



[www.ossimondo.com](http://www.ossimondo.com)

*Critical review of studies  
on the representation  
of architecture  
and use of the image  
in science and art*

*Analisi critica di studi  
sulla rappresentazione  
dell'architettura  
e sull'uso dell'immagine  
nella scienza e nell'arte*

9-10

THE GEOGRAPHY  
OF THE IMAGE

LA GEOGRAFIA  
DELL'IMMAGINE

**Editor-in-Chief / Direttore**  
Roberto de Rubertis

**Scientific Committee / Comitato Scientifico**  
Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi, Antonella Di Luggo,  
Edoardo Dotto, Michele Emmer, Francesca Fatta, Fabrizio Gay, Paolo Giandebiaggi,  
Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano, Philippe Nys, Ruggero Pierantoni,  
Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,  
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

**Managing Editor / Capo Redattore**  
Giovanna A. Massari

**Editorial Board / Comitato di Redazione**  
Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

**Editorial support / Supporto alla Redazione**  
Andrea Gaspari, Giorgia Menardi, Giacomo Sarti

**Advisor for English language / Consulente per la lingua inglese**  
Sonia Ortu

**Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti**  
Piero Albisinni, Fabio Bianconi, Marco Bini, Franco Cervellini, Massimiliano Ciammaichella,  
Alessandra Cirafici, Francesca Fatta, Paolo Giordano, Elena Ippoliti, Francesco Maggio,  
Leonardo Paris, Giulia Pellegrini, Mario Pisani, Livio Sacchi.

**Editorial Office / Redazione**  
Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica  
via Mesiano, 77 – I-38123 Trento  
tel. +39 0461 282669  
[www.dicam.unitn.it](http://www.dicam.unitn.it)

## Index / Indice

**Cover.** Rosario Marrocco, *Metonymy of a (next) image*, 2020. Digital drawing, 15x28 cm.

© Rosario Marrocco.

*Networks, shapes and territories, like expressive colonies, form geo-graphic spaces. Images and concepts that represent mankind 'and the' Earth and mankind 'on the' Earth, now saturated by its own images (while forms and images of unknown worlds appear far away).*

**In copertina.** Rosario Marrocco, *Metonimia di una (prossima) immagine*, 2020. Disegno digitale, 15x28 cm. © Rosario Marrocco.

*Reti, forme e territori, come colonie espressive, formano spazi geo-grafici. Immagini e concetti che rappresentano gli uomini "e la" Terra e gli uomini "sulla" Terra, oramai saturata dalle sue stesse immagini (mentre lontano appaiono forme e immagini di mondi sconosciuti).*

*XY: rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A.5, n.9-10 (gen.-dic. 2020) = Y.5, no.9-10 (Jan.-Dec. 2020) – Roma: Officina; Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Semestrale – ISSN (paper): 2499-8338, (online): 2499-8346.*

Registration with the Court of Rome No. 321/86, June 18, 1986  
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 321/86 del 18 giugno 1986

Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 – I-38122 Trento  
PIVA – C.F. 00340520220  
tel. +39 0461 281111  
ateneo@pec.unitn.it - ateneo@unitn.it

Officina Edizioni  
via Virginia Agnelli, 52/58 – I-00151 Roma  
PIVA – C.F. 06916201004  
tel. +39 06 65740514  
officinaedizioni@yahoo.com - http://www.officinaedizioni.it

ISBN (paper): 978-88-8443-950-5; 978-88-6049-312-5. ISBN (online): 978-88-8443-949-9  
ISSN (paper): 2499-8338. ISSN (online): 2499-8346

DOI: <http://dx.doi.org/10.15168/xy.v5i09-10>



Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed under a Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 International License  
Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati sotto Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 4   | <i>Franco Purini</i>   | <b>Editorial. The Geography of the Image</b><br><b>Editoriale. La geografia dell'immagine</b>  |
| 8   | <i>Riccardo Morri</i>  | <b>Producing, Reading and Understanding: Geographical Literacy and Representations</b><br><b>Produrre, leggere e comprendere: alfabetizzazione geografica e rappresentazioni</b>               |
| 20  | <i>Vincenzo Cristallo,<br/>Miriam Mariani</i>  | <b>'Infogeography' of the Complex Image of Places</b><br><b>"Infogeografia" dell'immagine complessa dei luoghi</b>   |
| 36  | <i>Cristiana Bartolomei,<br/>Cecilia Mazzoli,<br/>Caterina Morganti</i>              | <b>Cultural and Geographical Identity in the Japanese Image, between Memory and Creativity</b><br><b>L'identità culturale e geografica, tra memoria e creatività, nell'immagine giapponese</b> |
| 48  | <i>Rossella Salerno</i>  | <b>An Archeology of Global Images' Languages: the Picturesque Case</b><br><b>Per una archeologia dei linguaggi figurativi globali: il caso del Pittoresco</b>                                  |
| 62  | <i>Valentina Castagnolo,<br/>Anna Christiana<br/>Maiorano</i>                        | <b>Counter-images</b><br><b>Controimmagini</b>   |
| 78  | <i>Daniele Colistra</i>  | <b><i>Ubique Sunt Leones</i></b><br><b><i>Ubique sunt leones</i></b>   |
| 92  | <i>Pablo J. Juan-Gutiérrez,<br/>Carlos L. Marcos-Alba,<br/>Ángel Allepuz-Pedreño</i> | <b>The Temporal Geography of the Digital Image, <i>Tempus Fugit?</i></b><br><b>La geografía temporal de la imagen digital, ¿<i>tempus fugit?</i></b>   |
| 108 | <i>XY 09-10 2020</i>   | <b>The Competition for the Cover Image</b><br><b>Il concorso per l'immagine di copertina</b>   |

## An Archeology of Global Images' Languages: the Picturesque Case

Rossella Salerno



The book by Timothy Brook, *Vermeer's Hat, The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World* (2009) shows how in that age, a lot of handcrafts – such as hats and porcelain – entered Europe through the massive trading activities of Dutch East India Company. To illustrate this, he conducts an in-depth analysis of Vermeer's canvases. Brook's inquiry therefore shifts the dawn of the globalized world – a marker of our contemporary age – to a time when some countries brought to life a world where a network of connections and exchange was arising in a way never seen before. The Age of Discovery was over, and the Age of Imperialism was still to come. Meanwhile, when trading and cultural exchange began, the 'translation' of languages from one world to another was required for understanding and eventually integration. First the Dutch and then the English adopted an image language capable of describing both new worlds and home environments in the same way, thus making new situations and different landscapes easy to access and understand for people viewing them in the homeland. There was therefore a sort of 'transmigration', an attempt to adapt visual codes the Picturesque to overseas environments and landscapes. In other words, well-established pictorial codes were employed as a 'lens' to look at a unique, faraway place. For a long time, up to the invention of photography, the Picturesque was the global language used to make even very faraway, exotic places familiar, and in doing so, re-inventing overseas landscapes through the European cultural matrix. This paper uses several iconographic cases to illustrate how the Picturesque became a global code, a kind of 'common language' representing different, faraway cultures through a Western pictorial language.

