L'immagine del Campidoglio e le pratiche di manipolazione visiva tra XVI e XVIII secolo
The image of Campidoglio and the practices of visual manipulation between 16th and 18th century

Abstract
L'analisi delle rappresentazioni del Campidoglio michelangiolesco, con le sue peculiarità geometriche e percettive, consente di identificare alcune tecniche di manipolazione visiva adottate dagli artisti, ponendole in relazione sia con la forma e l'esperienza del luogo, sia con la produzione di capricci architettonici.
The analysis of the representations of Michelangelo's Campidoglio, with its peculiar geometrical and perceptual features, allows to identify artists' techniques of visual manipulation, relating them to the place's experience and form as well the production of architectural capriccio.

Parole chiave
Campidoglio, Analisi prospettica, Veduta
Campidoglio, Perspective Analysis, Veduta

1. Introduzione

Questo articolo prende in considerazione le rappresentazioni del Campidoglio a partire dal progetto di Michelangelo del 1535 fino al termine del XVIII secolo. Lo studio, già presentato in forma ridotta [XXX 2017a], mette in relazione la situazione spaziale riprodotta nelle immagini con la forma reale del complesso capitolino allo scopo di catalogare e misurare le impostazioni operative e le strategie di adattamento e manipolazione grafica adottate dagli artisti per ragioni diverse, anche in virtù dell'eterogeneità del campione studiato. In particolare, l'autore ha sottoposto alcune rappresentazioni ad una analisi prospettica e proporzionale per valutare sia la resa dell'effetto spaziale concepito da Michelangelo con l'uso delle quinte laterali divergenti, sia l'inclusione nell'immagine, oltre alla forma della piazza, dell'esperienza del percorso di ascensione e dell'intorno urbano. Infine vengono considerate alcune opere etichettabili come capricci architettonici che ritraggono il Campidoglio adottandone parti salienti e riconoscibili in chiave intertestuale e combinandole con altri monumenti.

2. Il Campidoglio come sequenza spaziale

Nel primo ventennio del Cinquecento giunse a maturazione la rivoluzione artistica fiorentina iniziata un secolo prima: in quest'epoca di concorsi, di riletture vitruviane, di scambi culturali, di scoperte geografiche ma anche di continue e sanguinarie lotte di potere, l'attenzione di alcuni artisti si concentrò sull'esperienza umana e sui modi per orchestrarla in architettura, affidando al movimento umano il compito di legare percettivamente e simbolicamente gli spazi. Nel complesso del Campidoglio [Portoghesi e Zevi 1964; Ackerman 1988; Tittoni e Spezzaferro 1991; Burroughs 1993; Andreani 2005; Bedon 2008], ennesima declinazione della "montagna sacra" voluta da Paolo III Farnese intorno al 1535, Michelangelo rielaborò le strutture preesistenti in una sequenza di spazi con caratteri differenti, incatenati l'un l'altro dal percorso sacro di salita al colle che nasconde fino agli ultimi gradini la visione della "piazza", la grande novità urbana del secolo.

La cordonata, "concepita come una scala mobile al rallentatore per condurre i visitatori verso il cielo e depositarli sulla soglia dell'autorità municipale" [Morgan 1966, pp. 209-211], instaura un percorso assiale e lineare, che nelle intenzioni di Michelangelo avrebbe dovuto iniziare dall'attuale Piazza del Gesù [Andreani 2005]. "La scala che accentua il distacco dalla città e implica per la piazza il concetto di recinto, è via trionfale ed (...) elemento essenziale per decodificare il monte in senso biblico come mediazione tra Terra e Cielo" [Portoghesi 1970, II, p. 203]. La quinta scenica della balaustra, con le enormi sculture poste su di essa e rivolte verso la città, costituisce il primo fuoco prospettico per il visitatore che sale. Lo sguardo si sposta quindi sulla torre capitolina per poi scendere gradualmente sulla statua equestre di Marco Aurelio che si rivela sopra la soglia. A metà circa della cordonata, quando i complessi scultorei ancora nascondono le discontinuità tra gli edifici, il disegno delle lesene giganti e le balaustre con statue sui loro coronamenti appaiono alla medesima altezza, donano per un istante l'illusione che la piazza sia definita da un unico edificio disposto ad U (Fig. 1).

Fig.1 Vista panoramica del Campidoglio salendo lungo la cordonata (Foto dell'autore).

Giunti in cima, l'architettura di Michelangelo rivela la sua natura teatrale, composita e centrifuga. Alle spalle, oltre la cordonata e il retro delle sculture, si apprezza lo skyline urbano e il profilo della cupola di San Pietro all'orizzonte; di fronte, intorno alla statua equestre, un articolato sistema centrifugo di

centri prospettici e percorsi alternativi definito dalle quinte laterali di Palazzo Nuovo e Palazzo dei Conservatori, dal Palazzo Senatorio sul fondo. Aperture verso il paesaggio circostante ed ulteriori rampe si poi rivelano negli angoli aperti della piazza, mentre la scalinata doppia sul fronte del Palazzo Senatorio segnala il proseguimento del percorso.
Concepite per mascherare irregolarità e preesistenze naturali, le quinte divergenti dei due palazzi laterali allestiscono un sistema anti-prospettico [Portoghesi 1970, II, p. 207] o a prospettiva rallentata [XXX 2016b], che ha l'effetto di ridurre sia l'impressione visiva di profondità, sia la grandezza apparente del Palazzo Senatorio. La statua al centro, che alimenta gli effetti ottici di parallasse coi fondali architettonici, produce una "possibilità di scelta tra due percorsi che implica un'ambivalenza anti-classica: si entra nella piazza secondo un asse centrale ma il cammino diretto è ostacolato prima dal monumento e poi dal fatto che le scale di accesso sono due. Non solo il visitatore è obbligato a scegliere tra due percorsi equivalenti ma è anche sviato dal vigoroso disegno a stella del pavimento, che gli suggerisce un diverso moto lungo i tracciati curvilinei centripeti o centrifughi" [Ackerman 1988, pp. 66-67].
In prossimità della statua, si scopre la sua ulteriore funzione di riferimento prospettico per la visione ravvicinata degli edifici, messa in luce dalle analisi di Hegemann e Peets [1922, p. 43], basate sulla *Optische Maaastab* elaborata da Maertens alla fine del XIX secolo [XXX 2017b]. Il visitatore "viene intensamente impegnato dall'ambiente architettonico, in una misura mai richiesta prima di allora nel Rinascimento. Costringendo l'osservatore di persona a risolvere queste contraddizioni, Michelangelo arricchì di implicazioni estetiche la funzione pratica del movimento in architettura" [Ackerman 1988, p. 56].
Michelangelo lasciò ai suoi continuatori e successori una sequenza spaziale che, sebbene occasionalmente alterata dai suoi esecutori, contiene diversi elementi innovativi. Soprattutto, consegnò agli artisti che negli anni si dedicheranno a rappresentare la piazza e le se quinte, un tema estremamente sfuggente, quello della visione in movimento che per definizione rifugge la rappresentazione. Le immagini del Campidoglio realizzate fino all'epoca della fotografia, sembrano testimoniare una ricezione difficile a causa di un modello spaziale ed urbano poco compreso e ancor meno accettato.

