

CLAUDIO GREPPI

ACQUE SALUBRI, ACQUE PITTORESCHE.
BAGNI, ACQUEDOTTI E CASCADE
NEL VIAGGIO PITTORICO
DI FRANCESCO FONTANI E ANTONIO TERRENI
(1801-1803)

Il tema delle acque era al centro della cultura naturalistica e della pratica della gestione del territorio nella Toscana della seconda metà del Settecento, e i riflessi di questo nuovo interesse scientifico si ritrovano anche negli ambienti artistici e in quelli eruditi. Mi occupo in questo intervento di un'opera che nei primissimi anni del secolo XIX proponeva un itinerario fra arte e natura esteso a tutta la regione, fatto di immagini e di testo. Si tratta del *Viaggio pittorico della Toscana*, pubblicato in tre volumi in folio a Firenze, presso Tofani, fra il 1801 e il 1803, dall'abate Francesco Fontani (1748-1818), con oltre 200 tavole disegnate e incise al bulino e all'acquatinta, quasi tutte da Antonio Terreni. Si tratta di un'opera sfortunata, dovuta a un progetto editoriale ambizioso che vede la luce in un momento poco opportuno, quando le sorti del Granducato sono tenute in sospenso e i continui richiami al buongoverno lorenese cadono nel vuoto. Le successive edizioni in sei volumi in sedicesimo, nel 1817 e 1827, tentano di rimediare all'insuccesso economico della grande edizione in folio, ma nella nuova versione il lettore può apprezzare solo il testo, mentre le immagini perdono quasi tutto il loro valore: così che viene meno il carattere più originale dell'opera, quello di un repertorio iconografico accompagnato da un commento originale che di ciascun luogo segnala «ciò che è più degno di osservazione», secondo l'espressione dello stesso Fontani. Il risultato della sfortuna editoriale del *Viaggio* è che mentre il testo (a quanto mi risulta) non è mai stato preso in considerazione, le tavole origi-

narie sono state molto spesso scorporate per finire in cornice negli studi dei notai.

Testo e immagine: un doppio registro descrittivo che non può assolutamente essere smembrato, e che deriva dal modello del *voyage pittoresque* introdotto in Francia nei decenni precedenti, cui il titolo dato dal Fontani fa esplicito riferimento. La formula si applica in un primo tempo a grandiose opere di carattere ufficiale, come gli otto volumi del *Voyage pittoresque de la France* che Jean-Benjamin de Laborde comincia a pubblicare dal 1781 e i cinque volumi del *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de la Sicile*, pubblicati a partire dallo stesso anno dall'abate Richard de Saint-Non, sempre a Parigi. In questi casi autore dell'opera risulta colui che ne ha curato l'apparato editoriale, mentre l'iconografia è affidata a uno stuolo di collaboratori che rimangono in secondo piano, anche quando si tratta di Honoré Fragonard o di Claude Louis Chatelet. Altri artisti sviluppano in modo autonomo la formula del viaggio pittorico e presentano le vedute originali insieme alle proprie relazioni di viaggio: così Jean Houel per la Sicilia e le isole Lipari.

Fino alla fine del Settecento gli esempi di viaggio pittorico sono tutti di provenienza francese. In Inghilterra, sotto titoli come *Select Views* (William Hodges, John Webber, Thomas e William Daniell) circolano le immagini prodotte dal vero dei grandi scenari dei Mari del Sud e dell'India, in Svizzera quelle delle Alpi sono raccolte in volumi di *Vues remarquables* (Caspar Wolf). Con il nuovo secolo il modello francese, sempre con il titolo di *voyage pittoresque*, trova nuove applicazioni in Scandinavia (Anders Fredrik Skjöldebrand), nelle isole dell'Oceano Indiano (Jacques-Gérard Milbert), in Brasile (Jean-Baptiste Debret)¹, finché il russo Ludovik Choris non utilizzerà ancora lo stesso titolo per divulgare le immagini raccolte in occasione del viaggio di circumnavigazione cui partecipa insieme a Adelbert von Chamisso sotto la direzione di Otto von Kotzebue (1815-1818), per conto della Russia: il suo *Voyage pittoresque autour du monde*, pubblicato a Parigi presso Firmin-Didot nel 1820, si ispira esplicitamente all'opera di Alexander von Humboldt, lo scienziato viaggiatore che durante il suo soggiorno parigino (e poi negli anni berlinesi) sempre di più si interessava alla produzione e alla raccolta delle im-

¹ Per una bibliografia molto ampia delle opere di viaggio illustrate rimando al noto lavoro di STAFFORD, 1984. Mi sono occupato del tema dei pittori viaggiatori in GREPPI, 1997.

magini dei paesaggi lontani, momento indispensabile per la costruzione dei «quadri della natura»².

Ma torniamo in Toscana. Le rappresentazioni dei luoghi certamente non mancavano, e nel corso del Settecento sempre più l'attenzione si stava allargando dalla città ai diversi siti che in tutta la regione potevano costituire motivo di interesse pittorico, e quindi oggetto di schizzi e di incisioni da proporre a un pubblico sempre più interessato³. Una formula che aveva avuto particolare successo era la raccolta di vedute originali, a partire dalla celebre *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze* di Giuseppe Zocchi, pubblicata a Firenze da Al-legrini, su commissione del marchese Gerini, nel 1744, cui seguiva nello stesso anno la raccolta di *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, dello stesso Zocchi. Le vedute erano ordinate secondo un progetto che potremmo definire di «topografia politica», pur mancando un testo di commento. È importante rilevare come già nel percorso di Zocchi un ruolo importante fosse svolto dal fiume, sia nella descrizione dei luoghi più noti

² Il rapporto di Humboldt con la rappresentazione pittorica del paesaggio è di grande interesse. Al ritorno dal viaggio americano, nel 1808, lo scienziato berlinese aveva pubblicato i famosi *Ansichten der Natur*, dove il termine *Ansichten* (*Tableaux* nell'edizione francese dello stesso anno) va inteso nel senso pittorico di «quadri», anche se si tratta di quadri in senso metaforico, privi di un corredo iconografico. La successiva raccolta *Vues des Cordillères et Monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, 1810, presenta una struttura simile a quella del *voyage pittoresque*, con 66 tavole accompagnate da un testo. Humboldt tuttavia non era soddisfatto della qualità delle immagini, ricavate dai suoi propri schizzi e poi preparate per la stampa da esperti parigini come Pierre Antoine Marchais, tanto è vero che ritornerà in seguito sull'importanza, ma anche sui limiti, dell'illustrazione dei paesaggi per lo sviluppo della conoscenza scientifica. Nel secondo volume di *Kosmos*, la grande opera sulla «descrizione fisica del mondo» che lo impegna negli ultimi anni della sua lunga vita e che inizia a pubblicare a Stoccarda, presso Cotta, dal 1844, si trova il notevolissimo capitolo sui *Fattori che stimolano lo studio della natura*, fra i quali un posto centrale è occupato dalla pittura di paesaggio: qui Humboldt fa riferimento non solo ai grandi maestri del passato (Ruysdael, Poussin, Claude e Salvator Rosa), ma anche alla recente produzione dei pittori viaggiatori, inviati in America Latina proprio grazie al suo interessamento, come Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann e Eduard Hildebrand. A questo testo di Humboldt farà esplicito riferimento Jacob Burckhardt nel capitolo dedicato alla *Scoperta del Bello nel paesaggio*, in *Civiltà del Rinascimento*. Su questi temi rinvio a GREPPI, 1996. Sulla storia della pittura di paesaggio interverrà anche Fontani: si veda più avanti, alla tavola relativa alla Cascata di Valbusa (III, 91).

³ Si veda in particolare TOSI, 1990.

della città che di quella campagna che più direttamente rimandava alla cultura urbana, rappresentata dalle ville. Sempre più spesso la veduta è ripresa dalle sponde dell'Arno o da quelle dei suoi affluenti, secondo un canone che si era affermato fin dal secolo precedente nella pittura fiamminga; l'acqua offre lo spunto per mostrare una "città allo specchio"⁴. Raccolte analoghe erano disponibili per documentare l'immagine di altre città, Pisa, Livorno, Siena, o luoghi particolari come i Bagni di Montecatini o il Monastero di Vallombrosa⁵.

Per trovare immagini di luoghi meno consueti si poteva ricorrere a opere come le *Select Views in Italy* di John Smith, pubblicate a Londra⁶ fra il 1792 e il 1796. Delle 72 tavole, che seguono un tipico itinerario da *Grand Tour*, sette riguardano la Toscana, con Pietramala, Montecatelli, Cafaggiolo, vedute di Firenze, di Cortona e di Colle d'Elsa e un non meglio precisato «pian della Fonte» nella Valle dell'Arno. La scelta insolita dei luoghi è giustificata in questo caso dalla ricerca di scenari dall'apparenza selvaggia, secondo canoni di gusto esattamente opposti a quelli dei vedutisti toscani. È possibile che Fontani, come vedremo, abbia pensato al lavoro di Smith proprio come ad un esempio negativo a cui contrapporre il proprio progetto.

