

UN PAESE INCANTATO

ITALIA DIPINTA DA THOMAS JONES A COROT

Parigi, Galeries nationales du Grand Palais
3 aprile - 9 luglio 2001

Mantova, Palazzo Te
3 settembre - 9 dicembre 2001

ELECTA



Réunion
des Musées
Nationaux



“... les enfants gâtés de la Nature”
Dal paesaggio alla natura

Anna Ottani Cavina

Esiste ancora l'Italia? Quella misteriosa concrezione di natura e di storia che, rivelandosi, non poteva non cambiare gli artisti e il mondo?

L'Italia del Rinascimento e della “maniera moderna” di Raffaello (Vasari) che diventò modello all'Europa, l'Italia dell'Antichità che i neoclassici intesero come dimora, come approdo ritrovato per sempre. E l'Italia della Natura quando l'uomo moderno, divenuto viandante, inseguiva un altrove che ancora coincideva con luoghi reali. Luoghi che non erano privi di passato e memoria, ma che venivano ora investiti da un sentimento così dirompente da fare emergere, ancora in Italia, il volto moderno della pittura.

Questo vorrebbe affermare l'esposizione. La nascita di un nuovo linguaggio, di sintesi ed essenzialmente cromatico, scaturito dagli studi *d'après nature*¹, e la percezione di una realtà che non poteva esaurirsi nelle tipologie definite del paesaggio.

Perché dipingere dal vero *en plein air* portava a scoprire le mille varianti, il modo di scomporsi e ricomporsi sempre diverso della natura, e dunque a scalzare l'*idea* di natura e di un ordine razionale che la governa, principi fondanti del sistema umanistico.

1. Thomas Cole, Scatola da viaggio per i colori. Coxsackie, N.Y., Bronck Museum.



Cambiavano i modi della conoscenza. E questo accadeva ancora una volta nello scenario antico della penisola, dove la natura andava occupando gli spazi fino ad allora presidiati dalla storia. E dove artisti che italiani non erano – francesi, inglesi, tedeschi, scandinavi – percepivano, nella luce mediterranea, la centralità di questo nuovo rapporto.

Un sortilegio, una folgorazione, che colpiva anche quelli che fatalmente restarono ai margini, loro stessi sorpresi di quanto accadeva.

Léon Cogniet, per citare qualcuno che non ebbe un ruolo trainante e che era venuto in Italia nel 1817 con l'impegno preciso di educarsi alla pittura di storia, confessa scusandosi con il suo maestro Pierre-Narcisse Guérin, installato nel suo atelier di Parigi, che *malgré lui* gli era capitato qualcosa: “Una domanda che mi ponete m'imbarazza molto. Mi chiedete cosa mi colpisce di più, la scultura degli antichi, la pittura dei maestri o la fisionomia della gente. *Qualcosa mi ha colpito più di tutto questo ... voglio parlarvi della bellezza della natura ...*”².

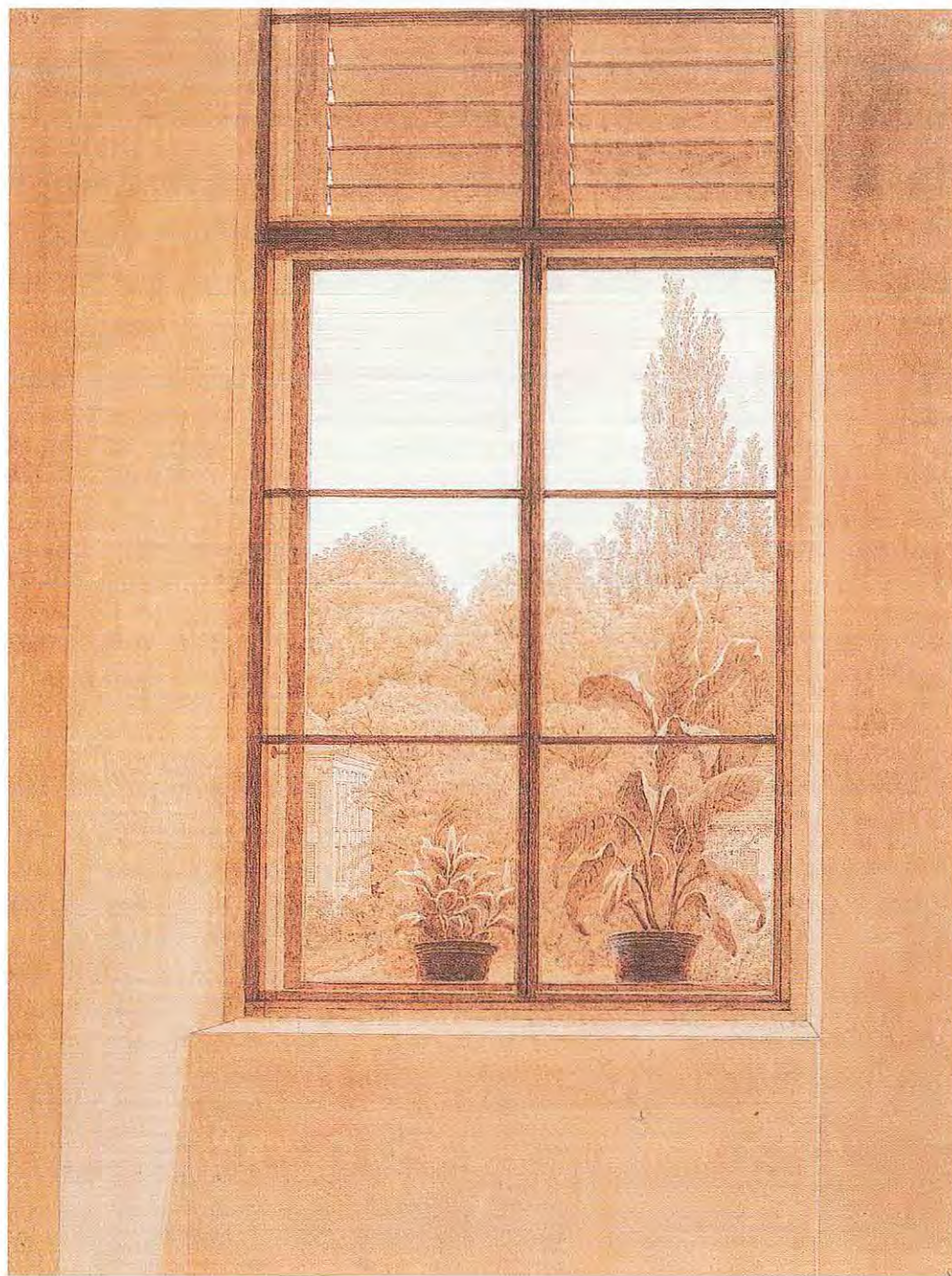
Per un pittore cresciuto nel culto della razionalità davidiana, nella certezza delle priorità della storia, l'insorgere di un rapporto confidenziale con la natura, di una tenera intimità con il mondo segnalava che il viaggio in Italia cominciava a produrre effetti impreveduti e determinanti.³

“E' quasi impossibile astenersi dal dipingere la natura” confessava, al suo arrivo in Italia, il pittore danese Christoffer Wilhelm Eckersberg.⁴ Più commovente ancora, nell'incontro con la terra dei desideri, è il turbamento di Thomas Jones, il più grande fra i *pleinairistes* del Settecento: “Every scene seemed anticipated in some dream - It appeared Magic Land”. “Era come se ogni scena mi fosse già apparsa in sogno. Sembrava un paese incantato”.

