

Claudio Greppi

*On the spot*

## L'artista-viaggiatore e l'inventario iconografico del mondo (1772-1859)

«Un tal Martens, allievo di C. Fielding ed eccellente disegnatore di paesaggi, verrà con noi. È una persona simpatica e, come tutti gli uccelli della sua categoria, è traboccante di entusiasmo».

Charles Darwin, Montevideo, 13 novembre 1833

*On the spot*: questa espressione, che i francesi renderebbero con *sur le lieu*, o *sur le motif*, e che in italiano non ha un corrispondente così sintetico (dal vero? sul campo?), sottolinea per gli inglesi un particolare ruolo del disegno dei paesaggi vicini o lontani, nei loro aspetti botanici, zoologici, umani, artistici. L'espressione compare infatti fin dal titolo di moltissimi libri di viaggio illustrati, pubblicati a Londra fra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento: è un segno dell'importanza che l'immagine originale, ricavata dall'osservazione diretta, ha assunto per la descrizione e la conoscenza soprattutto di luoghi lontani. Dobbiamo considerare questo uso anche come un segno di relativa emancipazione dell'immagine e di chi la produce, cioè l'artista-viaggiatore? Esiste una figura autonoma di artista-viaggiatore e in che misura contribuisce alla costruzione di un inventario iconografico del mondo?

Il primo a specificare già nel titolo di un libro che i suoi disegni sono ripresi dal vero, *on the spot*, è probabilmente William Hodges (1744-1797), il pittore del secondo viaggio di Cook, quando pubblica nel 1786 le *Select Views in India*, eseguite fra il 1780 e il 1783 in diversi luoghi della valle del Gange, riprodotte a Londra con la tecnica dell'acquatinta (anche questo è specificato nel titolo, per la prima volta a quanto mi risulta). Nel 1777 le incisioni ricavate dai disegni di Hodges nei Mari del Sud erano state pubblicate nell'edizione ufficiale del viaggio, insieme al diario del capitano e all'atlante con le carte e gli schizzi topografici. Le incisioni erano state affidate ai «most eminent Masters», fra i quali si segnalano Woollet, Sherwin, Hall: questi si erano certamente sforzati di

mantenere il carattere originario degli acquerelli e dei disegni, per quanto possibile con la tecnica dell'incisione, ma il risultato non era paragonabile con la ricchezza di sfumature e di atmosfere degli originali. L'effetto riduttivo della riproduzione a stampa è ben presente a Humboldt quando scriverà nel *Kosmos* che «nonostante la loro imperfezione, le incisioni su rame che accompagnano, ma spesso alterano, le nostre relazioni di viaggio, hanno contribuito non poco a far conoscere la fisionomia delle zone lontane, a diffondere la propensione per i viaggi verso i tropici e a stimolare lo studio della natura». Ben più emozionante doveva essere stata l'occasione di vedere di persona le grandi tele a olio che lo stesso Hodges aveva dipinto dopo il ritorno, prima di ripartire per l'India: possiamo ben immaginare il ventenne Humboldt, nel 1789, che sotto la guida di un altro protagonista della grande circumnavigazione, Georg Forster, visita nella collezione privata di Warren Hastings le vedute della Montagna della Tavola, delle isole del Pacifico, della Terra del Fuoco.

Forster avrà sicuramente messo in guardia Humboldt dal rischio di un'ammirazione acritica, secondo i canoni del gusto dominante in Europa, delle vedute di Hodges. Proprio nella relazione del viaggio pubblicata dal giovane naturalista tedesco nel 1777 troviamo un giudizio molto pertinente sull'opera del pittore e sulle incisioni che ne sono ricavate (e che Forster ha già potuto vedere, evidentemente, anche se la sua relazione precede di qualche settimana quella ufficiale). Si tratta dell'arrivo alle Tonga, le «Isole dell'Amicizia»: «La scena di questa singolare e amicale acco-



glienza venne fissata da Hodges in un bel disegno che figura, come incisione, tra le illustrazioni che del nostro viaggio ha fatto Cook. Sebbene io sia sempre ben disposto ad apprezzare i lavori di quel dotatissimo artista quando sono fedeli al vero, in quest'occasione non posso però fare a meno di rilevare che quel disegno, magistralmente inciso poi dal signor Sherwin, non ritrae affatto gli abitanti di Ea-Uwhe e Tonga Tabu come effettivamente sono».

«Anche riguardo a quell'incisione – continua Forster nel diario del 2 ottobre 1773 – è pertinente la critica che giustamente è stata fatta alle incisioni che illustravano il precedente viaggio di Cook: e cioè che, invece di gente indiana, esse mostrano soltanto belle figure che per forma e drappoggio sono disegnate secondo il gusto dell'antichità classica. Verrebbe quasi da pensare che di quel disegno Hodges abbia perso lo schizzo originario e poi, per rimediarsi, ne abbia creato con elegante fantasia pittorica uno nuovo, soltanto ideale. In quell'incisione gli esperti riscontrano contorni e lineamenti greci che nel Mare del Sud non ci sono affatto ...».

Anche in un'altra occasione un nuovo testimone oculare d'eccezione, François de Lapérouse, muove una critica all'opera del pittore: «Il disegno di quei monumenti [nell'Isola di Pasqua], eseguito dal signor Hodges, dà un'idea molto imperfetta di ciò che vedemmo», annota il 9 aprile 1786 nel diario che sarà portato in Europa da Barthélemy de Lesseps. A guardare la veduta citata da Lapérouse, tanto nella versione incisa che in quella a olio, si ricava l'impressione che il pittore si fosse anche in questo caso affidato alla memoria più che al proprio schizzo originario eseguito *on the spot*. E così certamente si può osservare che alcune tele, fra quelle eseguite a Londra, ricadono nel gusto neoclassico in cui Hodges si era formato alla Royal Academy, sotto la guida di Richard Wilson: così per esempio la famosa veduta dal titolo (significativo) *Tahiti revisited*. Bernard Smith, lo storico dell'arte che ha curato la bellissima edizione di tutta l'opera grafica relativa ai viaggi di Cook, parla in questo caso di un processo di «autofalsificazione»: un processo che non può stupire più di tanto, visto il clima culturale in cui Hodges si era formato e al quale – oltre tutto – si doveva adeguare per poter vendere le proprie opere. Piuttosto stupisce la chiarezza con cui Forster si mostra consapevole della falsificazione, e che deriva da un ampio dibattito già in corso – come si comprende dal testo citato in precedenza – almeno dal momento della pubblicazione dei risultati (scientifici e iconografici) del precedente

viaggio di Cook, quello del 1768-71. Conviene dunque fare un piccolo passo indietro per poter apprezzare appieno tutta la novità della presenza di un pittore come Hodges sulla *Resolution*.

Anche l'*Endeavour*, insieme al gruppo di scienziati raccolti intorno a Joseph Banks, ospitava esperti disegnatori: Alexander Buchan e Sidney Parkinson. Questi però erano assunti in qualità di disegnatori scientifici, al servizio di Banks e non di Cook. Entrambi hanno la sfortuna di morire durante il viaggio, il primo a Tahiti nell'aprile 1769, il secondo a Batavia nel gennaio 1771, sulla via del ritorno, per un'epidemia che colpì 24 membri dell'equipaggio. Di Buchan non ho trovato nessuna notizia biografica, se non quella della morte, registrata anche da Cook nel diario di bordo: i suoi disegni riguardano solo la tappa del viaggio intorno alla Terra del Fuoco, con alcune immagini significative del modo di vivere dei fuegini. Parkinson era un quacchero nato a Edimburgo intorno al 1745, più portato per i paesaggi, in particolare quelli vegetali. Proprio i disegni di Buchan sono serviti a Bernard Smith per mostrare con evidenza l'abisso che separa lo schizzo originario dalla versione a stampa: in questo caso, oltre tutto, non si tratta di un'edizione ufficiale del giornale di bordo, ma di una compilazione, curata da John Hawkesworth, che comprendeva le relazioni di Byron, Wallis e Carteret sotto il titolo *An Account of the Voyages for Making Discoveries in the Southern Hemisphere*, pubblicata a Londra nel 1773 e in edizione francese a Parigi l'anno successivo. Lo scrittore 'professionista' aveva il compito, come osserva il curatore dei diari di Cook, Beaglehole, di «dirozzare lo stile dei capitani di sua Maestà»: i quali non ebbero neppure la possibilità di intervenire sul testo 'corretto'. Così ai due pittori, che in ogni caso non avrebbero potuto proteggere la propria opera, toccò la sorte di essere riveduti e corretti dagli incisori di professione, che in questo caso erano i fiorentini Francesco Bartolozzi e Giovan Battista Cipriani, molto attivi a Londra nel campo della riproduzione delle opere del Rinascimento. Sotto la loro mano la miserabile capanna fuegina di Buchan diventa un piccolo paradiso arcadico, con i bei puttini paffuti ad allietare lo sguardo dei lettori. Anche la vegetazione delle isole polinesiane, trattata da Parkinson con notevole cura, viene ridotta a puro scenario, dove la particolare fisionomia delle associazioni vegetali risulta irricognoscibile.