3. Rappresentazioni
Paolo III affidò a Michelangelo un incarico che conteneva molti elementi di conflittualità nei riguardi della aristocrazia romana. L'autonomia politica del potere civico era stata indebolita da una incessante opera di appropriazione di spazi e di potere che i pontefici avevano esercitato con continuità nei decenni precedenti. Il Campidoglio era divenuto il luogo dove questa "resistenza" politica e, in un certo senso, laica, trovava espressione, soprattutto nel richiamo "all'antico, alla tradizione dei cesari e della grande Roma dell'*aura aetas*" [Cafà 2007, p. 26]. Denis Ribouillault ha individuato i segni di questo conflitto in una piccola veduta nel fregio della Galleria Colonna ai Santissimi Apostoli dipinta intorno al 1551. Qui la piazza del Campidoglio appare come un piccolo paesaggio "all'antica", "presenting not an objective depiction of the site's actual topography, but rather a network of symbolic associations played out between the visible reality and known history of the place that would have resonated with a learned sixteenth-century Roman" [Ribouillault 2008, p. 213].
Al di là del loro ruolo decorativo, questo genere di rappresentazioni topografiche, ben diverse, ad esempio, dalle coeve documentazioni grafiche di Marteen Van Heemskerk, rispondevano soprattutto ad un compito iconografico e simbolico che richiedeva la manipolazione della realtà percepita attraverso una lente temporale e spesso affidava alle figure ritratte la chiave semantica e interpretativa [XXX 2016a]. "Rather than aspiring to the status of ontological representation - an objective 'truth' associated with topographical depiction in the sixteenth century-these images display 'reality' as conditioned by its human point of view, that is, activated by the properties of a layered memory" [Ribouillault 2008, p. 220]. Analogamente a quanto accadeva nella pittura, in cui si assisteva comunemente alla associazione di architetture, personaggi e costumi appartenenti a tempi diversi, l'anacronismo programmatico era usato per evocare la storia oltre al luogo e a riconnettere la grandezza antica con la cultura rinascimentale e il committente stesso.
Il 1551 è anche l'anno in cui Leonardo Bufalini pubblicò la prima pianta icnografica di Roma, divulgando gli esiti di un nuovo modo di misurare, rappresentare e osservare la forma urbana fondato su criteri scientifici e prevalentemente ottici e proiettivi [Maier 2015, pp. 77-95]. Questa data può

essere indicata come l'inizio dell'affermarsi di un nuovo modo di rappresentare la città e l'architettura di Roma, quanto meno con una maggiore corrispondenza geometrica tra l'immagine e la forma effettiva, ma anche di nuove modalità di manipolazione che da un piano squisitamente allegorico si spostarono ad uno prevalentemente ottico.

3.1. Dupérac e i suoi successori

Nel 1567, tre anni dopo la morte di Michelangelo, l'artista francese Étienne Dupérac incise una pianta del Campidoglio che rispetta in larga parte la successiva realizzazione [Bedon 2008, pp. 188-199]. Nonostante piccole differenze che questa presenta rispetto alla costruzione [Cooper 2008], la generale fedeltà del disegno suggerisce che Dupérac ebbe la possibilità di visionare il progetto michelangiolesco quando questo ancora sul tavolo del maestro. Due anni dopo egli costruì la *Capitolii sciographia*, una prospettiva a volo d'uccello verso il Palazzo Senatorio, che include le vestigia romane sul fondo e le pone in continuità col nuovo polo monumentale e amministrativo (Fig. 2).

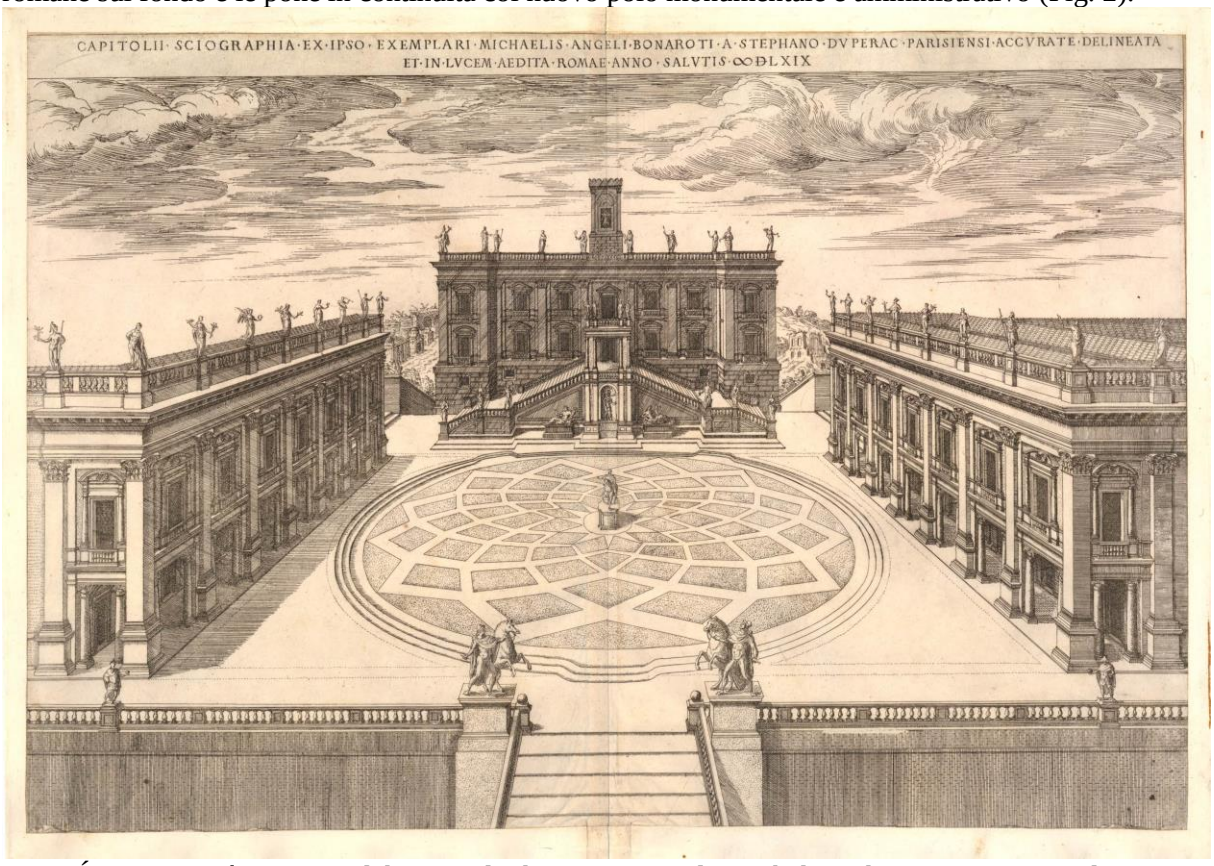

Fig.2 Étienne Dupérac, Vista del Campidoglio progettato da Michelangelo,1569. Incisione da Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti a Stephano Duperac Parisiensi accurate delineate © Trustees of the British Museum

