



JOHANN WILHELM BAUR
(Strasburgo, 1607 - Vienna, 1642)

*La Fontana dell'Ovato
o della Sibilla Tiburtina
a Tivoli, Villa d'Este*

1633-1637
olio su tela, cm 86 x 111
Inghilterra, collezione privata



La fontana dell'Ovato nella Villa D'Este a Tivoli: l'interpretazione romantica di un angolo di villa rinascimentale

Dalla legenda dell'incisione raffigurante una veduta generale della Villa d'Este di Stefano Dupérac del 1573: “Di grand'admiratione il sito della città di Tivoli dove si vede il corso del fiume Aniene furiosamente cascando dalli monti nel Latio, ha fatto dentro le vene delle pietre concavità et grotte stupende, quale per successione di tempo, et per sua natura ha generato tartari di diverse forme, tal che in molti luoghi si vedeno congelati, che pareno figure umane, et talvolta animali, frutti et infine altre cose stupende”¹.

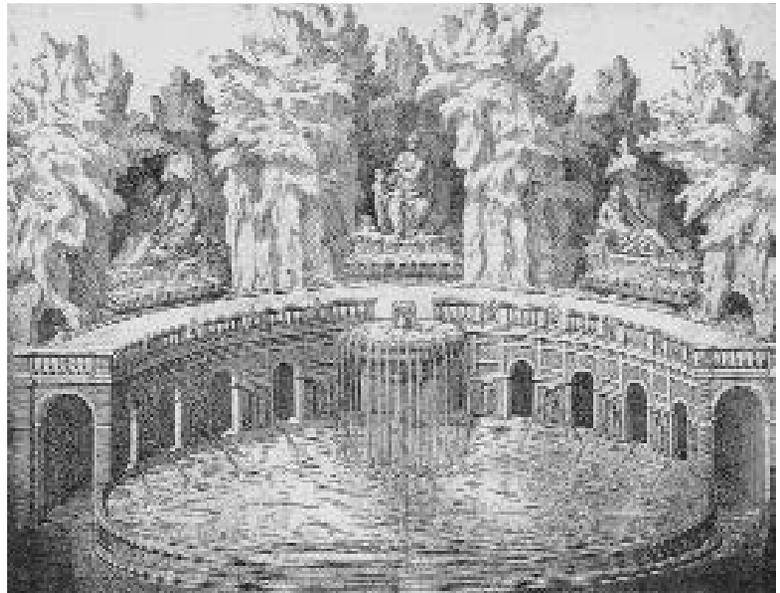
La suggestione dei “tartari” tiburtini, o “pietra spugnola”, che compongono superfici rocciose ricche di chiaroscuri e di fantastiche composizioni, trova una decisa accoglienza nell'olandese Johann Wilhelm Baur, nato a Strasburgo nel 1607; dopo un'accurata formazione come incisore e miniatore, compie un viaggio in Italia, come molti artisti nordici, lasciando una vasta produzione soprattutto grafica, ma anche di miniature su pergamena e in misura minore di quadri a olio. Tra i luoghi che rappresentano mete obbligate sono Napoli e il Regno di cui è capitale; le sue opere degli anni trenta del Seicento relative a questi ultimi siti sono state analizzate rilevando la precisione quasi miniaturistica delle scene, sia per quanto riguarda i particolari delle architetture, antiche e moderne, sia per la raffigurazione dei personaggi che animano le composizioni, inquadrati in paesaggi di largo respiro; non mancano però abbondanti elementi di fantasia, in soluzioni artistiche originali².

Intorno al 1630 giunge a Roma, dove la sua presenza è documentata dal 1633 in una casa in via della Vittoria, divisa con i pittori Cristoforo Richer e Filippo di Momper. Entrato a far parte del sodalizio dei pittori olandesi *Schilderbent*, ha modo di frequentare gli artisti stranieri presenti nella città, in quel periodo ricca di una fervida attività artistica. Protetto da grandi personaggi, come il duca di Bracciano Paolo Giordano II Orsini, al quale dedica la serie di *Costumi di diverse nazioni* del 1636, e il principe di Paliano Ferdinando Colonna, oltre a collezionisti come i Giustiniani, nelle cui raccolte si individuano le sue opere, conclude il soggiorno romano nel 1637, quando si trasferisce a Vienna, dove muore nel 1642. Molto ricca è la sua produzione artistica romana, soprattutto grafica, come le acquaforti per la pubblicazione del *De bello belgico* del gesuita Famiano Strada, ma anche miniature su pergamena, tempere e opere in diverse tecniche artistiche e con varie tipologie di soggetti, comprendenti

paesaggi, antichità, architetture, scorci cittadini, costumi, battaglie, soggetti mitologici, porti. Di grande interesse sono le sue vedute di ville, in particolare di Roma, Tivoli e Frascati, come le sei incisioni con *Vedute di giardini* del 1636, dove somma un'attenta riproduzione di dettagli architettonici con elementi fantastici, che spesso lo hanno fatto ritenere un artista visionario³.