Keywords: globalization, Picturesque, visual culture.

### 1. The dawn of a globalized world: new challenges, new Languages

In the modern age, with the growth of Europeans looking towards new worlds, trade, and the growth of colonial economies, a need emerged to illustrate travel reports and also show other natural environments and cultures to the people who remained at home. Cultural and symbolic codes were therefore employed to meet such requests, to document and describe, but also to awaken curiosity about and make appealing the images of lands, people, and habits never seen before.

In the interpretation suggested by Raffaele Milani, the Picturesque, as a category encompassing everything related to painting and painters, creates a deep bond with landscape painting in which the discovery of nature aims to immediately inspire the viewer (Milani 1996, p. 3). It is a very adaptable visual language with regard to representing the likeliness of objects, people, environments, places, etc., choosing the most fitting features to be described on the canvas. The Picturesque also acts as a cultural 'filter' that homologates both exotic contexts

and home landscapes, easing understanding and thereby fostering the interest of people discovering the new images in Europe.

When the Age of Discovery was over and Imperialism had still not grown in prominence, cultural and commercial exchange began, necessitating 'translations' of languages from one world to another and requiring a capacity for understanding and eventually integration. This was the beginning of globalization, a period of rapid change and travel along unusual routes. For many people it became common to visit remote places, also leading to a shift in large amounts of goods produced explicitly for movement and sale.

The Netherlands was one country where the new products converged (Brook 2015, p. 10), and Amsterdam, in the words of Descartes, presented itself as 'an inventory of the possible'. The Dutch capital, as well as nearby Delft, were already cities situated within a global context. As noted by Timothy Brook regarding the urban panorama in Vermeer's *View of Delft*, the artist also depicted the building of the local office of Dutch Western Indian



## Per una archeologia dei linguaggi figurativi globali: il caso del Pittoresco

Rossella Salerno

Il libro di Timothy Brook *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato* (2009) mostra, attraverso un'attenta disamina di alcuni quadri del noto pittore olandese, la penetrazione nel mondo europeo di manufatti – quali cappelli e porcellane – provenienti dall'intensa attività commerciale della Compagnia delle Indie. La lettura proposta da Brook sposta gli esordi della globalizzazione, che sicuramente contraddistingue la società contemporanea, al periodo in cui alcune nazioni danno vita a «un mondo in cui si stava intessendo una rete di connessioni e scambi quale non si era mai vista prima» (Brook 2015, p. 9). L'età delle scoperte si era già conclusa e quella dell'imperialismo doveva ancora arrivare, ma in questo inizio di scambi culturali e commerciali diventano urgenti "traduzioni" di linguaggi da un mondo all'altro, capacità di intendersi e infine di integrarsi. Gli Olandesi prima e subito dopo gli Inglesi ricorrono a un linguaggio figurativo in grado di descrivere altrettanto i nuovi mondi, come gli ambienti domestici, rendendo le immagini delle nuove realtà, dei nuovi paesaggi, di facile accessibilità e comprensione per chi li guardava dalla madrepatria. Si assiste così ad una "trasmigrazione", ad un adattamento dei codici visuali del Pittoresco ai nuovi mondi extraeuropei: ovvero si impiegano codici figurativi consolidati come una "lente" attraverso cui guardare la nuova natura. Per una lunga stagione, fino almeno all'invenzione della fotografia, il Pittoresco diventa il linguaggio universale in grado di rendere familiari anche luoghi esotici e lontani, re-inventando i paesaggi d'oltremare, attraverso matrici culturali europee. Il contributo intende illustrare, attraverso alcuni casi iconografici esemplificativi, come il Pittoresco assuma la veste di canone globale, di lingua franca in grado di descrivere civiltà diverse e lontane, attraverso il linguaggio pittorico degli Occidentali.

Parole chiave: cultura visiva, globalizzazione, Pittoresco.

### 1. L'alba del mondo globalizzato: nuove sfide, nuovi linguaggi

In età moderna, di fronte al dischiudersi agli sguardi degli Europei, dei nuovi mondi, delle intraprese commerciali, dell'instaurarsi delle economie coloniali, emerge la necessità di illustrare i resoconti di viaggi e al contempo, di mostrare a chi rimaneva in patria, le nature e culture altre. Per ottemperare a questa richiesta si ricorre all'impiego di codici culturali e figurativi in grado di documentare, descrivere ma anche di sollecitare curiosità e rendere accattivanti le immagini di terre, uomini e usanze mai visti in precedenza.

Il Pittoresco, nella chiave interpretativa suggerita da Raffaele Milani, come categoria che comprende tutto ciò che è proprio della pittura e dei pittori, instaura un forte legame con la pittura di paesaggio, che tramite la sua scoperta della natura, mira all'immediatezza degli effetti sull'osservatore (Milani 1996, p. 3). È un linguaggio figurativo che dispiega la propria versatilità nel riprodurre con verosimiglianza oggetti, genti, contesti, luoghi, individuandone gli aspetti più confacenti a

diventare soggetti pittorici. Il Pittoresco riveste anche la veste di filtro culturale capace di omologare contesti esotici e paesaggi domestici, agevolandone la comprensione e alimentando l'interesse di quanti scoprivano invece le nuove immagini in Europa.

In un periodo in cui l'età delle scoperte si era conclusa e l'imperialismo ha ancora preso il sopravvento, si avviano scambi culturali e commerciali che rendono urgenti "traduzioni" di linguaggi da un mondo all'altro e richiedono capacità di intendersi e infine di integrarsi: è l'inizio della globalizzazione, di un periodo di rapidi cambiamenti e di viaggi lungo rotte insolite. Per molte persone è una consuetudine recarsi in posti remoti, determinando così anche lo spostamento di grandi quantità di merci prodotte espressamente per la circolazione e la vendita.

L'Olanda era uno di quei paesi in cui le nuove merci convergevano (Brook 2015, p. 10), e Amsterdam si presentava, attraverso le parole di Descartes, come "un inventario del possibile". La capitale dei Paesi Bassi, al pari della vicina Delft, erano ormai città inserite in un con-

Company, that is, the pulsing heart of the vast network of international trade that connected Delft to Asia (Brook 2015, p. 18).

In this geographical and cultural context, this well-known view offers an exciting clue in various respects: demonstration of its central position in an international exchange network; the 'plausible' representational modes employed by the painter; and the relationship that it implies not only with art, but also with Dutch science in the seventeenth century. In fact, Vermeer had invented a unique painting technique that drove the observer to look at the canvas as if through a window, such that the places depicted seemed real. With this interpretation, it is not surprising that *View of Delft*, has been considered the work for which painting came closest to a colour photograph (Clark 1961, p. 33).

