica», in *Delli Aspetti de' Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, *II, Rappresentazione, memoria, conservazione*, edited by F. Capano et al., Napoli: CIRICE, pp. 829-838.

[3] A. Bedon, *Il Campidoglio: storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, Electa, 2008.

[4] "Prima che nel XVIII secolo si affermasse il vedutismo, quando il Gran Tour incoraggiava la produzione di viste di Roma, la celebrazione dei Giubilei stimolava la stampa di mappe e viste delle chiese da visitare per i pellegrini; ma il Campidoglio – il centro esclusivo dell'autorità civica – restava escluso da queste". L. Vertova, «A Late Renaissance View of Rome», in *The Burlington Magazine*, 1108, 1995, p. 445.

[5] Per le differenze contenute nel progetto disegnato dal francese, vedi J. G. Cooper, «Two Drawings by Michelangelo of an Early Design for the Palazzo dei Conservatori», in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67, 2008, pp. 178-203.

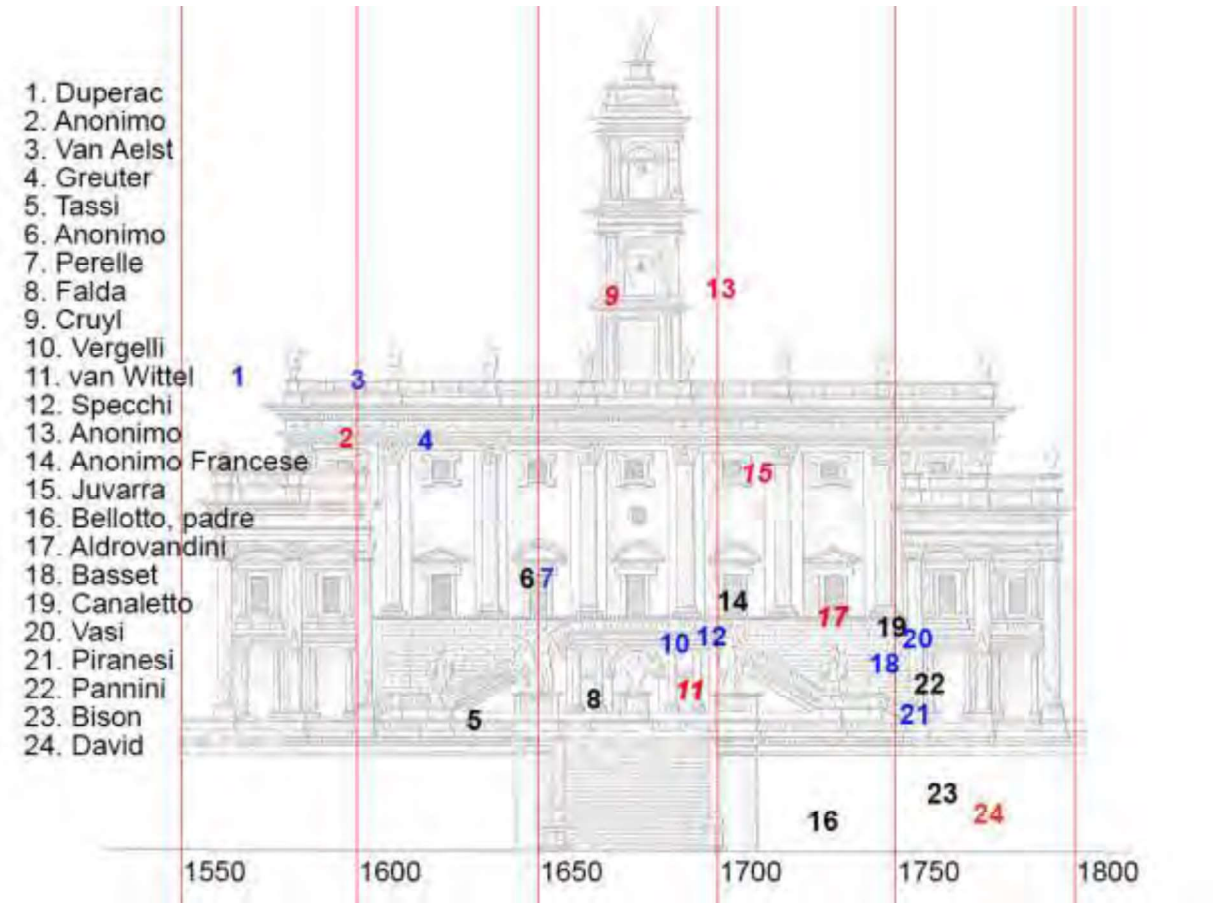
[6] Il disegno preparatorio del 1568 si trova ad Oxford, Christ Church College, inv. N. 1820. Furono pubblicate diverse edizioni a stampa con piccole ma interessanti differenze.

