

Fondazione  
*1563*

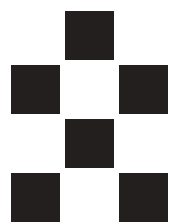
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

CAMILLA PIETRABISSA

Disegni di natura urbana  
L'immagine dei dintorni di Parigi  
all'inizio del Settecento







Fondazione  
*1563*

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VI – PAESAGGIO E NATURA (1680-1750)

#### **Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2020-2021: Piero Gastaldo (Presidente), Prof.ssa Blythe Alice Raviola (Vicepresidente)

Consiglieri: Dott.ssa Laura Barile, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

#### **Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2018

Tema del Bando 2018: *Paesaggio e natura (1680-1750)*

Assegnatari: Dario Beccarini, Alessia Castagnino, Giulia Daniele, Camilla Pietrabissa, Elisa Spataro

Tutor dei progetti di ricerca: Valter Curzi, Francesco Grisolia, Charlotte Guichard, Rolando Minuti, Raffaella Morselli

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808280

6.4 Camilla Pietrabissa. *Disegni di natura urbana. L'immagine dei dintorni di Parigi all'inizio del Settecento*

© 2021 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2018 – VI EDIZIONE

La sesta edizione delle pubblicazioni digitali Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco ha come tema *Paesaggio e natura*. I lavori di ricerca, esito del Bando 2018, di cui si pubblicano gli esiti in forma monografica, hanno saputo indagare con spirito fresco e originale piglio critico le linee di sviluppo individuate nel concorso. L'argomento proposto invitava, in allora, ad analizzare la variazione delle istanze culturali tra la fine del Seicento, il secolo dei grandi approdi scientifici, della formulazione di canoni teorici di rappresentazione del naturale e della dottrina dell'emendamento del dato di natura a fini migliorativi, e la metà del Settecento, che invece aveva visto la natura tornare a esigere spazio e autorevolezza con esiti molto diversi nei vari centri europei di produzione culturale, dove le nuove spinte variamente si innestavano, si compenetravano, si stemperavano o si liberavano rispetto alle sedimentazioni delle precedenti tradizioni.

Le Borse di Alti Studi sul Barocco della Fondazione sono ormai diventate una tradizione consolidata che prosegue dal 2013 ad oggi e rappresentano un'opportunità importante, per molti aspetti isolata in Italia e da molti attesa, per la prosecuzione *post lauream* delle attività di studio di giovani ricercatori italiani e stranieri.

La rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati, la messa a disposizione di risorse per viaggi e missioni di studio, l'autonomia e la libertà di ricerca, sempre garantite e tutelate, sono gli elementi peculiari che hanno decretato i buoni esiti delle Borse e che, nel corso del tempo, hanno permesso alla Fondazione di accreditarsi conquistando l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione e istituti culturali italiani ed esteri.

L'attività di alta formazione post-universitaria si inserisce nel più ampio quadro del Programma sull'Età e la Cultura del Barocco che prevede, tra le altre iniziative, l'organizzazione di convegni e seminari, le pubblicazioni anche in forma di editoria tradizionale, l'attivazione di nuovi progetti, sempre nell'ottica del sostegno e della valorizzazione della ricerca nel campo delle *humanities*.

È interessante, e per il nostro Ente costituisce una grande spinta motivazionale, vedere come negli anni si sia costruita e rafforzata attorno alla Fondazione una nutrita comunità di studiosi di generazioni, provenienze e discipline diverse che supportano il progetto e restituiscono il senso degli investimenti e degli sforzi finora compiuti e che ci auguriamo possano continuare.

Con queste cinque monografie la collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco si arricchisce quindi ulteriormente, arrivando così a ventinove numeri, tutti reperibili e liberamente scaricabili sul website della Fondazione. Prosegue in questo modo anche l'impegno per mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica risultati di ricerche originali e di alto livello, e per premiare questi lavori con un titolo che possa arricchire il curriculum dei giovani ricercatori, con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente  
*Piero Gastaldo*



CAMILLA PIETRABISSA

Disegni di natura urbana  
L'immagine dei dintorni di Parigi  
all'inizio del Settecento

Prefazione

CHARLOTTE GUICHARD



**CAMILLA PIETRABISSA** è assegnista di ricerca in storia dell'arte all'Università IUAV di Venezia e docente a contratto all'Università Bocconi. I suoi interessi di ricerca sono la teoria e la storia del disegno e del paesaggio nell'Europa moderna. Ha conseguito un dottorato in Storia dell'Arte al Courtauld Institute of Art. È stata assistente di ricerca al gabinetto dei disegni del Louvre (2013), della Courtauld Gallery (2013-16) e borsista del Centre Allemand d'Histoire de l'Art di Parigi (2017-18).

## SOMMARIO

IX	<b>Prefazione di Charlotte Guichard</b>
3	<b>Introduzione</b>
17	<b>1. Parigi città aperta</b>
19	1.1. I limiti della città
27	1.2. Storia lessicale dei dintorni
37	<b>2. Serialità e movimento</b>
39	2.1. Manuali da disegno e stampe in serie
46	2.2. Album da disegno e fogli sciolti
50	2.3. Due serie di disegni di Oudry
57	<b>3. Punti di vista</b>
60	3.1. Le vedute da luoghi elevati
68	3.2. Gli angoli pittoreschi e rurali
77	<b>Conclusioni</b>
85	<b>Figure fuori testo</b>
135	<b>Appendice A. Catalogo delle guide di Parigi</b>
141	<b>Appendice B. Il fondo Destailleur alla BnF</b>
144	<b>Appendice C. Disegni attribuiti ad Albert Flamen</b>
153	<b>Appendice D. L'album di paesaggi di Oudry al Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre</b>
163	<b>Bibliografia</b>



## Prefazione

Dans un dessin conservé à la Pierpont Morgan Library, l'artiste Nicolas Vleughels a représenté un majestueux moulin se dressant sur la rivière, dans une nature pittoresque, où figurent aussi quelques barques immobiles dont l'ombre se reflète dans l'eau. L'artiste a voulu garder la mémoire de ce jour durant lequel il s'est promené dans les environs de Paris, lors d'une journée ensoleillée et il a inscrit à la sanguine, au bas du dessin «le jour de l'Ascension mai 1721». Ce dessin modeste et singulier, presque intime à certains égards, manifeste à sa manière l'affirmation nouvelle d'un sentiment de la «nature urbaine» à Paris au début du dix-huitième siècle, au moment où la ville s'ouvre sur son espace environnant et sa nature proche.

Dans ce très bel essai, Camilla Pietrabissa propose une histoire des environs de Paris, qui met en lumière la contribution essentielle des artistes dans l'invention esthétique et anthropologique d'une «nature urbaine», selon l'expression devenue classique de William Cronon, qui vient défier les frontières entre la ville et la campagne héritées des temps médiévaux. Depuis les années 1670, Louis XIV et ses ingénieurs et architectes ont décidé la démolition des remparts médiévaux urbains et ont transféré la défense militaire de la France aux nouvelles fortifications qu'ils édifient aux frontières du territoire. Un nouveau chapitre de l'histoire urbaine de Paris commence alors, lorsque la ville tisse de nouveaux liens avec la campagne qui l'entoure. Au tournant du siècle, de nombreuses vues urbaines sont produites qui témoignent d'une redéfinition des relations entre ville et campagne au moment où le territoire urbain s'agrandit et se modifie: vues topographiques, vues perspectives ou panoramiques, dessins de paysage, les artistes portent un nouveau regard sur la ville, d'où la ruralité environnante n'est pas absente. Hors des pratiques académiques, liées à la copie froide du modèle dans les salles des Académies européennes, les artistes – parfois amateurs – se prêtent au geste sensible du dessin.

Comme l'a montré l'histoire culturelle du dessin dans ses développements récents, le dessin émerge alors comme un médium paradoxal de la modernité, par lequel transite une appréhension sensible et cognitive du monde, où se construit un rapport à l'espace et au territoire. Les riches analyses de Michel de Certeau sur l'espace comme lieu pratiqué, l'importance des chemins de traverse, du geste de la marche dans la construction du territoire, ont nourri l'essai critique de Camilla Pietrabissa qui revisite avec brio l'histoire de l'art, l'histoire de l'environnement et l'histoire urbaine. Les artistes dessinateurs, grâce à la portabilité de ce médium qui requiert aussi moins de connaissances techniques que la peinture académique, se recrutent dans le monde des amateurs, des ingénieurs topographes, des architectes. Avec leur mine de plomb, leur encre et parfois leur gouache à portée de main, ils dessinent sur le vif, lors de leurs pérégrinations artistiques, les environs de Paris. Pour ces artistes, dessiner les environs de Paris, à moins d'une lieue de la capitale, c'est s'adonner à une forme de sociabilité où l'apprentissage artistique se nourrit des plaisirs de la promenade et de l'échange sociable. Alors que la cour est encore à Versailles et que les maisons de plaisance sont recensées dans les Guides de Paris publiés à l'intention des voyageurs, les 'environs' de Paris deviennent de nouveaux

espaces de société pour les élites parisiennes. Ils deviennent aussi des terrains d'expérimentation pour les artistes qui capturent cette nature environnante et participent à la fabrique d'une nouvelle imagerie et d'un nouveau rapport au monde. Avant d'être transfigurée dans les fêtes galantes de Jean-Antoine Watteau et dans les scènes pastorales de François Boucher, cette nature urbaine fut parcourue, enregistrée, recomposée par les artistes. Ceux-ci inventèrent de nouveaux motifs visuels bientôt transformés en véritables topiques dans l'esthétique pittoresque et pastorale de la seconde moitié du dix-huitième siècle.

