

IN NATURA

EUSI

L I N G U A G G I C O N T E M P O R A N E I D I S E M P R E

Accademia di
Belle Arti di Napoli

Direttore
Giuseppe Gaeta

Rivista semestrale
dell'Istituto di
Storia dell'Arte

Direttore
Marco Di Capua

Vicedirettori
Guglielmo Gigliotti
Marco Rinaldi

Caporedattori
Federica De Rosa
Lea Mattarella
Olga Scotto di Vettimo

Comitato di redazione
Fina Serena Barbagallo
Giovanna Cassese
Pier Luigi Ciapparelli
Giulia Cosmo
Gabriella Dalesio
Stefano de Stefano
Rosella Gallo
Viviana Gravano
Caludio Malice
Monica Torrusio
Andrea Zanella

Comitato Scientifico

Antonio Biasiucci
Gregorio Botta
Beatrice Buscaroli
Antonio Carnevale
Jean Digne
Micol Forti
Antonio Monda
Giampiero Moretti
Giovanna Natalini
Luca Pignatelli
Federica Pirani
Aurora Spinosa
Naoya Takahara
Elena Tavani
Angela Tecce
Andrea Viliani

Art Director

Enrica D'Aguanno
Visual Design
Chiara Del Luongo

Ufficio Stampa

Costanza Pellegriani

Referenze fotografiche:

pp. 4, 6-7, 11 © Archivio Oreste Zevola
pp. 12-13 © Iole Capasso
pp. 14-18 © Studio Boys-Riccardo e Daniele Ragazzi, Roma
pp. 29-30 © Alessandro Vasari
p. 33 © Lello Mazzacane
pp. 42-43 © Lorenzo Vitturi
pp. 47-48, p. 127 (ritratto Velasco Vitali) © Oliviero Toscani
p. 51 © Studio Velasco Vitali
pp. 60-61 © Kai-Morten Vollmer
pp. 62-63 © Fabio Donato
pp. 70-73, p. 124 (ritratto Rosella Gallo) © Aniello Barone
pp. 75-77 © Archivio Piero Gilardi/PAV
p. 79 © Mattia Boero
pp. 80-81 © Antonio Biasiucci
pp. 86-87 © Mario Guerra
pp. 90-94, IV di copertina © Paolo Vandrash
pp. 106-109 © Raffaella Mariniello
pp. 114-117 © Oreste Lanzetta
pp. 120-121 © Fulvio Ambrosio
p. 127 (ritratto Lorenzo Vitturi)
© Davide Gallizio, Artwork by Lorenzo Vitturi, 2014

I saggi pubblicati sono stati sottoposti a valutazione di studiosi specialisti della materia, scelti dalla redazione secondo criterio blind review.

Gli autori dei saggi pubblicati rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto delle immagini che non è stato possibile contattare.

In IV di copertina:

Giovanni Frangi
Heliconia_paradise, 2015, olio su tela,
195 x 146 cm, courtesy M77 Gallery, Milano

8/ Editoriale

20/ Maria Toscano

Il Nume in festa
Le rappresentazioni del Vesuvio in eruzione tra documentazione e oleografia nella cultura scientifica sette-ottocentesca

31/ Giuseppe Gaeta

Febbrile fabrilità
O dell'inquietata relazione tra uomo e natura

35/ Vincenzo Esposito

Natura, cultura e stile nazionale
Il paesaggio nordico nell'età d'oro del cinema svedese

44/ Valerio Magrelli
Saranno cinquant'anni, e sempre, se sto in bagno

45/ Marco Di Capua
I cani muoiono prima

52/ Camillo Sbarbaro
Scarsa lingua di terra che orla il mare

54/ Rosella Gallo
Saper cuocere un uovo: piccola storia dell'arte vista dalla parte del rosso e del bianco

60/ Maria Thereza Alves
Less than 10%

64/ Stefano Incerti
Neve

74/ Marco Petroni
Il disagio della natura: Piero Gilardi

82/ Stefano de Stefano
Mondrian, dipingere al ritmo di jazz

88/ Marco Di Capua
Incontro con Giovanni Frangi in 4 tempi

100/ Gilles Clément
L'inammissibile libertà del mondo vegetale
Con intervista di Viviana Gravano

110/ Federica De Rosa
«A come Ambiente». Ripartiamo da qui
Incontro con Tomaso Montanari

118/ Olga Scotto di Vettimo
Natura non facit saltus
Ovvero il primato della cultura in *Codice Italia*
Intervista a Vincenzo Trione

Maria Thereza Alves
Aniello Barone
Antonio Biasiucci
Iole Capasso
Giuseppe Capitano
Gilles Clément
Enrica D'Aguzzo
Federica De Rosa
Stefano de Stefano
Marco Di Capua
Fabio Donato
Vincenzo Esposito
Giovanni Frangi
Giuseppe Gaeta
Rosella Gallo
Viviana Gravano
Mario Guerra
Stefano Incerti
Oreste Lanzetta
Valerio Magrelli
Raffaella Mariniello
Marco Petroni
Paolo Picozza
Paolo Puddu
Amparo Sard
Olga Scotto di Vettimo
Maria Toscano
Velasco Vitali
Lorenzo Vitturi
Oreste Zevola

19

STORIE

41

SCRITTURE

59

VISIONI

95

IDEE

122

AUTORI

Il nume in festa

Le rappresentazioni del Vesuvio in eruzione tra documentazione e oleografia nella cultura scientifica sette-ottocentesca