A questo l'artista non intendeva resistere. Anzi l'incontro con i luoghi del sogno sollecitava un'intensità di risposta che portava a forzare le tecniche e a sperimentare canali nuovissimi di comunione con la realtà, quelli della pittura *en plein air*.

2. Caspar David Friedrich, Finestra sul parco. San Pietroburgo, Ermitage.

“... con addosso la camicia e sottili brache di lino, senza calze – scriveva Thomas Jones – ho passato molte ore felici *in painting from Nature*”⁵. Tradotto nei termini di un vissuto settecentesco, “dipingere la natura dal vivo” voleva dire inventare un linguaggio non descrittivo, rigenerare i



modi della visione, sperimentare tecniche liberatorie come l'olio su carta e l'acquerello.

Dipingere nella natura significava infatti un cambiamento epocale in quanto i pittori, nell'estetizzare lo scenario naturale di cui Rousseau aveva colto la corrispondenza con gli stati d'animo, si valevano di uno sguardo così spoglio e moderno che nemmeno Rousseau possedeva.

Di questa esaltante scoperta – il paesaggio come epifania del soggetto, il paesaggio come propagazione di sé, calibrata sul vero e mai pittoresca – gli artisti hanno immediata coscienza anche se la legittimazione è traguardo ancora lontano.

Sarebbe stato difficile altrimenti, se loro stessi non si fossero eternati con orgoglio nei quadri, allestire una sequenza così viva e parlante come quella che apre la mostra.

Seggiolino pieghevole, la scatola dei colori sulle ginocchia per fissare il foglio o la piccola tela (fig. 1)⁶, cappelli a tesa larga e strani parasoli per schermare la luce e attenuare il riverbero, tutti insieme a dipingere a Tivoli (cat. 4), un cane talvolta che ha seguito il suo padrone nel bosco (cat. 11).

È questa la nuova tipologia dell'artista che, lasciati l'atelier, il cavalletto, le tele ingombranti, va in cerca di esperienze diverse. E, nelle vesti di *flâneur* sui sentieri dell'*Émile* di Rousseau (la formula è di Valenciennes), vuole essere ricordato. Il punto infatti non è se i ritratti siano stati eseguiti all'aperto, ma quanto ci sia di autobiografico nel porsi come un pittore che dipinge dal vivo, come un pittore conquistato dal naturale, “*gâté de la nature*”, diceva sferzante l'iperurano Jacques-Louis David, *demi-dieu* di tutti i pittori, in prima fila quelli di storia.

E ancora. Un altro modo per proiettarsi nel fuori era spalancare la finestra nel quadro (cat. 6-8). Una finestra che, aprendo verso la luce diurna e reale, aveva valenze molto diverse dalle finestre stregate e inquietanti della pittura del nord, dove la finestra è soglia che introduce al mistero, valico impervio verso l'ignoto, limite metafisico e trascendente. Dove la finestra in realtà è diventata uno specchio, della solitudine, del silenzio, di tutto quello che è *dentro* (fig. 2).

Qui invece, dal varco della finestra, nella solare dialettica fra il dentro e il fuori, fra l'intimità della stanza e lo spazio aperto della campagna, la natura dilaga nella stanza-atelier mentre il pittore in ciabatte, sul pavimento di cotto, attende alle cose di sempre (cat. 6, ancora Cogniet in un piccolo capolavoro). Come anche oggi potrebbe accadere fra gli stessi muri di Villa Medici.

“I quadri fanno finestra” si dirà più tardi in pieno Ottocento.

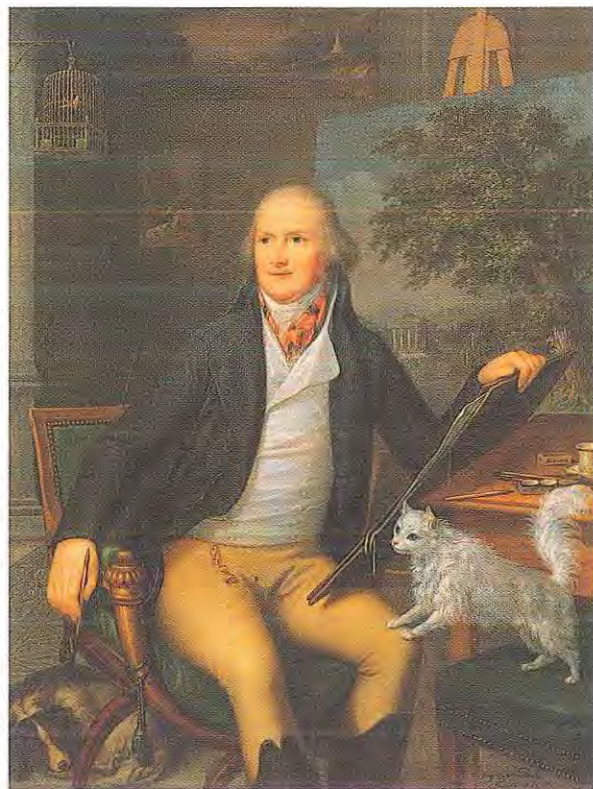
Non tutti naturalmente. Perché il pittore di paesaggio più affermato del tempo (e il più pagato di conseguenza), quello che imponeva ogni condizione alla zarina Caterina II e a Ferdinando IV di Napoli – perfino l'esplosione di una fregata se doveva dipingere il rogo della flotta turca⁷ – Jakob Philipp Hackert, si fa ritrarre nella scenografia d'ordinanza del pittore arrivato e *blasé*: una stanza strapiena e blindata, il gatto, il cane, la gabbia con il canarino e paesaggi un po' dappertutto, anche il *Giardino di Villa Borghese* (fig. 3). Paesaggi costruiti nell'atelier che appagavano la sete di narratività e di racconto delle classi alte conservatrici. Ma che alle generazioni moderne, dei Cozens e dei Thomas Jones, apparivano macchinosi e *rétro*, nell'assemblaggio di citazioni e frammenti adattabili a ogni occasione.

“La sua arte mi sembra prodotta in serie – scriveva nel 1803 il teorico Carl Ludwig Fernow – È stata questa la mia impressione entrando nello studio, zeppo di telai e di tele preparate, con l'artista nel mezzo che pensa di dipingere, e certo dipingerà, tutte quelle tele”⁸.

Una produzione seriale, fondata sul repertorio e sulla continuità col passato, in anni in cui il postmoderno (inteso come ‘ritorno a Itaca’ e recupero della memoria) non era ancora, in assoluto, un valore.

Era datato infatti, nel *Ritratto di Hackert* eseguito a Napoli dall'artista tedesco Augusto Nicodemo, quel modo di consegnarsi alla storia come un pittore di paesaggio affetto da claustrofobia (fig. 3).

