

2006

PREPRINT 305

Erna Fiorentini

Scambio di Vedute

Lo sguardo sulla natura e la camera lucida
tra i paesaggisti internazionali a Roma
intorno al 1820

This text appears in:

Lorenz Enderlein / Nino Zchomelidse (eds.) Looking across borders: Artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the 19th century. *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006.

SCAMBIO DI VEDUTE
Lo sguardo sulla natura e la camera lucida
tra i paesaggisti internazionali a Roma
intorno al 1820

Erna Fiorentini

Due sguardi su Roma:

David Pierre Giottino Humbert de Superville (Fig. 1), poco prima di dover lasciare la città eterna nel 1800,¹ riporta una colonnata con edifici. Giacinto Gigante, invece, si concentra nel maggio 1826 su un aspetto del Colosseo (Fig. 2).²

De Superville, commentando i suoi “Romeinse Schetsboek”, descrive così il proprio metodo di disegnare dal vero: “... gli studi conservati in questo piccolo album li facevo di notte a casa, ricopiavo gli schizzi che avevo fatto camminando per Roma ... disegnando in modo casuale e approssimativo per poterli poi correggere geometricamente ...”.³ L’esperienza del visibile, annotata durante il giorno, veniva a posteriori purificata, rettificata a colpi di righello.⁴ La linea affilata del disegno risulta così dalla supremazia della ragione e della tecnica di riproduzione sugli effetti dell’esperienza.

Giacinto Gigante, invece, è orgoglioso di disegnare integralmente ‘dal vero’ e di trasporre senza soluzione di continuità l’esperienza del luogo in segno. Eppure, per questo come per innumerevoli altri schizzi dal vero, Gigante si serve di un supporto strumentale, specificatamente di una camera lucida.⁵ Il tratto di questa breve impressione romana non appare però per questo come un’eredità dei “paesaggi della ragione”⁶ di fine settecento. La linea non costruisce, come nel caso di Superville, forme a posteriori, ma le seleziona immediatamente, interpretandole, mentre modella uno spazio riconoscibile come ritaglio dell’esperienza diretta del visibile naturale. La ricerca dell’esperienza estetica sul luogo diventa qui un cosciente processo di confronto tra impressione visiva e il suo fissaggio ‘oggettivo’ nel disegno, nel tentativo di riconoscere e tradurre immediatamente in forme il ‘vissuto’ individuale.

¹ Cfr. Ulrich Thieme & Felix Becker (Hrsg): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 18 (Leipzig, 1925), 123.

² Il disegno risale probabilmente al soggiorno di Gigante a Roma presso l’acquarellista tedesco Johann Jacob Wolfenberger. Si veda Francis Napier, Notes on modern painting at Naples (London, 1855), 29, e Gonsalvo Carelli, Giacinto Gigante (Napoli, 1876) come citato in Sergio Ortolani, Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal ’600 all’800 (Napoli, 1970), 204.

³ R. W. Scheller, Humbert de Superville's Romeinse schetsboek, in: Miscellanen I. Q. van Retgeren Altena. Amsterdam 1969, pp. 210-213, qui p. 212.

⁴ Sul metodo di Humbert de Superville si veda Anna Ottani Cavina, I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville. Torino 1994, pp. 80-85.

⁵ Sull’uso dello strumento presso Gigante e sul suo significato relativamente a una nuova qualità dell’osservazione dal vero si veda Erna Fiorentini, “Nuovi punti di vista. Giacinto Gigante e la camera lucida a Napoli” in Pittura italiana nell’Ottocento, ed. Martina Hansmann & Max Seidel (Venezia, 2005), 535-557.

⁶ Anna Ottani Cavina, I paesaggi della ragione (Torino, 1994).

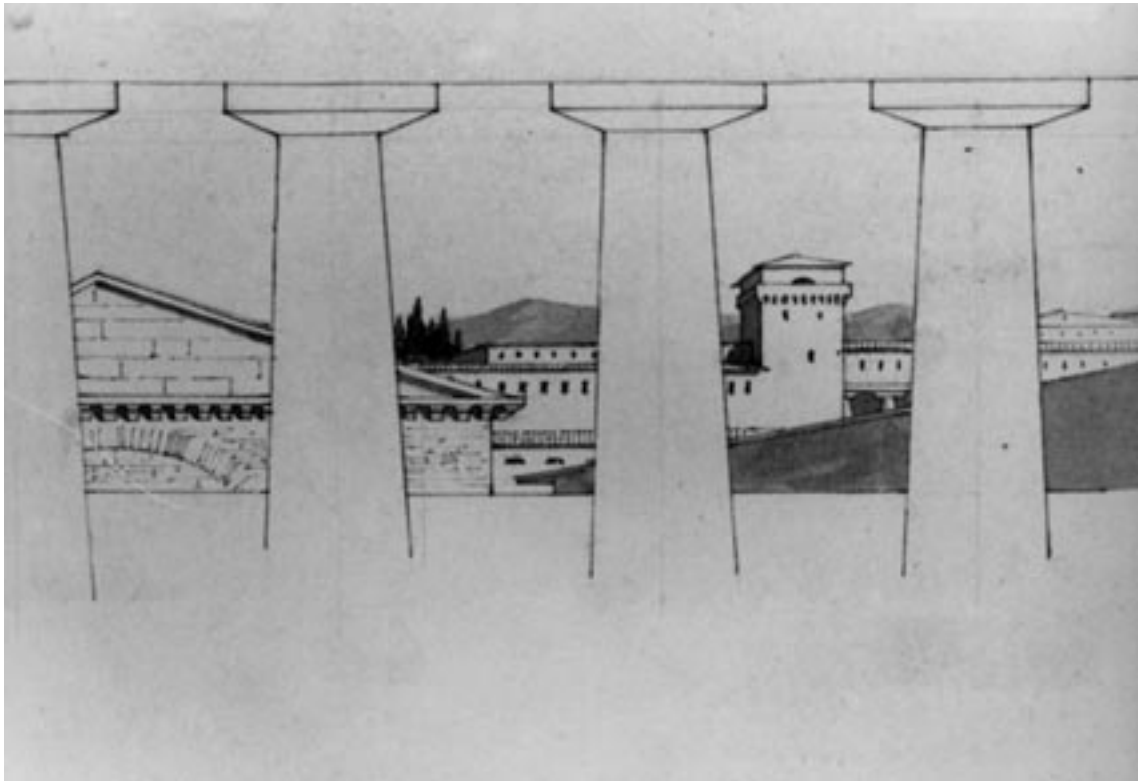


Fig. 1: David Pierre Giottin Humbert de Superville, Roma, Colonnata con edifici. Matita, penna, pennello in marrone, 16,9 x 21,6 cm. Annotato in alto a sinistra "Rome", in alto a destra "10". Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit (inv. Nr. PK 1343). Riproduzione da: Ellinoor Bergveldt, *Reizen naar Rome. Italië als Leerschool voor nederlandse Kunstenaars omstreeks 1800. Paesaggisti ed altri artisti olandesi a roma intorno al 1800.* Roma 1984, cat. Nr. 37.

Una profonda modificazione di valori divide quindi questi due schizzi. Essa è rilevabile sia nelle nozioni estetiche che nelle pratiche artistiche collegate all'osservazione e alla rappresentazione della Natura nei primi due decenni dell'Ottocento. Qui, valori e pratiche tradizionali assimilano nuovi orientamenti che sottolineano l'importanza della presenza dell'osservatore non solo sul luogo, ma anche nella rappresentazione. Questi nuovi orientamenti rivalutano concetti e pratiche dell'osservazione empirica, l'"art d'observer"⁷ diviene fondamentale anche nelle arti e si pone, dal trattato di Pierre-Henry de Valenciennes,⁸ come condizione necessaria, anche se non sufficiente, per fare della pittura di paesaggio un genere artisticamente e intellettualmente autonomo.

Intorno al 1820, il nuovo gusto per la ripresa 'dal vero' si riflette sia nelle osservazioni teoriche di carattere generale e divulgativo che nelle pratiche artistiche.⁹

⁷ I metodi di osservazione empirica vengono considerati un'arte in diversi trattati sul metodo scientifico, ad esempio in Jean Senebier, *L'art d'observer et de faire des expériences* (Geneve, 1802).

⁸ Pierre Henry de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes. Suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (Paris, an VIII [1800]).



Fig. 2: Giacinto Gigante, Il Colosseo, ca 1826. Matita ripassata a inchiostro nero, 27x36,50 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto di Disegni e Stampe, Collezione Astarita, Inv. Nr. 1817. © Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli.

A Roma in particolare, l'osservazione diretta assume il valore di elemento innovativo nell'ambito della pittura di paesaggio, e si articola inoltre come reazione al corsetto accademico, che viene considerato inibitorio a una genuina relazione con la Natura.

Massimo d'Azeglio, intorno al 1820 apprendista presso il paesaggista fiammingo Martin Verstappen, si riconosce in

“questa teoria così semplice in apparenza, ed in sostanza così spesso negata: esser l'arte il ritratto del vero; né potendosi far ritratto veruno senza conoscere l'originale, doversi studiare questo vero e metterselo in capo quanto è possibile”.¹⁰

⁹ “Non sapremmo ... raccomandare mai abbastanza a chi si dedica a dipingere il paesaggio di non essere neghittoso e restio ad abbandonare i propri focolari ma bensì di salire sui colli, d'internarsi nelle valli, di varcare i monti, di arrestarsi ai piani, e sempre delineando e foss'anche dipingendo per via farsi corredo di tanti sorprendenti e variati quadri della Natura”. Cfr. Giovanni Pietro Vieusseux, “Sulla esposizione dei così detti piccoli premi, fatta nell'I. e R. Accademia di Belle Arti in Firenze nel mese di Ottobre 1824,” *Antologia XVI* (1824): 94-109, qui 100. L'articolo è ristampato in Paola Barocchi (ed.): *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833. Vol. II* (Firenze 1975), 516.

¹⁰ Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi*. A cura di Alberto M. Ghisalberti (Torino, 1949), 270.

In questo, d'Azeglio si identifica con gli artisti che a Roma, come "Voogd, Verstappen, Bassi, Therlink, ... i nuovi, stavano scrupolosamente attaccati al vero".¹¹ Gli studi dal vero assumono particolare importanza, "perché si scorge in essi la prima e più vergine impronta lasciata dalla natura sull'intelligenza dell'uomo".¹² A Roma, d'Azeglio si sente così liberato dagli schemi di "quella solita lezione di disegno di tutte le educazioni", che egli considera "con la sua fricassea d'orecchie, di nasi, di bocche etc. ... una triste pedanteria".¹³

Anche tra gli artisti di lingua tedesca si critica il curriculum accademico ufficiale proprio perché esso, come osserva Johann David Passavant, non prevede "l'osservazione e lo studio della Natura" nella formazione dell'artista: secondo Passavant, vengono tolti in questo modo all'artista i soli strumenti che gli permettono di sviluppare la sua forza creativa.¹⁴ Impegnandosi nello studio della Natura, sottolinea Passavant, i giovani pittori tedeschi attivi a Roma dimostrano di cercare un'alternativa individuale all'arido e poco creativo studio delle opere del passato per il quale erano stati criticati.¹⁵ Anche Julius Schnorr von Carolsfeld ritiene, durante la sua permanenza romana, che gli studi basilari per i pittori di paesaggio sono quelli fatti sul luogo. Schnorr lamenta che questa pratica venga troppo raramente applicata, mentre ci si accontenta di copiare studi esemplari eseguiti da altri, abitudine questa "che impedisce una viva e caratteristica rappresentazione della Natura".¹⁶ La stessa inquietudine si ritrova nel commento di Ludwig Richter, che ricorda la "massa di forme e regole stereotipe" sulle quali i paesaggisti dovevano esercitarsi nell'ambito accademico, e che impedivano "la vera e semplice osservazione e comprensione delle cose"¹⁷. Non è così casuale che giovani artisti come Carl Wagner, i quali tendevano a liberarsi da questi schemi accademici per interpretare le forme naturali "come le avevano davanti",¹⁸ godessero di una generale ammirazione. Sintomaticamente, in Wagner viene apprezzata la nuova connotazione dello sguardo sulla Natura, il fatto che egli "vedeva con i propri occhi", non offuscati da "lenti accademiche".¹⁹ Un atteggiamento con il quale ancora nel 1828 il paesaggista Raymond Brascassat dichiarerà da Roma il suo programma di indipendenza dall'accademia,

¹¹ Ibid., p. 154.

