

Le vedute pittoriche e il viaggio (tra reale e virtuale) nella Toscana sette-ottocentesca*

1. Le origini rinascimentali dei disegni di paesaggio

Fin dalla prima metà del XIV secolo si diffonde nell'arte della rappresentazione spaziale italiana e specialmente toscana l'attenzione per il paesaggio.

Ben prima dei cartografi, sono i pittori senesi del Trecento che "svilupparono un senso della bellezza naturale piuttosto inusuale per il periodo, che non trova riscontro – per esempio – nella coeva tradizione pittorica fiorentina". Infatti gli sfondi rocciosi delle pitture di Giotto, quasi quinte teatrali, danno un sostegno insostituibile alla costruzione spaziale della scena, ma non lasciano trapelare un benché minimo indizio sull'interesse del suo autore per l'osservazione della natura e più in generale del territorio. Le montagne sono stilizzate a terrazze o a guglie e le città sono rappresentate mediante qualche edificio, con colori di fantasia.

Invece, è "negli affreschi con l'*Allegoria del Buono e del Cattivo Governo* (1338) che Ambrogio Lorenzetti dipinse nel Palazzo Pubblico di Siena che si trovano i primi paesaggi dell'arte occidentale giunti sino a noi, intesi nel senso moderno della parola. La loro fedeltà al dato reale li rende unici per circa un secolo" (Bruscoli, 2000, pp. 30-31).

Bisognerà tuttavia attendere i primi decenni del XV secolo perché, nel vivace clima dell'Umanesimo toscano e soprattutto fiorentino, molti artisti si volgarono verso una nuova idea dello spazio: questo – con richiamo all'età classica – viene ora studiato con interesse scientifico e con una nuova percezione della luce e della geometria. Grazie so-

prattutto alla invenzione del metodo della prospettiva lineare – che la tradizione attribuisce a Filippo Brunelleschi (1377-1446) – il paesaggio comincia poi ad essere inteso "come uno spazio delimitato con un punto di vista unico e privilegiato" nelle opere di tanti pittori di quello stesso secolo, come Masaccio e Paolo Uccello, Domenico Ghirlandaio e Alessandro Baldovinetti, Piero della Francesca, il Pollaiuolo e Leonardo da Vinci (Bruscoli, 2000, pp. 33-34).

Nel significato comune odierno, per veduta si intende una rappresentazione (manoscritta o a stampa) "fedele dei luoghi", ripresa quindi dal vero con moduli ora panoramici e ora prospettici¹, che si impone come genere figurativo autonomo rispetto alla pittura d'arte, con applicazione specifica ai diversi contesti e oggetti spaziali (territori rurali, realtà urbanistico-edilizie d'insieme e particolari).

Carattere comune al variegato genere vedutistico che si lega sempre più strettamente alla pratica del viaggio (fino a quello moderno turistico del *Grand Tour* a largo raggio, e a quello naturalistico, statistico e amministrativo a breve raggio) è il realismo del ritratto, ciò che presuppone ovviamente il pieno superamento e l'eliminazione dalle rappresentazioni degli elementi immaginari, fantastici o simbolici propri di tante figure medievali, e la scissione dal genere artistico abituato a considerare il paesaggio in modo sussidiario, come mero sfondo di composizioni più o meno complesse di figura o di storia (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, pp. 9-10).

Nel tardo Rinascimento e nei primi secoli dell'età moderna l'arte della rappresentazione ali-

menta il filone del vedutismo (correlato specialmente alle figurazioni di parti di città e di singoli monumenti urbani, oppure di scorci o spazi panoramici anche extraurbani di pretta intonazione georgica), che incontra ora un favore crescente da parte del grande pubblico, ed è diffuso e reso celebre dalla stampa, oppure alimenta il filone della cartografia prospettico-vedutistica, riferita a 'ritratti' di città e centri minori e di territori di dimensioni non eccessive, prodotta – su supporti cartacei o con pitture su parete – per motivi ora commerciali (in genere per costruire atlanti o per corredare guide e altre pubblicazioni erudite) e ora politico-istituzionali o quanto meno di celebrazione culturale.

Per la Toscana, dei caratteri di molte di queste rappresentazioni vedutistiche o prospettiche moderne, in larghissima parte prodotti occasionali risalenti ai secoli XVI-XIX, si può avere chiara idea dalla visita del fiorentino "Museo Storico Topografico Firenze com'era" oppure sfogliando gli studi dedicati a Firenze (Mori, Boffito, 1926; e Chiarini, Marabottini, 1994) e alle altre principali città toscane (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990; Masetti, 1964; Pellegrini, 1968; Lucarelli, 1995; e Frati, 2000)².

Alcuni di questi prodotti, come la cosiddetta pianta prospettica a stampa di Firenze detta "della catena" del 1470-80, attribuita con molte ragioni al grande pittore cartografo fiorentino Francesco Rosselli, e come le tante altre scenografiche rappresentazioni a volo d'uccello della stessa città dei secoli XV-XVII, o come la serie delle grandi e scenografiche prospettive a colori (che si conservano nello stesso museo fiorentino) delle 14 ville medicee immerse nei loro contorni verdi, dipinte con speciale raffinatezza per il piacere del granduca Ferdinando I e dei suoi ospiti dal pittore fiammingo toscanizzato Giusto Utens tra il 1599 e il 1602, godono di universale celebrità (Chiarini, Marabottini, 1994, pp. 85-87).

È a tutti noto che tale funzione politico-culturale è svolta – a partire dalla seconda metà del XV secolo e soprattutto nel corso dell'intero XVI secolo e anche successivamente – dalle "gallerie cartografiche": come, nel XV secolo, le "camere delle città" fatte affrescare in Vaticano da papa Innocenzo VIII al Pinturicchio e nella loro residenza di Mantova dai marchesi Gonzaga, oppure come le dipendenze territoriali della Terraferma fatte dipingere nella sala delle udienze del palazzo dei Dogi a Venezia dai reggitori della Repubblica fin dal 1460; e come specialmente i grandi cicli cartografici cinquecenteschi fiorentini di Palazzo Vecchio (opera di Egnazio Danti), e tanti altri murali

pertinenti a edifici di proprietà di grandi famiglie (basti ricordare quello coevo della villa di Capraola dei Farnese, con la carrellata delle città e dei territori dai medesimi dominati e amministrati).

Molte delle vedute e mappe via via costruite in pezzo unico su carta o su parete (e poi, dalla fine del XV secolo, diffuse anche in molteplici copie a mezzo stampa) servivano, infatti, anche e soprattutto "come elementi decorativi" funzionali al potere, perché, con le loro decorazioni e scritte, trasmettevano importanti messaggi simbolici, filosofici e patriottici/politici: una delle funzioni di una mappa era proprio "quella di mettere in luce la raffinatezza e la cultura di chi l'aveva commissionata, acquistata o, semplicemente, esposta", oppure i territori politicamente governati e i beni fondiari di proprietà; e ciò rendeva le mappe, oltre che strumenti di dominio, anche "elementi di arredo particolarmente adatti ai palazzi e alle abitazioni dei potenti [...]. Qui, il pubblico, in attesa di essere ricevuto nella sala delle udienze, aveva il tempo di ammirare nei particolari le figure, le carte geografiche e gli oggetti che il signore o i suoi ministri avevano deciso di mettere in mostra, e ne assorbiva i messaggi" (Barber, 2001, p. 56).

Va detto però che non sempre è chiaro il rapporto tra la pittura di paesaggio, le rappresentazioni vedutistiche urbane e le vere e proprie rappresentazioni cartografiche, realizzate con ricorso al linguaggio della prospettiva e dell'arte pittorica e, del resto, non è spesso possibile stabilire una chiara distinzione tra i due generi. E questo perché, non di rado, i cartografi furono nello stesso tempo anche e in primo luogo dei pittori.

Per l'osservazione e la misurazione dello spazio, fino almeno allo scadere del XVII secolo e spesso anche ben oltre, il disegno vedutistico dal vero – così come larga parte del rilevamento cartografico – si avvale del sistema della quadrettatura e dei punti prospettici di fuga. Da allora, gli artisti e i tecnici territoriali presero "a valersi con sempre maggiore frequenza di alcuni strumenti ottici, quali il cannocchiale e soprattutto la camera oscura o ottica, una sorta di visore portatile munito di lenti e specchi che, potenziando i dettagli, forniva al disegnatore un orizzonte più dilatato e una visione più precisa del paesaggio che intendeva rappresentare" (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 11).

Anche la cartografia di qualsiasi genere (compresa la produzione costruita per chiare finalità politiche applicative, a qualsiasi scala faccia riferimento), infatti, fino alle grandi operazioni geodetiche e catastali particellari sette-ottocentesche (quando si consuma la compiuta separazione tra



la pittura o il disegno di paesaggio e la rappresentazione cartografica in scala conforme), mostra due anime che risultano indissolubilmente intrecciate: quella euclidea-tolomaica, vale a dire la scientifica 'oggettiva' propria della misurazione e della costruzione matematica che comincia a diffondersi ed affermarsi tra Quattro e Cinquecento, e quella pittorico-vedutistica o corografica, vale a dire la percettiva 'soggettiva' tipica dell'osservazione e descrizione visiva della tradizione tardo-medievale, che si rinnova e modernizza proprio nei tempi rinascimentali.

Alla luce di tanti prodotti settecenteschi e persino primo-ottocenteschi, volutamente costruiti (almeno per larga parte) con il linguaggio prospettico o vedutistico e quindi percettivo, considerato senz'altro più idoneo a mettere a fuoco determinate caratteristiche ambientali e territoriali (orografia, usi del suolo e fruizioni sociali delle risorse, sviluppi urbani, ecc.), è poi difficile sostenere che il concetto di innovazione tecnico-scientifica sia applicabile rigidamente alla sola cartografia di stampo euclideo-tolomaica, destinata appunto, ma soltanto nella prima metà del XIX secolo, ad obliterare l'antico filone realizzato con modi di vedere pittorico-umanistici, e per tale motivo particolarmente apprezzato anche per i suoi contenuti artistici.