La Toscana infatti non è luogo del sublime, non vi si trovano altissime montagne, deserti, grandi fiumi. Non è luogo di paesaggi eroici, di rovine che rimandano al passato splendore: i contrasti sono attenuati, visibili solo dopo un'attenta analisi. È il luogo della misura, come ben sottolineava Ranuccio Bianchi Bandinelli in un testo che accompagnerà un ben più recente *viaggio pittorico*, quello del fotografo tedesco Arnold von Borsig del 1938⁷: «Il paesaggio toscano non ha mai aspetti che si chiamano "romantici", non è mai eroico né sdolcinato, non idillico né provocante».

⁴ Il tema è trattato da DUBBINI, 1994 (in particolare il cap. II).

⁵ Per una rassegna di queste raccolte rimando al lavoro di Tosi citato nella nota 3.

⁶ Due copie sono comprese nel «Fondo Fiammetta Olschki» presso il Gabinetto Vieusseux. Per la relativa scheda, v. GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX, 1990 (pp. 253-254).

⁷ In italiano il volume è stato pubblicato nel dopoguerra con il titolo *La Toscana. Paesaggio, arte e vita*, 1964. La citazione di Bianchi Bandinelli è a p. 14. «Chiamamolo classico, potrà esser ben detto – proseguiva l'archeologo senese – ma dovremo poi spiegare che cosa va inteso con questo termine».

Ciò non significa che non vi sia nulla da scoprire: ma l'apertura di nuovi itinerari e di nuovi spazi procede di pari passo con l'esplorazione scientifica e con la sistematica ricognizione delle risorse⁸.

Francesco Fontani sceglie per la sua opera un modello che si sta affermando insieme al perfezionamento delle tecniche di riproduzione, legato al procedimento dell'acquatinta: questo consiste di successivi passaggi in cui la matrice spolverizzata di colofonia di grana diversa, fissata a caldo, si arricchisce di segni che possono essere efficacemente utilizzati per riprodurre effetti di luce, atmosfere, sfondi paesistici. Giustamente nella versione toscana il titolo francese viene reso con «viaggio pittorico», e non «pittorresco», che avrebbe dato al progetto un carattere molto diverso: pittorico è ciò che è degno di rappresentazione, è una qualità particolare di luoghi e di spazi che il viaggio si propone di collegare fra loro lungo un percorso ideale attraverso tutta la regione. Il metro di giudizio per la selezione dei luoghi da parte del Fontani è quanto di più lontano si possa immaginare dal gusto del pittoresco come lo poteva esprimere William Gilpin nei *Three Essays* (che erano usciti nel 1792)⁹.

«Vi ha chi rimprovera gli Italiani – scrive l'abate fiorentino nella pagina che accompagna la veduta di Boboli – il mostrare che fanno un troppo grande artificio, e quasi troppa regolarità nella disposizione de' loro Giardini, dove si vorrebbe che meno comparisse l'arte, giacché i viaggiatori sogliono assai lodare il costume dei Chinesi, che pongono ogni loro studio in nasconderla, ed in rappresentare anzi il tutto nell'aspetto il più naturale della Campagna... Non poco aumenta il pregio del costume di Italia il sapersi che lo Spettatore ritrae non piccol piacere nel rimirare un oggetto che e' ravvisa fatto per opera dell'uomo, e non della natura» (I, 21).

Già questa citazione ci mostra quale fosse l'idea del paesaggio toscano che il Fontani intendeva trasmettere al pubblico con la raccolta delle immagini e dei testi che compongono il *Viaggio pittorico*. Anche se la categorica affermazione verrà in seguito ridimensionata almeno in parte, come

⁸ Sul tema dell'osservazione del paesaggio toscano fra Sette e Ottocento rimando ai capitoli che Maurizio Bossi ha scritto nei tre volumi da me curati fra il 1990 e il 1993 per conto della Giunta Regionale nell'ambito del progetto editoriale *Quadri ambientali della Toscana*, ripetivamente: BOSSI, 1990, 1991 e 1993.

⁹ Per un confronto fra le idee di Gilpin e l'immagine del paesaggio toscano, rimando a BOSSI, 1991.

vedremo, nel corso del viaggio stesso, il progetto iniziale è sicuramente quello di mostrare a quei «viaggiatori che sogliono assai lodare il costume dei Chinesi», cioè in particolare agli Inglesi, non solo «quello che illustra e rende superiore a molte province la deliziosa Toscana» (I, 1) ma anche un particolare modo di illustrare e di selezionare i soggetti. Lo stesso termine “illustrare” assume ancora, in questo contesto, il duplice significato di “rendere illustri” e di “descrivere per immagini” quei luoghi cui si riconosceva una particolare qualità evocativa.

La prima scelta, implicita nel progetto, è quella del pittore che viene incaricato del disegno e della preparazione per la stampa delle oltre duecento vedute: Antonio Terreni. Di lui non ho neppure trovato notizie biografiche: anche il *Künstler Lexicon* si limita a segnalare che era nato a Livorno e che era attivo nella seconda metà del XVIII. Con la sola eccezione delle piante delle maggiori città (Firenze, Pisa, Livorno e Siena), di alcune vedute di interni e piante architettoniche, dovute ad altre mani (Cosimo Rossi e altri), tutte le vedute sono opera di questo ignoto artista, cui va riconosciuto per lo meno l'impegno che ha messo nel preparare un repertorio iconografico così complesso, quasi tutto eseguito sul posto, dal vero: *on the spot*, avrebbero detto gli Inglesi. Non è chiaro neppure il motivo per cui l'edizione *in folio*, nel 1801, viene presentata alle nuove autorità francesi non dal Fontani ma dai fratelli Antonio e Jacopo Terreni; peraltro il nome del fratello, del quale si conoscono almeno un po' di notizie biografiche, non compare che nella dedica, mentre nessuna delle vedute, contrariamente a quanto si legge di solito, porta la sua firma. Non conosciamo neppure il grado di parentela di Antonio con il ben noto Giuseppe Maria Terreni (1739-1811), vedutista molto attivo a Livorno nei decenni precedenti. Nelle successive edizioni tascabili il nome di Antonio scompare del tutto, sia dal frontespizio che dalle tavole, che sono ridisegnate nel nuovo piccolo formato da molti altri, e incise tutte da un certo Perico, con risultati assai lontani da quelli originari.

Alla collaborazione grafica non fa mai riferimento neppure il Fontani nei testi che accompagnano le immagini. Un cenno significativo riguarda tuttavia la tradizione vedutistica toscana, e in particolare il ruolo degli incisori¹⁰, celebri per le «raccolte di pitture dipinte a sgraffio», fra i quali viene

¹⁰ Il lavoro a cui fa riferimento Fontani è il *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame* di BALDINUCCI, 1767.

segnalato Francesco Bartolozzi (1727-1815), la cui formazione fiorentina incontra successo «sulle rive del Tamigi». Se questa ampia digressione sugli incisori (I, 3-4), che accompagna la prima tavola pittorica (*Veduta di Firenze*), va intesa come una dichiarazione da parte del Fontani della propria collocazione nel panorama internazionale dell'iconografia del paesaggio, occorre ricordare che il nome di Bartolozzi, insieme a quello di Giovan Battista Cipriani (1727-1785), è legato alla prima grande operazione editoriale illustrata sul tema del viaggio: la raccolta curata da John Hawkesworth (1773), che presentava al pubblico i resoconti delle circumnavigazioni inglesi (John Byron, Philip Carteret e il primo viaggio di James Cook), accompagnati dalle incisioni di Bartolozzi e Cipriani. Al successo dell'opera, che fu tradotta in francese l'anno successivo, aveva certamente contribuito l'interesse per le immagini di luoghi così lontani: queste tuttavia, confrontate con gli schizzi *on the spot* eseguiti dai pittori assegnati alle spedizioni, mostrano quanto grande fosse la distanza fra l'originale e la riproduzione. Sotto il bulino di Bartolozzi gli uomini e i paesaggi dell'altro emisfero si trasformavano in scenette di gusto neoclassico, così come la rozza prosa dei capitani di Sua Maestà veniva riadattata da Hawkesworth al gusto letterario londinese.

La falsificazione delle immagini, negli anni successivi, era già stata apertamente criticata, al punto che i pittori-viaggiatori preferivano curare da sé le proprie edizioni: il fatto che nel nostro caso l'abate Fontani sembri schierarsi piuttosto con Bartolozzi¹¹, indicandolo come un modello, può avere influenzato anche il lavoro di Antonio Terreni, i cui esiti non sono sempre felici. I due registri, quello testuale e quello iconografico, procedono in parallelo lungo tutto il *Viaggio pittorico*, non sempre in perfetta armonia: talvolta è l'immagine che descrive molto di più di quanto il testo non sia capace di esprimere, più spesso accade il contrario, quando l'immagine risulta inadeguata rispetto alle sollecitazioni descrittive del testo.