Maria Toscano

Z / STORIE

L'immagine del Vesuvio in fiamme o coronato dal suo tipico pennacchio di fumo rappresenta un elemento caratteristico e diremo inevitabile delle raffigurazioni della città di Napoli; anzi molte volte coincide nell'immaginario collettivo con la città incarnandone l'identità più profonda. Ma questo stereotipo, ossia quello della città come luogo ricolmo di una vitalità positiva incontenibile, il cui simbolo più eloquente è il Vesuvio, meglio se in eruzione, non è nato con la città e ad opera dei suoi abitanti, per i quali rappresentava una fonte di catastrofi e mezzo della punizione divina, ma nasce in un momento preciso dell'età moderna ed è legato alla diffusione e allo sviluppo del naturalismo, nonché al passaggio da questo alla scienza naturale, avvenuto tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del secolo successivo. Una parte essenziale di tale delicato passaggio si coglie nella progressiva crescita di numero, importanza e accuratezza delle illustrazioni all'interno dei testi scientifici. Se infatti, in occasione dell'eruzione di metà Seicento, i libri con pretese scientifiche raramente sono corredati da immagini, che quando ci sono si riducono a mere rappresentazioni schematiche del teatro degli eventi, con nessuna pretesa di preciso riscontro con la realtà, nel caso dei molteplici cataclismi avvenuti nel corso del Settecento le immagini a corredo assumono via via maggiore importanza e la fedeltà al dato naturale diviene un elemento essenziale poiché esse erano poste a completamento dell'esposizione dei fatti che non poteva essere chiara se solo verbale. Tale

ricerca della perfezione nella rappresentazione portò inevitabilmente all'incontro tra l'ambito scientifico del naturalismo e quello artistico del paesaggismo, dando origine, nel momento più alto dell'illustrazione scientifica, ad alcuni episodi fulgidi insieme della storia della scienza e di quella dell'arte, imprese editoriali che per lo più si realizzarono proprio a Napoli, e non a caso, come i *Campi Phlegraei* di William Hamilton (Napoli 1776-1779). Si trattò di un momento tutto sommato breve che si protrasse per alcuni decenni fino a fine secolo, quando il precisarsi della scienza geologica e lo sviluppo dei professionisti dell'illustrazione scientifica, da una parte, e il diffondersi dell'idea romantica della natura in pittura dall'altro determinarono il definitivo distacco tra questi due mondi. La prima grande eruzione vesuviana di età moderna fu quella del dicembre del 1631; per entità dei danni e numero delle vittime seconda solo a quella del 79 d.C. Come quest'ultima, colse la popolazione locale impreparata poiché il lungo silenzio aveva quasi del tutto cancellato la memoria dell'antica attività del vulcano. I numerosissimi scritti a riguardo fanno riferimento per lo più a immagini fosche e terrifiche e considerano l'evento un castigo divino. Basti qui citare una rara e poco nota cronaca ad opera di Ascanio Rocco, medico e monaco domenicano:

Ma l'altre genti delle terre lì vicine che non erano così animose, sentendo che continuamente la terra tremava, le porte e le fenestre delle loro case senza esserci alcun vento

sbattevano, e s'aprivano benché serrate fossero, e vedendo che la montagna fumava e fulmineamente crescevano le fiamme e che da esse uscivano spesso pietre e saette di fuoco, e che una pietra infocata diede al Campanile della Chiesa parrocchiale della Terra di Sant'Anastasia, onde si vidde ardere e fumare, e per la vehemenza del fumo e fuoco che era in sul monte se ne causava un rombo e romore che parevano cento mila tamburi insieme, il che era di gran spavento, e le nubi negre, e di mezzo di ciò una puzza di solfo orribile già calava. Essi già giudicandosi tutti morti, senza pensar a robbe, né a pompe, né ad altro, così come ognun'era, le madri e i padri presosi nelle loro braccia i figli mezzi ignudi tutti, e della Terra di sant'Anastasia, Trocchia, Pollena, Somma e San Sebastiano, e altre vicine al Convento di S. Maria dell'Arco si posero a correre in esso per salvarsi¹.

Nonostante il tentativo dell'autore di fornire spiegazioni scientifiche del fenomeno nel corso della breve opera, in queste righe si vede bene come poi egli indugi nella descrizione del terrore degli abitanti dei paesi colpiti con una dovizia di particolari e un linguaggio che richiamano scenari inequivocabilmente apocalittici. Le molteplici riproduzioni pittoriche del sisma, come quelle assai note di Domenico Gargiulo, o la maggior parte delle numerose incisioni prodotte in relazione all'evento rimandano allo stesso genere di immagini: uno sfondo cupo di notte innaturale interrotta solo dai lampi e dalle fiamme del vulcano e in cui si affolla la popolazione in fuga, perché in preda al panico, o composta in mesto ordine nelle processioni organizzate per placare l'ira divina. Quanto ai

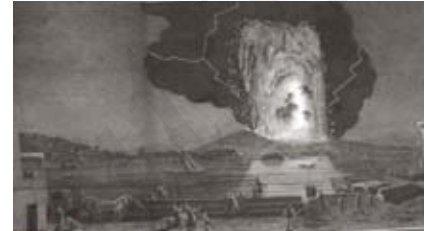
testi più esclusivamente finalizzati a spiegare le cause del fenomeno naturale, sono quasi sempre privi di immagini e, quando ci sono, come la rara tavola che accompagna il testo di Giulio Cesare Braccini², si riducono a una secca riproduzione, assai schematica del cratere e delle sue vicinanze, non durante l'eruzione, ma prima che essa avvenga, evidentemente volta a mostrare l'estensione dell'azione della catastrofe e dei danni da questa provocata. In questo momento, dunque, il mondo del paesaggismo e quello del naturalismo hanno scarsissimi punti di tangenza.