È dato per certo che, durante quasi tutto il Medioevo, cioè fino ai primi decenni del XV secolo, la chiave metrica della rappresentazione che fu degli antichi era stata quasi smarrita. È dal primo Quattrocento che la sempre più cospicua produzione cartografica (dedicata in primo luogo alle città) si basa diffusamente sul modulo prospettico, e quindi sull'integrazione del sapere pittorico tradizionale con quello nuovo di una 'misura', pur non sistematica e rigorosa. Soltanto da allora, infatti, la città comincia ad essere rappresentata come una superficie definita da un insieme di misure astratte.

Ha di recente scritto David Woodward che il tanto celebrato Tolomeo, per quasi un secolo seguito come Maestro indiscutibile per il disegno delle mappae mundi, alla fin fine ebbe invece, almeno nel breve periodo, una scarsa influenza sulla successiva produzione della cartografia (anche in scala) a grande dettaglio – vale a dire la corografica/topografica e la cittadina –, anche perché l'apprezzamento maggiore da parte dell'utenza continuò ad indirizzarsi verso il modo artistico prospettico-pittorico "di guardare il mondo" tipico dell'arte tardo-medievale e umanistica. In altri termini, "gli artisti e i loro committenti apprezzavano – e continuarono ad apprezzare a

lungo – il modo prospettico di guardare il mondo", mentre solo pochi scienziati "cosmografi e i committenti di carte geografiche pensavano che le loro carte dovessero sembrare come quelle che proponeva Tolomeo" (Camerota, a cura, 2001; e Cantile, Lazzi, Rombai, a cura di, 2004, p. 46).

Del resto, anche per Tolomeo, la corografia, "in quanto rappresentazione di parti limitate del mondo conosciuto, non era materia per il geografo, ma per il pittore". E quindi, "nell'assenza di qualsiasi indicazione in proposito, spettava ai pittori il compito di trovare il modo più soddisfacente per esprimere la rassomiglianza visuale con l'oggetto descritto, città o regione che fosse".

Il processo di elaborazione di un linguaggio per la rappresentazione corografica e urbana si protrasse per tutto il Quattrocento; i pittori corografi, pur guardando con interesse alla nuova cultura scientifica di stampo euclideo-tolomaico, andarono maturando un linguaggio che consentisse loro "la messa a fuoco del luogo da rappresentare nella sua globalità", identificandosi "con una visione dall'alto, dove la forma, la distribuzione delle emergenze nello spazio interno e le loro sembianze architettoniche fossero chiaramente leggibili" (Nutti, 2001, p. 271).

Occorrerà attendere il 1503 e la pianta leonardiana di Imola per poter disporre di un prodotto di straordinaria modernità espressiva e di piena attendibilità geometrica, rimasto peraltro manoscritto e quindi sconosciuto, e pertanto non in grado di influenzare la produzione cartografico-urbana che mantenne a lungo, praticamente per quasi tutta l'età moderna, almeno in parte le tradizionali caratteristiche pittoriche tardo-medievali e rinascimentali.

2. Il vedutismo sei-settecentesco tra il piacere di "toccar di penna vaghissimi paesi" e l'interesse della politica

Per il XV secolo, si ricordavano come particolarmente innovativi i paesaggi "mirabili e a largo raggio" dipinti, come sfondi, specialmente da Piero della Francesca e dal Pollaiuolo. Ma fin dal primo Cinquecento la pittura di paesaggio vera e propria raramente approda al genere dell'ampia e profonda veduta panoramica tale da qualificarsi come iconografia territoriale; anziché inquadrare "vasti orizzonti", tende piuttosto a concentrarsi su "scorci ravvicinati e rassicuranti" di città o palazzi e altri edifici o spazi monumentali, privilegiando i rapporti con il potere, per il quale la rappresentazione artistica – così come quella cartografica pro-

priamente detta – diventa “mezzo di affermazione politica di estrema importanza”.

Il caso più emblematico è costituito dalle decorazioni eseguite nel 1563-65 da Giorgio Vasari e aiuti negli ambienti monumentali del fiorentino Palazzo Vecchio, e specialmente del Salone dei Cinquecento, al fine di celebrare le vittorie di Cosimo I dei Medici, con nel solo Salone oltre trenta vedute e prospettive (assai realistiche anche nei dettagli, grazie ad un preliminare accurato lavoro di ricognizione sul terreno) delle città e dei centri minori toscani già assoggettati o da poco conquistati dal potere ducale (Cantelli et alii, 2004, pp. 268, 274 e 278)³. Ma altri esempi assai significativi sono dati dai bozzetti riferiti a brevi scorci di paesaggi urbani e rurali disegnati nel corso dello stesso secolo, sempre con singolare verismo, dal poco noto domenicano del convento fiorentino di San Marco frà Bartolomeo, e da artisti ben conosciuti come Federico Zuccari, Cristoforo Allori, Jacopo Ligozzi e altri ancora. Per tutto il XVI secolo, comunque, nella cerchia artistica toscana, lo studio di paesaggio fu esperienza accessoria (quasi fosse ricerca legata alla preparazione di sfondi) rispetto al disegno di figura o di storia che rimase sempre prioritario.

Solo con l'aprirsi del XVII secolo, la innovativa tradizione prospettica-naturalistica quattrocentesca viene ripresa e rinnovata grazie anche agli stimoli culturali e alla munifica protezione accordati dalla famiglia granducale, tanto che è stato scritto che devesi proprio al favore e alla committenza dei Medici lo sviluppo della moderna pittura di paesaggio; di sicuro, “Firenze e la Toscana raggiungono in questo genere livelli di notevole interesse” (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 11).

L'artefice principale di tale processo fu l'architetto ingegnere, pittore e scenografo fiorentino Giulio Parigi (1571-1635), un vero figlio d'arte (dell'architetto ingegnere e pittore Alfonso il Vecchio anch'egli al servizio dei Medici) gravitante intorno alla corte e al governo granducale. Nella sua celebre scuola di via Maggio fondata tra Cinque e Seicento, ove insegnava “prospettiva, architettura civile e militare, e un bello e nuovo modo di toccar di penna vaghissimi paesi”, aprì “una nuova stagione per questo tipo di disegno” che, in breve tempo, divenne “per la prima volta campo di ricerca di artisti specializzati”. Dalla scuola del Parigi (che fu anche apprezzato agrimensore e cartografo) uscirono tanti allievi destinati a lasciare impronte innovative nei generi della veduta paesistica e cartografica e a servire (anche in pianta stabile, come ingegneri architetti civili e militari)

il granduca e il suo governo: come il lorenese Jacques Callot, il partenopeo Filippo Napolitano, e i toscani fratelli Remigio e Giovan Francesco Cantagallina, Ercole Bazzicaluva, Alfonso Parigi il Giovane (figlio di Giulio), Pietro Ciafferi detto lo Smargiasso, Baccio del Bianco e Stefano della Bella. Quest'ultimo fu autore (intorno al 1650) anche della grande e sorprendente veduta panoramico-prospettica di Firenze dedicata al granduca, oggi conservata al Louvre, ripresa con particolare ampiezza spaziale dalla collina di Bellosguardo: “una rappresentazione puntuale della città e della sua immediata campagna” (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, pp. 11-13)⁴.

Se si fa eccezione per la produzione correlata alla loro professione di pubblici agrimensori e/o di ingegneri architetti al servizio dello Stato granducale, chiaramente condizionata dai più diversi e contingenti bisogni dell'economia agricola e della politica governativa, le ricerche e le attività figurative ‘pure’ degli allievi del Parigi “furono orientate principalmente su tranquille rappresentazioni di paesi e paesaggi: vedute di città dalla configurazione puntuale”, quasi arcadica, “articolata entro quinte costituite da arbusti o grandi alberi tanto da ricreare nella composizione il gioco teatrale di una scenografia” (Cantelli et alii, 2004, pp. 373-376 e 380-381); gli allievi del Parigi di regola popolano i loro paesaggi urbani o rurali di “personaggi di estrazione sociale profondamente diversificata” e di “episodi di vita quotidiana” oppure di quelli solenni e spesso anche scenografici riferiti alle festività, alle cerimonie e celebrazioni, agli eventi ludici (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 13).

Nonostante questi importanti risultati della ricerca figurativa fiorentina, è dalla fine del XVII secolo che la veduta mostra un ulteriore salto di qualità in realismo e introduzione di componenti decorative e pittoresche, che anticipano il vedutismo settecentesco, grazie all'arrivo a Firenze di alcuni artisti stranieri, come il polacco Pandolfo Reschi (1627-91)⁵ e soprattutto l'olandese Gaspar Van Wittel, solito usare un supporto cartaceo con formato basale doppio dell'altezza, tale da consentirgli “ampie inquadrature panoramiche nitide nel segno, felici per rigore compositivo e per qualità narrative e documentarie”. Tra il 1694 e il 1710 circa, Van Wittel produsse a Firenze, per il principe Ferdinando figlio di Cosimo III, vari disegni generali e parziali della città e tre grandi vedute a tempera del centro urbano prese dal Pignone, dalle Cascine e dalla Pescaia di San Niccolò, con le viste della Villa di Montegufoni e della Certosa del Galluzzo (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi,



1990, p. 13 segg.; Cantelli et alii, 2004, p. 319 e Chiarini, Marabottini, 1994, pp. 119-128).

