



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore editoriale
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciallo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED

Saggi

Artisti in viaggio nell'*Altera Roma*. L'anfiteatro di Capua antica nelle immagini del Grand Tour

Imma Cecere*

Abstract

L'interesse di viaggiatori e artisti per l'anfiteatro di Capua antica è documentato già a partire dal Cinquecento. Furono, tuttavia, i "pittori viaggianti" lungo gli itinerari del Grand Tour, spesso al seguito di facoltosi committenti di diverse nazionalità, a inaugurare la fortuna critica e iconografica del più importante dei monumenti dell'*Altera Roma*, facendone uno dei *topoi* del repertorio visivo e letterario del viaggio da Roma a Napoli. Il presente contributo ha ad oggetto le rappresentazioni dell'anfiteatro – dipinti, disegni e incisioni conservati in raccolte museali, biblioteche e collezioni private – che testimoniano il passaggio per l'antica Capua di numerosi artisti provenienti da tutta Europa, tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, richiamati soprattutto dal potere evocativo del "colosso" capuano. Tali opere, spesso eseguite *d'après nature*, ci restituiscono, in una pluralità di interpretazioni, efficaci immagini di come si presentava il monumento

* Imma Cecere, Assegnista di ricerca, Seconda Università di Napoli, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, corso Aldo Moro, 232, 81055 Santa Maria Capua Vetere, e-mail: imma.cecere@unina2.it.

al passaggio dei viaggiatori, documentandone anche lo stato di conservazione e alcuni dei primi interventi di tutela da parte delle autorità del tempo.

The interest of travellers and artists regarding the amphitheatre of the ancient Capua had already been documented since the sixteenth century. Nonetheless, “travelling painters” of the Grand Tour, often accompanying wealthy patrons from different countries, were the ones who first made the most important monuments of the *Altera Roma* widely known. Indeed, they rendered the ancient amphitheatre one of the *topoi* of the visual and literary *repertoire* of the journey from Rome to Naples. The aim of this article is to analyse representations of the amphitheatre comprising, paintings, sketches and engravings housed in museums, libraries and private collections. Said representations bear witness to visits made by numerous artists from throughout Europe to the ancient Capua during the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century. These travellers were especially inspired by these ruins, which evoked the lure of one of the wealthiest, most powerful cities in antiquity. These works, often painted or drawn *d’après nature*, offer us, through various interpretations, effective images of how the monument appeared to travellers. They also document its state of conservation and the first protective measures implemented by the authorities of that time.

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s’y joint, en outre, une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers, des hommes quelquefois si fameux n’ont pu vivre cependant au delà du peu de jours assignés à notre obscurité. Ainsi, les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature; quand elles sont placées dans un tableau, en vain on cherche à porter les yeux autre part: ils reviennent toujours s’attacher sur elles.

François René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, V, 247

Superbo e imponente, benché depredato dall’uomo, ancor più che dal tempo, dei suoi più pregevoli elementi architettonici e scultorei, l’anfiteatro di Capua antica non sfuggì allo sguardo attento e curioso degli artisti in viaggio all’epoca del Grand Tour, che dalla metà del Settecento visitarono con interesse crescente il monumento e ne raffigurarono i poderosi resti, sia sotto forma di vedute sia di disegni dei dettagli architettonici e ornamentali, facendone uno dei *topoi* del repertorio visivo e letterario del viaggio da Roma a Napoli tra Sette e Ottocento¹. Se si eccettuano le immagini dei secoli XVI e XVII – tra cui

¹ Il presente contributo prende spunto da una ricerca condotta nell’ambito del progetto di Ateneo PRIST 2009 (Seconda Università di Napoli) *Fruizione assistita e context aware di siti archeologici complessi mediante dispositivi mobili*, nella quale si è inteso coniugare lo studio di tipo archeologico, volto alla ricostruzione delle antiche volumetrie, della funzionalità e dello stato di conservazione dell’Anfiteatro Campano nel corso del tempo, con l’indagine letteraria e storico-artistica. Si veda, al riguardo, Cecere, Renda 2012. Sull’anfiteatro, eretto con ogni probabilità fra la fine del I e gli inizi del II secolo d.C., i lavori più esaustivi rimandano alla letteratura sette-

le rappresentazioni ideate da Egnazio Danti e Francesco Cassiano de Silva e quella commissionata dall'arcivescovo di Capua Cesare Costa, per lo più basate su ricostruzioni ideali² – le principali testimonianze figurative dell'anfiteatro capuano sono infatti riconducibili all'attività di pittori, disegnatori e architetti provenienti da tutta Europa, spesso *en tour* sulle rotte di viaggiatori stranieri, che ne inaugurarono la fortuna iconografica. Le ragioni di tale fortuna vanno anzitutto ricercate nella collocazione lungo l'Appia antica del monumento, che all'epoca appariva isolato nel tratto extra-urbano della via consolare tra Capua nuova e Santa Maria, il villaggio sorto sulle ceneri della celebre città romana. Dalla *regina viarum*, che specie dopo il ritrovamento di Ercolano e Pompei e la “riscoperta” dei templi dorici di Paestum fu sempre più affollata di *grandtourists* diretti verso Sud, le vestigia dell'anfiteatro erano facilmente riconoscibili anche a distanza. Tuttavia, fu soprattutto il potere evocativo del “colosso” capuano, richiamato dalle dimensioni e dalla purezza geometrica delle sue forme, ad attrarre i viaggiatori e gli artisti³. Circondato da un rigoglioso paesaggio naturale e agrario, che ne aveva in parte sepolto le membrature architettoniche, e continuamente sospeso tra storia e mito, l'anfiteatro costituiva

ottocentesca: Mazzochi 1727; Rucca 1828, pp. 136-328; Alvino 1833 (e successive edizioni); De Laurentiis 1835; Rucca 1856, pp. 1-23. Per i riferimenti agli studi successivi, prevalentemente incentrati sugli aspetti architettonici e sull'apparato epigrafico del monumento, si rinvia a Cecere, Renda 2012, specialmente p. 99, nota 98.

² La raffigurazione dell'anfiteatro capuano nel vasto ciclo di affreschi della Sala delle Carte Geografiche in Vaticano, realizzato tra il 1580 e il 1585 sotto la direzione del geografo Egnazio Danti, e quella un tempo visibile nella Gran Sala del Palazzo arcivescovile di Capua, dipinta da Francesco Cicalese alla fine del XVI secolo per volere di Cesare Costa, andata distrutta già alla metà del Settecento ma nota attraverso le numerose riprese successive, costituiscono una testimonianza significativa di come l'immagine del monumento fosse già assurta in quel tempo a simbolo del glorioso passato del territorio. Una copia del dipinto commissionato dall'arcivescovo Costa fu fatta eseguire nel Seicento anche da Carlo Cartari, Prefetto dell'Archivio Concistoriale di Castel Sant'Angelo, in un'incisione di Jacques Thouvenot. Cfr. Di Resta 1985, p. 1, nota alla fig. 1. Fa invece parte dell'album dedicato all'illustrazione delle città del Viceregno, oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, l'efficace veduta dei *Virilassi di Capoa* di Francesco Cassiano de Silva, di cui si servì Giovanni Battista Pacichelli nel suo *Regno di Napoli in prospettiva* (1703), che documenta con rara fedeltà le condizioni dell'anfiteatro tra la fine del Seicento e i primi del Settecento. Cfr. Amirante, Pessolano 2005, p. 142.