Al momento della pubblicazione, come abbiamo visto, Francesco Fontani si tira in disparte e non firma la dedica. L'erudito fiorentino dove-

¹¹ L'ultimo scritto di Fontani sarà proprio un *Elogio di Francesco Bartolozzi*, 1819. Fra i lavori dell'abate fiorentino merita sicuramente attenzione una lussuosa edizione dei disegni di Dominique-Vivant Denon in Egitto, pubblicata con il titolo *Viaggio nel basso ed alto Egitto, illustrato dietro alle tracce, e ai disegni del sig. Denon* (1808); v. C. FANTAPPIÈ, 1997. La biografia è orientata a chiarire gli aspetti della formazione e del pensiero religioso di Fontani.

va trovarsi in difficoltà con le autorità francesi, almeno inizialmente, e lo si comprende dai moltissimi accenni che nel testo del *Viaggio* esaltano l'operato dei Lorena, compreso un esplicito richiamo all'auspicato ritorno di Ferdinando III (I, 3). Nella voce recentemente pubblicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, dovuta a Carlo Fantappiè, non ho trovato indicazioni in proposito: né al *Viaggio* viene dedicato particolare interesse, oltre alla segnalazione bibliografica fra le opere di argomento storico artistico. L'origine del progetto è dunque ancora tutta da indagare, ma già molte indicazioni possono essere ricavate dal testo stesso del *Viaggio*, dove i riferimenti e le citazioni riflettono i diversi aspetti della formazione del Fontani nell'ambiente toscano della seconda metà del Settecento. Troviamo infatti che il suo modello, nel progetto del *Viaggio*, va chiaramente rintracciato nell'opera di Giovanni Lami (1697-1770), non soltanto come autore del testo che più si avvicina al tema del viaggio, e cioè l'*Hodoeporicon*, ma più in generale come esponente di quell'intreccio di interessi umanistici e scientifici che ruotava intorno alle *Novelle letterarie* pubblicate a Firenze a partire dal 1740.

Di recente un convegno tenuto a Santa Croce sull'Arno, dove Giovanni Lami era nato nel 1697, ha messo in luce l'originalità della figura di questo erudito¹², che alla scuola giuridica di Pisa aveva potuto seguire anche i corsi del matematico-idraulico Guido Grandi (1671-1742), del quale pubblicherà un elogio nel 1742. Fra i suoi colleghi aveva potuto incontrare anche il più giovane Tommaso Perelli (1704-1783), che del Grandi sarà il vero continuatore tanto sul piano della ricerca scientifica che su quello delle politiche del territorio¹³. Fra il 1740 e il 1742, inoltre, il Lami era stato in stretto contatto, nella redazione delle *Novelle letterarie*, con un'altra figura decisiva del rinnovato interesse scientifico per il territorio toscano, e cioè Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783)¹⁴, la cui formazione a sua volta richiama le personalità di Pier Antonio Micheli (1679-1737) e di Antonio Vallisnieri (1671-1730). In più va ricordato che dal 1732 il Lami aveva accettato l'incarico dal marchese Vincenzo Maria Riccardi di dirigere la sua biblioteca.

¹² BARTOLONI, 1997; in questo volume, si veda in particolare il saggio di PAOLINI, ROMBALI.

¹³ Per la figura di Tommaso Perelli, v. BARSANTI, ROMBALI, 1993.

¹⁴ Sulla figura del viaggiatore fiorentino, v. ARRIGONI, 1987.

È qui, fra i codici e gli incunaboli della Biblioteca Riccardiana, che Francesco Fontani, di cinquant'anni più giovane, "incontra" la figura di Giovanni Lami (e certamente tutte le sue carte) quando nel 1783 assume lo stesso incarico. Di lì a pochi anni sarà Fontani a leggere presso l'Accademia Fiorentina l'*Elogio del d. Giovanni Lami*, del quale dunque si considera a tutti gli effetti il successore. La vita del Fontani tuttavia, forse ancora più di quella del suo modello, si svolge tutta dentro la biblioteca: i suoi contatti con il territorio e con i territorialisti, matematici e viaggiatori, è indiretto, mediato dai libri. È nella biblioteca che si forma il progetto del *Viaggio*, che è dunque prima di tutto un itinerario ideale fra storici, artisti e anche naturalisti. La qualità dei luoghi («degni di osservazione», o che «meritano riflessione») attraverso i quali si svolgerà l'itinerario del Fontani deriva dalla consultazione degli autori che ne hanno trattato le vicende, descritto gli aspetti del patrimonio culturale o rivelato i segreti naturali. Una lista degli autori più citati, e talvolta anche solo segnalati, esprime da sola quali fossero le scelte operate dal Fontani per costruire il suo percorso attraverso i luoghi della Toscana: scelte selettive, non enciclopediche, frutto di una cultura "di parte" a cui certamente non è estranea anche la collocazione massonica dell'autore, che anche in questo seguiva l'esempio di Giovanni Lami. L'immagine della Toscana che il *Viaggio* vuole illustrare, sia nel testo che nelle immagini, è razionale, laica, igienica, equilibrata e armoniosa.

Per la storia delle città e dei centri minori la fonte principale di Fontani è il Lami delle *Lezioni di antichità toscane*. Di qui l'erudito ricava documenti originali, per i quali si appoggia anche alle raccolte di Muratori. Ma più che ai documenti, la storia dei luoghi è affidata ai riferimenti che Fontani può trovare negli storici toscani, nei lavori degli antiquari e degli etruscologi, nei classici della storia dell'arte come Vasari e Baldinucci, nei teorici del neoclassicismo, Winkelmann e Mengs. Per l'architettura i modelli sono Vitruvio e Leon Battista Alberti, ma viene spesso chiamato in causa anche Teofilo Gallaccini con i suoi *Errori degli architetti*.

È interessante, in questa sede, segnalare la presenza, in più punti dell'itinerario, di altre fonti che hanno un peso tutt'altro che trascurabile nella composizione dell'opera. Fra i naturalisti un posto speciale spetta a Giovanni Targioni Tozzetti, con Pier Antonio Micheli e Antonio Vallisnieri, ma non mancano riferimenti fuori della Toscana (Eustachio Manfredi, Giovanni Arduino), mentre fra gli ingegneri del territorio sono citati Tommaso Perelli, Bernardino Zendrini (1679-1747) e soprattutto Vittorio Fos-

sombroni (1754-1844): invece Leonardo Ximenes (1716-1786), gesuita, è chiamato in causa senza essere nominato¹⁵. Un altro autore che guida il Fontani fra i temi delle acque e della pubblica sanità è Antonio Cocchi (1695-1758), del cui *Trattato dei Bagni di Pisa* (1750) sono riportati per esteso ampi brani.

Il *Viaggio pittorico della Toscana* ci guida per tutta la regione attraverso le città e i loro monumenti, ma anche i luoghi meno conosciuti. Quanto più ci si allontana dalle città, tanto più nuovi elementi di curiosità introducono il viaggiatore immaginario, il lettore, a temi insoliti per la cultura storica e artistica, ma che devono il fatto di essere degni di osservazione all'esperienza dei viaggiatori naturalisti e degli ingegneri del territorio. Ciascuno dei tre volumi presenta una sezione particolare dell'itinerario, costruita in modo da partire ogni volta da una delle maggiori città (Firenze, Pisa e Livorno, Siena: di queste viene fornita anche una pianta, e segnalate le coordinate astronomiche) per poi sviluppare un percorso che è insieme geografico e tematico. Alla fine, come vedremo, la risultante delle tre sezioni ci riporta al punto di partenza, alla veduta di Firenze.

Già nella presentazione dei luoghi interni alla città di Firenze compaiono scelte singolari: dopo la veduta generale (da Bellosguardo), quelle delle porte e dei principali monumenti di Oltrarno, si traversa l'Arno sul ponte a Santa Trinita per proseguire verso Santa Maria Novella e la Fortezza da Basso, e raggiungere i luoghi medicei da San Lorenzo, a via Larga, a San Marco. A questo punto una tavola è dedicata alla *Veduta dell'Orto Agrario una volta Giardino Botanico*, per poter parlare di Pier Antonio Micheli e della formazione della Società Botanica, e introdurre la figura di Targioni Tozzetti, successore del Micheli:

«Al nominato Targioni adunque dette essa [la Società Botanica] l'onorevole incarico di viaggiare e raccogliere tutte quelle osservazioni Fisiche, Mediche, Antiquarie, ed Istoriche, che formano l'interessante e il bello della preziosa opera sua, che può servir di norma a qualunque popolo, per poter con felice riuscimento illustrare i pregi, e la natura del proprio paese» (I, 48).