Più rari sono i quadri a olio su tela e di particolare interesse, come quelli dedicati alla Villa d'Este a Tivoli, di cui l'opera in esame è tra le più compiute. Come documenta l'incisione della stessa fontana di Antonio Lafréry del 1575 (Fig. 1), questo arredo, tra i più importanti della villa e costruito a partire dal 1565 su progetto attribuito a Pirro Ligorio, consta di un vasto emiciclo formato da un'ampia vasca a terra, sulla quale affaccia un portico, che ne occupa metà del perimetro lungo l'asse longitudinale, portico aperto in arcate finemente decorate e provviste di statue inserite nelle nicchie dei pilastri intermedi, raffiguranti ninfe, da cui provengono copiosi zampilli alimentanti la vasca sottostante; la parte superiore del portico è percorribile su un terrazzo protetto da balaustrata, anch'essa ornata da vasi zampillanti e con un grande elemento circolare centrale, punto di raccolta delle acque superiori, che ricadono dal piano sempre nella vasca a terra. Nell'incisione cinquecentesca questa parte inferiore, all'insegna dell'acqua e di modelli architettonici classici, è completata da un settore superiore, verso Tivoli, con una composizione di rocce e tartari; le rocce si aprono in tre nicchie, di cui quella centrale ospita un complesso scultoreo di grandi dimensioni, raffigurante la Sibilla Albunea con il figlio Melicerte, più nota come Sibilla Tiburtina; non sono visibili le due grotte laterali con le fontane di Bacco e di Venere. A destra e a sinistra della Sibilla sono le raffigurazioni dei fiumi tiburtini, l'Aniene e l'Ercolaneo, figure da cui sgorga l'acqua che si concentra sul grande bacino circolare sottostante.

A differenza dell'immagine di Lafréry, il quadro di Baur assegna alla composizione superiore un ruolo dominante e si conclude sulla sommità con una cavità dove è posto Pegaso, il cavallo alato (effettivamente presente nella composizione di Ligorio e non raffigurato nell'incisione cinquecentesca), che, colpendo con lo zoccolo la roccia del monte Parnaso,



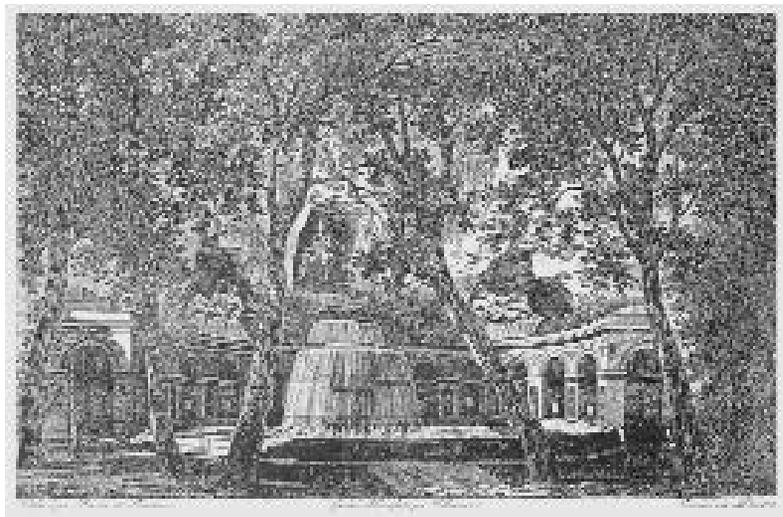
1. A. Lafréry, *La Fontana dell'Ovato o della Sibilla Tiburtina*, 1575, incisione (Barisi, Fagiolo, Madonna 2003)



2. G.F. Venturini, *Fontana della Sibilla Tiburtina ovvero Albunea...*, da *Le Fontane del giardino estense in Tivoli*, tav. 7, 1684, acquaforte.

