

Giovanna Capitelli\*

*Immagini dal territorio. Capanne, vita lacustre e agreste  
in dipinti e stampe della prima metà del Seicento*

Che forma ha il territorio di Canale prima che divenga Canale Monterano? Quali artisti del passato possono avere visitato quegli spazi poco antropizzati, quei boschi, quelle radure, e fermato qualche traccia del loro aspetto in taccuini, disegni, dipinti? Esiste un'iconografia della capanna, degli usi civici, dei taglia-bosco, della viabilità di questo contesto geografico e umano nella cultura figurativa dell'età barocca, del primo Seicento, cioè quando la pittura di paesaggio si confronta direttamente con i siti, e gli artisti cominciano a raccogliere con cura gli elementi naturali dall'esperienza diretta per riversarli nelle loro composizioni? Come si studia l'immagine di un territorio quando non è al centro di azioni mecenatizie? Questo contributo prova a cominciare a rispondere a questi semplici quesiti, compulsando i corpora grafici e pittorici di alcuni artisti fiamminghi e olandesi, come Paul Bril, Bartholomeus Breenbergh, Pieter van Laer e Jan van den Hecke il Vecchio, alcuni dei quali pittori di paesaggio 'patrimonializzato' al servizio di Paolo Giordano Orsini II, signore di Bracciano, e del coevo sottogenere del paesaggio rurale (in particolare nella pittura di Claude Lorrain e Gaspard Dughet).\*

---

\* Università degli Studi Roma Tre, giovanna.capitelli@uniroma3.it.

## 1. *Capanne*

È del settembre 2021, e ha goduto di un certo rilievo sul web, la notizia che la brigata dei butteri di Canale e Monteverginio ha ricostruito una capanna tradizionale sotto la guida dei fratelli Carlo, Mauro e Guido Montironi dell'Università Agraria, nel contesto della valle del Mignone (fig. 1)<sup>1</sup>. I materiali utilizzati per questa ricostruzione sono tutti naturali e di facile approvvigionamento: rami e tronchi di legno e ginestra. Dotata di focolare interno e di due letti, anche detti rapazzole, la capanna serviva a proteggere per la notte i cavalieri che dovevano seguire il proprio bestiame, ma anche, almeno nei primi tempi d'età moderna della storia del territorio di Canale Monterano, a fornire un provvidenziale riparo per una parte della popolazione, quella stessa fatta di contadini e boscaioli, detti "capannari", provenienti soprattutto dalla Toscana e dall'Umbria, da Pistoia e Siena in particolare. Erano quegli stessi uomini che nel 1562 Giorgio III Santacroce, ricevuto il feudo in donazione dalla famiglia Orsini, aveva invitato e ai quali aveva concesso enfiteusi sui terreni (facoltà di godimento pieno del fondo, di migliorarlo, pagando un canone annuo in denaro o in derrate) con l'obbligo di disboscare macchie e di coltivare terre, corrispondendo il "quinto" di quanto raccolto<sup>2</sup>. Quel gruppo di migranti si stabilì inizialmente in capanne alle pendici del Monte Sassano, e nella località dal toponimo Canale di Magliano, creando i primi nuclei degli insediamenti di Montevergilio e Canale Monterano<sup>3</sup>. La vicenda è ben nota e l'accorrere

---

<sup>1</sup> <<https://ecologodibracciano.it/canale-monterano-ricostruita-la-capanna-dei-butteri/>> (consultata il 16 giugno 2024, alle ore 8.34).

<sup>2</sup> Ciò avvenne fino al 1922, anno in cui il feudo fu definitivamente smembrato in base alle leggi che facilitavano l'affrancamento degli "usi civici" (diritto di godimento collettivo, spettante ai membri di una comunità, su terreni di proprietà pubblica o di privati, spesso, come in questo caso, costituiti da proprietà nobiliari di origine feudale). L'Università Agraria, associazione di contadini residenti nata nei primi anni del Novecento in seguito all'emanazione di una legge nazionale, distribuì gli usi civici delle terre affrancate ai residenti, mantenendo l'unitarietà dei terreni.