Le vedute dedicate alla capitale proseguono con i più celebri monumenti, ma sono anche presentati, inseriti nello spazio urbano, gli edifici destinati a funzioni meno storicamente nobili, ma importanti nell'ottica del

¹⁵ Su Fossombroni e Ximenes, v. di nuovo BARSANTI, ROMBAI, 1993.

“buongoverno”: gli ospedali, le carceri. Nell’insieme, le trentasette vedute dedicate ai luoghi della città giustificano l’affermazione iniziale con cui il Fontani aveva presentato la *Veduta di Firenze*:

«Qualunque sia il punto per cui dalle amene colline che la circondano riguardisi la bella Capitale della Toscana, sempre dessa e brillante e magnifica si discuopre al cupido sguardo dell’osservatore; ma non v’ha luogo forse nelle sue vicinanze donde e più vaga comparisca, ed in tutta la di lei integrità, quanto quello da cui ora appunto ne presentiamo il prospetto, vale a dire il Poggio di S. Francesco di Paola, che domina a vista d’uccello la città, e per tal ragione comunemente viene appellato *Bellosguardo*» (I, 1).

Dopo le vedute dedicate a Firenze, percorriamo la cerchia degli immediati dintorni, in senso orario: Ponte alla Badia, Fiesole, Maiano, Badia a Ripoli, Poggio Imperiale, Certosa, Cascine. Nel testo, i riferimenti topografici e geologici sono sempre abbastanza precisi, a testimonianza del fatto che il linguaggio dei territorialisti («storico-mattematico», lo definiva Ferdinando Morozzi) è stato ampiamente assimilato dal curatore-bibliotecario. Le fonti storiche sono usate per offrire le coordinate temporali, alcuni personaggi sono introdotti come elementi del paesaggio storico: Boccaccio, Cosimo, Pico, Galileo. Il passato è osservato alla luce del presente, sia quando si tratta degli avanzi delle mura di Fiesole etrusca, che quando si descrivono le innumerevoli ville e case sui due versanti collinari a nord e a sud di Firenze, dove Fontani riprende il *topos* letterario della campagna come seconda città, nella tradizione di Giovanni Villani, Leonardo Bruni, Biondo Flavio. Così infatti presenta la «veduta di Maiano»:

«venendo ai tempi più al nostro vicini diremo, che la costa di questo monte per la parte di Mezzogiorno, fin dove continua verso Levante, è sì vagamente adorna di frequenti ville, case e borgate che riguardandola da una certa distanza sembra anzi una popolosa Città, che una amena e deliziosa campagna quale si è» (I, 87).

Lungo l’anello delle colline intorno a Firenze il percorso descrittivo è ancora legato a un filo diretto che rimanda da un luogo a quello successivo, sia visivamente che sul terreno: si parte dal «comodo ponte ad un solo arco che nulla ha in sé di particolare, se non che presta al viandante il passo per inoltrarsi salendo alla celebre Badia» (I, 81), per concludere di nuovo sul Mugnone alle Cascine, osservandone il corso mutato nel tempo:

«Vario in diversi tempi è stato il corso del Mugnone, che nascendo da i monti del Mugello, finché scende tra i balzi e le colline ha mantenuta sempre

la medesima direzione bagnando l'estremità di Fiesole, ma cangiò spesso letto, e si aprì diverse strade nel piano dell'antica Firenze» (I, 96).

Di qui comincia il vero e proprio viaggio nel territorio regionale: «Considerate fin quì le bellezze ed i pregi che rendono degna d'ammirazione la Capitale della Toscana, illustre ancora pe' vaghi di lei contorni, conviene omai che indirizziamo altrove il nostro viaggio» (I, 97). L'ordine del Fontani, a questo punto, dovrebbe seguire «la traccia degli antichi geografi», cioè gli itinerari romani, sul modello delle descrizioni umanistiche. L'antica Via Cassia ci porta infatti a Campi, di cui una bella veduta ci mostra il castello specchiato sul Bisenzio.

Il percorso archeologico però è appena introdotto, e subito abbandonato: il viaggio prosegue con sei vedute di Prato e un *excursus* sull'arte classica in cui sono citati Winckelmann e Mengs, poi con la villa di Poggio a Caiano e altre sei vedute di Pistoia. Fra questa città e Lucca l'itinerario comprende le vedute di Serravalle, dei Bagni di Montecatini, di Pescia e di Altopascio. I bagni termali sono l'occasione per richiamare Vitruvio, i teorici "termali" del Quattrocento, come Ugolino da Montecatini (1345-1425) e Michele Savonarola (1384-1468)¹⁶, ma anche le recenti analisi idrologiche di Targioni Tozzetti. Intorno ad Altopascio il disegno di Antonio Terreni non manca di segnalare la presenza delle barche, anche se il testo non fa menzione della navigazione interna.

Di Lucca, cui sono dedicate cinque vedute, si apprezza la «buona architettura», precedente alla barbarie del gotico, e in particolare la «magnifica e grandiosa piazza» (I, 138). L'itinerario prosegue con i celebri Bagni, Viareggio, Pietrasanta, Serravezza, Fivizzano, le rovine di Luni, Albiano e Caprigliola, Pontremoli¹⁷. Fra le vedute del Terreni, quelle di contenuto archeologico (anfiteatro di Lucca e Luni), come avverrà anche nei tomi successivi, si distinguono per un disegno molto di maniera, che contrasta notevolmente con lo stile sobriamente descrittivo e razionale delle altre. Viceversa Terreni si mostra di solito attento a mettere in evidenza la relazione fra il profilo dei centri murati e lo scenario paesistico, che non è mai disegnato in modo generico: e soprattutto a mettere in primo piano i corsi d'acqua e le marine, ogni volta che se ne presenta l'occasione.

¹⁶ Autori rispettivamente di un *De balnearum Italiae proprietatibus ac virtutibus* (Venezia, 1553) e di un *De balneis et thermis* (Ferrara, 1485).

¹⁷ Mancano nel quadro regionale Massa e Carrara, ancora modenese.

La pianura costiera della Versilia, oggetto dei lavori del Perelli e del Targioni, presenta ancora problemi di bonifica¹⁸:

«Sarebbe di grande utilità – osserva Fontani – il colmare quel piano, il restringere in frequenti canali quell'acque stagnanti, il purgargli delle piante palustri, e disboscato il terreno che rimane tramezzo ai fossi, ridurlo ad uso di Prato, sembrando che per sì fatto modo anco i venti marini terrebbero più agitata l'aria, e la cangerebbero continuamente» (I, 148).

Le parole, in questo caso, sono di Fontani; le idee sicuramente di Perelli, che tuttavia non viene chiamato in causa direttamente, nonostante fosse già morto da più di quindici anni. Forse la ragione dei silenzi di Fontani va ricollegata alla vivace polemica che aveva accompagnato ogni operazione idraulica in Toscana, e che alcuni nomi ancora potevano ricordare? Alle stesse ragioni va attribuita la reticenza nel nominare Ximenes, o il silenzio assoluto su Pietro Ferroni, altro protagonista della politica del territorio di Pietro Leopoldo?¹⁹

Quando però si tratta di descrivere le montagne del bacino di Serra-vezza, di cui l'incisione del Terreni mostra un accurato profilo, la parola viene data direttamente a Targioni Tozzetti, per poi concludere:

«Si esami la natura sul fatto, e nella faccia del luogo, e vedremo che le avvertenze del Fisico viaggiator Fiorentino non solo hanno tutta la verosimiglianza, ma sono ancora più adatte a spiegare i diversi fenomeni che compariscono nella immensa quantità di specie varie di marmi che in questi monti ritrovansi» (I, 150).

Le ultime vedute del primo tomo sono dedicate alla Lunigiana, angolo estremo della regione, che è oggetto di particolare attenzione (e di un dettagliatissimo *excursus* sull'idrografia della Valle della Magra) non solo

¹⁸ «Nell'Inverno ottimo è il soggiorno di questa Terra, ma nell'Estate chi vi abita è soggetto a tutte le malattie endemiche della Maremma. I molti Paduli che stagnano frai monti ed il mare coi loro pessimi effluvj producono questa indalubrità dell'aria. Un tempo fu certamente florida questa terra, ne può supporsi che per altra cagione l'adiacente pianura si sia inselvatichita, e fatta paludosa se non dall'eccessivo rinterramento prodotto dal mare alle bocche degli spessi torrenti» (II, 148).