Nonostante l'essenzialità apparentemente vignettistica della riproduzione della topografia vesuviana che accompagnava il testo del Braccini, pure essa fu pressoché l'unica a essere riconosciuta come fonte viva affidabile del sisma del 1631, anche a distanza di secoli. Questa stessa fu infatti inserita all'interno della seconda edizione del *Gabinetto vesuviano*, di Ascanio Filomarino della Torre (fig. 1)³, membro di nobilissima famiglia di collezionisti, cultore delle scienze della terra e proprietario di una vasta collezione di lave, minerali e rocce provenienti dal Vesuvio. Secondo un'operazione molto efficace, e tipica della mentalità scientifica del suo tempo, Ascanio aveva pensato di affiancare nel suo gabinetto scientifico gli oggetti raccolti sul cratere e le riproduzioni di tutte le eruzioni del Vesuvio note, facendo ricopiare esclusivamente le immagini eseguite sul posto e durante la catastrofe. Seguendo il concetto baconiano di scienza non fine a se stessa ma volta all'utilità pubblica che individuava uno dei suoi capisaldi nella divulgazione, il nobile scienziato aveva pensato poi anche di pubblicare un testo in cui fossero riprodotte

¹ Ascanio Rocco, *Lettera... scritta all'illustrissimo et eccellentissimo Sig. Giulio Pignatello Principe della Nora e Marchese di Cerchiaro nella quale si dà vera e minuta relazione delle Grazie fatte dalla Gloriosissima Vergine e Madre di Dio dell'Arco Maggiore, a beneficio della sua casa e della gente che in essa si salvò in questi travagliosi tempi del nuovo incendio del Monte Vesuvio nel 1631, e della carità usatali da' i Padri dell'Arco*, Napoli, Francesco Savio, 1632.

² Giulio Cesare Braccini, *Dell'incendio fattosi nel Vesuvio a' 16 di dicembre MDCXXXI e delle sue cause, ed effetti*, Napoli, per Secondino Roncagliolo, 1632.

³ Si intende qui Ascanio Filomarino della Torre, *Breve descrizione de' principali incendi del Monte Vesuvio e di molte vedute di esso ora per la prima volta ricavate dagli storici contemporanei ed esistenti nel Gabinetto del Duca della Torre*, Napoli, presso Domenico Sangiacomo, 1795.



Prospetto del Vesuvio innanzi l'eruzione del 1631

Olivo D'Anna/Secondo Bianchi; da A. Filomarino della Torre, *Breve descrizione de' principali incendi del Monte Vesuvio e di molte vedute di esso ora per la prima volta ricavate dagli storici contemporanei ed esistenti nel Gabinetto del Duca della Torre*, Napoli 1795, presso Domenico Sangiacomo

Veduta della 32° eruzione dell'anno 1794

Pasquale Degola/Vincenzo Aloja; da A. Filomarino della Torre, *Breve descrizione cit*

Eruzione di cenere avvenuta alli 19 di Giugno dell'anno 1794

Pasquale Degola/Secondo Bianchi; da A. Filomarino della Torre, *Breve descrizione cit*

tali immagini accompagnate da altrettanto affidabili descrizioni verbali completate, nel caso delle eruzioni più recenti, dalle sue stesse osservazioni e dalla descrizione degli oggetti presenti nel suo gabinetto, di cui presentava il catalogo. L'estrema cura per la rispondenza al reale e la piena consapevolezza di stare stendendo un'opera storica, o meglio "storica riproduzione" per utilizzare le sue stesse parole, è evidente fin dalla premessa:

Avrei desiderato ornarli tutti delle corrispondenti vedute, che ho con ogni diligenza ricercate negli storici contemporanei; ma non mi è riuscito rinvenirne, che dal 1631 in poi. Queste ho fatto copiare colla maggiore esattezza possibile da esperto pittore, non volendo foggiare a capriccio quelle che mancano, per non tradire la verità, ch'è l'anima d'ogni storica produzione. Queste hanno somministrato al Signor Vincenzo Talani il modello dei rami, che si trovano vendibili presso di lui, e che ho aggiunti a questa seconda edizione. Nella quale ho anche aggiunto un catalogo delle pietre vesuviane, e l'indice di una Biblioteca Vesuviana: cose tutte esistenti nell'istesso mio gabinetto. Vivete felici⁴.