Si tratta di una immagine che privilegia il disegno della piazza superiore e degli edifici progettati attorno ad essa ed esclude la lunga rampa, nel solco di un suo precedente disegno[1] e di altre stampe proposte dall'editore Antoine Lafrery già da alcuni anni. È una rappresentazione fondata su una solida costruzione prospettica, eppure le due quinte laterali non sono divergenti come da progetto ma appaiono ricondotte ad una "rassicurante" condizione di parallelismo. Considerando che Dupérac era a conoscenza della reale forma della piazza, è probabile che abbia adottato tale correzione per ridurne il forte scorcio che avrebbe reso ardua e illeggibile la resa grafica degli ordini e delle finestre. È sufficiente osservare il disegno preparatorio[2] per rendersi conto della complessità del disegno delle facciate. Questa manipolazione era legittimata dall'evidenza che, seppure il francese avesse disegnato le quinte divergenti fedeli al progetto, l'effetto visivo sarebbe cambiato di poco; inoltre, non è da

[1] New York, Morgan Library and Museum, Ms M.1106, f.15r (Codex Dyson Perrins, ex Codex Duperac).
[2] Oxford, Christ Church College, inv. 1820 (1568 ca).

escludere che egli ritenesse che la forma trapezoidale del complesso, peraltro neppure perfettamente simmetrico, potesse essere considerata come una stranezza incomprensibile, una irregolarità poco apprezzata dal gusto dei suoi potenziali clienti.
Il grande e duraturo successo della veduta a volo d'uccello – ancora Le Corbusier la riprodurrà nel suo taccuino durante il viaggio del 1911 – spinse sia Bartolomeo Faleti che Lafrèry a produrne altre edizioni con piccole ma significative differenze, soprattutto nelle parti scultoree. La veduta era inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae*: un segnale, come sottolineato da Rebecca Zorach [2008, pp. 11-23], che possedeva già un prestigio consolidato tra collezionisti e "turisti". Questo è confermato dalle altre incisioni prodotte all'inizio del XVII secolo da artisti nordici come Nicolaus Van Aelst (*Capitolii Romani Vera Imago Ut Nunc Est*, 1600) o Matthäus Greuter (*Il Campidolio nell'an.o 1618*) che implicitamente convalidarono il modello iconografico elaborato da Dupérac. Vista dall'alto, la piazza appare, per riprendere un termine caro a Le Corbusier, come una sorta di *salon à ciel ouvert*, privata di ogni elemento del contesto urbano o naturalistico e marcata piuttosto dall'anello pavimentale attorno al Marco Aurelio, che sembra acquisire un valore iconico capace di rappresentare l'intero complesso. Nel caso di Greuter, è particolarmente interessante il tentativo di riportare lo stato attuale del fianco sinistro della piazza assieme all'edificio da costruire, di cui è riprodotta solamente la traccia a terra, sulla falsariga delle stampe dei monumenti romani promosse nel secolo precedente da Antonio Salamanca [Deswarte-Rosa 1989].
Per tutta la prima parte del XVII secolo vennero prodotte ben poche immagini del Campidoglio. "Prima che nel XVIII secolo si affermasse il vedutismo, quando il Gran Tour incoraggiava la produzione di viste di Roma, la celebrazione dei Giubilei stimolava la stampa di mappe e viste delle chiese da visitare per i pellegrini; ma il Campidoglio – il centro esclusivo dell'autorità civica – restava escluso da queste" [Vertova 1995, p. 445]. A questo si deve aggiungere che solo dopo il 1640, con la conclusione dei lavori principali da parte di Giacomo della Porta, si poté sperimentare fisicamente il complesso finito. Ciò nonostante, la sua piazza restava uno dei palcoscenici più importanti della città: nel 1571 aveva ospitato la celebrazione del Generale Marcantonio Colonna vittorioso a Lepanto sui Turchi; a partire dal 1585 i nuovi Senatori poterono essere condotti nei loro uffici in processione [Smithers 2013]. Si dovette invece attendere la metà del secolo successivo, quando anche la cordonata fu completata, perché il Campidoglio venisse finalmente inserito stabilmente nel circuito della *Via Papalis* e delle processioni del *Possesso* [Fosi 2002, p. 2], come testimoniato dalla processione di Alessandro VII immortalata da Louis Rouhier in una stampa del 1655.