On pense souvent que c'est au siècle suivant, avec les impressionnistes surtout, que s'invente le paysage d'après nature: pourtant, comme le montre l'essai de Camilla Pietrabissa, avant la peinture et les couleurs en tube, le dessin fut un médium essentiel d'appropriation d'une nature transformée en paysage, par le dessin – à la mine de plomb, à l'encre ou à la craie, parfois rehaussée de lavis. Jean-Baptiste Oudry, dans un *Livre de dessins* commencé en 1714, participe dans son art à une anthropologie culturelle de la nature qui ne dit pas son nom, qui invente et esthétise une idée du rapport entre la ville et la nature. Sur un papier bleu, travaillé à l'encre, au lavis et à la gouache blanche, Oudry compose des vues pittoresques des environs de Paris, magnifiées par la clarté de la lune, où l'apparente facilité du trait et du pinceau participe en réalité à l'invention de nouveaux lieux communs. Derrière la catégorie esthétique apparemment immuable du 'paysage', canonisée dans la théorie humaniste et classique de l'art, Camille Pietrabissa montre que se jouent en réalité des mutations profondes du sujet artiste et de son rapport au territoire vécu, à la nature et à la ville. Le genre du paysage est ainsi historicisé et recontextualisé, dans un ensemble politique, social et culturel plus vaste. En transformant les environs de Paris en vues pittoresques (Oudry) ou en scène pastorale (François Boucher), les artistes inventent un nouveau rapport à la ville, à la nature et au territoire. On connaissait déjà les liens intimes qu'entretiennent le regard et le geste du dessinateur avec la ville : la figure du promeneur (Gabriel de Saint Aubin) ou du flâneur (Constantin Guy) a été essentielle pour comprendre l'émergence et la conceptualisation, par l'image, du spectacle urbain comme élément clef de la modernité urbaine, célébrée plus tard par Charles Baudelaire. Mais, comme le montre cet essai, le geste du dessin dans l'invention de la ville moderne ne s'est pas arrêté à ces signes fugaces de la modernité précapitaliste et spectaculaire: les artistes promeneurs et regardeurs ont aussi su capturer l'importance du lien transformé que la ville entretient avec sa nature proche.

Les artistes – amateurs ou professionnels – dessinent comme ils marchent, leurs traits graphiques sont autant d'avancées dans un territoire à conquérir: celui d'une nature locale, toute prête à être remodelée et réinventée. A la confluence du dessin technique, militaire et civil, des ingénieurs et topographes et du dessin académique, un nouveau regard découpe la nature dans la ville. Jean-Baptiste Oudry à Arcueil, Charles-Nicolas Cochin à Longchamp, François Boucher à Charenton et à Conflans inventent les confins de la ville. Ils composent de nouveaux lieux communs – qui sont autant de stations dans leurs échappées bucoliques d'un jour: le moulin, le vieux pigeonnier en ruine, l'aqueduc ou le pont en bois deviendront des motifs iconiques de ce qu'on a appelé le «sentiment de la nature». François Boucher, qui sut entre tous créer un

marché pour ses productions artistiques dans le monde des amateurs, saura largement utiliser ces motifs dans ses pastorales, en les transposant dans le médium pictural ou gravé. Ces explorations d'abord timides et sans doute réservées à quelques artistes et promeneurs initiés de la nature environnant la grande ville se transforment en une véritable mode dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, avec ses adeptes et ses théoriciens. C'est ainsi que sont créés de toute pièce des jardins construits comme des refuges éloignés de l'agitation urbaine et mondaine. Les anciennes vues pittoresques sont transformées en architectures. Là les fabriques (moulins, chaumières, pont en ruine) composent des paysages pittoresques apparemment naturels, décrits par Claude-Henri Watelet (*Essai sur les jardins*, 1774) puis le poète Jacques Delille (*Les Jardins*, 1782). Après une période presque élégiaque de célébration d'une nature pittoresque, recomposée par l'humain, les temps changent: à la fin du siècle, Hubert Robert, peintre d'architecture et architecte paysagiste pour des amateurs fortunés, jettera un regard plus sombre sur cette célébration du paysage. Il invente un nouveau motif, celui de la végétation qui dévore la ruine, qui interroge le futur des civilisations et le devenir des grandes villes, comme Rome ou Paris.

Grâce à un parcours interdisciplinaire mené entre histoire de l'art et histoire culturelle, histoire environnementale et histoire urbaine, l'essai de Camilla Pietrabissa met en lumière la topique de la nature urbaine chez les artistes autour de 1700. Plus largement, il invite à repenser la catégorie esthétique du paysage au prisme des transformations sociales et culturelles qui agitent la nature et la nouvelle pensée de la ville. Camilla Pietrabissa montre que les artistes contribuèrent de manière essentielle à réinventer et à recomposer la nature de la ville des Lumières en même temps que les botanistes, les ingénieurs et les urbanistes. Dans la veine d'ouvrages récents, elle montre comment la modernité n'a en réalité jamais tranché le lien entre la ville et la nature, entre l'humaine ville et la nature urbaine, et qu'elle ne se résume pas à la modernité minérale. La ville des Lumières, fameuse pour ses embellissements architecturaux qui accompagnaient un désir de modernité, savait accueillir sa nature proche et sut lui donner une signification nouvelle. Cet essai érudit et sensible parvient ainsi à transformer notre regard sur la nature et le paysage au dix-huitième siècle et il vient montrer l'importance d'une histoire de l'art aux frontières dans les grandes questions qui agitent aujourd'hui les sciences humaines.

CHARLOTTE GUICHARD

## **Ringraziamenti**

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza l'accompagnamento e i consigli della Prof.ssa Charlotte Guichard, che mi ha seguito fin dalla prima ideazione del lavoro, aiutandomi a consolidare l'indirizzo di ricerca anche da un punto di vista storiografico. Ho trovato in lei una lettrice attenta e appassionata e la ringrazio per il suo incoraggiamento.

Alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, il più sentito ringraziamento per aver finanziato questa ricerca, che mi ha permesso di concludere alcune questioni che erano rimaste aperte durante la ricerca dottorale.

Un pensiero particolare va ai conservatori e agli archivisti delle istituzioni parigine in cui ho lavorato nel corso dell'anno: Vanessa Selbach al Département des Estampes et Photographies alla BnF, José de los Llanos al dipartimento di arti grafiche del Musée Carnavalet, Maud Guichané alla Fondation Custodia. Infine, ringrazio i conservatori del dipartimento di arti grafiche del Musée du Louvre per il loro supporto. Tra gli studiosi che a vario titolo mi hanno fornito indicazioni e materiale utile, vorrei menzionare Bruno Bentz e Jan Synowiecki.

Ho ricevuto dei riscontri utilissimi alla stesura di questo saggio dai colleghi presenti ai seminari che ho tenuto al Courtauld Institute of Art, allo European University Institute e alla Winter School della IMT Scuola Alti Studi a Lucca. Ringrazio in particolare la Dott.ssa Ketty Gottardo, il Prof. Stéphane Van Damme e la Prof.ssa Linda Bertelli per la loro accoglienza e le conversazioni stimolanti.

Disegni di natura urbana

L'immagine dei dintorni di Parigi  
all'inizio del Settecento

## **Note e abbreviazioni**

AN Archives Nationales de Paris  
BnF Bibliothèque nationale de France  
IFF Inventaire du fond français, BnF

Le citazioni di testi del Settecento in francese seguono una grafia moderna, e non vengono tradotte, a differenza di testi moderni per i quali esiste una traduzione in italiano. Le traduzioni dalle altre lingue, se non specificato, sono dell'autrice.

## Introduzione

Le seul inconvénient qui se trouve dans cette séduisante partie de l'art que vous pratiquez, Messieurs, c'est la façon dont plusieurs peintres se sont laissé emporter par le plaisir de dessiner. Ils ont négligé la peinture pour s'attacher uniquement au dessin, ils se sont uniquement livré au charme flatteur de jeter promptement leurs idées sur le papier, aussi bien qu'à celui d'imiter la nature dans le paysages et dans les autres beautés dont elle sait si bien piquer le goût de ses adorateurs.

Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus<sup>1</sup>

In una nota conferenza intitolata *Sur le dessin* e tenuta nel 1732 all'Académie Royale de Peinture et Sculpture, il conte di Caylus (1692-1765) indicava agli studenti gli errori da evitare nella pratica del disegno. In qualità di *amateur honoraire*, e quindi di teorico che conosceva bene i fondamenti dell'educazione artistica che l'accademia offriva ai futuri rappresentanti della scuola francese, egli riaffermava il principio di base dell'insegnamento del disegno dal vero in funzione della pittura in opposizione al piacere di disegnare liberamente, cioè senza un fine educativo o professionale. Il tono moralistico e l'uso di un linguaggio licenzioso da parte di Caylus servivano ad allertare gli studenti sui rischi connessi a questa «seducente parte dell'arte» (*séduisante partie de l'art*) e al suo «fascino lusinghiero» (*charme flatteur*), e soprattutto a screditare una pratica artistica corrente, e cioè l'imitazione della natura nei paesaggi e in altre bellezze (forse in riferimento ai ritratti femminili), che pure poteva stimolare gli appassionati (*piquer le goût*). In realtà, Caylus stesso praticava il disegno libero ed era un ottimo incisore dilettante: di sua mano ci restano centinaia di incisioni fatte in imitazione di fogli dei maestri, tra cui un numero considerevole di paesaggi e altre scene naturali, specialmente copie dai Carracci. Se nel contesto normativo dell'Académie Royale il conte di Caylus aveva sentito la necessità di richiamare gli allievi alla pratica accademica del disegno dal vero, fuori dalle mura dell'istituzione egli partecipava a quegli incontri di gruppi selezionati di collezionisti e conoscitori – a cui peraltro prendeva spesso parte anche qualche artista membro dell'accademia – in cui si riconosceva il disegno come arte ricreativa e sperimentale<sup>2</sup>. Tra i membri di questi gruppi spiccano i nomi di Pierre Crozat, collezionista che aveva aperto la sua dimora per incontri informali attorno alle opere (chiamata da Thom Crow «shadow academy»), e di Pierre-Jean Mariette, il collezionista che più di ogni altro ha saputo costruire un sistema moderno di analisi storico-artistica del disegno attraverso i suoi scritti d'arte<sup>3</sup>. È stato sottolineato come queste forme non ufficiali di socialità ab-

---

<sup>1</sup> CAYLUS 2010 (1732), p. 451.

<sup>2</sup> Sulle relazioni sociali di Caylus, e il loro ruolo nell'ambiguità di fondo dei suoi testi, si veda LE PAS DE SÉCHEVAL 1997, CASTOR 2002, POMIAN 2002, DÉMORIS 2003, DÉMORIS 2004, REES 2006.

<sup>3</sup> Su Crozat, si veda CROW 1985, pp. 39-41, HATTORI 2003, HATTORI 2007. Su Mariette, si veda SMENTEK 2014.

biano contribuito a trasformare la teoria accademica della pittura a partire dal periodo di directorato di Antoine Coypel, e cioè dalla morte di Luigi XIV nel 1715, benché l'influenza delle idee dell'artista sul nuovo corso dell'arte cominciò una decina d'anni prima<sup>4</sup>. Più in generale, non sembra più possibile sottovalutare l'impatto di queste forme non ufficiali di pratiche di osservazione e studio del disegno sull'interesse per il disegno come medium autonomo, cioè al di fuori della formazione pittorica in senso stretto. La frattura che si apriva nei primi decenni del Settecento tra disegno accademico e pratiche non accademiche diventerà tale nella seconda metà del secolo da fornire l'occasione per il rinnovamento dell'arte ufficiale e per l'apertura del sistema di produzione artistico ad una varietà di contesti istituzionali nuovi.

L'altro fenomeno centrale per la diffusione del disegno è di natura economica: nel Settecento, Parigi si avviava a divenire una Repubblica delle Lettere, cioè uno dei principali centri europei dell'editoria e della stampa – ambiti trainanti per la nascita della sfera pubblica moderna. Fenomeni quali la disponibilità e varietà di supporti cartacei, i prezzi sempre più contenuti, la crescita straordinaria dell'editoria libraria, lo sviluppo di un mercato dell'arte moderno e delle relative pratiche collezionistiche, assieme alla pubblicazione dei risultati della ricerca finanziata da nuove istituzioni scientifiche statali, sono alla base di un cambiamento radicale del valore culturale della carta<sup>5</sup>. Scienza e arte, filologia e metodo sperimentale, sono uniti in questa fase storica da relazioni strette con un sistema della produzione di stampe, disegni, e un flusso continuo di lettere manoscritte. In ambito artistico, i disegni su carta sono molto richiesti dai collezionisti d'arte e dagli impresari della stampa, così come dagli artigiani coinvolti nella produzione delle arti decorative; il loro valore cresce enormemente durante tutto il periodo<sup>6</sup>. Alla fondazione dell'Académie Royale nel 1648, il disegno era stato scelto come base dell'istruzione artistica secondo la tradizione italiana, per creare una distinzione professionale e sociale tra l'artista liberale e il mero artigiano basata su un'educazione classica dal punto di vista manuale e iconografico<sup>7</sup>. Anche in campo scientifico, il disegno era stato adottato dall'Académie des Sciences per ordinare la conoscenza in forma sintetica, per archiviare le informazioni e più in generale per documentare la realtà fissandola su un supporto permanente e bidimensionale, fino alla pubblicazione di opere colossali di tassonomia nel campo delle scienze naturali; al contempo, si sviluppava uno scambio fittissimo di immagini disegnate nella corrispondenza tra eruditi e scienziati<sup>8</sup>. In tutti i campi del sapere, inclusi l'architettura e l'ingegneria che qui

---

<sup>4</sup> Su Coypel e la sua teoria dell'arte, si veda GARNIER 1989, DÉMORIS 1991, MÉROT 1998.

<sup>5</sup> La letteratura sulla storia culturale della stampa e del libro in Francia è sterminata. Per una visione urbana, si veda CHARTIER, ROCHE 1984.

<sup>6</sup> Per una storia culturale del disegno in Francia, ROLAND MICHEL 1987, LAJER-BURCHARTH 2017<sup>a</sup>.

<sup>7</sup> Un'ottima introduzione alla questione della normatività dell'istruzione accademica in Francia è nel bel saggio di catalogo della mostra *Mastery and Elegance*, MÉROT, RAUX 1998. Sull'educazione del disegno all'Académie Royale e sui mutamenti di indirizzo dell'istituzione rimando a BENHAMOU 1993, MICHEL 2012, CAVIGLIA 2015.

<sup>8</sup> Per una panoramica sul disegno scientifico, si vedano PINAULT-SØRENSEN 1996 e PINAULT-SØRENSEN 2002. Si veda anche ad esempio la collana "Des planches et des mots" del Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris.

ci interessano particolarmente, emergevano dei disegnatori professionisti con le loro esigenze di comunicazione e archiviazione e le loro regole pratiche. Il disegno diveniva così il medium di preferenza per lo scambio di idee e conoscenze sia negli ambienti istituzionali che all'interno di gruppi più ristretti che esprimevano quei valori utilitari, epistemologici ed estetici propri del periodo dei Lumi<sup>9</sup>. In tal senso, le parole di Caylus sul disegno, lette nel contesto normativo dell'Académie, mostrano una tensione tra diverse pratiche del disegno e diversi gruppi sociali operanti nel sistema dell'arte.

I disegni che saranno oggetto d'indagine in questo saggio sono espressione diretta del fermento di tale contesto di rinnovamento artistico e culturale. In termini di metodo questi disegni sono considerati in primo luogo come tracce di pratiche situate a cavallo tra diversi ambiti istituzionali e disciplinari, in una fase storica in cui tali ambiti andavano lentamente separandosi. Tale operazione è resa possibile dall'allargamento recente dei confini dello studio di questo mezzo espressivo<sup>10</sup>. Un'attenzione nuova alle pratiche e alla fenomenologia dell'atto artistico ha permesso di includere disegni topografici, mappe, e schizzi non attribuiti, all'interno della sfera storico-artistica che tradizionalmente si occupa della provenienza, dell'iconografia, dello stato di conservazione e della datazione delle opere. Inoltre, lo studio di opere grafiche fortemente eterogenee è reso possibile dalla nuova centralità data alla «cultura materiale» – finora principalmente relegata agli studi pre-moderni o alle arti cosiddette «decorative»<sup>11</sup>. Il libro di David Rosand *Drawing acts*, pubblicato nel 2002, ha rappresentato un momento fondamentale di riconoscimento della complessità dell'arte del disegno in quanto oggetto il cui stesso studio ha già una lunga storia, strettamente connessa alla formazione della storia dell'arte come disciplina<sup>12</sup>. Rosand ha definito il suo approccio come «fenomenologia del disegno», cioè un processo cognitivo volto ad analizzare «la complessa interrelazione tra pratica e significato, tra pratica e osservazione» del tratto grafico su un supporto cartaceo<sup>13</sup>. L'interpretazione dei disegni, osserva Rosand, implica sempre un'intermediazione della proiezione dei gesti dell'individuo che ha creato il segno, ed è quindi resa più complessa dall'atto immaginativo insito al disegnare, anche quando si lavori dal vero. Partendo da questo presupposto, gli storici dell'arte hanno cominciato in anni recenti ad occuparsi ad esempio di disegni di natura scientifica o

---

<sup>9</sup> Sui valori illuministi associati al disegno nella Francia del Settecento, si veda MICHEL 2004.

<sup>10</sup> Per altre storie culturali del disegno non accademico, si vedano LATOUR 1986, ELKINS 1995, RHEINBERGER 1997, HILDEBRANDT 2017, BREDEKAMP 2019.

<sup>11</sup> Per un esempio recentissimo di cultura materiale del disegno nella storia dell'arte FOWLER 2019. Per una definizione generale di cultura materiale si veda l'editoriale di apertura del *Journal of Material Culture*. MILLER, TILLEY 1996. Sul dibattito storiografico rispetto alla storia dell'arte si veda YONAN 2011.

<sup>12</sup> ROSAND 2002, poi seguito tra gli altri da PETHERBRIDGE 2010. Sulla storia della connoisseurship antica si veda TORDELLA 2009; sulla connoisseurship moderna e in generale sulla funzione epistemologica del disegno, si veda KOERING 2016.