³ Le vestigia capuane erano note ad artisti e viaggiatori già nel Cinquecento, come attesta il disegno di una porzione della cavea dell'anfiteatro di Giovanni Battista da Sangallo, oggi al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi (cfr. Vasori 1981, pp. 172-173). Al riguardo si ricorda inoltre la testimonianza di un documento (21 ottobre 1585) dell'Archivio storico diplomatico di Capua, presso il Museo Campano, in cui il Governo della Città, nel denunciare le condizioni di forte degrado del monumento e nel richiedere alle autorità centrali immediati provvedimenti di salvaguardia, si appella anche alla sua fama presso i viaggiatori del tempo: «È Cosa chiara delle grandezze et antichità di Capua Vetere son pure della presente e non vi appare segno più evidente quanto quelli Anfiteatri che forzano le genti a venire a vederli fin dalla Francia et Alemagna et altre parti del mondo et noi che li possedemo, et non certo senza biasimo nostro, ne facciamo così poco conto che comportamo che se ne pigliano delle pietre e quel che è peggio che vi si adopri l'aratro in mezzo». Per il testo cfr. Venosta, Solari 1982, p. 16. Sulla fortuna delle antichità capuane negli scritti dei *grandtourists* tra la fine del XVII e il XVIII secolo si veda Cecere 2009.

l'emblema stesso del glorioso passato di una delle città più floride e potenti del mondo antico, la Capua che osò rivaleggiare con Roma, degli ozi che avevano annientato Annibale e il suo esercito, della sanguinosa rivolta di schiavi guidata da Spartaco. Così come lo stato di rudere, principalmente dovuto a una plurisecolare attività di spoliazione favorita dall'incuria delle autorità, ne era lo spettro del declino, cui fecero seguito l'oblio e lo spoglio dei suoi principali monumenti.

Un consistente numero di opere, rintracciate in collezioni museali, biblioteche e raccolte private, testimonia il passaggio, che si esauriva quasi sempre nell'arco di una giornata, di numerosi artisti per l'*Altera Roma* – come Cicerone definì Capua romana – tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, con l'intento di visitare l'anfiteatro e di ritrarne gli scorci più affascinanti negli inseparabili taccuini. Dalle nuove raffigurazioni dell'anfiteatro, prima di allora originate prevalentemente da esigenze di natura cartografica o da studi di erudizione antiquaria, emerge la necessità di esplorare e di documentare dal vero le testimonianze dell'antichità. Istanza che, com'è noto, si fece strada nell'Europa dei Lumi dalla metà del XVIII secolo, nell'ambito di quel delicato processo di transizione che dal recupero dell'antico in una prospettiva essenzialmente antiquaria condusse alla nascita di una scienza archeologica propriamente detta, e che trovò un fondamentale strumento nel vedutismo dei “pittori viaggianti” lungo gli itinerari del Grand Tour⁴. Disegni, dipinti e incisioni fissano così efficaci immagini, spesso *d'après nature*, di come si presentava il monumento al passaggio dei viaggiatori, contribuendo a restituirne una prospettiva storica più autentica e reale, testimoniandone anche lo stato di conservazione in quel tempo. Al valore più squisitamente artistico delle opere, si affianca dunque la valenza storica e documentaria delle immagini, che offrono preziosi materiali per la storia della fruizione e della tutela del monumento e, oggi più che mai, per la sua salvaguardia.

Tra le prime raffigurazioni che attestano il precoce interesse degli artisti in viaggio per l'antica Capua, figura uno schizzo di Richard Wilson, oggi nelle collezioni del British Museum⁵ (fig. 1). In Italia dal 1750 al 1757, il pittore gallese, dotato di una notevole cultura classica, soggiornò prevalentemente a Roma, riuscendo presto a inserirsi nell'ambiente capitolino dei *travellers* d'oltremania e nell'esclusivo *milieu* del cardinale Albani, dove strinse amicizia, tra gli altri, con il *peintre philosophe* Anton Raphael Mengs e con il paesaggista Claude-Joseph Vernet. L'incontro con il francese, in particolare, fu decisivo per la sua svolta in favore della pittura di paesaggio, alla quale da allora si dedicò

⁴ Briganti 1968 e 1990. Per un'ampia rassegna critica sui pittori stranieri del Grand Tour tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento si rinvia a Ottani Cavina 2001a. Sui legami tra vedutismo e Grand Tour cfr. anche Spirito 2003, pp. 8-10.

⁵ *Ruins of the Amphitheatre at Capua*, gesso nero e carboncino. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.

completamente, rinunciando così all'iniziale attività di ritrattista⁶. Negli anni del lungo soggiorno in Italia, Wilson fece diverse escursioni a Napoli e dintorni già a partire dal 1752⁷. E nel percorrere l'Appia dall'Urbe in direzione della città partenopea fece sicuramente una sosta a Santa Maria, dove ritrasse i resti dell'anfiteatro, fissandone nel suo *travel sketchbook* un'immagine di profonda suggestione. Il piccolo disegno offre una percezione lucida e attuale delle vestigia capuane, inquadrata da nord – una prospettiva destinata a una scarsa fortuna presso gli artisti successivi – documentandone lo stato di completo abbandono. Isolato in uno spazio che non indulge ai dettagli naturalistici, l'immagine del possente anfiteatro, ancorché quasi del tutto interrato, rivela un sentimento profondo e meditativo – espressione dell'innovativa concezione della natura e del paesaggio dell'artista, che anticipa alcune vedute di pittori inglesi di fine secolo⁸ – di cui appaiono partecipi i due viandanti in primo piano, immobili e come in contatto emozionale con quelle rovine. In quegli stessi anni visitò le antichità capuane anche l'architetto francese Charles-Louis Clérisseau, studioso dell'antichità e amico di Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs, in viaggio nel Bel Paese come disegnatore al seguito dello scozzese Robert Adam. Il foglio con i disegni di alcuni dettagli architettonici e scultorei dell'anfiteatro, conservato al Sir John Soane's Museum, accanto al quale va ricordata un'inedita rappresentazione della Conocchia, uno degli edifici sepolcrali visibili lungo l'Appia verso Caserta, del Fitzwilliam Museum⁹, testimoniano un primo passaggio dell'architetto e *ruiniste* d'oltralpe per Santa Maria già nel 1755¹⁰. Agli inizi degli anni sessanta risale invece la splendida incisione del veronese Domenico Cunego realizzata su disegno di Clérisseau, che sancì la fortuna iconografica del monumento nell'ambito del repertorio vedutistico archeologico del Sud della penisola (fig. 2). Partito da Roma alla volta di Napoli con l'équipe di disegnatori e incisori messa insieme da James Adam, architetto e collezionista di opere d'arte, e fratello di Robert, nel 1761 Clérisseau tornò sul sito dell'antica Capua per ammirare ancora una volta i resti

⁶ Sul soggiorno in Italia di Wilson e sui suoi rapporti con l'ambiente artistico romano del tempo si vedano i più recenti Simon 2014 e Kokkonen 2014.

⁷ Lo confermano anche alcuni studi dal vero del Vesuvio conservati nel suo *Italian Sketchbook. Studies and designs done in Rome in the Year 1752*, ff. 45, 66, 67, 77. Londra, Victoria and Albert Museum. Per lo *Sketchbook* cfr. Solkin 1982, p. 152 e p. 157.

⁸ A tale riguardo, Constable 1953; Solkin 1982; Postle, Simon 2014.

⁹ *Capua: La Conocchia* (recto), matita e acquerello; *Preliminary drawing of ruins, including doorway to right and half length statue in niche to left* (verso), matita e inchiostro. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, The University of Cambridge.

¹⁰ *Detail des corniches de l'amphithéâtre de l'ancien Capoue dessiné le 20 avril 1755*, n. 32. Il foglio fa parte dell'album di Robert Adam, *Sketches and Drawings of Places and Views taken on the spot Ruins etc. in Italy by various hands*. Londra, Sir John Soane's Museum. Nel disegno si riconoscono il busto di una delle due divinità femminili scolpite nelle chiavi d'arco del giro esterno e i capitelli delle semicolonne addossate ai piedritti del primo ordine, all'epoca ben visibili per lo stato di forte interrimento del monumento.