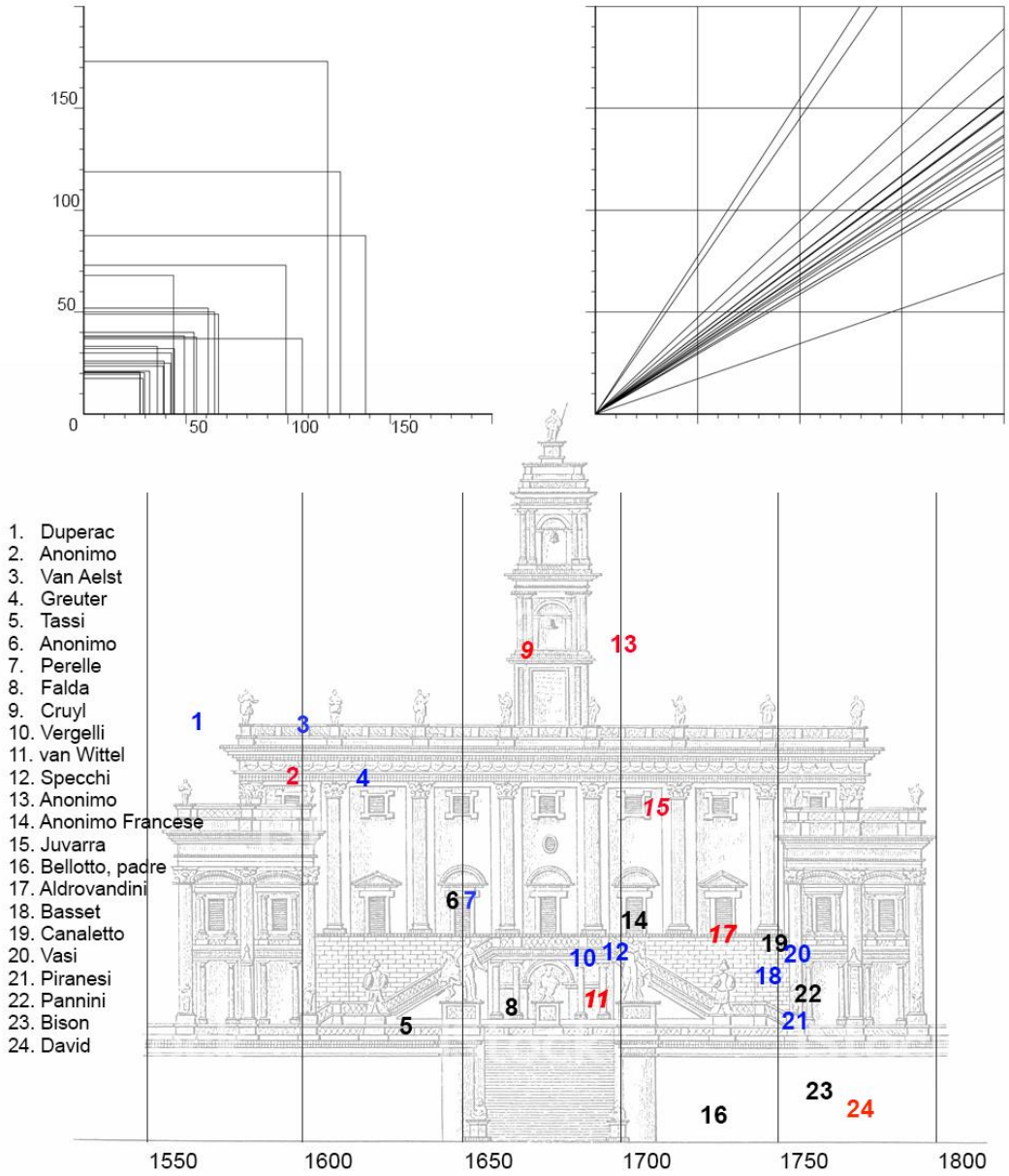

Fig.3 Sopra: Grafici delle dimensioni e delle proporzioni delle opere studiate. Sotto: Analisi di una selezione di viste prospettiche frontali del Campidoglio. Il numero rimanda agli artisti mentre il colore al tipo di opera (in rosso i disegni, in blu le incisioni e in nero quadri e affreschi). La componente orizzontale indica la datazione rispetto all'asse delle ascisse; la componente verticale indica l'altezza del punto di vista prospettico, e quindi dell'orizzonte geometrico, rispetto agli edifici; in corsivo le opere che rispettano prospetticamente la divergenza degli edifici laterali. (Elaborazione dell'autore).

3.2. Analisi prospettica e proporzionale

L'attività di riproduzione del Campidoglio si intensificò a partire dalla metà del XVII secolo, principalmente sulla base del modello visuale ereditato da Dupérac, che venne revisionato ed integrato in funzione delle diverse finalità delle rappresentazioni stesse. Il suo schema prospettico idealizzante e simmetrico rispondeva alla richiesta di una visione esaustiva ed esplicativa del complesso ma estrometteva il senso della progressiva scoperta dello spazio da parte del visitatore, che costituisce uno dei principali motivi di interesse del progetto michelangiolesco. Probabilmente in risposta a tale esperienza, nella seconda metà del secolo si apprezza una sensibile variazione rispetto a tale modello predominante.

L’analisi prospettica delle opere grafiche e pittoriche raccolte per questo studio, ha messo in evidenza alcune scelte di fondo, che appaiono sintomatiche dell’evoluzione sia della sensibilità di artisti, committenti e clienti, sia del modo di considerare il Campidoglio non più come un monumento isolato sulla collina ma come parte del tessuto e dei percorsi urbani. Esse riguardano almeno tre parametri compositivi e prospettici (Fig. 3):
a - gli artisti iniziarono ad abbassare gradualmente l’orizzonte prospettico portandolo verso alla quota della piazza. Questo è evidente nell’incisione di Alessandro Specchi del 1692, che mostra l’orizzonte geometrico all’altezza del marcapiano degli edifici laterali, che sarà il riferimento per i successivi “ritratti” di Vasi, Canaletto e Pannini;
b - gli artisti iniziarono ad includere sia l’intera cordonata sia parte della sottostante piazza dell’Aracoeli;
c - gli artisti iniziarono ad utilizzare punti di fuga eccentrici rispetto all’asse di simmetria e ad allargare il campo visivo per includere gli edifici limitrofi, in particolare la chiesa dell’Aracoeli.

Fig.4 Louis de Caullery, Vista del Campidoglio, 1605-1621. Città del Messico, Museo Soumaya (Public Domain)

Secondariamente, l’analisi prospettica delle opere, posta in relazione con l’effettiva configurazione del complesso architettonico, ha messo in luce le numerose manipolazioni a cui fu sistematicamente sottoposta l’immagine del Campidoglio. Ad esempio, gli artisti continuarono ad interpretare graficamente le quinte laterali come se fossero parallele, individuando quindi la fuga degli elementi orizzontali in un unico punto posto al centro del Palazzo Senatorio, oppure, come nell’insolita veduta inversa proposta dal fiammingo Louis de Caullery quando ancora il complesso era in costruzione,[3] sulla sagoma di Castel Sant’Angelo appena visibile all’orizzonte (Fig. 4). Per trovare una immagine che registri fedelmente le quinte divergenti – anche se non necessariamente il corretto angolo di divergenza – bisogna aspettare la veduta di Gaspard van Wittel, fedele in virtù della sua natura ottica, o quella di Giuseppe Vasi alla metà del XVIII secolo.
Parallelamente, la scelta di un punto di vista centrale garantiva la simmetria visiva tra le due quinte laterali. Questo stratagemma consentiva una riproduzione più agevole di uno degli elementi più complessi poiché era quindi sufficiente costruire il disegno di metà della piazza e poi specchiarlo per realizzare l’altra metà.

[3] Città del Messico, Museo Soumaya (1605-1621).

Fig.5 Esempi delle variazioni formali nel Palazzo Nuovo e nel Palazzo dei Conservatori. Si vedano in particolare: la disposizione delle balaustre, l'allineamento forzato delle colonne di portici e finestre, l'altezza del basamento della lesena d'angolo e, soprattutto, il numero delle campate che dalle 7 esistenti si riducono fino a 5 o aumentano fino a 13 (Elaborazione dell'autore).

Il formato delle opere spesso costringeva gli artisti ad alterare le proporzioni degli edifici e non solo. Esistono numerose variazioni nel modo di ritrarre le quinte laterali che interessano principalmente il numero delle campate (Fig. 5). Ad esempio, nel quadro *L'albero della cuccagna in Piazza del Campidoglio*[4], Agostino Tassi dipinse solo cinque intercolunni sulla facciata del palazzo dei Conservatori, invece dei sette esistenti, forse per esibire il distacco dal Palazzo Senatorio retrostante e mostrare una porzione di cielo. Ma anche altri elementi, come le finestre, le balaustre e le lesene, variano notevolmente da un'opera all'altra.
In molte opere, la cordonata appare schiacciata e appiattita. In certi casi essa è ridotta ad una sorta di ponte levatoio orizzontale convergente peraltro nella solita fuga centrale che amplifica il carattere ideale del complesso. È il caso delle incisioni di Gabrielle Perelle del 1650 o de *Le Capitole* di Giuseppe Tiburzio Vergelli, ne *Il Nuovo Splendore di Roma Moderna*, 1688.
L'analisi proporzionale del Palazzo Senatorio ha portato alla luce alterazioni significative. Nell'ambito delle opere in prospettiva centrale, che quindi lo mostrano in visione frontale, sono assenti le deformazioni prospettiche ed è quindi possibile misurare le proporzioni con cui viene rappresentato. La facciata presenta un ampio campo di variazione proporzionale. Il rapporto tra larghezza e altezza al cornicione oscilla da 1:1.17 dell'incisione di Greuter a 1:2.8 in un anonimo dipinto degli inizi del XVII secolo (Fig. 6).