<sup>13</sup> «My theme is the phenomenology of drawing, the complex interrelation of making and meaning, making and viewing», ROSAND 2002, p. 3. Per il debito di Rosand nei confronti della fenomenologia si veda MERLEAU-PONTY 1964.

teconologica, come le illustrazioni naturalistiche<sup>14</sup>. Eppure il disegno di paesaggio, pur prestandosi molto bene all'analisi fenomenologica dei gesti e delle pratiche, ancora aspetta una storia dell'arte.

In primo luogo, tale ritardo si deve alla provenienza variegata dei disegnatori, appartenenti a gruppi sociali diversi. Già in ambito fiorentino tra Cinque e Seicento l'importanza del disegno di paesaggio era dovuta alla relazione tra topografi e incisori al lavoro per i Medici, oltre ovviamente al ruolo di Callot nel fare da ponte con la Francia<sup>15</sup>. Nel periodo che qui ci interessa, qualche decennio più tardi, tra i disegnatori di paesaggio attivi a Parigi figurano, oltre ad alcuni membri dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, anche membri dell'Académie Royale d'Architecture, incisori indipendenti, connoisseurs, topografi e altri artisti anonimi. Il problema principale per lo studioso risiede nelle fonti: mentre già dalla metà del Seicento un interesse latente per le pratiche di paesaggio dal vero nel territorio urbano si può reperire nell'insieme di conferenze e testi pubblicati dall'Académie Royale e nei testi di collezionisti e connoisseurs parigini, altri autori non hanno lasciato tracce scritte<sup>16</sup>. In ambito non strettamente artistico, i gruppi sociali che vengono solitamente associati al disegno di paesaggio sono gli architetti, ingegneri, cartografi e quei membri della nobiltà che avevano ricevuto un'educazione al disegno come arte signorile o per scopi militari<sup>17</sup>. Le pratiche di disegno fuori dalle istituzioni ufficiali per l'educazione al disegno coinvolgevano un ambiente culturale urbano altamente permeabile, per cui sembra comunque inaccurato ogni tentativo di creare una netta separazione tra pratiche e ambiti culturali diversi. Nel suo lavoro sugli *amateurs*, Charlotte Guichard ha mostrato come il disegno non fosse per queste figure (accomunate dalla loro posizione semi-strutturata nel mondo dell'arte, tra l'artista e l'istituzione) soltanto uno strumento di conoscenza e di trasmissione di un sapere specifico sull'arte, ma anche oggetto di pratica sociale e passatempo condiviso<sup>18</sup>. Gli *amateurs* praticavano il disegno di paesaggio, talvolta l'incisione, e partecipavano alla costruzione attiva di un sapere specifico sull'arte grafica. Vari lavori recenti di taglio monografico hanno potuto ricostruire i luoghi in cui a Parigi si studiava il disegno e le modalità con cui lo si

---

<sup>14</sup> Si veda ad esempio l'introduzione al numero speciale *Art and Technology in Early Modern Europe*, WARWICK, TAWS 2016, pp. 198-209.

<sup>15</sup> Sui disegnatori fiorentini, si veda CHIARINI 1972, pp. XXVIII-XXXII, nos. 21-22, 35-42, 54-59, RINALDI 2018. Un articolo recente sui taccuini degli artisti fiorentini tra Cinque e Seicento propone una genealogia delle pratiche di disegno attraverso l'accostamento dei rarissimi taccuini ancora integri o parzialmente integri, e delle fonti scritte che legavano questi ai viaggi e in generale alla campagna, MONBEIG GOGUEL 2018.

<sup>16</sup> Mi permetto di rinviare alla mia tesi di dottorato su questo punto, PIETRABISSA 2019.

<sup>17</sup> Sul legame tra rappresentazione del paesaggio e pratiche militari, Ulrike Gehring e Peter Weibel si spingono fino a sostenere che «what is commonly taken to be the beginning of autonomous landscape painting in art history has its roots in fact in another genre: the frontispieces of treatises for training geographers, surveyors and fortification engineers, which appeared in large print runs since the 1580s», *MAPPING SPACES* 2014, p. 15. Sul disegno tecnico in Francia si vedano gli studi di Antoine Picon, in particolare PICON 1988, PICON 1989, D'ENFERT 2003, D'ENFERT, FONTENEAU 2011. Il ruolo delle pratiche militari nello sviluppo del paesaggio è stato oggetto di interesse in anni recenti, si veda ad esempio D'ORGEIX 2019. Questo tema sarà approfondito nel secondo capitolo.

<sup>18</sup> GUICHARD 2008. Si vedano anche il catalogo della mostra sui rapporti didattici e di amicizia tra artisti e *amateur* *ARTISTS AND AMATEURS* 2013 e lo studio sulla storia europea del diletterantismo ROSENBAUM 2010.

praticava in società. Si pensi al caso di Mariette, le cui copie di paesaggi disegnati dai maestri italiani, e il cui grande disegno dal vero del giardino della villa dell'amico Crozat, illustrano la relazione stretta tra luoghi di sociabilità artistica e ritratto della natura<sup>19</sup>. Infine, il gusto specifico per le opere grafiche sono stati oggetto di ricerche recenti sul mercato dell'arte e la storia delle collezioni nei circoli parigini, sia tra cultura erudita che nella cultura della borghesia urbana più in generale<sup>20</sup>. Tali studi permettono una migliore conoscenza di questo variegato contesto sociale e consentono di avviare le ricerche sull'ampia diffusione a partire dalla fine del Seicento di quelle pratiche, quali il disegno del paesaggio suburbano, che oggi sembrano porsi ai margini dell'indagine storico-artistica.

Nelle pagine che seguono, si tenterà infatti di dare qualche risposta alla questione sempre complessa nell'ambito della storia dell'arte del rapporto tra rappresentazione della natura e pratiche di osservazione del paesaggio. Riconoscendo che non è possibile descrivere una dinamica dello sguardo sul paesaggio – cioè della percezione dello spazio e della sua rappresentazione grafica – senza fare riferimento ad una pluralità di dinamiche storico-sociali che parallelamente agivano sullo stesso spazio, si tenta di intrecciare storia del disegno e storia urbana. Come già nel saggio fondamentale di Giovanni Romano del 1978, *Studi sul paesaggio*, in cui attraverso due casi studio apparentemente lontani (il Medioevo e il passaggio tra Sette e Ottocento) lo studioso intendeva accostare la storia economica e agraria dell'Europa moderna alla cultura visuale, anche qui si propone di leggere le immagini alla luce di uno scambio veramente pluridisciplinare, considerando la storia urbana come elemento necessario per capire le immagini (e viceversa)<sup>21</sup>. Il riconoscimento di un legame stretto tra la pittura di paesaggio e il contesto urbano risale a due articoli di Otto Pächt ed Ernst Gombrich dedicati rispettivamente alla pratica e alla teoria del paesaggio. Nel 1950, Pächt pubblicava uno studio comparato dei manoscritti illuminati europei in cui tracciava le origini del paesaggio di carattere naturalistico e anti-allegorico negli erbari e nei calendari prodotti nelle corti del Nord Italia in via di secolarizzazione<sup>22</sup>. Nel 1953, in un articolo poi confluito in *Norm and Form*, Gombrich dimostrava che il paesaggio come genere pittorico indipendente nasceva in contesti eruditi urbani tra il Quattrocento e il Seicento. E mentre la comparsa del paesaggio dipinto era legata alla lettura di testi classici nei circoli umanistici dei centri urbani, queste immagini a loro volta alimentavano il rinnovamento della percezione del paesaggio stesso<sup>23</sup>. Il testo di Gombrich resta un riferimento im-

<sup>19</sup> Su Mariette come disegnatore, si veda SMENTEK 2014, pp. 101-103. Il grande disegno di Mariette si trova alla Fondation Custodia (Inv. 3787).

<sup>20</sup> GRIENER 2010, p. 12 e *passim*, BAILEY 1999, pp. 68-92.

<sup>21</sup> ROMANO 1978.

<sup>22</sup> Pächt descrive la corte cosmopolita e laica dei Visconti a Milano come centrale per lo sviluppo di nuovi canoni estetici di rappresentazione non religiosa, PÄCHT 1950, p. 20.

<sup>23</sup> GOMBRICH 1985. Il testo di Gombrich si rivolgeva in maniera implicita a proporre un nuovo approccio al paesaggio rispetto a quello proposto da Kenneth Clark, che aveva pubblicato una sua teoria del genere, e una relativa classificazione dei tipi compositivi, nel 1949. Il testo di Gombrich resta comunque un riferimento importante, nonostante le critiche che ha ricevuto, si veda MITCHELL 1997.

prescindibile per il modo in cui pone il problema dello scarto fra teoria e pratica del paesaggio nelle città più cosmopolite d'Europa, ma Gombrich considera soltanto il paesaggio pittorico, senza porre la questione del disegno. A confronto con la tradizione italiana o dei Paesi Bassi, la cultura visuale del paesaggio in Francia ha ricevuto meno attenzioni, nonostante la forte presenza di una struttura centralizzata di governo del territorio e una tradizione di rappresentazione della natura che divampa a partire dalla fine del Settecento e per tutto l'Ottocento<sup>24</sup>. I cataloghi di mostre sulla rappresentazione della natura costituiscono una parziale eccezione<sup>25</sup>. Un'analisi volta ad evidenziare la costruzione della visione del paesaggio francese in ambito urbano sembra dunque necessaria per chiarire le origini della produzione in questo genere, anche in ottica di lunga durata.