¹² Annotazione autografa su uno studio dal vero conservato alla Galleria di Arte Moderna (GAM) di Torino, cfr. Virginia Bertone (ed.): Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato (Torino, 2002), 77.

¹³ Azeglio, I miei ricordi, 154.

¹⁴ "Bei der gänzlichen Hintansetzung des Geistigen (so zu sagen der Seele) in einem Kunstwerke, hat man geglaubt, die Schönheit der Formen und das gute Colorit, ja selbst der gute Geschmack, sei allein durch das Copieren vorzüglicher Kunstwerke zu erlangen. So fiel damals Niemandem ein, daß solche Vorzüge einen weit tiefern innern Zusammenhang haben, welcher vielmehr in der Seele des Künstlers liegt, dessen Geist, durch die Betrachtung und das Studium der Natur aufgeklärt, vermöge der ihm inwohnenden schöpferischen Kraft, eine neue Schöpfung hervorbringt". Cfr. Johann David Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom (Heidelberg und Speyer, 1820), 100.

¹⁵ "... der Verfasser ... erklärt aber, daß man gegenwärtig von nichts weiter entfernt sei, als übelbeschaffene Äußerlichkeiten der Maler der Vorzeit zur Nachahmung zu empfehlen, sondern vielmehr in dieser Hinsicht eines treuen studium der Natur sich befleißigte"; ibid., VI.

rispondendo alle critiche del direttore dell'Accademia di Francia, Pierre Narcisse Guerin con un deciso "... farò la natura come la vedo e come la sentirò".²⁰

Negli anni 1820 osservare 'dal vero' diventa quindi una colonna portante dell'attività dei paesaggisti. Il pittore deve applicarsi programmaticamente allo studio diretto del mondo visibile, essendo esso "la sola guida da seguire costantemente",²¹ e sperimentare dal vero producendo, come Julius Schnorr von Carolsfeld, "recht eigentliche Studienblätter".²²

Ma la Natura, da *reservoir* di motivi da copiare, è diventata ora oggetto di studio critico per sé stessa, non è più tema da svolgersi ma la "fonte da cui scaturisce ogni originalità".²³ Questa nuova valutazione dell'osservazione del vero naturale si innesta negli sviluppi generali della cultura visiva di questo periodo. Qui l'osservazione individuale e l'unicità dell'esperienza sul luogo erano gradualmente riconosciute come categorie estetiche a sé stanti,²⁴ che richiedono alla rappresentazione della Natura non solo di fissare immagini secondo il principio di *mimesis*, ma soprattutto di immortalare spazi in situazioni specifiche, proprie solo al singolo osservatore. Questo modello era stato proposto già agli inizi del secolo da Richard Payne Knight: la pittura di paesaggio, in un processo circolare mediato dalla percezione e dalla *ratio* dell'artista, deve evocare, secondo Knight, la realtà oggettiva, ma contemporaneamente le sensazioni che essa ha procurato.²⁵

Ora, intorno al 1820, questa massima è messa in pratica e considerata atteggiamento scontato per il pittore di paesaggio, che vede nella sua produzione uno strumento per comunicare esperienza vissuta: Julius Schnorr von Carolsfeld scrive ad esempio al suo mentore Johann Gottlob von Quandt, a proposito di una scena dipinta da Ernst

¹⁶ "Ich zeichnete ... eine Studie ..., die ich gründlich nennen darf. Die Ansicht auf eine Reihe von Cypressen von sehr verschiedenem Charakter ist an Ort und Stelle mit der Feder gezeichnet ... Ich halte dafür, daß dergleichen Studien von den Landschaftsmalern viel zu selten gezeichnet werden. Sehr viel Anfänger begnügen sich mit den Studien, die andere gemacht haben, und über den Baumschlag der Schule setzt sich leicht ein Schlagbaum fest, welcher der lebendigen charakteristischen Erfassung der Natur hinderlich ist". Cfr. Julius Schnorr von Carolsfeld, "Zwölf Briefe, Herausgegeben von Franz Schnorr von Carolsfeld 1867" in ... ein Land der Verheißung: Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, hrsg. Petra Kuhlmann-Hodick & Claudia Valter (Köln, 2000), 89-90.

¹⁷ "Wir waren ... in einem Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln dermaßen eingeschnürt, daß ein lebendiges Naturgefühl, die wahre und einfache Anschauung und Auffassung der Dinge sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte. Wir plagten und mühten uns ab, die schablonenartigen Formen ... einzuüben ...". Cfr. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Mit Anmerkungen herausgegeben von Erich Marx (Leipzig, 1944), 49-50.

¹⁸ "Dagegen erblickten wir in Wagners Naturstudien die Naturformen, wie wir sie in der Wirklichkeit vor uns hatten und nicht nach einer Schablone übersetzt", *ibid.*

¹⁹ "So sah Wagner also mit eigenem Auge und nicht durch eine der vielen akademischen Brillen, welche der Lehrer ... glaubte seinem Schüler auf die Nase setzen zu müssen". Cfr. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines Deutschen Malers (Leipzig, 1909), 46.

²⁰ Citato in P. Miquel, *Le paysage français au XIXème siècle 1824-1874. L'Ecole de la Nature* (Mauris-la-Jolie, 1975), 250. Si veda anche Vincent Pomarède, "La Rappresentazione della Natura intorno al 1820" in *Un Paese incantato*, ed. Anna Ottani Cavina (Milano, 2002), XXXVII-XLVII.

²¹ Jean-Baptiste Deperthes, *Théorie du Paysage ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation* (Paris, 1818), XI; XII.

Ferdinand Oehme sulla base degli schizzi dal vero approntati durante una comune escursione sul golfo di Napoli, che “forse anche Voi potrete godere dell’attimo meraviglioso che abbiamo vissuto sul luogo rappresentato, come anch’io ammirando il quadro sono stato riportato a quel momento”.²⁶

A questa nuova situazione, il cui fascino consiste nell’incontrare il “segreto dell’interagire della percezione sensibile con i suoi oggetti”,²⁷ e al nuovo compito della rappresentazione del paesaggio viene data una formula teorica da Antoine Quatremère de Quincy, per il quale la riproduzione della realtà esterna deve essere in grado di mostrare “con l’aiuto di ciò che è, [...] quello che non è realmente esistente”²⁸, cioè “idee, impressioni, sensazioni e desideri”²⁹.

In questo nuovo regime di visione, l’osservatore cerca quindi coscientemente di conciliare le impressioni soggettive e la registrazione della realtà fisica, per rendere non solo visibili, ma anche comprensibili il luogo e il tipo di esperienza che esso ha procurato. Non sorprende così constatare che, come risposta alle necessità formulate dalle teorie sulla rappresentazione del paesaggio, che si chiedono “con quale arte il pittore saprà riprodurre ... gli effetti di tutte le diverse emozioni che la vista delle solitudini sa sempre ispirare”,³⁰ si affermino nuove tecniche pittoriche che tendono a ‘oggettivare’ il processo di visione e rappresentazione per rendere nello stesso tempo riconoscibile l’esperienza individuale di un determinato luogo.

La più popolare e diffusa di queste tecniche comprende l’adozione di nuovi strumenti ottici come la camera lucida,³¹ perché essi coadiuvano proprio in questo senso il disegno dal vero.

²² von Carolsfeld, Zwölf Briefe, 92.

²³ “... still Nature is the fountain’s head, the source from whence all originality must spring”. Cfr. Lettera a John Dunthorne, 29.5.1802 in R.B. Beckett (ed.): John Constable’s Correspondence. Vol. 2 (Ipswich/Suffolk, 1962-1975), 31-32.

²⁴ Lo dimostra ad esempio il fiorire dei compendi illustrati di viaggio. Si veda Barbara Maria Stafford, “Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of ‘Singularity’ as an Aesthetic Category,” *Art Quarterly, New Series I* (1977): 89-124. Inoltre Maria Rosaria Nappi, “Il Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie,” *Dialoghi di Storia dell’arte* 8-9 (1999): 50-68.

²⁵ Cfr. Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805), 152-153.

²⁶ “Vielleicht werden auch Sie dann der herrlichen Augenblicke Gedenken, die wir selbst an dem vorgestellten Ort erlebten, so wie ich lebendig in jene Zeit versetzt wurde”. Cfr. lettera da Roma del 19 maggio 1824 in Franz Schnorr von Carolsfeld (hrsg.): *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit* (Gotha, 1886), 2.22, 463.

²⁷ “... geheimnisvolles Ineinanderwirken des Sinnlichen und Außersinnlichen”, cfr. Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Bd. I (Stuttgart / Tübingen, 1826, ¹1808), V.

²⁸ “[...] que de créations enfin dont nous devons l’existence à cette imitation, non pas celle qui se borne à nous montrer ce qui est réel, mais celle qui, à l’aide de ce qui est, nous montre ce qui n’est réellement pas!”. Cfr. Antoine Quatremère de Quincy, *Essai sur la Nature, le but et les moyens de l’imitation dans les beaux-arts* (Paris, 1823), 175.

²⁹ *Ibid.*, 174. Il libro di Quincy viene recensito ampiamente a più riprese da Leopoldo Cicognara nell’*Antologia di Vieusseux* nel 1824. Cfr. *Gli scritti d’arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833*. Per cura di Paola Barocchi (Firenze, 1975), II, 213-233, 257-276, 298-320.

Per chiarire questo punto è necessario ricordare alcuni tratti salienti dello strumento e dell'esperienza visiva che esso trasmette.³² La camera lucida è spesso confusa per il suo nome con la camera oscura, e di conseguenza considerata, per analogia, uno strumento che riproduce meccanicamente le immagini. Ma mentre la camera oscura è un apparato di proiezione, la camera lucida non è altro che un piccolo prisma quadrilatero, oppure, a seconda del tipo, un prisma triangolare applicato ad una lastra trasparente (Fig. 3). Paragonato alla camera oscura, lo strumento ha un vantaggio non indifferente, perché può essere comodamente trasportato durante le escursioni all'aperto come accessorio di minimo ingombro per un album di schizzi (Fig. 4).

Il principio della camera lucida è tanto geniale quanto semplice: L'immagine osservata viene riflessa prima dalla superficie a specchio del prisma (Fig. 3, punto A), poi nuovamente dalla superficie della lastra (Fig. 3 punto B). Da qui, l'immagine viene riflessa, non capovolta grazie alla doppia riflessione, nell'occhio dell'osservatore, che in verità è costantemente diretto alla carta da disegno (Fig. 3 punto F) e non alla scena osservata (Fig. 3 punto O).