[4] Roma, Museo di Roma, inv. MR 45753 (1625-34)

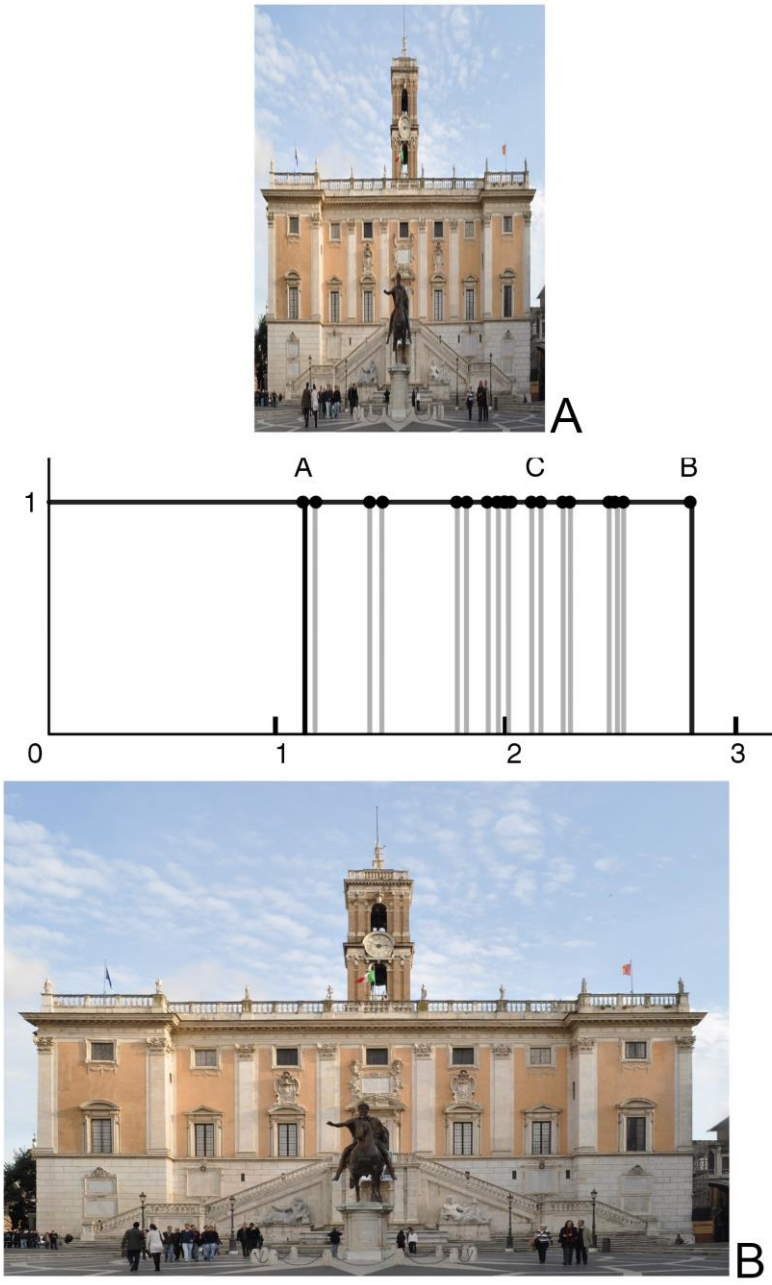

Fig.6 Campo di variazione proporzionale del Palazzo Senatorio nelle opere studiate: A. 1:1.17; B. 1:2.8; C. (reale) 1:2.15. (Elaborazione dell'autore).

Considerando che il rapporto reale è di circa 1:2.15, come fedelmente registrato dalla incisione di Giuseppe Vasi *I Palazzi del Campidoglio* del 1747 oltre che da Dupérac, questa variazione appare sintomatica sia delle approssimative misurazioni su cui si basavano gli artisti, sia delle loro manipolazioni. In questo caso, esse rispondevano non solo al formato dell'opera, che poteva essere destinata a particolari collocazioni, ma anche alla restituzione in una forma idealizzata – si vedano i casi in cui il rapporto si aggira intorno ai 1.5, 2 e 1.618, il rapporto del rettangolo aureo – e alla necessità di garantire certe gerarchie visive tra le diverse parti dell'opera . Una proporzione più schiacciata, ad esempio, poteva consentire di porre il Campidoglio in relazione visiva con i monumenti romani retrostanti o di far risaltare maggiormente la statua equestre, mentre una proporzione più slanciata poteva essere utile a farlo apparire più importante della chiesa dell'Araceoli.
Questo tipo di manipolazione proporzionale era reso ancora più agevole dal fatto che il Campidoglio è un sistema di edifici e complementi scultorei fondamentalmente autonomi, dal notevole valore iconico

e, in molti casi, antiquario ed intertestuale. Questo significa, ad esempio, che la loro riconoscibilità può prescindere sia da una loro corretta riproduzione in scala – un requisito tutt'altro che necessario nell'ambito delle riproduzioni artistiche e turistiche – sia dalla precisa posizione reciproca intorno alla piazza. Perciò le sue parti si prestano non solo ad adattamenti localizzati ma anche ad occasionali operazioni di decontestualizzazione e ricomposizione, come nella migliore tradizione del capriccio architettonico.

4. Capricci capitolini

Già intorno alla metà del XVII secolo, la possibilità di esperire il complesso in fase di completamento favorì l'elaborazione di modelli visivi innovativi. Durante il soggiorno romano dal 1635 al 1644, Jan Asselyn realizzò un singolare disegno della piazza[5] con il Palazzo Nuovo ancora in costruzione (Fig. 7). Qui la piazza non appare il soggetto ma piuttosto il mezzo per osservare la città e rivelare il carattere scenografico delle statue giganti sulla balaustra in primo piano, come ancora farà Le Corbusier con schizzi e fotografie.[6] Negli anni successivi, anche altri artisti di provenienza nordeuropea proposero immagini più descrittive e realistiche del Campidoglio, a partire da punti di vista non più ideali ma reali, in genere ad altezza d'uomo e quindi capaci di trasmettere anche le sensazioni provate nel luogo. In alcuni casi si tratta solo di schizzi di documentazione; in altri casi, di tentativi più studiati e sofisticati, come quando Lievin Cruyl si pose idealmente ai piedi della cordonata, salvo poi mostrare il disegno della piazza con una sorta di licenza prospettica.[7] Il suo disegno venne poi montato assieme ad altre sue due viste, la piazza dell'Aracoeli e lo scalone triangolare del Palazzo Senatorio – idealmente l'inizio e la conclusione del percorso urbano – a formare una composita acquaforte dal titolo *Prospectus Capitolii Romani et Templi Aræ Cæli Conventus Fratrum Minorum* edita da Pieter Sluyter per il *Thesaurus Antiquitatum Romanarum* di Johannes Georgius Graevius (1697).[8]