Nella teoria artistica francese di tardo Seicento, una riflessione sul paesaggio in quanto genere pittorico indipendente cominciava a dare luogo a considerazioni estetiche complesse, con radici lontane nel pensiero estetico europeo. Del resto, quello del paesaggio non è un problema prettamente accademico in Francia, ma un nodo del discorso presente in molti ambienti culturali del tempo. La questione della gerarchia dei generi, a cui si fa solitamente riferimento per parlare di paesaggio, vale più come espressione della struttura sociale interna all'Académie Royale che come riflessione sistematica sul rapporto di valore nella tradizione pittorica classica<sup>26</sup>. Si può invece parlare della comparsa, nel periodo che ci interessa, di una vera e propria teoria della pratica artistica, in relazione alla quale il paesaggio diventa centrale. Il testo più noto e più letto di questa nuova tendenza è il *Cours de peinture par principes* di Roger de Piles (1635-1709), un manuale per pittori dilettanti pubblicato da una figura di spicco nell'ambiente artistico parigino, noto per le sue posizioni «coloriste» nelle discussioni accademiche ma anche collezionista, pittore e incisore dilettante<sup>27</sup>. In una parola, un *amateur* in anticipo di qualche decennio sull'istituzionalizzazione di questa figura. Il manuale pratico di De Piles, pubblicato nel 1708, cioè durante il periodo di transizione verso una diffusione del disegno come pratica culturale, include un capitolo di sessanta pagine intitolato *Du Paysage* che è stato a lungo considerato come il primo del suo genere in Francia. In realtà, le osservazioni contenute in un lavoro dell'autore scritto quasi trent'anni prima per un pubblico urbano di artisti professionisti e dilettanti anticipavano le idee di quel capitolo del *Cours*, ma la programmaticità e la chiarezza di quest'ultimo testo lo resero particolarmente efficace<sup>28</sup>. La struttura del capitolo è quasi schema-

---

<sup>24</sup> I lavori più rilevanti sulla pittura di paesaggio in ambito francese sono LOCQUIN 1908, CACHIN 1986, MÉROT 2009, WAT 2017.

<sup>25</sup> Fanno eccezione le mostre seguenti e i loro ricchi cataloghi *LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE* 2013; *CLAUDE TO COROT* 1990. Questi lavori, per la loro natura di cataloghi collettivi, non presentano una teoria o una narrazione coerente del paesaggio francese.

<sup>26</sup> La vasta bibliografia sulla gerarchia dei generi riflette la discussione ancora attiva sul ruolo prescrittivo di alcuni testi. Rimando ad un bell'articolo di Jan Blanc che riassume la questione, BLANC 2010.

<sup>27</sup> TEYSSÈDRE 1965, PUTTFARKEN 1985, PUTTFARKEN 1996, SAINT GIRONS 1997, HECK 2018.

<sup>28</sup> Si veda DE PILES 1699, pp. 47-49. Corsivo mio.

tica: si passa subito da una definizione generale di paesaggio alla definizione dei due estremi stilistici a cui gli aspiranti pittori potessero tendere, e poi ai vari motivi ed elementi iconografici che possono entrare in una composizione di questo genere. Nella sezione sullo studio e l'esercizio degli aspiranti paesaggisti, già citata nel primo capitolo come esempio della concezione classica dell'educazione al paesaggio, si parla chiaramente della necessità di copiare ma anche della pratica del disegno dal vero. Alla fine del capitolo si danno alcune indicazioni di carattere generale, come il consiglio di imparare le regole della prospettiva per dare una verosimiglianza allo spazio pittorico. Per capire questa teoria della pratica del paesaggio è sufficiente tornare però all'incipit del capitolo, che non ha ancora avuto l'attenzione critica che meriterebbe. Rispetto ad altri passaggi del testo di natura stilistica o operativa, l'incipit definisce il paesaggio proprio come la rappresentazione di un'esperienza:

Le paysage est un genre de peinture qui représente les campagnes et tous les objets *qui s'y rencontrent*. Entre tous les plaisirs que les différents talents de la peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire du paysage me paraît le plus sensible, et le plus commode. Car dans la grande variété dont il est susceptible, le peintre a plus d'occasions que dans tous les autres genres de cet art, de se contenter dans le choix des objets ; la solitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur murmure apparent, l'étendue des plaines et des lointains, le mélange des arbres, la fermeté du gazon, et les sites tel que le paysagiste les veut représenter dans ses tableaux<sup>29</sup>.

L'accento agli «incontri» con gli elementi naturali nella campagna, l'elencazione retorica delle qualità sensibili di questi elementi, e infine il richiamo alla volontà del paesaggista, già fanno intendere la matrice anti-accademica e anti-classicista di questo punto di vista. De Piles non può quindi fare riferimento a teorie precedenti per questa nuova teoria del paesaggio come esperienza della natura, ad eccezione del libro dell'arte di Leonardo, considerato un grande osservatore. Egli inaugura così una nuova «teoria della pratica» in ambito francese perché, oltre ad aver scritto il capitolo come un manuale, suggerisce un'esplicita adesione a una concezione esperienziale del paesaggio<sup>30</sup>. Il paesaggio risponde ad una dinamica espressiva immediata e autonoma che necessariamente riconosce un ruolo importante al disegno. De Piles si dilunga sulla possibilità di fare studi a colori su cartone spesso, oppure sull'uso delle *demi-teinte*, cioè delle tecniche chiaroscurali, per rendere le tonalità generale della scena rappresentata. I disegni di paesaggio che egli suggerisce di creare come esercizio sono di fatto degli studi quasi finiti, che possano fornire uno stock di varianti dei vari elementi naturali. Partendo da queste considerazioni sul testo di De Piles si vede come la teoria del paesaggio che apre il Settecento francese arricchiva la teoria iconografica tradizionale di elementi esperienziali provenienti da Paesi Bassi e Inghilterra, e si apriva a pratiche quali

---

<sup>29</sup> DE PILES 1708, p. 200.

<sup>30</sup> Sullo scarto tra teoria e pratica del paesaggio, si veda il già citato Gombrich, e CONISBEE 1979.

il disegno dal vero<sup>31</sup>. La critica artistica che si sviluppò verso la metà del secolo intorno ai Salons seguì questa linea e concesse uno spazio sempre maggiore alla retorica dell'esperienza sensibile<sup>32</sup>. Così dunque il termine «paesaggio» acquisiva una valenza nuova pur mantenendo la sua complessità semantica<sup>33</sup>. Benchè De Piles usi il termine «paesaggio», infatti, egli parla indifferentemente di paesaggio come luogo, come rappresentazione o come realtà sensibile.

L'espressione «disegni di natura urbana» vuole restituire la ricchezza di questa storia in ottica materialista. Da una parte, si pone l'accento sull'oggetto d'indagine – il disegno – e non sull'autore; dall'altra, il costruito «natura urbana», opposto programmaticamente al termine paesaggio, sottolinea la necessità di considerare la continuità del fatto urbano rispetto alla natura circostante<sup>34</sup>. Nella teoria contemporanea, le discipline umanistiche definiscono il paesaggio come un «dispositivo percettivo», e cioè un dispositivo che permette di «trasformare la natura nella sua immagine, e la contemplazione del mondo nella contemplazione della sua rappresentazione»<sup>35</sup>. Come ha mostrato l'antropologo Philippe Descola, il concetto di paesaggio è servito ad oggettivare la natura, che è un'operazione propria dell'Europa moderna. Da ciò deriva che il paesaggio artistico è «l'atto stesso attraverso il quale si oggettiva uno spazio distinto da quello in cui ci si trova, e che è a sua volta distinto dallo spazio offerto alla vista dello spettatore»<sup>36</sup>. Per questo, l'espressione «natura urbana» può consentire di pensare nuovamente una tradizione a partire dalla necessità di riunire ciò che era stato separato.

Trasversale alle singole competenze disciplinari, lo *spatial turn* nelle humanities permette di avvicinare lo studio dello spazio naturale alle discipline urbane<sup>37</sup>. Faccio riferimento, ad esempio, ad un'espressione ibrida come «paysage urbain» usata dallo storico dell'architettura Pierre Pinon, che serve a dare conto della percezione del tessuto urbano nel complesso, inclusi gli elementi naturali<sup>38</sup>. Inoltre, la qualità sfug-

<sup>31</sup> Sulla questione del disegno all'origine della pittura di paesaggio nei Paesi Bassi, si veda ALPERS 1983, SCHATBORN 1994; per una direzione contemporanea degli studi sul paesaggio olandese che deriva da Alpers, si veda ZELL 2004, KNIGHT POWELL 2016, BAKKER 2016, ONUF 2018. Per l'Inghilterra, BIRMINGHAM 2000, SLOAN 2000.

<sup>32</sup> Sulla critica e l'estetica settecentesca, la bibliografia è vastissima. Rimando qui a WRIGLEY 1995.

<sup>33</sup> Sulla plurivalenza del termine, si veda JAKOB 2009, pp. 27-47.

<sup>34</sup> L'espressione non è corrente nelle *humanities*, ma si riferisce al lavoro pionieristico di William Cronon: «Recognizing nature in the city, where our language itself has taught us to believe nature no longer exists, challenges our ability to see the world clearly-but to miss the city's relation to nature and the country is in fact to miss much of what the city is». CRONON 1991, p. 19. Egli riprende l'espressione *urban nature* dal bel libro di ecologia urbanistica di SPIRN 1984.