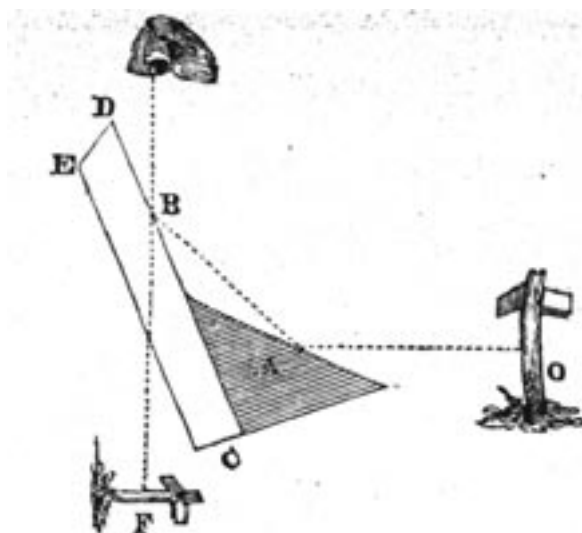


Fig. 3: Principio della camera lucida di Giovan Battista Amici. Da: Wollaston's Camera Lucida; Amici's ditto, and Alexander's Graphic Mirror. In: The Magazine of Science and School of Arts. Vol. I, No. XLIII (Saturday, January 25) 1840, pp. 338-339, fig. p. 338.

³⁰ Deperthes, *Théorie du Paysage*, 246.

³¹ Lo strumento viene brevettato nel 1806 da William Hyde Wollaston come "An instrument whereby any person may draw in perspective, or may copy or reduce any print or drawing", cfr. British patent No 2993, december 1806, in *The repertory of Arts, Manufactures, and Agriculture* NS LVII (1807), 161-164. La descrizione dello strumento viene pubblicata nel 1807 contemporaneamente in più lingue, si veda William Hyde Wollaston, "Description of the camera lucida," *Journal of natural philosophy, chemistry and the arts* XVII (1807): 1-5; William Hyde Wollaston, "Description of the camera lucida," *Philosophical magazine* XXVII (1807): 343-347; William Hyde Wollaston, "Description de l'appareil appelé Camera Lucida," *Bibliothèque Britannique* XXXV (1807): 255-264.

³² Si veda anche Erna Fiorentini, "Subjective Objective. The Camera Lucida and Protomodern Observers," *Bildwelten des Wissens* 2,2 (2004): 58-66, inoltre Erna Fiorentini, "Instrument des Urteils. Zeichnen mit der Camera Lucida als Komposit" (Berlin 2005).

Per illusione ottica, l'immagine riflessa sulla retina dell'osservatore sembra sovrapporsi alla carta da disegno sottostante, sulla quale la mano del disegnatore può seguirne le forme. L'immagine quindi non esiste in verità sulla carta, ma è solamente virtuale. L'osservatore segue con il lapis immagini che non sono proiettate meccanicamente, ma ricreate fisiologicamente dal suo apparato visivo. Queste immagini percepite e solo virtualmente esistenti sul foglio da disegno non possono venir quindi semplicemente ricalcate: per poterle trasporre soddisfacentemente in segno, l'osservatore deve contemporaneamente analizzarle e discriminarne le forme e i loro rapporti nello spazio. La camera lucida crea così solo l'illusione' di un processo di rappresentazione oggettiva. Se la riflessione speculare del prisma può garantire l'oggettività' della percezione, l'interpretazione e la rappresentazione dell'immagine non vengono automatizzate, ma affidate al giudizio soggettivo.



Fig. 4: Cornelius Varley, Disegnatore alla camera lucida. Frontespizio di George Dollond: Description of the Camera Lucida, London 1830. In basso si legge "Drawn by Cornelius Varley for G. Dollond with the camera lucida".

L'immersione visiva nel reale della Natura attraverso la camera lucida è quindi anche un'immersione nella percezione individuale, e chi usa lo strumento si pone coscientemente in bilico tra la riproduzione oggettiva della scena osservata e la necessità di riconoscere, escludendole o incorporandole, le variazioni dovute all'esperienza singolare nel luogo e nell'ora dell'osservazione.

La camera lucida rappresenta così anche un'intrigante metafora del nuovo sguardo sulla Natura che si instaura nei primi due decenni dell'Ottocento nel quadro dell'inquietudine collegata allo studio, alla percezione e alla rappresentazione dei luoghi.³³ Questo nuovo

sguardo sulla Natura, per quanto riguarda la pittura di paesaggio, diventa palpabile nella sua dimensione di fenomeno epidemico di portata europea soprattutto a Roma intorno al 1820, quando lo si registra contemporaneamente in comunità artistiche di diversa nazionalità.

Focalizzare l'uso della camera lucida in termini di pratiche e aspirazioni artistiche in quest'ambiente internazionale e variegato può rendere così possibile circoscrivere storicamente il nuovo orientamento, e contribuire alla più precisa definizione del carattere di questi anni cruciali per il genere del paesaggio.

Lo scorcio del Colosseo di Giacinto Gigante considerato in apertura fornisce un indizio iniziale per rintracciare l'uso della camera lucida nelle cerchie d'artisti romani interessati al paesaggio.

A Napoli, città natale di Gigante, la camera lucida era particolarmente popolare.³⁴ Essa era prodotta in laboratori locali al più tardi dal 1818,³⁵ ma era stata introdotta in città nel 1817 dall'astronomo Giovanni Battista Amici, il quale produceva una speciale versione di questo strumento³⁶ nel suo laboratorio modenese. Da qui egli avrebbe venduto tra il 1817 e il 1840 almeno 265 esemplari ad artisti, archeologi, ingegneri e architetti, a scienziati di diversi orientamenti, a militari e numerosi nobili e principi europei.³⁷ Scienziato di chiara fama, Amici era stato richiestissimo presso i maggiori personaggi della vita pubblica napoletana durante il suo soggiorno in città, soprattutto per pubbliche dimostrazioni dei suoi strumenti.³⁸

Ma prima di arrivare a Napoli, Amici aveva fatto sosta a Roma nell'ottobre 1817,³⁹ e aveva presentato, su richiesta di numerose personalità della vita scientifica, artistica e sociale della città, "le sue macchine".⁴⁰ Tra queste in particolare la camera lucida era diventata il tema più attuale in città, risvegliando anche l'interesse degli artisti.⁴¹ Tra le molte ordinazioni negli anni che seguono la permanenza di Amici a Roma,⁴² alcune forniscono un *trait d'union* con la comunità internazionale dei paesaggisti attivi nella città eterna.

Una testimonianza diretta è la corrispondenza tra Amici e Cesare d'Azeglio, che nell'aprile 1822 ordinava una camera lucida destinata al figlio Massimo, allora residente "a Roma, ove studia la pittura".⁴³ Se Massimo d'Azeglio stesso non parla di questo regalo del padre,

³³ Si veda però Erna Fiorentini, *Camera Obscura vs. Camera Lucida. Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing* (Berlin 2006).

³⁴ Si veda Fiorentini, *Nuovi punti di vista*.

³⁵ Cfr. Alberto Meschiari, "Giovanni Battista Amici e il Reale Ufficio Topografico di Napoli: Corrispondenza con i Colonnelli Visconti, De Sauget, Melorio," *Physis NS XXXIX* (2002): 187.

³⁶ Si veda Giovanni Battista Amici, "Sopra le camere lucide," *Opuscoli Scientifici III/13* (1819): 25-35.

³⁷ I nominativi e le attività dei numerosi acquirenti si deducono dal dettagliato libro dei conti del laboratorio di Amici. Si veda Alberto Meschiari, "Il Libro de' Conti del Laboratorio di Giovanni Battista Amici," *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi LVI(1)* (2001): 55-114. Si veda anche Fiorentini, *Camera Obscura vs. Camera Lucida*.

³⁸ Un dettagliato resoconto si trova nei diari di viaggio stesi da Teresa Amici, la moglie di Giovanni Battista. Cfr. Giovanna Amici Grossi, "I Diari dei viaggi e altri documenti della vita di Giovan Battista Amici," *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi LI(6)* (1996): 873-919.

³⁹ *Ibid.*, 886-889.

è probabilmente perché esso faceva parte di uno strumentario d'ordinanza: il marchese D'Azeglio sembra infatti esprimere un'opinione diffusa, se non scontata, quando sottolinea nella sua lettera all'Amici che "con un figlio paesista, la di lei Camera Lucida è oggetto per me di speciale attenzione".⁴⁴

Significativamente, quando nel 1822 quattro paesaggi romani di Massimo d'Azeglio erano stati esposti all'Accademia di Pittura e Scultura di Torino,⁴⁵ l'iniziatore dell'esposizione era stato l'amico di famiglia e mentore di Massimo, Giovanni Battista Biscarra, direttore dell'Accademia. Le informazioni sulla camera lucida come nuovo strumento potevano essere arrivate ai d'Azeglio attraverso Biscarra, visto che egli non solo era stato ritratto da Amici con la camera lucida⁴⁶, ma ne aveva acquistata lui stesso un esemplare nel 1821. Nella stessa occasione, anche il disegnatore torinese Angelo Boucheron aveva comprato una camera lucida,⁴⁷ la quale, si constata, "sbalordisce [Torino] sotto il magico, e furibondo lapis"⁴⁸ di questo disegnatore.

Avendo conosciuta personalmente la camera lucida attraverso questi contatti, o saputo attraverso il regalo del padre, è presumibile che Massimo D'Azeglio discutesse le possibilità dello strumento all'interno della comunità di artisti fiamminghi di cui faceva parte come apprendista di Martin Verstappen.⁴⁹ Questi, per parte sua, sperimentava tecniche e pratiche di studio dal vero che venivano considerate innovative o quantomeno poco convenzionali, come considera d'Azeglio, annotando che Verstappen "benché artista provetto, ed uomo sui cinquant'anni, ... soleva tuttavia passare ogni estate tre o quattro mesi a studiare dal vero come un principiante".⁵⁰ Si può immaginare che la curiosità di Verstappen come cultore del vero e uno dei pittori di paesaggio più in vista della città⁵¹ potesse venir risvegliata, se non dalla presenza della nuova tecnica tra i suoi allievi, almeno dal rumore provocato dal nuovo strumento a Roma dal 1817.

⁴⁰ "La mattina del 16 ... vennero le seguenti persone a vedere le macchine. Il Marchese Origo, l'abate Capaccini, il Prof.e Ciccolini, l'abate Vanucci astronomo e le Prussiane ... La mattina del 29 vennero più di trenta persone a casa nostra per veder le macchine... . Il Cardinal Naro, Monsignor Macherani, ... la Baronessa Piccolomini, la Senatrice Patrizj Principessa di Sassonia, il celebre Matias Autore inglese ... A Mezzogiorno ci portammo dalla Marchesa Sacrati che aveva invitato più di quaranta persone per vedere le nostre macchine. In questa occasione Battista fece molte conoscenze, particolarmente quella del Prof.e Morichini, Scarpellini ec. Vi era anche il Principe di Saxe-Gotha che restò come gli altri molto soddisfatto. ...Il 22 ... Battista si portò dal Conte di S.Leu (ex re d'Olanda) che aveva fatto dimandare di venire al nostro albergo per vedere le macchine, il quale restò molto contento e fece alcune ordinazioni... Il 2 [novembre] ... Battista si portò dal Santo Padre colle sue machine....", *ibid.*, 886-889.

⁴¹ "Il 20 ... venne a ritrovarci il sig.r Minghetti pittore Reggiano che restò incantato dalla camera lucida, e pregò vivamente Battista a permettergli di condurre la sig.ra Melanchini brava pittrice, che avendone sentito parlare si era molto invogliata di vederla", *ibid.*, 887.