fa sgorgare l'acqua della poesia, dando origine alle arti-Muse. Come rilevato dalla critica, l'iconografia complessa di questa fontana offre molteplici possibilità di lettura, tutte in definitiva celebranti la città di Tivoli e la Sibilla ad essa legata, il cui mito racconta una vita drammatica e avventurosa: dalla fuga di Ino (la futura Sibilla), gettatasi in mare con il figlioletto Melicerte per sfuggire alla furia omicida del marito Atamante, ella trova la salvezza nella sua trasformazione in ninfa Leucotea, protettrice dei naviganti, e del figlio in Palemon, dio dei porti, grazie all'intervento di Venere e Bacco, le cui immagini la accompagnano appunto nelle grotte laterali di questa fontana; la ninfa, con il figlio, arriva a Roma, dove sfugge alle Baccanti per opera di Ercole, divenendo *Mater Matuta*, madre della natura e delle acque, giungendo infine a Tivoli, in veste di Sibilla Albunea. Rappresenta quindi un simbolo di rigenerazione dopo ardue prove, associata alle abbondanti acque e alle arti, in particolare alla poesia, sotto il dominio di Pegaso, posto sulla cima del Monte Parnaso, riferibile a Tivoli, dove si incarna definitivamente come Sibilla, in emulazione e contrapposizione con Roma, cui è dedicata la fontana posta sull'altra estremità dell'asse trasversale della villa. È evidente che questa fantasiosa ricostruzione mitologica intende celebrare il committente, cardinale Ippolito d'Este, Governatore di Tivoli, cultore delle arti e magnifico mecenate, aspirante al soglio pontificio, che non riesce a conseguire, concentrando su Tivoli (e in modi più segreti nei giardini del Quirinale) la sua visione del mondo e le sue aspirazioni ad una posizione politica e culturale dominante.

3. Charles Percier, Pierre François Léonard Fontaine, *La Fontana dell'Ovato*, 1809, litografia.

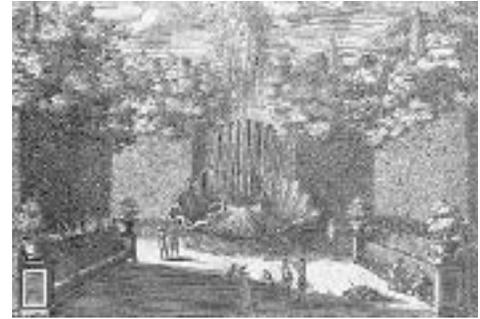


Baur è indubbiamente affascinato da questa fontana, dove può analizzare prospettiva, architettura, sculture, personaggi e natura, interpretando l'insieme in modo decisamente originale. Un terzo della composizione è occupato dall'emiciclo con il portico, inquadrato frontalmente dallo spazio antistante, di cui si suggerisce una timida prosecuzione con l'andamento del muro e del sedile a destra, che segnalano l'inizio di un percorso. Quest'ultimo spazio non è libero ma occupato da alberi di notevole altezza, non identificabili con gli antichi platani ma con esili lecci, che sveltano fino al margine superiore del quadro, intercettando la visione dei due fiumi posti

nelle nicchie del monte retrostante. Eleganti personaggi aristocratici, accompagnati da un cane, sono intenti in amabili conversazioni e animano la scena, come in molti altri quadri di Baur. Il bordo inferiore della vasca è decorato con vasi presumibilmente di agrumi, secondo la moda secentesca. In effetti, protagonista dell'opera è la natura, resa con un'accentuazione di grande romanticismo, che assegna un ruolo centrale al monte, plasmato magistralmente con le rocce imponenti e selvagge, appena velate dalle sagome degli alberi antistanti e ricoperte dalla vegetazione sulla parte sommitale. È la condizione primigenia della terra che prevale e lascia intravedere nelle fenditure in alto il cavallo Pegaso, al centro la Sibilla con il figlio e ai lati, in secondo piano, i due fiumi. La presenza dell'emiciclo sottostante e dell'acqua canalizzata ed "educata", come dimostra la grande cascata centrale, che parte da una sfera zampillante (il mondo rinnovato e l'uovo fertile della Sibilla, legato ai vicini vasi d'acqua?) sormontata dall'aquila estense, indica il controllo esercitato sulla natura dall'opera dell'uomo, che mostra la sua potenza e la sua cultura nei modelli classici sostenenti la composizione architettonica e paesistica.

È indubbiamente una visione romantica, che anticipa il principio di Jean Jacques Rousseau nel romanzo *Julie ou la nouvelle Heloise*, affermato da Madame de Wolmar in risposta all'ammirazione del paesaggio naturale: "è vero che la Natura ha fatto tutto, ma sotto la mia guida e non vi è nulla che io non abbia ordinato"⁴. Ancora più esplicito è Ippolito Pindemonte, che, pubblicando a Padova nel 1792 la *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia*, conclude individuando nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso la prima idea di giardino paesistico: "il Tasso..., avendo a parlar dell'opere d'una maga, condotto era naturalmente dal suo soggetto ad immaginare quanto l'arte ha di più squisito e recondito, di più sorprendente e miracoloso. Tuttavia egli seppe uscir fuori di quelle camere e gallerie verdi dell'età sua, non curare i verdi rabeschi, dimenticarsi gli strali d'acqua, che spesso colpiscono l'ospite inavveduto; e con l'occhio intellettuale veder seppe un nuovo genere di delizia, che fosse meglio che la natura, e nondimeno natura fosse, o una natura, per usar questa espressione, artificiosa, che volle ornarsi, e parere ancora più bella.