<sup>35</sup> GIRARDI 2011, p. 15. Sulla teoria novecentesca del paesaggio, la bibliografia è vastissima. Si rimanda qui almeno ai testi fondamentali di RITTER 1963, p. 45 e ASSUNTO 1973, p. 189; più di recente, si veda la definizione di paesaggio in pittura data da W.J.T. Mitchell: «Landscape painting is best understood, then, [...] as a representation of something that is already a representation in its own right», MITCHELL 1994, p. 14.

<sup>36</sup> DESCOLA 2005, p. 95.

<sup>37</sup> Per il periodo che ci interessa, si veda WITHERS 2007, WEIGEL 2009.

<sup>38</sup> «Il paraît donc préférable de désigner par paysage non pas un objet – le mot “territoire”, urbain ou rural – remplissant cette fonction [la fonction morphologique] mais une approche, une démarche qui consiste à appréhender l'objet par ce que l'on en perçoit en le regardant, du sol ou du ciel, sans passer par la cartographie qui est le support de l'analyse des structures. La notion

gente e ibrida di molti dei disegni qui riuniti ha determinato la loro assenza dalle narrative storico-artistiche tradizionali e l'impiego come illustrazioni di testi di studi urbani. Sfuggente perché spesso i disegni sono anonimi e comunque di difficile attribuzione; ibrida perché non si possono facilmente categorizzare secondo un criterio funzionale. I disegni di natura urbana mescolano l'urbano e il rurale, il *landscape* e il *cityscape* secondo la logica degli studi urbani contemporanei secondo cui le città sono ambienti naturali. Oggi si deve scrivere una storia naturale urbana che include la storia della costruzione architettonica e delle infrastrutture che ne permettono il funzionamento, ribaltando la narrazione di sfruttamento della città rispetto alla natura che ha caratterizzato la storiografia urbana novecentesca<sup>39</sup>. I disegni di natura urbana sono un invito a ripensare il dualismo natura/cultura nato nell'Europa moderna, che ha avuto un notevole impulso teorico proprio tra Sei e Settecento<sup>40</sup>. Per allontanarsi da tale approccio teorico e avvicinarsi a toccare le pratiche attraverso le immagini stesse, l'orizzonte storico di questo saggio segue quei processi storici che hanno determinato la sostanziale continuità tra città e dintorni. Verranno quindi ripercorse le fasi di trasformazione urbana che si susseguirono tra il 1670, quando Luigi XIV decise di implementare un piano di demilitarizzazione della capitale attraverso la demolizione delle cinte murarie, con la conseguente «apertura» della città al territorio circostante, e il 1750, quando la forma della Parigi moderna era sostanzialmente determinata. Tra il 1740 e il 1765, le ingentissime spese militari generate dalla Guerra di Successione Austriaca e dalla Guerra dei Sette Anni rallentarono i progetti monarchici di pianificazione urbana e, con l'avvento della Rivoluzione, finirono con il determinare la forma del centro cittadino almeno fino alla metà del secolo seguente<sup>41</sup>. Nel periodo che ci interessa, nonostante gli sforzi dell'amministrazione e della polizia di tenere separati il centro e i sobborghi, definendo i limiti del centro cittadino, Parigi è una città demilitarizzata e aperta al territorio circostante. I disegni di natura urbana illustrano la trasformazione in atto; le pratiche ad essa collegate restituiscono una percezione diffusa della città stessa come un continuum di urbanità e ruralità.

In questo senso le pratiche di disegno sono anche pratiche di osservazione attiva del territorio. Al centro della mia indagine sta la comparsa, nella letteratura della sociabilità illuministica, del concetto di dintorni – chiamati *environs* – come prodotto di una cultura della città moderna che contraddice l'opposizione binaria tra centro e periferia. Nel primo capitolo si vedrà come l'uso del termine *environs*, la cui

---

de “paysage urbain” doit donc recouvrir les approches immédiates, sensibles, de la forme urbaine, mais évidemment sans se limiter aux composantes végétales de celle-ci, comme le conçoivent de manière réductrice les paysagistes». PINON 2013, p. 5.

<sup>39</sup> MELOSI 1993, ROSEN, TARR 1994. Per la tradizione di storia ambientale in ambito francese, si veda QUENET 2014. Per un caso studio sul rapporto città/campagna, si veda QUENET 2015, *Versailles: une histoire naturelle*, Paris 2015.

<sup>40</sup> Sulla teoria della separazione natura/cultura, che Bruno Latour ha chiamato «grand partage», si veda LATOUR 1991. Per una storia della teoria illuministica della natura si vedano i classici: EHRARD 1970, MORNET 1907 e i contributi inclusi nel numero speciale *Nature* di *Dix-huitième siècle*, DORIGNY 2013. Per l'ambito urbano, il rapporto con la natura è stato indagato dai volumi collettanei RABREAU 2007 e MATHIS, PEPY 2017.

<sup>41</sup> M. Gallet citato in ROCHE 1987, p. 16.

etimologia richiama proprio lo spazio circostante (*environnement*), è legato principalmente alle ricerche archeologiche sul campo, ai primi sviluppi del turismo, ma anche alla frequentazione delle aree suburbane da parte della popolazione cittadina alla ricerca di svago<sup>42</sup>. La dinamica intrinseca allo studio di queste pratiche è il movimento tra centro e sobborghi, che la trasformazione urbana sottende, incoraggiato dalle politiche commerciali e implicitamente racchiuso nella nozione di *environs*. La rivoluzione del trasporto, ma anche un più generale cultura del *loisir* in pubblico, sono elementi centrali di queste pratiche di movimento<sup>43</sup>. Questo saggio si può intendere dunque come una storia culturale del disegno che tenta di recuperare alcune pratiche di esperienza dello spazio urbano che sfociavano nella rappresentazione visiva dello stesso. Le pratiche interconnesse di sociabilità, incluse quelle artistiche e scientifiche – uniscono movimento suburbano e disegno. Accomunate dallo spazio che le ospita – la città – esse possono inserirsi tra quelle pratiche di costruzione del sapere in età moderna, basate sull'esperienza<sup>44</sup>. Lo storico della scienza Stéphane Van Damme negli ultimi quindici anni ha enfatizzato la centralità della «conoscenza locale» (*local knowledge*), cioè di quel processo di territorializzazione delle scienze moderne in contrasto con le narrative universali e globali della storia della scienza<sup>45</sup>. Nonostante gli scambi internazionali e la curiosità mondana per l'esotico, tanti naturalisti francesi del Seicento cominciarono la loro ricerca nei dintorni di Parigi e in quei laboratori privati che funzionavano come satelliti delle istituzioni ufficiali di ricerca scientifica quali il Jardin du Roi (poi des Plantes) e l'Observatoire, entrambi costruiti nei *faubourgs*<sup>46</sup>. La capacità di osservazione necessaria agli sforzi di categorizzazione degli scienziati dell'epoca dipendeva infatti da una continua ricerca sul campo, da un continuo esercizio della memoria, e da una condivisione continua con i colleghi attraverso una fitta corrispondenza fatta di parole ma anche di disegni<sup>47</sup>. In questo contesto, la conoscenza del proprio ambiente circostante era fondamentale, anche solo in senso comparativo. Un noto passaggio dell'*Histoire des insectes* scritta da René-Antoine Ferchault de Réaumur negli anni Venti del Settecento invitava i lettori a «faire plus d'usage de nos yeux, pour bien regarder tout ce qui nous environne» – ovvero ad osservare e studiare la realtà circostante invece di viaggiare fino a terre lontane<sup>48</sup>. Per Réaumur, i viaggi del Nuovo Mondo, resi possibili dall'espansione

<sup>42</sup> Mi permetto di rimandare alla breve discussione del concetto di *environs* in un mio articolo, PIETRABISSA 2018. Sull'uso dell'area semantica relativa al termine *environnement* in atti ufficiali del Settecento, si veda il contributo di OZOUF-MARIGNIER 1992.

<sup>43</sup> Per la storia del trasporto urbano nel Settecento, si veda DESPORTES 2005. Si veda anche, benchè centrato sul periodo post 1750, il volume recente sulla figura del «passeur», BERTRAND, GUYOT 2017.

<sup>44</sup> Sulla centralità dell'esperienza nella formazione delle scienze in epoca moderna, si veda LICOPPE 1996 e CLARK, GOLINSKI, SCHAFFER 1999.

<sup>45</sup> VAN DAMME 2012, VAN DAMME 2018. L'espressione «local knowledge» è presa da Van Damme da un testo di Clifford Geertz che dà il titolo a GEERTZ 2000. La stessa espressione veniva usata per discutere le pratiche dei naturalisti rinascimentali da FINDLEN 1994, pp. 164 e seguenti.

<sup>46</sup> Sulla percezione storica della localizzazione dell'Osservatorio, si veda PASSERON 2013.

<sup>47</sup> VAN DAMME 2020, in particolare il quarto capitolo, *Nature vive, nature morte: L'oeil naturaliste*.