Étienne Dupérac, Vista del Campidoglio progettato da Michelangelo,1569. Incisione da Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti a Stephano Duperac Parisiensi accurate delineate © Trustees of the British Museum

La sua veduta a volo d'uccello, che include le vestigia romane sul fondo e le pone in continuità col nuovo polo monumentale e amministrativo, privilegia il disegno della piazza superiore escludendo la lunga rampa, ancora incompleta.
Le incisioni prodotte all'inizio del XVII secolo da Nicolaus Van Aelst[7] o Matthäus Greuter[8] confermano la validità di tale modello visuale: la piazza appare un *salon a ciel ouvert*, gradualmente privato di ogni elemento del contesto urbano e naturalistico ma marcato dall'anello pavimentale attorno al Marco Aurelio, che sembra acquisire un valore iconico capace di rappresentare l'intero complesso. Solo con la conclusione dei lavori si poté sperimentare fisicamente il complesso e, intorno al 1665, gli artisti iniziarono ad includere la cordonata nelle loro immagini, sebbene continuarono ad interpretare graficamente le quinte come parallele e ad alterarne le proporzioni per racchiudere in una singola immagine l'esperienza della salita e della piazza. Lo schema idealizzante e simmetrico della prospettiva a volo d'uccello rispondeva alla richiesta di una visione esaustiva ed esplicativa del complesso ma estrometteva il senso della progressiva scoperta del visitatore. Probabilmente in risposta a tale esperienza, sul finire del secolo gli artisti abbassarono gradualmente l'orizzonte prospettico alla quota della piazza, iniziarono a spostare il punto di vista dall'asse di simmetria – soprattutto quando si trattava di raffigurare anche la vicina chiesa dell'Aracoeli – e insistettero ad includervi la cordonata, rappresentandola spesso appiattita. A volte essa appare come una sorta di ponte levatoio orizzontale, convergente peraltro nella solita fuga centrale, come nelle incisioni di Gabrielle Perelle e Giuseppe Tiburzio Vergelli. Il disegno del Campidoglio di Bernardo Bellotto del 1721, conservato a Varsavia e recentemente attribuito

[7] N. Van Aelst, *Capitolii Romani Vera Imago Ut Nunc Est*, 1600.
[8] M. Greuter, *Il Campidolio nell'an.o 1618*.

al padre[9], è esemplificativo sia delle alterazioni inflitte alla cordonata, che finisce per assomigliare ad una piazza veneziana, sia del ruolo che gli edifici assumeranno nella stagione dei capricci architettonici.



Analisi di una selezione di viste prospettiche frontali del Campidoglio. Il numero si riferisce alla lista degli autori; in rosso i disegni, in blu le incisioni e in nero quadri e affreschi. La componente orizzontale indica la datazione; la componente verticale indica l'altezza del punto di vista prospettico rispetto agli edifici; in corsivo le opere che rispettano prospetticamente la divergenza degli edifici laterali. Elaborazione dell'autore