In *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Svetlana Alpers dedicates many pages to analysing the relationship between the 'true natural painting' in Dutch images and the camera obscura, although its use cannot be verified with certainty in the specific case of Vermeer's work. Nevertheless, optical instruments remain paradigmatic in depicting reality in that cultural and scientific context. The particularly realistic method used to represent nature can therefore be connected to what Alpers calls the 'age of observation', an age wherein astronomers scanned the sky, cartographers made surveys, and flora, fauna, the human body, and its fluids were observed and described (Alpers 1984, p. 59). An unexpected consequence of this mass of empirical observations of nature is that rather than being the result of direct interaction with nature, it was often the outcome of great faith placed in the optical devices used for representation, first among which were the possibilities of the lens. The Dutch cultural context therefore served as fertile ground for multiple deep intersections between science and art, between optical studies and experimentation made with the camera obscura, yielding the capacity of painting to capture images of nature – even in 'still lifes' – and ultimately stimulating that picturesque visual language that would convey images of exotic, faraway lands to European eyes.

## 2. A paradigmatic case: Frans Post and the image of the new world

Dutch painters made very realistic sketches of the land, which served as a basis for landscape paintings, often relying on their imagination and the manipulation of well-established stylistic and thematic motifs (Goedde 1997, p. 133). Rooted in this visual culture, Frans Janszoon Post (Leiden 1612 – Haarlem 1680) was the first European artist to dedicate his entire body of work to landscapes in the New World. These were painted in Brazil following a trading expedition of the Dutch Western Indian Company headed by Johan Maurits van Nassau-Siegen. During his time there, which began in 1637 and lasted seven years, Post produced nineteen paintings (Duparc 2007, p. 19), a massive collection of sketches of flora, fauna, plantations, and general Dutch settlements in Brazil. Back in his homeland, he continued to paint Brazilian scenery in his studio in Haarlem until 1669. The head of the expedition was Count Maurits, Governor of Pernambuco and administrator of the territories conquered by the Dutch in South America. Together with Post, the expedition also included the painter Albert Eckhout, the cartographer and naturalist George Marcgrave, and the physician Willem Piso, who were charged with drawing up detailed memoranda about every aspect of the tropical colony (Da Silva 2017, p. 1069).

This Brazilian expedition fell under the broader colonial policy of the Dutch, attracted by the sugar cane plantations, due to which they did not hesitate to begin a substantial trade in slaves. Meanwhile, the group under Maurits represented the dynamic cultural context of the period. The Count himself cultivated scientific interests and was close to Constantijn Huygens, well-known for his contributions to the invention of the telescope.

As mentioned above, the focus on worlds opened by progress in optics played a crucial role in the relationship between art and science; the microscope allowed very tiny objects to be investigated and the telescope allowed the same for celestial bodies. In this respect, Huygens stated that the world that suddenly appeared under the microscope's magnifying glass was the real 'new world' (Alpers 1984,

testo globale: come ha notato Timothy Brook, sul fronte urbano raffigurato nella *Veduta di Delft*, Vermeer ritrae anche la sede della locale Camera della Compagnia Olandese delle Indie Orientali, ovvero di quel centro pulsante della vasta rete di commerci internazionali che collegava Delft all'Asia (Brook 2015, p. 18).

In questo contesto geografico e culturale, la celebre veduta può rivelarsi un indizio interessante sotto molteplici punti di vista: per attestarne la centralità in una rete di scambi internazionali, come già detto; per il registro figurativo "verosimigliante" impiegato nella rappresentazione; infine, per il rapporto che implica, non solo con l'arte, ma anche con la scienza olandese del periodo.

Vermeer aveva elaborato infatti una speciale tecnica pittorica che portava lo spettatore a fruire di un dipinto come attraverso una finestra: in questo modo, i luoghi raffigurati dovevano apparire come se fossero reali. Accettando questa interpretazione, non stupisce che la *Veduta di Delft* possa essere stata considerata come l'opera in cui la pittura si è più avvicinata a una fotografia a colori (Clark 1961, p. 33). Svetlana Alpers, nel suo celebre *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, dedica ampio spazio al rapporto che il "vero dipinto naturale" delle immagini olandesi intesse con la camera oscura e, anche se nel caso specifico delle opere di Vermeer, non risulterebbe possibile attestarne con certezza l'impiego, gli strumenti ottici rimangono tuttavia paradigmatici per la raffigurazione della realtà in quel contesto culturale e scientifico. La particolare modalità realistica adottata nella rappresentazione della natura è pertanto riconducibile a quella che la Alpers stessa definisce «età dell'osservazione», un'età in cui «si scrutano i cieli, si fanno rilevamenti cartografici, la flora, la fauna, il corpo umano e i suoi fluidi vengono osservati e descritti» (Alpers 1984, p. 59).

Il risvolto inaspettato di questa mole di osservazioni empiriche della natura è che, anziché essere il frutto di un confronto diretto con la natura, risulta sovente l'esito di una grande fiducia riposta negli strumenti ottici che servono a rappresentarla e, in primo luogo, nelle possibilità offerte dalla lente.

Il contesto culturale olandese si rivela quindi

un terreno fertile per i molteplici e profondi rapporti tra scienza e arte, tra studi di ottica e sperimentazioni effettuate con la camera oscura: da qui quella capacità della pittura di imbrigliare le immagini della natura – anche nel genere *still life* – e di innervare il linguaggio figurativo pittorresco che avrà il compito di veicolare agli occhi degli Europei le immagini di terre esotiche e lontane.

## 2. Un caso paradigmatico: Frans Post e l'immagine del mondo nuovo

I pittori olandesi eseguivano schizzi realistici del territorio che fungevano da base per le pitture di paesaggio, ricorrendo spesso, nel comporre, alla loro immaginazione e alla manipolazione di motivi stilistici e tematici consolidati (Goedde 1997, p. 133).

Radicato in questa cultura visiva, Frans Janszoon Post (Leiden 1612 – Haarlem 1680) è il primo artista europeo a dedicare interamente la propria opera ai paesaggi del mondo nuovo, ritratti in quadri dipinti in Brasile al seguito di una spedizione commerciale della Compagnia delle Indie Occidentali, guidata da Johan Maurits van Nassau-Siegen. Durante il suo soggiorno, iniziato nel 1637 e durato sette anni, Post produsse diciannove dipinti (Duparc 2007, p. 19), una copiosa raccolta di schizzi sulla flora, sulla fauna, sulle piantagioni e in generale sugli insediamenti olandesi in Brasile, proseguendo a dipingere, al suo rientro in patria, le scene brasiliane nel suo studio ad Haarlem, fino al 1669.

Della spedizione del conte Maurits, governatore di Pernambuco e a capo della amministrazione delle terre conquistate dagli Olandesi in Sud America, fanno parte, insieme a Post, il pittore Albert Eckhout, il cartografo e naturalista George Marcgrave e il fisico Willem Piso, con l'incarico di stilare memorie dettagliate di ogni aspetto della colonia ai tropici (Da Silva 2017, p. 1069).