del principale monumento dell'*Altera Roma*¹¹. Interprete di primissimo piano del gusto pittoresco per le rovine che si stava affermando in quel tempo su nuove basi scientifiche, nella sua veduta dell'anfiteatro Clérisseau si serve di una *mise en page* d'effetto, garantita da un'inquadratura fortemente ravvicinata e dalla prospettiva diagonale (da sud-est), che contribuisce a mettere in risalto la complessità architettonica di ciò che restava, ed era allora visibile, dell'edificio. Sebbene la sua predilezione per i tagli scenografici e per gli intensi valori chiaroscurali, in questo caso sapientemente interpretati da Cunego, sia dovuta a Giovanni Battista Piranesi, conosciuto e ammirato fin dai primi anni cinquanta, Clérisseau rifugge qui, così come in tutta la sua opera, dall'enfasi drammatica delle incisioni del grande maestro veneziano, privilegiando un'interpretazione distesa e serena delle imponenti vestigia, resa ancor più accattivante dalla presenza di popolani, pastori e armenti che bivaccano indisturbati tra quelle rovine. La sottrazione di alcuni dettagli, come l'ingombrante accumulo di terra tra il primo e il secondo anello di arcate, riscontrabile in diverse raffigurazioni del monumento, come nelle vedute di fine secolo di Jacob Philipp Hackert e di Alessandro D'Anna¹² (fig. 3), conferisce, infine, una maggiore nitidezza alla rappresentazione. L'importanza dell'anfiteatro capuano non sfuggì, quasi vent'anni più tardi, anche agli artisti ingaggiati da Jean-Claude Richard, Abbé de Saint-Non, per il suo ambizioso *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, tra le più celebri imprese editoriali del Grand Tour, che vide la luce a Parigi tra il 1781 e il 1786. Capeggiati da Dominique Vivant Denon – alter ego *en tour* del potente abate e futuro direttore del Louvre sotto Napoleone – nella primavera del 1778 gli artisti Jean-Augustin Renard, Claude-Louis Châtelet e Louis-Jean Desprez tracciarono alcuni disegni di quei maestosi resti, in seguito tradotti in incisioni all'acquaforte che corredano e impreziosiscono il secondo volume del *Voyage pittoresque*¹³. La veduta incisa

¹¹ Nel 1766 uscì a Londra, per i tipi dell'editore Brett, la raccolta *The Architectural Beauties of Ancient Rome*, promossa e finanziata dai fratelli Adam, con quattordici vedute di Roma, di Pola e del Regno di Napoli. Tra queste ultime figura l'immagine dell'anfiteatro capuano. I disegni delle otto vedute del Regno di Napoli, in particolare, risalgono al 1761, quando Clérisseau fece escursioni a Napoli, Paestum e Benevento per intraprendere un nuovo progetto editoriale sulle antichità della Magna Grecia che non vide mai la luce. Le incisioni furono realizzate da Cunego, a Roma, tra il 1762 e il 1763. Cfr. Lui 2006, specialmente pp. 120-123 e pp. 227-237.

¹² *L'Anfiteatro Romano di Capua*, tempera e acquerello su carta, 1798 (?). Collezione Banca Popolare di Novara - Banco Popolare. L'opera è attribuita dubitativamente al D'Anna in base ad un'annotazione sul foglio. L'artista siciliano (cfr. Spinosa, Di Mauro 1981, p. 33) raffigurò, peraltro, i resti dell'anfiteatro anche sullo sfondo della *gouache* della *Donna di Santa Maria di Capua*, realizzata nel 1785 nell'ambito delle illustrazioni per le *Vestiture del Regno di Napoli*, su cui si veda Masdea 1991.

¹³ Sulle origini della fortunata impresa editoriale promossa e finanziata dall'Abbé de Saint-Non, sugli artisti che presero parte alla spedizione e sulle illustrazioni si veda, in particolare, Lamers 1995. Per il concetto di "pittoresco" in relazione al viaggio si rimanda a De Seta 1982, specialmente pp. 108-109; Fiorentino 1982, pp. 103-126; Cometa 1999, pp. 59-80.

da Pierre Gabriel Berthault e Jean Dambrun¹⁴, priva di indicazioni sul disegnatore, presenta stringenti analogie con l'opera di Clérisseau, sia nella determinazione della prospettiva da sud-est – un punto di vista ormai già convenzionale – che consente di cogliere la presenza dei fregi scultorei sulle due arcate superstiti del giro esterno, sia nella scelta della “*position la plus pittoresque*”¹⁵, data dal medesimo taglio ravvicinato della rappresentazione, che fa risaltare i pregevoli elementi architettonici, come l'ordine dorico-tuscanico del primo piano (fig. 4). I villici sammaritani, inseriti da Clérisseau nel monumentale contesto archeologico, sono stati invece sostituiti dagli *artistes en voyage*, una variazione che risponde al gusto aneddotic dei *grandtourists* di riportare in patria un'istantanea che fissa nel presente l'immagine dell'antico. L'anfiteatro, oltre che visitabile, doveva essere in parte anche accessibile ed esplorabile, come dimostra l'incisione di una porzione del secondo ambulacro, destinata a una grande fortuna ancora per tutta la prima metà dell'Ottocento, tratta da un disegno di Desprez¹⁶ (fig. 5). «La Vue [...] laisse facilement appercevoir, malgré sa destruction et ses ruines, que cette partie devoit être un des Escaliers principaux par où l'on devoit communiquer aux Galeries de ses différens Etages»¹⁷, conferma il testo del *Voyage pittoresque*, di cui le illustrazioni sono l'efficace compendio visivo. In un pregevole disegno esecutivo di Renard delle due arcate esterne, oggi allo Snite Museum of Art¹⁸, è possibile, infine, apprezzare la squisita fattura dei due busti di divinità femminili nelle chiavi d'arco, così come il taglio sapiente della pietra. Si distacca, invece, dagli esiti di pittoricismo scenografico dei francesi la veduta dipinta da Jacob Philipp Hackert nel 1792, dispersa durante il secondo conflitto mondiale e oggi nota attraverso un'incisione di Vincenzo Aloja e Georg Hackert¹⁹ (fig. 6). Sebbene si fosse servito della medesima angolazione scelta da Clérisseau e dagli artisti del Saint-Non, declinandola maggiormente verso sud, in modo da inquadrare i resti in tutta la loro grandiosità, il paesaggista prussiano, all'epoca pittore della

¹⁴ *Ruines de l'antique Amphithéâtre de Capoue*, in Saint-Non 1781-1786, vol. II, *planche* 128.

¹⁵ Nelle opere di Charles-Louis Clérisseau l'inquadratura “*plus pittoresque*” è determinata non solo dalla scelta del punto di osservazione maggiormente funzionale alla valorizzazione del soggetto, ma anche dalla manipolazione dell'immagine che, pur senza prescindere dal dato di verosimiglianza, contribuisce a rendere la veduta più accattivante. Sulla fortuna del *pittoresque* nella veduta archeologica da Piranesi a Desprez si veda Lui 2006, pp. 153-163.

¹⁶ *Vue des Ruines d'un des Escaliers de l'Amphithéâtre de Capoue*, in Saint-Non 1781-1786, vol. II, *planche* 126. La tavola fu incisa da Louis Germain e Jean-Baptiste Racine. Lo schizzo di Desprez, che mostra l'idea iniziale della composizione, si conserva al Nationalmuseum di Stoccolma. Cfr. Lamers 1995, p. 208.

¹⁷ Saint-Non 1781-1786, vol. II, p. 246.

¹⁸ *Fragment de l'Amphithéâtre de Capua*, matita. Notre Dame, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame. In Lamers 1995, p. 376.

¹⁹ La rara versione qui proposta dell'incisione, in collezione privata, fu presumibilmente acquerellata dallo stesso Jacob Philipp e da suo fratello Georg, e potrebbe dare conto dei colori originali della tela. Firmato e datato, il dipinto si trovava presso gli Staatliche Museen di Berlino. Ne rimane oggi una vecchia foto d'archivio in bianco e nero.

corte borbonica di Ferdinando IV e Maria Carolina, raffigurò l'anfiteatro non più isolato nella sua monumentalità – accentuata dagli artisti d'oltralpe mediante l'impiego di arbitri prospettici e di forti contrasti luministici – bensì immerso nell'aria tersa e serena di un'ora meridiana e armoniosamente integrato nel paesaggio naturale circostante, che il tedesco popolò di figurine con i tradizionali costumi locali. L'opera rivela quell'esigenza di dipingere “secondo natura”²⁰ che costituì uno dei principali postulati della teoria paesistica neoclassica, e che Hackert stesso affermava nelle sue *Lettere*²¹ sull'argomento, qui mirabilmente espressa, in particolare, nella resa fedele della verità materica dei blocchi lapidei e nella vegetazione rigogliosa raffigurata con straordinaria competenza botanica. Le medesime istanze di precisione topografica e di fedeltà ottica ispirarono la sequenza di vedute dell'Appia antica realizzate dal romano Carlo Labruzzi, paesaggista molto ricercato da *grandtourists* di ogni nazionalità, per il suo aristocratico committente Sir Richard Colt Hoare. È noto che Colt Hoare, cultore dell'antico e appassionato studioso dei classici latini, nonché collezionista e mecenate di artisti del calibro di Hackert, Ducros e Turner, ma anche discreto pittore dilettante, coinvolse Labruzzi come *companion and artist* nel grande progetto, mai intentato prima, di documentare visivamente le antichità della celebre via consolare da Roma a Brindisi²². Hoare intendeva ripercorrere il viaggio descritto da Orazio nella V Satira, servendosi anche tuttavia degli studi storici più recenti, come il trattato di Francesco Maria Pratilli dedicato alla *regina viarum*,

imperciocché essendo ella già da più secoli rovinata, sepolta e quasi totalmente distrutta; ed andandosene tuttavia consumando le poche reliquie [...] avrebbe poi la posterità durato troppa fatica a rintracciarla, e a riconoscerla²³.