E non era giusto nei confronti di Hackert, che



3. Augusto Nicodemo, Ritratto di Hackert nel suo atelier, 1797. Berlino, Staatliche Museen.

pure era stato esploratore tenace, insieme al fratello, della campagna romana: “i pittori francesi ... si stupivano vedendo i due fratelli Hackert girare per la campagna con grandi cartelle, e disegnare a penna contorni definitivi ...” (Goethe 1811, p.129). Corrispondeva però al suo destino di dispotico pittore di corte in un territorio minato ormai dalle generazioni romantiche e dal genio anomalo di Thomas Jones.

Per il quale Hackert era l'antagonista, “abilissimo nel convincere gli altri a considerarlo il più grande genio mai esistito ... più attento alle *minutiae* che ai principi universali dell'arte”⁹.

Maniacale addirittura nel documentarsi se aveva preteso perfino “un perito agrimensore” quando si era trovato a dipingere (o cartografare piuttosto?) i luoghi della regione Sabina.¹⁰ Mentre Thomas Jones, in un'accelerazione di ritmo che era anche accelerazione di pensiero, introduceva in quegli anni la categoria rivoluzionaria e opposta dei “flying sketches” a indicare gli studi dal vero, eseguiti “al volo” mentre

era in cammino, con un gruppo di amici, in direzione di Napoli¹¹.

L'esercizio quotidiano *en plein air* (con i suoi nuovi ingredienti: olio su carta, piccolo formato, stesura veloce) funzionava infatti come uno straordinario acceleratore del pensiero, trascinando l'artista più in là di quanto egli stesso avesse immaginato. E rivelava ben presto un potenziale di novità che il pittore non aveva fino in fondo previsto.

Il vero di Claude

*"cercava in ogni modo
di penetrare la natura,
sdraiato nei campi fino a sera"*

Sandrart 1675

La storia aveva origini lontane.

Ricerche e pubblicazioni importanti hanno rigenerato, negli anni recenti, questo campo di studi¹². Di loro si dà conto in catalogo, su quelle premesse è cresciuta la mostra.

Ma volendo ritrovare in pittura il momento in cui è scattata l'intuizione di una luce naturale e ambrata e di un sentimento intenso del reale, prima ancora che a Joseph Vernet padre riconosciuto di questi pittori, bisogna risalire alla figura di Claude Lorrain.

Tutto è già stato detto di lui, da come sapeva 'vedere' a come poi era in grado di rinnovare la tecnica¹³.

E tutto è già nelle parole di Joachim von Sandrart, l'amico con cui Claude se ne andava a dipingere a Tivoli "dalla natura, senza nulla fa-

4. Claude Lorrain, Perseo e l'origine del corallo, 1674. Wells, Norfolk, Holkham Hall.



re di fantasia”, “cercava in ogni modo di penetrare la natura, sdraiato nei campi fino a sera per rappresentare esattamente il cielo rosso del mattino, l’alba, il tramonto, le ore della sera poi preparava immediatamente i colori adatti”¹⁴.

Ma dopo avere rievocato il metodo sperimentale di Claude, la tappa successiva non è andare in cerca – come fino a ora si è fatto – dei suoi studi a olio dal vero, del resto mai ritrovati¹⁵. È dargli atto piuttosto che “non esistono in quei cento anni di pittura paesaggi più veri, più reali, più ‘vissuti’ e quindi più ‘vivibili’ dei suoi” (Briganti)¹⁶.

Tutti, indistintamente. Anche i paesaggi abitati dal mito, dove si raccontano favole arcane: Perseo che deterge le mani dal sangue, la testa mozzata di Medusa sul letto di alghe, il sangue della Gorgone che trasforma le alghe in rami pietrificati di corallo¹⁷ (fig. 4).

Davanti a questo dipinto, Pierre Rosenberg ammetteva che lì è cominciato il *plein air*, che lì il paesaggio è diventato all’improvviso natura nella luce argentea del primo mattino, fra le nereidi adolescenti sul lido. Che era giunto il momento, in altre parole, di sottrarre la pittura di Claude a quella nozione di *ideale classico* cui da tempo è stata assimilata, attribuendogli un ruolo di protagonista accanto a Poussin.¹⁸ E di inserire invece la sua pittura in quel cammino verso il realismo che porta a captare con nuovi strumenti *quella* luce, *quell’ora*, *quella* stagione, *quel* luogo. Anche se i luoghi sono luoghi del sogno, leggendari, lontani da noi. Eppure “ai nostri occhi ancora più veri in quanto immagini lucidissime che Claude ha stralciato dall’esistente”¹⁹. “Claude, choisissant dans le réel même l’alphabet d’une fable immense...”²⁰.

Lo aveva capito Chateaubriand: “Avete ammirato senz’altro nei paesaggi di Claude Lorrain quella luce che sembra ideale e più bella che in natura. Ebbene, è la luce di Roma!”²¹.

E lo avevano capito, già prima, gli inglesi che avevano elevato addirittura a sistema, con tanto di attrezzi e istruzioni per l’uso, il modo di Claude di catturare il reale.



5. Thomas Gainsborough,
Lo specchio di Claude, 1750-1755.
Londra, British Museum

Il gentiluomo ritratto da Gainsborough mentre disegna sullo sfondo degli alberi – tricorno, matita, un album sulle ginocchia – guarda attentamente entro uno specchio convesso, circolare e appena *fumé*, che si chiamava *miroir de Claude* (*Claude glass*) e che serviva ad attenuare i contorni e a riversare entro lo spazio limitato della cornice il paesaggio reale e senza limiti che si apriva alle sue spalle (fig. 5).²² E lo si ritrova, il *miroir de Claude*, fra gli oggetti di culto dei giovani artisti, appeso a capo del letto nelle stanze-atelier dell’Accademia di Villa Medici (cat. 6).

D’après nature

“L’artiste doit voyager à petites journées
et le plus souvent à pied comme Émile”

Valenciennes 1800

Senza ripercorrere la storia raccontata altre volte delle origini della pittura *en plein air*, da

François Desportes (1661-1743) in avanti, vorrei recuperare per frammenti la situazione, tumultuosa peraltro, negli anni fra Sette e Ottocento e fare emergere la trama narrativa dell'esposizione. La quale, fra protagonisti, comprimari, comparse, procede come un racconto che apre all'inizio sull'Inghilterra, anche se poi saranno i francesi a occupare da protagonisti la scena, mettendo in crisi l'apparato ideologico della multinazionale neoclassica con piccoli studi all'apparenza innocenti, non programmatici e poco vistosi. *Jolis riens* si diceva, sottovalutando il potenziale esplosivo di quegli abbozzi eseguiti *en plein air*.

È l'Inghilterra a sperimentare per prima la reattività dei suoi pittori in Italia, da Francis Towne a Thomas Jones a John Robert Cozens, mai più così audaci e inventivi come nella contingenza di luoghi qualunque incontrati lungo il percorso del viaggio: un muro, una siepe, le case al di là della strada, i parchi dimenticati e silvestri, che loro raccontano senza descrivere.

Perché l'emergere della natura è in primo luogo un'invenzione formale. La rifrazione dei luoghi reali non passa più attraverso un processo di conoscenza che era stato analitico e documentario. Ora i pittori sintetizzano, estraggono, dipingono un'immagine *altra* che ha la coerenza della realtà.