⁴² Nel dicembre 1817 sono annotati il pagamento del "Sig Scaccia ingegnere Romano per una camera lucida" (Girolamo Scaccia era architetto e ingegnere esperto in matematica), nonché la vendita di camere lucide a due degli ospiti di Amici in Roma, il Marchese Sacrati e il conte di San Leu, e all'Università La Sapienza, nel luglio 1818 "al Marchese Longi di Roma". Si veda Meschiari, *Libro de' Conti*, 63-64.

⁴³ Lettera dell'aprile 1822 (Biblioteca Universitaria Estense di Modena, Fondo Giovanni Battista Amici, cartella 304, carte 1608-1614).

⁴⁴ *Ibid.* . Cesare d'Azeglio avrebbe saldato il conto per la camera lucida nel gennaio 1823, cfr. Meschiari, *Libro de' Conti*, 69.

⁴⁵ Tra questi anche un "Interno del Colosseo", si veda Bertone, Massimo d'Azeglio, 255-257.

Le occasioni non mancavano, visto che Verstappen frequentava assiduamente il salotto romano del legato olandese Johann Reinhold, aperto ad artisti di diverse nazionalità, che qui non solo venivano a contatto con molti committenti, ma anche con colleghi di diversa provenienza. Frans Vervloet, assiduo frequentatore del salotto, e già dal 1822 in stretto contatto con Verstappen,⁵² testimonia nei suoi diari che questi era ospite fisso di Reinhold come anche gli olandesi Abraham Teerlink e Antoni Sminck Pitloo.⁵³ In questo punto di scambio, le informazioni sulle nuove tecniche per il disegno dal vero potevano facilmente diffondersi tra questi rappresentanti della corrente naturalista di stanza a Roma. Significativamente, pochi anni più tardi, a Napoli, Antoni Sminck Pitloo avrebbe annoverato tra i suoi allievi Giacinto Gigante, che già giovanissimo usava i nuovi strumenti ottici. Pitloo sarebbe inoltre stato, abitando nello stesso stabile al nr. 15 di Vicoletto del Vasto, in stretto contatto con Carl-Wilhelm Götzloff.⁵⁴

Quest'ultimo aveva a sua volta conosciuto la camera lucida probabilmente già durante i suoi anni di studio, essendo stato allievo di Caspar David Friedrich, che a sua volta sembra aver usato la camera lucida per i suoi rilevamenti dal vero.⁵⁵ Götzloff, però, avrebbe al più tardi potuto venire a contatto con lo strumento a Roma, quando, prima di trasferirsi a Napoli nel 1825 al seguito del collezionista Karl von Üxkull-Gyllenband⁵⁶ gravitava nella cerchia di Julius Schnorr von Carolsfeld.⁵⁷

Indirettamente, infatti, le ordinazioni dello strumento presso Giovanni Battista Amici indicano che Schnorr doveva conoscere la camera lucida almeno dal 1818: Franz Freiherr von Koller, intendente generale austriaco, aveva acquistato lo strumento presso Amici l'8 gennaio 1819,⁵⁸ dopo che nell'aprile 1818 ne aveva ricevuta una a Napoli attraverso Ferdinando Visconti.⁵⁹ Anche a Wilhelm von Ramdohr, che era stato ritratto da Amici stesso con la camera lucida durante la visita a Napoli del dicembre 1817 (Fig. 5), era stato inviato lo strumento tramite il Visconti il 9 aprile 1818.⁶⁰

⁴⁶ Il ritratto a matita si trova a Modena, Biblioteca Estense, Fondo Amici-Grossi, Cassetta 2, fasc. 19, disegno nr. 27.

⁴⁷ Cfr. Meschiari, *Libro de' Conti*, 67.

⁴⁸ Lettera di Nicola Crosa di Vergagni a Giovanni Battista Amici (Biblioteca Universitaria Estense di Moden, Fondo Giovanni Battista Amici, cartella 291).

⁴⁹ Azeglio, *I miei ricordi*, p. 202.

⁵⁰ *Ibid.*, 262.

⁵¹ Cfr. *Kunstblatt* 11 (1820): 42; inoltre *Kunstblatt* 25 (1820): 100, dove si restringe a Martin Verstappen, Hendrick Voogd e Franz Catel il gruppo dei più eminenti paesisti a Roma.

⁵² Cfr. Denis Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830* (Bruxelles/Rome, 1976), 743.

⁵³ Ellinoor Bergvelt, *Reizen naar Rome. Italië als Leerschool voor Nederlandse Kunstenaars* (Roma, 1984), 82-83.

⁵⁴ Ernst-Alfred Lentz, *Carl Wilhelm Götzloff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat. Monographie mit Werkverzeichnis der Gemälde* (Stuttgart/Zürich, 1996).

⁵⁵ Si veda Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion* (München, 2003), 52-54.

⁵⁶ Richter, *Lebenserinnerungen* 1909, 513.

⁵⁷ Cfr. von Carolsfeld, *Briefe aus Italien*, 2, 6-10.

⁵⁸ Cfr. Meschiari, *Libro de' Conti*, 65.

⁵⁹ Lettera di Amici a Ferdinando Visconti del 9 aprile 1818, cfr. Meschiari, *Giovanni Battista Amici*, 184-185.

⁶⁰ Lettera di Amici a Ferdinando Visconti del 9 aprile 1818, *ibid.*, 184-185.

Con entrambi questi personaggi, Julius Schnorr von Carolsfeld aveva regolari contatti proprio nello stesso periodo. Il 23 settembre 1818 egli scrive da Roma al padre descrivendo gli incontri con Ramdohr, che avvenivano “più volte la settimana” presso gli Humboldt, inoltre le visite di Ramdohr e Koller al suo atelier e l’apprezzamento che essi avevano espresso nei confronti del suo lavoro.⁶¹ Come pensare che questi eminenti critici, che si erano lasciati entusiasmare dalla camera lucida pochi mesi prima, non avessero discusso con il loro protetto le potenzialità di questa tecnica, che faceva furore non solo a Napoli e a Roma, ma in tutta Europa?⁶²



Fig. 5: Giovanni Battista Amici, Ritratto del Barone Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr eseguito con la camera lucida. Matita, 14 x 22 cm. Modena, Biblioteca Estense, Fondo Amici, Raccolta Amici-Grossi, Cassetta 4, fasc. 52, foglio Nr. 4.
© Foto Roncaglia.

⁶¹ “Ich soll viele Grüße von Ramdohr an Dich ausrichten, er ist mit seiner Frau in Rom. Ich sehe ihn die Woche mehrere Male bei Humboldts, auch war er mit seiner Frau und dem General Koller (demselben welcher, als Napoleon nach Elba geschickt wurde, zum österreichischen Kommissar ernannt war) bei mir und schien Freude an meinen Arbeiten zu haben” (von Carolsfeld, Briefe aus Italien, 1.17, 100).

⁶² La camera lucida veniva largamente offerta già dal primo anno dopo il brevetto in numerosi laboratori di ottica e strumenti scientifici: a Londra presso Newman al 24 di Soho Square, cfr. Wollaston, Description Philosophical Magazine, 347; a Parigi a Place de l’Horloge presso Jean Chevallier, cfr. Jean G. A. Chevallier, Le conservateur de la vue (Paris, 1815), 303-309; a Benediktbeuren e Monaco di Baviera nei laboratori di Utzschneider e Fraunhofer, cfr. Anzeiger für Kunst- und Gewerbfleiß im Königreiche Bayern, Dritter Jahrgang, Monatliche Anzeige, N.ro 2 (1817): 27.

Sappiamo inoltre della permanenza di Schnorr a Napoli nella primavera del 1820.⁶³ In quest'occasione, essendo al seguito della coppia von Quandt, Schnorr era venuto sicuramente a contatto con i circoli della cultura cittadina nei quali la camera lucida continuava a far parlare di sé. Ma doveva sicuramente aver registrato l'uso dello strumento a Posillipo, dove passava le mattinate a disegnare,⁶⁴ tra i giovanissimi paesaggisti che là, come Giacinto Gigante, usavano approntare vedute con la camera lucida per i visitatori stranieri.⁶⁵

Verosimilmente, questi possibili contatti con la nuova tecnica devono essere stati discussi nella cerchia di paesaggisti che praticavano lo studio dal vero, con i quali Schnorr era in stretti rapporti intorno al 1820: Oltre a Carl-Wilhelm Götzloff per esempio Franz Horny, Johann Christian Reinhart, Adrian Ludwig Richter, Heinrich Reinhold, Franz Catel, Ferdinand Olivier ed Ernst Ferdinand Oehme. Con tutti loro Schnorr non solo intraprendeva escursioni nella campagna romana, ad Olevano e sulla costa amalfitana, ma discuteva il valore delle comuni attività di disegno e pittura dal vero.⁶⁶



Fig. 6: Léon Cogniet, Autoritratto dell'artista nella sua stanza di Villa Medici, alla parete un Miroir de Claude, 1817. Olio su tela, 44,5 x 37 cm. Scritta sul telaio: "Ma chambre à la reception de la première letter de ma famille, 1817". Cleveland, Museum of Art. © Museum of Art, Cleveland, Mr. and Mrs. William H. Marlatt, Fund, inv. CMA 1978.51. Riproduzione da: Un paese incantato. A cura di Anna Ottani Cavina. Milano 2001, p. 14.

⁶³ Schnorr fa un breve riassunto al padre in una lettera del 23 maggio 1820 (von Carolsfeld Biefe aus Italien, 1/32, 172-179).

⁶⁴ "Deinen Geburtstag feierte ich auf dem Posillipo, wohin ich in aller Frühe gegangen war, um zu zeichnen", *ibid.*, 1.32, 175).

⁶⁵ Raffaello Causa, *La Scuola di Posillipo* (Milano, 1967).

⁶⁶ Cfr. von Carolsfeld, *Briefe aus Italien*, 2.8, 2.9, 2.18.

Per completare il quadro delle comunità internazionali di paesaggisti a Roma, anche nell'ambito dell'Accademia di Francia, dove già strumenti ottici come il cosiddetto Miroir de Claude⁶⁷ avevano fatto parte del corredo del paesaggista (Fig. 6), si era certamente da tempo preso atto della camera lucida. Già nel 1813 Jean-Auguste-Dominique Ingres aveva, infatti, eseguito i suoi schizzi romani con questo strumento (Fig. 7).⁶⁸ Sulla base di questi indizi, l'ipotesi che la camera lucida fosse presente o per lo meno che ne venisse discusso l'uso nelle diverse comunità nazionali di paesaggisti a Roma sembra più che plausibile.