¹⁹ Fra i numerosi lavori sulla politica territoriale dei Lorena rimando in particolare a quelli di Leonardo Rombai contenuti nei citati volumi dei *Quadri territoriali della Toscana*: AZZARI, ROMBAI, 1991; ROMBAI, SIGNORINI, 1993.

perché è stato il campo delle ricerche di Vallisnieri e di Targioni, ma anche perché

«I dirupi di mezzo ai quali si fa esso [il fiume] la strada per discendere al basso, somministrerebbero dei graziosi e spessi soggetti alla calda fantasia di un Pittore: e se così di frequente gli Artisti si affaticarono a ritrar sulle tele la tanto celebre cascata di Tivoli, non meno bello spettacolo offrirebbe loro, ed ai curiosi l'ultima caduta della Magra, che supera l'altezza di qualunque elevata Torre, e nel vuoto della scogliera da cui precipita v'ha un ampio ricetto, dentro cui potrebbe ognuno agevolmente starsi senza soffrire nocumento, o alcuno spruzzo d'acque cadenti» (I, 155).

Le immagini, per la verità, non ci mostrano questo aspetto pittorico, ma soltanto il passaggio del fiume di fronte a Pontremoli (sullo sfondo ben riconoscibile del Monte Orsaio) e lo sbocco nella piana costiera fra Albiano e Caprigliola, né penso che Fontani abbia visto di persona ciò che descrive: è la lettura di Targioni, che dedica alla Lunigiana (senza per altro averla visitata) tutto il decimo volume delle sue *Relazioni*, a dare lo spunto per questa descrizione? Dobbiamo pensare che Antonio Terreni non abbia avuto la possibilità di avventurarsi alla ricerca di uno scenario così poco accessibile, o che Fontani, dirigendo l'impresa, non si sia fidato del suo operatore grafico, forse non sufficientemente dotato di "calda fantasia"?

Il secondo volume si apre con la pianta e dodici vedute di Pisa e cinque dei dintorni della città. Il tema dominante è quelle delle acque: si comincia dalla veduta generale, ripresa dalla Cittadella con l'Arno in primo piano e il Monte Pisano sullo sfondo, si ritorna al fiume dopo aver visto le architetture della piazza dei Miracoli, la piazza dei Cavalieri e la Specola, con una veduta del Lungarno all'altezza del Ponte, per rimanervi con la Loggia dei Banchi e Santa Maria della Spina, poi le vedute riguardano i ruderi romani (terme e acquedotti) e l'acquedotto moderno. La tavola dedicata alla Specola, che mostra la torretta nella prospettiva di via Santa Maria, offre l'occasione a Fontani per una digressione sullo Studio pisano, sull'Orto botanico e quindi sull'osservatorio fondato nel 1734 e in seguito affidato alla direzione di Tommaso Perelli. Ma soprattutto, i riferimenti al fiume, ai mutamenti del suo corso, alle opere idrauliche e all'uso delle acque introducono alle sempre più frequenti citazioni dalle opere di Antonio Cocchi; credo che varrebbe la pena di approfondire l'influenza che ha avuto questo scienziato sulla cultura del territorio toscano nella seconda metà del Settecento. Anche se Cocchi non ha preso parte diretta alle opere idrauliche, il suo lavoro all'ospedale e all'orto botanico fiorentini, il suo in-

segnamento a Pisa, i suoi contatti con Francia, Olanda, Inghilterra sono sicuramente rilevanti ai fini di stabilire la qualità di alcuni luoghi, come Fontani osserva, quando parla dei Bagni di San Giuliano:

«I Monti Settentrionali o superiori che terminano la pianura Pisana alla destra dell'Arno, in distanza di circa tre miglia dalla Città, sono, scriveva il Cocchi, congiunti in continuo giogo, chiamati con proprio nome il Monte Pisano. Egli è posto con direzione obliqua tra i punti dell'Orizzonte di Maestro e di Levante, e nell'uno e nell'altro estremo verso questi due punti finisce la pianura. La natura ha quivi ampiamente prodigate le sue ricchezze, e tra le felici circostanze che rendono interessante questo luogo non è la meno degna d'osservazione quella dell'abbondarvi ottime acque minerali, l'utilità delle quali, per l'umana salute, è già conta mercè le dotte fatiche di più abili professori dell'Arte Medica (II, 31).

Un filo lega dunque l'opera di Vitruvio, di Leon Battista Alberti, di Antonio Cocchi, e l'incisione di Antonio Terreni mette in evidenza la forma moderna dell'acquedotto, trattando invece i ruderi di quello romano con lo stile manierato che caratterizza tutte le tavole sulle rovine. La stessa attenzione per l'idraulica moderna e per l'igiene delle città la troveremo subito dopo a proposito di Livorno (*Veduta de' condotti nuovi di Livorno*), che chiama in causa l'origine delle sorgenti e Antonio Vallisnieri:

«il quale nel piano appunto di Livorno avendo potuto agevolmente confermare la sua teorìa, che l'acque della terra costantemente vanno al mare, e non viceversa: "Ecco sciolto, egli scrisse, uno de' più forti argomenti che sogliono portare i protettori dell'acque marine, quando credono essere desse, che filtrate e addolcite nel seno della terra somministrino l'acque ai pozzi vicini, e anche lontani"» (II, 57).

Prima dei dintorni Fontani aveva trattato del porto di Livorno e della topografia della città, dove il protagonista di tre vedute su quattro è il mare, nella tradizione di Philipp Hackert e Giuseppe Maria Terreni, teatro di guerre e anche di grandi cerimonie come la partenza per le nozze di Maria dei Medici (il cui racconto è ripreso da Filippo Pigafetta, il collaboratore di Abramo Ortelio). A proposito della *Veduta della Darsena* Fontani osserva che

«Tutto quel tratto di mare il quale resta fra la terra ferma, e la scogliera o Secca della Meloria, e che principiando dalla di lei Torre si distende verso Tramontana in forma d'arco, fino alla Bocca d'Arno, lontano da terra quattro

in cinque miglia, dee certamente aversi per il vero moderno Porto di Livorno da chiunque ben lo consideri, e per tale fu riconosciuto non meno dai Geografi che dai Fisici» (II, 53).

Il viaggio prosegue seguendo l'itinerario costiero, ma per salti. Dopo una notevole veduta di Rosignano, in un tratto di Maremma ormai bonificata («la pendice è vaga e amena», II, 60), eccoci giunti a Massa Marittima, che si trova invece in un «deplorable stato di popolazione» (II, 60). La descrizione del sito della città richiede un'analitica specificazione topografica, che va dalle Cornate di Gerfalco alla Valle della Pecora e al Padule di Scarlino, cui segue una rassegna delle vicende storiche: «un abile Pittore avrebbe quivi onde saziare la propria imaginazione, ed imitar la natura, che è vaga ancora allorché ama mostrarsi nel suo più orrido aspetto» (II, 61).

La veduta della Follonica è l'occasione per un *excursus* sulla configurazione antica della linea di costa e delle condizioni del territorio (in cui sono citati Rutilio Namaziano, Cluverio, e poi anche «l'autore dei due Ragionamenti sulla fisica riduzione della Maremma», cioè Leonardo Ximenes). Questa introduce alla descrizione di Castiglione della Pescaia e della bonifica in corso, che seppure cominciata secondo le idee del gesuita, è stata portata avanti «saviamente», con le colmate, da Pietro Leopoldo. Nonostante tutte le discussioni in proposito,

«sarebbe duopo che non si desistesse tuttora dal continuarvi alcuni assolutamente necessarij lavori, senza i quali i bonificamenti già fatti possono, se non deperire del tutto, certo perdere non poco di quell'utile che già si era procurato dalla Sovrana beneficenza al Paese, ed a quella misera popolazione che lo abita» (II, 70).

Le osservazioni di carattere idraulico proseguono nel commento alla veduta di Grosseto, poi la rapida visita della Maremma si conclude con gli scavi di Roselle, conosciuti un po' meglio «mercé l'escavazioni fattevi fare apposta nel 1774 dall'autore dei due Ragionamenti sulla fisica riduzione della Maremma Senese» (II, 73).