La missione brasiliana si inquadra, più in generale, nella politica coloniale degli Olandesi, attratti dalle piantagioni di canna da zucchero, per le quali non esiteranno ad avviare anche una cospicua tratta di schiavi; nello stesso tempo, il gruppo che accompagna Maurits ben rappresenta il vivace contesto culturale del periodo,

p. 25). At the time, Dutch artists were also well aware of the challenge to the Euclidean fundamentals of perspective introduced by Kepler's new theories of vision, due to which they began to experiment with the use of the lens, camera obscura, and 'perspective boxes' for their paintings (Whitehead 1986, p. 806). Post's pictures also echo the Dutch tradition of observing and representing both landscapes — framing the vast sky, the natural or cultivated background, people working in perspective — and the tiniest details of plants and animals populating the scenery (figg. 1–2). These paintings have a well-established structure. A large area fills the foreground, planted trees are found to the left and right, a road or slowly flowing river crosses the composition diagonally (*repoussoir*) joining the land and horizon, which is situated a third of the way up the canvas (Erkan 2012, p. 77; fig. 3).

In composition, light, style, and technique, Post's landscapes resemble those that depict the Dutch homeland. They seem to result from the observation of nature, descriptions of visual phenomena exploring light and shadow, and linger on their reflection in the colours and shape of the land. Nevertheless, as Tolga Erkan points out: "Post gives the impression of a calm, orderly and peaceful utopia, a Brazilian Eden. The painting most likely does not represent any real location. It depicts an imaginary Brazil" (Erkan 2012, p. 83). The issue of imaginary scenes is addressed below; here we reflect on Post's compositional method. The background always serves the same purpose: suitably representing the Brazilian territory. In the foreground, however, an opposite idea of the landscape seems to unfold, which likewise derived from the Dutch style and was employed by Otto Marseus van

Figure 1  
Frans Post, *São Francisco river*, 1639. Oil on canvas. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 102.

Figure 2  
Frans Post, *São Francisco river*, 1639. Oil on canvas. Detail.

Figure 3  
Frans Post, *Fort Frederik Hendrik*, 1640. Oil on canvas. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 110.



lo stesso conte coltivava interessi scientifici ed era vicino a Constantin Huygens, noto per il suo contributo alla realizzazione del telescopio. Come accennato in precedenza, l'attenzione ai mondi dischiusi dai progressi dell'ottica, sia per quanto essa consentiva di scrutare in una dimensione molto vicina, come nel caso del microscopio, sia per lo studio del molto lontano, come per il cannocchiale, assumeva un ruolo centrale nei rapporti tra scienza e arte, tanto da far affermare allo stesso Huygens che il mondo improvvisamente apparso sotto l'ingrandimento delle lenti del microscopio fosse il vero "mondo nuovo" (Alpers 1984, p. 25). Gli artisti olandesi, in quel periodo, erano peraltro ben consapevoli della sfida portata ai fondamenti euclidei della prospettiva dalle nuove teorie della visione inaugurate da Keplero, in base alle quali si attivavano a sperimentare per i loro dipinti l'uso di lenti, della

camera oscura e di *perspective boxes* (Whitehead 1986, p. 806). Anche i quadri che Post dipinge fanno riferimento a quella tradizione olandese capace di osservare e rappresentare sia il paesaggio, inquadrando prospetticamente il vasto cielo, lo sfondo naturale o coltivato, le persone intente al lavoro, sia i più minuti dettagli di piante e animali che popolavano gli scenari (figg. 1–2). La struttura di questi dipinti ripercorre un registro abbastanza consolidato: un ampio spazio in primo piano, alberi piantati sia a sinistra che a destra, una strada o un fiume che scorre lentamente attraversando in diagonale la composizione (*repoussoir*) e così saldando la terra all'orizzonte, un terzo al di sopra dello spazio complessivo del quadro (Erkan 2012, p. 77; fig. 3).

I paesaggi di Post assomigliano dunque a quelli che ritraggono la madrepatria olandese in fatto di composizione, luce, stile e tecnica; appaiono come il frutto di osservazioni della natura, di descrizioni di fenomeni visivi che esplorano luci ed ombre, indulgano sul loro riverbero sui colori e le forme del paesaggio. Tuttavia, come ha ben evidenziato Tolga Erkan: «Post gives the impression of a calm, orderly and peaceful utopia, a Brazilian Eden. The painting most likely does not represent any real location. It depicts an imaginary Brazil» (Erkan 2012, p. 83).

Sul tema dell'immaginario torneremo poco più avanti, soffermiamoci per il momento ancora sul metodo compositivo di Post: lo sfondo assolve sempre allo stesso compito, quello di rappresentare adeguatamente il territorio brasiliano; in primo piano invece sembra palesarsi un'idea opposta di paesaggio, ugualmente di derivazione olandese, simile a quella impiegata da Otto Marseus van Schrieck in *Plants and Insects* (1665), dove una vista prospettica al livello del suolo, che inquadra esemplari del mondo vegetale e animale, impone il registro spaziale all'intera composizione (Oliver 2013, p. 209). Post, pertanto, sperimentava sulla tela una via che teneva insieme la sconosciuta topografia del Brasile, la flora, la fauna, nonché la presenza di uomini e insediamenti, ricorrendo a due canoni della pittura di paesaggio: la vista panoramica, da una parte, e quella descrizione dettagliata di

Figura 1  
Frans Post, *Il fiume São Francisco*, 1639. Olio su tela. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 102.

Figura 2  
Frans Post, *Il fiume São Francisco*, 1639. Olio su tela. Particolare.

Figura 3  
Frans Post, *Il forte Frederik Hendrik*, 1640. Olio su tela. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 110.



Schrieck in *Plants and Insects* (1665). In this case, there is a ground-level perspective that frames specimens from the animal and plant worlds and governs the entire space of the composition (Oliver 2013, p. 209).

Post, therefore, used the canvas to explore a manner of holding together the unknown Brazilian topography, flora, fauna, and also humans and settlements using two canons of landscape painting: the panoramic view and the detailed description of plants and animals from the 'still life' genre (Oliver 2013, p. 216; figg. 4-5). More in general, his approach reflects the prevailing standards for decorative landscapes in the Netherlands, wherein painters sketch the subject very carefully to achieve a perfect likeness, even if the final result, while based on real-life drawings, did not necessarily seek to adhere to reality (Corrêa do Lago 2007, pp. 36-37).

One suggestive interpretation says that the representation of flora and fauna could have derived from models, i.e. from objects stuffed and ordered following the taxonomic conven-

tions of the early modern period. Post could have accessed collections organized by Count Maurits at the Vrijburg garden and zoo in Recife and Mauritsstad. This would have helped the painter 're-combine' the landscape elements noted in sketches, generating proper imaginary scenes on the canvas (Oliver 2013, p. 209).

Post's most prolific production would anyway occur after he returned to the Netherlands, when his work was based on drawings made during his time in Brazil. Updated studies estimate that his entire output amounted to 155 oil paintings and 57 drawings still preserved today. This second phase still prominently features the description of what was observed *in loco* and promptly recorded in sketches and drawings, which have unfortunately mostly been lost (Corrêa do Lago 2007, p. 39).

These landscape paintings undoubtedly yield a lot of information about the topography, flora, fauna, and the population of the Brazilian colony during the seventeenth century. Beyond their documentary or scientific aim, however,

Figure 4  
Frans Post, *View of Olinda Cathedral*, 1662. Oil on canvas. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 200.