Che la pubblicazione non fosse soddisfacente, nonostante il successo di pubblico, lo dimostra l'impegno del fratello di Sidney Parkinson per pubblicarne a sue spese il diario di viaggio in una



edizione «embellished with Views, and Designs, delineated by the author», che rende in parte giustizia alla qualità del disegno scientifico del giovane quacchero. Ma un altro aspetto, messo in evidenza da Smith, ci rivela un ruolo forse ancora più importante del pittore nello svolgimento della spedizione: i disegni dei profili costieri erano affidati per tradizione, insieme agli schizzi topografici, agli stessi ufficiali o a membri dell'equipaggio, formati nelle scuole della Marina. Ma sull'*Endeavour*, questo compito viene sempre più spesso assunto da Parkinson, che impara a documentare una linea di costa con la stessa abilità con cui poteva effettuare il rilievo di una pianta. Sulla *Resolution*, in modo ancora più evidente, il pittore ufficiale Hodges, che questa volta dipende direttamente da Cook, finisce per influenzare tutta la produzione grafica e topografica, in un processo di reciproca osmosi che non manca di influenzare le qualità di osservazione e di disegno dello stesso pittore: è lui che assume in proprio il *naval regard*, mentre magari anche un Georg Forster, che si occupa delle raccolte e dei disegni botanici insieme al padre Reinhold, durante le lunghe traversate australi si cimenta con i profili e con l'atmosfera degli *icebergs*.

«Il signor Hodges ha disegnato una veduta molto accurata – osserva Cook martedì 11 maggio 1773 – dell'entrata Nord e di quella Sud [di Dusky Bay, in Nuova Zelanda], come pure di altre parti della baia, e in questi disegni ha delineato il volto del paese con un discernimento tale, che varrà senz'altro a darne un'idea molto migliore di quanto non si possa fare a parole». Ritrarre «tutto ciò che è spesso impossibile descrivere» sarà d'ora in avanti il compito del pittore di bordo, a fianco del capitano: così infatti si esprime Lapérouse nelle prime pagine del suo diario, a proposito di Duché de Vancy.

Ciò che distingue i disegni eseguiti da Hodges nei tre anni del viaggio australe, rispetto a tutta la tradizione paesaggistica precedente, è soprattutto il trattamento degli effetti di luce, delle nuvole, dei fenomeni meteorologici. Sarebbe estremamente riduttivo attribuire questa ricerca, che si sviluppa dallo schizzo, all'acquerello, alla pittura a olio e in seguito anche all'incisione per acquatinta, soltanto a una particolare sensibilità pittorica. Vorrebbe dire ignorare il fatto che per tre anni il pittore ha lavorato a stretto contatto non solo con naturalisti e con ufficiali di Marina, ma anche con un astronomo come William Wales, che studiava le «meteore» da quel particolarissimo laboratorio che erano i Mari del Sud e offriva a Hodges la possibilità di cogliere la fisionomia dei feno-

meni celesti come Parkinson aveva cominciato a studiare la fisionomia delle associazioni vegetali sotto la guida di Banks e di Solander.

Partito con una formazione da *landscape painter* di ispirazione neoclassica, Hodges ha scoperto nel Pacifico un nuovo interesse per la topografia e per la meteorologia che modificherà profondamente il carattere stesso della pittura di paesaggio, oltre che l'atteggiamento dei pittori verso il viaggio e i luoghi lontani. Ma per adesso, negli anni '70 del XVIII secolo, è ancora un po' presto per accogliere questi mutamenti. Gli ultimi vent'anni della vita di Hodges non sono felici. Dopo aver ricevuto un sussidio per completare i disegni del viaggio e dopo aver esposto le sue tele, sente il bisogno di ripartire in proprio, questa volta per l'India (in un momento poco propizio, per guerre e malattie). I volumi pubblicati hanno un discreto successo (*Select Views* viene ristampato una seconda volta nel 1794, e intanto escono anche un testo sull'architettura indiana e una relazione di viaggio), ma gli ultimi anni ci mostrano un artista fuori posto e fuori tempo, spiazzato dagli avvenimenti politici europei. I tentativi di riciclarsi come pittore eroico e patriottico si risolvono in un fiasco dietro l'altro, fino alla morte nel 1797, da alcuni attribuita a suicidio.

Nel 1779 è già morto James Cook, alle Isole Sandwich, e nel 1793 anche il pittore del terzo viaggio, John Webber. Nel 1794 muore a Parigi il giacobino Georg Forster. Del viaggio di Lapérouse, che ricalca e completa i tre viaggi inglesi, non si sa più nulla dopo il febbraio del 1788. Le immagini che l'emisfero australe trasmette alla cultura europea sono quelle della morte del capitano Cook, nel celebre dipinto di Webber, e gli schizzi di Gaspard Duché de Vancy portati in salvo da Lesseps. Si deve ammettere che la fine del secolo registra una fase di stasi nella costruzione dell'inventario iconografico del mondo, a cui i primi due viaggi di Cook avevano dato un contributo così decisivo?

Certo il ruolo dei pittori nei grandi viaggi di circumnavigazione è mutato. Johann Weber, meglio noto come John Webber (1750-1793), di origine svizzera, formato a Berna e a Parigi, viene scelto da Cook nel 1776 «for the express purpose of supplying the unavoidable imperfections of written accounts, by enable us to preserve, and to bring home, such drawings of the most memorable scenes of our transactions». Un compito nuovo, più celebrativo, che non esclude naturalmente tutto il lavoro topografico e scientifico, nel quale Webber si mostra particolarmente prolifico grazie alla rapidità dei suoi schizzi: ma purtroppo la 'sce-

na' più memorabile di tutto il viaggio sarà proprio la morte del capitano, riprodotta in tutte le salse (compresa una *pièce* teatrale in quattro atti rappresentata a Parigi) a partire dalla pittura di Webber. Oltre all'edizione ufficiale delle relazioni, curata da James King, con i disegni di Webber, uscita nel 1784, l'artista pubblica sedici tavole di *Views of the South Seas* fra il 1788 e il 1792, che però saranno più celebri nella versione postuma (a colori) di Boydell del 1808. I lavori di carattere più strettamente nautico e scientifico tornano ad essere assegnati agli stessi ufficiali, le cui scuole si sono adeguate al nuovo livello tecnico raggiunto con i viaggi di Cook: quando riprende il mare George Vancouver, che era stato uno degli ufficiali del terzo viaggio, per il lungo itinerario nel Pacifico (1790-95) non troviamo più nessun pittore che salga a bordo. Gli artisti saranno poi utilizzati nuovamente, una volta che tutto il materiale grafico sarà giunto a Londra, per preparare le riproduzioni.

Duché de Vancy, nella spedizione di Lapérouse, ha compiti analoghi a quelli di Webber. I disegni di paesaggio e gli schizzi topografici sono lasciati a un non meglio identificato Blondela, ufficiale sull'*Astrolabe*, mentre il pittore principale, dalla *Boussole*, eseguirà soprattutto quei disegni che il capitano richiederà: anche quando si tratta di correggere Hodges, come nel caso dell'Isola di Pasqua che abbiamo già incontrato, il disegno di Duché de Vancy è piuttosto un racconto della presenza dei francesi sull'isola, nello scenario dei misteriosi monumenti, che non un rilievo visivo della fisionomia di un paesaggio così singolare: il disegno illustra il testo più di quanto non riproduca gli aspetti della natura. È un po' come se tutto fosse già stato disegnato: in Kamtchatka perfino i volti di vari personaggi della colonia russa, pubblicati in *A Voyage to the Pacific Ocean*, sono già noti ai francesi. A Duché de Vancy non resta che raccontare scene della vita locale o incidenti con i polinesiani, nei quali il buon selvaggio appare sempre più cattivo.

Se il viaggio non fosse finito come sappiamo, tutto il materiale grafico sarebbe stato consegnato al conte di Lapérouse, così come qualsiasi oggetto o curiosità recuperati durante il viaggio. Dunque la libertà di cui godeva Hodges (come i Forster e Wales) era dovuta a una congiuntura eccezionale? Altri viaggi di fine secolo potrebbero portare ulteriori elementi: per esempio nel corso della spedizione diretta da Nicolas Baudin, a cui si sarebbe dovuto unire Humboldt a Lima, nasce un conflitto fra i pittori e il capitano, così che Milbert, Lebrun e Garnier si fanno sbarcare a Mauritius nel

1800 (il primo ne ricaverà una serie di vedute pubblicate nel 1812). Il compito di eseguire i disegni scientifici è affidato a Charles Alexandre Lesueur (1778-1846: in origine sembra che fosse imbarcato come timoniere!), che in seguito diventerà uno dei più accurati disegnatori zoologici sotto la guida di François Péron. Ma prima di proseguire con le spedizioni marittime (per le quali dovremo attendere la nuova fase che si apre dopo la fine delle guerre napoleoniche), dobbiamo ritornare al filone 'indiano' per cogliere altri aspetti dell'iconografia del paesaggio in questo scorcio del Settecento.