Nell'ambito di tale progetto, Labruzzi fu incaricato di eseguire disegni, acquerelli e schizzi dal vero di tombe e monumenti visibili lungo il cammino, mentre al viaggiatore inglese spettava il compito di annotare le cose più interessanti e di trascrivere iscrizioni di lapidi ed epigrafi²⁴. Dell'ambiziosa

²⁰ Cfr. Chiarini 1994; Mazzocca 2005, pp. 124-125; De Seta 2005, specialmente p. 67.

²¹ Per le due *Lettere sulla pittura di paesaggio* di Jacob Philipp Hackert si veda Goethe, Hackert 2002.

²² Su Colt Hoare committente di opere d'arte e di antichità e sui viaggi in Italia cfr. Woodbridge 1970, pp. 71-104 e 127-185. Quanto alla protezione accordata a J.M.W. Turner, di cui l'aristocratico inglese fu di fatto il primo estimatore e mecenate, si vedano Hamilton 2008, pp. 38-39; Solkin 2009, pp. 99-100.

²³ Pratilli 1745, p. 1.

²⁴ Il progetto editoriale naufragò a causa dei drammatici eventi della Rivoluzione francese. Delle trecento tavole previste l'artista romano ne incise appena ventiquattro, in due fascicoli di dodici fogli ciascuno, edite nella *Via Appia illustrata ab Urbe Roma ad Capuam* (1794) con le sole incisioni di Roma. A distanza di trent'anni, Hoare diede invece alle stampe il suo *A Classical Tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts, which have not been described by Mr. Eustace, in his Classical Tour*, London 1819.

impresa, prematuramente interrotta a Benevento dalle cattive condizioni climatiche e dallo spettro della malaria, sopravvive un'importante raccolta di opere del pittore capitolino, conservate in collezioni italiane e straniere²⁵. All'ingente *corpus* di immagini appartengono quattro vedute, tra cui un delizioso acquerello policromo conservato a Yale²⁶ (fig. 7), che ritraggono il «noble amphitheatre»²⁷ da diverse angolazioni, anche inedite, verosimilmente ispirate dalla volontà del colto committente di ricercare prospettive in grado di mettere il più possibile in risalto i particolari archeologici, oltre che lo stato di degrado, di porzioni note e meno note del monumento capuano (fig. 8). Labruzzi condivise certamente con Hackert l'attenzione ai dettagli strutturali e la cura insistente nella descrizione della vegetazione, ma dalle sue immagini affiora anche un sentimento poetico di quelle rovine, raffigurate nella quiete della campagna assolata, ritratta con spontanea immediatezza e pullulante di pittoreschi contadini. Prelude, invece, alla fortunata stagione del paesaggismo inglese l'intenso acquerello di William Turner e Thomas Girtin della Tate Gallery²⁸ (fig. 9), nel quale gli elementi architettonici e archeologici dell'anfiteatro, qui inquadrati in un'inconsueta prospettiva dall'alto, sono resi mediante una tecnica di luminosa finezza, particolarmente adatta far risaltare gli effetti d'atmosfera. Pervasa di un lirismo ancora sconosciuto ai pittori continentali del tempo, l'opera fu dipinta presumibilmente tra il 1794 e il 1798, quando Turner non aveva ancora conosciuto l'Italia, ma con Girtin ne «sognava» la luce, i paesaggi e le antichità²⁹, eseguendo copie dalle opere dei maestri britannici del paesaggio, tra cui le vedute di soggetto italiano di Richard Wilson e di John Robert Cozens, presso la cosiddetta «Monro Academy»³⁰. L'acquerello di Turner e Girtin è tratto, in questo caso, da uno *sketch* di Cozens del 1782, che si conserva nei preziosi «taccuini Beckford» di Manchester, ed è improntato al tenue cromatismo del grigio e dell'azzurro delle sue vedute.

²⁵ Labruzzi eseguì almeno quattro serie di disegni, diversi per tecnica e formato. Dopo la dispersione, i vari nuclei sono riemersi sul mercato antiquario (cfr. Ashby 1903 e Watson 1960) e in collezioni italiane e straniere (Biblioteca Romana Sarti dell'Accademia di San Luca, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo di Roma, British Museum di Londra). Sull'argomento si vedano Manning 1960; Lugli 1967; Sarazani 1970; Bodart 1975; Buonocore 1990; Massafra 1993; Hornsby 2000; De Rosa, Jatta 2013.

²⁶ *Ruins at Capua*, matita e acquerello, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Per le vedute dell'anfiteatro di Labruzzi cfr. De Rosa, Jatta 2013, pp. 433-436.

²⁷ Colt Hoare 1819, vol. I, p. 149.

²⁸ *The Amphitheatre of ancient Capua*, inchiostro e acquerello. L'opera fa parte dell'*Album of Copies of Italian Views for Dr. Thomas Monro* [Turner bequest CCCLXXIII 60], 1794-1798 ca., Londra, Tate Gallery.

²⁹ Cfr. Hamilton 2008, pp. 21-23.

³⁰ Medico, collezionista e pittore dilettante, molto vicino a John Robert Cozens nei suoi ultimi anni di vita, quando il paesaggista fu sopraffatto da una malattia psichica, Thomas Monro aveva dato vita in casa sua, all'*Adelphi Terrace*, sullo *Strand* londinese, ad un'accademia di giovani artisti di talento, che trascorrevano le serate copiando acquerelli, disegni e incisioni dei maggiori pittori britannici. Cfr. Warrell 2009, specialmente pp. 42-43.

Originale interprete del paesaggismo d'oltremarica su temi campani, e non solo, inaugurato da una fitta colonia di artisti inglesi – tra cui Thomas Jones, Francis Towne, William Pars, John “Warwick” Smith – giunti a Napoli già sul finire degli anni settanta³¹, John Robert Cozens fu in Italia, per la seconda volta, tra il 1782 e il 1783, dove eseguì disegni e acquerelli per il suo eccentrico *patron*, William Beckford di Fonthill³². Per la più celebre delle antichità capuane, Cozens realizzò uno *sketch* dell'interno dell'Anfiteatro Campano (fig. 10), con velature di acquerello in toni di grigio, dove i dettagli topografici sono ridotti al minimo e quelli archeologici appena accennati, al punto da rendere difficilmente riconoscibili i resti, se pur maestosi, del monumento³³. Già espressione di un nuovo sentimento della natura e del paesaggio – prevalentemente basato sulla percezione emotiva dell'artista, e dunque in antitesi con le esigenze scientifiche, topografiche e conoscitive delle vedute alla Hackert – l'immagine dall'alto dell'anfiteatro rifugge dalla ricerca di effetti di inquietudine o di sgomento talvolta generati da simili scelte prospettiche, secondo i canoni dell'estetica del sublime, per rasserenarsi in un inatteso scorcio di vita agreste, in cui il contadino che sta arando i «corn fields», come Cozens stesso annota sullo *sketch*, i campi di grano coltivati all'interno dell'arena, è un'immagine poetica che non perde di intensità per il fatto di essere aderente al vero³⁴.

Tra la fine del Settecento e la prima metà del nuovo secolo, la fortuna dell'anfiteatro non accennò a diminuire. Benché la circolazione di viaggiatori e artisti fosse stata resa più difficile dalle drammatiche vicende politiche e

³¹ Cfr. Stainton 1990. Per i vedutisti inglesi attivi a Napoli nell'ultimo quarto del Settecento si vedano anche Causa 1979; Spinosa, Di Mauro 1993, pp. 25-27; Spinosa 2001, pp. 382-383.