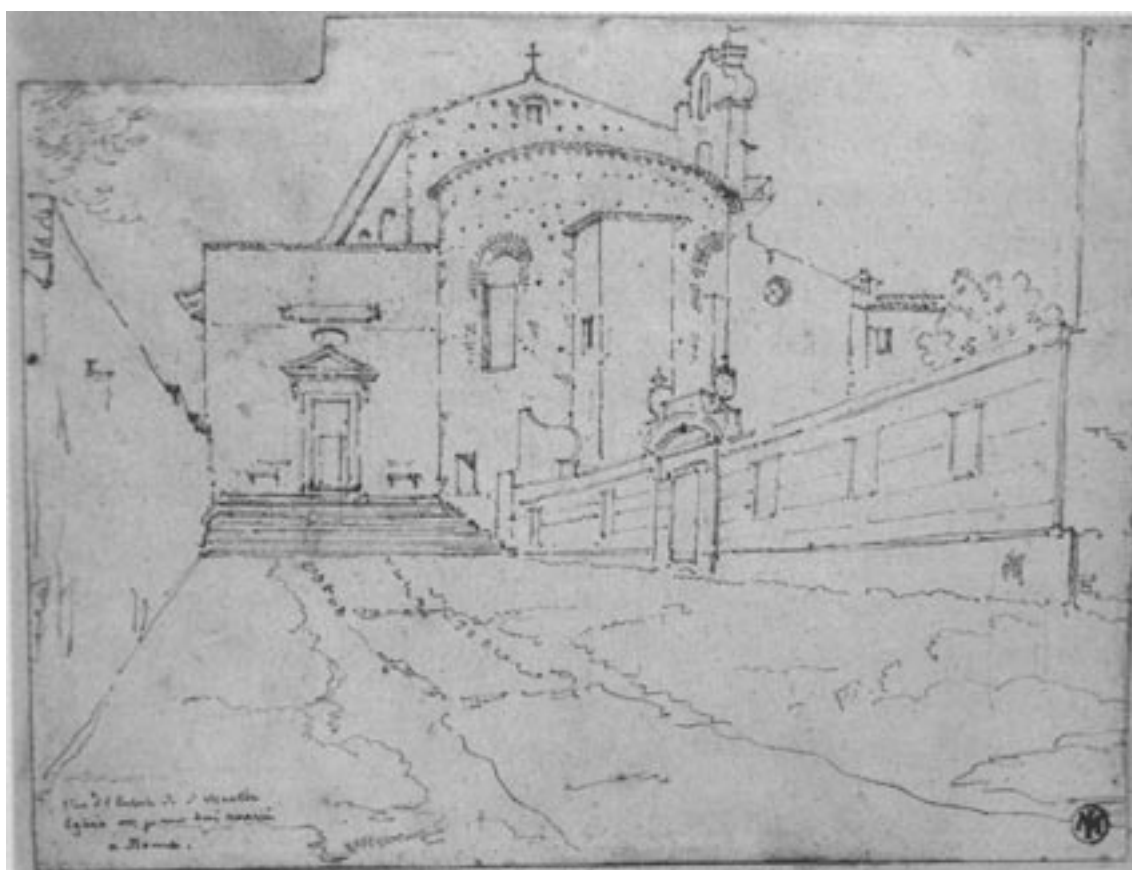


Fig. 7: Jean-Auguste-Dominique Ingres, San Martino ai Monti, dopo il 1813. Matita su carta 16,2 x 21,3 cm. Montauban, Musée Ingres, Inv. Nr. 867.4378.
©Musée Ingres, Montauban.

Per la maggior parte, purtroppo, i singoli artisti tacciono ostinatamente su questo punto. Cosa non inaspettata, se si presta fede alla diagnosi del naturalista John Herschel, teorico dell'empirismo inglese e appassionato disegnatore alla camera lucida, il quale dopo il suo

⁶⁷ Su questo strumento si veda recentemente Arnaud Maillet, *The Claude Glass. Use and meaning of the black mirror in western art* (New York, 2004); inoltre Lars Kiel Bertelsen, "The Claude Glass: a modern metaphor between word and image," *Word & Image* 20,3 (2004): 182-190.

⁶⁸ Cfr. Uwe Fleckner, "Porträt und Vedute. Strategien der Wirklichkeitsaneignung in den römischen Zeichnungen Jean-Auguste-Dominique Ingres," in *Zeichnen in Rom 1790-1830*. Hrsg. Margaret Stiffmann & Werner Busch (Köln, 2001), 160-191.

viaggio a Roma nel 1824 osserva che l'artista 'empirico', quello che come i paesaggisti prende spunto diretto dal confronto con la natura, volendo sorprendere per mezzo dei risultati della sua arte, tenda, al contrario dello scienziato, a nascondere i processi di produzione, trattandoli come "misteri accessibili ai soli adepti".⁶⁹

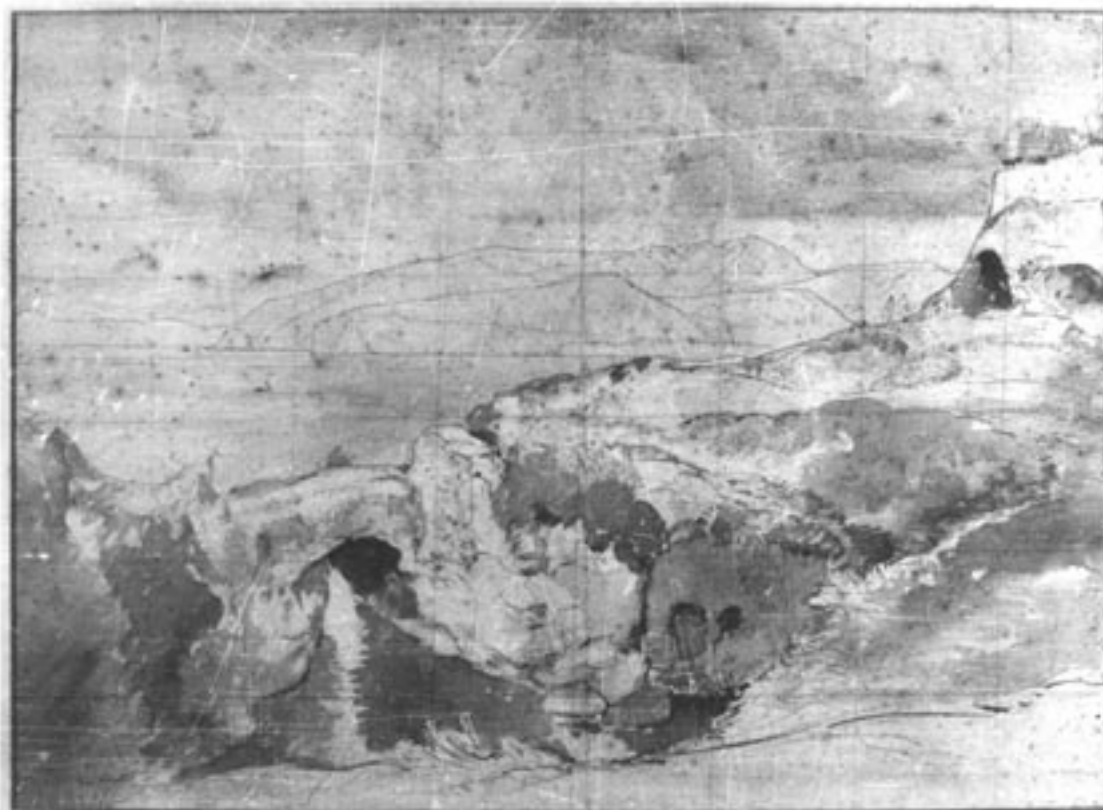


Fig. 8: Giacinto Gigante, Capo di Sorrento (Maddaloni), intorno al 1825. Penna e inchiostro acquerellato, 41,5 x 30 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto di Disegni e Stampe, Collezione Astarita, Inv. Nr. 1810, Foto N. 11458.
© Soprintendenza ai beni Artistici e Storici di Napoli.

Per individuare un eventuale uso della camera lucida tra i paesaggisti attivi a Roma intorno al 1820, e per così valutare la misura in cui la loro attività *en plein air* corrisponde al nuovo regime di visione che la camera lucida metaforicamente rappresenta, è necessario quindi confrontare singoli prodotti con quelli sicuramente eseguiti con questo strumento. Questi ultimi hanno diverse particolarità caratteristiche attraverso le quali, nella maggior parte dei casi, è possibile risalire all'uso di questa tecnica con relativa sicurezza.

La prima particolarità dei disegni eseguiti alla camera lucida è una generale mancanza di profondità di campo. Tutti i piani di distanza, in altre parole, sembrano proiettati in questi

⁶⁹ "The whole tendency of empirical art, is ... to place its pride in particular short cuts and mysteries known only to adepts, to surprise and astonish by results, but to conceal processes", cfr. John Friedrich William Herschel, Preliminary Discourse on the Study of Natural Philosophy (London, 1830), 70-72, Nr. 64.

disegni sullo stesso piano, che corrisponde alla superficie del foglio da disegno. Questo effetto è da un lato dovuto all'ottica dello strumento, perché le perfette superfici piane del prisma della camera lucida eliminano le aberrazioni da curvatura tipiche delle lenti, e rendono possibile la focalizzazione delle immagini su tutte le distanze. Dall'altro lato l'effetto dipende dai principi legati alla fisiologia della vista: nei modelli di inizio Ottocento, la camera lucida veniva usata monocolarmente (Fig. 4), per cui la tridimensionalità e la profondità di campo che si instaurano nella percezione individuale attraverso la visione binoculare in parallasse veniva a mancare.

La seconda particolarità è la modificazione, a causa della riflessione prismatica, di caratteristiche rilevabili ad occhio nudo nella scena naturale: le proporzioni d'oggetti lontani, come per esempio montagne o alture, risultano alla camera lucida più basse di quello che sono in realtà, impedendo al disegno che ne deriva di “rendere giustizia all'importanza che queste forme assumono in natura”.⁷⁰

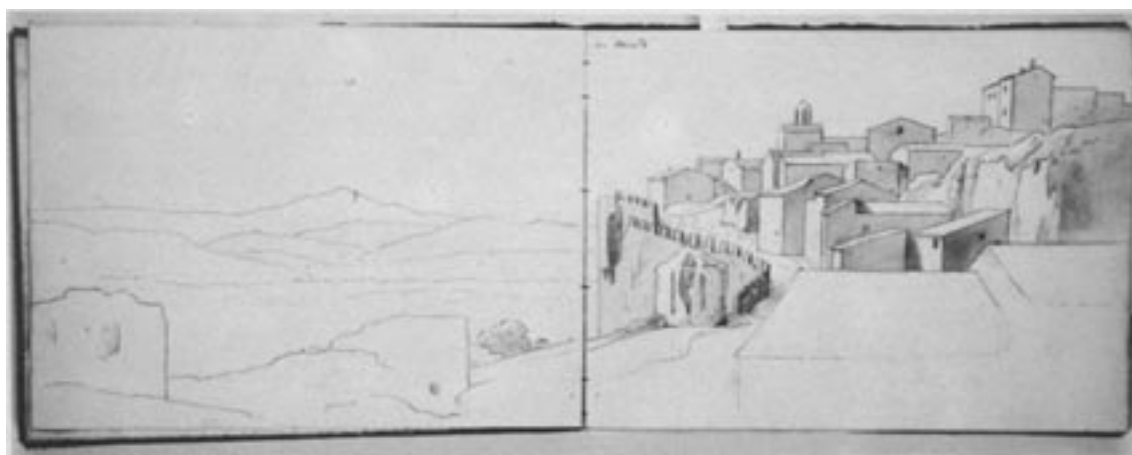


Fig. 9: Abraham Teerlink, Orvieto. Gesso nero, pennello in grigio e marrone, 23,3 x 32,6 cm.
Annotato al centro in alto: “in Orvieto”.
Riproduzione da: Ellinoor Bergvelt, *Reizen naar Rome. Italië als Leerschool voor Nederlandse Kunstenaars*. Roma 1984. cat. n. f 7 A.

Questi effetti, che si rilevano per esempio in una veduta di Sorrento eseguita alla camera lucida da Giacinto Gigante (Fig. 8), caratterizzano anche i libri di schizzi di Abraham Teerlink (Fig. 9), molti disegni di Franz Horny (Fig. 10) e di Massimo d'Azeglio (Fig. 11). Notabilmente, il formato di questi disegni varia di poco, da ca 20x 30 cm a ca 30 x 40 cm, che sono significativamente le misure ideali per il disegno su tavola trasportabile e ricorrono nei disegni alla camera lucida di Gigante e di John Herschel.⁷¹

⁷⁰ “In attempting to draw an extended view with the camera lucida, we are surprised at the smallness of the distant objects; neither can we [...] give them the importance they assume in nature”. Cfr. Anonymus, “The camera lucida,” *The Athenaeum Journal* CXLVIII (August 28, 1830): 540.