Il pittore che si reca in India deve fare i conti con la East India Company. Se Hodges nel 1780 era abbastanza celebre per poter ottenere il permesso di lavorare in piena autonomia, sia pure nello spazio limitato delle retrovie di una conquista coloniale, più difficile è partire per i tanti pittori di paesaggio che escono dai banchi della Royal Academy. Uno di questi, Thomas Daniell (1749-1840), di soli cinque anni più giovane di Hodges, ricorre all'espedito di presentarsi alla Compagnia non come pittore, ma come incisore, disposto ad aprire un laboratorio di acquatinta nella colonia di Calcutta. Con questa motivazione il permesso è esteso anche al nipote William Daniell (1769-1837), che al momento della partenza è appena quindicenne. Siamo nel 1784: Hodges, pioniere anche del paesaggio indiano, è tornato a Londra ma la sua permanenza ha lasciato il segno nelle straordinarie immagini di paesaggi e monumenti immersi nella particolare luce del continente indiano, che aveva esaltato il pittore al pari di quella dei Mari del Sud. Lo stile 'impressionistico' di Hodges non soddisfa Thomas Daniell, che ricerca piuttosto una iconografia 'iperrealista', nella quale ogni dettaglio viene quasi ossessivamente rilevato, all'interno di un esplicito riconoscimento del modello di Claude Lorrain.

Dopo quattro anni passati a Calcutta, durante i quali i Daniell si garantiscono una relativa indipendenza economica lavorando sulle vedute della nuova capitale britannica, che hanno successo presso i membri della colonia prima ancora che nella madrepatria, i pittori partono per un lungo viaggio nell'interno, dal 1788 al 1791. Inizialmente l'itinerario ricalca quello di Hodges, fino a Delhi, e offre l'occasione di ridisegnare alcune delle sue vedute secondo canoni iperrealistici e con l'uso sistematico della *camera obscura*, che consente di 'correggere' l'impressione disinvolta che delle atmosfere indiane davano le immagini del predecessore. La curiosità dei pittori li porta in seguito sempre più lontano, fino a Srinagar ai



piedi dell'Himalaia, dove la loro spedizione (che si vale solo di una piccola scorta) raggiunge luoghi che non sono ancora sotto il controllo della Compagnia. I pittori godono dunque di una notevole autonomia sia finanziaria che politica, ciò che consente loro di organizzare un itinerario che non risponde più soltanto alla domanda di immagini della colonia di Calcutta, ma al fermento di interessi scientifici che nel frattempo si sono coagulati intorno alla fondazione della Asiatic Society. Credo che nella vicenda indiana dei Daniell sia ancora da chiarire più a fondo questa relazione con il mondo scientifico, accennata dal biografo Mildred Archer: ai pittori è affidato il compito di penetrare con il loro occhio esperto nei luoghi sconosciuti dell'immenso mondo indiano, mentre la loro abilità tecnica rende possibile trasmettere la qualità dell'osservazione anche attraverso la qualità della riproduzione. Il fatto che l'inventario iconografico si costruisca in un esplicito richiamo al modello di Claude mostra in più che la cultura acquisita alla Royal Academy può benissimo essere utilizzata per allargare il campo delle conoscenze, e non costituisce necessariamente un freno o un limite all'innovazione espressiva.

Gli ultimi anni della permanenza indiana dei Daniell sono dedicati a un nuovo viaggio di esplorazione pittorica, questa volta nel sud e poi intorno a Bombay. Anche in questo caso si tratta di esplorazione in senso proprio, in quanto alcune regioni all'interno di Madras non sono ancora state occupate dalla Grand Army. In ognuna delle città toccate dai pittori, il loro itinerario si incrocia con quello di altri colleghi, con i quali si stabiliscono relazioni di vera e propria comunanza di interessi iconografici e scientifici. Se a Calcutta il pittore residente più celebre era l'anglo-tedesco Johann (John) Zoffany, amico personale di Joseph Banks, ormai tutto dedicato al ritratto (dopo il mancato ingaggio, suo e del suo protettore, nella seconda circumnavigazione di Cook), a Madras e a Bombay i Daniell incontrano pittori che stanno lavorando sul campo della rilevazione iconografica dei paesaggi e dei monumenti: così di Robert Home (1752-1838) possono apprezzare non solo gli schizzi già eseguiti intorno a Madras, ma anche la compagnia nel corso di alcune escursioni comuni. A Bombay il loro interlocutore è John Wales (1747-1795), che consegna loro gli schizzi eseguiti sulla montagna di Ellora dei quali gli stessi Daniell diventeranno editori dopo la morte dell'autore: in questo caso anche un luogo che i Daniell non hanno potuto visitare entra a far parte del loro repertorio iconografico. Sempre

più spesso, in seguito, la riproduzione di disegni originali sarà affidata ad artisti-viaggiatori di ritorno, che sono evidentemente in grado di interpretare meglio degli altri incisori di professione il carattere particolare delle vedute di luoghi lontani.

Dopo quasi dieci anni Thomas e William Daniell, che ormai si è completamente formato come vedutista oltre che come incisore, non all'accademia ma sul campo, ritornano in patria. Da quel momento la loro attività prevalente sarà proprio quella della riproduzione delle proprie e delle altrui vedute. Inizia dal 1795 la serie delle *Oriental Scenery*, che impegnano un gruppo di quattro editori associati (Longman, Hurst, Rees, Orme) nella pubblicazione di vedute indiane, al ritmo di una al mese. Se alcune delle serie, in genere raccolte in gruppi di 24, non hanno avuto il successo sperato, anche per ragioni di costo, il mercato dell'iconografia orientale è ormai aperto: negli anni successivi (1812-16) si provvede anche a edizioni più economiche, in quarto, che contribuiscono alla straordinaria popolarità delle immagini dei Daniell, d'ora in avanti riprodotte anche nella tappezzeria o sulle porcellane, e che grazie alla loro precisione analitica orienteranno anche i *pastiches* architettonici in voga nell'Inghilterra dell'Ottocento. È fin troppo facile collegare il lavoro dei Daniell alle mode e al gusto per l'esotico e l'orientalismo: credo che sia molto più interessante considerare il peso che ha avuto la loro funzione di intermediari fra le nuove generazioni di artisti *on the spot* e i laboratori specializzati londinesi, veri e propri centri di sperimentazione delle tecniche di riproduzione e diffusione delle vedute dei luoghi lontani. Il fatto che la rilevanza scientifica del disegno si sia anche saldata con un vero e proprio mercato è indice di una definitiva emancipazione del lavoro dei pittori e quindi di un ruolo autonomo dell'iconografia del paesaggio nell'allargamento delle conoscenze, sotto la spinta dei grandi viaggi marittimi o delle avventure coloniali.

Lo storico dell'arte australiano Bernard Smith, osservando il ruolo degli artisti-viaggiatori dall'altro emisfero, ha messo in luce gli elementi di innovazione che queste esperienze hanno riportato in Europa, ribaltando il luogo comune della loro totale e inevitabile dipendenza da modelli di osservazione e di rappresentazione imposti dalla cultura dominante. I riferimenti al pittoresco, al sublime, al gusto esotico sono talmente evidenti che non spiegano più nulla: piuttosto vale la pena di considerare quanto fosse lucida la consapevolezza dei contemporanei, come abbiamo visto nel caso di Georg Forster, sulla falsificazione delle

immagini ricalcate sul gusto classicheggiante. L'uso della «lente di Claude» non impediva, come abbiamo visto nel caso dei Daniell, di costruire ed esporre un'immagine esatta della fisionomia dei paesaggi indiani. Il diverso approccio di Hodges agli stessi scenari, altrettanto stimolante, ne mette in luce (alla lettera) altri aspetti, e non deriva solo da un diverso linguaggio pittorico ma dall'esperienza acquisita nel Pacifico. Che poi la luce di Hodges si ritrovi nella pittura di William Turner, o che abbia influenzato anche John Constable, se non Caspar Friedrich, è la conferma dell'ipotesi di Smith: non è tanto l'Europa a condizionare l'iconografia dei luoghi lontani, quanto quest'ultima a modificare il modo di rappresentare anche il paesaggio europeo.

Nel caso dei Daniell, e della maggior parte della produzione che passa per il laboratorio delle immagini nella Londra del primo Ottocento, l'innovazione è meno legata al linguaggio pittorico, quanto all'oggetto stesso delle rappresentazioni, cioè alla descrizione di luoghi lontani nella loro esatta topografia e fisionomia. Si tratta di una ricerca collettiva, di un processo di acquisizione di nuove tecniche del quale le vedute indiane sono l'aspetto più appariscente, ma che percorre anche altri temi e altri centri della cultura europea. L'inventario iconografico non riguarda soltanto i limiti estremi del mondo conosciuto.