Le numerose illustrazioni del Gabinetto Vesuviano sono opera di due coppie di artisti, pittore e incisore, non troppo noti al di

fuori del mondo dell'illustrazione scientifica⁵, eppure le immagini hanno già una vivacità e una piacevolezza che va ben al di là dell'esclusivo scopo di documentazione proclamato da Filomarino. Inoltre esse, pur riprendendo momenti delle varie eruzioni, mostrano generalmente un clima sereno; l'atteggiamento delle persone ritratte è di attenzione curiosa e divertita, oppure di interesse, diremo, di studio, talvolta persino di completa indifferenza rispetto al fenomeno naturale in corso. Specie nel caso dell'eruzione del 1794, una di quelle osservate da lui personalmente, che pure fu tra le più violente del secolo. E se è vero che in questo caso Filomarino sceglie di ritrarre una processione, è altrettanto vero che essa sembra svolgersi in uno scenario di tranquillità nel quale compaiono altre persone ferme a osservare lo spettacolo naturale (figg. 2, 3).

In realtà il testo di Filomarino giungeva buon ultimo all'interno di una tradizione, quella del testo scientifico illustrato, che si era andata sviluppando a Napoli nel corso della seconda metà del XVIII secolo, cresciuta soprattutto grazie al Vesuvio e alle sue eruzioni, frequenti in quegli anni. Il toscano Giuseppe Mecatti, infatti, amico e maestro di Ascanio, già negli anni Cinquanta si era reso autore di testi

⁵ Si tratta in particolare di Olivo D'Anna e Secondo Bianchi, Pasquale Degola e Vincenzo D'Aloja, in entrambi i casi rispettivamente pittore e incisore.

⁴ Ivi, pp. 1-2.

Veduta del corso della lava eruttata dal Monte Vesuvio all'Atrio del Cavallo, Ignazio Vernet inventò e delineò, Filippo Morghen scolpi da G. Mecatti, *Racconto storico-filosofico del Vesuvio*, Napoli, presso Giovanni Simone, 1752

Veduta del nuovo monte creatosi nel Vesuvio l'anno 1754, disegnata da Don Giuseppe Aguir, Cavaliere spagnolo, Esente delle guardie di Sua Maestà da G. Mecatti, *Racconto storico-filosofico* cit

Eruzione del Vesuvio succeduta il giorno 8 di agosto 1779 all'ora 1 ½ di notte o circa, veduta da un luogo vicino al Real Casino di Posillipo

Pietro Fabris/
Francesco Giomignani;
da 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, nella Stamperia Reale, 1779

illustrati a tema vesuviano. Anche in questo caso l'unica finalità dichiarata delle immagini inserite nel testo è quella documentaria, ma sta di fatto che anche qui, e anzi ancor più, esse indulgono, e non poco, a istanze di tipo estetico, tanto che per alcune di esse l'autore si serve del lavoro del più grande tra gli incisori settecenteschi, Filippo Morghen e per un'altra dell'arte del noto paesaggista Vernet. Ecco le sue stesse parole:

Questa dunque può dirsi tutta la storia della presente eruzione; per porre la quale meglio sotto gli occhi a chi non l'ha vista, e per rammentarla a chi l'ha veduta ho fatto intagliare dal Signor Filippo Morghen Fiorentino il disegno di cui con tutta la maggior cortesia e gentilezza sono stato favorito dal Signor Marchese Galiani (...)

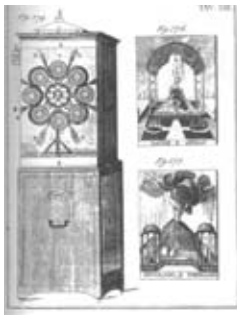
il Signor Ignazio Vernet, avignonese pittore celeberrimo, il quale avendo dipinto in un quadro molto grande il corso della lava e avendo destinato detto quadro pel Gabinetto di Sua Maestà Cristianissima, mi ha fatto il disegno che io ho fatto incidere...⁶.

Naturalmente l'immagine eseguita da Claude Joseph Vernet, pur attenendosi assai strettamente al dato reale, certamente su indicazione del committente, presenta alcune figure, piccoli stralci di vita, come alcuni pescatori che si affannano nel loro lavoro, per lo più incuranti del vulcano in eruzione, a meno del caso di un uomo che si gira verso il fenomeno naturale in corso (fig. 4), guardandolo con ammirazione e curiosità, come chi assista allo svolgimento di uno spettacolo effimero, uno di quelli con luminarie e fuochi pirotecnici che così spesso allietavano i festeggiamenti reali a Napoli. Identico atteggiamento sembrano avere gli stessi naturalisti, ritratti mentre si spingono fin sul cratere incandescente del vulcano che pure non suscita in loro il minimo spavento, ma solo ammirazione per la

potenza della natura in atto (fig. 5). Il paragone non è forzato e, come vedremo meglio in seguito, è anzi assai calzante, poiché legato a un comune sentire: il Vesuvio come simbolo di una forza primigenia e positiva e le sue manifestazioni, anche violente, come il palesarsi di questa forza stessa e in definitiva una festa della natura. Naturalmente la presenza sempre più frequente nei testi vesuviani di immagini belle oltre che vere, pur affondando le sue radici in questa particolare mentalità di impronta squisitamente illuminista, era anche mossa da una crescente passione diffusa, e anche socialmente trasversale, per il naturalismo. E infatti, come per la corsa alle antichità e di pari passo con essa, si assiste per tutta la seconda metà del Settecento e fino almeno agli anni Quaranta del secolo successivo alla corsa a procurarsi lave, rocce e minerali vesuviani da parte di italiani e stranieri in visita nel Regno Borbonico; la compravendita di quegli oggetti diventò di fatto un affare e un mestiere per molti, scienziati e non, locali⁷. La presenza delle immagini in un testo, dunque, non solo lo rendeva più eloquente e dunque più accessibile e divulgativo, ma se poi tali immagini ritraevano fenomeni spettacolari, erano esteticamente attraenti e di ragguardevoli dimensioni, di certo esercitavano un fascino ulteriore per i molti ricchi, appassionati e colti imprenditori, ma non propriamente addetti ai lavori. Se dunque è vero che la presenza di tavole illustrate aumentava il costo dell'impresa editoriale è anche vero che proprio tale presenza ne aumentava la richiesta e dunque incoraggiava editore e autore ad andare avanti; specie se il testo veniva pubblicato con il consueto sistema dell'associazione, una prassi secondo la quale, sulla base di una descrizione sintetica, tutti gli interessati si iscrivevano e si prenotavano all'acquisto di