È il mezzo fuggitivo e impalpabile – l'acquerello o l'olio su carta, infinitamente meno laborioso e finito della pittura a olio su tela – a produrre una contrazione, a trattenere, della forma complessa di un paesaggio, il suo calco colorato e essenziale. È solo nella stesura veloce dell'acquerello che Francis Towne può riversare la sua intuizione di una forma geologica e primordiale, dove le rocce si scheggiano come diamanti, e non c'è spazio per raccontare (cat. 15-20).

Ed è ancora nelle trasparenze dell'acquerello che John Robert Cozens arriva a plasmare una forma lirica e immateriale, fatta di solo colore, "all poetry" diceva John Constable, poesia totale e assoluta²³. Un acquerello di commovente bellezza, che ha neutralizzato il disegno e i contorni e ha

interiorizzato quella natura che era lo specchio della nevrosi, della malattia che attanagliava il pittore.

"This long disease, my life" avrebbe potuto dire, con Alexander Pope, il giovane Cozens che, nelle dissolvenze degli azzurri, dei grigi, dei pallidi verdi²⁴, proiettava la sua patologica *malinconia*. E insieme l'ispirazione visionaria e *sublime* di William Beckford, eccentrico committente e compagno di viaggio, talvolta sfolgorante correlativo letterario del pittore: "Sono appena tornato dalla regione di Ghiaccio e Cristallo, dalle valli solitarie e silenziose ai piedi del Monte Bianco, dai giorni della Solitudine"²⁵.

L'acquerello.

Cozens lo riscatta dal limbo di una tecnica 'femminile' e un poco snobbata ("più adatto al diletto delle dame che agli obiettivi di un artista", dirà Joseph Wright of Derby nel 1795), esaltandone l'effetto atmosferico e la luminosità per così dire genetica, intrinseca al bianco della carta, mai del tutto velata dai colori diluiti, senza corpo.

Una tecnica aerea, abbreviata nei tempi. Simile in questo agli studi a olio su carta dei pittori francesi che Valenciennes pretendeva eseguiti in due ore, o anche in mezz'ora "se si trattava di un'alba o un tramonto".

Ma l'acquerello era anche di più. Lo si poteva infatti adottare come tecnica lenta, estenuante. Portatore comunque di una nuova visione, di una percezione naturalista, rispetto alla quale il mezzo non risultava neutrale ma imprimeva ai modi della visione un'accelerazione evidente.

È il caso di Lusieri e Ducros.

Per questo, a integrazione della bella mostra *In the Light of Italy* (1996-97) che esibiva solo studi a olio su carta²⁶, escludendo protagonisti precoci votati alla tecnica dell'acquerello, si è voluto ricomporre quel passaggio cruciale e reintrodurre questa componente, che molto ha contato nel cambiamento di ottica sul paesaggio.

Perché quando Giovan Battista Lusieri, "il primo pittore d'Italia" secondo lord Elgin, confessa al termine di sedute estenuanti durate diversi mesi di avere lavorato "entirely after nature"²⁷, ogni giorno, per ore, puntualmente sul posto, dà una

risposta precisa alle motivazioni prioritarie di un pittore *en plein air*.

Per lui è un'esigenza di luce, nitida e cristallina, che gli consente di cogliere la pulizia delle forme, gli incastri colorati dei pini ad ombrello che, lungo un metro di superficie dipinta, rilanciano la medesima forma secondo gli schemi della variazione musicale dove un tema si moltiplica, si rispecchia, si differenzia nella fluente continuità dell'orchestrazione (cat. 47).

Un procedimento che era agli antipodi della stesura bruciante degli acquerelli britannici, evocativi e fulminei. A Lusieri premeva la definizione obiettiva della realtà: "ogni giorno sono molto

occupato a dipingere dalla natura, su grandi fogli... questo mi prende tantissimo tempo, perché mi sforzo di rendere la mia opera il più possibile vicina alla natura"²⁸. "Detesto – continuava – l'abbozzo sommario che lascia spazio all'immaginazione".

Usava dunque dei fogli giganti, spesso giuntati per aumentare fino a tre metri l'estensione del campo pittorico, e matite appuntite che si faceva spedire da Londra.

Inseguiva, è evidente, il canone nobile della pittura a olio su tela, con la quale intendeva competere, anche sul piano della durata. Senza rinunciare però – da pittore conquistato al *plein*

6. Thomas Jones, Case a Napoli, 1782.
Londra, British Museum.



air – a quella cascata di luce che l'acquerello soltanto riusciva a catturare ed esprimere.

Così Lusieri coniugava l'esattezza del pittore topografo con la soggettività dell'acquerellista di genio, la limpidezza della visione con gli sbalzi sentimentali di una luce vibrante e mediterranea.

Dipingere nella natura non precludeva approdi in apparenza lontani. Nella diversità delle tecniche e del formato, le affinità erano infatti molto profonde tra i pittori che praticavano la pittura *en plein air*.

A Napoli, nel 1782, Thomas Jones aveva stretto amicizia con Giovan Battista Lusieri: "Passavo molto tempo con Don Titta [Lusieri], ci dedicavamo infatti allo stesso genere di pittura e spesso lavoravamo insieme. Se eravamo lontani da casa, ci fermavamo a riposarci nella prima taverna che s'incontrava; fu proprio grazie a lui che cominciai a emergere da quella nuvola di Oscurità in cui ero rimasto così a lungo avvolto"²⁹. Nelle parole di Thomas Jones affiora l'intensità di un rapporto che investiva la pittura e la vita. Anche se, perduti fra i campi e i vigneti o nei vicoli della città, Jones amava dipingere a olio su fogli di appena venti centimetri, mentre Lusieri lavorava a acquerello, lentissimo, su superfici che all'amico dovevano sembrare sterminate.

Ma i pittori si annusano. E si riconoscono, nella tensione comune a esprimere una percezione moderna della natura, che è nozione decisamente complessa, "personaggio dalle mille maschere" secondo Paul Valéry.

Senza rinunciare all'espressività del colore, Jones lavorava sulle inquadrature, sui tagli, sugli scorci minimali della città, su una messa a fuoco ravvicinata. I suoi *close-up* rivelavano realtà inaspettate, molto poetiche (fig. 6). Difficili però da collocare sul mercato dei viaggiatori, che di Napoli pretendevano l'iconografia brevettata. Mentre lui dipingeva una facciata di tufo, i muri sghembi e forati delle case comuni, gli sfiatatoi dei camini, scuri negli orli per la fuliggine. E il verde opaco del pergolato, il verde stinto delle imposte socchiuse per filtrare la luce zenitale del sud (fig. 6).

Niente che potesse appagare quella voglia di *pittoresco* o *sublime* che s'impadroniva dei forestieri, al termine di un viaggio fra il Golfo e il Vesuvio. Niente che potesse far nascere il desiderio di riportare fra le brume del nord quegli scorci comuni della città, depurati e privi di eventi.

I frammenti di Napoli di Thomas Jones, variazioni sui temi della quiete e dell'assenza, rimasero tutti nell'atelier, per tornare tristemente nella sua casa del Galles quando il pittore alla fine si arrese, riprendendo la strada del mare dopo avere consumato quel po' di denaro che, nel suo "stile frugale di vita", gli aveva permesso di sopravvivere per qualche anno fra Roma e Napoli.