«Topography, of course – scrive Bernard Smith, p. 65 – had always been given a humble place at the bottom of the academic table, but here [nella pittura di Hodges] was an attempt to elevate exotic topography to the high places reserved for the ideal landscapes of Claude, the heroic landscapes of Poussin, and the picturesque landscapes of Salvator Rosa». Ma nel frattempo presso la «tavola accademica» circolava un rinnovato interesse per la descrizione di luoghi non necessariamente lontani. Troviamo in una lettera inedita di Jacob Philipp Hackert (1737-1807) *Sulla pittura di paesaggio*, conservata fra le carte di Goethe, un'affermazione di questo genere: «Quel che voglio io è che un botanico riconosca subito l'albero e le piante e le altre foglie in primo piano: questa è una buona maniera di ricopiare la natura senza essere manierati». La lettera è scritta da Firenze nel 1806, poco prima della morte dell'autore, che fra il 1786 e il 1800 era stato il pittore ufficiale della corte di Ferdinando IV a Napoli, dopo aver viaggiato a lungo in Svezia, in Francia e in Italia per completare la formazione ricevuta presso l'Accademia di Berlino. È a Napoli che viene in contatto, nel 1770, con William Hamilton, l'ambasciatore inglese che in quegli anni è impegnato

nello studio (e nella rappresentazione) dei fenomeni vulcanici assieme al pittore napoletano Pietro Fabris, e poi nel 1787 con Wolfgang Goethe, a cui dà lezioni di disegno nelle settimane che precedono la partenza per la Sicilia in compagnia del giovane pittore Christoph Heinrich Knipf.

Hackert non disdegna per nulla la veduta topografica, anzi ne fa un genere che merita di apparire nelle gallerie della reggia di Caserta, dove sono esposte le grandi tele con le vedute delle marine del Regno. La sua attività comprende anche l'incisione (all'acquaforte) e l'insegnamento: l'interesse per un trattamento «non manierato» della vegetazione, espresso nella citazione precedente, è alla base di un suo album sugli alberi, inteso come vero e proprio manuale di paesaggio. I suoi volumi di schizzi e acquerelli (come un *Voyage de Normandie*, del 1766) non vengono pubblicati, ma la sua presenza si fa sentire nelle illustrazioni dei *Campi Phlegraei* di Hamilton, pubblicato in proprio dall'ambasciatore inglese nel 1776. Siamo all'inizio (negli stessi anni in cui escono le prime relazioni dei viaggi di Cook) della lunga catena di libri illustrati attraverso la quale si può cercare di seguire, meglio che con ogni altro mezzo, la fortuna dell'immagine dei luoghi nell'Europa della fine del Settecento. Quali luoghi? Inizialmente sono i vulcani e le grandi montagne che attirano per il loro fascino speciale, e che divengono oggetto di rappresentazione man mano che procede la loro esplorazione e la conoscenza scientifica.

Un'opera pionieristica sulle Alpi svizzere è quella di Gottlieb Siegmund Grüner, *Die Eisgebirge des Schweitzerland*, pubblicata a Berna nel 1760, con le incisioni tratte dai disegni di Samuel Hieronymus Grimm (1733-1794), che rendono un'idea molto approssimativa dei ghiacciai: l'edizione parigina del 1770 contribuisce tuttavia a diffondere la curiosità per il mondo alpino. Nel 1776 escono infatti sotto il nome di Rodolphe Hentzi le *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*, stampate a Berna con testo francese e le acquetinte ricavate dai disegni di Caspar Wolf (1735-1798), pittore svizzero di formazione tedesca: il quale pubblica due anni dopo, sempre a Berna, una nuova raccolta dallo stesso titolo ma a proprio nome. Sempre con i disegni di Wolf, una nuova serie di *Vues remarquables* viene pubblicata ad Amsterdam nel 1785 da Charles-Melchior Descourtis. L'aggettivo *remarquables* sembra sia usato sempre e soltanto a proposito delle Alpi svizzere: non compare nelle opere del più famoso poligrafico propagandista dei ghiacciai della Savoia, Marc-Théodore Bourrit, che pubblica a Ginevra



nel 1783, illustrandola con i propri disegni, rozzi ma efficaci, la *Nouvelles description des vallées de glace*, proprio negli anni in cui si prepara l'impresa di Horace-Benedict de Saussure sul Monte Bianco. Nell'introduzione ai suoi *Voyages sur les Alpes*, il naturalista dichiara il suo debito per il disegnatore in questi termini: «Les vues des montagnes que j'ai jointes à leur description ont été dessinées sur les lieux par M. Bourrit avec une exactitude que l'on pourrait appeler mathématique, puisque souvent j'en ai vérifié les proportions avec le graphomètre sans pouvoir y découvrir d'erreur. Il a même sacrifié à cette exactitude une partie de l'effet de ces dessins, en exprimant le détail des couches, et en prononçant fortement les contours des rochers». De Saussure prosegue lamentando che la tecnica del bulino non consente di rendere l'effetto dei ghiacciai come l'aveva ottenuto Bourrit nelle sue pitture.

Dapprima si tratta di volumi illustrati, come quelli di Hamilton e di Hentzi, nei quali il pittore ha un ruolo secondario: ma anche nel caso dei vedutisti che lavorano in Europa, come per gli artisti che si imbarcano sui grandi velieri, la tendenza è verso una progressiva emancipazione. Sempre più spesso il nome del pittore merita di comparire sul frontespizio. Nello stesso tempo le vedute possono essere pubblicate in quanto tali, senza bisogno di specificare se siano *remarquables*.

Non mancano i casi opposti, in cui la figura del disegnatore-accompagnatore appare ancora del tutto subordinata. Basta pensare al povero Kniep, compagno di Goethe in Sicilia, che deve assolvere ai compiti più umili, come portare i bagagli o assistere il «padrone» con il mal di mare, e i cui disegni rimangono tutti, per contratto, proprietà di quest'ultimo: tant'è vero che è molto raro trovarne traccia perfino nelle edizioni dell'*Italienische Reise*. Kniep è un servitore, Hackert è un artista autonomo e socialmente alla pari con Goethe, così come lo è l'altro pittore tedesco Johann Jacob Tischbein, il quale però non ama avventurarsi fuori dall'itinerario convenzionale del Grand Tour. «Benché di mala voglia – scrive Goethe il 6 marzo 1787 – il Tischbein, sempre buon compagno del resto, mi ha accompagnato oggi sul Vesuvio. Per un artista come lui, che non si occupa se non delle più belle forme, siano di uomini o di animali, e che umanizza, grazie al sentimento ed al gusto, perfino l'informe, come le rocce e i paesaggi, una così formidabile e confusa massa come quella del Vesuvio, che divora continuamente se stessa e indice guerra ad ogni sentimento di bellezza, deve sembrare qualche cosa di abominevole». Di Kniep, che volentieri si sottopone ai disagi

del viaggio, si arrampica sulle rocce e sugli alberi per riprendere le migliori vedute, Goethe apprezza la rapidità e la precisione, ma il suo contributo è quello di fornire «appunti per la memoria». Non manca un piccolo aneddoto che ci rivela quanto anche Goethe, come Forster, fosse consapevole della possibilità di falsificare i paesaggi: «Il Kniep [ad Agrigento, il 1 maggio] aveva schizzato una veduta in lontananza molto interessante; ma per la troppa bruttezza del primo e del secondo piano, vi ha sostituito, quasi per celia ma con molto buon gusto, un primo piano alla maniera del Poussin, che non gli è costato nulla, ma che ha trasformato l'abbozzo in un quadretto delizioso. Chi sa quanti viaggi così detti pittoreschi contengono di simili pseudo-verità!». Del resto di fronte all'impressione che Goethe aveva ricevuto del Monte Pellegrino, la riproduzione che lo stesso viaggiatore aveva osservato nel *Voyage pittoresque* dell'abbé de Saint-Non risultava «imperfetta» (6 aprile: è lo stesso termine che usava Lapérouse a proposito di Hodges).

Goethe partiva con entusiasmo per la Sicilia: «Dato il mio modo di sentire, questo viaggio sarà salutare, anzi necessario. La Sicilia mi richiama l'Asia e l'Africa; trovarsi nel centro meraviglioso, dove convergono tanti raggi della storia universale, non è cosa da nulla» (26 marzo). L'isola tuttavia è già stata descritta e dipinta. L'artista a cui si fa riferimento, che aveva illustrato il *Voyage pittoresque*, era Claude-Louis Chatelet (1753-1794), il cui nome non compare neppure nel titolo dell'opera (e spesso neppure nelle riproduzioni recenti) che Richard de Saint-Non aveva pubblicato in cinque volumi a Parigi fra il 1781 e il 1786. Un'altra raccolta che Goethe avrebbe potuto conoscere, ma che forse non aveva avuto il successo che meritava, era quella che con un titolo quasi identico aveva cominciato a pubblicare Jean-Pierre Houel nel 1782, corredata di 264 tavole in acquatinta. Houel (1735-1813) aveva visitato una prima volta Napoli nel 1770-71 con una regia borsa di studio e poi vi era tornato nel 1776 per visitare Sicilia, Malta e le Eolie, rivelando straordinarie doti di disegnatore scientifico. Nel suo caso dunque il *Voyage pittoresque* era frutto di un lavoro personale di osservazione, di resoconto letterario e di tavole, dove testo e immagini offrono una completa e originale descrizione dei luoghi, secondo una formula editoriale che aveva cominciato ad avere successo proprio nella Francia del penultimo decennio del Settecento.