<sup>48</sup> FERCHAULT DE REAUMUR 1734 vol. I, Prefazione (non paginata).

dell'impero francese, non erano incompatibili con le escursioni nel territorio locale: entrambe queste esperienze contribuivano allo sviluppo delle scienze naturali in ottica utilitarista, al servizio dello Stato. L'uso del verbo *environner* da parte di Réaumur per delimitare l'area di ricerca dello studioso naturalista è particolarmente interessante. Il termine francese *environnment* (per cui non esiste un corrispettivo in italiano) veniva usato nel Settecento per parlare dello spazio di prossimità senza distinzione tra spazio naturale e spazio urbano o tra uomo e natura<sup>49</sup>. L'espansione di Parigi nel territorio circostante rende pertanto le pratiche di cui si parlerà in queste pagine capaci di mostrare a loro volta i confini dinamici dello spazio «locale». Il disegno può a buon diritto essere considerato come un documento del lavoro di osservazione da parte di comunità storiche; per trarne conclusioni sulla percezione dello spazio e delle sue trasformazioni, è necessario uno sforzo interpretativo di tale documento, anche e specialmente in relazione a documenti di natura simile e creati nello stesso periodo.

L'idea di questo saggio è nata durante il lavoro dottorale, ed è maturata nel corso di sette anni di frequentazione delle collezioni di arti grafiche. Il corpus analizzato nelle prossime pagine – un centinaio di disegni di paesaggio, disegni topografici, vedute panoramiche, mappe manoscritte etc. – è il risultato di un accurato lavoro di selezione nelle collezioni pubbliche francesi, dove restano da studiare centinaia di disegni simili, spesso anonimi. Per la maggior parte si tratta di fondi miscellanei, come quello dell'architetto Hippolyte Destailleur (1822-1893) alla BnF, assemblato nella seconda metà dell'Ottocento, da cui sono tratti molti dei fogli studiati in queste pagine (si veda l'Appendice B). All'interno di una collezione che è difficile stimare per la sua ampiezza, i gruppi relativi alla topografia di Parigi e della provincia sono stati particolarmente utili<sup>50</sup>. Nell'insieme, i due gruppi di disegni relativi all'architettura, l'ornamento e la topografia comprendevano circa 7500 fogli. Destailleur, che era specializzato in uno stile storicista eclettico e come restauratore, utilizzava i disegni di architettura e ornamento come strumenti di lavoro. L'interesse di Destailleur per il genere topografico è più difficile da giustificare, specialmente se si considera invece la mancanza di fondi comparabili nelle vendite e nelle collezioni di epoca coeva, ma si trattava probabilmente di un interesse coltivato in modo complementare all'utilitarismo che spingeva gli acquisti di modelli e piante architettoniche. Il gusto di Destailleur, più simile a quello dei suoi colleghi settecenteschi che a quello dei collezionisti di tardo Ottocento, rispondeva a logiche indipendenti da quelle che guidavano la costruzione di un canone per la storia dell'arte moderna. Nelle collezioni museali francesi, infatti, attente a queste logiche patrimoniali, e quindi alla qualità artistica e soprattutto all'attribuzione ad

---

<sup>49</sup> Nella crescente bibliografia sulla storia ambientale, segnalo i contributi che trattano specificamente dell'evoluzione della disciplina in ambito francese: FORD 2007, INGOLD 2011, MASSARD-GUILBAUD, THORSHEIM 2007, QUENET, 2014, pp. 98-142, FORD 2016, *Introduction*.

<sup>50</sup> Una recente analisi del profilo del collezionista di disegni è in RABEYROLLES-DESTAILLEUR 2006. Per la sua caratteristica di composizione e dispersione in fasi successive, che rendono impossibile una ricostruzione completa del suo contenuto, la collezione di Hippolyte Destailleur è stata chiamata una «collezione invisibile», si veda CILLESSEN 1994.

artisti conosciuti, si trovano sporadiche consonanze con il fondo Destailleur, che hanno permesso uno studio comparato e trasversale dell'opera di un autore, come nel caso di Albert Flamen. Questo saggio si pone quindi anche come un esperimento di dialogo tra fondi differenti, come peraltro sempre succede quando si prova a scrivere una storia che si pone al di fuori delle narrative storico-artistiche predeterminate. Solo grazie all'accostamento tra i fogli anonimi della collezione Destailleur e i disegni di artisti più conosciuti quali Jean-Baptiste Oudry o François Boucher, dunque, si può ragionare sulle forme ricorrenti e le fratture linguistiche esistenti tra disegnatori provenienti da vari contesti sociali ma uniti dall'interesse per la natura urbana. Se dunque la confessione di Caylus sui piaceri del disegno poteva in prima battuta sembrare cosa di poco conto, in riferimento a pratiche di una piccola élite selezionata di dilettanti, ora dovrebbe essere più evidente che in realtà rivelava un fenomeno ben più rilevante. Una ricostruzione di queste pratiche sembra oggi necessaria per delimitare meglio i confini della cultura figurativa in cui si muovevano gli artisti del Sei e Settecento.

Il saggio si compone di tre capitoli, suddivisi in sezioni. Il primo capitolo racconta la storia della trasformazione urbana di Parigi attraverso l'analisi di alcune fasi salienti, a partire dalle prime demolizioni delle cinte murarie d'epoca moderna nel 1670. Si procede a un confronto tra rappresentazioni della città aperta: mappe di pianificazione urbanistica, mappe descrittive e testi di natura diversa sulla città, per tratteggiare il regime discorsivo che si sviluppa nel periodo di passaggio dal regno di Luigi XIV a quello di Luigi XV. I limiti della città emergono come luoghi immaginari di tensione del controllo, mentre le politiche di apertura commerciale verso il territorio nazionale rendono tali limiti sempre più fittizi. Nel capitolo si tenta anche di tracciare una storia lessicale del termine *environs* che, dalla seconda metà del Seicento, si usa per definire i dintorni della città in ambito culturale. Due forme di rappresentazione specifiche – le mappe degli *environs*, e la letteratura storica e turistica – mostrano come un'idea di natura urbana e sub-urbana nasce proprio a cavallo tra i due secoli.

Il secondo capitolo tenta di studiare i dispositivi di rappresentazione del movimento nello spazio urbano esteso. Dal punto di vista storico, si osserva l'affermarsi di un genere di rappresentazione nelle arti grafiche – gli *environs de Paris* – nel passaggio dagli ultimi decenni del Seicento all'inizio del secolo seguente. La produzione parigina di stampe di paesaggio, pubblicate da editori prolifici quali Gabriel Perelle o Jean Mariette, contribuiva a stimolare il gusto per questo tipo di immagini nell'ambito del collezionismo erudito. Nel capitolo si confrontano i manuali di disegno e gli album di paesaggio con i disegni di natura urbana per descrivere le pratiche di movimento, reali e immaginarie, tra la città e i suoi dintorni. L'oggetto di indagine principale è la forma seriale di questi «viaggi»; secondariamente, si riflette sul significato delle iscrizioni che si trovano su molti disegni. Il capitolo si estende in un approfondimento monografico sugli album di paesaggio e le campagne di disegno di Jean-Baptiste Oudry, che sono casi

paradigmatici di come i disegni di natura urbana permettevano, anche a membri di rilievo dell'Académie Royale, di trovare uno spazio fisico dedicato alla sperimentazione e alla sociabilità artistica.

Nel terzo e ultimo capitolo l'attenzione si sposta sui decenni centrali del Settecento, per analizzare in dettaglio quei formati ricorrenti di rappresentazione della natura urbana. Si definiscono così due formati compositivi estremi – la veduta panoramica e l'angolo pittoresco – che corrispondono a due modalità opposte ma complementari di vedere la città – la massima distanza e la massima prossimità. Come sottolineava De Certeau, le condizioni della rappresentazione moderna della città sembrano far oscillare lo sguardo del disegnatore e dell'osservatore per necessità tra queste modalità opposte di praticare lo spazio cittadino. Qui si inizia a delineare una frattura tra lo sguardo tecnico dei *vedutisti* parigini che celebrano la mutazione dello *skyline*, e lo sguardo artistico dei professionisti quali Nicolas Vleughels o François Boucher che tornano con nostalgia ad un ambiente in cui uomo e natura sembrano vivere ancora in armonia. Ovviamente tale opposizione non copre l'intero spettro della produzione di questo tipo perché si danno molti casi di commistione, ma permette di situare storicamente alcuni dispositivi che verranno utilizzati per immaginare la Parigi moderna come una città mondo, che riunisce artificio e natura, urbano e rurale.



## 1. Parigi città aperta

Toute l'histoire des villes se grave dans leurs limites.