Si passa di nuovo a una terra di confine, la Toscana dei tufi: Sovana, Pitigliano, Sorano. Nonostante l'isolamento, «la vicina campagna è sufficientemente coltivata» e le «fabbriche sono decenti» (II, 79). Stesso giudizio per Montalcino, la cui veduta, nel disegno di Antonio Terreni, mostra in modo efficace la maglia dei poderi suburbani con i filari della coltura promiscua. Torniamo verso nord: tutta la rimanente parte del secondo volume è dedicata alla Val d'Elsa e al Valdarno inferiore. L'itinerario è molto

fitto e va da Colle e San Gimignano, deviando per Volterra, a Montaione, Gambassi, Certaldo, Castelfiorentino (inclusi piccoli castelli come Lucardo e Montefoscoli), per poi risalire da Pontedera a Ponte a Signa passando per Montopoli, Santa Maria a Monte, Fucecchio, San Miniato, Empoli e Montelupo con le vedute di Capraia e della villa dell'Ambrogiana. In quest'ultima sezione l'acqua è sempre l'elemento iconografico dominante, anche se il testo si sofferma piuttosto sulle tracce nascoste degli antichi depositi marini. Le colline plioceniche, con la loro presenza di fossili, appaiono infatti al Fontani un luogo ideale per le ricerche dei naturalisti. Così scrive a proposito di Montaione:

«Tutto quel continuato tratto di colline che da S. Gimignano si stende fino a Castel Nuovo di Val d'Elsa è per lo più formato di Tufo, seminato in portentosa maniera d'immensa quantità di Testacei, vale a dire d'Ostriche e Grifiti, delle maggiori che uno si possa immaginare, poiché sembrano massi, ed i Naturalisti hanno quì molto da occuparsi in ricerche assai vantaggiose pei graditi loro studj. Il vedersi queste petrificazioni disposte a strati e a famiglie forma una prova non equivoca delle alterazioni sofferte da questo nostro globo in diversi tempi, e non sembra che dubitare si possa che quivi un giorno si stendesse ampiamente il letto del mare» (II, 105).

Il terzo volume comincia con la pianta e sette vedute di Siena, per poi rivolgersi verso sud lungo la Strada Romana, secondo un itinerario parallelo e inverso a quello del secondo volume, e altrettanto rapido: le tappe che ci riportano all'Amiata sono soltanto Buonconvento e Monte Oliveto, isole di cultura in mezzo all'immenso deserto delle crete, dal quale è meglio allontanarsi rapidamente.

«Poco lungi dalle pendici di Siena al suo Oriente d'Inverno comincia un lungo tratto di paese il quale si estende per venti e più miglia, composto tutto di creta secondo il parere del Baldassarri, il quale l'analizzò, ovvero di Marna, giusto le Teorie del Pistoï, ed in questa estensione appunto, variata da frequenti Colline per lo più scoscese, dirupate e impraticabili, sorge il monte anticamente detto di Accona, oggi Monte Oliveto. [...] Per quanto questo luogo sembrasse costituito dalla natura per volersi quivi mostrare agli uomini orrida, e deforme, l'arte ciò non pertanto ha saputo vincerla, e renderla amena e deliziosa» (III, 21).

È Micheli che porta il nostro viaggiatore ideale a deviare per Santa Fiora: «Il primo che in Toscana istituì apposta un viaggio a questo luogo per farvi delle osservazioni fu il celebre e diligente Botanico Pier Anto-

nio Micheli» (III, 23). Così la veduta di Radicofani offre l'occasione per riferire le osservazioni del naturalista fiorentino che «con occhio Filosofico vidde che tali sostanze vetrificate erano d'origine Vulcanica» (III, 25).

Altro motivo di interesse naturalistico, e anche sanitario, sono i Bagni di San Filippo:

«La natura e costituzione dell'agro Senese ricchissimo di minerali, forse più che qualunque altro della Toscana, il rendono abbondante anco di copiose acque salubri, e l'analisi di esse vantaggiosamente fatta dai più moderni Chimici ne ha dimostrate le grandi utilità che se ne possono ritrarre» (III, 27)²⁰.

Dopo Pienza e Chiusi, la cui descrizione è evidentemente centrata sui motivi architettonici e archeologici, Montepulciano, Cortona e Castiglion Fiorentino introducono a una grande veduta generale della val di Chiana che illustra opportunamente gli interventi di bonifica diretti da Vittorio Fossombroni, descritti nel testo con riferimento al metodo storico-territorialista che ha caratterizzato la cultura dei principali protagonisti delle opere pubbliche granducali, da Perelli, a Ximenes, da Ferroni fino appunto a Fossombroni, la cui stella è ancora pienamente in auge nel periodo francese:

«Quel che ci interessa più singolarmente si è che doppo aver egli [Fossombroni] esaminato e con ragioni desunte dalle teorie della sua scienza, e con l'autorità degli Scrittori d'ogni tempo lo stato della Chiana, e della sua valle dall'Era nostra fino all'età prossimissima a noi ne deduce, che presso Arezzo incominciava ne' remoti secoli il predetto fiume il suo corso determinando lo scarico delle due acque onninamente nel Tevere; che fino al Secolo XI né i grandi impaludamenti, né molto meno le inversioni dell'acque giammai non comparvero in Val di Chiana, e che nel Secolo XII unicamente si hanno sicure prove ed autentiche testimonianze dei ristagni indotti dallo spaglio dell'acque d'Arno, dopo di che stabilisce «che le più significanti modificazioni del corso della Chiana accaddero tra il Secolo decimo, ed il Secolo decimoquarto, e così quelle operazioni che concorsero colla natura a formare con il fiume Chiana, corrente da Tramontana verso Mezzogiorno, un canale

²⁰ Segue una lunghissima citazione da Leonardo Massimiliano de' Vegni, architetto e inventore di una particolare arte naturalistica: «La Plastica dei Tartari è quell'Arte da me [de' Vegni] inventata, colla quale le acque tartarizzanti sono obbligate a deporre sopra cavi, o sien forme, il Tartaro loro configurato, colorito, duro come a me piace », FONTANI (III, 27).

regolato corrente da Mezzogiorno a Tramontana, sono come ai più grandi progetti Idraulici che l'Italia, precedendo in questo, come in molte altre cose, tutte le nazioni Europee, abbia veduto eseguire» (III, 49-50).

La notevole *Veduta della Val di Chiana* eseguita da Antonio Terreni si stacca da tutte le immagini precedenti, almeno per lo sforzo di rappresentare un paesaggio agrario che domina un'intera conca intermontana. La veduta è ripresa dai bastioni di Montepulciano, i cui muri disegnano il primo piano, mentre sullo sfondo si riconosce Cortona con la giogana dell'Alta di Sant'Egidio: il punto di vista è dunque rovesciato rispetto alle consuete immagini dei centri murati, ripresi dall'esterno. Qui il soggetto è la campagna stessa, ripresa dall'interno della città: una campagna speciale, la cui recente messa a coltura costituisce il maggiore successo della politica granducale nella seconda metà del Settecento.

Il *Viaggio* prosegue con cinque vedute di Arezzo, fra le quali va segnalata quella dei ruderi dell'anfiteatro romano, che non presenta il consueto stile alla maniera delle rovine. Quindi ci si addentra nella Val Tiberina (Monterchi, Anghiari e Sansepolcro) e nel Casentino. Qui le vedute dedicate ai centri urbani sono soltanto due (Bibbiena e Pratovecchio), mentre cinque rappresentano rispettivamente il Monastero della Verna e il famoso Masso, il Monastero di Camaldoli con l'eremo e il bosco. La tavola che illustra il Masso è accompagnata da una lunga citazione di Targioni, ripresa dal decimo volume delle *Relazioni*, dove si tratta dell'origine delle «masse di pietrificazione» e dei mutamenti nella figura del globo. Il disegno questa volta è adeguato al carattere del testo, in quanto la roccia è osservata da vicino, nei minimi particolari, come in un'illustrazione scientifica, con una cura maggiore di quella riscontrata nel disegno delle rocche della Verrucola e di Radicofani. Altrettanto si può dire per la tavola che illustra il Bosco di Camaldoli. Il bosco infatti, frutto delle continue e razionali opere selvicolturali dei frati, è anche degno di interesse pittorico: «Per un Pittore non vi ha forse luogo in Toscana così acconcio ed opportuno quanto Camaldoli per ritrar la Natura nel suo vero, e nel suo bello, in mezzo a quell'orrore che ne riveste i contorni» (III, 77).

Il testo prosegue con una riflessione sulle cause dell'erosione dei suoi ²¹, nella quale Fontani cita il naturalista veronese Giovanni Arduino, per

²¹ «Dai disboscamenti di certi monti in Toscana probabilmente debbonsi ripetere non piccoli mali alle principali di lei Città per l'urto maggior dei venti, e l'alterazione delle meteore» (III, 77).

concludere: «Dai disboscamenti di certi monti in Toscana probabilmente debbonsi ripetere non piccoli mali alle principali di lei Città per l'urto maggior dei venti, e l'alterazione delle meteore» (III, 77).

Anche la Romagna Toscana, cui sono dedicate quattro vedute (Castel San Benedetto, Rocca San Casciano, Modigliana e Marradi) presenta aspetti di interesse naturalistico e risorse che potrebbero portare vantaggio pubblico e privato. Ma è proprio ritornando sul versante tirrenico, lungo la Via Faentina, che l'itinerario ci conduce alla scoperta di uno dei luoghi più suggestivi dell'Appennino: la cascata di Valbura, che si getta nel Lamone poco a Valle di Crespino:

«La natura qui manifesta quanto ella sappia agevolmente superare l'arte sua imitatrice, e non vi ha dubbio che un Pittore, quà trasferendosi per ritrattarla, si troverà oppresso da infinite difficoltà che il priveranno dell'opportuno coraggio... Se Claudio Lorenese e Salvator Rosa si fossero avvenuti a rimirarne la bellezza, non avrebbero forse mancato di eternarne la memoria nell'opera loro immortale» (III, 91).