Negli stessi anni escono infatti i cinque volumi di Saint-Non, i quattro di Houel e ben otto volumi del *Voyage pittoresque de la France* di Jean-Benjamin

de Laborde (1735-1794), uomo di corte di Luigi XV, musicista, editore oltre che disegnatore, che finirà sulla ghigliottina come Chatelet. In pochi anni Laborde mette in cantiere altre operazioni editoriali assai impegnative, come i *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse et de l'Italie*, in quattro volumi in folio (1780-86) o quattordici in quarto, con 1.200 illustrazioni a cui partecipa uno stuolo di disegnatori fra cui anche Houel, e la *Description générale et particulière de la France*, in dodici volumi (1784-88). La formula del *Voyage pittoresque*, descrizione di luoghi basata sulla combinazione di testo e immagini, continuerà a caratterizzare la produzione francese, negli stessi anni in cui a Londra si pubblicavano piuttosto relazioni di viaggio, con relativo materiale iconografico di supporto, o viceversa serie di vedute autonome come quelle dei Daniell, sotto i titoli meno ambiziosi di *Voyages* o di *Select Views*.

Sono «viaggi pittorici» quelli di Louis-François Cassas in Siria, Palestina e Basso Egitto (1798-99: con testi di vari autori, fra i quali Volney), e in Istria e Dalmazia (1802), di Louis-Joseph de Laborde in Spagna (1806-18), di Auguste-Florent de Choiseul-Gouffier in Grecia (1809, con disegni di Hilaire e Cassas), di Jacques-Gérard Milbert all'isola Mauritius e al Capo (1812). Con titolo analogo, e con la stessa formula, si possono segnalare anche una descrizione del Capo Nord di Anders Skjöldebrand (Stoccolma 1801) e infine il *Viaggio pittorico della Toscana* curato dall'abate Francesco Fontani, con le incisioni di Antonio Terreni, in tre volumi (Firenze, 1801-03). La struttura di quest'ultimo lavoro, che merita di essere studiato nel dettaglio del testo oltre che delle immagini, è assai significativa del modo in cui l'interesse per l'inventario iconografico si fosse allargato – nella seconda metà del Settecento – dalle vedute delle città e dei loro monumenti principali a un territorio sempre più vasto, fino a comprendere quelle aree della Toscana, come la Lunigiana e la Maremma, che erano del tutto al di fuori degli itinerari consueti. Il viaggio pittorico si snoda infatti su un percorso che è inizialmente storico e artistico, sotto la guida del Vasari, per divenire man mano più attento alle descrizioni degli scienziati viaggiatori (Targioni Tozzetti per la Lunigiana), degli idraulici (Ximenes per la Maremma) e dei georgofili (per la Valdelsa). Come in molti dei casi già citati, la costosa edizione fiorentina non fu inizialmente un successo, per cui ne fu preparata in seguito una versione in formato molto più ridotto, che ebbe tre edizioni fra il 1816 e il 1827.

Anche una regione d'Europa fra le più note e celebrate, come la Toscana, poteva quindi essere oggetto di un nuovo spirito di osservazione. Il Fontani segue il modello francese, traducendo *pittoresque*, a ragione, con «pittorico»: nelle vedute che scandiscono l'opera, infatti, non troviamo nessuna concessione agli effetti del gusto che era stato codificato nei *Three essays* (1792) di William Gilpin, né nella scelta dei soggetti né tanto meno nello stile pittorico della rappresentazione. Piuttosto è il termine «viaggio» che appare un po' abusivo, in questo tipo di pubblicazioni: il viaggio è un pretesto, una ricostituzione a tavolino di un possibile itinerario dimostrativo, fra luoghi e scenari che devono il loro interesse a un lungo processo di sedimentazione delle conoscenze più che all'impressione immediata del viaggiatore.

La formula del viaggio pittorico la troviamo applicata ancora da Jean-Baptiste Debret, questa volta non a una regione europea, ma al Brasile. Non si tratta anche in questo caso di un resoconto di viaggio, quanto di una successione di vedute raccolte in ben sedici anni di permanenza a Rio de Janeiro, dove Debret si era ritirato in esilio volontario dopo la caduta di Napoleone, approfittando inizialmente della missione di artisti francesi richiesta da don João VI allora rifugiato in Brasile: avrà occasione anche di assistere all'incoronazione di Pedro I, e di dipingere la scena. Allievo di Louis David e già affermato a Parigi per alcuni episodi della vita dell'imperatore 'romanizzati' secondo il gusto neoclassico, Debret diviene un attento osservatore della foresta tropicale, descritta dapprima seguendo l'inventario naturalistico e poi come scenario della vita dei Tupi. Il pittore, come Houel in Sicilia, è anche curatore del testo, composto di introduzioni generali ai tre volumi e di commenti a ciascuna tavola: i suoi interessi sono prevalentemente etnografici, e il *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, pubblicato nel 1834 dopo il ritorno a Parigi con le litografie di Motte e dei fratelli Thierry, contiene anche alcuni consigli per chi volesse visitare quelle regioni e conoscerne gli abitanti. Nella dedica (ai membri dell'Accademia e dell'Istituto) Debret ricorda come nella decisione di scegliere il Brasile avesse influito, nel 1815, l'incontro fra l'ambasciatore portoghese e Alexander Humboldt, che aveva sollecitato «dans une des persuasives conversations» la formazione di un'Accademia di Belle Arti a Rio, come già era avvenuto in Messico.

L'attenzione di Humboldt per l'opera degli artisti era certamente legata, in quegli anni, alle vicende della pubblicazione dei materiali del viaggio nelle regioni equinoziali. Se l'*Essai sur la géo-*





*graphie des plantes* (1807) e *Le Ansichten der Natur* (1808) rinviavano più o meno esplicitamente alla necessità di una adeguata rappresentazione grafica delle osservazioni scientifiche, nelle *Vues des Cordillères et des monumens des peuples indigènes* (1810) lo stesso scienziato-viaggiatore si era servito dei propri schizzi eseguiti nelle sezioni andina e messicana del viaggio e affidati agli specialisti parigini per la riproduzione in acquatinta, litografia e incisione. Marchais e Gmelin eseguono quasi tutti i disegni, Arnold e Bouquet le matrici: nonostante l'attenta supervisione dell'autore, il risultato risente di questa collaborazione a più mani. Le tavole danno una certa sensazione di freddezza, non rendono le luci e le atmosfere che Humboldt aveva ammirato nei quadri di Hodges e che aveva descritto con straordinaria efficacia letteraria nei «quadri» della natura. La struttura dell'opera somiglia molto a quella dei *voyages pittoresques*, nella combinazione di testo e immagini, anche se in questo caso l'itinerario che viene proposto non segue un ipotetico viaggio, ma un ipotetico accostamento fra le forme dei paesaggi e le espressioni culturali delle civiltà precolombiane. L'idea che guida tutto il lavoro, che infatti comprende la riproduzione di codici aztechi ricavati da archivi europei, appare dunque piuttosto «settecentesca», così come il carattere delle immagini. È probabile che l'autore non fosse soddisfatto, visto che non sarà più interessato alla pubblicazione dell'opera, al contrario di quanto avviene per le *Ansichten*, che vengono ampliate e riproposte in due edizioni successive, nel 1829 e nel 1849. In quest'ultima edizione l'autore riporta integralmente, in una di quelle note che invadono le quattro-cinque pagine successive, il capitolo su «l'influenza edificante della pittura del paesaggio sullo studio della natura», già pubblicato in *Kosmos*, nel quale troviamo anche una sorta di bilancio dei progressi e delle innovazioni portati negli ultimi decenni dall'ampliamento degli orizzonti geografici e insieme dalle nuove tecniche pittoriche. Si tratta dunque di un testo a cui Humboldt ottantenne teneva molto, e che arricchisce i «quadri» letterari della natura con alcune considerazioni non solo storiche ma anche tecniche sulla possibilità di tradurre le osservazioni in immagini e sul ruolo dei pittori, a partire dai grandi maestri del passato come Ruysdael, Pousin e Claude, ancora testimoni «dell'antico legame tra la scienza, l'arte e la poesia». Nel bilancio della produzione recente non manca una freccia contro l'incompetenza con cui a volte è stata fatta la scelta dell'artista nelle grandi spedizioni oceaniche. «Quando i più abili, a forza di contem-

plare le grandi scene della natura e dopo aver tentato varie volte di riprodurle, stavano appena cominciando ad acquisire una sicura maestria tecnica, si approssimava la fine del viaggio».