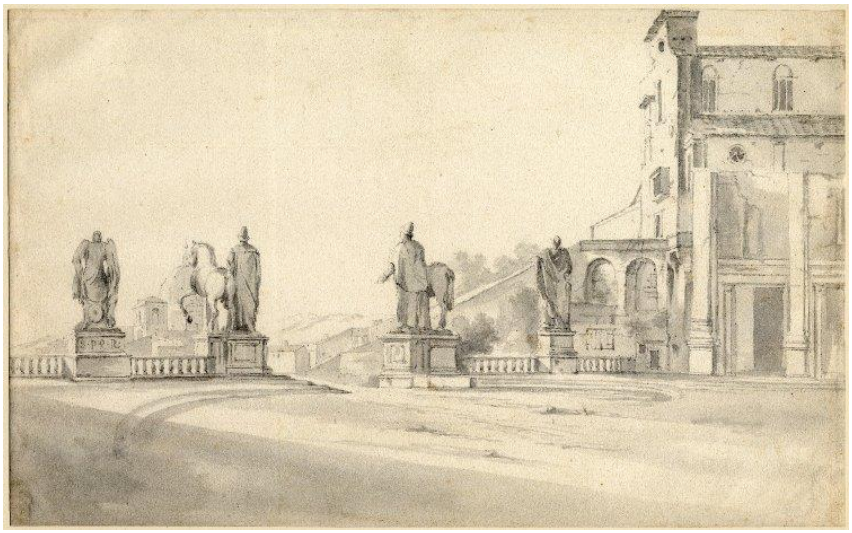

Fig.7 Jan Asselyn, Vista dal Campidoglio, 1625-1652. London, British Museum, Dept. of Prints and Drawing, SL,5236.127 r. © Trustees of the British Museum

Nell'insieme, questa attenzione al Campidoglio come esperienza spaziale nell'effettivo contesto urbano in cui si trova, ebbe come conseguenza non solo la produzione di viste pseudo-panoramiche o di tavole composite proto-fumettistiche ma anche ulteriori tipi di manipolazioni iconografiche.
Già nel 1636, un secolo prima di Bellotto e pochi anni prima del completamento del cantiere capitolino, Claude Lorrain aveva abbozzato (Fig. 8) e poi dipinto il grande *Porto con Campidoglio* oggi al Louvre. Nella metà destra del quadro, si riconoscono il Palazzo Senatorio e quello dei Conservatori – i soli completati negli anni del quadro – disposti su un alto basamento a contatto col

[5] London, British Museum, Prints & Drawings, SL,5236.127, r. © The Trustees of the British Museum
[6] Paris, Fondation Le Corbusier, L4(20)216; Carnet du Voyage d'Orient, IV, 177 (1911).
[7] Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 20970 (1665).
[8] Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 9923

mare, collegato da una lunga rampa alla costa sottostante. La scala dell'edificio è ingigantita dalle figure lillipuziane che lo popolano e dagli alberi delle navi che gli ondeggiano intorno. L'altezza del punto di vista non consente di vedere il disegno della piazza ma l'identificazione è comunque immediata.

Fig.8 Claude Lorrain, Porto di mare con Campidoglio, 1632, schizzo. London, British Museum, Dept. Of Prints and Drawing, 1957,1214.16 © Trustees of the British Museum

Questo tipo di opere si colloca agli esordi del genere denominato "capriccio architettonico", nel quale coesistono opere e attitudini anche molto diversi. L'opera di Claude Lorrain non potrebbe essere mai identificata con una veduta di Roma, quanto piuttosto con una veduta fantastica "romanizzata" attraverso l'inserimento di edifici romani contemporanei ma decontestualizzati. Invece *La Cordonata del Campidoglio*[9] o *Il mercato delle erbe*[10] che Johannes Lingelbach dipinse intorno al 1670, mostrano scorci tipicamente romani, sebbene frutto dell'assemblaggio di pezzi distanti, come i leoni e la cordonata del Campidoglio, generalmente in primo piano, sullo sfondo del paesaggio fluviale del Tevere [Kren 1982].
Ancora differente è l'esercizio di composizione disegnato dal misconosciuto Claude Nattiez, attivo a Roma tra 1641 e 1660, che rivela l'importanza che l'architettura effimera può aver avuto nella ideazione di simili composizioni. Egli infatti replicò la tradizionale vista della piazza sostituendo il Palazzo Senatorio con un arco trionfale, dietro a cui si intravede lo skyline di altri monumenti romani[11] (Fig.9). È possibile che il francese si fosse ispirato all'arco trionfale effimero eretto per il corteo di Paolo V Borghese nel 1605, di cui restava traccia in una incisione di Giovanni Maggi e Antonio Tempesta[12] [Leone et al. 2002, p. 92] ma probabilmente non poteva immaginare che il 16 Novembre 1721, un altro arco sarebbe stato "eretto con sontuosa magnificienza nell'ingresso della Piazza di Campidoglio alle glorie della Santità di N.o Sig.re Papa Innocenzo XIII in occasione del solenne Possesso", come recita l'acquaforte incisa per l'occasione da Francesco Aquila e Alessandro Specchi[13] [Leone et al. 2002, p. 103].

[9] Roma, Museo di Roma, MR 1985 (1667).
[10] Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 1434 (1670).
[11] London, The British Museum, Prints & Drawings, 1966, 1008.3
[12] Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 53 (1605).
[13] Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 206 (1721).

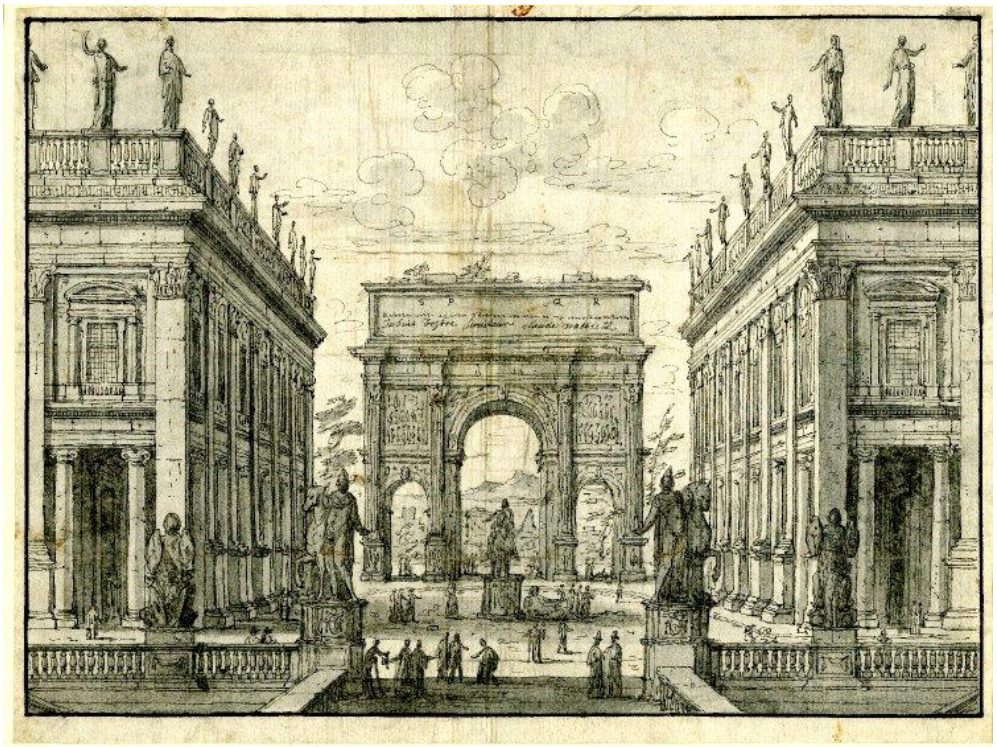

Fig.9 Claude Nattiez, Piazza del Campidoglio con Arco di Settimio Severo, 1675ca. London, British Museum, Dept. of Prints and Drawing,1966,1008.3 © Trustees of the British Museum