Figure 5  
Frans Post, *View of Olinda Cathedral*, 1662. Oil on canvas. Detail.

Figure 6  
Frans Post, *Landscape with European figures*, s.d. Oil on panel. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 270.



piante e animali derivante dal genere *still life*, dall'altra (Oliver 2013, p. 216; figg. 4-5).

Il suo approccio rispecchia, più in generale, gli standard prevalenti per i paesaggi decorativi in Olanda, dove gli schizzi venivano eseguiti con grande cura al fine di restituire con precisione il soggetto osservato, anche se il risultato finale, seppur ottenuto sulla base di disegni dal vero, non richiedeva di essere necessariamente aderente alla realtà (Corrêa do Lago 2007, pp. 36-37).

Un'ipotesi interpretativa suggestiva considera possibile la rappresentazione di flora e fauna essere stata ricavata da modelli, cioè da oggetti impagliati e ordinati secondo le convenzioni tassonomiche della prima modernità, resi accessibili a Post attraverso le collezioni del giardino e dello zoo Vrijburg allestite dal conte Maurits a Recife e a Mauritsstad: questo avrebbe agevolato il pittore nel "ri-combinare" sul quadro gli elementi di paesaggio annotati sugli schizzi, dando vita a vere e proprie scene di immaginazione (Oliver 2013, p. 209).

La produzione più cospicua di Post avverrà comunque, una volta rientrato in Olanda, sulla base dei disegni effettuati durante il soggiorno in Brasile: studi aggiornati stimano che la sua produzione complessiva consta di 155 dipinti a olio e di 57 disegni tuttora conservati. Questa sua seconda fase risulta essere ancora molto caratterizzata dalla descrizione di quanto osservato *in loco* e puntualmente registrato in schizzi e disegni, purtroppo andati in gran parte perduti (Corrêa do Lago 2007, p. 39).

Senza dubbio, questi dipinti di paesaggio permettono di ricavare molte informazioni sulla topografia, sulla flora, sulla fauna, sulla popolazione della colonia brasiliana durante il XVII secolo, ma al di là dell'intento documentario o scientifico, essi sono in larga parte prodotto di un lavoro di immaginazione. Ne è un indizio il fatto che i suoi cieli sono sempre nuvolosi e senza sole, come quelli olandesi dei pittori di paesaggio del XVII secolo. Più in generale, gli scenari paradisiaci appaiono come il frutto di un'opera pittorica basata su temi ripetuti

Figura 4  
Frans Post, *Vista della cattedrale di Olinda*, 1662. Olio su tela. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 200.

Figura 5  
Frans Post, *Vista della cattedrale di Olinda*, 1662. Olio su tela. Particolare.

Figura 6  
Frans Post, *Paesaggio con figure europee*, s.d. Olio su tavola. CORRÊA DO LAGO 2007, p. 270.



they were largely the result of imagination. A hint derives from the fact that the skies are always cloudy and without Sun, just like the Dutch skies depicted by landscape painters in the seventeenth century. More in general, the idyllic scenarios look like the outcome of painting based on themes repeated in various combinations, relying on identical visual elements to give life, or better yet, to 'invent' an image of Brazil (Ekran 2012, p. 92; fig. 6). Starting in 1660, the last phase of Frans Post's work reached technical maturity, with the addition of more vegetation and exotic elements. In this way, the painter managed to sate the curiosity of clients who were strongly attracted by the exotic images skilfully realized by the painter, even though they had never visited the tropics. In a way, Frans Post 'translated' the economic and political motives of colonialism through imaginary compositions of landscapes, while adopting a language for his representations of a foreign

country that was appealing and understandable for the seventeenth-century Dutch public (Oliver 2013, p. 207). The answer to the demands for this genre of paintings therefore passed through a sort of 'transmigration', adaptation, the use of Picturesque visual codes as the primary tool for describing new worlds beyond Europe. In other words, well-established figurative ruled act as a 'lens', not only to look at new natural environments and cultures, but also to 'assimilate' them.

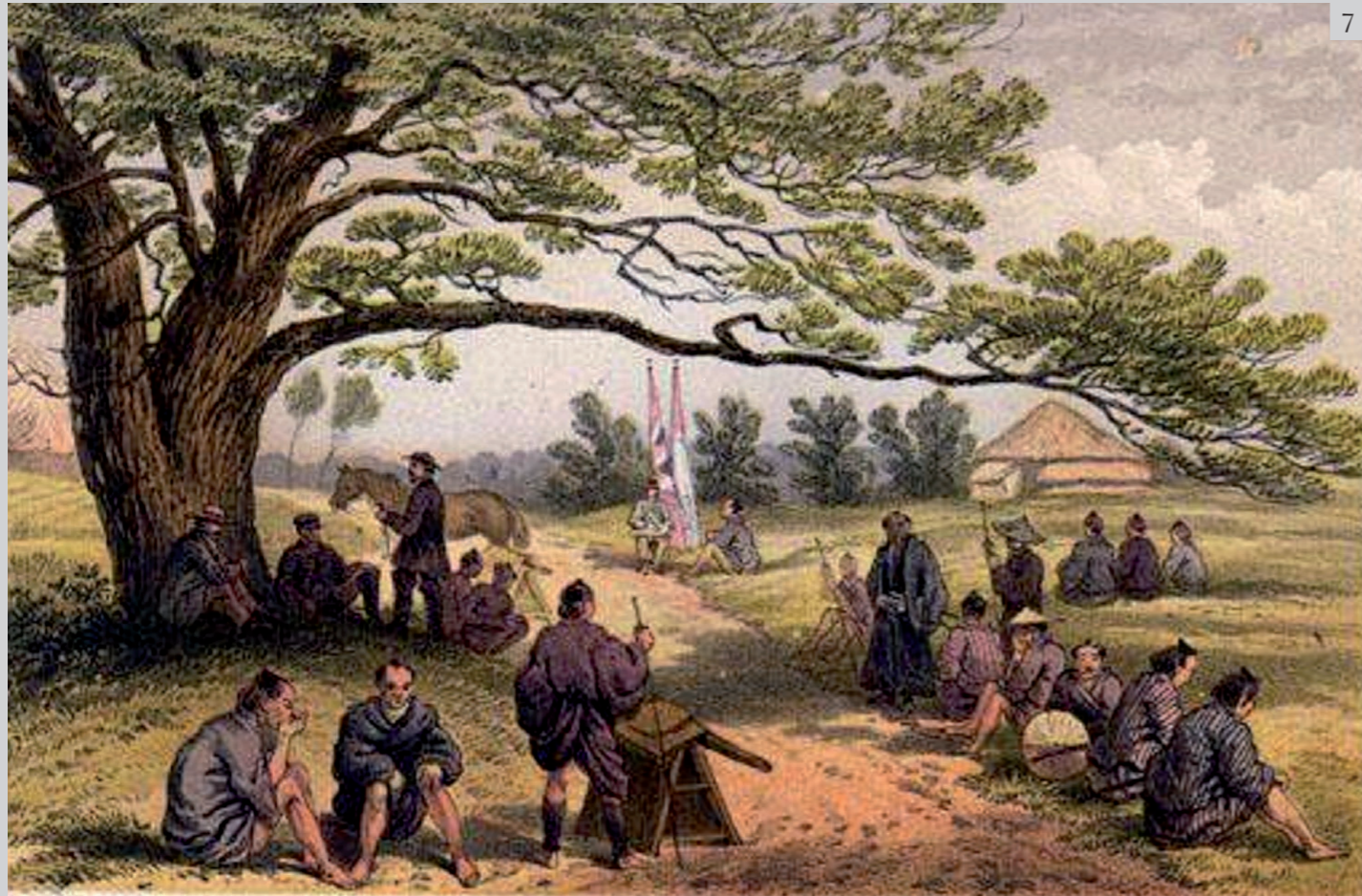
### 3. The Picturesque as a global visual language