<sup>3</sup> Si veda S. STURM, F. D'AGNELLI, *Canale Monterano in Atlante del Barocco in Italia. Lazio/1. Provincia di Roma*, a cura di B. Ozzaro, M. Bevilacqua, G. Coccioli, A. Roca de Amicis, Roma 2002, pp. 86-93 (anche per bibliografia precedente). Di recente, anche per la bibliografia precedente, a cura di F. Cesarano, *Il borgo di Monterano: caratteri identitari e prospettive di valorizzazione*: atti dell'Incontro di studi svoltosi a Canale Monterano il 29 ottobre 2017, Vetralla, Davide Ghaleb Editore, 2018 (Archeologia, città e territorio; 6); M. Benucci (a cura di), *La chiesa di San Bonaventura a Monterano: documenti, immagini, strutture materiali*, Vetralla

di nuova popolazione portò alla costruzione di nuove cittadine, come Oriolo Romano, dove a est si insediò a raggiera il borgo vecchio per l'appunto detto dei 'capannari'.

Ma che tracce visive, quale tradizione iconografica, contestuale, siamo in grado di trovare dell'insediamento a capanna nell'alto Lazio? La sua lunga durata, anche fino all'inizio del Novecento, è garantita da immagini celebri, come le fotografie pubblicate da Tomassetti nel suo terzo volume de *La Campagna romana*, ma quanto si può tornare indietro nel tempo per trovare testimonianze visive di questa abitazione rurale<sup>4</sup>? A bene guardare nella produzione artistica della prima metà del Seicento, momento che vede l'esplosione del genere della pittura di paesaggio in cui la campagna laziale viene rappresentata mimeticamente ossia attraverso comprovate escursioni degli artisti, sono rari i brani di pittura o di grafica che raffigurino questo tipo di abitazione contadina, di fortuna, spesso modestissima, spesso stagionale.

Voglio soffermarmi in questa sede su due opere, entrambe a mio parere particolarmente significative e di qualità e interesse altissimi per i temi tentativamente trattati. La prima è un bellissimo disegno di Claude Lorrain rappresentante *Capanne presso il lago di Nemi* e datato 1640 (fig. 2, disegno, Rotterdam, Teylers Museum), che fu acquistato dal collezionista olandese presso gli Odescalchi nel 1791, e che dunque ha certamente una storia collezionistica romana precedente<sup>5</sup>. In questo foglio le costruzioni integralmente composte da frasche appaiono particolarmente di fortuna, sistemate sul lago romano in prossimità di cavità rocciose, visibili esclusivamente dalla riva dello specchio d'acqua. Al tempo del disegno, il feudo di Nemi apparteneva, dopo un balletto di eredità, a Mario Frangipane, il quale proprio sulla fine del quarto decennio aveva realizzato in paese le opere pubbliche più importanti. Forse Lorrain decise di andarci proprio per conoscere quelle novità edilizie e urbanistiche, ma si trovò più interessato a questo tipo di costruzioni modeste e nascoste. Su questa carta appare bene in vista il numero 59 che segnala la provenienza del disegno da uno dei Libri di disegni dalla natura di Claude Lorrain, quelle raccolte grafiche di cui parlava già molto bene Baldinucci e che furono frutto tardivo di organizzazione

(VT), Ghaleb, 2009, in part. pp. 5-9.

<sup>4</sup> G. TOMASSETTI, *La campagna romana antica medioevale e moderna*, Roma 1975-1976, III, p. 503.

<sup>5</sup> M. ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain. The Drawings. Catalog*, University of California, Berkeley and Los Angeles, 1968, n. 410, I vol., pp. 183-184. Di recente in *Claude Gellée, dit le Lorrain. Le dessinateur face à la nature*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 2011, e Haarlem, Teylers Museum, 2011-2012), Paris, Louvre Éd. [u.a.] 2011, scheda n. 38, pp. 144-145.



Fig. 1 – Capanna tradizionale costruita dalla brigata dei butteri di Canale e Monteverginio dell’Università Agraria, nel contesto della valle del Mignone, 2021.

della produzione disegnativa da parte del pittore, ma che proprio per la qualità straordinaria dei pezzi conobbero presto una dispersione molto aggressiva<sup>6</sup>.