³² Sul paesaggista e l'Italia cfr. Bell, Girtin 1935, pp. 5-19; Oppé 1952, pp. 123-154; Sloan 1986, pp. 127-157; Ottani Cavina 2001b, pp. 36-44. Per un'analisi storico-critica del *corpus* di disegni di John Robert Cozens per Beckford si rinvia all'introduzione di Antony Blunt a *Seven Sketch-Books* 1973, pp. 5-11. Passati in eredità da Susan Beckford, figlia di William, fino ad Angus Alan Douglas, XV Duca di Hamilton, i sette volumi di *Sketchbooks* furono messi in vendita all'asta presso Sotheby's, il 29 novembre 1973, e acquistati dalla Whitworth Art Gallery di Manchester nel 1975. Cfr. Hawcroft 1978, p. 100. A tutt'oggi, il catalogo degli *sketches* e degli acquerelli di soggetto italiano di John Robert Cozens attende di essere aggiornato, soprattutto alla luce delle numerose vedute recentemente emerse sul mercato antiquario. L'unico, e peraltro pregevolissimo, catalogo esistente delle opere italiane del pittore risale, infatti, alla prima metà del secolo scorso (Bell, Girtin 1935).

³³ *The Amphitheatre of Ancient Capua [interior, men ploughing in the Arena]*, matita e acquerello, in *Beckford Sketchbooks*. Manchester, The Whitworth, The University of Manchester. Il disegno è datato 29 ottobre 1782. Per questo *sketch* e, più in generale, per le opere realizzate da Cozens tra Capua e Caserta si veda Cecere in corso di stampa. Per la derivazione dell'acquerello di Turner e Girtin da Cozens cfr. Bell, Girtin 1935, p. 63.

³⁴ Nello *sketch* è infatti visibile l'arena completamente spianata e impiegata per coltivazioni agricole. Tale dato trova precisi riscontri nelle *Memorie sui monumenti di antichità e di belle arti* di Roberto Paolini (Paolini 1812, p. 258) e nella ottocentesca incisione di Franz Ludwig Catel, di cui si dirà più avanti. La consuetudine di utilizzare l'anfiteatro come una sorta di serra risale tuttavia ai secoli precedenti, se già nel 1585 il Governo della Città di Santa Maria adottò un provvedimento di tutela del monumento affinché «el suo ombelico non si coltivi più». Il testo del documento è riportato in Venosta, Solari 1982, pp. 16-17.

civili che interessarono l'Europa almeno fino alla metà del secondo decennio dell'Ottocento, la richiesta di stampe e vedute di paesaggi e rovine della penisola, spesso degradate al rango di facili souvenir, si era infatti intensificata. Tuttavia, le immagini del monumento vennero per lo più riprese, senza significative varianti, dalle tavole di Clérisseau e del *Voyage pittoresque* del Saint-Non. Così le *Vedute degli avanzi dei monumenti antichi delle due Sicilie* (1793-95) di Bernardino Olivieri, il *Voyage pittoresque, historique et géographique de Rome à Naples et leurs environs* (1823) di Andrea Pizzala e *L'Italie, la Sicile, les Iles Éoliennes, l'Île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'Île de Calypso etc.* (1834) di Louis-Eustache Audot, tra le principali iniziative editoriali fiorite nel solco della tradizione del Grand Tour "pittoresco", pur non mancando di includere nei loro poderosi apparati illustrativi almeno una rappresentazione dell'Anfiteatro Campano, continuavano a proporre fiacche riproduzioni di quelle immagini che ne avevano reso noti i resti archeologici in tutto il continente. Intrisa di più moderne suggestioni proromantiche, affermate anche dalla scelta di un'inquadratura meno canonica, è invece l'incisione all'acquaforte di Pietro Parboni (fig. 11), significativamente intitolata *In Capua i muli vanno del basto il peso a scaricar*. L'incisione fu eseguita su disegno di Franz Ludwig Catel, vedutista e autore di quadri di genere³⁵, per il ricco apparato iconografico dell'edizione della V Satira di Orazio (1816) voluta da Elisabeth Harvey, duchessa di Devonshire, finanziatrice di scavi e di imprese editoriali, nonché raffinata committente e collezionista di opere d'arte e di antichità, che fece illustrare la pregevole edizione dell'opera latina con vedute dei principali luoghi sull'Appia tra Roma e Brindisi³⁶, come progettato anche da Colt Hoare trent'anni prima. Si accendono dei toni caldi di un'avvolgente luce crepuscolare le rovine dell'anfiteatro dipinte da Antonio Marinoni in una bella veduta del 1827, al Museo Civico di Bassano del Grappa (fig. 12), destinata a una replica litografica, mai realizzata, per il *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie* di Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi³⁷ (1828-1834). La tela del paesaggista bassanese, pur non apportando un contributo innovativo all'iconografia del monumento, costituisce una rara testimonianza coeva di uno dei primi provvedimenti di tutela adottati dall'autorità regia all'indomani della promulgazione del Real Decreto del 1819, col quale l'anfiteatro era stato finalmente dichiarato proprietà dello stato. Nella tela è infatti visibile il fossato

³⁵ Cfr. Stolzenburg 2007. Si ringrazia Sergio Trippini. *Studio Bibliografico - Stampe Antiche* per la gentile concessione dell'immagine.

³⁶ Q. *Horatii Flacci Satyrarum Libri I. Satyra V, Romae, excudebat de Romanis*, 1816.

³⁷ *Rovine dell'Anfiteatro di Capua*, olio su tela. Bassano del Grappa, Museo Civico. Allievo di Martin Verstappen e amico di Antonio Canova, Antonio Marinoni prese parte all'impresa promossa dalla Litografia Cuciniello e Bianchi assieme ad altri numerosi artisti, anche stranieri, tra cui alcuni pittori della Scuola di Posillipo, come Giacinto Gigante. Questi tradusse in disegni litografici diversi "studi" a olio eseguiti da Marinoni in Campania e in Sicilia tra il 1827 e il 1831. Cfr. Casagranda 1996; Pilo 1996, pp. 30-32; Marini 2004.

di protezione scavato nel 1824, che consentiva di ottenere un'area di rispetto intorno al monumento, ma soprattutto garantiva una più agevole *promenade* archeologica per viaggiatori, artisti e semplici curiosi. Due anni più tardi fu promossa da Francesco I, l'unico Borbone di Napoli che sembrò accorgersi dell'importanza e del prestigio dell'anfiteatro capuano, una campagna di scavi archeologici che riportò alla luce il dedalo di corridoi dei sotterranei, a lungo resi inaccessibili da cumuli di terra e di detriti³⁸. L'«ammirabile e sorprendente»³⁹ scoperta, subito celebrata nelle dissertazioni degli eruditi locali, fu raffigurata per la prima volta nelle belle incisioni a corredo dell'*Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato* di Francesco Alvino (1833 e 1842), ancora oggi la trattazione più ampia ed esaustiva del monumento, in cui la necessità di un'esatta documentazione topografica e archeologica si coniuga felicemente alla formula della veduta pittoresca, connotata dalla scelta di tagli e scorci scenografici. Dalle tavole dell'Alvino (fig. 13), tra cui la *Veduta dei sotterranei nello stato attuale*, furono tratte due immagini del *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli* (1839) di Luigi Rossini – architetto ravennate e studioso di antichità romane maturato nell'ambiente artistico capitolino degli inizi dell'Ottocento – corredato da ben ottanta calcografie (figg. 14 e 15)⁴⁰. Ancorché di matrice piranesiana, specialmente nelle resa esasperata delle dimensioni dell'edificio, oltre che nel suggestivo contrasto di luci e ombre e nel fuori scala delle figure umane, le incisioni di Rossini sono impostate su un metro meno esaltato e visionario, e alla trasfigurazione dei ruderi nel desolante silenzio dei secoli prediligono una visione più attuale di quelle rovine, assicurata anche dalla

³⁸ Il R.D. a firma di Francesco I (n. 496 del 5 gennaio 1826) sancì l'inizio dei primi scavi archeologici del monumento, affidati a Pietro Bianchi, architetto della casa reale dei Borbone e direttore delle antichità del Regno delle Due Sicilie. Per una testimonianza coeva cfr. De Laurentiis 1835, p. 5. Fino ad allora, i sovrani borbonici non si erano fatti promotori di alcun provvedimento per la tutela dell'anfiteatro. Viceversa, avevano addirittura autorizzato lo spoglio del prezioso materiale lapideo e scultoreo per i lavori della reggia di Caserta, inaugurati nel 1751. Si vedano, in proposito, le parole di Luigi Vanvitelli in Strazzullo 1977, vol. I, p. 81. Sul problema delle sculture provenienti dall'anfiteatro capuano e poste ad ornamento del finto criptoportico del parco della reggia casertana cfr. Cioffi 2009, pp. 243-244 e p. 248. Tuttavia, già durante il Decennio francese cominciò a essere oggetto di particolare attenzione da parte delle autorità. Cfr. Trombetta 1986. Per i principali provvedimenti ottocenteschi a salvaguardia del monumento si rinvia a Cecere, Renda 2012, specialmente pp. 96-100.