5. Considerazioni

L'incessante cantiere del *Gran Teatro del Mondo* ebbe, se possibile, l'effetto di richiamare ancora più artisti e turisti a Roma. A partire dalle ultime due decadi del XVII secolo, le vedute dell'olandese Gaspard Van Wittel [Briganti, Laureati e Trezzani 1996] contribuirono a promuovere non solo il ritorno a punti di vista "reali" ma un nuovo modo di guardare alla città e ai suoi monumenti, rinegoziando un nuovo equilibrio figurativo tra paesaggio e architettura, spesso collocata ai margini delle composizioni pittoriche. Un tale originale "sguardo" sulla città ha ragioni soprattutto strumentali, legate all'uso della camera ottica [XXX 2015]. Le prospettive costruite a tavolino, seppur con grande impegno, abilità e ricerca, consentivano agli artisti di adottare punti di vista impossibili e campi visivi panoramici: si veda ad esempio l'insolita veduta laterale della piazza orientata verso il Palazzo Nuovo, disegnata e incisa da Giovan Battista Piranesi nel 1748 adottando un'ampiezza del campo visivo superiore ai 180°, secondo modalità introdotte proprio dagli artisti olandesi alla metà del secolo precedente [Fagiolo 2012].

Il procedimento grafico assistito dalla camera ottica messo a punto da Van Wittel era strettamente vincolato alle caratteristiche ottiche dello strumento, in particolare alla ridotta ampiezza dell'angolo visivo sul piano orizzontale, e all'idea di limitare al massimo la fase di post-produzione ovvero l'armonizzazione prospettica tra le parti rappresentate nei diversi foglietti. Ad esempio, se egli avesse provato a ritrarre i palazzi capitolini direttamente dalla piazza, avrebbe avuto a disposizione una scarsa profondità di campo. Avrebbe quindi dovuto ruotare spesso la camera, usare molti foglietti e, soprattutto, correggere notevolmente il disegno preparatorio dopo il loro assemblaggio. D'altro canto, lo strumento consentiva all'olandese di ritrarre le parti per come apparivano nella camera e quindi di registrare in maniera quasi naturale le quinte divergenti dei palazzi capitolini, come si vede nel disegno preparatorio del Campidoglio[14] che Van Wittel redasse per un dipinto forse perduto. Esso rivela che l'artista si era posizionato alla finestra di un palazzo piuttosto distante, probabilmente Palazzo Ruspoli, almeno secondo le didascalie della pianta di Giovan Battista Nolli del 1748, avendo il problema di dover poi completare la parte a destra nascosta dal limitrofo Palazzo Massimi, dalla cui finestra si esercitò invece nel 1709 l'amico messinese Filippo Juvarra[15].

[14] Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Disegni, 3, III, 3 (1682).
[15] Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 00371 (1709).

Il successo di Van Wittel contribuì anche all'applicazione del *rendering* pittorico realistico a vedute prospettiche fantastiche, come quelle che resero celebri prima Viviano Codazzi [Marshall 1993; Sestieri 2015] e poi Giovanni Paolo Pannini, a volte ispirate alle stampe dei secoli precedenti, come quelle di Antonio Salamanca [Sestieri 2015]. Sempre a Roma si formò il vero erede di Van Wittel, Antonio Canal detto il Canaletto, anch'egli autore di numerose "vedute ideate", che egli distingueva dalle "vedute esatte" o "dal naturale" [Brandi 1960, p. 97]. Il disegno del giovane Canaletto del 1721,[16] *Santa Maria d'Aracoeli e il Campidoglio*, anche attribuito al padre [Succi, s.d.], è esemplificativo delle tematiche sin qui esposte, soprattutto nelle rielaborazioni pittoriche operate decenni dopo dal nipote Bernardo Bellotto [Kozakiewicz 1966], che lo portò con sé in Germania nel 1747 [Bettagno e Kowalczyk 2001, pp. 24-25]. Oltre alla veduta,[17] si veda il capriccio a Parma[18] in cui un arco inquadra, come uno oscuro boccascena teatrale, uno scorcio assai parziale del complesso capitolino, col Palazzo Senatorio quasi totalmente censurato. Mentre la qualità cromatica che la profondità di campo appaiono indebitate con le esperienze e le procedure di Van Wittel, il paesaggio romano sembra filtrato attraverso l'immagine di Venezia. Così il Palazzo Nuovo, allungato fino a raggiungere 13 o forse 15 campate, sembra evocare le Procuratie Nuove in Piazza San Marco, mentre, in altri quadri "di famiglia" elaborati dallo stesso schizzo,[19] la cordonata viene ridotta ad una superficie orizzontale e trattata come un campiello veneziano (Fig. 10). Così, mentre i capricci di Pannini, in particolare la celebre galleria con le immagini di Roma antica e moderna [Morselli e Vodret 2005], aspirano a comporre delle mappe allegoriche della Città Eterna, questo genere di manipolazioni sembrano invece concepite per produrre una sorta di subliminale sintesi italica a beneficio dei turisti del Grand Tour.

Fig.10 Giovanni Antonio Canal detto Canaletto (o seguace), Piazza del Campidoglio, Santa Maria Aracoeli e la Cordonata, tardo XVIII sec. (dipinto). London, Victoria and Albert Museum, 626.1901

6. Conclusioni

Il complesso del Campidoglio, escluso dalla produzione iconografica legata agli appuntamenti giubilari e portatore di una spazialità di tipo processionale assai difficile da fissare in una singola rappresentazione architettonica, costituisce una cartina di tornasole utile a inquadrare alcune tematiche visive delle immagini prodotte per i turisti del Grand Tour e, allo stesso tempo, a misurare la sensibilità visiva nei confronti dello spazio urbano oltre il singolo monumento. Mentre nei decenni

[16] Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. 2186 (1721).
[17] National Trust, West Sussex, Petworth House, inv. 486296 (1747).
[18] Parma, Galleria Nazionale, Palazzo della Pilotta, inv. 237 (1742-47).
[19] Bernardo Canal, Budapest, Szépmuvészeti Mùzeum, inv. 53.483 (1720); Canaletto, London, Victoria and Albert Museum, 626-1901.