Con la nuova dinastia dei Lorena e gli indirizzi fisiocratici che sottendono la loro politica giuridico-economica, a partire dai primi anni '40 del XVIII secolo, l'interesse culturale dei ceti borghesi (che possiamo considerare turistico ante-lettera) si sposta più marcatamente dalla città verso la campagna e verso i suoi centri storici minori. Insieme ai tradizionali spostamenti nei santuari (Vallombrosa e La Verna *in primis*), è la sempre più diffusa pratica della villeggiatura negli spazi aperti rurali e nei piccoli centri termali che giustifica la fortuna del genere delle rappresentazioni pittorico-vedutistiche realizzate dal vero, "da proporre ad un pubblico sempre più interessato". Ciò è dimostrato dal successo straordinario che arrise alle sistematiche raccolte di figure toscane di Giuseppe Zocchi (edite nel 1744) e ai coevi resoconti di piccoli e capillari viaggi eruditi effettuati nella regione (gli odepurici) a partire da quelli di Giovanni Lami nel Valdarno di Sotto dei primi anni '40 (Greppi, 1998, p. 68) e di Antonio Donati al santuario di Vallombrosa (ritratto con 36 vedute) del 1782; oppure alle opere di sistematica esplorazione scientifica e di riorganizzazione e pianificazione delle risorse naturali toscane che, non di rado, sono corredate da cartografie e appunto "da viste", come dimostrano i trattati a stampa di Antonio Cocchi e di Antonio Picchierai sulle stazioni termali di Pisa e Montecatini (rispettivamente del 1750 e del 1787) e lo studio di Ferdinando Morozzi sull'Arno edito nel 1766 (con vedute di Giuseppe Zocchi, Cosimo Zocchi, Antonio Terreni e altri ancora).

Come già nel tardo Seicento, intorno alla metà del XVIII secolo si assiste al rinnovamento del vedutismo toscano prodotto dall'incontro con altre correnti artistiche quale quella veneziana, rappresentata dal grande Canaletto. Al soggiorno a Firenze (nel 1742) del di lui allievo Giovanni Bellotto – che vi eseguì sette dipinti di ambienti fiorentini presi quasi sempre dall'Arno (tra i quali eccelle la *Veduta d'una parte di Firenze dalla Vaga Loggia*, conservata a Russborough) ed uno di ambiente urbano lucchese – devesi infatti il primo approccio al genere della veduta del più dotato vedutista toscano del XVIII secolo: il giovane architetto e disegnatore, pittore e incisore Giuseppe Zocchi, autore delle due prime opere sistematiche commissionategli dal marchese Andrea Gerini, entrambe edite nel 1744 col titolo, rispettivamente, di *Scelta delle XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze* (appunto 24 figure), e di *Vedute delle ville e d'altri luoghi della*

Toscana (ben 50 figure) (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 25; e Chiarini, Marabottini, 1994, pp. 152-160).

È proprio con Zocchi che si può parlare della gestazione se non della vera e propria nascita di un nuovo genere di rappresentazione del territorio: quello del viaggio pittorico (Chiarini, Marabottini, 1994, pp. 134-152).

Le opere dello Zocchi sono infatti ordinate "secondo un progetto che potremmo definire di topografia politica", pur mancandovi del tutto un testo di commento e di descrizione geografica: "nel percorso di Zocchi un ruolo importante era svolto dal fiume [Arno], ma il soggetto non si allontanava molto dai luoghi più noti della città o di quella campagna che più direttamente rimandava alla cultura urbana, rappresentata dalle ville" (Greppi, 1998, p. 69).

Zocchi – con i suoi raffinati disegni in inchiostro nero e acquerello grigio – esprime (con un livello grafico degno di essere comparato a quello dei maestri veneti) un vivo "senso del territorio", "fotografando" con estremo realismo ora scorci urbani, monumenti e paesaggi campestri e ora "l'Arno vera e propria arteria in cui pulsa larga parte della vita cittadina"; si tratta di ambienti sempre animati mediante "gradevoli bozzetti che assai vivacemente riproducono i più diversificati aspetti della vita quotidiana" o "viaggiatori a piedi o a cavallo che il disegnatore si compiace talvolta di cogliere nel corso del loro cammino". Specialmente l'opera dedicata alle ville ricorda da vicino la raccolta delle lunette (con ampie prospettive a volo d'uccello) delle residenze mediche di campagna raffigurate tra Cinque e Seicento da Giusto Utens e conservate nel Museo "Firenze com'era".

Oltre alle due raccolte, Zocchi deve essere ricordato anche per tante altre vedute e dipinti fiorentini e per tre viste della senese Piazza del Campo, ripresa in tempi diversi durante lo svolgimento del palio, e soprattutto per le opere più impegnative ed emblematiche costituite da tre grandi vedute panoramiche della città: la Veduta di Firenze dal Convento dei PP. Cappuccini di Montughi (incisa ad Augsburg da Johan Andrea Pfeiffel), che è poi la tavola che apre la Scelta del 1744, dove "sotto un grande cielo si staglia in lontananza il mosso profilo della città, circondata da ampi appezzamenti di terreno accuratamente suddivisi e coltivati. La componente umana contribuisce a rafforzare l'atmosfera di serena occupazione: i contadini sono intenti ai lavori campestri, nelle strade il traffico di uomini e carrozze scorre ordinatamente e, nel margine inferiore sinistro, in primo piano, alcuni intellettuali sembrano intenti ad ammirare e a di-

scutere sul palcoscenico naturale ed umano che si apre loro di fronte; un disegnatore – che poi è Zocchi stesso – è intento a ritrarre la scena” (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, pp. 22-27). Si rammentano poi le vedute del 1760-64 (possedute dalla Cassa di Risparmio di Firenze), a penna e acquerello, di Firenze dall'esterno di Porta San Gallo la prima e dalla Via Pisana a sud-ovest la seconda, con la città che si offre ad una visione panoramica dei viaggiatori provenienti da Bologna e Pisa in modo nitido e luminoso, con le sue mura e porte e con gli edifici che svettano oltre la cinta storica (Chiarini, Marabottini, 1994, p. 151).

Altri vedutisti di eccellenza gravitanti intorno alla corte granducale qualche tempo dopo, precisamente durante il principato di Pietro Leopoldo (1765-90), sono il “multiforme artista livornese” Giuseppe Maria Terreni e il tedesco Jakob Philipp Hackert. Il primo fu autore nel 1783 e nel 1789, proprio per il suo sovrano, dei 18 disegni colorati a tempera riuniti nella *Raccolta delle più belle vedute della città e porto di Livorno* (poi incisi da Ferdinando Fambrini e altri autori), che offrono “un panorama assai preciso della città labronica, con i suoi canali e i suoi ponti, con il suo porto variopinto e affollato di navi”, e dell’ariosa grande e articolata *Veduta di Firenze dalla collina di Bellosguardo* (conservata in Palazzo Pitti).

Hackert, amico di Goethe, nel 1778 dipinse e fece incidere all’acquaforte per il granduca di Toscana 4 vedute sempre del porto di Livorno, immagini che “denunciano una nuova sensibilità per il paesaggio e un nuovo modo di interpretare la veduta”. L’artista germanico, infatti, “trasferisce in queste immagini il ricordo del porto partenopeo” (Napoli era divenuta uno dei soggetti privilegiati del paesaggio europeo) con l’interesse per il pittoresco e per il folclore, fatto che giustifica gli inserti “di costume” come il gruppo di orientali sul porto, nonché il compiacimento romantico per lo scatenarsi degli elementi naturali, per il mare in tempesta e per le scene di naufraghi: “caratteri che rappresentano una novità nel vedutismo toscano”. È da sottolineare che, a dopo il trasferimento definitivo di Hackert in Toscana nel 1799 (con l’artista che abitò una villa nella periferia fiorentina di Careggi), risalgono altre notevoli composizioni dagli analoghi caratteri, come la vista ad olio di Pisa dalla Porta a Mare e la luminosa veduta delle granducali Ville di Careggi e Petraia, con le quinte arboree e le figure di contadini in primo piano, e con la nitida descrizione degli edifici, della vallata e delle alture lontane (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 30; Chiarini, Marabottini, 1994, pp. 173-175 e 180-181)⁶.

3. Il vedutismo al servizio del principe

Tra le tante rappresentazioni prettamente territoriali di stampo vedutistico-prospettico specificamente correlate alle pratiche amministrative dei governi toscani, e soprattutto di quello granducale, spiccano varie raccolte organiche di vedutistica dei secoli XVII-XVIII.

La prima riguarda i 32 raffinati ritratti panoramici a penna con acquerello dei centri abitati grandi e piccoli dello Stato Senese, incastonati ciascuno nel suo ambiente morfologico e agrario, redatti nella seconda metà (probabilmente gli anni '80) del XVII secolo dall’architetto e pittore Antonio Ruggieri, atlante rimasto finora stranamente inedito nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Palatino*, C.B. 4-80, *Città e castelli del Senese*). Le tavole – corredate di essenziali didascalie relative alle principali emergenze edilizie e architettoniche (di interesse religioso, civile e militare) rappresentate con precisione veristica e puntualmente localizzate nei tessuti urbani con specifici richiami alfabetici – paiono ben rispondere al bisogno di conoscenza a fini politico-territoriali del granduca Cosimo III, sempre interessato alle rappresentazioni geografico-descrittive e cartografiche, che ne fu evidentemente il committente.

Il secondo corpo di immagini vedutistiche fa riferimento all’ambiente apuano, e precisamente ai numerosi comunelli del Ducato Cybo Malaspina di Massa e Carrara, disegnati a penna semplice, con non minore sapienza artistica rispetto al corpo quasi coevo del Ruggieri, e con tratto ugualmente efficace, da un anonimo ritrattista di paesaggio dei primi tre o quattro decenni del XVII secolo (conservate nell’Archivio di Stato di Massa, *I serie Biblioteca*, n. 4931).

Per la verità quest’ultima raccolta manoscritta non si limita alle vedute dei 27 “comunelli” del Ducato, ma si allarga ad altre 28 località feudali dei Ducati di Aiello in Calabria e di Ferentillo in Umbria, sempre pertinenti ai poteri giurisdizionali dei Cybo Malaspina (probabilmente del principe Alberico I o di suo nipote Carlo I), e rappresenta, con tutta evidenza, un esempio paradigmatico di produzione culturale promozionale al servizio del potere e della sua stessa rappresentazione.