3. Capricci capitolini

Nel 1636, un secolo prima di Bellotto e pochi anni prima del completamento del cantiere capitolino, Claude Lorrain aveva dipinto il grande *Porto con Campidoglio* oggi al Louvre. Nella metà destra del quadro, si riconoscono il Palazzo Senatorio e quello dei Conservatori – i soli completati – disposti su un basamento a contatto col mare, collegato dalla cordonata alla costa sottostante. La scala dell'edificio è ingigantita dalle figure lillipuziane che lo popolano e dagli alberi delle navi che gli ondeggiano intorno. L'altezza del punto di vista non consente di vedere il disegno della piazza ma l'identificazione è comunque immediata. Eppure nessuno potrebbe identificarla con una veduta di Roma, quanto piuttosto con una veduta fantastica "romanizzata" attraverso l'inserimento di edifici romani contemporanei ma decontestualizzati. Questo tipo di opere si colloca agli esordi del genere denominato "capriccio architettonico", che a Roma sarà reso celebre prima da Viviano Codazzi e poi da Giovanni Paolo Pannini[10]. Si

[9] D. Succi, «Bernardo Canal: scenografo e vedutista», in http://www.artericerca.com.

[10] A loro soprattutto si deve l'applicazione del *rendering* pittorico realistico a vedute prospettiche fantastiche, a volte ispirate alle stampe dei secoli precedenti. Giancarlo Sestieri, *Il Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma, etGraphiae, 2015.

tratta di arbitrarie associazioni di monumenti romani, a volte appositamente indicati dal committente, che risentono visivamente del vedutismo di Gaspar van Wittel, promuovono la ricerca architettonica e archeologica e introducono temi iconografici innovativi e apparati sinottici compositi, come la galleria di ritratti urbani per il Cardinal Gonzaga[11]. La rivoluzione operativa e iconografica condotta da Van Wittel a partire dalle ultime due decadi del XVII secolo, aveva contribuito a promuovere non solo il ritorno a punti di vista "reali" ma un nuovo modo di guardare alla città e ai suoi monumenti, spesso collocati al margine. Altrove abbiamo individuato soprattutto in ragioni strumentali i motivi di un tale originale "sguardo" sulla città[12] ma è certo che le lunghe sequenze panoramiche ebbero il merito non solo di rinegoziare un nuovo equilibrio tra paesaggio e architettura ma anche di sperimentare i vantaggi del montaggio dei foglietti disegnati alla camera oscura. Le rielaborazioni pittoriche operate da Bellotto a partire dal citato schizzo (1743) dimostrano le potenzialità del "capriccio" non solo di camuffare teatralmente i punti critici del complesso architettonico e di avanzare vere e proprie proposte urbanistiche che progressivamente idealizzano l'immagine turistica di Roma.

Claude Lorrain, Porto di mare con Campidoglio, 1632, schizzo. London, British Museum, Dept. Prints and Drawing, 1957,1214.16 © Trustees of the British Museum

[11] La galleria con le immagini di Roma antica e moderna, sebbene sia il "ritratto di una collezione" reale, appare un format straordinariamente efficace come dispositivo sinottico urbano, quasi una evoluzione pittorica delle nuove piante costellate di scorci prospettici dei monumenti principali, e prefigura certi souvenir fotografici del XX secolo.

[12] M. Carpiceci, F. Colonnese, «Il Tevere, Gaspar Van Wittel e la camera ottica. La veduta panoramica dell'ambiente fluviale», in *Il valore dell'acqua nel patrimonio dei beni culturali attraverso la lettura di alcuni episodi architettonici, urbani e territoriali. Gli acquedotti e le fontane a Roma dal XVI al XIX secolo,* edited by M. Martone, Roma, Aracne, 2015, pp. 189-200.