⁷¹ I disegni di John Herschel, in particolare le vedute italiane, misurano di regola circa 20x30 cm, come per esempio la veduta di Roma dalla terrazza pinciana del 1824, che porta l'iscrizione “J.F.W. Herschel del. Cam. Luc. August 8, 1824. Rome from the Pincian Terrace Beyond the Villa Medici”. Cfr. Larry J. Schaaf, *Tracings of Light: Sir John Herschel & the Camera Lucida* (San Francisco, 1989), plate 16. No. 367.



Fig. 10: Franz Horny, Vista panoramica di Olevano con montagne, ca. 1817/18. Matita ripassata a penna in marrone su carta a coste, 19,7 x 30 cm. Annotazione a matita in basso a destra: "Olevano". Weimar, Kunstsammlungen, Inv. Nr. KK 1776.
 © Kunstsammlungen zu Weimar (Fotoatelier Eberhard und Stefan Renno).
 Riproduzione da: Hanna Hohl / Hermann Mildenerberger / Hinrich Sieveking, Franz Theobald Horny. Ein Romantiker im Lichte Italiens. Berlin 1998, Kat. 9, S. 91.

L'uso dello stesso strumento diviene straordinariamente evidente se si confronta la veduta del Monte Solaro a Capri eseguita con la camera lucida da Giacinto Gigante (Fig. 12) con quella disegnata contemporaneamente, ma indipendentemente, da Carl-Wilhelm Götzloff (Fig. 13) nel 1823. A prescindere dal punto di osservazione, che in Götzloff è più basso e più ravvicinato, i due disegni sono infatti quasi identici nel segno come anche negli effetti di appiattimento e bidimensionalità, e corrispondono inoltre nel formato. La vicinanza formale di queste due vedute non è solo testimone di un possibile uso della camera lucida presso Götzloff, ma indica anche un suo possibile rapporto diretto con Gigante durante gli anni romani.⁷² Di conseguenza si delinea qui anche una possibile fonte diretta di informazione su e di confronto con lo strumento per la cerchia di lingua tedesca a Roma che Götzloff frequentava, in particolare per Julius Schnorr von Carolsfeld, che dal 1821 seguiva attentamente i progressi del giovane collega, particolarmente a riguardo del disegno dal vero.⁷³

⁷² Che Götzloff cooperasse con Gigante durante gli anni napoletani, cioè dal 1825 in poi, è dimostrato dal comune contribuire alle illustrazioni per la dispensa del 1829 del *Viaggio Pittorico delle Due Sicilie*, si veda Nappi, *Il Viaggio Pittorico*, 63, Nr 64.



Fig. 11: Massimo d'Azeglio, Veduta della campagna romana, 1819 ca. Olio su carta trasportata su tela, 40 x 50 cm. Torino, Galleria di Arte Moderna (GAM), inv. P/143. Riproduzione da: Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato. A cura di Virginia Bertone. Torino 2002, cat. Nr. 6.

Non sorprende quindi incontrare, confrontando molti disegni di Schnorr con quelli eseguiti alla camera lucida da Giacinto Gigante, la stessa corrispondenza di effetti (Fig. 14, Fig. 15). Questa corrispondenza non è da attribuire ad un processo di costruzione della prospettiva durante il disegno coadiuvato da uno strumento, come ha proposto Werner Busch,⁷⁴ un processo che eventualmente è pensabile solo collegato all'uso di una convenzionale camera ottica. Invece, la somiglianza tra questi disegni nasce dalla ricorrenza di appiattimento e ricongiungimento dei campi di distanza come caratteristiche dovute alle particolarità del prisma e alla fisiologia dell'osservatore. Sono proprio queste caratteristiche a produrre l'effetto che Busch definisce efficacemente uno "strano compenetrarsi di spazio e superficie".⁷⁵

⁷³ Cfr. von Carolsfeld, *Briefe aus Italien*, 2, 6-10.

⁷⁴ Cfr. Werner Busch, "Trennendes und Verbindendes in der Zeichnungsauffassung von Caspar David Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld," *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 29.2001 (2004): 99-109.

⁷⁵ *Ibid.*, 109.



Fig. 12: Giacinto Gigante, La Certosa vista dall'alto ed il monte Solaro. Matita e penna, 26 x 41 cm, annotato "punto generale di Capri - disegnato ad Achille Vianelli 29 luglio 1823 - Certosa - Ischia - strada che conduce alla casa di Tiberio". Napoli, Museo Nazionale di San Martino, collezione Ferrara Dentice (inv. 19233).
 © Soprintendenza ai beni Artistici e Storici di Napoli.
 Riproduzione da: L'immagine di Capri. Certosa di San Giacomo, 1980-1981. Mostre e Musei, collana diretta da Raffaello Causa, 5. Napoli 1980-1981, fig. 48.

Potrebbero derivare quindi dall'uso della camera lucida gli intriganti "tratti comuni" che Élisabeth Décultot rintraccia nei disegni della "seconda generazione dei Nazareni": non solo i tratti fini, precisi, schematici, ma anche da un lato l'uso particolare dell'acquarello con un numero limitato di colori e dall'altro la dilatazione della prospettiva.⁷⁶

Per quanto riguarda il colore, la camera lucida veniva, infatti, spesso usata anche per selezionare effetti cromatici e luministici prima della stesura della linea.⁷⁷ Giacinto Gigante per esempio sembra adottare proprio questo principio nello scorcio delle falde del Vesuvio (Fig. 16) dove la macchia segue a volte la linea, ma talvolta è la linea a sovrapporsi, rimodellandola, alla macchia. Certi schizzi di Franz Horny (Fig. 17), fondamentalmente diversi da quelli eseguiti "ad occhio nudo" (Fig. 18) che portano solitamente annotazioni scritte sui toni osservati, dimostra che anch'egli probabilmente sperimentava sul luogo il

⁷⁶ Si veda Élisabeth Décultot, "Rome 1820. Les nazaréens et le paysage," *Studiolo 2* (2003): 43-75, in particolare p. 53.

⁷⁷ "In sketching with this instrument [...] it is not absolutely necessary to begin with [the outline], as in ordinary drawing; and I conceive this change in the order of shade and outline, one of the great advantages of the instrument". Cfr. Basil Hall, *Travels in North America in the years 1827 and 1828*, Vol. III, Appendix on the use of the camera lucida (Edinburgh, 1830), 6.

rapporto tra forma e colore selezionando le osservazioni con uno strumento simile a quello usato da Gigante.

Riguardo all'ampliamento prospettico, il prisma della camera lucida, se correttamente collocato, permette di cogliere istantaneamente, senza dover costruire un apparato geometrico portante, grandi contesti di spazio in una vista d'insieme, riconoscibile ma nello stesso tempo selettivamente essenziale (Fig. 8-10).

In questo lo strumento soddisfaceva le esigenze estetiche della nuova generazione di paesaggisti, la quale cercava di raggiungere con il disegno dal vero non la "pedissequa imitazione" della Natura ma la scelta d'elementi per raggiungere un "effetto d'insieme", visto che "l'armonia dell'insieme è ciò che rende l'oggetto verosimile e bello nella natura e sulla tela".⁷⁸



Fig. 13: Carl Wilhelm Götzloff, Sito del Palazzi di Giulia vor Monte Solaro a Capri, 1823. Matita su carta, 26,2 x 40 cm, collezione privata.
Riproduzione da Ernst-Alfred Lentjes, Carl Wilhelm Götzloff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat. Stuttgart, Zürich 1996, fig. 29, p. 36.

⁷⁸ "Diejenigen, welche die Natur ganz sklavisch nachahmen, fast jedes Blättchen und jeden Bruch im Felsen nachzeichnen, werden gerade am Wenigsten natürlich erscheinen, weil sie die Wirkung im ganzen verfehlen. Auf diese muss man hauptsächlich sehen, wenn man nach der Natur zeichnet. Die Harmonie des Ganzen ist es, welche den Gegenstand in der Natur und auf der Leinwand wahr und schön macht", cfr. Ludwig Richters Tagebücher und Jahreshefte 1821-1883. Ausgewählt von Robert Walter (Hamburg, 1924), 20.



Fig. 14: Giacinto Gigante, Veduta con l'Arco naturale. Penna e matita, 29 x 23 cm. Annotato: luglio 1823.
Napoli, Museo Nazionale di San Martino, collezione Ferrara Dentice (inv. 19110).
© Soprintendenza ai beni Artistici e Storici di Napoli.
Riproduzione da: *L'immagine di Capri. Certosa di San Giacomo, 1980-1981. Mostre e Musei*, collana diretta da Raffaello Causa, 5. Napoli 1980-1981.

Non è escluso quindi che anche la famosissima veduta della costa sorrentina disegnata da Julius Schnorr von Carolsfeld nel maggio del 1820 possa essere stata ripresa con la camera lucida. Vediamo qui, infatti, che Schnorr riduce la sconvolgente maestà del Golfo alle linee fondamentali, usandole non per astrarre le forme naturali, ma per rendere l'effetto d'insieme delle masse più rilevanti della costa,⁷⁹ che sono ulteriormente sottolineate dalle pennellate monocrome. Un'altra caratteristica di questa veduta coincide con l'uso della camera lucida, ed è l'evidente processo di selezione e di sintesi formale durante il disegno,

che proprio nei disegni di Schnorr dimostra secondo Ludwig Richter come un “nobile stile si possa conciliare con le caratteristiche della realtà naturale”, quando l’artista sia in grado “di captare la Natura distinguendo l’essenziale dal superfluo”.⁸⁰ Questo processo di sintesi e scelta viene a sua volta considerato dai contemporanei necessario per usufruire in maniera effettiva del potenziale offerto dalla camera lucida.⁸¹



Fig. 15: Julius Schnorr von Carolsfeld, Küste bei Terracina, 1820. Matita ripassata a penna e pennello con inchiostro marrone, 13,2 x 21 cm. Annotato sopra a destra: “Terracina d. 7ten. April / 1820”, sotto al centro: “TERRACINA”. Annotazioni sul colore: “violet / grün / grau und weißer Schaum”. Numerato sotto a sinistra: (61); sotto a destra: 80. Sul rovescio uno schizzo di paesaggio. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1908-801.

© Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Elke Estel/Hans-Peter Kluth, Pfauder)
Riproduzione da: Kuhlmann-Hodick, Petra und Claudia Valter: “...Ein Land der Verheissung”. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien. Köln 2000, p. 189, Kat. 80 A.

⁷⁹ Secondo Pia Müller-Tamm si riconoscerebbe in questo l’impegno di Schnorr nel contesto di una nozione classicista di paesaggio come linea di contorno, cfr. Pia Müller-Tamm, “Bemerkungen zur nazarenischen Landschaftszeichnung” in *Zeichnen in Rom 1790-1830*. Hrsg. Margaret Stufmann & Werner Busch (Köln, 2001), 303-321, qui p. 317. Personalmente mi oriento invece all’opinione di Robert Rosenblum, *The International Style of 1800. A Study in linear Abstraction* (New York/London, 1976), che per questo periodo diagnosticizza la fine dell’astrazione lineare neoclassica là, dove nel disegno la linea di contorno non viene più letta come riflessione teorica e costruzione razionale, ma cerca di conciliarsi con tendenze naturalistiche anche allo stadio di produzione. E questo era sicuramente il caso nella cerchia di Schnorr, che considera la linea l’unico elemento in grado di rendere la varietà e la naturalezza del paesaggio: “Mannigfaltigkeit bringt Leben in das Landschaftsbild. Sie entsteht durch die verschiedenen zahl- und namenlosen Linien, aus welchen die Form jedes Dinges sich zusammensetzt. Alle diese Dinge fließen zusammen in Massen und gehen dann harmonisch in Hauptlinien über. ... Durch die Verschiedenheit der Linien entsteht Leben und Bewegung” (Richter, *Tagebücher*, 20).