Humboldt non fa riferimenti espliciti, perché l'accento è volto a mettere in evidenza le scarse opportunità che offrono i viaggi di circumnavigazione all'osservazione delle forme del paesaggio. I nomi che vengono citati, tuttavia, sono sufficienti a segnalare quali fossero gli esempi che rientravano nella categoria degli artisti «più abili», quelli che avevano esercitato la loro influenza sullo stesso Humboldt, accanto a quelli che viceversa ne avevano ricevuto stimoli e consigli. Fra i primi viene citato, accanto a Hodges, Ferdinand Bauer (1760-1826), disegnatore scientifico di origine austriaca, venuto a Londra nel 1798 nella cerchia di Joseph Banks. La sua collaborazione con i botanici era già iniziata a Vienna (insieme a Nikolaus von Jacquin), ma diventa di primaria importanza nel rapporto con Robert Brown, in compagnia del quale Bauer si imbarca sull'*Investigator* nel 1801 per esplorare le coste della Nuova Olanda sotto il comando di Matthew Flinders. In questo caso il viaggio per mare non ricade fra quelli di cui Humboldt lamentava la scarsa rilevanza scientifica, perché lo scopo principale era rilevare il disegno della costa del quinto continente, ribattezzato Australia proprio in questa occasione. Lo sguardo della spedizione, dal mare, è continuamente rivolto verso l'interno della nascente colonia (per ora più che altro penale), con la sua flora, fauna, con una nuova attenzione per i paesaggi. Se i disegni di Bauer erano molto noti attraverso il lavoro di Brown (*Prodromus Florae Novae Hollandiae*, 1810: dove compaiono le prime immagini dell'eucalipto e del *platypus*-ornitorinco), tanto da essere citati e apprezzati anche da Goethe, non meno interessanti erano quelli di William Westall (1781-1850), il paesaggista che nel corso della spedizione curava oltre che le vedute anche i profili e i dettagli geologici e botanici. Lo stesso capitano Flinders, che pubblica la sua relazione nel 1814, considera i profili costieri di Westall i migliori mai prodotti nel Pacifico.

La biografia di Westall rimanda al filone indiano dei Daniell, non solo perché il pittore si è formato alla loro scuola ed è anche cognato di William, ma perché dopo l'esperienza australiana rimane ancora in Oriente alla ricerca di nuovi scenari. Nel 1804 si rivolge da Canton al presidente dell'East India Company per avere il permesso di recarsi in quelle parti dell'India che «have hitherto been but little visited of artists». Non contento delle nuove opportunità offerte dalla regione di

Bombay, dove disegna sui monti Mahratta, sulla via del ritorno si ferma ancora a Madera e fa una puntata in Giamaica. Al pari dei suoi parenti Daniell, una volta a Londra continua a lavorare sulla riproduzione di vedute vicine o lontane, sue o di altri viaggiatori, per conto di editori specializzati come Ackermann o Murray: collabora anche ai disegni che illustrano il giornale della spedizione di William Parry nell'Artico (1821). In questo la sua storia somiglia molto a quella del cognato William Daniell: ma rispetto ai lavori dei Daniell, zio e nipote, l'opera di Westall appare decisamente segnata, come era stato per Hodges, dall'esperienza nei Mari del Sud a stretto contatto con i naturalisti e gli ufficiali di Marina. I due modi di espressione, che alla fine del secolo precedente si contendevano il primato nella rappresentazione dei paesaggi indiani, si unificano in Westall in alcune opere (soprattutto negli acquerelli) che alla precisione topografica dei Daniell sanno unire gli effetti di luce di Hodges.

Forse Humboldt esagerava nel considerare esaurita l'esperienza dei grandi viaggi di circumnavigazione, dal punto di vista della possibilità di ricavare nuove opportunità di rappresentazione scientifico-artistica degli scenari lontani. La convivenza fianco a fianco di artisti e scienziati sugli stessi velieri, per mesi e mesi di navigazione, oltre che nelle escursioni a terra, ha prodotto e produce ancora dopo il 1815 i frutti di un lavoro comune. L'elemento nuovo sta piuttosto nella possibilità di teleguidare a distanza, da parte della comunità scientifica in Europa e quindi prima di tutto da parte dello stesso Humboldt, il contributo degli artisti-viaggiatori. Abbiamo già visto il caso di Debret che sceglie il Brasile proprio su sollecitazione dello scienziato tedesco: nello stesso 1815 un pittore russo che si imbarca con Otto von Kotzebue, Ludovik (o Louis) Choris (1795-1828) dichiara esplicitamente che «cette entreprise m'a été inspirée par la lecture de l'immortal ouvrage de M. le baron de Humboldt, les Tableaux de la Nature». Prima ancora della pubblicazione ufficiale del viaggio nei Mari del Sud e allo Stretto di Bering da parte dell'ammiraglio russo-tedesco, Choris affida le proprie immagini all'editore parigino Firmin-Didot, in un testo che ha per titolo *Voyage pittoresque autour du monde* (1820) e che si vale anche della collaborazione del poeta Adelbert von Chamisso (1781-1838), anch'egli membro della spedizione e autore di molti disegni di piante e di paesaggi. In questo caso il termine *pittoresque* ha un senso ormai decisamente nuovo rispetto alla tradizione francese, e si avvicina piuttosto all'idea dei quadri della natura. Un successi-

vo lavoro di Choris porta un titolo esplicitamente humboldtiano, *Vues et paysages des régions équinoxiales* (1826). Ed è sotto l'influenza dello scienziato tedesco che il pittore russo, ormai in piena autonomia, sceglie come propria mèta successiva proprio le regioni equinoziali del Nuovo Continente, nel 1827: purtroppo è qui, a Vera Cruz, che lo coglie una morte violenta, appena all'inizio del nuovo viaggio.

Ciò che non è riuscito a Choris viene però compiuto da una schiera di pittori tedeschi che nei due decenni successivi percorrono e descrivono per immagini l'intero continente latino-americano, 'teleguidati' dal vecchio Humboldt ormai stabilito a Berlino. Johann Moritz Rugendas (1802-1858), discende da una famiglia trasferita dai Pirenei nell'Assia ai primi del XVII secolo, della quale si conoscono almeno sei generazioni di pittori. Si forma dunque in famiglia, ma nel 1821 partecipa alla spedizione scientifica russa diretta dal barone von Langsdorff in Brasile. Al ritorno ha occasione di mostrare i suoi disegni a Humboldt, che lo incoraggia a ripartire: per sedici anni Rugendas percorre Messico, Cile, Perù, Bolivia, Argentina, Uruguay, Brasile. Le sue raccolte di disegni sono pubblicate a più riprese, a Berlino, Parigi, Londra, talvolta ancora con il titolo *Malerische Reise*.

Prima della spedizione russa, nel 1817, un altro pittore, il viennese Thomas Ender (1793-1875), aveva approfittato della traversata dell'*Austria*, la nave che portava l'arciduchessa Leopoldina in sposa a don Pedro, per una rapida visita alle regioni di Bahia e San Paolo: in un solo anno aveva realizzato 700 fra disegni e acquerelli. Non mi risultano contatti fra questo pittore (le cui opere sono quasi tutte a Vienna) e Humboldt: ma va segnalato che sulla stessa nave viaggiavano lo zoologo Johann Baptist von Spix e il botanico Carl Friederich Philipp von Martius, che diventerà negli anni successivi uno dei più interessanti disegnatori della flora tropicale. Nelle splendide tavole della sua *Historia naturalis palmarum* (pubblicate fra il 1823 e il 1850) le piante non sono viste come singoli individui ma nelle loro forme di associazione, così come aveva proposto Humboldt nella *Géographie des plantes*.

Più giovani di Rugendas, Ferdinand Bellerophon (1814-1889) e Eduard Hildebrand (1818-1869) vivono un'esperienza parallela: entrambi si formano a Berlino, entrambi ricevono una borsa di studio da Federico Guglielmo IV, per intercessione di Humboldt, per recarsi in America. Bellerophon per quattro anni lavora in Venezuela, dal 1842, Hildebrand in Brasile e negli Stati Uniti, fra



il 1844 e il 1845. Sono dunque viaggi più brevi di quelli di Rugendas, ma più 'mirati', ossia direttamente teleguidati dallo scienziato che li segue dal suo studio in Berlino (dove proprio Hildebrand lo ritrae, ottantenne, in mezzo ai suoi libri, le sue carte, i suoi animali impagliati). In particolare Bellermann ripercorre alcune delle regioni visitate da Humboldt quarant'anni prima, e ne ricava quelle immagini (della foresta, dei *llanos*, della Cordillera) che a suo tempo il viaggiatore aveva descritto solo a parole, in mancanza di un adeguato supporto grafico. È il pittore che viaggia, adesso che lo scienziato non può più spostarsi così lontano, ma fra i due si è stabilito un rapporto di collaborazione che va anche oltre l'esperienza che accomunava artisti e scienziati sui grandi velieri.

Altri pittori si propongono di ripercorrere l'itinerario di Humboldt per ridisegnare con nuovo spirito, e nuove tecniche, le stesse immagini delle *Vues des Cordillères*: così l'americano Frederick Edwin Church (1826-1900) viaggia nelle regioni andine fra il 1853 il 1857 per dipingere i grandi scenari del Chimborazo e del Cotopaxi in tele di notevole effetto che vengono in seguito esposte a Londra. In questa occasione il pittore conta di approfittare del soggiorno in Europa per recarsi anche a Berlino a mostrare a Humboldt i suoi lavori: ma, ahimè, arriva troppo tardi. L'uomo che tanto ha contribuito alla riscoperta dei paesaggi dell'America tropicale è morto novantenne nel 1859.