³⁹ De Laurentiis 1835, p. 224.

⁴⁰ Cfr. Cavazzi 1982, p. 155. Alle incisioni dell'Alvino furono ispirate le tavole LXVII (veduta da sud-est) – di cui si propone qui il disegno preparatorio (acquerello in seppia, in *Album di n.° XXXV disegni fatti dal vero da Luigi Rossini ravennate architetto incisore Roma*, f. 20. Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani) – e LXVIII (veduta dall'interno) del *Viaggio Pittoresco* di Rossini. Cfr. Rossini 1839. Le immagini che l'incisore consacrò ai resti dell'anfiteatro capuano sono invero tre. A tale proposito, va evidenziato che, sebbene la tavola LXVI rechi la scritta *Avanzi dell'Anfiteatro a S. Maria di Capua*, essa mostra in realtà una raffigurazione dell'anfiteatro di Benevento, secondo un'inquadratura peraltro piuttosto convenzionale, già nota attraverso altre incisioni, tra cui quella del *Voyage pittoresque* del Saint-Non su disegno di Desprez (cfr. Saint-Non 1781-1786, vol. III, *planche 2*).

presenza di distinti borghesi, viaggiatori colti e *amateurs*, veri destinatari della sua opera, in luogo di contadini e popolani in costume, nonché una maggiore accuratezza topografica e archeologica, utile a documentare l'attività scientifica del tempo⁴¹. Nel fervido clima di scavi, ricerche archeologiche e lavori di restauro che caratterizzò gli anni centrali del XIX secolo, e ormai agli sgoccioli della lunga stagione del classico Grand Tour in Italia, la rappresentazione di quelle gallerie coperte da imponenti volte era entrata così a far parte del più tradizionale repertorio iconografico dell'anfiteatro, che con le sue «dignitose rovine ad onta del presente stato di degradazione, imprimono a colpo d'occhio ammirazione e stupore a chiunque si avvicina a contemplarle»⁴², esercitando, da secoli, una forte suggestione su artisti e viaggiatori provenienti da ogni dove.

Riferimenti bibliografici / References

- Alvino F. (1833), *Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato*, Napoli: Dalla stamperia e cartiera del Fibreno.
- Amirante G., Pessolano M.R. (2005), *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Ashby T. (1903), *Dessins inédites de Carlo Labruzzi*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XXIII, pp. 375-418.
- Bell C.F., Girtin T., edit by (1935), *The Drawings and Sketches of John Robert Cozens. A catalogue with an historical introduction*, London: Oxford University Press (The Walpole Society, 23).
- Bodart D. (1975), *Dessins de la collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Briganti G. (1968), *I vedutisti*, Milano: Bompiani Electa.
- Briganti G. (1990), *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli: Electa, pp. XI-XVI.
- Buonocore M. (1990), *I disegni acquerellati di Carlo Labruzzi e Richard Colt Hoare alla Biblioteca Vaticana: tra epigrafia e antichità*, «Miscellanea greca e romana», XV, pp. 347-365.

⁴¹ «Se tale monumento è prima del Colosseo è certo che esso è l'originale e questo la copia più in grande. [...] Nella sua sommità si gode di una veduta sorprendente della campagna, ed in distante si vede il Vesuvio. [...] Questo interno è tutto pieno di avanzi bellissimi di cornici di capitelli corintii, dorici, e di basi antiche con moltissime colonne che adornavano di certo l'ordine ultimo interno, e delle piccole colonne che dovevano adornare li tabernacoli delle nicchie nel muro di recinto delle scalinate interno dell'arena al principio forse del secondo ordine. Insomma vi si trova tanto da poterne formare un sicuro restauro». Rossini 1839, p. 9.

⁴² Alvino 1833, p. V.

- Casagranda F. (1996), *Litografie da Antonio Marioni*, in *Antonio Marinoni. 1796-1871*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 14 dicembre – 16 marzo 1997), a cura di F. Casagranda, Milano: Electa, pp. 174-183.
- Causa R. (1979), *Vedutisti stranieri a Napoli*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 – ottobre 1980), I, Firenze: Centro Di, pp. 330-337.
- Cavazzi L. (1982), *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli*, in *Luigi Rossini incisore. Vedute di Roma 1817/1850*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 7 aprile – 15 luglio 1982), a cura di P. Hoffmann, L. Cavazzi, Roma: Multigrafica Editrice, p. 155.
- Cecere I. (2009), *Memorie di Capua antica nel Grand Tour del XVIII secolo*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico, R. Cioffi, S. Quilici Gigli, G. Pignatelli, Napoli: Giannini Editore, pp. 151-160.
- Cecere I. (in corso di stampa), '...the greatest genius that ever touched landscape'. *John Robert Cozens in and around Caserta*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Sette e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti.
- Cecere I., Renda G. (2012), *Immagini dell'Anfiteatro Campano fra arte e archeologia: disegni, vedute e incisioni del Settecento e dell'Ottocento*, «Orizzonti», XIII, pp. 83-100.
- Chiarini P., a cura di (1994), *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio – 30 settembre 1994), Roma: Artemide Edizioni.
- Cioffi R. (2009), *Sovranità e Grazia nelle sculture della reggia di Caserta*, in *Terra di Lavoro. I luoghi della Storia*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Avellino: Elio Sellino Editore, pp. 233-251.
- Colt Hoare R. (1819), *A Classical Tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts, which have not been described by Mr. Eustace*, in *his Classical Tour*, I, London: J. Mawman.
- Cometa M. (1999), *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari: Laterza.
- Constable W.G. (1953), *Richard Wilson*, London: Routledge and Paul.
- De Laurentiis M. (1835), *Descrizione dello stato antico, e moderno dell'Anfiteatro Campano*, Napoli: Nella tipografia di Angelo Coda.
- De Rosa P.A., Jatta B. (2013), *La via Appia nei disegni di Carlo Labruzzi alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- De Seta C. (1982), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali, 5, Il Paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino: Einaudi.
- De Seta C. (2005), *Hackert (Catalogo di C. Nordhoff)*, Napoli: Electa.
- Di Resta I. (1985), *Le città nella storia d'Italia. Capua*, Roma-Bari: Laterza.
- Fiorentino F. (1982), *Dalla geografia all'autobiografia: viaggiatori francesi in Levante*, Padova: Antenore.