Pure le sopra citate rappresentazioni dei comunelli del territorio di Massa⁷ sono visioni prospettiche o a volo d’uccello di chiaro gusto romantico: l’attenzione dell’anonimo autore è rivolta agli insediamenti sedi dei poteri amministrativi, che sono infatti raffigurati fuori scala (cioè con proporzioni decisamente maggiori rispetto al territo-



rio rurale circostante), al centro di ciascuna rappresentazione, con caratterizzazione solitamente accurata e realistica delle forme d'insieme e di non pochi particolari di ordine urbanistico-edilizio. Per la restante parte del territorio, vengono invece restituiti (con più evidente grado di approssimazione) solo alcuni dei principali elementi topografici; come l'andamento orografico in gran parte montano (e anche prettamente roccioso, proprio delle Alpi Apuane), ricoperto ora da boschi e ora da incolti per pastura o da magre coltivazioni; come i corsi d'acqua e le strade con i rispettivi ponti; o come i centri abitati per lo più piccoli o addirittura gli aggregati o nuclei di poche case che rappresentavano le cellule di base della fitta maglia comunitativa del Ducato (Jervis, 1994, pp. 46, 58-59, 61-62, 65-66 e 69; Passeggia, Prampolini, 1995; e Fraschi, 2001-2002).

Il fatto che lo stile dei disegni appaia "informato ai canoni del vedutismo nordico, in particolare per ciò che concerne la collocazione elevata dell'orizzonte rispetto alla linea del punto di vista e la presenza dei tetti degli edifici fortemente appuntiti", oltre che per "la singolare attenzione prestata alla rappresentazione del dato naturalistico, particolarmente evidente nella resa del fogliame, e della vegetazione in genere"; e il fatto che i disegni richiamino molto da vicino quelli del pittore di paesaggio fiammingo Giusto Utens – trasferitosi nel 1588 a Carrara, dove si sposò e visse fino alla morte (1609) – ha fatto pensare al di lui figlio Domenico (nato nel 1589 e morto nel 1657), e anch'egli assai attivo come pittore e tecnico del territorio, al servizio dei Cybo Malaspina e delle comunità del Ducato, a partire almeno dal 1630 (Passeggia, Prampolini, 1995, pp. 307 e 322-332; e Mignani, 1993).

Altre due opere di straordinaria significato politico (invero paradigmatico) sono le rappresentazioni manoscritte acquerellate settecentesche, già note agli studiosi, relative ad operazioni di sistematica esplorazione di due settori dell'ostile (e difficile da rappresentare) ambiente dell'Appennino Toscano; nel primo caso la Montagna Pistoiese e nel secondo il più ampio quadrante montano tirrenico e adriatico compreso fra Mugello-Val di Sieve e Valtiberina. Le due raccolte vennero redatte rispettivamente nel 1711 e alla fine degli anni '80 del XVIII secolo, al fine di individuare le direttrici più adatte alle operazioni di progettazione di due grandi strade rotabili transappenniniche: rispettivamente la Pistoia-Modena e la via di Romagna tra Firenze e i porti dell'Adriatico.

Il primo corpo consiste in una dozzina di vedute disegnate nel 1711 dal monaco cappuccino

austriaco fiorentinizzato Giovanni Luder per conto del granduca Cosimo III dei Medici. Queste immagini (conservate nell'Archivio di Stato di Firenze) abbracciano l'intero arco montano pistoiese e restituiscono con sorprendente verismo le caratteristiche ambientali fisiche e umane del variegato e 'tormentato' retroterra montano di Pistoia (morfologia ed acque, vegetazione boschiva e pascoli, castagneti e coltivi, insediamenti e strade), dove avrebbe dovuto essere tracciata e costruita la nuova strada internazionale tra Firenze e Modena (Rombai, Romby, 1987).

Il secondo corpo fa riferimento alle varie decine di vedute disegnate nel 1788-89 dai due artisti paesaggisti fiorentini Antonio Fedi e Francesco Mazzuoli al seguito del matematico territorialista Pietro Ferroni, oggi conservate in alcuni fondi della Biblioteca Nazionale Centrale e dell'Archivio di Stato di Firenze. Tale raccolta è in parte nota agli studiosi, per la pubblicazione fattane da Daniele Sterpos nel 1974 e da Gian Luca Corradi nel 1992.

Questi ultimi prodotti – realizzati nel contesto del lungo e complesso lavoro di progettazione della Via di Romagna effettuato dal Ferroni, su committenza del granduca Pietro Leopoldo – in apparenza sono assimilabili al filone dell'iconografia rinascimentale dal significato prettamente artistico-erudito, come dimostrano l'eleganza grafico-cromatica e le numerose, raffinate e suggestive scene di vita con le gustose figurine antropomorfe che le impreziosiscono.

In realtà, le nostre rappresentazione – che 'fotografano' l'ampio quadrante appenninico compreso tra Sieve e Tevere – hanno un ben altro significato: sono infatti da considerare costruzioni di grande realismo (e precisione anche nei dettagli) dei paesaggi agrari e forestali della regione montana e valliva piano-collinare indagata, con i suoi variegati caratteri oro-idrografici, con i centri abitati e le case isolate, le strade, i ponti e le fontane. La precisione da garantire nella miglior misura possibile nella restituzione grafica era infatti finalizzata alla individuazione del percorso viario migliore. E, in effetti, questi territori tra Firenze e l'Adriatico – come assicura Ferroni – vennero "delineati al naturale e dipinti al vivo e come stanno sul luogo", per il motivo che solo l'aver "sott'occhio la vera copia della Natura" avrebbe consentito di "ponderare le difficoltà che s'incontrano tra quelle balze, e scoprire in qual modo, profittando dei punti più comodi, venisse la strada ideata a combinare insieme la migliore esposizione di tutto rispetto al corso del sole, la maggior difesa dai venti, la maggiore stabilità, il maggior comodo

delle popolazioni subalpine e la minor spesa pubblica”.

La rilevante importanza insieme iconografica e territoriale delle rappresentazioni di Fedi e Mazzuoli è completata dalle dettagliate legende che, con innumerevoli richiami numerici, ci offrono conoscenze puntuali sulle denominazioni e funzioni delle componenti raffigurate, e talora persino notizie storiche ed archeologiche sulle medesime (Cantile, Lazzi, Rombai, a cura, 2004, pp. 154-155).

4. Il viaggio pittorico sette-ottocentesco: Fontani, Romagnoli, Salvioni e Romani

Un corpo poco più tardo di immagini vedutistiche che ebbe un successo straordinario di pubblico e che, ancora oggi, ci appare di rilevante importanza contenutistica è quello riferibile all'opera odeporea dell'abate fiorentino Francesco Fontani (1748-1818), colto bibliotecario della Riccardiana e georgofilo, intitolata *Viaggio pittorico della Toscana* e pubblicata in tre volumi di grande formato tra il 1801 e il 1803.

Come leggesi nell'introduzione, questo lavoro è fatto di immagini e di testo scritto, ma fa esplicito affidamento, piuttosto che sulle stringate ma puntuali descrizioni geografiche e storico-erudite dei luoghi, proprio sulla soggettiva selezione di “tutto quel più che illustra e rende superiore a molte altre Provincia la deliziosa Toscana” (per centri storici, singoli monumenti urbani ed extraurbani, paesaggi monumentali e resti archeologici) in termini di corredo visuale e di capacità evocativa. Il *Viaggio pittorico* comprende infatti ben 220 vedute all'acquatinta prese dal vero *on the spot*, opera originale e raffinata del pittore e disegnatore livornese Antonio Terreni, forse figlio di Giuseppe Maria⁸, e costituisce un'operazione veramente anticipatrice (in Italia almeno) di un costume che col doppio registro descrittivo di “testo e immagine” preannunciava le cosiddette “guide pratiche”. Un genere che – richiamandosi al recente ma già consolidato modello francese del *voyage pittoresque* di La Borde (1781) e Saint Non (1781) – era destinato a diffondersi enormemente nel corso del XIX secolo, in relazione all'affermazione di correnti turistiche sempre più numerose e dotate di minore cultura rispetto agli aristocratici *grand-tourists* dei secoli XVII-XVIII.

Quella del Fontani non è un'opera enciclopedica – come invece gli odeporei toscani tardo-settecenteschi scritti sull'esempio del modello di Giovanni Lami degli anni '40, di cui si segue comunque l'intreccio di interessi umanistici e scientifici

– ma è coerentemente finalizzata alla selezione dei contenuti geografici utili ad evidenziare la “qualità particolare di luoghi e spazi di osservazione che il viaggio si propone di collegare fra loro lungo un percorso ideale attraverso tutta la regione”. In altri termini, il *Viaggio pittorico* può essere considerato “un itinerario ideale” ma sempre ben documentato “fra storici, artisti e anche naturalisti”, geografi e territorialisti del passato e del presente: autori tutti ben conosciuti dal Fontani, che non visitò direttamente le località trattate (come invece dovette fare il pittore Terreni) ma badò ad operare secondo la consolidata prassi compilativa del geografo *en chambre*.

Per la verità, il risultato dei due enunciati registri descrittivi, “quello testuale e quello iconografico, procedono in parallelo lungo tutto il *Viaggio pittorico*, non sempre in perfetta armonia: talvolta è l'immagine che descrive molto di più di quanto il testo non sia capace di esprimere, più spesso accade il contrario, quando l'immagine risulta – di regola per la staticità del genere della rappresentazione panoramica – inadeguata rispetto alle sollecitazioni descrittive del testo”, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti funzionalistici e sociali dei luoghi.

Di sicuro, l'opera del Fontani “ci guida per tutta la regione attraverso le città e i loro monumenti ma anche i luoghi meno conosciuti [...]. Ciascuno dei tre volumi presenta una selezione particolare dell'itinerario, costruita in modo da partire ogni volta da una delle maggiori città (Firenze, Pisa e Livorno, Siena) per poi sviluppare un percorso che è insieme geografico e tematico”, con speciale considerazione delle aree più distanti e quindi meno conosciute rispetto ai centri urbani. L'itinerario del primo volume si snoda da Firenze a Prato, Pistoia, Lucca, la Versilia-Apuania e la Lunigiana; nel secondo volume, si parte da Pisa per Livorno, la Maremma, la Valdelsa, il Valdarno di Sotto; il terzo volume prende avvio da Siena per le Crete, l'Amiata, la Valdichiana, Arezzo, la Valtiberina, il Casentino, la Romagna Toscana, il Mugello e il Valdarno di Sopra. “Alla fine, la risultante delle tre sezioni ci riporta al punto di partenza, alla veduta di Firenze” (Greppi, 1998, pp. 67-72).