Rimasero nell'atelier, troppo arditi per il loro tempo e troppo diversi da quei *Laghi di Nemi* o *Golfi di Baia* che Thomas Jones aveva prodotto già in Inghilterra, da bravo specialista dei luoghi italiani. Prima che i luoghi italiani, incontrati davvero, producessero effetti sconvolgenti sulla sua pittura, che fino in fondo intendeva rispondere alla combinazione di bellezza e struttura, di spontaneità e matematiche regole, che sta alla base del paesaggio italiano, plasmato dalla storia e dall'uomo.

Nel produrre dei piccoli quadri, senza genealogie e oltre il 'genere', c'era un rischio, naturalmente. Che Thomas Jones non riuscì ad evitare. Ed era la solitudine che assediava l'artista di genio, il quale di sé lucidamente scriveva: "la mia sfortuna è sempre stata di essere nato in un tempo sbagliato", "*born out of the due Time*"³⁰.

Come lavoravano

"Cercavamo di dipingere il paesaggio con la più grande fedeltà. Fummo molto sorpresi, guardando i nostri quattro studi, di vederli così diversi. I nostri occhi avevano visto lo stesso luogo, ma ognuno attraverso la propria individualità"

Ludwig Richter 1823-1826

Erano dunque i luoghi, e la luce, e le geometrie a cambiare la percezione visiva di una generazione

8. Simon Denis, Ritratto del pittore Franz Caucig, 1786. Già Monaco, Sotheby's 1992.

9. Simon Denis, Campanile di una chiesa di campagna. New York, Wildenstein and Co.



Francis Towne: *afternoon light from the right hand/ Jan.ry 1781/ drawn on/ the Spot*³⁸. E ancora: *drawn on the spot June 28. 1781. sun setting on the right hand /out of the Picture*³⁹.

La data, di solito, indica un solo giorno e un tempo di poche ore. Bastava infatti una sola seduta, e anche piuttosto breve, per evitare cambiamenti di luce. Con qualche eccezione sul versante tedesco, dove si praticava una pittura più lenta e finita: *Rom 19 u. 20 Dec. 1826*, scrive Carl Rottmann sull'acquerello con la *Campagna romana* che aveva eseguito nell'arco di due giornate (cat. 184). Sappiamo infatti, fino alla noia, delle difficoltà dei tedeschi a lavorare all'impronta e a impadronirsi della tecnica a olio, ma il brano famoso di Ludwig Richter va comunque a questo punto citato, perché la persistenza delle identità naziona-

10. Simon Denis, "Montagnes de neige d'un blanc doré". New York, Wildenstein and Co.



li emerge con grande risalto, al di là delle contaminazioni quotidiane sul campo, fra pittori di origini molto diverse.

"I pittori francesi, con le loro enormi cassette da viaggio, avevano bisogno d'incredibili quantità di colore, steso con grossi pennelli di setola per lo spessore di quasi un dito. Consumavano molta tela e molta carta, poiché dipingevano quasi sempre e raramente disegnavano.

Noi facevamo il contrario: disegnavamo più che dipingere. La matita non era mai abbastanza appuntita per definire i contorni fino al minimo dettaglio. Ognuno se ne stava curvo sulla propria cassetta dei colori, non più grande di un foglio di carta, cercando di riprodurre in modo diligente e minuzioso quello che vedeva davanti a sé.

Ci innamoravamo di ogni filo d'erba, di ogni ramoscello, e non volevamo lasciarci sfuggire nessun dettaglio espressivo. Non cercavamo gli effetti luminosi e d'atmosfera; ognuno si sforzava di riprodurre l'oggetto nel modo più obiettivo, come in uno specchio"⁴⁰.

I ricordi di Ludwig Richter, al di là di qualche semplificazione, evocano procedimenti e interpretazioni che trovano conferma nelle sale dell'esposizione.

Ma per salvare la complessità, nella contrapposizione degli stili nazionali, vanno introdotte alcune variabili.

Il disegno, per esempio, resta importante anche per i francesi che si erano convertiti al *plein air*. Anche se non ha più quella preminenza che invece mantiene fra i pittori del nord, per i quali il disegno è l'elemento fondante che garantisce lunga vita al paesaggio prospettico, più legato alla tradizione.

In area francese si continua comunque a disegnare parecchio. È il caso di Valenciennes e di altri, in particolare di Simon Denis, che proprio francese non era (era nato ad Anversa) ma aven-

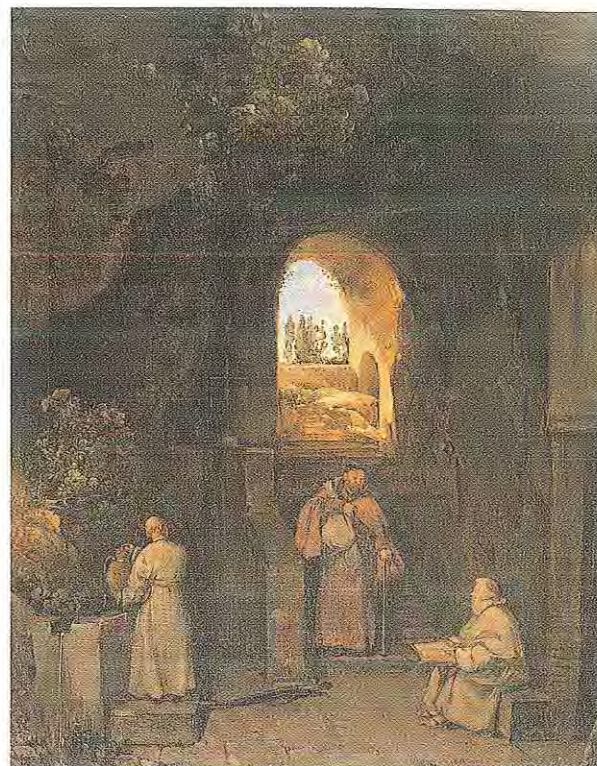
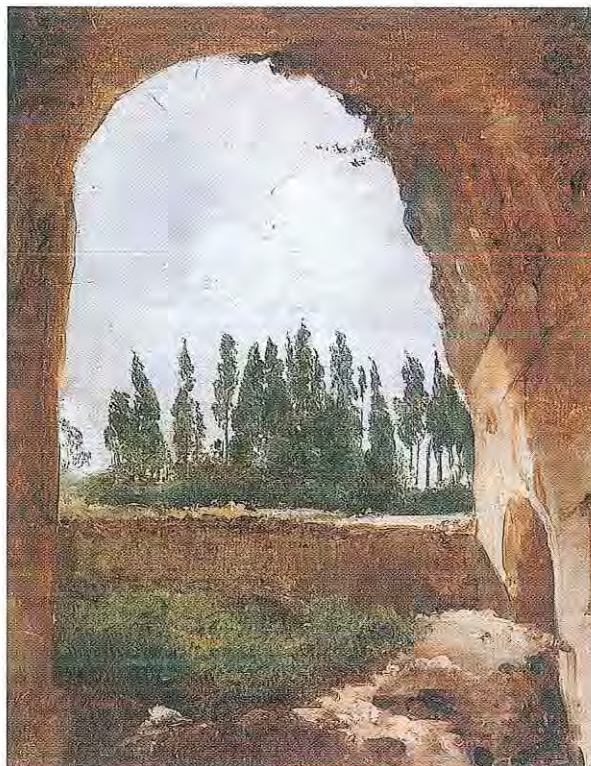
do scelto di esserlo, aveva finito per imporsi come riferimento per i pittori francesi che arrivavano a Roma (si leggano i *Mémoires* di Granet). Di Denis è riapparso da poco l'intero fondo dell'atelier, con disegni pieni di note che dicono molto sul modo di lavorare *d'après nature*⁴¹. Assolvono infatti una funzione complementare nei confronti degli studi a olio su carta, i quali tendono a catturare i valori atmosferici mentre il disegno estrae la struttura (fig. 9) e precisa, nelle scritte, la gamma cromatica sulla quale orche-