In particolare, nell'opera di Hubert Robert, che lavorò a Roma e in Italia dal 1754 al 1764, si legge non solo il tentativo di abbandonare il modello della vista frontale del Campidoglio a favore di scorci parziali e inediti, ma una sensibilità al montaggio per frammenti che alimenta la produzione di capricci a scala urbana. Non si tratta più di paesaggi arricchiti dai resti delle architetture antiche ma compositi assemblaggi di architetture moderne "occupate" dalla natura e dalla gente. Se le figure umane e l'architettura non appaiono più "in posa" come nei quadri di Pannini è anche per merito di prospettive impostate in modo accidentale rispetto ai fronti principali, della convivenza tra architetture antiche, rinascimentali e barocche e di una inconsueta centralità dello spazio urbano, che cessa di essere solamente un interstizio tra i monumenti saturo di rovine. In particolare, l'articolazione degli spazi con scale e ponti appare il segnale di una maggiore sensibilità proprio verso il tema del percorso, del montaggio e del tempo, anche in forma allegorica[13].
Robert *des ruines* dedicò molti schizzi a scorci inconsueti del Campidoglio e vari suoi elementi, come la statua equestre, lo scalone senatorio, la finestra a edicola o l'inizio della cordonata segnata dalle sfingi, punteggiano i suoi capricci. Nelle diverse fasi ed elaborazioni del *Capriccio architettonico con il Pantheon e il Porto di Ripetta* (1766) che coprirono un arco di cinque anni, la ritmica facciata del Palazzo dei Conservatori, ingentilita da tendaggi, viene testata in diverse collocazioni utili a mediare "ragionevolmente" architetture distanti nel tempo. "L'artista, che ha lentamente elaborato questa composizione, fa qui un lavoro più da urbanista che da architetto: riunendo edifici sparsi in Roma, egli riesce ad elaborare l'immagine di una città ideale, del tutto convincente".[14] In virtù di questo originale gioco combinatorio, teso a distillare una sorta di essenza di romanità dai suoi celebrati "campioni" architettonici, egli offrì una sponda pittorica alla schematizzazione tipologica e algebrica di Jean-Nicolas-Louis Durand, indicò una strada più evocativa per illustrare le emergenze architettoniche, che richiede una partecipazione più attiva e attenta dell'osservatore, e soprattutto, compose immagini di una città che non è Roma e che, allo stesso tempo, non potrebbe essere altro.

4. Conclusioni

Il complesso del Campidoglio, escluso dalla produzione iconografica legata agli appuntamenti giubilari e portatore di una spazialità di tipo processionale, costituisce una cartina di tornasole utile a inquadrare alcune tematiche visive delle immagini prodotte per i turisti del Grand Tour e, allo stesso tempo, a misurare la sensibilità visiva nei confronti dello spazio urbano oltre il singolo monumento. Mentre nei decenni della sua costruzione prevalgono le rappresentazioni esplicative e simboliche a volo d'uccello, dopo il suo completamento gli artisti appaiono impegnati a trovare una strategia visiva capace di includere nell'immagine l'esperienza della sequenza spaziale, anche a costo di notevoli "aggiustamenti". Sul finire del XVII secolo, il successo dei primi capricci e la "visualità" proposta da Gaspar van Wittel conducono ad una rappresentazione del Campidoglio allo stesso tempo più realistica e immaginifica. In particolare, nelle operazioni di scomposizione, deformazione, decontestualizzazione e assemblaggio "urbanistico" messe in essere da Hubert Robert si trovano non solo i segnali della dissociazione condannata dalle parole di Shelley in epigrafe, ma anche le radici di souvenir moderni come i globi di neve, in cui i monumenti sono liberamente estratti, fusi e racchiusi da un margine trasparente che, come la cornice di un capriccio, suggerisce una nuova unità figurativa, precaria e intangibile come la memoria del luogo.

---

[13] Cfr. A. J. Wall, «Hubert Robert et la notion de crise: essai de 'lecture' avec Mikhaïl Bakhtine», in *Arborescences: Revue d'études françaises*, 4, 2014, pp. 115-139.
[14] J. P. Cuzin, P. Rosenberg, *Jean-Honore Fragonard e Hubert Robert a Roma*, Roma, Palombi-Carte Segrete, 1990, p. 137.