Una efficacia rappresentativa e documentaristica ancora maggiore (rispetto all'opera del binomio Fontani/Terreni) scaturisce dal poderoso corpo di vedute rimaste inedite (solo in parte pubblicate o comunque analizzate negli ultimi anni)⁹, relative agli insediamenti (città e centri minori, castelli e ville, complessi edilizi minimi), prodotte dal musicista ed erudito senese Ettore Romagnoli (1772-1838), anche mediante copiatu-



ra di alcuni prodotti originali, nel corso dei suoi numerosi viaggi che lo condussero a visitare capillarmente non solo il territorio di Siena, ma anche altre aree toscane, come l'Amiata, la Maremma e la Lucchesia¹⁰.

Romagnoli è stato a buon diritto definito un "cronista del paesaggio" per la sua opera di instancabile disegnatore¹¹ che dà conto delle innumerevoli "camminate studiose", cioè dei brevi viaggi effettuati, attraverso la rappresentazione dal vivo (con disegni quasi sempre ad inchiostro monocromatico) di "chiese e monumenti, porte e scorci caratteristici [della sua città, ma anche de] i circondari [della medesima], le ville, pievi, borghi, castelli, fattorie fortificate, casolari e agglomerati rurali".

Le figure appaiono di gusto romantico ma talmente accurate e veristiche da far venire in mente "un formidabile archivio di immagini fotografiche" tardo-ottocentesche, seppure con i luoghi (peraltro puntigliosamente repertoriati, con una classificazione che dimostra l'aderenza ad un vero e proprio "metodo scientifico" di ordine geografico) che appaiono ai nostri occhi "desolatamente deserti, chiusi ed impermeabili alla vita e alle azioni" (Morrocchi et alii, 2000, pp. VI-VII).

Nella sua essenziale Autobiografia inedita¹², Romagnoli non ricorda quasi mai in modo specifico tempi e modalità di redazione delle vedute, che furono comunque correlate ai suoi frequenti spostamenti (i "piccoli viaggi" fatti per eseguire concerti musicali o per villeggiare tra la fine degli anni '80 del secolo XVIII e i primi anni '30 del secolo XIX) in località innanzitutto del Senese, ma anche di altri parti della Toscana e dei vicini territori pontifici (v. Appendice).

Un altro corpo di notevole interesse riguarda la precisa e splendida raccolta dei paesaggi apuani del marmo disegnati a penna ed acquerello di bistro tra l'inizio del XIX secolo e il 1813 dall'artista massese Saverio Francesco Salvioni (1755-1833), con un'attenzione speciale riservata alle attività estrattive, di lavorazione e trasporto del prezioso materiale, e conservati nell'Archivio di Stato di Massa¹³.

La ventina di vedute delle cave di marmo di Carrara ritratte con "sorprendente bellezza" da Salvioni esprimono "la stessa cura minuziosa che i naturalisti impiegavano nella descrizione letteraria" dell'ambiente apuano, anche nella restituzione delle varie fasi dell'estrazione e delle lavorazioni, con i sistemi di escavazione e di scalpellinatura dei materiali lapidei, il trasporto dei blocchi di marmo e la loro lavorazione per la ricostruzione di utensili, oggetti ornamentali e vere e proprie sculture (Jervis, 1994, p. 15).

L'artista stesso ha lasciato molti appunti autobiografici sulle visite alle cave (un vero e proprio diario con descrizioni non di rado analitiche dei luoghi). Ad esempio, ricorda uno dei tanti soggiorni (il primo, di qualche giorno a Torano alla fine del XVIII secolo, altri del 1812-13) con le escursioni effettuate alle cave per eseguire "diverse vedute di quella vallata; le quali, per renderle sempre più interessanti, curiose e veridiche, ornai di figure, con le quali espressi tutte le operazioni meccaniche che usano i Carraresi nello scavo, nel trasporto e nel lavoro di questa bella pietra". L'interesse per tale soggetto scaturiva dalla certezza di trovarvi "dei colpi d'occhio tutti nuovi ed imponenti e tali da appagare il genio che aveva per il paese" (Sforza, 1922, pp. 108-112).

L'autobiografia ci dà conto del metodo di lavoro dell'artista che prima tracciava gli abbozzi e poi, a distanza di tempo, tornava con "gli schizzi" delle vedute sui luoghi, "all'oggetto di sempre più verificarle [e di raccogliere] nel tempo stesso tutte quelle notizie che potevano fare al caso per illustrare la materia, e disegnando le altre vedute, che non erano ancora state da me fatte".

Durante uno di questi sopralluoghi, Salvioni salì sulla "punta più eminente del Monte Sacro" e da quel punto fece "la generale veduta ad occhio d'uccello, che in qualche modo fa le veci di una pianta topografica": una rappresentazione d'inquadramento generale che pensò addirittura di estendere al territorio di Massa e di Seravezza, con localizzazione delle "fabbriche di seghe ad acqua ed i così detti frulloni, con i quali si appianano le tavole e le quadrette", e di corredare con "una breve dissertazione che esponesse con l'aiuto dei più accreditati autori antichi, l'origine di queste preziose cave", con i loro prodotti e la loro caratterizzazione geografica¹⁴.

Ma Salvioni – per il peggioramento delle sue condizioni di salute (tra l'altro, presto divenne quasi cieco) – non riuscì mai ad ultimare (dando forma di raccolta compiuta, come si era proposto) le sue vedute. Quelle completate restano a testimoniare una grande capacità di disegnatore e di percezione pittorica dell'ambiente naturale e del lavoro umano. Tanto che Emanuele Repetti chiese e ottenne che il suo libro *Sopra l'Alpe Apuana ed i marmi di Carrara* (edito nel 1820) fosse illustrato proprio dalle venti vedute del Salvioni.

Nella maturità, Salvioni riuscì anche a disegnare una Carta topografica del Ducato di Massa e Carrara che non è però meglio conosciuta (Sforza, 1922, p. 117).

Ovviamente, speciale attenzione documentaria è prestata alla cornice ambientale (seppure resa

con gusto romantico), con le svariate componenti paesistiche della montagna apuana, a partire dalla tormentata morfologia alpestre: boschi e pascoli, strade e insediamenti d'altura (rustiche capanne o baracche, edifici in muratura destinati ad ospitare i lavoratori o i pastori che nella bella stagione frequentavano i pascoli montani); lo spazio apuano, infatti, è spesso animato da bestiame al pascolo e da persone chiaramente estranee alla frequentazione di questo specifico e suggestivo ambiente, presenti cioè in modo occasionale per visitare proprio l'industria marmifera (Jervis, 1994, pp. 15, 26, 31-32 e 35-36; Sforza, 1922; e Freschi, 2001-2002).

L'ultima raccolta – anche in termini cronologici – che interessa qui ricordare è quella dell'architetto maremmano Alessandro Romani (nato a Scansano nel 1800 e morto tra 1854 e 1855), inquieta figura di liberale democratico, allievo fra i più cari – all'Accademia di Belle Arti di Firenze – del celebre architetto granducale Giuseppe Del Rosso, che ne apprezzò la vivacità d'ingegno e la raffinatezza di disegnatore. Romani ha lasciato inediti nella Biblioteca Comunale di Siena ben 47 volumi di Zibaldoni (diari, appunti e memorie legati ai suoi molteplici interessi che spaziavano dall'architettura all'agricoltura, dalla botanica all'archeologia, dalla geologia all'industria e all'artigianato, dall'idraulica alle tradizioni popolari) e un *Taccuino* contenente 45 vedute ad acquerello grigio di luoghi e monumenti di Siena e del Senese, raffigurati in modo del tutto anonimo, senza riferimento toponomastico alcuno (Santini, 2000, pp. 7-14)¹⁵.

Fino ad oggi si è creduto e scritto che Romani avesse disegnato le sue vedute per onorare la specifica commissione – avuta grazie all'intervento del libraio senese Giuseppe Porri nel 1848 – di illustrare con disegni a “lapis a tutto dettaglio” una guida di Siena e del suo antico Stato che si doveva pubblicare nell'occasione del X Congresso degli Scienziati Italiani programmato in quella città proprio per il 1848, ma all'ultimo momento annullato per effetto dei moti rivoluzionari che scoppiarono un po' ovunque, in Italia e non solo, in quel fatidico anno. La guida stessa non fu edita, almeno nell'immediato¹⁶, e la rottura fra Romani e i finanziatori dell'opera fece sì che i suoi prodotti grafici rimanessero allo stadio di abbozzi nel *Taccuino* (Santini, 2000, p. 7).

In realtà, la stessa Biblioteca Comunale di Siena conserva (segnatura Cod. E.1.5) – o meglio conservava, dal momento che un certo numero di carte sono al momento irreperibili – un album di Alessandro Romani con 37 vedute di Siena e di

luoghi del Senese con datazione delle medesime anticipata al 1845 e posticipata fino al 1853. Oltre a Siena¹⁷, compaiono un po' tutti i principali centri abitati del Senese e della Maremma: ciò che lascia evidentemente trasparire un interesse per il genere che va ben al di là della contingente committenza per la guida del 1848, e in altri termini un vero e proprio progetto sistematico di rappresentazioni vedutistiche dei centri dell'antico Stato Senese.