Un’altra capanna, questa volta più domestica, più abitazione che luogo di rifugio, è quella raffigurata nel dipinto a tempera su tavola eseguito da Gaspard Dughet, meglio noto come il Poussino, un paesista attivo per le più importanti famiglie romane, cognato di Nicolas Poussin. Si tratta del *Paesaggio lacustre con lavandaia davanti una capanna* della collezione Colonna di Roma (fig. 3, Palazzo Colonna, appartamento d’Isabelle, sala rosa). Il soggetto è molto curioso, con un’occorrenza unica, quasi un hapax nella raffigurazione del paesaggio laziale<sup>7</sup>. La dimora di fortuna raffigurata è qui

---

<sup>6</sup> M. KITSON, *Claude’s Books of Drawings from Nature*, “The Burlington Magazine”, Jun. 1961, Vol. 103, No. 699, pp. 252-257.

<sup>7</sup> G. CAPITELLI, scheda, in *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle*. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Natale con la collaborazione di P. Piergiovanni, Roma, De Luca Editore, 2019, pp. 250-252; K. GALVAGNI, *Il Poussino e gli altri. La pittura di Gaspard Dughet (1615-1675) tra committenti, collezionisti e collaboratori*, tesi di dottorato (Roma, La Sapienza Università, relatrice: C. Volpi), a.a. 2020/2021, p. 400 (consultata online).



Fig. 2 (a sinistra) – Claude Lorrain, *Capanne presso il lago di Nemi* e datato 1640, disegno, Rotterdam, Teylers Museum.

Fig. 3 (a destra) – Gaspard Dughet, *Paesaggio lacustre con lavandaia davanti una capanna*, 1660-1670, tempera su tavola, Roma Palazzo Colonna, appartamento d'Isabelle.

abitata, e con questo dipinto entra nella collezione Colonna un brano di vita rurale genuino, una veduta che nei feudi della famiglia doveva essere corrente, comune. Davanti a uno stagno, al centro di una radura, una donna stende i propri poveri panni di fronte a una capanna fatta di frasche, giunchi e verzure. La felicità immaginativa e la straordinaria ricchezza compositiva che contraddistingue quest'opera e il suo *pendant* ci permette di collocarle tra il 1660 e il 1670, periodo in cui Dughet doveva avere terminato gli affreschi e le tempere per Palazzo Colonna e aveva preso uno straordinario ritmo nel portare a termine pannelli movibili, o tele, nella delicata tecnica della tempera.

Questa rara coppia di raffigurazioni seicentesche di capanne laziali può aiutare a visualizzare l'aspetto di una delle forme originali d'impianto abitativo dei "capannari" di Monterano. Ancora più interessanti, e contestualmente rilevanti, saranno poi le capanne poste sullo sfondo della suite incisa di stampe di Jan van den Hecke il Vecchio dedicata al duca di Bracciano nel 1656, che osserveremo più avanti in questa sede.



Fig. 4 – Bartholomeus Breenbergh, *Il duca Orsini e i suoi amici alla spiaggia di Vicarello sul lago di Bracciano*, 1627, Amsterdam, Rijksmuseum

## 2. *Vita lacustre*

Non è affatto comune trovare disegni che offrano immagini non rituali né cerimoniali della vita di corte, specialmente quando questa si trasferisce fuori porta dove l'otium ha finalmente la meglio sul negotium. È per questo motivo, uno fra i molti, che il disegno di Bartholomeus Breenbergh: *Il duca Orsini e i suoi amici alla spiaggia di Vicarello sul lago di Bracciano*, eseguito per l'appunto per Paolo Giordano II Orsini, duca di Bracciano nel 1627, firmato, datato, e fornito persino di un'utile legenda, e ora ad Amsterdam al Rijksmuseum, rappresenta un *unicum* di impareggiabile interesse (fig. 4)<sup>8</sup>. Il disegno non si spiega e soprattutto non si comprende in toto, se non si considera la congiuntura in cui fu eseguito. La situazione è infatti particolarmente speciale. Fra i nobili romani del secondo quarto del Seicento, Paolo Giordano II Orsini, collezionista, amante d'arte, e di questa inten-

<sup>8</sup> M. ROETHLISBERGER, *Bartholomäus Breenbergh. Handzeichnungen*, Berlin 1969, n. 107, p. 39 (ancora sul mercato antiquario); di recente si veda *Tekenen van warmte 7de-eeuwse Nederlandse tekenaars in Italie*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksprentenkabinet), a cura di P. Schatborn, Amsterdam 2001, p. 67, illustrazione D.