Possiam dire pertanto, che non solamente ne' giardini in generale, ma di questi eziandio più moderni, de' quali non si trova veruna idea prima della *Gerusalemme*, sia stata maestra in un certo modo alle altre nazioni l'Italia, come se, dando loro le arti e le scienze, voluto avesse, quasi a sollievo



4. Gian Lorenzo Bernini, *La fontana del Bicchierone della Villa d'Este*, 1660-1661, in una incisione di G.F. Venturini del 1681 (Barisi, Fagiolo, Madonna 2003).

5. Gian Lorenzo Bernini, *La cascata sottostante la fontana dell'Organo a Villa d'Este*, 1660-1661, fotografia degli inizi del Novecento.



6. Johann Wilhelm Baur, *Il viale longitudinale principale di Villa d'Este a Tivoli*, olio su tela, collezione privata inglese.

7. Johann Wilhelm Baur, *Il viale longitudinale principale di Villa d'Este a Tivoli*, olio su tela (*Dorotheum*, 18 aprile 2012, n. 623).

degli studj più faticosi, dar loro anche ciò, ch'è il più puro de' nostri piaceri, e il ristoro maggiore de' nostri spiriti, [il giardino moderno], giusta quelle parole che allegai sul principio, del Cancellier d'Inghilterra”⁵.

Si tratta in questo caso di una visione letteraria del giardino paesistico, mentre il quadro di Baur sembra raffigurare un angolo reale di giardino italiano, né selvaggio né formale, costituente un elemento chiave dell'intera villa rinascimentale. Si potrebbe ritenere che questa composizione del Baur sia frutto prevalente della sua immaginazione, come in altre opere. Invece, anche Giovanni Francesco Venturini nell'acquaforte del 1684 (Fig. 2) rappresenta in modo semplificato la rigogliosa vegetazione dominante il bacino d'acqua e Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine ripetono nella litografia del 1809 (Fig. 3) l'analogha composizione, pur se omettono la raffigurazione di Pegaso e distribuiscono gli alberi in primo piano in modo che non occultino i due fiumi retrostanti: l'impostazione classicistica dei due autori richiede razionalità e chiarezza della composizione ma non modifica l'immagine paesistica raffigurata, evidentemente corrispondente a quanto direttamente osservato. In effetti, intorno al 1605 il cardinale Alessandro d'Este avvia un'opera



di manutenzione e rinnovamento del giardino ma è probabile che la ridondante vegetazione e alcune modifiche nelle piantumazioni siano legate al prevalere dell'apparato vegetale in assenza di costanti interventi. Tuttavia, è suggestivo ritenere che Gian Lorenzo Bernini, autore nella stessa villa nel 1660-1661 per il cardinale Rinaldo I d'Este della fontana del Bicchierone (Fig. 4) e della cascata sottostante la fontana dell'Organo (Fig. 5), abbia tratto ispirazione dalla situazione venutasi a crea-

re in alcuni scorci del giardino estense, così come nel Barco di Ariccia la scelta di progettare un parco paesistico, con viali curvilinei, invece di un giardino formale, sia legata all'origine sacra del bosco di Ariccia, oltre che alla particolare situazione orografica. Tant'è, sia che si tratti di inserti secenteschi o di progetti di interi giardini paesistici a tutti gli effetti, le opere berniniane anticipano di oltre un secolo la moda successiva, non con pitture ma con soluzioni realizzate: questa azione "geniale" è però bene inserita in un contesto favorevole, come quello estense, interpretato in modo analogo anche da altri artisti, come Baur.