Riguardo alle caratteristiche delle rappresentazioni romane, scrive Duccio Balestracci (nell'introduzione a Santini, 2000, pp. 5-6) che tali opere restituiscono – sempre frontalmente, con il modulo della veduta panoramica – “una immagine di Siena e del suo territorio colti in un tempo sospeso o, per meglio dire, protratto, trascinato dai secoli precedenti fino a quello scorcio di Ottocento durante il quale l'artista butta giù le sue immagini”. Oltre alla sapienza grafica e alla suggestione che ne scaturisce (anche per la vivificazione delle scene prodotta dalla presenza di figure umane, di animali e di oggetti di uso), è il realismo delle testimonianze territoriali a meravigliare l'osservatore di oggi e probabilmente di ieri. Le vedute della periferia senese “ci rinviano ad una città approdata all'Ottocento senza sostanziali trasformazioni rispetto ai secoli precedenti”; in quelle della campagna sono soprattutto i disegni dei piccoli centri abitati e delle ville oppure delle case contadine ad apparire “calligrafici fino al particolare, quasi mai mancanti del pagliaio conico con lo stollo in cima”, oltre che delle caratteristiche di dettaglio dei contesti paesistico-ambientali (nelle componenti morfologiche, idrografiche e vegetazionali).

A conclusione, c'è da considerare che, senza il copioso ‘universo’ della produzione pittorica di contenuto vedutistico, fatta a mano o stampata, per sommi capi sopra considerata, non avremmo avuto un'altra significativa categoria omogenea di rappresentazioni di paesaggio, quale la numerosa e qualificata produzione dei macchiaioli toscani – Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Odoardo Borrani, Raffaello Sernesi, Giuseppe Abbati, Vincenzo Cabianca, Adriano Cecioni, Federico Zandomenighi, Cristiano Banti, Vito D'Ancona, Luigi Bechi e altri ancora – che, in modo più o meno spontaneo, attuarono una grande rivoluzione espressiva, fondamentale per la storia delle arti figurative italiane, nella seconda metà dell'Ottocento. Allora, richiamandosi in qualche modo agli artisti del Rinascimento e dei secoli XVII-XVIII (specializzati nella descrizione nitida e luminosa del paesaggio), infatti, “la macchia tese,



su basi formalistiche, ad un'organica analogia plastica del vero con esiti di soggettiva definizione della realtà osservata" (Dini, 2002, pp. 14, 18 e 39). La produzione macchiaiola è quindi "un'arte sinceramente ispirata al vero" che, ricercando la quotidianità, privilegia i temi paesistici specialmente degli spazi aperti, indulgendo su aspetti pastorali-agresti della costa livornese (con epicentro a Castiglioncello) e della Maremma Pisana-Livornese e Grossetana, di Firenze e dei suoi contorni (con speciale riguardo per l'area della Piagentina, per l'Arno e per la campagna degli orti e dei poderi, delle ville e dei giardini), e dispiegandosi anche all'Appennino pistoiese e fiorentino (Dini, 2002, pp. 22-23 e 25; e Durbé, 1979).

Una campagna fotografica che riproduce oggi – con individuazione dei luoghi 'di stazione' utilizzati tanti anni fa, sia dal binomio Fedi/Mazuoli e da Luder, e sia da Zocchi, Fontani, Romagnoli, Salvioni, Romani e dagli altri pittori di paesaggio e vedutisti considerati in questo scritto – gli stessi paesaggi, insediamenti e architetture, potrebbe servire a verificare l'attendibilità dei contenuti spaziali delle nostre vedute e prospettive, e a mettere a fuoco (a quanto è dato sapere, tale esperimento non è mai stato finora prodotto in modo sistematico) le matrici di sedimentazione storica dei luoghi, con le innovazioni che sono frutto dei processi di trasformazione ambientale e territoriale intervenuti dalla metà del secolo XVIII o dai primi decenni del secolo XIX nelle città e nelle campagne toscane rappresentate.

Appendice

Le vedute di Ettore Romagnoli (Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Manoscritti C.II.3-4)

Varie bozze di vedute. Volume primo (C.II.3):

Volume manoscritto rilegato in pelle di cm 32x24 di 73 vedute (i fogli sono di formato diverso e in ciascun foglio si trovano una o due vedute disegnate a penna con acquerello grigio), con altre 97 conservate sciolte a parte (perché di grande formato) in cartelle. L'indice del volume elenca anche queste ultime figure, per un totale di 170. Le figure sono suddivise fra: Vedute copiate (1-13), Vedute Senesi (14-29), Vedute della Valdichiana (30-41), Vedute del Valdasso (42-52), Vedute della Provincia Inferiore Senese ecc. (53-63), Vedute della Montagna di S. Fiora, e del Papale ecc. (64-78), Vedute fatte a bistro (79-90), Varie vedute (91), Bozze di vedute di Siena (92-108), Piante di chiese di Siena (109-121), Badie del Senese (122-139), Ville Lucchesi (140-157), Altre vedute ([158-170]).

Vedute copiate. 1. Ponte di Grenoble; 2. Porta Reale di Marsilia (dis. Silvestre, inc. Perelle); 3. S. Michele di Dijon (dis. Silvestre, inc. Perelle); 4. Porta di Grenoble (dis. Silvestre, inc. Perelle); 5. Fontana di S. Bernardo presso Dijon (dis. Silvestre, inc. Perelle); 6. Capanna di Bloemart; 7. Capanne di Bloemart; 8. Veduta rustica; 9. Capanna di Stefanino (inv. Stefano Della

Bella); 10. Ponte di Stefanino (inv. Stefano Della Bella); 11. Palazzo di Dijon (dis. Silvestre, inc. Perelle); 12. Chiesa di Stefanino (inv. Stefano Della Bella); 13. Castello di Mariette;

Vedute Senesi. 14. Pieve a Scuola sull'Elsa; 15. S. Fiora della Montagniola; 16. Scorgiano. Bichi Borghesi; 17. Cappella di Scorgiano; 18. La Sughera. Perfetti Borghesi; 19. I. Monti; 20. Pieve e Castello. Rovine di M.e Auto; 21. S. Cimento. Lechi; 22. Petrajo. De Canonici. Strofe Parrocchia; 23. Pietralata Parrocchia; 24. S. Colomba. Del Collegio; 25. M. Capraio di Merza. Decenza Pieve; 26. Decenza. Bandinella; 27. Rovine di M.e Capraio; 28. S. Lorenzo a Merza; 29. Ponte di Macereto;

Vedute della Valdichiana. 30. Asinalunga; 31. Casato Bandini Piccolomini; 32. Armajolo; 33. La Buoinsegna; 34. S. Anna Villa Vescovile; 35. M.e Follonica. Tornita; 36. Bettolle; 37. Petriolo. Griccioli. L'Amorosa Pannellini; 38. Villa Feci a Bettolle. Le Chianacchie di S.A.R.; 39. Petriolo; 40. Scrofiano; 41. Madonna di Bettolle. Collelungo Ciani;

Vedute del Valdasso. 42. Monteron Griffoli. Bellugi; 43. Castello Marsili. Ferrano Marsili; 44. Pavuccio Casa rurale; 45. Bretagna; 46. Serlate; 47. Valle Santa; 48. Cappella di S.Gio. d'Asso. S. Gio. d'Asso; 49. M. Oliveto Maggiore. Lucignan d'Asso. Naldi P.ni; 50. Argiano Vald'Orcia; 51. Campi in Valmarina; 52. Campi Montalvi;

Vedute della Provincia Inferiore Senese ecc. 53. Fosini. Sergardi; 54. Fosini; 55. Tavernelle Pievi; 56. Poggio alle Mura. Trequanda (donata alla Sig.ra Ferdin Ziber); 57. Castiglioni della Pescaia; 58. Scogliera di Castiglioni; 59. Pian d'Alma. Camaiori. Le Bocchette di Castiglioni; 60. Fortino detto Le Rocchette; 61. Ferriera di Valpiana; 62. Gerfalco. Scarlino; 63. Tegone Marecotti. Anqua D'Elci;

Vedute della Montagnola di S. Fiora e del Papale ecc. 64. Casa Ciaja in S. Angelo. Roveta d'Acquapendente; 68. Casa Taurelli; 69. Sarcofago di Pisa; 70. Basilica pisana; 71. Grosseto. Castiglioni; 72. Pian Castagnaio. Montagna di S. Fiora. Monte Laterone; 73. Cortona. Camuccia. Rocca di Valdipterle Reschio Bichi Rappoli; 74. Perugia. Assisi. La Fratta della Tiberina; 75. Sorbelle di Borboni. Palazzo de Filippini. Ascaniano Florenzi. Badia di Monte Corona; 76. Veduta di Tevere. Pianta d'un Tempio di Casole; 77. Ascaniano Florenzi. Le Greppe del Tevere. Badia di Monte Corona sul Tevere. M.S. Maria de Borboni; 78. Casole. Volterra. Spaccato e Pianta delle Saline;

Vedute fatte a bistro. 79. Ponte d'Arbia a Seravalle. Buonconvento; 80. S. Gemignano. Sansedoni; 81. Ingresso di M. Oliveto Maggiore. Ponte d'Asciano; 82. S. Francesco d'Asciano; 83. Collegiata d'Asciano; 84. Asciano; 85. M. Guidi di Cecina. S. Niccolò di Casole; 86. Veduta di Casole; 87. Collegiata di Casole; 88. Querceto d'Elsa. Bargagli; 89. Querceto veduto dalla Canonica; 90. Lucciana;

Varie vedute. 91. Collegiata di Radicandoli. Rovine di M. Rigioni. Colle di Val d'Elsa. S. Gemignano dalle belle torri;

Bozze di vedute di Siena. 92. S. Cristofano; 93. Palazzo del Governo; 94. Decorazioni della Lizza; 95. S. Cristofano; 96. Fonti di Borgofranco; 97. Le Bellearti; 98. Dogana; 99. Fonte Branda; 100. S. Domenico; 101. Laterale del Duomo; 102. Pieve S. Giovanni; 103. Palazzo Sansedoni; 104. Palazzo Chigi; 105. Casino de Nobili com'era; 106. Palazzo Ciaja; 107. Palazzo Pubblico; 108. Provenzano. Campanzi;