In their introduction to *Frans Post: Catalogue Raisonné*, the editors highlight the continuous figurative line that runs from the Dutch painter's canvases to the illustration of travel reports in later centuries. The Picturesque representation would become the language 'par excellence', a global code for describing new landscapes and new worlds. In fact, as the Corrêa do Lago write, "Alexander von Humboldt mentions Post in

Figura 7  
*Sosta sulla strada per Palbiva*,  
1863. Cromolitografia.  
ALCOCK 1863, tavola fuori  
testo a colori.

Figure 7  
*Halt by the wayside  
to near Palbiva*, 1863.  
Chromolithography. ALCOCK  
1863, colored full-page.

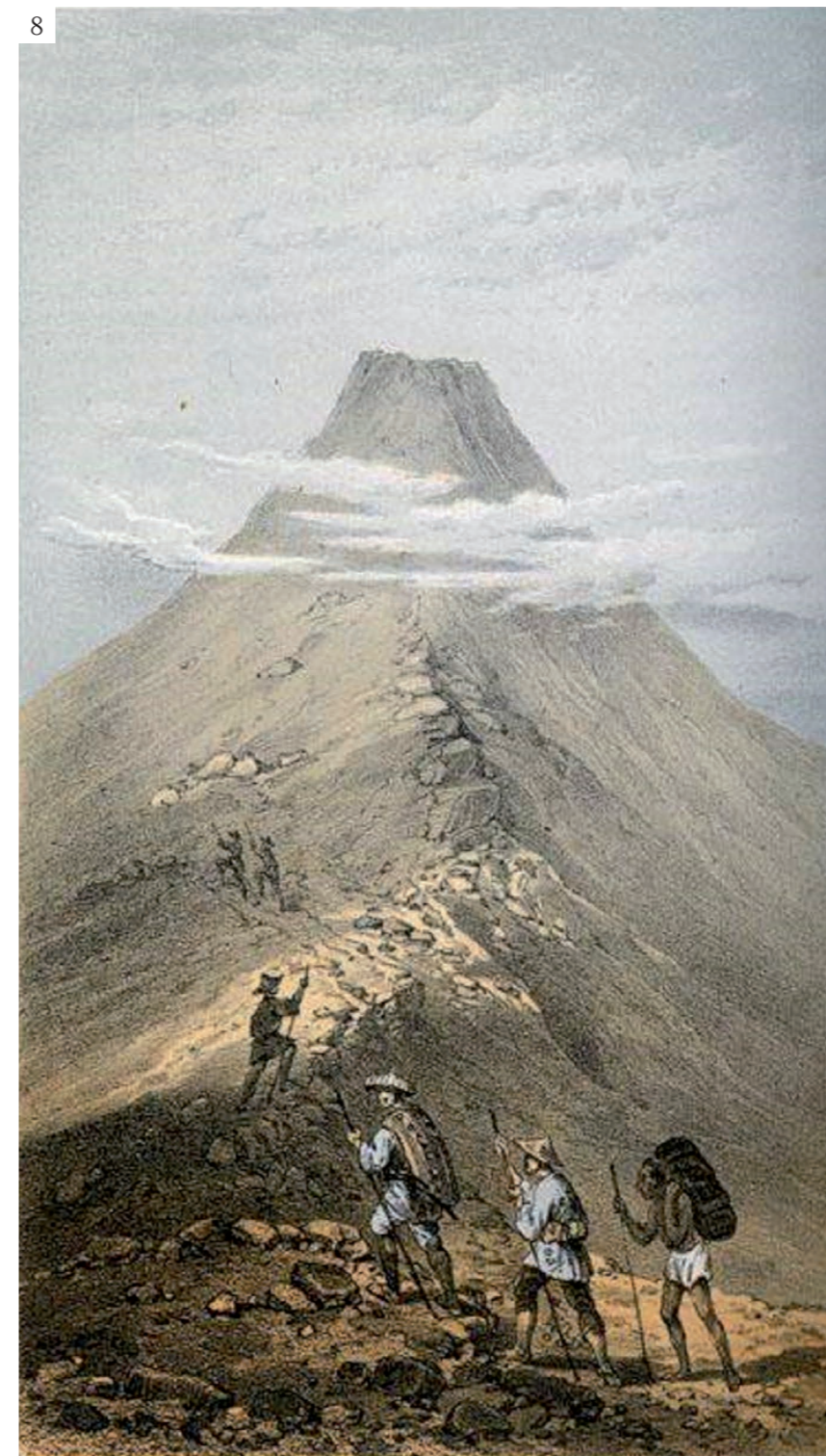
Figure 8  
*Ascent of Fusiuyama*, 1863.  
Chromolithography. ALCOCK  
1863, colored full-page.



7

Figura 8  
*Scalata del Fusiuyama*, 1863.  
Cromolitografia. ALCOCK  
1863, tavola fuori testo a colori.

in varie combinazioni, ricorrendo ad analoghi elementi visuali in grado di dar vita, o meglio di "inventare" una immagine del Brasile (Ekran 2012, p. 92; fig. 6).



8

A partire dal 1660 la produzione di Frans Post, giunta alla sua ultima fase, perviene alla maturità tecnica, aggiungendo più vegetazione ed elementi inconsueti e riuscendo così nell'intento di soddisfare la curiosità di quei committenti fortemente attratti dall'immagine esotica restituita con abilità dal pittore, pur non essendosi mai recati ai Tropici.

In un certo senso Frans Post "traduce" le motivazioni economiche e politiche del colonialismo attraverso immaginarie composizioni di paesaggi, adottando nella rappresentazione di un territorio straniero, un linguaggio accattivante e comprensibile al pubblico olandese del XVIII secolo (Oliver 2013, p. 207).

La risposta alla richiesta di questo genere di dipinti passa così attraverso la "trasmigrazione", l'adattamento, l'impiego dei codici visivi del Pittoresco, quale registro principale per descrivere i nuovi mondi extraeuropei, utilizzando quei modi figurativi consolidati come una "lente" attraverso cui "assimilare" nuove nature e nuove culture.