La mia impressione è che il citato capitolo di *Kosmos* sulla pittura di paesaggio non sia un semplice *excursus* erudito, ma indichi un campo di ricerca fondamentale negli ultimi anni del lavoro di Humboldt: è la testimonianza del rapporto a distanza con i luoghi che il lavoro dei pittori rende visibili e riconoscibili nella loro fisionomia particolare. Ma il ruolo scientifico dei pittori non sarebbe stato possibile – su questo Humboldt è estremamente chiaro – se non vi fosse stata in precedenza una poetica del paesaggio di cui i 'grandi maestri', pur lavorando nei limitati orizzonti europei, sono stati i creatori indiscussi. La continuità fra il paesaggio di Claude e la nuova veduta topografica o la nuova illustrazione scientifica è dimostrata, oltre che dai riferimenti espliciti, anche dalla formazione che i pittori-viaggiatori hanno potuto ricevere nelle Accademie e da cui sono partiti: se la tendenza è stata quella di liberarsi progressivamente dal gusto per il paesaggio classico, ciò deriva proprio dall'esperienza dei paesaggi lontani acquisita con il viaggio.

L'influenza di Humboldt si fa sentire anche sui

pittori che operano in orizzonti familiari. In particolare Carl Gustav Carus (1789-1869), medico e pittore considerato dilettante, teorizza nelle sue *Lettere sulla pittura di paesaggio* (1831) la necessità di una visione «geognostica» della morfologia dei paesaggi, così come Hackert aveva richiamato l'attenzione per l'obiettività botanica. Ma non sono solo i pittori a riconoscere l'influenza diretta di Humboldt: fra i suoi lettori più appassionati troviamo anche John Ruskin (in *Modern Painters*) e Jacob Burckhardt (in *Die Kultur der Renaissance*), solo per citare i più importanti fra i protagonisti della cultura figurativa dell'Ottocento.

Se Humboldt non viaggia più, dopo la rapida escursione ai confini della Cina nel 1829, e se non tutti i pittori possono passare da Berlino a discutere dei propri lavori o dei propri programmi, sono i suoi libri che trovano posto anche sui grandi velieri: la testimonianza più nota è quella di Charles Darwin, che nel 1832 porta con sé per rileggerla sulla *Beagle* la *Relation historique* del viaggio del 1799-1804 nel Nuovo Continente. Fino a Montevideo, nel primo anno della circumnavigazione del capitano Fitzroy, il pittore di bordo è Augustus Earle, che Darwin descrive «ormai troppo debole di salute». Non sono riuscito a trovare traccia di attività di questo singolare artista dopo l'episodio di Montevideo, ma la sua storia precedente è sufficiente a presentarlo come il più inquieto fra i pittori-viaggiatori. Nato nel 1797 negli Stati Uniti, si forma a Londra alla Royal Academy. Nel 1821 è in Brasile, dove si autoritrae sulla cima del Corcovado in atteggiamento di stupore ammirato per lo scenario della Baia di Rio. Di nuovo si autoritrae, sempre da solo (con il cane, il fucile e il taccuino degli schizzi) sugli scogli di Tristan da Cunha nel 1824: effettivamente era sull'isola da solo, per sei mesi, dopo essersi fatto lasciare per dipingere «a spot hitherto unvisited by any artist». L'espressione è quasi identica a quella usata venti anni prima da Westall, nella ricerca di nuovi scenari e nuove impressioni. È come se ormai il mondo fosse diventato troppo piccolo, per l'ansia dei pittori di rappresentare vedute originali, *on the spot*. Nel 1825 troviamo Earle nella Terra di Van Diemen, poi in Nuova Zelanda e in Australia, dove vive dipingendo i ritratti dei notabili della colonia, ma viaggia anche nelle regioni meno conosciute come l'Illawarra, anticipando la successiva stagione della *colonial topography*. Nel 1828 riparte: Guam, Manila, Madras, Mauritius. Tornato in Inghilterra dopo tredici anni, si imbarca subito con il capitano Fitzroy. Le sue opere sono per la maggior parte su tela, salvo una serie di tavole sulla Nuova Zelanda pubblicate a Londra nel

1838: forse ha passato qui gli ultimi anni, un po' più tranquillo. Sulla *Beagle* lo aveva sostituito, nel 1833, Conrad Martens, del quale abbiamo letto un primo sintetico ritratto nella lettera indirizzata da Darwin alla sorella, riportata qui sopra in esergo: è proprio Darwin l'illustre intermediario fra Humboldt e Martens.

Questo pittore, con il quale si può chiudere per ora questa perlustrazione fra gli artisti in viaggio, ci riporta nei Mari del Sud e in Australia. Conrad Martens (1801-1878) ha studiato a Londra con Copley Fielding, un maestro che un altro allievo, Ruskin, ha definito «poco adatto», che però può avergli insegnato a riprodurre i *weather effects*. Martens sarà anche, in seguito, un attento lettore del *Liber studiorum* di William Turner. La sua vera formazione si deve comunque al viaggio sulla *Beagle*, dove la sua guida è Humboldt: dai suoi libri il pittore impara non solo a osservare con particolare attenzione i fenomeni geologici e botanici, ma anche a ricercare in ciascuno dei luoghi visitati quello che definisce *the mood of the place*. *The mood*: si può rendere con «stato d'animo», ma il concetto non è molto lontano dalla humboldtiana fisionomia della natura. «L'azzurro del cielo, la forma delle nubi, i vapori lontani, l'erba più o meno grassa, i contorni delle montagne – leggeremo poi in *Kosmos* – sono gli elementi che determinano l'aspetto d'insieme di una zona. Cogliere e riprodurre in modo manifesto questi elementi è compito della pittura paesaggistica». Martens, senza più tornare in Europa, dal 1835 si era stabilito in Australia, dove poteva vivere vendendo litografie ricavate dalle sue solitarie peregrinazioni in compagnia di un pony: non avrà probabilmente letto le parole scritte da Humboldt nel 1844 ma ne ha certamente colto il senso più profondo, come molti altri «uccelli della sua categoria», secondo l'espressione di Darwin.

### Nota bibliografica

Questo lavoro è stato presentato in forma provvisoria un anno fa presso l'Asociación Humboldt di Caracas (26 marzo 1996) e fa parte della ricerca finanziata con fondi MURST 40% coordinata da Ilaria Luzzana Caraci. Si tratta ancora di una stesura provvisoria, suscettibile di correzioni e integrazioni in varie direzioni. Le date indicate nel titolo sono quelle del secondo viaggio di Cook e della morte di Humboldt: sul prima e sul dopo c'è ancora molto da indagare, come pure il tema va integrato con altri itinerari di viaggio che hanno prodotto – fra Sette e Ottocento – una enorme massa di immagini. Ho intenzione di allargare l'indagine almeno alle origini della veduta 'topografica' (di questo mi sono già occupato nella relazione *Dal paesaggio all'immagine* al convegno organizzato dal Centro Italiano per gli Studi Storico Geografici a Massa Martana, set-

tembre 1995; v. Atti del Convegno di Studi *Rappresentazioni e pratiche dello spazio in una prospettiva storico-geografica*, Genova, Centro Italiano per gli Studi Storico Geografici, 1997, pp. 29-51) e alle aree che qui non ho trattato, come i poli e il Vicino Oriente, o a cui ho solo accennato, come i paesaggi europei e la montagna. Il progetto non si esaurisce in uno o più saggi sull'argomento, ma prevede soprattutto la schedatura delle immagini in un *data-base* che ne renda accessibile la consultazione secondo diversi percorsi di ricerca.

Quanto alle fonti utilizzate, devo esprimere il più vivo ringraziamento al Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux (e al suo direttore Maurizio Bossi), nella cui biblioteca ho trovato i testi più interessanti, sia quelli recenti che quelli facenti parte del Fondo Olschki sulla letteratura di viaggio. Il testo che ho trovato più stimolante è quello di B. Smith, *European Vision and the South Pacific* (London-New Haven, Yale Univ. Press, 1985), la cui stesura originaria risale al 1960. Lo stesso Smith ha curato i quattro volumi dedicati all'iconografia completa dei viaggi di Cook: R. Joppien, B. Smith, *The Art of Captain's Cook's Voyages* (Melbourne, Oxford Univ. Press, 1985). Fondamentale per la documentazione iconografica e bibliografica, anche se discutibile nell'impostazione, è il grosso saggio di B. M. Stafford, *A Voyage into Substance. Art, Science, Nature and Illustrated Travel Account, 1760-1840* (Cambridge-London, M.I.T. Univ. Press, 1984). Fra le monografie segnalo quella di M. Archer, *Early Views of India. The Picturesque Journey of Thomas and William Daniell, 1786-1794* (London, Thames & Hudson, 1980). Fra le opere recenti è utile la raccolta di brevi saggi su singole figure di artisti-viaggiatori (fra gli altri: Kniep, Duché de Vancy, Denon, Bourrit, Debret) in F. Moureau, a cura di, *L'oeil aux aguets ou l'artiste en voyage* (Paris, Klincksiek, 1995), mentre vale solo per le riproduzioni a colori il volume di M. Jacobs, *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration. 1564-1875* (London, British Museum Press, 1995).