Piante di chiese di Siena. 109. Chiese principali; 110. S. Francesco; 111. S. Domenico; 112. S. Agostino; 113. I Servi; 114. Lo Spedale; 115. S. Spirito; 116. S. Martino; 117. Il Carmine; 118. Provenzano; 119. S. Donato; 120. S. Pietro a Uvile; 121. –

Badie del Senese. 122. Veduta di S. Galgano; 123. Facciata di S. Galgano; 124. Claustro di S. Galgano; 125. Cappella di S. Galgano; 126. Navata Maggiore; 127. Navata destra; 128. Claustro di S. Galgano; 129. Parrocchia di M. Siepi; 130. Pianta di S. Galgano; 131. Veduta di S. Antimo; 132. Campanile di S. Antimo; 133. Scultura antichissima; 134. Fregio della Porta lat;

135. Interno di S. Antimo; 136. Pianta di S. Antimo; 137. Badia della Bellardenga; 138. Vescona Villa Saracini; 139. –

Ville Lucchesi: 140. Valgiano. Tucci; 141. Colletto: Compagni. Altra veduta di Colletto; 142. Corsica: Fanucci. Romitorio della Pizzorna; 143. Monte delle Panie nella Garfagnana. Pieve di Matraia; 144. Matraia: Meuron. Saltocchio: già Cenami; 145. Pieve di Lammari. Sagromigno: Orsucci; 146. Sagromigno: Mazzarola e manzi. Pieve di Sagromigno; 147. Marlia Villa di S.A.R.; 148. Veduta di Ciciana; 149. –; 150. Veduta di Marlia; 151. Villa Saminati. S. Michele a Moriano; 152. Veduta sopra Moriano. Ponte a Moriano com'era; 153. Aquilea: Tucci; 154. Fornoli sulla Lima; 155. Ponte della Massalena. Bagno del Casino; 156. Collodi: Garzoni; 157. La Verdina: Tucci;

Altre vedute. [158]. Saragiolo Convento presso Monte Alcino; [159]. Sovicille Villa Palmieri; [160]. Disegno del Campanile di S. Agostino; [161]. Palazzo Bandini Piccolomini; [162]. Palazzo Pannellini. Palazzo Sergardi; [163]. Palazzo Palmieri; [164]. Veduta da Siena degli Appennini; [165]. Pianta della Chiesa del Calcinajo; [166]. Pianta del Duomo d'Orvieto; [167]. Belcaro pianta da mezzodì; [168]. Rocca d'Orcia; [169]. Terme di Vignone; [170]. Terme di Vignone.

Romagnoli C.II.4:

Informi abbozzi di bozze di vedute dei contorni di Siena fatte da Ettore Romagnoli. Volume 2° (C.II.4)

Volume manoscritto di 222 "vedute de' Circondari di Siena" (a penna con acquerello grigio) organizzate per sezioni corrispondenti alle porte di Siena: Porta Camollia (1-36), Porta Fonte Branda (37-50), Porta San Marco (51-124), Porta Tufi (125-132), Porta Romana (133-160), Porta Pispini (161-192), Porta Uvile (193-222) – con un'aggiunta a Porta Pispini (192/ 1-6).

Ciascuna veduta, in un volume rilegato in pelle di cm 26x21 (talvolta una veduta è a tutta pagina, talvolta due vedute in una pagina), ha sotto la relativa didascalia scritta a penna.

Bibliografia

Barber P., *Mito, religione e conoscenza: la mappa del mondo medievale*, in «Segni e sogni della terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti», IGDA, Novara 2001, pp. 48-79.

Bicchierai A., *Dei Bagni di Montecatini*, Cambiagi, Firenze 1787. Id., *Raccolta di disegni delle fabbriche regie dei Bagni di Montecatini*, Cambiagi, Firenze 1787.

Boffito G., Mori A., *Firenze nelle vedute e piante. Studio storico, topografico, cartografico*, Seeber, Firenze 1926.

Bruno G., Dei E., *Geometrie della luce. Il paesaggio toscano nella pittura italiana tra Ottocento e Novecento*, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 2001.

Bruscoli P., *Il paesaggio nell'arte occidentale: una traccia storica*, in Vecchio B., Capineri C., (a cura di) «Museo del paesaggio di Castelnuovo Berardenga», Protagon, Siena 2000, pp. 30-44.

Camerota F. (a cura di), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Giunti, Firenze 2001.

Cantelli G., et alii, *La pittura di paesaggio in Toscana*, in Bonelli Cotenna L., Brilli A., Cantelli G., (a cura di), *Il paesaggio toscano. Storia e rappresentazione*, Monte dei Paschi di Siena, Silvana Editoriale, Milano 2004, pp. 265-388.

Cantile A., Lazzi G., Rombai L. (a cura di), *Rappresentare e misurare il mondo. Da Vespucci alla modernità*, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quinto Centenario del Viaggio di Amerigo Vespucci, Ed. Polistampa, Firenze 2004.

Capone P., *Il Grand Tour e la grafica di paesaggio*, in Capone P. et alii (a cura di), «Pensare il giardino», Guerini e Associati, Milano 1992, pp. 219-257.

Chiarini M., Marabottini A. (a cura di), *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, Marsilio, Milano 1994.

Cocchi A., *Dei Bagni di Pisa*, Stamperia Imperiale, Firenze 1750. Corradi G.L. (a cura di), *Il Parco del Crinale tra Romagna e Toscana*, Alinari, Firenze 1992.

De Brignoli di Brunnhoff G., *Di Saverio Salvioni massese. Notizie biografiche e pittoriche* (opuscolo a stampa senza indicazioni di luogo, tipografia e anno), pp. 6.

Dini F. (a cura di), *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica 1861/1869*, Edizioni Polistampa, Firenze 2002.

Donati A., *Vedute di Vallombrosa*, A. Donati, Firenze 1782.

Durbè D. (a cura di), *I Macchiaioli. Pittori toscani del secondo Ottocento*, De Luca, Roma 1979.

Id., (a cura di), *I Macchiaioli: catalogo generale. Repertorio sistematico e ragionato dell'opera dei Macchiaioli*, De Luca, Roma 1979.

Fontani F., *Viaggio pittorico della Toscana*, Tofani, Firenze 1801-1803, voll. 3.

Frati P., *Livorno nelle antiche stampe: piante e vedute della città dalla fine del secolo XVI alla fine del secolo XIX*, Cassa di Risparmio di Livorno, Livorno 2000.

Freschi P., *Vedute e paesaggi di Massa e del suo territorio in età moderna (secoli VII-XIX)*, tesi di laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, relatore prof. Antonio Pinelli, a.a. 2001-2002.

Greppi C., *Sulla qualità dei luoghi. Il Viaggio Pittorico di Francesco Fontani e Antonio Terreni (1801-1803)*, in Bossi M., Seidel M. (a cura di), «Viaggio in Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX», Marsilio, Venezia 1998, pp. 67-87.

Guerrini R. (a cura di), *Siena, le Masse, il terzo di Città*, Grafiche Alsaba, Siena 1994.

Id., *Siena, le Masse, i Terzi di Camollia e San Martino*, Grafiche Alsaba, Siena 1996.

Jervis P. (a cura di), *Paesaggi del marmo: uomini e cave nelle Apuane*, Giunta Regionale della Toscana (Marsilio, Venezia), 1994.

Ligozzi J., *Le vedute del Sacro Monte della Verna. I dipinti di Poppi e Bibbiena*, a cura di Conigliello L., Biblioteca Comunale Rilliana, Poppi 1992.

Lucarelli M., *Iconografia di Pistoia nelle stampe dal XV al XIX secolo*, Comune di Pistoia, Pistoia 1995.

Masetti A.R., *Pisa storia urbana: piante e vedute dalle origini al secolo XX*, Tip. La Giuntina, Firenze 1964.

Magnani D., *Le ville medicee di Giusto Utens*, Arnaud, Firenze 1993.

Morozzi F., *Dello stato antico e moderno del fiume Arno e delle cause e de' rimedi delle sue inondazioni*, Stecchi, Firenze 1766.

Morrocchi R. et alii, *Ettore Romagnoli. Vedute dei contorni di Siena*, Betti, Siena 2000.

Nuti L., *Prospettiva e strumenti di misura nella costruzione dei ritratti di città*, in Camerota F. (a cura di), nel «Segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva», Giunti, Firenze 2001, pp. 271-280.

Passeggia L., Prampolini S., *Un corpus di vedute Cybo malaspinae seicentesche. L'immagine e la storia*, in «Alberico I Cybo Malaspina. Il principe, la casa e lo stato (1553-1623)», Atti del Convegno di studi, Massa e Carrara 10-13 novembre 1994, Aedes Muratoriana, Modena 1995, pp. 307-346.

Pellegrini E., *L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo*, Lombardi, Siena 1986.

Pisa: iconografia a stampa dal XV al VIII secolo, Edizioni ETS, Pisa 1991.

Repetti E., *Sopra l'Alpe Apuana ed i marmi di Carrara*, dalla Badia Fiesolana, Fiesole 1820.

Revai E., *Firenze e la Toscana nelle vedute del Settecento. Disegni e stampe (1739-1803)*, Sillabe, Livorno 2004.



- Rombai L., Romby G. C., *L'Appennino Pistoiese nelle vedute pittoriche di Giovanni Luder (1711)*, Tipografia Cartei, Firenze 1987.
- Santini C., *Il taccuino senese di Alessandro Romani. Il ms. E IV 11 della Biblioteca Comunale di Siena*, Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena 2000.
- Sforza G., *Saverio Salvioni e le sue vedute delle cave di Carrara (1812-1813)*, in «Giornale Storico della Lunigiana», 12 (1922), pp. 103-117.
- Sterpos D., *Porti adriatici e paesi dell'Appennino nel secolo XVIII*, Società Autostrade, Roma 1974.
- Tongiorgi Tomasi L., Tosi A., Tongiorgi F., *La Toscana descritta. Incisori e viaggiatori del Settecento*, Pacini, Pisa 1990.
- Tosi A. (a cura di), *Nobili e vaghe vedute di Toscana: la collezione di stampe del Consiglio Regionale*, Edifir, Firenze 1998.
- Zocchi G., *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze*, G. Allegrini, Firenze 1744.
- Id., *Vedute di ville e d'altri luoghi della Toscana*, G. Allegrini, Firenze 1744.
- Id., *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana nelle incisioni tratte dai disegni di Giuseppe Zocchi*, Il Polifilo, Milano 1981.
- Id., *Vedute di Firenze e della Toscana*, a cura di Mason R.M., Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1981.