Fig. 5 – Bartholomeus Breenbergh, *Il duca Orsini e i suoi amici alla spiaggia di Vicarello sul lago di Bracciano*, 1627, Amsterdam, Rijksmuseum, particolare.

dente anche secondo Giovanni Baglione (1642), fu particolarmente sensibile alle novità della rappresentazione del paesaggio alla fiamminga, nelle sue attitudini di presa diretta dal naturale. Come Ciriaco e Asdrubale Mattei, che commissionarono a Paul Bril la serie di vedute dei propri feudi (Roma, Gallerie Nazionali Barberini, Corsini)<sup>9</sup> così questo nobile romano utilizzò gli artisti fiamminghi che aveva sul libro paga, quelli divenuti parte della sua ‘famiglia’, prima Paul Bril, celeberrimo paesista, detentore di una delle botteghe più importanti della città, e poi Bartholomaeus Breenbergh, come disegnatori “patrimoniali” di vedute dei suoi feudi, raccogliendo cartelle di loro disegni, qualche dipinto, collezionando e commissionando la realizzazione di un materiale capace di rendicontare su carta o su tela le immagini delle proprietà fondiarie di famiglia<sup>10</sup>.

Questo aspetto ci interessa qui in modo particolare perché fra i feudi

<sup>9</sup> F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, Bozzi editore, 2006.

<sup>10</sup> Questo soggetto è stato approfondito (grazie al ritrovamento di un preziosissimo inventario) prima in A. AMENDOLA, *Paolo Giordano II Orsini collezionista di disegni: novità su Paul Bril, Bartholomeus Breenbergh, Simon Vouet, Francesco Salviati e altri antichi maestri*, in “Bollettino d’arte”, 2014, 22-23, pp. 135-150, poi, precisato in ID., *Gli Orsini e le arti in età moderna. Collezionare opere, collezionare idee*, Milano, Skira 2019, in particolare pp. 178-191.

Orsini un particolare interesse per il territorio di Canale Monterano è dato da quello comprendente il lago di Bracciano, il borgo, e conseguentemente la viabilità necessaria per raggiungere questo feudo. È proprio fra queste carte, ormai totalmente disperse in musei e collezioni private, che si trovano preziose testimonianze del territorio oggetto di questo convegno e dei suoi atti.

Per esempio, nel disegno del Rijksmuseum, datato 1627, Breenbergh ha registrato un'esperienza avuta dal vero, e risistemata in studio, come ha acutamente osservato Adriano Amendola. L'artista ha disegnato in modo assai veloce e personale un'ampia veduta del lago di Bracciano, concentrandosi – pare – sulle sponde di Vicarello, luogo ameno dove gli Orsini possedevano un casino di caccia, ancora oggi esistente benché molto alterato da interventi più recenti. La legenda apposta al disegno, già menzionata, ci permette di capire chi vi è, in piccolissimo, raffigurato: il duca di Bracciano a torso nudo mentre pesca con una canna in mano, il principe Caetani, cioè Francesco IV, il duca di Bassanello, ossia Giulio Cesare II Colonna, così come alcuni gentiluomini e staffieri indicati senza nome, e lo stesso pittore, intento a ritrarre la scena, seduto di spalle a gambe incrociate, con sulla testa un cappello a tesa larga per proteggersi dal sole (fig. 5). Sulla scena appare anche un modello di carrozza ducale assai più semplice rispetto a quella che è raffigurata in un disegno con la *Veduta del paese di Bracciano* e nel corrispettivo dipinto di Paul Bril<sup>11</sup>. Francesco IV Caetani, VIII duca di Sermoneta, ex uxore principe di Caserta, condivideva la zia Felice Maria Orsini con l'ospite castellano di Bracciano. Era questi un altro principe particolarmente attivo nei suoi feudi: cercò di far rifiorire San Felice al Circeo, mediante bonifiche e iniziative edilizie, lavori di restauro al castello di Sermoneta, ma a quella data si trovava nei pasticci: la popolazione di Sermoneta si era sollevata per le voci che il feudo sarebbe stato venduto. Giulio Cesare II Colonna era un personaggio di minor spicco, ma appassionato di letteratura, più tardi protettore di Gianni Giacomo Ricci, poeta marinista, si sarebbe impegnato nella guerra di Castro. La compagnia allegra godeva del refrigerio offerto dal lago, e l'artista olandese fissava in modo inedito questa felice circostanza.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.