11. Jean-Joseph Bidault, Monte Cavo dal lago di Albano. Boston, Museum of Fine Arts.



12. François-Marius Granet, Pioppi visti da un'arcata del Colosseo. Aix-en-Provence, Musée Granet.

13. François-Marius Granet, Monaci fra le rovine del Colosseo. Collezione privata.



strare il dipinto finito: “*les montagnes des neiges d'un blanc doré, les ombres bleu tendre, le ciel bleu*”⁴² (fig. 10).

Erano dunque i disegni un momento importante di ricognizione sul vero. Di Granet si diceva: “il a tout Rome dans son portefeuille”⁴³. Mentre Hackert, come sempre superlativo e improbabile, staccava tutti di alcune lunghezze: “le mie cartelle contengono quasi per intero lo Stato pontificio e il Regno di Napoli e Sicilia!” (lettera a Goethe, 10 maggio 1803)⁴⁴.

Anche sui tempi di lavoro abbreviati per chi aveva optato per la tecnica a olio dal vero, il fronte non era compatto, sfatando il mito di una pittura francese che si voleva veloce e “*faite à la hâte pour saisir la nature sur le fait*” (Valenciennes)⁴⁵.

Il caso esemplare rimane Bidáuld, che si era formato sui maestri olandesi e amava restare sul suo seggiolino pieghevole “fermo per mesi” davanti ai dirupi di Narni, alle gole di Civita Castellana (cat. 79, 80), al silenzio di Monte Cavo

(fig. 11), cercando – lo aveva teorizzato Rousseau – corrispondenze fra paesaggio e stato d'animo, fra luoghi incontaminati e solitudine del cuore: “Bidauld aveva spinto l'amore per il paesaggio fino al punto di andarsi a collocare per mesi davanti a un luogo, con una tela di tre o quattro piedi, di dipingere dal vero tutto il giorno ... nonostante gli imprevisti della temperatura, e di non abbandonare la postazione se non dopo avere ultimato il dipinto”⁴⁶.

La mostra ha voluto recuperare il momento nascente della pittura *en plein air*, reintegrando – ci sembrava importante - disegni e studi dipinti, acquerelli e oli su carta nell'ambito di un sistema che ancora non riconosceva agli studi *d'après nature* autonomia e possibilità di mercato.

Troppo spesso lo si dimentica, conquistati dal frammento e dal non finito, così vicini alla sensibilità di oggi.

Il caso clinico, ricostruito *in vitro* nelle sale dell'esposizione, è quello di Louis Gauffier, del quale conosciamo tutti i passaggi nella sequen-

za bellissima di Vallombrosa: disegni preparatori e bozzetti eseguiti *on the spot*, poi le tele finite dipinte nell'atelier, infine le varianti più tarde, prodotte dal pittore per far fronte al successo.

A Louis Gauffier la mostra ha dedicato una piccola sezione (cat. 62-68), dove gli studi dipinti *d'après nature*, spina portante di questa esposizione, ritrovano la loro funzione di tessere di un mosaico complesso.

Perché i bozzetti sono tappe intermedie, propedeutiche al quadro finito, senza pretese di autonomia. Schegge, che vanno rigorosamente saldate al quadro ultimo, conclusivo, il solo ad avere un mercato. Come si vede anche con Granet, che aveva tenuto fino alla fine per sé l'ab-

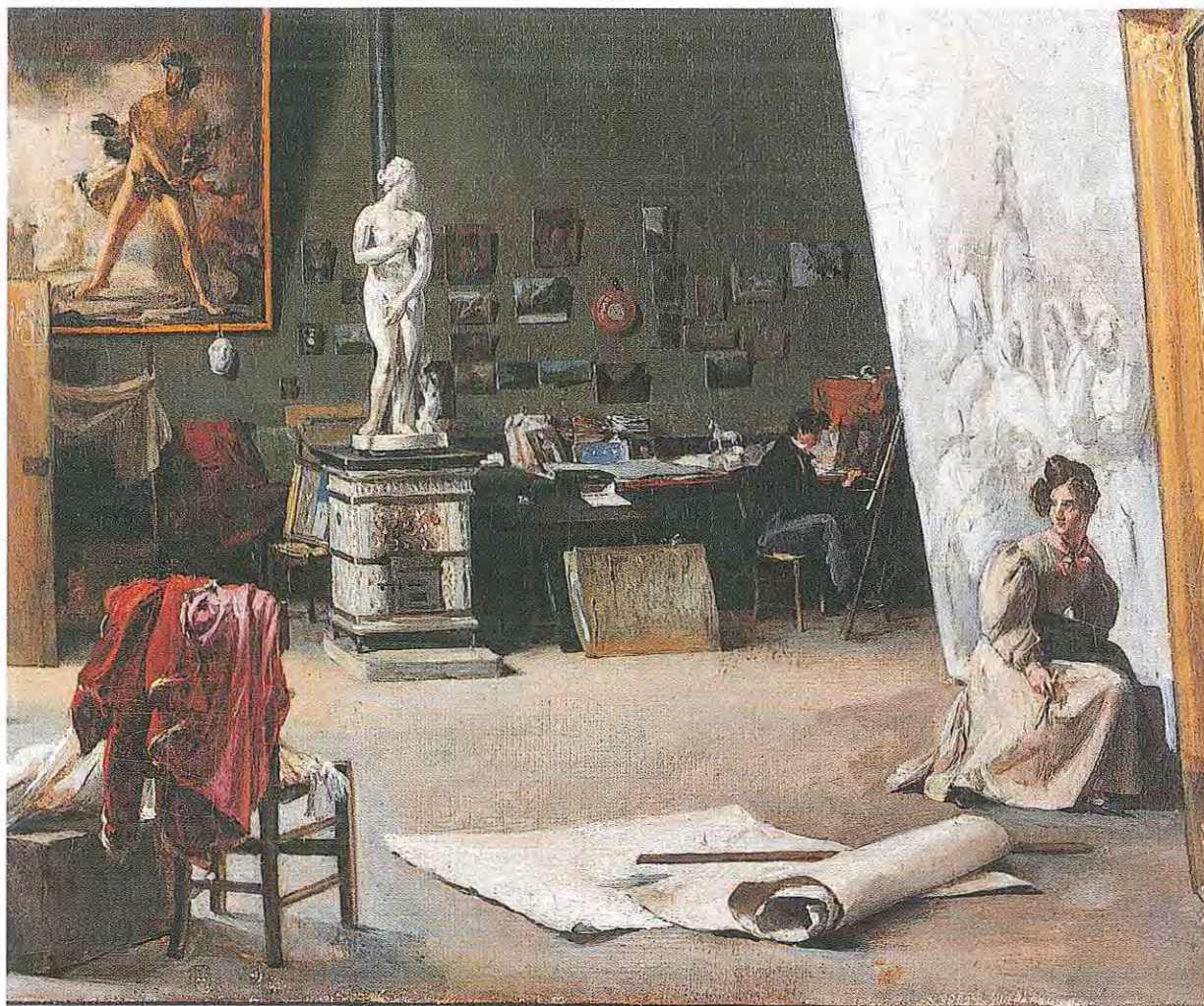
bozzo dal vero dipinto nel Colosseo (fig. 12), per inserire più tardi il motivo in un quadro finito, che raccontava una storia e aveva un suo pubblico (fig. 13)⁴⁷.