### 3. Il Pittoresco come linguaggio figurativo globale

Il curatori del catalogo ragionato delle opere di Frans Post evidenziano, nella loro introduzione, la linea di continuità figurativa che dal pittore olandese si estende ai resoconti di viaggio dei secoli successivi che adotteranno la rappresentazione pittoresca come il linguaggio "per eccellenza", come codice globale, funzionale alla descrizione dei nuovi paesaggi, dei nuovi mondi: «Alexander von Humboldt mentions Post in his classic work *Cosmos* (1845) - scrivono i Corrêa do Lago - asserting that the artist deserved the merit of invention in the painting of landscapes and of the nature of the *New World*» (Corrêa do Lago 2007, p. 9).

Vale dunque la pena cogliere il riferimento al geografo tedesco, per riprenderne il filo del ragionamento sulla finalità della rappresentazione pittoresca e, al tempo stesso, valutarne la portata sia in ambito scientifico che divulgativo: «Dobbiamo alla cultura moderna - scrive Humboldt, nella traduzione italiana che qui citiamo - il continuo allargarsi dei nostri orizzonti, l'abbondanza sempre crescente delle nostre emozioni e delle nostre idee [...]. Pur senza ab-



his classic work *Cosmos* (1845), asserting that the artist deserved the merit of the invention in the painting of landscapes and the nature of the New World” (Corrêa do Lago 2007, p. 9).

It is therefore worthwhile seizing this reference to the German geographer to continue the line of reasoning about the aim of Picturesque and to assess its importance in both science and popularization. “We owe to modern culture – writes Humboldt – the continuous expansion of our horizons, the growing abundance of our emotions and ideas [...]. Without abandoning our homeland, we can no longer be satisfied with knowing the conformation of the Earth's crust in faraway places and the distinctive features of the animals and plants living there. We now wish to have a ‘vivid image’ that at least partly reproduces the impressions that men everywhere receive from the external world” (Humboldt, in Milanesi, Visconti Viansson 1975, p. 281, translated by the author). Written reports are therefore not exhaustive when lacking “vivid images” of nature “capable of gathering the beauty and structure of vegetation”, or representations that document the environment with “greater variety and exactness”. “In this sense, Frans Post deserves merit as a pioneer, since he studied and depicted the Cape of St. Augustin, the Bay of All Saints, the

banks of the São Francisco River, and the entire lower course of the Amazon River” (Humboldt, in Milanesi, Visconti Viansson 1975, p. 290, translated by the author).

“From this period – concludes Humboldt – come the grand oil canvases housed in Denmark (in a gallery at Fredericksborg Castle) painted by Eckhout [...]. Palms, melons, bananas, and heliconias are depicted to highlight the most characteristic features, as are some colourful birds and small quadrupeds from the country” (Humboldt, in Milanesi, Visconti Viansson 1975, pp. 290–291, translated by the author). All the imagery of a ‘new world’ therefore seems to show through Post and Eckhout's expressive manner. Picturesque travel therefore joins reports, written narratives, with a graphical or pictorial ‘translation’ of what was observed, in other words, the ‘vivid images’ of landscape painting. In the description of lands in the Mediterranean basin and the Near East, as with increasingly remote, exotic places, a unique figurative language acted as a ‘glue’ between the different features of the cultures observed, homologating natural and artificial objects thanks to well-established styles and compositional techniques.

This would continue for a very long time. For example, Rutherford Alcock was among the



Figure 9  
Utagawa Hiroshige, *Mt. Fuji in the Morning*, 1833–34.  
Woodblock print.  
© Public Domain.

Figure 10  
*Mount Fuji as seen from the area near the town of Omiya (also known as Fujinomiya) in Shizuoka Prefecture*, 1910. Postcard.  
© Alamy Licence Agreement.

bandonare il suolo della patria non possiamo più accontentarci di conoscere la conformazione della crosta terrestre delle zone più lontane e le caratteristiche distintive degli animali e delle piante che vi si trovano; ma desideriamo avere una “viva immagine” che riproduca almeno in parte le impressioni che l'uomo, in ogni zona, riceve dal mondo esterno» (Humboldt, in Milanesi, Visconti Viansson 1975, p. 281).

I resoconti scritti non sono dunque più esauritivi se non sono accompagnati da quelle “vive immagini” della natura che sono «in grado di cogliere la bellezza e le strutture della vegetazione», da quelle rappresentazioni dell'ambiente che possono documentare con «maggiore varietà e precisione»: in questo contesto viene attribuito il merito di precursore al pittore Frans Post che aveva studiato e ritratto per molti anni i paesaggi del promontorio di San Augustin, della Baia di Tutti i Santi, delle sponde del Rio São Francisco e tutto il corso inferiore del Rio delle Amazzoni (Humboldt, in Milanesi, Visconti Viansson 1975, p. 290). «Allo stesso periodo – conclude Humboldt – appartengono i grandiosi quadri a olio conservati in Danimarca (in una galleria del castello di Fredericksborg) dipinti da Eckhout [...]. Palme, meloni, banane ed eliconie sono

raffigurati nei loro tratti più caratteristici, così come alcuni uccelli dalle piume colorate e dei piccoli quadrupedi originari del paese» (Humboldt, in Milanesi, Visconti Viansson 1975, pp. 290–291): tutta l' *imagerie* del “mondo nuovo” sembra così palesarsi attraverso le modalità espressive di Post ed Eckhout.

I viaggi pittoreschi accludono quindi ai resoconti, alle narrazioni scritte, anche la “traduzione” grafica o pittorica di quanto osservato, ovvero in altre parole, le “vive immagini” della pittura di paesaggio: nelle descrizioni delle terre del bacino Mediterraneo e del vicino Oriente, come in quelle sempre più lontane ed esotiche, un linguaggio figurativo unico fa da collante tra i tratti differenti delle culture osservate, permettendo l'omologazione di oggetti artificiali e naturali grazie a uno stile e una tecnica compositiva consolidati.

E questo avverrà per un tempo molto lungo: quando, già superata la metà dell'Ottocento, Rutherford Alcock sarà tra i primi, in qualità di ambasciatore britannico, a raggiungere il Giappone da poco aperto all'Occidente, accompagnerà il racconto del suo soggiorno sul suolo nipponico ancora con un cospicuo numero di cromolitografie, decisamente pittoresche, per poter meglio descriverne luo-



Figura 9  
Utagawa Hiroshige, *Il Monte Fuji al mattino*, 1833–34.  
Xilografia. © Pubblico dominio.

Figura 10  
*Il Monte Fuji visto dalla prossimità alla città di Omiya (nota anche come Fujinomiya) nella Prefettura di Shizuoka*, 1910. Cartolina postale.  
© Alamy Licence Agreement.

first Europeans to reach Japan in the latter half of the nineteenth century. As British ambassador, he would again use the same codes, inserting in his account of his Japanese travels a conspicuous number of chromolithographies, using a very clear Picturesque key to describe places and habits (fig. 7). It is therefore no surprise that Rutherford chose Mount Fuji as a place inspiring fascination for foreign visitors due to its beauty and thus worthy of being portrayed with words and images. "It may be seen from Yeddo, at a distance of some eighty miles, on a bright summer evening, lifting its head high into the clouds, the western sun setting behind it, and making a screen of gold on which its purple mass stands out in bold relief; or, early in the morning, its glittering cone of snow tipped with the rays of the rising orb; and in either aspect it is certainly both singular and 'picturesque', springing abruptly from a broad base into an almost perfect cone, truncated only at the extreme pinnacle, and towering fir above all the surrounding ranges of hills" (Alcock 1863, vol. 1, p. 348; fig. 8).