- Goethe J.W., Hackert J.Ph. (2002), *Lettere sulla pittura di paesaggio*, a cura di P. Charini, Roma: Artemide Edizioni.
- Hamilton J. (2008), *Turner e l'Italia*, in *Turner e l'Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 novembre 2008 – 22 febbraio 2009), a cura di J. Hamilton, Ferrara: Ferrara Arte, pp. 21-95.
- Hawcroft F.W. (1978), *Grand Tour Sketchbooks of John Robert Cozens, 1782-1783*, «Gazette des Beaux-Arts», XCI, pp. 99-106.
- Hornsby C. (2000), *Carlo Labruzzi, an album of thirteen aquatints dedicated to Sir Richard Colt Hoare*, «Apollo», CLI, n. 457, pp. 3-8.
- Kokkonen L. (2014), “*This so Important a crisis of my life*”. *Wilson in Rome and the Vernet effect*, in Postle, Simon 2014, pp. 53-69.
- Lamers P. (1995), *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non: il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile», la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli: Electa.
- Lugli G. (1967), *Via Appia. Ventiquattro acquerelli di Carlo Labruzzi*, Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Lui F. (2006), *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérissseau*, Bologna: Minerva Edizioni.
- Manning J., edited by (1960), *Carlo Labruzzi (1748-1817). An Exhibition of Fine Watercolour Drawings of the Appian Way*, catalogue of the exhibition (London, Manning Gallery, 5 June – 16 July 1960), London: J. Manning.
- Marini G. (2004), *Paesaggio d'après nature e convenzioni vedutistiche: su Antonio Marinoni e le litografie del Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 25, pp. 269-277.
- Masdea M.C. (1991), *Le Vestiture del Regno di Napoli: origini e fortune di un genere nuovo*, in *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 14 settembre – 14 novembre 1991; Napoli, Museo Duca di Martina, 7 dicembre – 9 febbraio 1992), a cura di M.C. Masdea, Angela Caròla-Perrotti, Napoli: Guida Editori, pp. 41-46.
- Massafra M.G. (1993), *Via Appia illustrata ab Urbe Roma ad Capuam. Disegni di Carlo Labruzzi nel Gabinetto Comunale delle Stampe*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», n.s. 7, pp. 43-56.
- Mazzochi A.S. (1727), *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas campanas inscriptiones. Commentarius*, Napoli: Ex typographia Felicis Muscae.
- Mazzocca F. (2005), *Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta, 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi, Milano: Skira, pp. 121-128.
- Oppé A.P. (1952), *Alexander and John Robert Cozens*, London: Adam and Charles Black.

- Ottani Cavina A., a cura di (2001a), *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 3 aprile – 9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre – 9 dicembre 2001), Milano: Electa.
- Ottani Cavina A. (2001b), *John Robert Cozens. Londra 1752-1797*, in Ottani Cavina 2001a, pp. 36-44.
- Paolini R. (1812), *Memorie sui monumenti di antichità e di belle arti, ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei, ed in Pesto*, Napoli: Dai torchi del Monitore delle Due Sicilie.
- Pilo G.M. (1997), *Quella "riscoperta" di Marinoni trentacinque anni or sono*, in *Antonio Marinoni. 1796-1871*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 14 dicembre – 16 marzo 1997), a cura di F. Casagrande, Milano: Electa, pp. 26-32.
- Postle M., Simon R., edited by (2014), *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, catalogue of the exhibition (New Haven, Yale Center for British Art, 6 March – 1 June; Amgueddfa Cymru, National Museum Wales, 5 June – 26 October 2014), New Haven and London: Yale University Press.
- Pratilli F.M. (1745), *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, In Napoli: Giovanni di Simone.
- Rossini L. (1839), *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli, colle principali vedute di ambedue le città, delle campagne e dei paesi frapposti*, Roma: Presso l'Autore.
- Rucca G. (1828), *Capua Vetere ossia Descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro*, Napoli: Dalla tipografia di Luigi Nobile.
- Rucca G. (1856), *Anfiteatro Campano*, «Real Museo Borbonico», XV, pp. 1-23.
- Saint-Non J.-C. Richard, Abbé de (1781-1786), *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, II-III, Paris: Imprimerie de Clousier.
- Sarazani F. (1970), *La via Appia di Carlo Labruzzi*, Roma: Editalia.
- Seven Sketch-Books* (1973), *Seven Sketch-Books by John Robert Cozens (Formerly in the Collection of William Beckford)*, sold by Order of His Grace the Duke of Hamilton and Brandon, London, 29th November 1973, London: Sotheby & Co.
- Simon R. (2014), *Richard Wilson, Rome, and the transformation of European art*, in Postle, Simon 2014, pp. 1-33.
- Sloan K. (1986), *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven and London: Yale University Press.
- Solkin D.H., edited by (1982), *Richard Wilson. The Landscape of reaction*, catalogue of the exhibition (London, Tate Gallery, 3 November 1982 – 2 January 1983; New Haven, National Museum of Art, 20 April – 19 June 1983), London: Tate Gallery.

- Solkin D.H. (2009), *Education and Emulation*, in *Turner and the Masters*, catalogue of the exhibition (London, Tate Britain, 23 September 2009 – 31 January 2010; Paris, Galeries Nationales, Grand Palais, 22 February – 24 May 2010; Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 June – 19 September 2010), edited by D.H. Solkin, London: Tate Gallery Publ., pp. 99-120.
- Spinosa N. (2001), *I vedutisti stranieri a Napoli e nel sud dell'Italia*, in *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 31 marzo – 29 luglio 1991), a cura di G. Marcenaro, P. Boragina, Milano: Electa, pp. 381-385.
- Spinosa N., Di Mauro L. (1993), *Vedute Napoletane del Settecento*, Napoli: Electa.
- Spirito F. (2003), *Lusieri*, Napoli: Electa.
- Stainton L. (1990), *La terra classica: pittori inglesi a Napoli nel Settecento e nell'Ottocento*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli: Electa, pp. 69-74.
- Stolzenburg H. (2007), *Franz Ludwig Catel (1778-1856). Paesaggista e pittore di genere*, Roma: Artemide.
- Strazzullo F. (1977), *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, I, Galatina: Congedo Editore.
- Trombetta V. (1986), *Una pagina di storia dell'Anfiteatro Campano (Documenti d'archivio)*, «Capys», 19, pp. 81-96.
- Vasori O. (1981), *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma: De Luca.
- Venosta F.G., Solari A. (1982), «Un monumento da salvare». *Notizie dall'archivio storico diplomatico della città di Capua*, «Capys», 15, pp. 12-24.
- Warrell I. (2009), 'Stolen Hints from Celebrated Pictures': *Turner as Copyist, Collector and Consumer of Old Master Paintings*, in *Turner and the Masters*, catalogue of the exhibition (London, Tate Britain, 23 September 2009 – 31 January 2010; Paris, Galeries Nationales, Grand Palais, 22 February – 24 May 2010; Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 June – 19 September 2010), edited by D.H. Solkin, London: Tate Gallery Publ., pp. 41-55.
- Watson F.J.B. (1960), *A forgotten Artist of 18th Century - Carlo Labruzzi (1748-1817)*, «The Antique Collector», 30, pp. 95-101.
- Woodbridge K. (1970), *Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead 1718 to 1838*, Oxford: Clarendon Press.

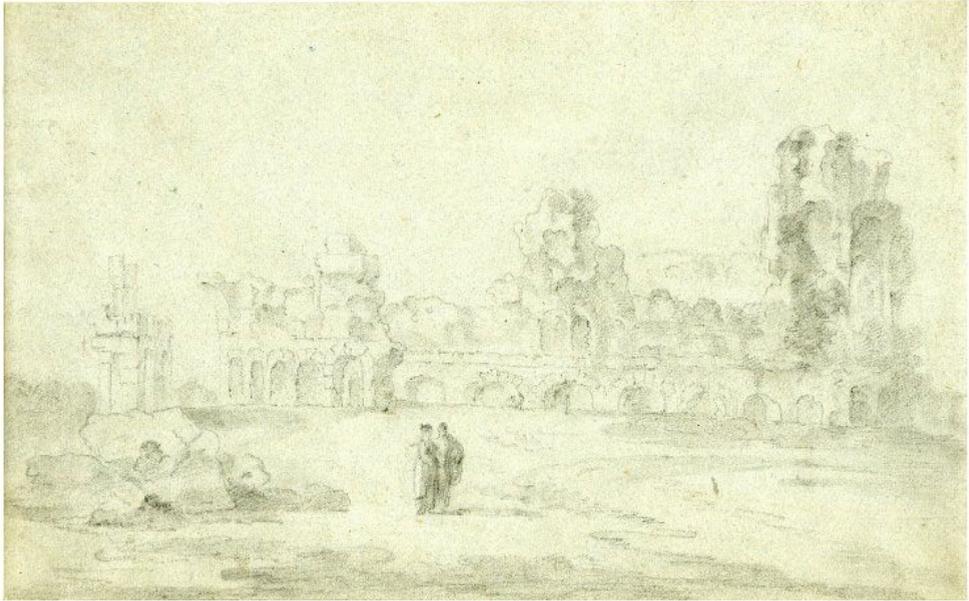
Appendice

Fig. 1. Richard Wilson, *Ruins of the Amphitheatre at Capua*, Londra, British Museum