Hubert Robert, Capriccio architettonico con il Pantheon e il Porto di Ripetta, 1767. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, P.ture MRA 123, Louvre 7635

Il viaggio nel Grand Tour in Italia: l'arte del ritratto mitologico

María Martín de Vidales García
Universidad Carlos III de Madrid – Madrid – España

Parole chiave: Iconografía, ritratto, Grand Tour, Souvenir, mitologia classica, Antichità, viaggio.

Il ritratto è stato presente nella storia dell'arte sin dalle origini, sia come strumento al quale si faceva ricorso per farsi conoscere in un ambito più ampio rispetto a quello frequentato quotidianamente, sia per stabilire un legame con la storia una volta giunta la morte. Si potrebbe parlare a lungo dei ritratti, ma in questa occasione si propone un'analisi di quella tipologia che si sviluppò in Europa durante il secolo XVIII: il ritratto mitologico.

Questo genere pittorico, che si sviluppò a partire dal ritratto, venne alimentato dal Grand Tour, il quale suscitò molto interesse nella storia dell'arte. Storici, pensatori o sociologi hanno analizzato questo fenomeno culturale e sono giunti a conclusioni diverse. Prima di tutto, esso comportò un'immensa trasformazione culturale che naturalmente definì l'arte europea, oltre a trasformare tale ritratto in un oggetto-souvenir da portare nei rispettivi paesi come testimonianza di un'antichità tanto decantata. Il ritratto venne inoltre influenzato dalle idee dell'Illuminismo che delinearono il contesto europeo del secolo XVIII.

Il ritratto mitologico rappresenta persone dell'alta società, cosa comune per quest'epoca. Tra queste, si distinguono viaggiatori che realizzavano il Grand Tour, diplomatici residenti in Italia, donne e damigelle che avevano adottato il pensiero illuministico, figli di famiglie nobili o perfino monarchi, regine e principesse. Molti di questi viaggiatori scrivevano nei propri quaderni di viaggio, come se fosse un diario, le esperienze vissute, perfetta testimonianza per studiare il ritratto mitologico.

Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun scrisse le sue memorie nell'opera *Souvenirs de Mme. Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, pubblicata tra il 1835 e il 1837. La pittrice iniziò un viaggio che la portò in Italia e che quasi nulla ha in comune con quelli compiuti dagli altri artisti[1]. I *Souvenirs* sono una testimonianza delle condizioni nelle quali Élisabeth produsse tali ritratti. Mentre Gill Perry afferma che Reynolds si metteva d'accordo con il cliente per scegliere la figura mitologica alla quale essere assimilato nel ritratto, Lebrun ci suggerisce che fosse lei stessa a decidere la figura mitologica sulla base della somiglianza con il modello[2].

"This Young Princess was very well built; her pretty face had a sweet, angelic expression, which gave me the idea of representing her as Iris"[3].

Nel corso della storia dell'arte erano apparsi ritratti nella maggior parte dei programmi propagandistici commissionati dai monarchi. Molti di essi avevano voluto riflettere le proprie virtù attraverso l'assimilazione con i personaggi dell'antichità classica, per esempio Federico II Gonzaga con Enea nel Palazzo Te di Mantova. Il ritratto mitologico, però, si distanzia da questa assimilazione. I modelli erano persone appartenenti all'alta società, non solo alla monarchia, e questo apriva un ventaglio di possibilità. La maggioranza dei modelli erano donne. Gli uomini comparivano sporadicamente perché preferivano ritratti a figura intera con uno sfondo dove si riflettesse chiaramente l'antichità classica: monumenti, rovine, il Vesuvio come testimone dell'interesse per il recupero del paesaggio classico, e così via. Poche volte si faceva riferimento ai personaggi mitologici, perché non si cercava la rappresentazione delle virtù come avevano fatto i monarchi per promuovere il proprio "Buon Governo". Si

[1] Identificata dalla Parigi rivoluzionaria come persone di fiducia della regina, dovette fuggire.
[2] Perry, 1997, p. 25.
[3] Vigée-Lebrun, 1989, p. 80.