Dipingere *d'après nature* non era di per sé sovversivo.

Il procedimento ha infatti una matrice accademica, trasferisce all'esterno un esercizio collaudato sullo studio del nudo. Anche se il *cliché* della statua marmorea, che si avverte dietro il modello in posa, condiziona l'artista assai più che uno scorcio stralciato dalla natura.

Su queste premesse, niente di meno corretto che rilevare un'antinomia fra abbozzo e quadro finito, o esaltare la modernità dello stile miracolosamente 'parlato' dei *tableautins sur nature*.

14. Marie-Amélie Cogniet, L'atelier del pittore Léon Cogniet, 1831, particolare. Orléans, Musée des Beaux-Arts



Ma questo schema d'interpretazione è davvero uno schema neutrale e impeccabile? O invece l'esperienza innescava reazioni inattese?

In altre parole, lo studio dal vero non è rivoluzionario in partenza. Assolve un precetto da sempre inserito nel processo educativo del giovane artista. Ma negli anni fra Sette e Ottocento quella pratica, limitata fino ad allora al disegno, si fa sistematica, regolare, scegliendo la tecnica dell'olio su carta⁴⁸. Con funzione per così dire scatenante, di detonatore della visione, che ha effetti di risonanza sul modo di dipingere più generale. Un modo che si fa luminoso e pieno d'estri perché riflette le audacie degli studi dal vero, da cui sembra prelevare qua e là dei campioni.

Un modo di dipingere che non sarà più esattamente lo stesso, anche se gli atelier dei pittori continuano a esibire sulle pareti, per l'educazione dei giovani allievi, quei piccoli quadri dal vero riportati dal viaggio in Italia, come opere che mai erano state legittimate, e tanto meno vendute (fig. 14)⁴⁹.

Il viandante di Rørbye

È questa la linea dell'esposizione che, dopo una fase iniziale – protagonisti gli inglesi e i francesi fino all'apice di Corot – presenta le immagini dell'Italia come la videro i pittori tedeschi, scandinavi, russi che ancora vivevano l'incontro con Roma come irrinunciabile per la loro creatività. Rarissimi gli italiani, storie isolate e individuali che non si aggregano in un'identità nazionale.

I pittori seguivano percorsi segnati, pellegrinaggi culturali che erano quasi sempre gli stessi, così come un tempo le strade del mondo seguivano la rotta delle crociate, dei santuari, delle vie della seta. Ma nello stallo della geografia, cambiava lo sguardo di chi passava dalle rovine ai siti antimonumentali, dall'antico al tessuto urbano, dall'archeologia visionaria ed abnorme alla natura amica e solare.

I quadri dei pittori scandinavi, teneri e luminosi e così compatibili con le nostre case di oggi, raccontano il sole abbacinate del sud e l'ombra dei pergolati, i cortili colorati di fiori e le ville splendide appena fuori di Roma: luoghi marginali di

un mondo al tramonto e luoghi canonici riproposti senz'enfasi da artisti di genio che hanno in qualche modo plasmato l'Italia, con l'imporre un'idea di paesaggio italiano.

Perché alcuni luoghi sono diventati 'visibili' dopo la trasposizione iconica dei nostri pittori, come se a materializzarli fosse stato lo sguardo di chi li aveva dipinti.

Geometrie luminose e mai teatrali. Immagini che non si dimenticano. E non soltanto per l'effetto struggente che la nostalgia attribuisce ai luoghi perduti, degradati, distrutti, comunque non più a portata della nostra esperienza se non attraverso le strade, colte e letterarie, dei *reportages* di chi un tempo li ha amati. Ma anche per l'attenzione moderna a una natura conosciuta e reale, e al tessuto delle città, depurate dai monumenti ma pur sempre monumentali, nonostante il formato ridotto di quei piccoli quadri, appena due palmi di base.

Un formato per così dire da viaggio, da infilare nel normale bagaglio di chi, tornando ai luoghi d'origine, aveva strappato un pezzetto d'Italia da portare in valigia e nel cuore.

La mostra si chiude sul delicato passaggio fra il Vero e il Sentimento romantico, quando l'Italia diventa uno scalo non più indispensabile all'Europa moderna.

La mostra si chiude sul *Viandante* di Martinus Rørbye (cat. 211), che proietta l'ombra lunga della sua malinconia sulle sponde del Tevere, verso l'*Acqua Acetosa* (cat. 210) e la *Promenade du Poussin* (cat. 209), quintessenza dei luoghi d'Italia che gli artisti stavano per abbandonare per sempre, inseguendo visioni romantiche cariche d'irrealtà, che non scaturivano più dai luoghi geografici.

Il viandante di Rørbye e il suo turbamento raccontano il tentativo estremo di governare gli opposti, di salvare una forma pervasa da mille inquietudini, come era nel romanzo chiave del tempo, *Le affinità elettive* (1809) di Goethe, con le sue geometrie negative e la dolorosa coscienza di una corrispondenza divenuta impossibile fra l'uomo e il mondo della natura.

¹ Gli studi *d'après nature* si affermano alla fine del Settecento in Italia "where the tradition of open-air painting became established" (Conisbee, in Washington-New York-Saint Louis 1996-1997, p. 31).

² Cit. in Orléans 1997, p. 64.

³ Cfr. cat. 6, 100-102.

⁴ Eckersberg era arrivato in Italia nel luglio del 1813. Questa sua lettera all'incisore Clemens è datata 23 luglio 1814 (cfr. Eckersberg ed. 1973, p. 57, cit. in Gunnarsson 1998, p. 9).

⁵ Jones, *Memoirs*, p. 112.

⁶ Questa scatola portatile per i colori, appartenuta al pittore americano Thomas Cole (cat. 188), era esposta, insieme allo sgabello pieghevole dello stesso pittore, alla mostra *The Painted Sketch*, tenutasi a Dallas-Washington-Williamstown nel 1998-1999 (n. 4 del catalogo). Nel suo diario, agosto 1831, il pittore ricorda un viaggio di dieci giorni a Volterra per dipingere sul motivo ("a ten-day sketching trip"), munito di una scatola da viaggio per i colori, uscendo ogni mattina alle cinque e rientrando la sera con il buio.