⁶ Giuseppe Mecatti, *Racconto storico-filosofico del Vesuvio*, Napoli, presso Giovanni Simone, 1732, p. CXVI.

⁷ Ho affrontato più diffusamente questo discorso nella mia *Intraduzione* all'edizione critica di Gaetano 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, nella Stamperia Reale, 1779), Denaro Libri, Napoli 2012, pp. 1-53.



Macchina dei Fuochi d'artificio per imitazione
da M. Calà Ossorio,
Istituzioni di Pirotecnica, Napoli 1819

un testo, di fatto pagando in anticipo la loro copia, consentendo così all'edizione di partire, in cambio di un prezzo ridotto. In questi casi la pubblicazione partiva solo se si raggiungeva la quota minima stabilita di associati e andava avanti solo finché questi non venivano a mancare. Ecco perché sono molti i casi di libri annunciati e mai pubblicati e altri, di maggior successo, in cui nel corso degli anni questi conoscevano versioni aggiornate o veri e propri fascicoli aggiuntivi da legare al primo testo, come appunto l'opera vesuviana di Giuseppe Mecatti, e quella altrettanto bella del partenopeo Gaetano De Bottis.

De Bottis, con Mecatti e Filomarino parte di uno stesso gruppo di naturalisti, aveva corredato il suo *Racconto Istorico* di immagini sempre più belle via via che si susseguivano le eruzioni del Vesuvio e con esse le edizioni del suo testo. Scorrendo queste immagini infatti il riferimento all'eruzione come espressione di una vitalità festosa e straripante è ancora più evidente; assai prestigiosi anche per De Bottis gli artisti di cui si era servito, tra i quali compaiono Xavier Gatta e Pietro Fabris. Il lavoro di quest'ultimo in particolare mostra una fase dell'eruzione in cui i lampi che solcano il cielo sembrano davvero assai simili alle scie esplosive dei fuochi di artificio (fig. 6): in primo piano, dal belvedere posillipino ritratto dall'artista, un manipolo di persone, tutte accorse a osservare; di queste solo un bimbo sembra spaventato e va verso i genitori, proprio come accade spesso durante le esibizioni pirotecniche. Ma se nei testi dei suoi colleghi questa visione dell'eruzione come fenomeno spettacolare e innocuo simile ai fuochi pirotecnici era rimasta implicita e comunque rilevabile esclusivamente nelle immagini, nell'opera di De Bottis essa emerge esplicitamente, direttamente nel testo:

... sicché rappresento in tutto il corso del suddetto tempo un'alta bellissima fontana di fuoco, simile a quella (s'egli e lecito paragonare le cose piccole colle grandi), che suol vedersi né fuochi artificati. Elle nel cader dall'alto impetuosamente in

terra o in altri fermi ostacoli, facevano un continuo orribile romore, e andavano in mille pezzi che schizzando qua e la buttavano luminose scintille, giusto come fanno le bombe negli artificiali fuochi allorché scoppiano⁸.

De Bottis non è il solo ad avere estrinsecato il parallelismo tra le eruzioni vesuviane e la pirotecnica; l'immagine trova una prestigiosa eco in un articolo del famoso Sir William Hamilton, collezionista d'arte e di reperti vesuviani, nonché acuto osservatore della natura. Il suo ruolo all'interno del panorama del mondo scientifico regnicolo va tuttavia ridimensionato: egli ha offerto senz'altro un contributo decisivo al naturalismo nel meridione d'Italia attraverso i suoi studi e la pubblicazione di essi – resa possibile anche dalla grande disponibilità economica concessagli dalla corona britannica – ma non li ha inaugurati né ha fondato con essi dal nulla una scuola, che al contrario a Napoli già esisteva ed era ben vivace. È infatti lui stesso a far riferimento ai tre naturalisti, appena menzionati, come autorità nel campo della storia della terra. Del resto al suo arrivo a Napoli, quale ambasciatore del Regno di Gran Bretagna nel 1764, molte delle opere vesuviane di Giuseppe Mecatti erano già state pubblicate da quasi un decennio; inoltre è noto che Sir Hamilton non nutriva alcun interesse scientifico prima di giungere in Italia e quindi, con tutta probabilità, fu proprio la straordinaria attività del vulcano campano e il fervente ambiente scientifico locale col quale entrò in contatto a generarla. Assai indicativa dello stretto contatto tra De Bottis in particolare e l'ambasciatore britannico è, tra le altre cose, la citazione dell'imminente pubblicazione dell'opera dell'inglese nel testo del partenopeo, con i toni entusiasti di una malcelata pubblicità:

Mons. Hamilton (...) curioso e diligentissimo osservatore delle cose naturali ha distesa anche una memoria per quest'ultima

⁸ Ivi, pp. 62 e 77.