⁸⁰ “wie ein edler Stil mit charakteristischen Naturwahrheiten zu verbinden sei: wie der Künstler mit fein ausgebildeten Schönheitssinn die Natur zu erfassen und dabei das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden habe” (Richter, *Lebenserinnerung* 1944, 283).

⁸¹ “[...] an attention to details is not so necessary in order to produce the desired effect [...] I should therefore recommend sketchers with this instruments to avoid minute particulars. [...] in this way the sketch will convey, upon the whole, a more correct idea of the object [...] than if twice the pains had been taken to render all its parts rigidly correct” (Hall, *Travels*, 9).

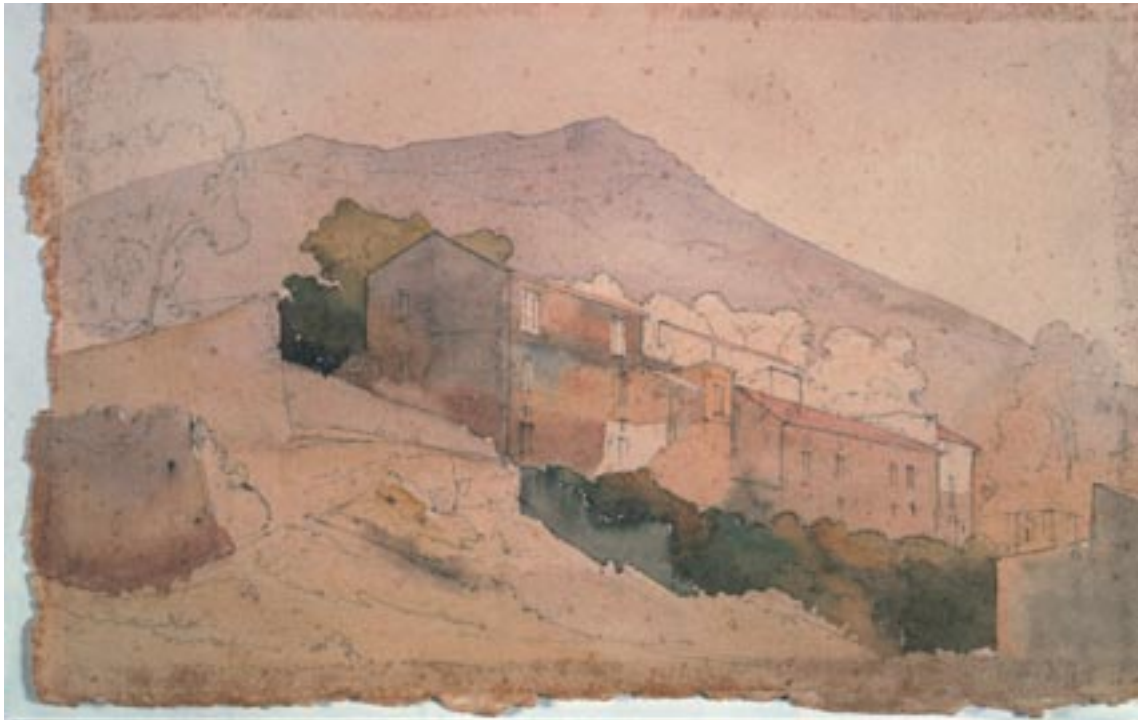


Fig. 16: Giacinto Gigante, Alle falde del Vesuvio. Matita e acquerello, 23 x 15 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto di Disegni e Stampe, Collezione Astarita, Inv. Nr. 8021.

© Soprintendenza ai beni Artistici e Storici di Napoli, Luciano Pedicini.

Sotto questa luce, in questa veduta Schnorr non tendeva alla creazione di un'armonia lineare di gusto classicista. Egli sembra piuttosto aver cercato una formula che ricapitolasse, conciliandole, le forme fondamentali dell'oggetto osservato con il processo di percezione e interpretazione visiva. Nell'opera, questa formula aveva poi il compito di rendere riconoscibile la presenza dell'artista e la sua esperienza estetica del luogo.⁸² “Chi osserva il libro”, commenta infatti Schnorr il suo ‘Landschaftsbuch’, in cui oltre alla veduta sorrentina parecchi altri esempi indicano strutturalmente l'uso della camera lucida, “immagina volentieri di essere stato vicino a me ... A parte un paio di rami o alberelli, tutto quello che ho disegnato l'ho anche visto”.⁸³ E riferendosi ad una particolare veduta di Genzano, si ritiene sicuro che l'apprezzamento di un osservatore “entusiasta della Natura” aumenterà sapendo che “ho disegnato il foglio a penna proprio sul luogo”.⁸⁴ Significativamente, Schnorr rimanda in maniera esplicita anche alla relazione emotiva ed estetica tra schizzi e luoghi: riferendosi ai disegni della Valle Egeria (Fig. 21), che dalla

⁸² Petra Kuhlmann-Hodick & Claudia Valter (Hrsg.): ... ein Land der Verheissung: Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien (Köln, 2000), 21-22.

⁸³ “Der Beschauer des Buchs denkt sich wohl manchmal gern in meiner Nähe. ... Was ich gezeichnet, habe ich bis auf ein Paar Zweige oder Bäumchen auch gesehen” (von Carolsfeld, Zwölf Briefe, 94).

⁸⁴ “Als ein begeisterter Freund der Natur wirst Du dich aber hinlänglich entschädigt finden durch den Anblick von Genzano, dem See und den hübschen Bäumen im Vordergrund, besonders wenn ich Dir sage, daß ich das Blatt an Ort und Stelle, bis auf die Figürchen, mit der Feder gezeichnet habe” ibid., 96).

struttura sembrano essere stati altrettanto prodotti con la camera lucida, egli dichiara infatti che “i disegni dell’ottobre nella Valle Egeria mi sono cari a causa del luogo da cui derivano. La valle, in cui andavo spesso, è così dolce e silenziosa, che vi restavo volentieri”.⁸⁵



Fig. 17: Franz Horny, Blick von Olevano auf die Volskerberge, um 1820/22, Matita e acquerello, 20,2 x 31 cm. Annotato da Friedrich Nerly: “Olevanno”. Kunsthalle Bremen, Lascito Friedrich Nerly, Inv. Nr. 52/539 (Nerly).
© Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett.
Riproduzione da: Hanna Hohl/Hermann Mildenerberger/ Hinrich Sieveking, Franz Theobald Horny. Ein Romantiker im Lichte Italiens. Berlin 1998, Kat. 63, S. 147.

La camera lucida e l’ambivalente connotazione dell’esperienza visiva che essa trasmette, a cavallo tra registrazione obbiettiva e reazione individuale, sembra così inserirsi perfettamente nell’orizzonte del nuovo sguardo sul vero degli artisti attivi a Roma intorno al 1820, in particolare quelli di lingua tedesca.

⁸⁵ “Die Blätter, die im oktober [1820] im Thal der Egeria entstanden sind mir zum Theil des Gebietes wegen, dem sie entnommen worden, sehr lieb. Das genannte Thal, in welchem ich mich häufig einfand, ist so lieblich und so stille, daß ich gern daselbst verweilte”, *ibid.*, 92).

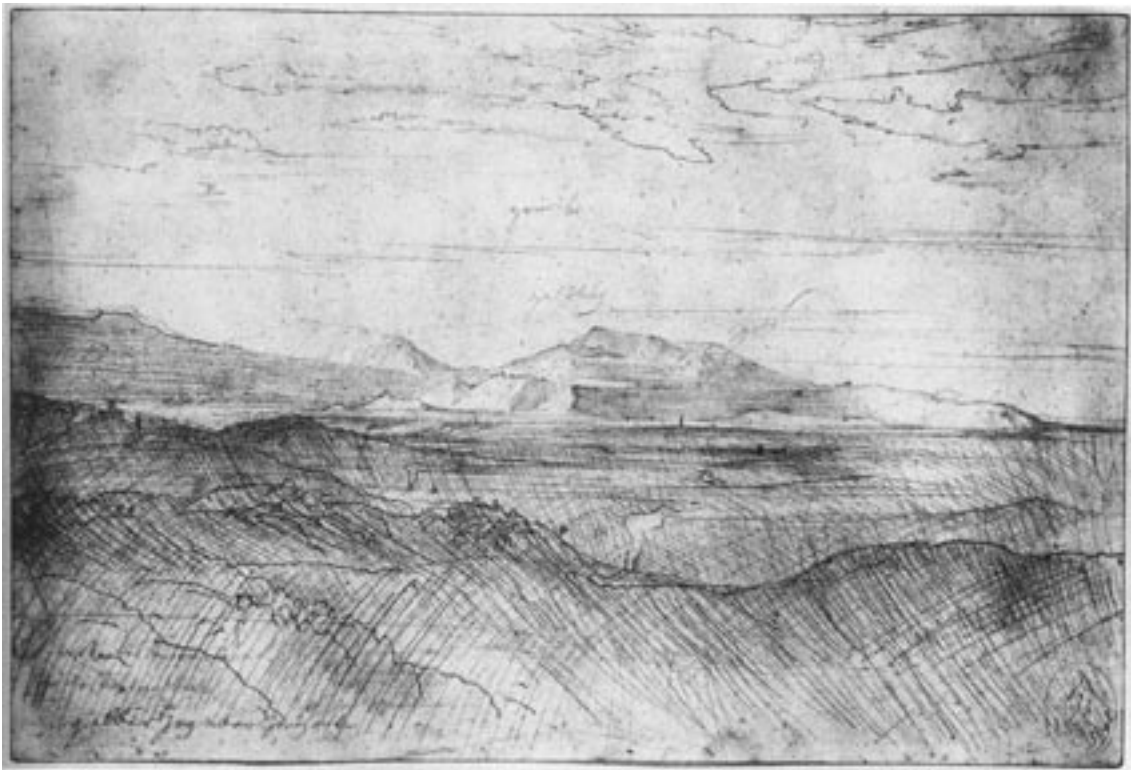


Fig. 18: Franz Horny, Fernsicht auf Berge. Bleistift 22,4 x 33,3 cm. Annotazioni sui colori e sotto a sinistra "gelber Zug über Horizont". Rückseite: Ausblick auf eine Burg.
 Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lascito Theodor Rehbenitz, Inv. Nr. AB 2134.
 © Hansestadt Lübeck (Fotoatelier Eberhard und Stefan Renno, Weimar).
 Riproduzione da: Hanna Hohl/Hermann Mildenerberger/ Hinrich Sieveking, Franz Theobald Horny. Ein Romantiker im Lichte Italiens. Berlin 1998, Kat. 53, S. 137.