### 3. *Vita agreste*

La vita agreste, nel senso più proprio del termine e nella sua interezza esperienziale, vale a dire sia nella dimensione arcadica/contemplativa/estetica che la campagna laziale rappresentò, ma anche nella sua realtà fatta di miseria, rozzezza e con i suoi pericoli (malaria e briganti, per esempio), entra nel soggetto degli artisti nei primi tempi dell'età barocca, con il gruppo dei Bamboccianti, in particolare con l'opera di Pieter van Laer, e con quella delle prime generazioni di pittori di paesaggio italianizzante, estranee alle dinamiche e alla selezione dei soggetti interni alla committenza e alla cultura classicista dell'Accademia di San Luca.

La rappresentazione del popolo 'non umano' della campagna romane, quello animale, è al centro della parte meno nota dell'attività di Pieter van Laer, *Il Bamboccio*. Si devono a lui negli anni Trenta del Seicento due belle serie di incisioni di animali, particolarmente apprezzate e riprese dagli artisti anche molti anni dopo. La prima, composta da 8 tavole raffiguranti animali domestici è pubblicata nel 1636 a Roma con il titolo *Vari animali* era dedicata a don Ferdinando Afan de Ribera, il vicerè spagnolo di Napoli (fig. 6). Bufale, asini nella bella stalla in controtuce, cani da caccia, bovini, sono i protagonisti di stampe di formato rettangolare nelle quali il contadino, il fattore, il cacciatore assumono un ruolo del tutto secondario, spariscono quasi dalla scena per lasciare lo spazio agli animali che gli sono stati affidati. Queste immagini così libere e naturalistiche, quasi degli *snapshots* di una vita agreste presa dal naturale, istantanee di realtà, esercitarono una potente influenza sulla generazione successiva di specialisti della pittura animalier, su artisti come Paulus Potter, attivo fino al 1654. Le posizioni estremamente semplificate e veritiere, frutto di un'osservazione attenta del mondo animale, in cui Van Laer collocava e immaginava le sue figure, gli animali, il resto dello staffage, dovettero colpire molto gli specialisti in crescita di questo genere.

Una seconda suite di incisioni, composta da 6 tavole, dal titolo *Cavalli*, raffigura un soggetto inedito e non privo di nessi con la rappresentazione della povertà che Salvator Rosa pone al centro dei suoi versi beffardi nella terza Satira (251-260):

E questi quadri son tanto apprezzati | che si vedon de' grandi entro gli studi | di superbi ornamenti incorniciati: così i vivi mendichi afflitti e nudi | non trovan da coloro un sol danaro, | che ne' dipinti poi spendon gli scudi; | così ancor io da quelli stracci imparo | che de' moderni precenci l'istinto | prodigo è a i lussi, a la pietade avaro; | quel ch'aborriscon vivo aman dipinto, | per ch'ormai de le corti è vecchia usanza | d'aver in prezzo solamente il finto.



Fig. 6 – Pieter van Laer, *Vari animali*, frontespizio di una suite d'incisioni, 1636, collezione privata.

Quei cavalli in pessimo stato di salute, che appartengono a contadini poveri e miseri, possono essere considerati l'epitome di questo interesse collezionistico per un mondo che entra nell'orizzonte figurativo e letterario con forza in questi anni, tra povertà contenta e passione per i pitocchi. Il signore di Bracciano, Paolo Giordano II Orsini, doveva conoscere queste tavole, nuovissime di concezione e soggetto, tanto che era collezionista delle opere dell'artista (viene dalla sua collezione almeno *L'Annuncio ai Pastori* di Pieter van Laer 1630-1632 ca., olio su tavola, oggi a L'Aia, Bredius Museum), e forse averle apprezzate.