della sua costruzione prevalgono le rappresentazioni esplicative e simboliche a volo d'uccello, dopo il suo completamento gli artisti appaiono impegnati a trovare una strategia visiva capace di includere nell'immagine l'esperienza della sequenza spaziale, anche a costo di notevoli "aggiustamenti". È possibile individuare alcuni distinti momenti:
a. Una prima fase tra la fine del XVI e la metà del XVII secolo, relativamente povera di opere. Gli artisti, che fondamentalmente avevano a disposizione il progetto di Michelangelo e le opere in costruzione, spesso rappresentarono la piazza completandola virtualmente. Il Campidoglio, spesso più slanciato del reale, appare generalmente isolato e sistematicamente ritratto da un punto di vista distante ed elevato, per esaltare la simmetria del complesso, il disegno a terra della piazza, la statua equestre nel circolo – icona del potere civico romano – e, occasionalmente, le rovine retrostanti.
b. Una seconda fase tra la metà e la fine del XVII secolo, in cui le cui opere esibiscono un abbassamento del punto di vista e un ampliamento del campo visivo al contesto urbano, fino ad inquadrare il complesso, compresa la cordonata, nell'ambito di più ampie vedute urbane. Questa fase è legata alla possibilità di esperire il complesso terminato e, probabilmente, anche al desiderio di voler in qualche modo includere nella rappresentazione stessa, non solo la forma ma l'esperienza della sequenza spaziale.
c. Una terza fase dall'inizio del XVIII secolo all'epoca fotografica, in cui gli artisti rappresentarono il luogo più che lo spazio o le architetture. In esse prevale la scomposizione, la contaminazione e perfino la trasfigurazione come processo per distillare una sorta di essenza di romanità i cui ultimi esiti si vedono nella produzione moderna di souvenir. La natura composita del complesso capitolino, assemblaggio di materiali architettonici e scultorei antichi e contemporanei,
Come già suggerito da Brandi [1960, p. 10], la crescente pratica della camera ottica, che offriva il particolare architettonico inquadrato e ritagliato dall'insieme, incoraggiò una certa abitudine a concepire la veduta come montaggio. A questo si aggiunge l'esperienza dell'architettura effimera, particolarmente vivace a Roma, che in diverse occasioni offrì l'opportunità di vedere luoghi e monumenti trasformati da facciate posticce, apparati decorativi e nuove costruzioni, spesso evocative di antichità più o meno inventate, come pure i capricci aspiravano a fare seppur in forma prettamente pittorica. Il Campidoglio, con la sua composita disposizione di sculture, superfici e volumi lungo una sequenza spaziale, favorì questa lettura per parti, che andò ad alimentare la formazione di composizioni inedite e fantastiche, di capricci in cui, secondo il principio della *pars pro toto*, era sufficiente citare uno dei suoi elementi di maggiore valore iconico per evocare il valore simbolico, antiquario e perfino emozionale del complesso.

Bibliografia

ACKERMAN, J. (1988). *Michelangelo Architetto*. Torino: Einaudi.
ANDREANI, F. (2005). *Michelangelo e l'arte della città: storia della via nova capitolina*. Roma: Gangemi.
BEDON, A. (2008). *Il Campidoglio: storia di un monumento civile nella Roma papale.* Milano: Electa.
BETTAGNO, A., KOWALCZYK, B. A. (a cura di). (2001). *Canaletto prima maniera*. Milano: Mondadori Electa.
BRECCIA FRATADOCCHI, M. M., PUGLISI, P. (a cura di). (2013). *Gaspar van Wittel: i disegni della collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
BRIGANTI, G., LAUREATI, L., TREZZANI, L. (1996). *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Milano: Electa.
BURROUGHS, Charles (1993). *Michelangelo at the Campidoglio: Artistic Identity, Patronage, and Manufacture*. In «Artibus et Historiae», vol. 14, n. 28, pp. 85–111.
CAFÀ, V. (2007). *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassare Peruzzi storia di una famiglia romana e del suo palazzo in Rione Parione*. Venezia: Marsilio.
XXX (2015)
XXX (2016a)
XXX (2016b)
XXX (2017a)
XXX (2017b)

COOPER, J. G. (2008). *Two Drawings by Michelangelo of an Early Design for the Palazzo dei Conservatori*. In «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 67, pp. 178–203.
DESWARTE-ROSA, S. (1989). *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du 'Speculum Romanae Magnificentiae'*. In «Annali di Architettura», n. 1, pp. 47–62
FAGIOLO, M. (2012). *Piante di Roma antica e moderna: l'ideologia e i metodi di rappresentazione*. In «Piante di Roma dal rinascimento ai catasti». A cura di M. Bevilacqua e M. Fagiolo. Roma: Artemide, pp. 23–61.
FOSI, I. (2002). *Court and city in the ceremony of the possesso in the Sixteen century*. In «Court and politics in papal Rome, 1492-1700». A cura di G. Signorotto e M. A. Visceglia. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 31–52.
HEGEMANN, W., PEETS, E. (1922). *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*. New York: The Architectural Book Pub.
KOZAKIEWICZ S. (1966). *Il Motivo Capitolino nell'arte di Bernardo Bellotto*. In «Bulletin du Musée National de Varsovie», n. 7, pp. 11–20.
KREN, T. (1982). *Jan Lingelbach in Rome*. In «The J. Paul Getty Museum Journal», n. 10, pp. 45–62.
LEONE, R., PIRANI, F., TITTONI, M. E., TOZZI, S. (a cura di). (2002). *Il Museo di Roma racconta la città*. Roma: Gangemi.
MAIER, J. (2015). *Rome Measured and Imagined: Early Modern Maps of the Eternal City*. Chicago: University of Chicago Press.
MARSHALL, D. R. (1993). *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*. Rome: Jandi Sapi.
MORGAN, C. H. (1966). *The Life of Michelangelo*. New York: Reynal and Company, pp. 209–211.
MORSELLI, R., VODRET, R. (a cura di). (2005). *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra. Milano: Skira.
MORTIER, R. (1974). *La Poetique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance*. Geneva: Librairie Droz.
NUTI, L. (1994). *The perspective plan in the Sixteenth century. The invention of a representational language*. In «The Art Bulletin», n. 76, pp. 105–128.
PORTOGHESI, P., ZEVI, B. (a cura di). (1964). *Michelangiolo Architetto*. Torino: Einaudi.
RIBOUILLAULT, D. (2008). *Landscape 'All'antica' and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century*. In «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 71, pp. 211–237.
SESTIERI, G. (2015), *Il Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma, etGraphiae
SMITHERS, T. (2013). *'SPQR / CAPITOLIVM RESTITVIT': The Renovatio of the Campidoglio and Michelangelo's Use of Giant Order*. In «Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day». A cura di G. Smith e J. Gadeyne. Farnham: Ashgate, pp. 157–186.
SUCCI, D. (n.d.), *Bernardo Canal: scenografo e vedutista*, in http://www.artericerca.com
TITTONI, M. E., SPEZZAFERRO, L. (1991). *Campidoglio e Sisto V*. Roma, Carte Segrete.
VERTOVA, L. (1995). *A Late Renaissance View of Rome*. In «The Burlington Magazine», n. 137, pp. 445–451.
ZORACH, R. (2008). *The Virtual Tourist in Renaissance Rome: Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*. Chicago: The University of Chicago Press.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

London, The British Museum, Prints & Drawings, 1966,1008.3
New York, Morgan Library and Museum
Oxford, Christ Church College
Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 1434 (1670).
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
Roma, Museo di Roma in Palazzo Braschi