To better understand the sense of homologation running through the Picturesque stylistic devices, a brief comparison with a very well-known contemporary image on the same subject is perhaps sufficient: *Mt. Fuji in the Morning* by Utagawa Hiroshige. Printed in 1833, the image comes from a different, non-Western, culture expressed through the features of the graphics of the Far East (fig. 9).

Nevertheless, by the end of the nineteenth century, something interesting, curious, and

characteristic constituted the object of picturesque representation and would turn towards another, equally homologating language. This is photography, which would therefore start precisely by retracing the *topoi* of Picturesque vision of nature and culture (fig. 10).

#### 4. Conclusion

Due to its versatility in reproducing plausible objects, people, contexts, and places, the Picturesque became a 'lens' for communicating images of the New World in the Modern Age, a filter for observing other cultures from the Western point of view using a figurative language very close to visual language.

With its minute description of reality, Picturesque representation was found within the cultural hive that anchored observation – both very close and very far away – to the use of optical instruments. In this sense, the cultural context of the Netherlands proved to be fertile terrain for studying the close association between art and science, and Frans Post's work is emblematic of the adoption of an iconic language useful for describing new landscapes, represented so plausibly as to seem 'real'.

Picturesque representation in its broader sense would also play a role in anticipating photography. Indeed, the first photographers in the early nineteenth century often had solid training in painting, and painted panoramas greatly influenced the first landscape photographs.

The proximity of Picturesque representation to photography helps to clarify its importance as a global figurative language.

#### References / Bibliografia

- ALCOCK, R., 1863. *The Capital of the Tycoon: a narrative of a three years' residence in Japan*. New York: Bradley Co., 2 voll., pp. 469, pp. 539.
- ALPERS, S., 1984. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 416.
- BROOK, T., 2015. *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato*. Torino: Einaudi, pp. 282.
- CLARK, K., 1961. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press, pp. 280.
- CORRÊA DO LAGO, P. e B., 2007. *Frans Post 1612–1680: Catalogue Raisonné*. New York, Suffolk: Five Continents Editions, pp. 430.
- DUPARC, F.J., 2007. Frans Post in Dutch Seventeenth Century Painting. In CORRÊA DO LAGO P. e B., *Frans Post 1612–1680: Catalogue Raisonné*. New York, Suffolk: Five Continents Editions, pp. 15–19.
- ERKAN, T., 2012. As paisagens imaginárias de Frans Post/The Imaginary Landscapes of Frans Post. *Mneme – Revista de humanidades*. 13 (31), 2012, pp. 74–96.

ghi e costumi (fig. 7). Così il Fusiyama non può non essere considerato come uno di quei luoghi che per bellezza suscitano il fascino del visitatore straniero e pertanto assolutamente meritevole di essere descritto in parole e immagini. Con questa descrizione Alcock si avvicina al Monte Fuji: «It may be seen from Yeddo, at a distance of some eighty miles, on a bright summer evening, lifting its head high into the clouds, the western sun setting behind it, and making a screen of gold on which its purple mass stands out in bold relief; or, early in the morning, its glittering cone of snow tipped with the rays of the rising orb; and in either aspect it is certainly both singular and 'picturesque', springing abruptly from a broad base into an almost perfect cone, truncated only at the extreme pinnacle, and towering fir above all the surrounding ranges of hills» (Alcock 1863, vol. 1, p. 348; fig. 8).

Per meglio comprendere il senso dell'omologazione descrittiva che passa attraverso gli stilemi pittoreschi, basterà forse anche un unico rapido confronto con un'immagine coeva molto nota dello stesso soggetto, quale il *Mt. Fuji in the Morning* di Utagawa Hiroshige, una stampa datata 1833, espressione di una cultura altra – rispetto all'Occidente – che affiora attraverso i tratti della grafica estremo-orientale (fig. 9). Tuttavia, sul finire del XIX secolo, quanto di interessante, di curioso, di caratteristico aveva costituito l'oggetto della rappresentazione pittoresca, volgerà verso un altro linguaggio altrettanto omologante: quello della tecnica fotografica, che inizierà così il suo cammino,

proprio ripercorrendo i *topoi* della visione pittoresca della natura e della cultura (fig. 10).

#### 4. Conclusioni

Il Pittoresco, per la propria versatilità nel riprodurre con verosimiglianza oggetti, genti, contesti, luoghi, diventa nell'arco della modernità, una "lente" attraverso cui comunicare le immagini dei mondi nuovi: un filtro attraverso cui osservare le altre culture dal punto di vista occidentale, espresso da un linguaggio figurativo molto vicino a quello visivo.

Per la sua caratteristica descrittiva minuziosa della realtà, la rappresentazione pittoresca si inserisce nell'alveo culturale che ha ancorato l'osservazione – sia del molto vicino, sia del molto lontano – all'impiego di strumenti ottici. In tal senso, il contesto culturale olandese si rivela un fertile terreno di studio per lo stretto sodalizio tra arte e scienza: il caso studio di Post può essere considerato emblematico per l'adozione di un linguaggio iconico funzionale alla descrizione dei nuovi paesaggi, rappresentati in maniera tanto verosimile da apparire "veri". La rappresentazione pittoresca, in senso più ampio, giocherà anche un ruolo di anticipazione della tecnica fotografica: come è noto, infatti, sul sorgere del XIX secolo i primi fotografi possedevano spesso una solida formazione pittorica, così come anche l'arte della veduta influenzava le prime fotografie dei paesaggi. La prossimità della rappresentazione pittoresca all'immagine fotografica contribuisce a rendere esplicita la sua portata quale linguaggio figurativo globale.

GOEDDE, L., 1997. Naturalism as Convention. Looking at Seventeenth-Century Dutch Art Realism Reconsidered. In FRANITS, W., *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 129–143.

MILANESI, M., VISCONTI VIANSSON, A. (cura), 1975. *Alexander von Humboldt. La Geografia, i Viaggi*. Milano: Franco Angeli, pp. 307.

MILANI, R., 1996. *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*. Roma-Bari: Laterza, pp. 131.

OLIVER, L., 2013. Frans Post's Brazil: Fractures in Seventeenth-Century Dutch Colonial Landscape Paintings. *Dutch Crossing*. 37 (3), 2013, pp. 198–219.

DA SILVA, M.A., 2017. The invention of the New World: Dutch artist travelers and early visual representations of Brazilian landscapes in the 17th Century. In BELL, G., CAPANO, F., PASCARIELLO, M.I. (cura), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*. Atti dell'VIII Congresso AISU, Napoli, 2017. Napoli: Cirice, pp. 1069–1075.

WHITEHEAD, P.J.P., 1986. Frans Post and the Reversed Galilean Telescope. *Burlington Magazine*. 128 (1004), 1986, pp. 805–807.