In questo caso il capriccio italianizzante di Cole è dipinto direttamente sul coperchio di legno per decorare la scatola con un *souvenir*. Era comunque quello lo spazio in cui il pittore fissava il foglio con piccoli chiodi, tenendolo sulle ginocchia per dipingere nella natura. "Done in the lid of my box on my knees as usual", "fatto sul coperchio della mia scatola, appoggiata sulle ginocchia come sempre" ricordava John Constable a proposito di un suo studio *en plein air* (1825).

L'acquisto di alcuni attrezzi da parte dei pittori può essere letto come un segno della loro conversione al *plein air*: Eckersberg registra l'acquisto di una scatola portatile di colori il 9 maggio 1814 (Gunnarsson 1998, p. 10); Ernst Fries annota, il 18 ottobre 1823, di avere comprato un seggiolino pieghevole "da campagna" (Bott 1978, p. 35).

⁷ Cfr. p. 66.

⁸ Fernow 1806, p. 117.

⁹ Jones, *Memoirs*, pp. 117-118.

¹⁰ Cfr. Roma 1994, p. 29.

¹¹ "1778 October Thursday 1st... during the last excursion we were amused with More's flying sketches as he call'd them - for tho' none of the Company waited a moment for him, he contrived to keep up with the party and brought back a dozen Views and these were to pass as portraits of the respective Scenes..." (Jones, *Memoirs*, p. 79).

¹² Le pagine del catalogo segnalano, in modo analitico, gli studi che stanno alla base della mostra.

Non è possibile citare ora le molte indagini monografiche, ma alcuni studiosi vanno ricordati per avere aperto prospettive di ricerca che si sono rivelate determinanti: Lionello Venturi, John Gere, Werner Busch, Marie-Madeleine Aubrun, Suzanne Gutwirth, Philip Conisbee, Peter Galassi.

Così come fondamentali si sono rivelate alcune esposizioni:

De David à Delacroix, Parigi 1974; *Zurück zur Natur*, Brema 1977; *Painting from Nature*, Londra-Cambridge 1980-1981; *L'âge d'or de la peinture danoise*, Parigi 1984; *All'ombra del Vesuvio*, Napoli 1990; *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Trento 1993; *In the Light of Italy*, Washington-New York-Saint Louis 1996-1997.

Alla promozione del gusto che impronta le scelte dell'esposizione hanno inoltre concorso in maniera determinante collezionisti e gallerie, in particolare la Hazlitt Gallery di Londra, che con alcune mostre (W. Whitney, *The Lure of Rome*, Londra Hazlitt 1979) ha avuto un ruolo orientativo e pionieristico.

¹³ Il tema è ripreso e ulteriormente sviluppato da Conisbee, in Washington-New York-Saint Louis 1996-1997, pp. 32-33.

¹⁴ Sandrart 1675, parte II, p. 331.

¹⁵ Conisbee, in Washington-New York-Saint Louis 1996-1997, p. 33.

¹⁶ Recensione alla mostra *Claude Lorrain* (Parigi, Grand Palais), in "la Repubblica - Cultura", 30 aprile 1983.

¹⁷ Il tema è tratto da Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 740-749.

¹⁸ Cfr. Bologna 1962.

¹⁹ Briganti 1983, cfr. nota 16.

²⁰ Bonnefoy 1970, p. 162.

²¹ Chateaubriand 1804, II, pp. 1476-1478.

²² Il *Claude glass*, ricollocabile entro un astuccio che aveva il formato dei taccuini da tasca, era consigliato agli artisti in *Grand Tour*, come si legge nella popolarissima *Guide to the Lakes*, che Thomas West aveva pubblicato nel 1778: "la persona che lo usa dovrebbe sempre voltare le spalle al paesaggio che vuole disegnare ... lo specchio dovrebbe essere appeso e la sua superficie schermata dal sole".

²³ Cfr. p. 37.

²⁴ Il verde era allora un verde di sintesi, ottenuto dal giallo e dal blu, instabile, *fugitive*.

Il verde inimitabile dei Preraffaelliti, intenso e opaco come un pastello, sarà conquista di pieno Ottocento, e modificherà radicalmente la tavolozza dell'acquerello.

²⁵ La lettera è pubblicata da Melville, 1910.

²⁶ Washington-New York-Saint Louis 1996-1997.

²⁷ In Smith 1916, p. 261. Scrivendo a lord Elgin, Lusieri usava l'inglese.

²⁸ In Smith 1916, p. 265.

²⁹ Jones, *Memoirs*, p. 113.

³⁰ Jones, *Memoirs*, p. 19.

³¹ Cocteau 1936.

³² Il disegno, datato 1839, mostra l'appropriazione culturale di Olevano che fu rapidissima nel primo Ottocento (Galassi 1991, p. 123; Olevano 1997). Il disegno era esposto alla Dulwich Picture Gallery a Londra, in occasione della mostra *Italy in the Age of Turner. The Garden of the World*, Londra 1998, p. 74, fig. 40.

³³ La battuta del critico Maynard al *Salon* del 1833 è citata da Malvano 1976, p. 68.

³⁴ d'Azeglio 1867, cap. X.

³⁵ Cfr. p. 128.

³⁶ Cfr. Parigi Fisher-Kiener 1995, n. 2.

³⁷ Cfr. Ottani Cavina 1998, pp. 197-201.

³⁸ Cfr. *Le Terme di Caracalla*, cat. 18.

³⁹ Cfr. Hawcroft 1988, p. 27, n. 22.

⁴⁰ L. Richter 1886, a cura di E. Marx, Leipzig 1949, p. 188. Il racconto del pittore Ludwig Richter (1803-1884) si riferisce al tempo della sua permanenza in Italia, fra il 1823 e il 1826.

⁴¹ Le vendite si sono tenute a Parigi, Hôtel Drouot, 18 giugno 1991 e a Monaco Sotheby's 19 giugno 1992, nn. 177-212. Un nucleo di 60 disegni di Simon Denis è conservato a New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1993.8:1-60.

⁴² I due disegni a matita (figg. 9, 10), parte di un gruppo di 178 fogli appartenuti ai discendenti di Denis fino al 1991, sono passati in asta all'Hôtel Drouot di Parigi (18 giugno 1991, lotto 90). Misurano rispettivamente 170 x 188 mm e 69 x 179 mm.

⁴³ Stralcio da una lettera del pittore Pierre-Narcisse Guérin, datata 1804 (cfr. p. 147).

⁴⁴ La lettera, conservata nel *Goethe- und Schiller-Archiv* di Weimar, è citata da Nordhoff, in Roma 1994, p. 37.

⁴⁵ Valenciennes 1800, p. 404.

⁴⁶ Rochette 1849.

⁴⁷ Ringrazio Roberta J.M. Olson che ha segnalato questa connessione, non facile da documentare.

Il piccolo olio su carta applicata su tela del Museo di Aix-en-Provence (inv. 849-1-G-112) misura 28,8 x 21,5 cm; i *Monaci fra le rovine del Colosseo* 38 x 30,5 cm

⁴⁸ Cfr. Galassi 1991; Washington-New York-Saint Louis 1996-1997.

⁴⁹ Anche Eckersberg, nella 'sala gialla' dell'Accademia di Copenaghen dove aveva lo studio, teneva esposti i suoi piccoli quadri italiani, che ispirarono un'intera generazione di artisti danesi (Gunnarsson 1998, p. 59).