Note

* La ricerca è stata condotta in stretta collaborazione tra i due autori; la stesura finale, tuttavia, spetta ad A. Guarducci per i paragrafi 2-4, a L. Rombai per il paragrafo 1.

¹ Le figure si riprendevano per lo più di profilo da un punto sopraelevato, oppure a volo di uccello, che, per il punto di osservazione ancora più alto, coglievano con maggior precisione le emergenze delle realtà urbanistiche e territoriali rappresentate (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 10).

² Riguardo poi al variegato corpo delle innumerevoli vedute edite – sempre come corredo illustrativo occasionale – nelle opere della letteratura di viaggio del *Grand Tour* europeo dei secoli XVI-XIX c'è da dire che il Gabinetto Vieusseux di Firenze sta meritoriamente procedendo alla loro schedatura e riproduzione per arrivare a pubblicare a breve un catalogo organico di tutte queste figure.

³ Negli altri ambienti di Palazzo Vecchio (specialmente nelle sale di Cosimo I e di Clemente VII), poi, accanto alle rappresentazioni della capitale del dominio figurano ben sessantadue vedute di città, borghi, castelli e luoghi della Toscana, alle quali vanno aggiunte cinque vedute di altre città italiane, fra le quali Milano, Napoli e Roma, e nel primo cortile quattordici città dell'impero asburgico (Chiarini, Marabottini, 1994, pp. 31-41).

⁴ I prodotti più significativi di questo fecondo gruppo sono le "viste" di Firenze, Siena e Arezzo di Remigio Cantagallina, attivo nel 1603-35, in parte conservate a Firenze nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi; le "viste" di Livorno, Pisa e della Meloria del Ciafferi, attivo intorno alla metà del XVII secolo; e la "vista" del Ponte e del Borgo San Lorenzo di Baccio del Bianco (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, pp. 11-13; e Cantelli et alii, 2004, pp. 373-381).

⁵ In quegli anni, è autore di alcuni celebri dipinti come Firenze vista dalle Cascine e dalla Pescaia di Rovezzano, Palazzo Pitti con il progetto per il suo ampliamento, la campagna senese a San Galgano, la Verrucola di Pisa ripresa dalla Certosa di Calci, la villa di Lappoggi, Fontebrandia di Sena, ecc. (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 13 sgg.; Cantelli et alii, 2004, p. 318; e Chiarini, Marabottini, 1994, p. 115).

⁶ Hackert, giunto in Italia nel 1768, fu pittore alla corte di Ferdinando IV di Borbone e autore di innumerevoli e ben note

opere oggi conservate nella reggia di Caserta (Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, p. 30).

⁷ Oltre alle città di Carrara, Massa (in due figure) e Avenza, abbiamo i paesi e località di Noceto, Canevara, Gragniana, Castagniola, Antona, Bedizzano, Val di Cortecchia, Lavacchio, Bergiola, Moneta, Codona, Fontia, Roka Frigida, Colonnato, Torrano, Sorzano, Turano, Castel Poggio, Frigido, Le Sette Fontane, Mirteto, Missegia, Ponte a Colle.

⁸ Non è dato sapere il contributo arrecato da Jacopo Terreni, fratello di Antonio, rammentato nella dedica, mentre le piante di Firenze, Siena, Pisa e Livorno e vari disegni architettonici e di interni – per lo più ricavati da prototipi precedenti – sono opera del cartografo e incisore Cosimo Rossi e altri artisti (Greppi, 1998, p. 70).

⁹ Le circa 600 vedute (comprese molte dedicate alla città di Siena) sono conservate nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, col titolo *Informi abbozzi di vedute dei contorni di Siena fatti da Ettore Romagnoli*, in *Manoscritti C.II.3-4* (Guerrini, 1994 e 1996; Morrocchi et alii, 2000).

¹⁰ Romagnoli fu "uomo di multiforme ingegno [e] di vasti interessi": apprezzato musico e musicista e poliedrico erudito (studioso originale di monumenti, opere d'arte e paesaggio della città di Siena e del Senese, ai quali temi dedicò varie opere a stampa che incontrarono immensa fortuna), ma anche grande appassionato di geografia fin dall'età giovanile, tanto da corrispondere con il maggiore geografo toscano dell'Ottocento, Emanuele Repetti, e da essere autore pure di "una sorta di manuale di geografia, suddiviso almeno in venti tomi", che è andato purtroppo perduto (Morrocchi et alii, 2000, p. LI).

¹¹ Romagnoli, se non vi imparò a disegnarvi certamente dovette trarre grande vantaggio dalla frequenza della scuola di disegno dell'Università di Siena diretta dal maestro Lorenzo Feliciati (Morrocchi et alii, 2000, p. LI).

¹² È conservata nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, *Manoscritti K X I 36*.

¹³ Saverio Salvioni, china e acquerello di bistro di cm 30x40, 1810-1812, Archivio di Stato di Massa, *Biblioteca, Disegni*, S. II. La firma è sempre in basso a sinistra, a lapis, con la numerazione e quasi sempre il titolo, non sempre leggibile, riportato, in epoca successiva, anche sul retro (qualche volta diverso da quello originale): n. 1: *Veduta di Carrara*; n. 3: *Grotte con la fabbricazione di mortai, quadrette e balaustrati*; n. 4: *Filoni d'una cava con la operazione delle formelle e delle mine*; n. 5: *Primo monte di Crestola*; n. 6: *Pianello, cava del Ternone*; n.7: *Grotta Colombaia*; n. 8: *Taglio del Ternone*; n. 9: *Cave del Ravaccione*; n. 10: *Polpaccio di Sopra*; n. 11: *Interno del Polpaccio*; n. 12: *Grotta d'Aronte* (acquerello colorato, l'unico); n. 13: *Calacata: piazza davanti* (in realtà sul disegno c'è scritto *Grotta d'Aronte*); n. 14: *Cava di Spondarello a Monte d'Oro*; n. 15: *Interno del Ternone*; n. 16: *Strinato e fanti scritti*; n. 17: *Val di Chiaro*; n. 18: *Cava antica la Fabbrica*; n. 19: *Interno di Val di Sopra, Metodo che tengono i Carraresi nella escavazione dei marmi, Maniera di scendere da un carro con un grosso blocco di marmo, Termini e voci che usano i cavatori nelle loro operazioni*. Si tratta delle uniche opere a tutt'oggi conosciute di questo autore. Salvioni mostra fin da giovane grande interesse e, sicuramente, inclinazione, per le arti tanto che il padre lo manda a Pisa dal pittore Giovanni Tempesti presso il quale rimarrà alcuni anni. La carriera del giovane disegnatore si svolge a Roma dove operò prima sotto la direzione del maestro viennese Antonio von Maron e poi presso l'Accademia del disegno dei Corvi; durante tale periodo (sicuramente dal 1780 al 1783, arco temporale delle lettere autografe al padre) il Salvioni ebbe modo di esercitare la sua arte di pittore vedutista e paesaggista, in linea con il gusto neoclassico e con la propensione per le antichità tipici dell'epoca, come racconta in prima persona: "siccome io era inclinato moltissimo per il paese, così consumava una gran parte del mio in Campo Vaccino, nel

Colosseo e nei contorni di Roma, ove facevo dei continui abbozzi di vedute di quelle rovine"; e ancora riferisce di aver eseguito "vaste vedute di Roma e particolarmente del Colosseo da varie parti". Rientrato a Massa nel 1786 in seguito alla morte del padre, negli anni successivi esercitò la sua attività di pittore insieme, pare, a quella di coltivatore ("la mia vita è affatto pittoresca e campestre, mescolando la tavolozza con la coltivazione") (Freschi, 2001-2002, pp. 35-43). Ottenne incarichi pubblici dal governo napoleonico di Elisa Baciocchi fin dal 1805-1806, nel 1810 fondò e diresse a Massa una scuola di disegno architettonico, e fu membro ordinario dell'Accademia Eugenia di Belle Arti di Carrara. Nel 1788, disegnò alcune belle vedute dei lungarni di Pisa, incise da Ferdinando Fambrini (Sforza, 1922; e Tongiorgi Tomasi, Tosi, Tongiorgi, 1990, pp. 191-192).

¹⁴ Di tale progetto restano inediti l'indice o *Sommario* e la *Nota delle carte e vedute che occorreranno per l'opera delle cave* (Sforza, 1922, pp. 111-114).

¹⁵ È da rilevare che, nel 1850, l'incisore fiorentino Paolo Lusini incaricò Romani di effettuare disegni e ricerche su alcuni luoghi immortalati da Dante Alighieri nella *Divina Commedia*, per conto dell'appassionato inglese G.C. Warren Lord Vernon. L'opera *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni da G.C. Warren Lord Vernon*, Accademia Corr. Della Crusca, III, London, T. e G. Boone, 1865, contiene però solo 7 tavole del Romani (XII, XXXIX, LXXVI-II, LXXIX, XCV-XCVI, CI, CIX), tra cui vedute di Borgo alla Collina, Romena, Fontebranda di Siena, Duomo di Viterbo e antico Porto Pisano (Santini, 2000, pp. 11-12).

¹⁶ La guida uscirà solo 14 anni dopo, senza i disegni del Romani: *Siena e il suo territorio*, Tip. nel Regio Istituto dei Sordo-Muti di L. Lazzeri, 1862.

¹⁷ È rappresentata nell'insieme e in alcuni suoi celebri monumenti come Fontebranda, Piazza del Mercato Vecchio, Fonte Nuova, Porticciolo fuori Fontebranda, Porta San Lorenzo, Porta Ovile, via della Stazione.