Lo dimostra anche una piccola tavoletta ad olio di Carl Wilhelm Götzloff (Fig. 20), che merita particolare attenzione per l'importanza che assume nelle testimonianze contemporanee. L'evidente carattere 'piatto' di questo piccolo paesaggio deriva dalla mancanza di profondità tipica dei disegni alla camera lucida, che annulla gli effetti prospettici legati alla vista naturale: l'orizzonte dal quale si alzano le montagne diventa una linea che non si trova al di dietro, ma spostata sullo stesso piano *al di sopra* di elementi che, come il ponte, dovrebbero apparire più vicini all'osservatore. Il sentiero a sua volta sembra snodarsi verticalmente verso il basso, invece di definire prospetticamente la distanza orizzontale del ponte dall'osservatore. Visto che il formato della tavoletta corrisponde alla media dei disegni alla camera lucida, è plausibile pensare che Götzloff avesse eseguito sul luogo un abbozzo preliminare direttamente sulla tavoletta con l'aiuto dello strumento, per poi rifinirla in colore.⁸⁶

⁸⁶ L'8 marzo 1822 Julius Schnorr von Carolsfeld scrive a von Quandt che il piccolo paesaggio era "abbastanza avanzato": "Götzloff ... zeigt jetzt eine ziemlich vorgerückte, für Baron Preuß bestimmte kleine Landschaft" (von Carolsfeld, Briefe aus Italien, 2.9, 401).

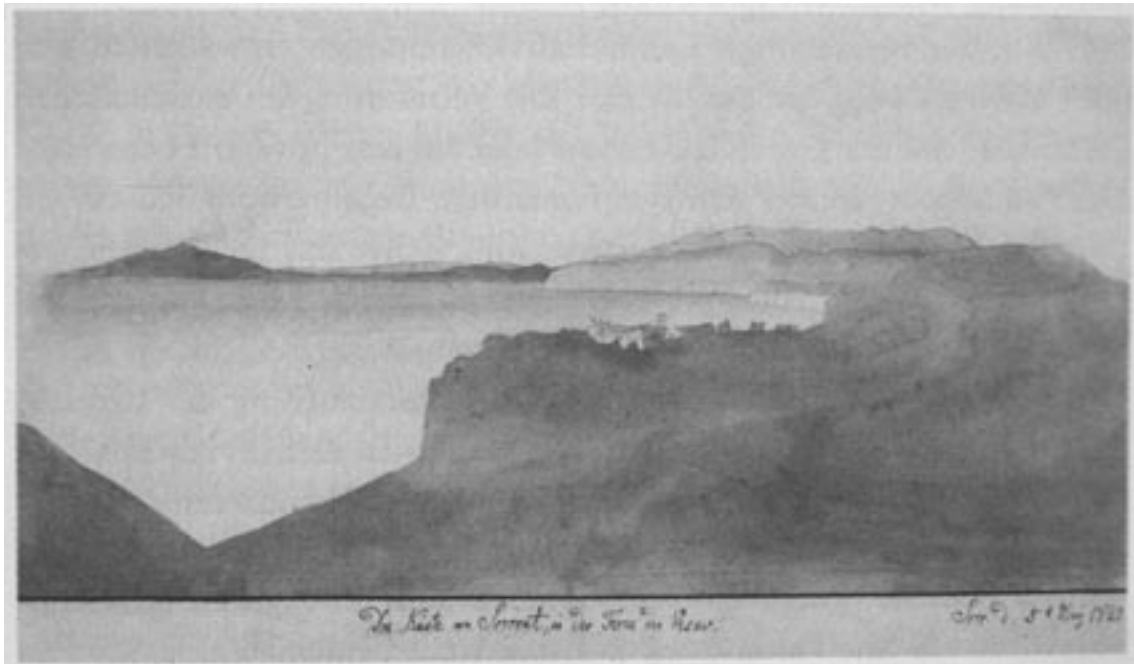


Fig. 19: Julius Schnorr von Carolsfeld, Küste in Sorrent, 1820. Matita ripassata a pennello in marrone, ca 17 x ca 29 cm. Annotato in basso al centro: "Die Küste von Sorrent, in Der Ferne der Vesuv. Sorr. d. 5. März 1820". Collezione privata, München.
Riproduzione da: Pia Müller-Tamm, Bemerkungen zur nazarenischen Landschaftszeichnung. In: Zeichnen in Rom, 1790-1830. Hrsg. Von Margret Stuffmann und Werner Busch. Köln 2001, pp. 303-321, Abb. 8.

La tavoletta era stata preparata "con infinita fedeltà", come commenta Julius Schnorr von Carolsfeld,⁸⁷ per venir esposta alla "Kunstaussstellung" a Dresda nell'estate del 1822. Questa mostra era stata particolarmente rilevante, perché, come riporta Ludwig Richter,

"portò piccoli dipinti da Roma, che molto rivelano sulla nuova direzione in cui la generazione più giovane si muoveva. ... Per me di particolare interesse furono il quadretto della campagna romana di Götzloff e quadri di Klein e Catel. La differenza di queste produzioni a confronto di Klegel, Klaß e dei Faber... era sorprendente: Sdegnavano tutte le ricette e le regole valide nell'arte fino ad allora, ma si attenevano alla Natura con grande rigore e amorevolezza, nobilitati dal sicuro senso stilistico trasmesso dallo studio degli antichi maestri".⁸⁸

⁸⁷ "Er hat die Ansicht auf Ponte Nomentano und das Sabinergebirg zu seinem Gegenstand genommen. Mit unendlicher Treue und Zartheit hat er sein Vorbild gefaßt und wiedergegeben" (ibid., 2.9, 401).

⁸⁸ "Die Kunstaussstellung im Sommer 1822 [in Dresden] brachte einige kleinere Gemälde aus Rom, die einigen Aufschluss geben über die neue Richtung, welche die junge Generation eingeschlagen hatte. Für mich waren von besonderem Interesse ein Bildchen aus der Campagna di Roma von Götzloff und Bilder von Klein und Catel. Der Unterschied dieser Produktionen gegen Klengel und Klaß, die Fabers war überraschend: Ein Verschmähen der bisher geltenden Kunstrezepte und Regeln, aber ein um so strengeres und höchst liebevolles Anschließen an die Natur, geädelt durch ein gewisses Stilgefühl, welches sie den ältesten Meistern abgelernt hatten" (Richter, Lebenserinnerungen 1909, 111).



Fig. 20: Carl Wilhelm Götzlöff, Campagna con ponte, monumento funerario e montagne, 1822. Olio su tavola, 29,3 x 39 cm. Collezione privata.
Riproduzione da: Ernst-Alfred Lentjes, Carl Wilhelm Götzlöff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat. Monographie mit Werkverzeichnis der Gemälde. Stuttgart, Zürich 1996, Fig. 19, Kat. 9.

Nel riflesso del piccolo paesaggio di Götzlöff si riconosce quindi alla generazione romana la cosciente sperimentazione di valori nuovi nella produzione della pittura di paesaggio. I commenti ufficiali sulla tavoletta dimostrano ulteriormente che l'approccio alla Natura dei giovani paesisti e il carattere delle loro tecniche di ripresa individuale sul luogo non coincidevano con le aspettative dell'accademia di Dresda. La scena, si critica infatti, è riportata

“...con molto amore, pazienza, esattezza, colorazione originale e in generale fedelmente alla Natura, ma proprio questa fedeltà diventa quasi apprensiva, per cui il quadro è più un lavoro scientifico, uno studio più che una creazione artistica! La natura stampata [sic!] su tela non è ancora un'opera d'arte!”⁸⁹

⁸⁹ “Die kleine Landschaft so der Kammerherr Preuß von ihm in Rom gemalt, zur Ausstellung gegeben, war mit vieler Liebe, Geduld, Reinlichkeit, wahren Farbenton wie überhaupt der Natur getreu wiedergegeben, allein eben diese Treue ging bis ins Ängstliche, daher das Bild mehr ein wissenschaftliches Werk, ein Studium als Kunstschöpfung! Die Natur auf Leinwand abgedruckt ist noch kein Kunstwerk!” (Commento del Professor Friedrich Matthäi bei der Ausstellung 1822, citato in Lentjes, Carl Wilhelm Götzlöff, 31, nr. 31).

La piccola tavoletta è così testimone della reazione della giovane generazione di paesaggisti che in questi anni invade Roma. Essa si oppone alle regole e ai rigidi schemi pratici dell'accademia, preferendo asserire un nuovo sentimento generale per l'approccio alla natura, di stampo fenomenologico e nello stesso tempo introspettivo.

Se questa sfida consisteva anche nell'adottare nuove pratiche pittoriche basate sull'osservazione e rappresentazione dal vero, la camera lucida sembra esserne stata parte integrante.



Fig. 21: Julius Schnorr von Carolsfeld, Valle Egeria con acquedotto, 1820. Matita ripassata a penna e pennello in marrone, 20,6 x 26,6 cm. Annotato sotto a sinistra: "Im Thal der Egeria. / 1820", annotato sul retro sopra a destra: "33"; sotto a sinistra: "86". Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 1908-853.

© Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Elke Estel/Hans-Peter Kluth, Pfaunder).
Riproduzione da: Petra Kuhlmann-Hodick / Claudia Valter: "...Ein Land der Verheissung". Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien. Katalog. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden die Autoren und Wienand Verlag, Köln 2000, p. 142, Kat. 33.

Lo sguardo armato di camera lucida si inserisce intorno al 1820 nella ricerca di una sintesi tra oggettività grafico-formale e individualità di percezione registrabile nel primo Ottocento a livello europeo.⁹⁰ Sia il carattere di questa ricerca che la pratica strumentale

⁹⁰ Cfr. Erna Fiorentini (ed.): *The Osmotic Dynamics of Romanticism, Observing Nature – Representing Experience. 1800-1850* (Berlin, 2005).

ad essa collegata contraddicono decisamente la posizione di Sergio Ortolani, per il quale gli artisti impegnati nella ricerca sul luogo, “lungi dall’affermare liberamente la propria originalità individuale, cercarono anzi di negarla, sottomettendola al servizio di codesto comune, impersonale oggetto del ‘vero’ ...né la loro tecnica ebbe altro compito che enunciare pittoricamente ... le loro ‘appercezioni’ o constatazioni di quel ‘vero’”.⁹¹

Se per certi versi, infatti, la camera lucida soddisfaceva le esigenze del realismo topografico, essa offriva anche la possibilità di liberare la linea, come mezzo di espressione artistica, dai legami della razionalità illuminista, e di incorporarla nelle soluzioni di quella produzione artistica che sperimentava un nuovo concetto di osservazione e registrazione della Natura. Conformemente a questo concetto, il disegno e la linea potevano venire infatti, con l’aiuto della camera lucida, evidenziati come portatori di realtà ontologica e restare fulcro della rappresentazione dal vero; ma con questo strumento essi potevano anche esser messi in maniera più o meno accentuata al servizio dell’impressione, a seconda delle esigenze individuali dell’osservatore.

Nell’ambiente romano intorno al 1820, le nuove vedute che trasportano questi esperimenti di sintesi tra corrispondenza formale ed esperienza personale come momento di ricerca artistica, e segnano il progressivo passaggio ad un paradigma “privato” nelle pratiche pittoriche,⁹² soppiantano le vedute settecentesche. Negli “intrecci reciproci di un variegato gruppo di punta”⁹³ della pittura di paesaggio, le diverse comunità artistiche condividono la discussione delle nuove strategie di approccio al reale. Che la camera lucida fosse adottata in maniera pervasiva tra i paesaggisti di diversa provenienza lascia intravedere la presenza di un dibattito sul valore dell’osservazione come pratica sintetica di esperienza e rappresentazione.

A Roma quindi, come punto focale del nascente nuovo paesaggismo, intorno al 1820 uno scambio di vedute è in corso in tutti i sensi.

⁹¹ Ortolani, Giacinto Gigante, 32.

⁹² Reiner Schoch (Hrsg): Johann Christoph Erhard (1795 - 1822). Der Zeichner (Nürnberg, 1996), 32.

⁹³ Stefano Susinno, “Il successo di ‘Francesco’ Catel tra pittura di genere e di paese nella Roma della Restaurazione” in Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell’Ottocento, ed. Elena Di Majo (Torino, 1996), 11-20, qui 17.