Il richiamo ai maestri della pittura di paesaggio richiede a questo punto un'ampia digressione su questo particolare genere artistico, nel quale i due maestri citati sono per Fontani il modello indiscusso. Si comprende qui, quasi alla fine dell'opera, qual'era il senso dei frequenti richiami, che abbiamo incontrato durante il percorso, al ruolo e alle possibilità di espressione pittorica. Si tratta di una riflessione in cui Fontani mostra fra l'altro di aver fatto tesoro di un lavoro che lo aveva impegnato dieci anni prima, e cioè l'edizione del codice riccardiano del *Trattato della Pittura* di Leonardo, che aveva curato nel 1792²². Vediamo dunque qual'è il suo punto di vista sulla pittura di paesaggio:

«Noi citiamo singolarmente questi due genj della pittura, perché l'arte di dipingere i paesi, e di colpir quasi la natura sul fatto nel rappresentargli, non rinacque in Italia contemporaneamente a quella di rappresentar le figure. Il Secolo XVI, che fù il Secol d'oro della pittura storica, non seppe contare che pochi e duri paesisti. Non era stato per anche osservato con occhio illuminato dal chiarore della Filosofia, e della verità questo genere di pittura, ed una gran parte degli Artisti non conosceva abbastanza gli effetti dell'aria interposta fra l'occhio, e gli oggetti lontani. Nei precetti della Pittura dettati da Leonardo da Vinci si scuoprono

²² Si veda FANTAPPIÈ, 1997.

delle luminose tracce per argomentare che ei gli avea ben conosciuti, ma vediamo poi ne' suoi quadri che e' non avvertì gran fatto per ridurgli alla pratica. Tutti o quasi i pittori della sua età rappresentarono con durezza, e con stento i loro paesaggi, onde è che nelle loro opere di tal natura non si discuopre dagli intendenti che una certa affettata precisione nei contorni, e nell'ombra, la quale non soddisfa, anzi dà qualche nausea all'osservatore attento e imparziale. Gli oggetti che ei vollero rappresentarci i più lontani, malgrado la loro diminuzione, ci sembrano ciò nonostante i più vicini, perché non conobbero pienamente le teorie dell'Ottica, e tranne i pochi saggi, maravigliosi per altro, di Tiziano, che vi sarebbe certo riuscito con eccellenza, degli antichi venuti dopo il risorgimento dell'Arti non si ha cosa da porre a confronto con l'opere dei citati Claudio e Salvatore, ai quali si dee certamente il merito dell'assoluta perfezione» (III, 91).

“Paesaggio” è dunque ancora un termine legato alla pittura, a un particolare genere di espressione che non trova precedenti nei modelli classici, ma nella versione ideale o fantastica dei maestri del secolo precedente, tuttora ineguagliati secondo il nostro erudito, che evidentemente non conosce la più recente produzione inglese e francese²³. È interessante notare come Fontani si proponga di motivare le sue affermazioni con argomenti scientifici, in riferimento alle leggi dell'ottica. Così la cascata è un tema ideale per la pittura, ma anche l'occasione per contestare le opinioni di quei naturalisti (il bersaglio in questo caso è Buffon) che avevano negato il ruolo dell'erosione nel modellamento della superficie terrestre:

«Contenti noi frattanto d'avere indicato un soggetto degno d'essere considerato da un Artista, la natura del descritto fiume ci richiama a fare alcuna osservazione sulle generali teorie che qualche filosofo si è proposto di stabilire circa quelle tortuose scanalature formate dall'acque correnti nella superficie della Terra» (III, 92).

²³ Quando cinquant'anni dopo Humobldt, nel *Kosmos*, tratterà dal suo punto di vista di scienziato una breve ricostruzione della storia della pittura di paesaggio, inclusa fra i «fattori che stimolano lo studio della natura», dovrà anch'egli riconoscere i meriti dei grandi maestri del passato, che pur operando nel ristretto ambiente della flora europea, avevano prodotto opere in cui «si mescolano magicamente le forme degli alberi e gli effetti luminosi», per concludere: «Ciò che l'arte deve ancora attendersi (e devo farne accenno qui per ricordare l'esistenza dell'antico legame fra la scienza, l'arte e la poesia), non toglierà nulla al merito dei quei grandi maestri... Grazie a questa forza la pittura del paesaggio ha assunto delle caratteristiche che ne fanno una spece di poesia della natura». Cito dall'antologia di scritti pubblicata in VON HUMBOLDT, 1975, (pp. 234-303).

Purtroppo il risultato, in termini pittorici, della veduta pubblicata nel *Viaggio* non è certo adeguato all'oggetto della rappresentazione: il testo di Fontani mette in un certo senso le mani avanti, ammettendo le durezza del disegno di Terreni. Rimane degno di nota il tentativo di riportare davanti agli occhi del lettore un luogo dall'aspetto così straordinario, tentativo al quale lo stesso Fontani (o Terreni?) aveva senz'altro rinunciato nel caso della Lunigiana. La Via Faentina rendeva il luogo accessibile: le difficoltà del ritratto paesistico stanno in questo caso nella tecnica e nel linguaggio dell'artista.

Questi si troverà viceversa a suo agio nelle illustrazioni del Mugello, tanto nel profilo dei singoli centri (Sant'Agata, Scarperia, Borgo San Lorenzo, Dicomano, San Piero) che in quello della vallata, ben riuscito nel caso della veduta del Borgo. Dal Mugello, toccando anche alcuni luoghi di interesse storico (la fortezza di San Martino, i conventi di Monte Senario e di Buonsollazzo), si raggiunge la cerchia esterna dei dintorni fiorentini con la Villa di Pratolino:

«Benché situata in luogo naturalmente selvaggio, e montuoso alla Tramontana di Firenze, poco più che sei miglia discosto da tal Città, pure essa gode d'un aria assai perfetta e salubre, e poichè posta in fresca Regione, è opportunissima per cercarvi sollievo nella stagione del Caldo» (III, 107).

Ma non è ancora il momento per scendere a Firenze e concludere il viaggio. Fontani ci riserva ancora una dozzina di tappe, fra le quali non mancheranno le sorprese. Si discende la Val di Sieve incontrando la Contea di Turicchi, descritta nel testo con molta attenzione per il dettaglio, a cominciare dall'idrografia²⁴ e nella veduta con un insolito scorcio che mette in primo piano il corso della Sieve. Quindi si risale il versante del Pratomagno per dedicare tre vedute a Vallombrosa. La prima riguarda il monastero («uno di più magnifici edifizj», III, 113), le altre descrivono le sue «appartenenze», e in particolare la fattoria di Paterno.

La bellezza dei luoghi, in questo caso, è già stata oggetto di attenzione da parte dei pittori: le loro opere tuttavia non possono eguagliare la qualità

²⁴ «La Moscia piccolo fiume il quale è formato dall'acque di due fiumicelli, l'uno dei quali è detto di Caiano, l'altro della Madonna de' Fossi, e che vā a scaricarsi nella Sieve non lungi da Sandetole, divide il Mugello dalla Contea di Turicchi» (III, 111).

di un paesaggio naturale che in questo caso è definita perfino superiore a quella degli «artefatti»:

«Per un amatore della contemplazione della natura, che è scala opportuna per risalire alla cognizione di lui che ne fù l'unico, primo e supremo Autore, non vi ha altro luogo forse in Toscana dove nel suo orrido ei la possa ravvisare più piacevole ed attraente, quanto nei contorni di Valle Ombrosa» (III, 115).

Siamo dunque nel pieno di un paesaggio «orrido», dominato da «massi spaventevoli di nudo alberese», fra «verdeggianti faggi ed abeti» e caverne naturali²⁵.