Molti anni dopo, nel 1654, un altro artista oltramontano della cerchia Orsini, Jan van den Hecke il Vecchio eseguì su serie di stampe raffiguranti animali di fattoria e domestici. Stampò prima i disegni per una serie di 10 tavole incise dall'olandese Theodor van Kessel intitolate *Alcune Animali* [sic] e raffiguranti una compagine di esemplari. A seguire, nel 1656, sempre su questa fattispecie e argomento, creò anche un'altra serie di 11 stampe più un frontespizio con il titolo *Zoographia*, dedicandola proprio a uno dei suoi protettori romani: il già menzionato Paolo Giordano II Orsini, duca



Fig. 7 – Jan van den Hecke il Vecchio, *Zoographia*, frontespizio di una suite d'incisioni, 1656, collezione privata.

di Bracciano, qui al centro della nostra attenzione per l'importanza che questo feudo ebbe anche per i limitrofi territori.

Non sappiamo molto di Van Hecke il Vecchio, ottimo pittore di nature morte floreali, attivo anche in dipinti di paesaggio che si animano di scene di genere, e si popolano di ricordi, anche strazianti, della guerra degli ottant'anni con le sue vittime<sup>12</sup>. A Roma è registrato nel 1649 e nel 1650 nella Strada Laurina, con Artus de Hondt/Arnoldus Donth; firma, incidendo il suo nome, con lo stesso e con un certo 'Mans' sul retro della base di una statua di marmo raffigurante la dea Roma nel giardino di Villa Medici, e qui lavora per il duca di Bracciano Paolo Giordano II Orsini, lo ricordano anche le fonti di letteratura artistica dei Paesi Bassi, in particolare Cornelis De Bie nel *Het Gulden Cabinet* (1660-1661).

La dedicatoria della suite di stampe *Zoografia* è ambigua e gioca sul verbo

<sup>12</sup> D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII<sup>ème</sup> siècle*, Bruxelles [u.a.]: Institut historique belge de Rome [u.a.], 1970, vol. 1, pp. 476-479; A. VAN DER WILLIGEN, F.G. MEIJER, *A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils: 1525-1725*, Leiden 2003, p. 101.



Fig. 8 – Jan van den Hecke il Vecchio, tavola con cane e cagna in *Zoographia*, suite di 11 incisioni, 1656, collezione privata.

“colere” che si riferisce, utilizzando un doppio senso, all’ammirazione per il protettore ma anche alla coltivazione e all’allevamento:

Magnificentissimo Principi | Paulo Iordano | Bracciani Duci etc. | Patrono suo plurimum colendo | Hanc Zoographiam | Consecrabit | Humillissimus cliens quatri ipse invenit et fecit aqua fortis | Johannes vanden Hecke | 1656.

La serie è incantevole. Già dal frontespizio l’artista ambienta in uno spazio fortemente connotato come all’antica, una famiglia di animali domestici e da fattoria, cani, pecore, una capra, una mucca, un cavallo e un asino. Questi si abbeverano da uno straordinario sarcofago strigilato romano, che conferma la collocazione laziale delle singole scene (fig. 7).

La dedicatoria è iscritta su una base massiccia antica, dai contorni mal conservati, con un’ambientazione che lo stesso Pieter van Laer aveva dato alla sua prima raccolta di stampe animalie. Le tavole che seguono mettono in scena nel loro contesto naturale o antropizzato questi stessi animali, con uno sguardo particolarmente attento alle posture, alla naturalezza, e un punto di vista basso, che assicura una prospettiva diversa alle scene e spinge



Fig. 9 – Jan van den Hecke il Vecchio, tavola con asini in *Zoographia*, suite di 11 incisioni, 1656, collezione privata.

l'occhio dell'osservatore a guardare quello che vedono gli animali. Ecco poi che in due tavole, sullo sfondo, compare chiaramente delineato il contesto di un villaggio fatto di capanne, quella stessa rara tipologia figurativa da cui abbiamo fatto partire la nostra riflessione di questo contributo. Alle spalle di questi animali domestici, un cane e una cagna (fig. 8) o due asini (fig. 9), l'artista disegna e poi incide, con mano veloce e spigliata, con tutta probabilità, uno di quei contesti braccianesi che ci interessava disseppellire, frammenti di un mondo povero e di lunga durata, di cui prima della fotografia e dell'Ottocento etnografico possedevamo scarse, anzi scarsissime testimonianze visive.