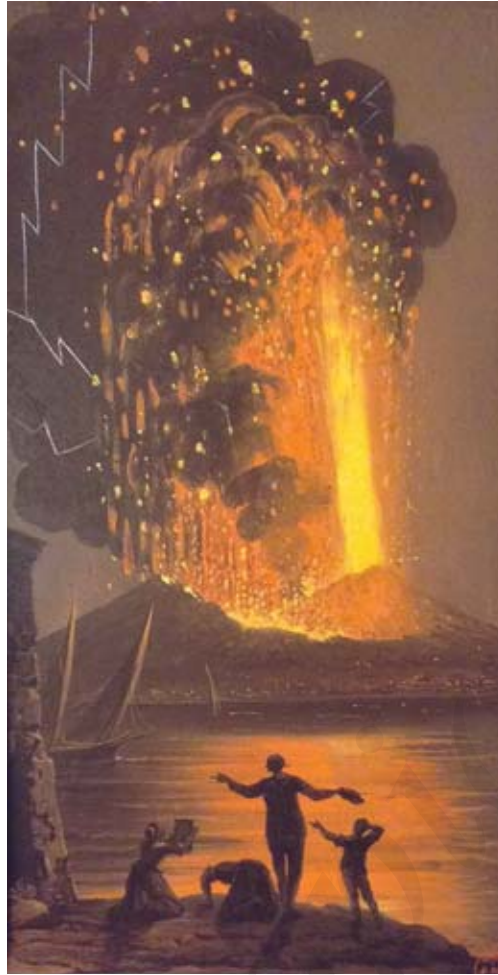


Plate XLVIII
da W. Hamilton, *Campi
Phlegræi*, Naples
1776-1779

eruzione per la Società Regale di Londra di cui egli è degnissimo accademico. Ora con tale occasione, dal meraviglioso pennello di D. Pietro Fabris ha fatto ritrarre le figure di alcuni de' detti scherzi i più bizzarri [si riferisce alle più strane produzioni geologiche del Vesuvio] e l'ha fatte poi incidere in rame da un valente artefice; ed elle con la suddetta memoria scritta in lingua Inglese e Francese si daranno in luce, colorate in modo che rappresenteranno al naturale le accennate produzioni. Chi ha vaghezza di vederle, procuri di avere l'opera ch'è menzionata⁹.

Il ministro plenipotenziario britannico, da parte sua, ricambiava con slancio la stima

⁹ Ivi, p. 104.

di De Bottis, in compagnia del quale spesso si erano recati sul cratere del vulcano per condurre gli studi comuni e condividere le osservazioni. Non è dunque un caso che anche l'inglese faccia riferimento ai fuochi d'artificio in relazione alle eruzioni del Vesuvio. Anzi quest'ultimo si spinge più avanti e, a partire dall'idea dello studioso partenopeo, fa realizzare una vera e propria "macchina" per riprodurre l'effetto degli scoppi di un'eruzione il più fedelmente possibile:

I have also accompanied that collection [complete collection of every sort of matter produced by Mount Vesuvius] with a view of a current lava from Mount Vesuvius; it is painted with transparent colours and, when lighted with lamp behind, it gives a much better idea of Vesuvius, than it is possible to be given by another sort of painting¹⁰.

In buona sostanza quello che si chiamava "teatro pirotecnico" (fig. 7), un aggeggio messo a punto dai fuochisti dell'epoca per mostrare, per così dire, il loro campionario o, meglio, tutta la gamma di giochi pirotecnici del loro repertorio, cercando di fornire un'idea quanto più vicina al reale. Si trattava di un vero e proprio teatrino di legno sul quale venivano allestite alternatamente varie scene montate su telai lignei e seta colorata che rappresentavano appunto le varie tipologie di fuochi artificiali nel loro repertorio e che illuminate dal retro e con l'aiuto anche di effetti sonori riproducevano, in piccolo, l'effetto dei giochi stessi¹¹.

Prete secolare e naturalista, Gaetano De Bottis rappresenta un tipico esponente della cultura scientifica settecentesca meridionale, che annovera molti personaggi che,

¹⁰ William Hamilton, *An Account of the Eruption of Mount Vesuvius in 1767*, «Philosophical Transactions», LVIII (1768) London, pp. 1-14, in part. p. 12.

¹¹ Sull'utilizzo di questo oggetto vedi Maria Toscano, *L'elogio dell'effimero. Pietro Monti (1729-1810), la carriera di un pirotecnico*, «Napoli nobilissima», quinta serie, II (2000), pp. 126-147.

pur vestendo l'abito talare, osarono dedicarsi allo studio della storia naturale, nella maggior parte dei casi non facendosi indietro nemmeno di fronte alla spinosa questione dell'antichità del mondo che lo studio dei fossili e l'utilizzo della stratigrafia rendeva sempre più difficilmente conciliabile con quella indicata dai testi biblici. La maggior parte di questi uomini, e De Bottis tra questi, pur facendo parte del clero, rivelano nei propri scritti una mentalità che diremmo laica e aperta, che certamente subisce il fascino delle teorie filosofiche d'oltralpe e che presuppone un'idea della divinità sorprendentemente poco ortodossa, tendente a identificare Dio nella natura e nel mondo, in tutto e in ciascuna cosa. Un'esposizione chiara ed emozionante di tale maniera di intendere gli studi naturalistici come non solo conciliabili, ma quasi coincidenti con quelli teologici, è quella posta in versi da Antonio Jerocades, noto patriota e poeta sodale di De Bottis, in occasione della morte di quest'ultimo; eccone uno dei passi più pregnanti:

... Già solo al monte
Ove ella [la natura] tuona e fuma e
avvampa e vibra
Sassi e saette, e dal suo sen l'immenso
Tesoro espone ai riguardanti, or ciechi,
Or da stupor tocchi e atterriti; e 'l guardo
Immobilmente fisa in quel gran fiume
Che scende divampando e tronchi e sassi
Avvolge, e seco tragge in riva alle onde
Che van dietro al romor e lascian secco
E ingombro il lido. È vi si ferma attento,
E non pave e non trema, e cerca e trova
Della Natura infra l'orgoglio ardente
L'indomito vigor che in tante forme
Si cangia e tutte belle e tutte vere¹².

Appare chiaro infatti in questi versi l'identificazione tra il Vesuvio e "l'orgoglio arden-

te" della natura e tra queste e Dio che si "cangia" in tante forme "e tutte belle e tutte vere". Ci si trova dunque di fronte a uno stretto ambito culturale, quello del naturalismo di fine secolo, per il quale Napoli non fu solo il punto verso il quale convergere e far convergere i propri studi, ma anche un vivace e stimolante centro culturale ricco di validi interlocutori anche locali. Fu proprio all'interno di questo stretto e ben definito entourage intellettuale che l'illustrazione scientifica crebbe via via di importanza e si precisò rispetto al paesaggismo come genere pittorico a parte, che nel suo momento più alto, gli anni della pubblicazione dei *Campi Phlaegrei* di Hamilton, andò identificandosi, specie grazie al contributo degli studiosi inglesi, nell'equilibrio tra *spirit* e *truth*¹³. La particolarità di questo tipo di arte figurativa risiede nel fatto che lo scienziato committente seguiva molto da vicino il lavoro dell'artista e forniva un contributo determinante al risultato finale, tanto che di fatto, il più delle volte, intaccava l'autorialità stessa dell'opera che a questo punto era piuttosto frutto di una collaborazione anziché figlia della sola maestria del pittore. Ecco perché generalmente si preferivano artisti giovani e inesperti, o comunque non troppo dotati di personalità, poiché il lavoro di tali soggetti poteva essere più facilmente indirizzato. Per lo stesso motivo in questi stessi anni, l'ultimo trentennio del Settecento, si assiste alla particolare circostanza per cui da una parte molti naturalisti studiano disegno, per riprodurre da se stessi i soggetti di loro interesse, alcuni con risultati anche gradevoli, specie tra i britannici, e addirittura

¹² Antonio Jerocades, *Canzone in morte di D. Gaetano De Bottis*, Napoli 1790, si cita qui da Maria Toscano (a cura di), *Gaetano De Bottis - Ragionamento Istorico* cit., pp. 134-136.

¹³ Su questa particolare prassi scientifica e pittorica vedi Luca Ciancio, *"Rappresentare il vero". La raffigurazione dei basalti colonnari del Veneto tra ricerca di "esattezza" ed esigenze di pittorico*, in G. Belli, P. Giacomoni, A. O. Cavina (a cura di), *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, Skira, Milano 2003, pp. 233-251. Io stessa mi sono occupata di questi temi in *Archivi del Mondo*, Edifir, Firenze 2009, passim; testo a cui rimando anche per una più ampia bibliografia specifica.

ra alcuni artisti si improvvisano naturalisti avendo acquisito esperienza sul campo, al seguito degli scienziati per i quali avevano prestatato servizio e probabilmente incuriositi dalla materia. È proprio William Hamilton a spiegare come, di fatto, funzionava la redazione di una illustrazione scientifica nella premessa di *Campi Phlaegrei*:

But being still sensible of the great difficulty of conveying a true idea of the curious country I have described by words alone particularly to those who have not had an opportunity of visiting this part of Italy; soon after my return hither from England, 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 in which each stratum is represented in its proper colours; the exterior and the interior forms of Mount Vesuvius, the Solfaterra and every other ancient Volcano in the neighbourhood of Naples are represented faithfully in these drawings as are likewise the different specimens of volcanick matter such as lava's, tufa's pumice stones ashes, sulphurs, salts etc. Of which the whole country I have described is evidently composed. Mr Fabris having completed this collection under my eye and by my direction with utmost fidelity and I may add likewise with as much taste as exactness, I was desirous that the publick might profit of what it 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 unfortunately in a declining 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 Volcanos, accompanying the same with plates imitating the original drawings above mention'd, and which to his honour as well as that of the able artists of this country employ'd in this laborious work are executed with such delicacy and perfection

as scarcely to be distinguished from the original drawing themselves...¹⁴.

È infatti questo il testo in cui tale pratica, artistica e scientifica insieme, raggiunge il suo risultato migliore; e l'immagine festosa del Vesuvio trova la sua più eloquente espressione nella tavola 48, che ritrae l'eruzione del 1779 (fig. 8).