La descrizione delle terre del Valdarno di Sopra chiude il terzo tomo, così come in modo simmetrico quelle del Valdarno di Sotto chiudevano il secondo. Dopo aver trattato Castelfranco, Terranova, Montevarchi, San Giovanni, Figline e Incisa, Fontani riprende a proposito di Pontassieve il tema erudito della viabilità antica, che era stato proposto all'inizio del vero e proprio viaggio nella regione, dopo aver lasciato i dintorni di Firenze. Ma un altro argomento che trova qui un'ulteriore specificazione è quello del corso dell'Arno e dei suoi mutamenti, del quale a più riprese Fontani si era occupato, trattando della pianura di Pisa o della Val di Chiana, e anche a proposito di piccoli affluenti come il Mugnone. Per descrivere il carattere del fiume, e i suoi capricci, Fontani si affida in questo caso al poco noto Girolamo di Pace, che Targioni aveva definito «vecchio e praticissimo ingegnere, o come allora dicevasi, capomastro», ricordando la sua opera nella difesa di Firenze²⁶:

²⁵ Anche in questo caso Fontani confonde i termini geologici: il Pratomagno non è formato di calcare alberese ma di arenaria. È singolare che la svista compaia proprio in uno dei pezzi più di maniera, quanto a descrizione di un paesaggio naturale: non vale proprio la pena di citare il passo sulle acque e sulle caverne (che fra l'altro non esistono intorno a Val-lombrosa!). Tutto questo discorso sembra smentire quanto lo stesso Fontani aveva affermato inizialmente a proposito del «costume dei Chinesi». Qui il paesaggio invita «il passeggiere a godersi quietamente la vista del vero bello, al cui confronto troppo perde l'arte paragonata e messa al pareggio della nuda e semplice natura. Infiniti Artisti d'un merito insigne e singolare quà si portarono apposta per veder di colpirla nel suo giusto punto, e le loro opere sono ben a ragione riputate eccellenti, ma troppo è il divario che passa tra l'originale e la copia per potere egualmente rimaner soddisfatti e dell'uno, e dell'altra» (III, 115).

²⁶ Fontani riprende l'opera di TARGIONI TOZZETTI, 1767.

Partecipa questo fiume più di Torrente che d'altro, e poich 

«nasce nella montagna del Casentino – scriveva Girolamo di Pace da Prato – appresso a dove comincia il fiume del Tevere, senonch  prima che arrivi nel piano di Pratovecchio e al Borgo di Stia, riceve assai fossati, i quali menano molte materie gravi, e come il fiume arriva in piani maggiori, bisogna che tali cose gravi, le lasci e posi, perloch  si alza e riempie il di lui letto, e l'acqua intanto spandesi ad allagare i terreni da un monte all'altro, come addiviene appunto a pi  del Borgo alla Collina infino al ponte di Poppi, sopra cui entra in Arno il fiume che vien dalla Strada, il quale mena grossa acqua, et assai cose gravi, e gran danni di sopra a detta Strada e di sotto, e per insino a Rassina, e tutto nasce dalla prima causa, cui si accompagna la molteplicit  d'altri influenti rovinosi e spessi che fanno simili cattivi effetti. Quello che il citato Scrittore nota di intrinseco male circa il corso dell'Arno nell'indicato spazio, lo stesso egli avverte che avviene in ogni luogo da lui bagnato per tutto il suo trascorrere fino all'Incisa, ed anco pi  oltre, e tanti accenna essere gli inconvenienti per porre a s  gran male un rimedio sicuro, che quasi mostra impossibile il potere a tutti ovviare con utile e certo riuscimento. Faceva egli tali avvertenze intorno al 1558» (III, 126).

Dai mutamenti idrografici ai mutamenti nell'assetto geomorfologico del territorio:   questo il tema trattato ancora una volta a proposito dell'ultima tavola. Ritornando verso Firenze, il *Viaggio* si conclude all'Apparita, «elevata eminenza» da cui si pu  osservare tutta la conca fiorentina. Luogo ideale per i «Paesisti», osserva Fontani, che aggiunge dopo aver citato ancora una volta le *Relazioni* di Targioni Tozzetti: «Il Naturalista inoltre pu  quivi a suo talento spaziare in utili osservazioni, deducendo in pro della sua scienza» (III, 135). Siamo di nuovo di fronte a un paesaggio collinare, dove si riconoscono i successivi allineamenti dei ripiani pliocenici:

«Questa diversit  di Strati non pu  a meno di convincere chicchessia delle frequenti rivoluzioni a che   stato soggetto il nostro globo, ed invita insieme gli indagatori della natura ad esaminarne l'opere, ed istruirci dei suoi misteriosi e nascosti andamenti. Egli   vero per  che la massima parte di questo monte oggi   ben coltivato, e perci  delizioso quanto altro mai, anzi degno di essere considerato da chi potesse dubitare giammai dell'efficacia dell'Arte e dell'industria» (III, 136).

  questa la degna conclusione di tutto il *Viaggio*. Sullo sfondo, il profilo di Firenze si disegna armoniosamente in mezzo alla conca collinare, cos  come si presenta dall'Apparita, in pieno accordo – in questo caso – con la veduta di Antonio Terreni.

BIBLIOGRAFIA

- T. ARRIGONI, *Uno scienziato nella Toscana del Settecento. Giovanni Targioni Tozzetti*, Firenze, Gonnelli, 1987.
- M. AZZARI, L. ROMBAI, *Quadri paesistici delle regioni collinari. La gestione del territorio fra Sette e Ottocento*, in C. GREPPI (a cura di), *Paesaggi delle colline toscane*, cit., pp. 71-91.
- D. BARSANTI, L. ROMBAI (a cura di), *Scienziati idraulici nella Toscana granducale. 2. L'età lorenese*, Firenze, Ist. Interfacoltà di Geografia, 1993.
- F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame*, a cura di D.M. MANNI, Firenze, G.B. Stecchi e A.G. Pagani, 1767.
- R. BARTOLONI (a cura di), *Giovanni Lami e il Valdarno inferiore. I luoghi e la storia di un erudito del Settecento*, Pisa, s.e., 1997.
- M. BOSSI, *La decifrazione della natura. Viaggiatori naturalisti sull'Appennino toscano*, in C. GREPPI (a cura di), *Paesaggi dell'Appennino toscano*, cit., pp. 57-75.
- ID., *Il laboratorio della misura. Osservazioni ed esperienze sulle colline toscane*, in C. GREPPI (a cura di), *Paesaggi delle colline toscane*, cit., pp. 53-68.
- ID., *Vie al mare. L'incontro con la costa fra Sette e Ottocento*, in C. GREPPI (a cura di), *Paesaggi della costa toscana*, cit., pp. 73-85.
- R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- C. FANTAPPIÈ, s.v. *Fontani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. Enciclopedico Italiano, 1997, vol. XLVIII.
- F. FONTANI, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze, G. Tofani, 1801-1803.
- ID., *Viaggio nel basso, ed alto Egitto, illustrato dietro alle tracce, e ai disegni del sig. Denon*, Firenze, 1808.
- ID., *Elogio di Francesco Bartolozzi*, in «Atti dell'Accademia dei Georgofili», II (1819), pp. 297-302.
- C. GREPPI (a cura di), *Paesaggi dell'Appennino toscano*, Venezia, Marsilio, 1990.
- ID. (a cura di), *Paesaggi delle colline toscane*, Venezia, Marsilio, 1991.
- ID. (a cura di), *Paesaggi della costa toscana*, Venezia, Marsilio, 1993.
- ID., *Intorno a Humboldt (Nove interventi, 1992-1996)*, «Annali dell'Università di Ferrara», n. 46, 1996.
- ID., «*On the Spot. L'artista-viaggiatore e l'inventario iconografico del mondo (1772-1859)*», in «Geotema», n. 8, 1997, pp. 137-149.
- R. PAOLINI, L. ROMBAI, *Gli odeporici di Giovanni Lami e gli "itinerari eruditi" nella cultura geografica toscana del XVIII secolo*, in R. BARTOLONI, *Giovanni Lami e il Valdarno inferiore...*, cit., pp. 121-170.

- L. ROMBAI, R. SIGNORINI, *La piaga risanata. Paesaggi e bonifiche nelle Maremme*, in C. GREPPI (a cura di), *Paesaggi della costa toscana*, cit., pp. 151-179.
- B.M. STAFFORD, *A Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge-London, MIT Press, 1984.
- G. TARGIONI TOZZETTI, *Disamina di alcuni progetti fatti nel secolo XVI per salvare Firenze dalle inondazioni dell'Arno*, Firenze, G. Cambiagi, 1767.
- A. TOSI, «*La bella e utilissima arte dell'intaglio*» e *le vedute della Toscana settecentesca*, in L. TOMASI, A. TOSI, F. TONGIORGI, *La Toscana descritta. Incisori e viaggiatori del '700*, Pisa, Pacini, 1990, pp. 43-76.
- GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX, *Viaggi in Europa. Secoli XVI-XIX. Catalogo del Fondo Fiammetta Olschki*, schede e cura di F. OLSCHKI, indici a cura di S. DI MARCO, Firenze, Olschki, 1990.
- A. VON BORSIG, *Die Toscana. Landschaft, Kunst und Leben*, Wien-München, 1938 (trad. ital. *La Toscana. Paesaggio, arte e vita*, introd. e note a cura di R. BIANCHI BANDINELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1964).
- A. VON HUMBOLDT, *La geografia. I viaggi. Antologia degli scritti*, a cura di M. MILANESI, A. VISCONTI VIANSSON, Milano, Angeli, 1975.