Il pittore olandese individua gli effetti romantici anche di altri settori della villa tiburtina in ulteriori composizioni: il grande asse longitudinale è sezionato e raffigurato in modo da emergere tra rigogliose quinte vegetali, quasi una *scala Coeli*, in due quadri in collezione privata inglese⁶ (Fig. 6) e al Dorotheum (18 aprile 2012, n. 623) (Fig. 7): gli zampilli berniniani completeranno in modo innovativo questo affascinante quadro d'insieme, concepito invece originariamente dal Ligorio e dal cardinal Ippolito come una geometrica e rigida organizzazione basata su una griglia di assi ortogonali, in ripido pendio, come mostra l'altrettanto affascinante affresco di Girolamo Muziano nel Salone delle Fontane del palazzo della villa, del 1568 circa (Fig. 8). Un altro quadro di Baur in collezione privata romana (42 x 73) mostra l'asse trasversale delle Cento Fontane, rappresentato con una ripida prospettiva centrale, che amplia all'infinito gli spazi (Fig. 9)⁷.

Anche una grande villa tuscolana degli inizi del Seicento, la Villa Aldobrandini



8. Girolamo Muziano, *Veduta di Villa d'Este a Tivoli*, Salone della Fontana, Villa d'Este, Tivoli, 1568 circa, affresco.

9. Johann Wilhelm Baur, *L'asse trasversale delle Cento Fontane a Villa d'Este*, olio su tela, collezione privata (Salerno 1977).









10. Johann Wilhelm Baur, *Teatro delle acque con la fontana di Atlante a Villa Aldobrandini a Frascati*, olio su tela, già Londra, Sotheby's 7 luglio 2004.

11. Johann Wilhelm Baur, *Il Casino di Villa Borghese a Roma, visto dal giardino di tramontana*, 1641, disegno, Biblioteca Houghton, Harvard University di Cambridge (USA) (Bonnefoit 2001).



a Frascati, è oggetto di un'interpretazione in qualche modo romantica da parte di Baur; il pittore è affascinato ancora una volta dal luogo per eccellenza simbolico e legato alle acque, il teatro con la fontana di Atlante sovrastata dalle colonne d'Ercole, scelta appropriata per la suggestione che offre l'insieme di rocce, vegetazione ed acque dominanti le sculture e le architetture classiche sottostanti. Il quadro ad olio su tela (Fig. 10), venduto da Sotheby's il 7 luglio 2004, contiene effetti studiati di individuazione di precisi punti di vista, opportunamente variati, per offrire una visione analoga al Parnaso estense: le due quinte laterali inquadrano teatralmente la scena ma il retrostante emiciclo, con la fontana di Atlante al centro, è raffigurato con una visione di sottinsù presa da un punto di vista fortemente ribassato, che serve a rappresentare anche la sovrastante catena d'acqua, allungando la prospettiva, con successivi accorgimenti, fino ad includere non solo le colonne d'Ercole e il prospetto architettonico superiore ma anche il monte retrostante; quest'ultimo occupa almeno un terzo della composizione, assumendo un ruolo predominante, analogamente al primo



12. Johann Wilhelm Baur, *Villa Borghese*, olio su tela, collezione privata, Montreux (Salerno 1977).

quadro in esame. Ospiti eleganti, uccelli, cavalli e varie scene della corte degli Aldobrandini rappresentano elementi di animazione, frequenti nelle opere dell'artista, ma assumono un valore secondario rispetto al prorompente insieme di natura, architettura e arredi.

13. Johann Wilhelm Baur, *Palatii Villae Burghesiae Prospectus*, 1636, tempera su pergamena (30,3 x 44,7), Roma, Galleria Borghese (Coliva 1994).





14. Johann Wilhelm Baur, *La Piazza del Campidoglio*, 1641, olio su tela, Londra, collezione privata.

15. Johann Wilhelm Baur, *Gentiluomini in una villa*, collezione privata, Londra (Salerno 1977).



Da questi esempi risulterebbe che Baur interpreti ma non modifichi sostanzialmente lo stato dei luoghi che raffigura: non è sempre così e in alcune composizioni egli mette insieme puntuali raffigurazioni con elementi di fantasia, che talvolta prevalgono. Interessante, ad esempio, è il disegno raffigurante *Il casino di Villa Borghese*, del 1641 (Fig. 11), visto dal giardino di tramontana, conservato nella Biblioteca Houghton della Harvard University di Cambridge, negli Stati Uniti: si tratta di un'angolazione piuttosto rara ma questa raffigurazione è unita ad un insieme di barche nell'area antistante, certamente mai esistita in loco⁸. La stessa composizione è ripetuta in un disegno in collezione privata a Perugia⁹. Un disegno dello stesso casino, visto da un'angolazione simile dal giardino di tramontana, ma con un particolare del parco antistante senza le barche, è nel Kupferstichkabinett della Kunsthalle di Bremen (inv. 282)¹⁰.