ABSTRACT

A partire dal corpus di disegni, incisioni e dipinti eseguiti dagli artisti Paul Bril, Bartholomeus Breenbergh e Jan van Ecke il Vecchio nell'entourage, o sotto la diretta protezione, di Paolo Giordano Orsini II, duca di Bracciano, nel secondo quarto del Seicento, il contributo esamina alcune testimonianze visive della vita agreste del territorio intorno al lago di Bracciano. Al centro dell'attenzione sono l'iconografia della capanna, degli usi civici, dei taglia-bosco, degli animali, della viabilità di questo contesto geografico e umano nella cultura figurativa dell'età barocca, cioè nel momento in cui la pittura di paesaggio si confronta direttamente con i siti, e gli artisti cominciano a raccogliere con cura gli elementi naturali dall'esperienza diretta. Per la prima volta è presentata nel suo contesto la suite di stampe *Zoographia* di Jan van Ecke il Vecchio dedicata nel 1656, dall'Olanda, a Paolo Giordano Orsini II ma evidentemente elaborata nel contesto abitativo e rurale dei dintorni di Bracciano, e dunque non distante dall'attuale Canale Monterano.

PAROLE-CHIAVE: Paolo Giordano Orsini II; storia del paesaggio; iconografia del paesaggio; artisti fiamminghi; Bracciano

*The contribution examines some visual evidences of rural life in the territory around Lake Bracciano in the second quarter of the seventeenth century, departing from the corpus of drawings, engravings and paintings executed by the artists Paul Bril, Bartholomeus Breenbergh and Jan van Ecke the Elder in the entourage, or under the direct protection, of Paolo Giordano Orsini II, Duke of Bracciano. The focus is on the iconography of the hut, civic uses, woodcutters, animals, and the viability of this geographic and human context in the figurative culture of the Baroque age, that is, at the time when landscape painting is directly confronted with sites, and artists begin to carefully gather natural elements from direct experience. The suite of prints entitled *Zoographia* by Jan van Ecke the Elder is presented here for the first time within its context. It's dedicated in 1656, when the artist is back in the Netherlands, to Paolo Giordano Orsini II but evidently elaborated in the rural context of the surroundings of Bracciano, and thus not far from present-day Canale Monterano.*

NOTA BIOGRAFICA

Giovanna Capitelli è Professoressa Ordinaria di Museologia e storia della critica artistica presso l'Università Roma Tre. Specialista in storia dell'arte dal Seicento e all'Ottocento in Europa e nelle Americhe, ha diretto numerosi progetti di ricerca, fra cui: *Lettres d'artiste. Pour une histoire transnationale de l'art. XVIII-XIX siècles*, École française de Rome, 2017-2021 [con M.P. Donato], *Rome in the World. Networks, Ar-*

*tists and Works of Arts, 19<sup>th</sup> century, 2016-* con [S. Cracolici]. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli*, Roma 2023 [con T. De Nile e A. Witte]; *Storici dell'arte, tutela e territorio nell'Italia degli anni Settanta*, "Quaderni storici", 170, 2/2022 [con R. Balzani, F. Cervini, G. Spione, A. Zezza]; *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al modernismo*, con O. Santovetti, Roma 2021; *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, [con A. Bacchi], Milano 2020.

*Giovanna Capitelli is Professor of museology and history of art criticism at the University of Roma Tre. Specialist in art history from the 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries in Europe and the Americas, she has directed several research projects, including: Lettres d'artiste. Pour une histoire transnationale de l'art. XVIII-XIX siècles, École française de Rome, 2017-2021 [with M.P. Donato], Rome in the World. Networks, Artists and Works of Arts, 19<sup>th</sup> century, 2016-with [S. Cracolici]. His most recent publications include: Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli, Roma 2023 [with T. de Nile and A. Witte]; Storici dell'arte, tutela e territorio nell'Italia degli anni Settanta, 'Quaderni storici', 170, 2/2022 [with R. Balzani, F. Cervini, G. Spione, A. Zezza]; Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al modernismo, with O. Santovetti, Roma 2021; Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda, [with A. Bacchi], Milan 2020.*