L'entourage scientifico internazionale che faceva perno intorno alla figura di William Hamilton si disperse con l'avvento dei moti rivoluzionari di fine secolo, ma la centralità del Vesuvio negli studi naturalistici era destinata a durare almeno fino alla prima metà del XIX secolo, e con essa la stagione d'oro della scienza a Napoli. Le immagini che accompagnavano la vasta messe di pubblicazioni naturalistiche intanto continuavano ad assumere un ruolo di crescente importanza, ma le istanze estetiche cedevano progressivamente il passo all'esigenza scientifica di adesione alla realtà, a mano a mano che andava precisandosi la scienza geologica e i vari ambiti culturali divenivano sempre meno permeabili. Parallelamente, e di conseguenza, i disegnatori che si dedicavano a questo tipo specifico di testi andavano via via definendosi in base a un tipo particolare di professione. Uno degli esponenti più significativi della scienza vulcanologica a Napoli a partire dal decennio francese, e figura centrale, benché ancora poco esplorata, del collezionismo scientifico in Europa, fu Teodoro Monticelli (1752-1845). Considerato tra i fondatori dei primi club giacobini in città, divenne dai primi dell'Ottocento in poi uomo delle istituzioni (Segretario perpetuo dell'Accademia delle Scienze e Belle Lettere, Rettore del collegio del Salvatore e Rettore dell'ateneo cittadino) di fatto mantenendo intatto il suo potere all'interno delle istituzioni culturali del Regno grazie al prestigio scientifico davvero

¹⁴ William Hamilton, *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies...*, Naples 1776, pp. 5-6.

ragguardevole guadagnatosi con i suoi testi di tema vesuviano, specie tra i naturalisti britannici. Grande conoscitore del vulcano e accanito collezionista, egli diventò ben presto un punto di riferimento per chiunque volesse studiare il Vesuvio, finendo per sostituire William Hamilton nel ruolo di fulcro attorno a cui si addensavano e si sviluppavano le nuove idee sul vulcanismo e sulla storia della terra¹⁵. È proprio all'interno del suo epistolario, vasto e interessante sotto molteplici aspetti – giunto fino a noi grazie alla generosità degli eredi –, che si può trovare una traccia chiarissima della direzione in cui stava evolvendo il concetto di illustrazione scientifica che in virtù di nuovi mezzi tecnici come la litografia, capaci di creare immagini sempre più chiare e fedeli alla realtà ma anche di produrre un numero crescente di esemplari, di fatto tendeva ad assumere un peso maggiore rispetto al testo. In una delle sue lettere a Monticelli infatti Giovanni Dall'Armi, scienziato e uno dei primi litografi italiani, afferma:

e sciolto avendo d'altronde il problema tecnico della litografia, non mi resta che a servirmi di questa in quanto i delineamenti figurati possono comporre una nuova ibrida specie di librifigure per la più pronta e precisa intuitiva spiegazione di quelle scienze che in tal forma possono esprimersi. L'idea non è già nuova, se non forse in Europa, giacché esistono nella Biblioteca vaticana due quadri cinesi rappresentanti delineate figure umane piene zeppe di caratteri relativi forse alla notomia o alla medicina: io sto tentando ciò con quelle più generali nozioni astronomiche che tutti dovremmo avere, ma che incominciando da me non possiamo che scarse e confuse e che pertanto ci preserverebbero di dare nella carriera delle Scienze Naturali ad ogni passo in fantastiche assurdità o in insormontabili osta-

¹⁵ Delle molte biografie di Monticelli, più o meno sintetiche, la più esaustiva e senza dubbio più suggestiva, resta senz'altro: Eleonora Monticelli, *L'abate Monticelli*, Miccoli, Napoli 1932.

coli: qui non si tratta di calcoli o di astruse ricerche ma della ordinata mostra de' loro frutti di fatto, dirò così, a guisa di razionale dizionario figurato¹⁶.

Dall'Armi arriva dunque ad immaginare un *Dizionario Figurato*, in altre parole un'opera in cui il testo sia al servizio delle immagini e non viceversa, e dove ci sia una netta prevalenza di queste ultime. Ma egli, definendo l'immagine come funzionale e strettamente aderente allo scopo di divulgazione scientifica per cui veniva prodotta, di fatto sancisce il definitivo superamento delle pirotecnie vesuviane e del suggestivo quanto breve connubio tra spirito e verità.

//
Nothing like the image of the flaming Vesuvius represents the idea of the city of Naples worldwide and its positive yet uncontrollable vitality. This idea of the city is the result of a long process that started off in the mid 18th century and that is closely related to the growing volcanic activity of the Vesuvius and the corresponding rapid development of naturalistic studies based on the centrality of images. This way to intend science generated a number of magnificently illustrated books published in Naples in the last three decades of the century by a group of collaborating scientists: Giuseppe Mecatti, Gaetano de Bottis and William Hamilton. Those volumes were characterized by the increasing role and quality of illustrations, sometimes made by landscape painters as important as Peter Fabris, Xaver Gatta, Ignace Vernet. The textual and figurative languages of those publications always presented the activity of the volcano not as a scaring and violent phenomenon, but as a feast of Nature; in fact the explosions caused by the eruptions were sometimes defined with the images of fireworks.

¹⁶ Lettera di Dall'Armi a Monticelli. Roma 13 marzo 1827, in Biblioteca Nazionale di Napoli, Vittorio Emanuele III, Carte Monticelli b.a 18, 2004.