Un'altra *Veduta di Villa Borghese*, in un quadro a olio in collezione privata a Montreux¹¹ (Fig. 12), rappresenta in lontananza lo stesso casino in modo raffinato anche se sommario ma l'area antistante del giardino – fontana e sculture a parte – è resa come se fosse una landa desolata, situazione certamente non corrispondente al vero negli anni in cui l'artista è presente a Roma. La veduta di Baur più celebre della stessa villa è la tempera su pergamena della Galleria Borghese (30,3 x 44,7), del 1636, raffigurante una veduta del parco e del prospetto del casino, *Palatii Villae Burghesiae Prospectus* (Fig. 13), che illustra in modo puntuale soprattutto le decorazioni architettoniche e scultoree dell'edificio, inserito in una animata scenografia ricca di personaggi. Il medesimo soggetto è raffigurato in un'opera conservata presso il duca di Buccleuch, Bowhill (KT, n. 335)¹². Nella stessa Galleria Borghese sono quattro tondi di Baur (miniature a tempera su pergamena),

del 1636 circa, che documentano le piazze romane Colonna, del Quirinale e del Campidoglio e il Foro Traiano, soggetti resi con notevole precisione topografica e nella resa del colore delle superfici dei prospetti architettonici¹³.

Un'analogia mescolanza si osserva in un altro disegno del 1641, conservato nella stessa Biblioteca Houghton dell'Università di Cambridge, ripreso nel quadro già in collezione privata londinese firmato e datato 1641 (Fig. 14), ritenuto una veduta di una villa al mare e invece raffigurante la *Piazza del Campidoglio* nella

situazione precedente al completamento con il Palazzo Nuovo; l'artista inserisce ai piedi della scalinata un elemento di fantasia, uno specchio d'acqua con barche, ma questo dato non inficia l'attendibilità della parte restante della composizione, come ha attentamente ricostruito Gerhard Wiedmann¹⁴.

Le ville ispirano comunque l'artista, che spesso adotta soluzioni più fantasiose, dove sono riconoscibili con difficoltà eventuali elementi tratti dal vero. È il caso, ad esempio, del quadro già in collezione privata a Londra, e ora in collezione privata a Perugia (Fig. 15)¹⁵, raffigurante *Gentiluomini in una villa*: in primo piano a destra è un tritone in atto di suonare una buccina, su un delfino, in una fontana posta all'ingresso di un viale o ponte che conduce ad un casino di villa (la cui facciata è vista per metà), dotato di un pianterreno e di un primo piano, collegati da una singolare mensola, concluso da una balaustrata, che corre anche sull'ala laterale. Dalla piazza in primo piano, con scena d'animazione, si scende con una scalinata verso un porto con barche, su cui si affaccia un altro corpo di fabbrica.

La fontana con il gruppo scultoreo, il ponte retrostante e alcuni elementi del casino rimandano al Palazzo Grande, già Orsini, della romana Villa Ludovisi, con la fontana del Tritone, come mostra un acquerello di Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, a penna e lavis d'inchiostro di china e acquerello, su carta J Hoonig & Zoonen (mm 369 x 532), conservato al Musée Cantonal des Beaux-Arts di Lausanne (Fig. 16)¹⁶, del 1780 circa, che documenta i lavori condotti sull'immobile nel 1622-1624 da Carlo Maderno e Filippo Breccioli, che lo caratterizzano con finiture alquanto diverse¹⁷. Baur conosce bene Villa Ludovisi, di cui raffigura sia il Casino dell'Aurora che il Palazzo Grande, in diverse composizioni, come nel quadro di Vaduz (SrFL, inv. 99) e nell'incisione di Parigi (BNF, Estampes, Ca-15 fol. E024873), che mostrano importanti particolari del primo edificio e del parco, e nell'incisione sempre conservata a Parigi relativa ad uno scorcio del Palazzo Grande, correttamente raffigurato (BNF, Estampes, Ca-15 fol. E024874)¹⁸ (Fig. 17): da queste raffigurazioni l'artista può aver tratto elementi per lui suggestivi, che ha ricomposto in modo originale.

Ancora più stravagante è la *Scena aristocratica in una villa* in un quadro dello stesso artista in collezione privata (Fig. 18), ritenuto una veduta fantastica di Villa Pamphilj, ipotesi non condivisibile in quanto nel 1633-1637 non era stato ancora avviato il cospicuo rinnovamento dell'antica proprietà pamphiliana sulla via Aurelia Antica. Vero è che la scultura muliebile con ghirlanda in primo piano è presente nell'attuale



16. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Il Palazzo Grande di Villa Ludovisi a Roma*, disegno a penna e lavis d'inchiostro di china e acquerello, su carta J Hoonig & Zoonen (mm 369 x 532), Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts (Chessex 1985).