Fig. 2. Domenico Cunego da Charles-Louis Clérisseau, *Amphitheatre of Capua / Amphithéâtre de Capoue*, Londra, British Museum



Fig. 3. Alessandro D'Anna, attribuito a, *L'Anfiteatro Romano di Capua*, Collezione Banca Popolare di Novara - Banco Popolare



Fig. 4. Pierre Gabriel Berthault, Jean Dambrun (inc.), *Ruines de l'antique Amphithéâtre de Capoue*, in J.-C. Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, II (Paris 1782), pl. 128



Fig. 5. Louis Germain, Jean-Baptiste Racine da Louis-Jean Desprez, *Vue des Ruines d'un des Escaliers de Amphithéâtre de Capoue*, in J.-C. Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, II (Paris 1782), pl. 126



Fig. 6. Vincenzo Aloja, Georg Hackert da Jacob Philipp Hackert, *Anfiteatro Campano a S. Maria di Capua*, collezione privata



Fig. 7. Carlo Labruzzi, *Ruins at Capua*, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



Fig. 8. Carlo Labruzzi, *Anfiteatro di Capua*, Roma, Biblioteca Romana Sarti, Accademia di San Luca



Fig. 9. J.M. William Turner, Thomas Girtin da John Robert Cozens, *The Amphitheatre of Ancient Capua*, Londra, Tate

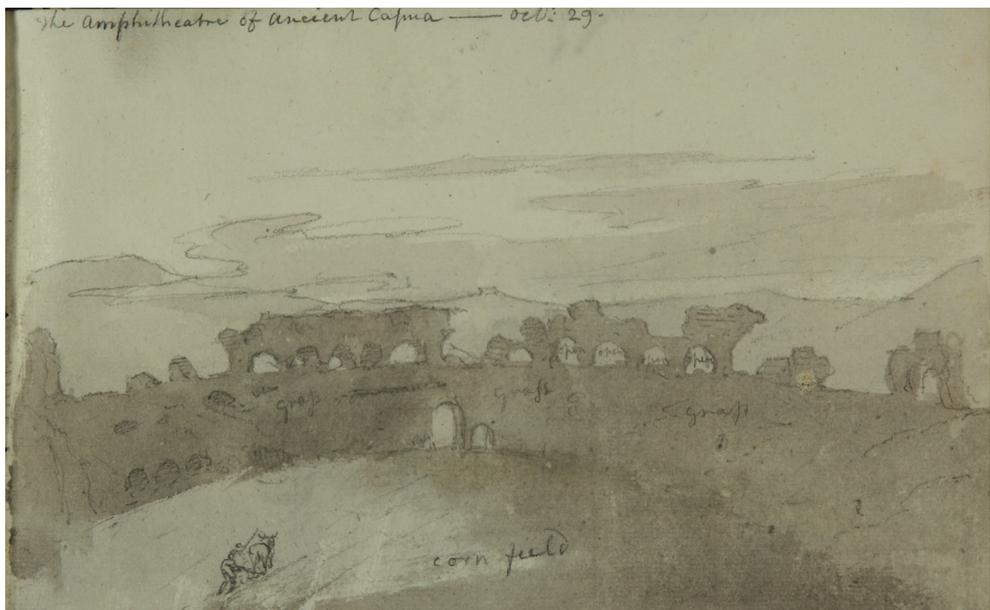


Fig. 10. John Robert Cozens, *The Amphitheatre of Ancient Capua*, Manchester, The Whitworth, The University of Manchester, courtesy of the Whitworth, The University of Manchester



Fig. 11. Pietro Parboni da Franz Ludwig Catel, *In Capua i muli vanno del basto il peso a scaricar*, collezione privata (Foto Trippini)



Fig. 12. Antonio Marinoni, *Rovine dell'Anfiteatro di Capua*, Bassano del Grappa, Museo Civico

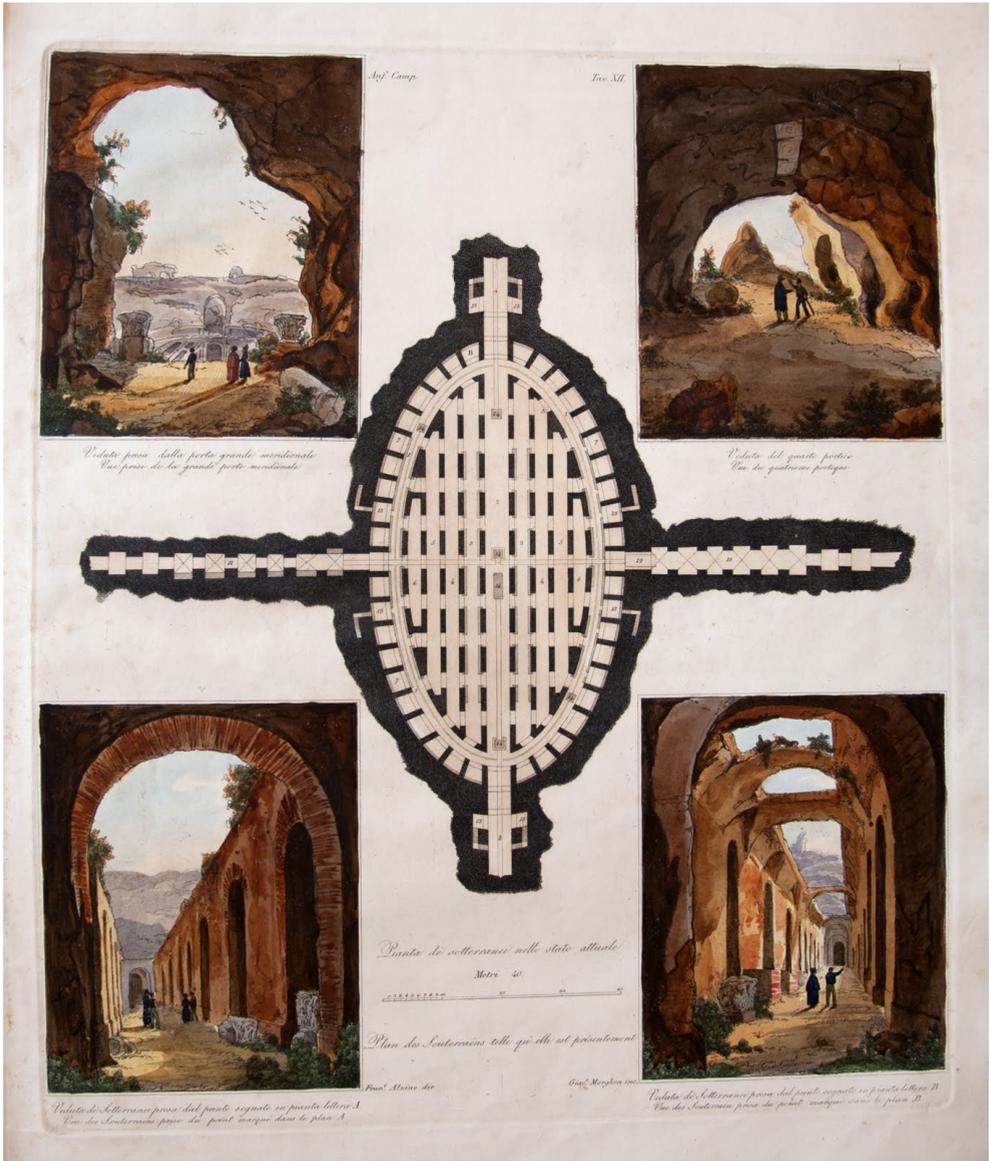


Fig. 13. Giacomo Morghen da Francesco Alvino, *Pianta dei sotterranei*, *Veduta presa dalla porta grande meridionale*, *Veduta del quarto portico*, *Veduta dei sotterranei*, in F. Alvino, *Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato* (Napoli 1833), tav. XII. Capua, Biblioteca del Museo Campano (Foto F. Rinaldi)



Fig. 14. Luigi Rossini, *Avanzi dell'Anfiteatro di Capua. Esterno*, Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte



Fig. 15. Luigi Rossini, *Avanzi dell'Anfiteatro a S. Maria di Capua. Interno*, in L. Rossini, *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli* (Roma 1839), tav. LXVIII

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