Nella raccolta curata da M. Milanese e A. Visconti Viansson, A. von Humboldt, *La geografia. I viaggi* (Milano, Angeli, 1975) si trova il capitolo sulla pittura di paesaggio alle pp. 284-296. Le citazioni dai giornali di viaggio di Goethe, Forster, Cook, Lapérouse e de Saussure sono riferite alla data del diario, disponibile in varie edizioni. Di seguito riporto un elenco dei testi illustrati di viaggio che ho via via segnalato, in ordine cronologico:

J. Hawkesworth, *An Account of the Voyages Undertaken by the Order of his Present Majesty for Making Discoveries in the Southern Hemisphere...*, (London, W. Strahan, T. Cadell, 1773, 3 voll.). Disegni di Sidney Parkinson e Alexander Buchan, incisioni di W. Woollett, F. Bartolozzi e altri.

S. Parkinson, *A Journal of a Voyage in the South Seas ... Faithfully Transcribed from the Papers of the Late S. P., Draughtsman to Joseph Banks ... Embellished with Views, and Designs, Delineated by the Author, and Engraved by Capital Artists* (London, Stanfield Parkinson, 1773).

W. Hamilton, *Campi Phlegraei* (Napoli, s.e., 1776, 2 voll.). Disegni dell'autore, acquetinte a colori di Pietro Fabris.

R. Hentzi, *Vues remarquables des montagnes de la Suisse* (Bern, Wagner, 1776). Disegni di C. Wolf, acquetinte a colori di R. Hentzi.

J. Cook, *A Voyage Toward the South Pole, and round the World ... Illustrated with Maps, Charts, a Variety of Portraits of Persons, Views of Places Drawn during the Voyage by Mr. Hodges, and Engraved by the Most Eminent Masters*, (London, Strahan & Cadell, 1777, 2 voll. e atlante). Incisioni di W. Woollett, J. K. Sherwin, J. Hall e altri.

C. Wolf, *Vues remarquables des montagnes de la Suisse avec leur description* (Bern, Wagner, 1778). Disegni dell'autore, acquetinte a colori di Dunker e Eichler.

H. B. de Saussure, *Voyage dans les Alpes* (Neuchatel, s.e., 1779, 4



- voll.). Disegni di M. T. Bourrit, incisioni di C. Hackert.
- J. B. de Laborde, *Voyage pittoresque de la France* (Paris, Impr. de Monsieur, 8 voll., 1781-96). Acquetinti.
- J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et Sicile* (Paris, Clousier, 5 voll., 1781-86). Disegni di C. L. Chatelet, acquetinti di Varin, Guttenberg e altri.
- M. G. A. F. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce* (Paris, Tilliard, De Bure, 1782, vol. I). Disegni di J. B. Hilaire e L. F. Cassas, incisioni di J. B. Tilliard.
- J. Houel, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari* (Paris, Imprimerie de Monsieur, 1782, 4 voll.). Acquetinti.
- M. T. Bourrit, *Nouvelle description des vallées de glace et des hautes montagnes qui forment la chaîne des Alpes Pennines & Rhétiennes* (Génève, P. Barde, 1783, 3 voll.). Disegni dell'autore, incisioni di Moitte.
- J. Cook, J. King, *A Voyage to the Pacific Ocean* (London, Strahan, 1784, 3 voll. e atlante). Disegni di J. Webber, incisioni di Newton, Byrne, Ellis, Heath, Middiman e altri.
- C. M. Descourts, *Vues remarquables des Montagnes de la Suisse* (Amsterdam, Yntema, 1785). Disegni di C. Wolf, acquetinta a colori dell'autore.
- W. Hodges, *Select Views in India. Drawn on the Spot in the Years 1780-1783, and Executed in Aquatinta* (London, Edwards, 1786).
- J. B. de Laborde, *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse et de l'Italie, ornés de 1.200 estampes* (Paris, Née & Masquelier, 1786, 3 voll.).
- C. Wolf, *Vues remarquables des montagnes de la Suisse* (Paris, s.e., 1787-91). Disegni dell'autore, acquetinta a colori di Janinet.
- R. Home, *Select Views in Mysore* (London, Bowyer, 1794). Incisioni.
- T. Daniell e W. Daniell, *Oriental Sceneries* (London, Longman, Hurst, Rees, Orme, 6 voll., 1795-1815). Acquetinta a colori.
- J. F. de Galaup de La Pérouse, *Voyage autour du monde ... rédigé par M. L. A. Milet-Mureau* (Paris, Impr. de la République, 1797, 4 voll. con atlante). Disegni di G. Duché de Vancy e Blondela per le incisioni.
- L. F. Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine, et de la Basse Egypte* (Paris, Imprimerie de la République, 1798-99). Testi di C. F. C. Volney e altri. Disegni dell'autore, acquetinti di Née.
- G. Vancouver, *A Voyage of Discovery to the North Pacific Ocean and round the World ... (1790-95)* (London, Robinson e Edwards, 1798, 3 voll.). Schizzi di J. Sykes, disegni di W. Alexander, incisioni di Landseer, Heath, Fittler, Hedding.
- T. Daniell, W. Daniell, *Antiquities of India. Twelve Views from the Drawings* (London, presso gli autori, 1799).
- A. F. Skjöldebrand, *Voyage pittoresque au Cap Nord* (Stockholm, C. Deleen et J. G. Forsgren, 1801-1802). Disegni dell'autore, acquetinta di Arnald e Alken.
- F. Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana* (Firenze, Tofani, 1801-03). Incisioni di A. Terreni.
- L. F. Cassas, *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie* (Paris, Didot, 1802). Disegni dell'autore, incisioni di Levée.
- J. Wales, *Hindoo Excavations in the Mountain of Ellora near Aurungabad in the Deccan in Twenty-four Views* (London, s.e., 1803). Acquetinta a colori di T. Daniell.
- J. Wales, *Twelve Views of the Island of Bombay and its Vicinity Taken in the Years 1791 and 1792* (London, Goodwin, 1804). Acquetinta a colori.
- A. L. J. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (Paris, Didot, 4 voll., 1806-1818). Incisioni.
- F. Péron, L. Freycinet, *Voyage de découvertes aux Terres Australes* (Paris, De l'Imprimerie impériale, 1807-1816). Disegni di C. A. Lesueur.
- W. Daniell, *Interesting Selection from Animated Nature with Illustrative Scenery* (London, Cadell & Davies, 1808, 2 voll.). Disegni e acquetinta di T. e W. Daniell.
- J. Webber, *Views of the South Seas* (London, Boydell, 1808). Acquetinta a colori.
- M. G. A. F. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce* (Paris, Tilliard, De Bure, 1809, vol. II). Disegni di J. B. Hilaire e L. F. Cassas, incisioni di J. B. Tilliard.
- R. Brown, *Prodromus Florae Novae Hollandiae* (London, R. Taylor et socii, 1810). Disegni di F. Bauer.
- T. Daniell, W. Daniell, *A Picturesque Voyage to India by Way of China* (London, Longman, Hurst, Rees, Orme, 1810). Acquetinta a colori.
- A. von Humboldt, *Vues des Cordillères et Monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (Paris, Schoell, 1810). Schizzi dell'autore, disegni di P. A. Marchais e G. Gmelin, incisioni di Arnold e Bouquet.
- J. G. Milbert, *Voyage pittoresque à l'Île de France, au Cap de Bonne Espérance et à l'Île de Ténériffe* (Paris, Neveu, 1812, 2 voll. e atlante). Disegni e incisioni dell'autore.
- M. Flinders, *A Voyage to Terra Australis, ... in the Years 1801-03, in His Majesty's Ship the Investigator* (London, Bulmer, 1814, 2 voll. e atlante). Disegni di W. Westall, incisioni di J. Byrne, W. Woolnoth, L. Scott, J. Pye, J. Middiman.
- O. von Kotzebue, *Entdeckungs-Reise in die Süd-See und nach der Berings-Strasse* (Weimar, Hoffmann, 1815-1818). Disegni di A. von Chamisso e L. Choris, incisioni.
- T. Daniell, W. Daniell, *Hindu Excavations in the Mountains of Ellora ... in Twenty-four Views from the Drawings of James Wales* (London, s. e., 1816).
- W. Daniell, *Illustrations of the Island of Staffa, in a Series of Views* (London, Longman, Hurst, Rees, Orme, 1818). Disegni e acquetinta dell'autore.
- W. Westall, *Views of the Caves near Ingleton ... in Yorkshire* (London, Murray, 1818). Disegni e acquetinta dell'autore.
- L. Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris, Firmin-Didot, 1820). Disegni di A. von Chamisso, litografie dell'autore e Langlumé.
- W. E. Parry, *Journal of a Voyage for the Discovery of the North-West Passage* (London, Murray, 1821). Disegni e incisioni di W. Westall.
- L. Choris, *Vues et paysages des régions équinoxiales* (Paris, Renouard, 1826). Disegni e litografie dell'autore.
- J. B. Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil depuis 1816 jusqu'à 1831* (Paris, Firmin-Didot, 1834, 3 voll.). Disegni dell'autore, litografie di J. Motte e i fr. Thierry.
- A. Earle, *Sketches of the Native Inhabitants of New Zealand* (London, s. e., 1838). Litografie.
- R. Fitzroy, *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle, between the Years 1826 and 1836* (London, Colburn, 1839, 3 voll. e atlante). Disegni di A. Earle e C. Martens, acquetinti di S. Bull e altri.