17. Johann Wilhelm Baur, *Particolare del Palazzo Grande a Villa Ludovisi a Roma*, Parigi, BNF Estampes (Bonnet 1997).



18. Johann Wilhelm Baur, *Scena aristocratica in una villa*, olio su tela, collezione privata.

Villa Doria Pamphilj ma potrebbe provenire da un precedente contesto, dove è stata raffigurata dall'artista. Si ritrovano, come nel disegno precedente, il ponte antistante un casino, dotato di un pianterreno e un primo piano, con un ammezzato; ma la tipologia di porte e finestre, il terrazzo posteriore e l'organizzazione del prospetto che parte da un terreno sottostante rimandano ad un diverso originale, al momento non identificato. Altre opere di Baur dello stesso soggetto di quest'ultimo quadro consentono però di comprendere il suo percorso creativo a partire da elementi semplici, più volte elaborati in composizioni diverse: il tema del casino di villa con ponte e terrazze, introdotto da una scalinata laterale con arredi scultorei, si ritrova in un'incisione dello stesso artista, con una scenografia antistante raffigurante il mare con barche, conservata





presso la Kunsthalle di Bremen (inv. 5465), dove il modello è rappresentato in controparte, e in un quadro in collezione privata londinese, che mostra invece la stessa impostazione del quadro sopra citato (Fig. 19); il modello originale è però oggetto di interpretazione anche da parte di altri artisti, come documenta il quadro attribuito a Weenix, conservato a Frankfurt am Mein, Städtisches Kunstinstitut (inv. 1428)¹⁹.

Sono state già analizzate dalla critica affinità e divergenze delle opere di Baur con la produzione di altri artisti contemporanei e provenienti dalla Francia, dalla Germania e dai Paesi Bassi, giungendo alla conclusione di una sua sostanziale originalità, in particolare rispetto all'idea di paesaggio tradotta nelle opere di Claude Lorrain, la cui suggestione delle lontananze e delle composizioni di quinte arboree poetiche e quasi oniriche risultano ben lontane dalla meticolosità miniaturistica dell'olandese, unita, come nel primo quadro esaminato, da una particolare attenzione alle caratteristiche romantiche del soggetto raffigurato²⁰.

19. Johann Wilhelm Baur, *Veduta di una villa con scenografia marina antistante*, Londra, collezione privata (Bonnetoît 1997).

In conclusione, quindi, Baur rappresenta un importante anello di congiunzione tra la raffigurazione di giardini formali, rinnovati eventualmente secondo la moda francese che li inserisce in ampi paesaggi, e l'immagine dei successivi giardini paesistici, che l'artista interpreta osservando particolari scorci di ville dell'area romana, raffigurati in composizioni ricche di *pathos*, talvolta con qualche aggiunta fantastica.

Carla Benocci

¹ Cit. in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Pirro Ligorio e i teatri delle acque: le Fontane dell'Ovato, della Rometta e dell'Organo*, in I. BARISI, M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Villa d'Este*, Roma 2003, p. 97: si rimanda a questo pregevole libro per la ricostruzione delle vicende della Villa d'Este e in particolare dei programmi compositivi, artistici e mitologici. Cfr. anche G. Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou Le songe d'Hippolyte: un reve d'immortalité héliaque*, Paris 2002; A. Lombardo, *Vedute di Villa d'Este nel Seicento: attraverso le antiche incisioni di Gio. Francesco Venturini, Giovanni Maggi, Israel Silvestre, Gabriel Perelle, Stefano Dupérac, Mario Cartaro, Francesco Corduba, Dominique Barrère e la veduta topografica di Tivoli di Daniel Stoopendal*, Roma 2005; A. Centroni, *Villa d'Este a Tivoli: gli studi degli ultimi cinquant'anni*, in "Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini", 82, 2009, pp. 295-304; A. Pietrogrande, *Il mito della Grande Madre e il giardino italiano del Cinquecento: nuovi studi critici*, in L. Pelissetti, L. Scazzosi (a cura di), *Bilanci a 25 anni dalle Carte di Firenze*, Firenze 2009, pp. 55-65; A. Panattoni, *Il giardino della Villa d'Este a Tivoli: tentativo di classificazione delle incisioni d'arte*, in "Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini", 82, 2009, pp. 31-109; C. Occhipinti, *Giardino delle Esperidi: le tradizioni del mito e la storia della Villa d'Este a Tivoli*, Roma 2009; M. Cogotti, F.P. Fiore (a cura di), *Ippolito II d'Este: cardinale, principe, mecenate*, atti del convegno, Tivoli, Villa d'Este, 13-15 maggio 2010, Roma 2013.

² L. DI LERNIA, *I ritratti di città di Johannes Wilhelm Baur nelle incisioni di Melchior Küsell*, in M.R. PESSOLANO, A. BUCCARO (a cura di), *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo*, Napoli 2004, pp. 271-284.

³ Su Baur cfr. A. BUSIRI VICI, *Visioni architettonico-figurative del soggiorno in Italia di Giovanni Guglielmo Baur*, in "Palladio", n.s. 7, 1957, pp. 30-40; L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, II, Roma 1977, pp. 463-465; A. COLIVA, *Galleria Borghese*, Roma 1994, pp. 29, 368-369; G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, nuova edizione a cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996, pp. 38, 40, 41, 76; R. BONNEFOIT, *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Tübingen 1997; M. KOEFOED (a cura di), *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642. Manièrisme et baroque en Europe*, catalogo della mostra, Strasbourg, Château de Rohan, 14 marzo - 7 giugno 1998, Paris 1998; R. BONNEFOIT, *Unveröffentlichte Zeichnungen von Johann Wilhelm Baur im Besitz der Harvard University*, in K. BERGDOLT, G. BONSANTI (a cura di), *Opere e*

giorni, Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venezia 2001, pp. 595-604; L. DI LERNIA 2004, pp. 271-284; F. PETRUCCI (a cura di), *Paesaggio laziale tra ideale e reale: dipinti del XVII e XVIII secolo*, Tivoli 2009; A. AMENDOLA, *Paolo Giordano II Orsini collezionista di disegni. Novità su Paul Bril, Bartholomeus Brenbergh, Simon Vouet, Francesco Salviati e altri antichi maestri*, in "Bollettino d'arte", 7, anno 99, 22-23, 2014, pp. 135-150.

⁴ Cfr. C. BENOCCI, *Free Gardeners, Pindemonte ed i giardini d'ispirazione massonica*, in C. BENOCCI, G. CORSANI, L. ZANGHERI (a cura di), *Manuali e saggi sul giardino e sul paesaggio in Italia dalla fine del Settecento all'unità*, Storia dell'Urbanistica, 3/2011, pp. 58-83.

⁵ C. BENOCCI 2011, p. 82.

⁶ V. SCHIAFFINI, 22. *Johann Wilhelm Baur, Veduta di Villa d'Este e i giardini*, in F. PETRUCCI 2009, pp. 68-69.

⁷ L. SALERNO 1977, tav. 74.5, p. 465.

⁸ R. BONNEFOIT 2001, p. 598; G. WIEDMANN, *Una veduta del Campidoglio fantastica ma non troppo, di Johann Wilhelm Baur*, in "Strenna dei Romanisti", 70, 2009, p. 690.

⁹ R. BONNEFOIT 1997, tav. 105.

¹⁰ R. BONNEFOIT 1997, tav. 131.

¹¹ L. SALERNO 1977, p. 463, fig. 74.2; R. BONNEFOIT 1997, tav. 125.

¹² R. BONNEFOIT 1997, tav. 120.

¹³ Cfr. le opere della Galleria Borghese in G. BRIGANTI 1996, pp. 38, 41; A. COLIVA 1994, pp. 29, 196.

¹⁴ L. SALERNO 1977, p. 464, fig. 74.4; R. BONNEFOIT 2001, p. 597; G. WIEDMANN 2009, pp. 687-696.

¹⁵ L. SALERNO 1977, p. 464, fig. 74.3; R. BONNEFOIT 1997, tav. 113.

¹⁶ P. CHESSEX (a cura di), introduzione di F. HASKELL, *Roma romantica. Vedute di Roma e dei suoi dintorni di A. L. R. Ducros (1748-1810)*, Milano 1985, cat. 33, p. 80; J. ZUTTER (a cura di), *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros Un peintre suisse en Italie*, Milano 1998, p. 68.

¹⁷ C. BENOCCI, *Villa Ludovisi*, Roma 2010.

¹⁸ Cfr. queste opere in R. BONNEFOIT 1997, tavv. 138, 141-142.

¹⁹ Si vedano le immagini di queste ultime opere in R. BONNEFOIT 1997, tavv. V, 99, 100.

²⁰ Cfr. per i rapporti con gli altri artisti, in particolare con Lorrain, cfr. M. ROETHLISBERGER, *A propos des années romaines de Baur*, in M. KOEFOED (a cura di), *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642. Manièrisme et baroque en Europe*, catalogo della mostra, Strasbourg, Château de Rohan, 14 marzo - 7 giugno 1998, Paris 1998, pp. 55-61, e V. SCHIAFFINI 2009, p. 68.