Jean-Louis Cohen e André Lortie<sup>1</sup>

L'espressione «città aperta» viene usata dagli storici per descrivere il processo di demilitarizzazione di Parigi cominciato attorno al 1670, rendendo i confini della capitale finalmente porosi al territorio nazionale<sup>2</sup>. A partire da quella data, gli architetti e gli ingegneri di Luigi XIV furono incaricati di progettare e implementare la demolizione delle fortificazioni concentriche della città e al contempo di costruire un sistema di fortezze militari ai confini del regno (la cosiddetta *ceinture de fer* del maresciallo Sébastien Le Prestre de Vauban). Questo evento cruciale per la storia urbana d'Europa, che diede avvio alla definizione dei confini territoriali della Francia e quindi a un processo internazionale di definizione dello stato-nazione, non rimase – com'è ovvio – circoscritto alla sfera militare e alle strategie di difesa e controllo, ma ebbe conseguenze importanti sulla struttura della città e la rete del territorio nazionale dal punto di vista socio-economico e culturale. Nell'interpretare questo processo seguono quindi gli storici che vedono la trasformazione di Parigi in una «città aperta» come un lungo processo che durò fino alla Rivoluzione e il cui risultato principale per la storia urbana fu di stabilire una volta per tutte la capitale commerciale e culturale della nazione, mentre il progetto di demilitarizzazione fu realizzato solo in parte<sup>3</sup>. In termini di morfologia urbana, tale processo causò *in primis* una straordinaria espansione della città nella campagna circostante<sup>4</sup>. È stato infatti suggerito, anche se non in modo del tutto esplicito, che le trasformazioni cominciate da Luigi XIV cambiarono l'equilibrio tra spazio urbano e suburbano ponendo le basi per una nuova fase del rapporto città-campagna. Il notissimo saggio di Daniel Roche su «spazio e popolazione» di Parigi comincia con la descrizione, mutuata da Rétif de la Bretonne, di una città che «lentamente avanza nella cintura di acquitrini, orti, e campi aperti», in cui «la campagna era facilmente raggiungibile» e i cui abitanti potevano viaggiare velocemente tra due mondi contrastanti<sup>5</sup>. Questa prossimità di città e campagna, già presente nel Settecento, viene solitamente evocata per sottolineare una relazione di dipendenza della prima dalla seconda, cosicché l'apertura della città al territorio a fine Seicento sembra

---

<sup>1</sup> DES FORTIFS AU PÉRIF 1992.

<sup>2</sup> «[...] à la date capitale de 1670, Louis XIV décida de faire de Paris une ville ouverte. La situation de la France en Europe était devenue suffisamment forte pour que Paris puisse se passer de remparts», LAVEDAN 1975, p. 187.

<sup>3</sup> Sul ruolo di questo processo per la formazione della città moderna si veda ZELLER 2003.

<sup>4</sup> In un saggio sulla città murata in Europa, Le Goff ha sottolineato come il rapporto città-campagna sia una dialettica di fondo della storia medievale che permette di distinguere le tipologie urbane proprio in rapporto alle mura, si veda LE GOFF 1989, p. 8.

<sup>5</sup> «The city was there, immense, slowly creeping into the surrounding belt of marshland, market gardens, and fields; everywhere the country was close at hand», ROCHE 1987, p. 9. Roche sta parafrasando la descrizione data da Rétif de la Bretonne verso il 1780, in cui si confrontava il mondo tranquillo della campagna con il rumore e la confusione della città.

preannunciare una nuova èra di conflitti sociali causati da dinamiche di sfruttamento e da necessità di controllo amministrativo. I nuovi bisogni dell'emergente società dei consumi hanno reso la città il luogo d'elezione per lo studio della *commodification* della natura, benché il rapporto sia più complesso e dinamico<sup>6</sup>. Di fatto, qualsiasi studio delle dinamiche urbane di età moderna deve considerare il legame di profonda interconnessione tra città e territorio. Come André Chastel ha osservato in riferimento al quartiere des Halles, «oggi lo storico non può permettersi di separare la villa da suo involucro rurale e di considerare l'agglomerazione senza pensare ai modi di sussistenza»<sup>7</sup>. In quanto espressione di una visione politico-economica storicamente situata, l'apertura della capitale verso la campagna cominciò verso la fine del Seicento con Luigi XIV, fu portata avanti da Luigi XV, e concorse infine a determinare una riorganizzazione delle dinamiche spaziali che opponevano città e natura nella direzione di una maggiore integrazione.

Per essere considerata nella sua complessità, l'immagine di Parigi che emerse nel primo Settecento in seguito a una prima fase di apertura deve partire dalla varietà di fonti disponibili. Come si vedrà in queste pagine, le guide, mappe e disegni che fino al 1670 rappresentavano Parigi come una città densa e caotica, rinserrata tra le mura in un dedalo di strade, ora tendevano a esaltarne la dimensione monumentale e il profilo ampio e articolato, e a celebrarne le bellezze naturali in centro e nel territorio circostante. La nozione di *città-territorio* (*ville-territoire*) proposta da André Corboz a partire proprio dallo studio di fonti eterogenee può essere utile a caratterizzare la percezione che Parigi non terminava con i suoi limiti amministrativi, ma comprendeva una area più vasta a densità variabile<sup>8</sup>. Corboz ha avuto il merito di suggerire che l'idea di città-territorio di in ambito francese si può far risalire alle visioni letterarie seicentesche di un'urbanizzazione totale dei territori, che anticipavano la più nota descrizione della Svizzera come città divisa in tredici distretti da parte di Jean-Jacques Rousseau (1763)<sup>9</sup>. Anche a Parigi, la percezione, e dunque la rappresentazione culturale della città come un agglomerato in espansione, ha inizio in concomitanza con i primi piani di apertura. Questo capitolo introduce la questione del rapporto tra la pianificazione e trasformazione della città e le narrazioni e rappresentazioni che ne restituiscono le varie percezioni. Come si è notato di recente, l'abbattimento delle mura di Parigi ha generato situazioni di conflitto tra la necessità amministrativa di stabilire nuovi limiti e quella sociale di aprire il centro a quell'ag-

<sup>6</sup> Per gli studi sull'approvvigionamento di cibo e altri beni «naturali», si vedano ABAD 2002, EASTERBY-SMITH 2017. Si veda anche ROCHE 1997.

<sup>7</sup> «[...] l'historien ne peut plus se permettre aujourd'hui de séparer la ville de son enveloppe rurale et de considerer l'agglomération sans ses modes de subsistance», CHASTEL 1977, p. 13.

<sup>8</sup> «Le città sono insomma esplose, espandendosi a largo raggio nei loro dintorni e diventando degli agglomerati. Ora, tale evoluzione è stata non solo colta, ma in parte anticipata dalla cultura», CORBOZ 1998, p. 215.

<sup>9</sup> Ivi, p. 215. *Rousseau's passage is from the Lettre au Maréchal de Luxembourg* (20 January 1763).

glomerato periferie (i *faubourgs*) e di villaggi che si trovavano appena fuori dalle vecchie mura<sup>10</sup>. Attraverso un confronto tra mappe (anche manoscritte) e guide che mostrano le fasi successive di trasformazione dell'assetto dei confini urbani, si tenterà di mettere in relazione l'emergere del concetto di *environs* a cavallo del 1700 con l'apertura della città. Rispetto ai disegni, che per loro natura sono spesso opere di carattere privato, le mappe e le guide a stampa hanno una natura pubblica e esplicitamente politica. L'immagine dei dintorni prodotta da amministratori, cartografi e poliziotti è dunque diversa da quella che si rileva nel linguaggio usato da viaggiatori, guide e altri autori eruditi. Per gli uni, erano uno spazio di sfruttamento economico e conflitto sociale; per gli altri, uno spazio estetico, cioè un paesaggio.

### 1.1. I limiti della città

Il mutamento di percezione prodotto dalla progressiva espansione di Parigi nella campagna circostante può essere analizzato considerando tre fattori interconnessi. Il primo tra questi è che Parigi, proprio a partire dal 1670, era una città «senza sovrano» (*kingless capital*, per usare l'espressione di Colin Jones)<sup>11</sup>. Sia Luigi XIV che Luigi XV preferivano risiedere a Versailles e visitavano la capitale solo in rare occasioni. Dopo il febbraio 1670, data in cui lasciò il Louvre per trasferirsi nella nuova reggia, Luigi XIV fece ritorno a Parigi molto sporadicamente. Il suo successore, che non passò mai una notte in città, ordinò la costruzione di una strada per viaggiare comodamente tra Versailles e Saint-Denis senza passare dal centro. Il secondo fattore riguarda le campagne di edificazione e pianificazione urbana che, anche in assenza del monarca, ambivano a creare una città a immagine del potere<sup>12</sup>. Parigi rimaneva, e anzi diventava pienamente, il centro culturale e simbolico del regno attraverso un processo di monumentalizzazione del tessuto urbano e degli edifici, che gli storici chiamano, seguendo un lessico di Ancien Régime, *embellissement*<sup>13</sup>. In realtà, durante tutta l'età moderna, i sovrani francesi e i loro ministri avevano realizzato piani di rinnovamento urbano per trasformare Parigi in una capitale culturale globale sul modello di Roma, ma a confronto dei loro predecessori, Luigi XIV e Colbert indirizzarono i loro sforzi verso una vera e propria monumentalità. La città che avevano immaginato – e in parte realizzato – era una successione di monumenti, piazze e ponti imponenti, di parchi e giardini pubblici spettacolari. Al contempo, una politica di *laissez faire* aveva permesso la costruzione di nuove residenze private nella città e nei *faubourgs*. L'ultimo

---

<sup>10</sup> Introduction in CONCHON NOIZET OLLION 2017, pp. 9-14. Sul metodo di studio dell'espansione urbana si vedano RONCAYOLO 1989 e RONCAYOLO 1990.

<sup>11</sup> Sull'espressione *kingless capital* e la storia della città nel Settecento si veda JONES 2004, chapter 6.

<sup>12</sup> Sulla pianificazione urbana durante il regno di Louis XIV si vedano BERNARD 1972, DETHAN 1990.

<sup>13</sup> Il termine francese *embellissement* si riferisce sia alla pianificazione urbanistica, sia alla costruzione di nuovi palazzi e documenti, che alla decorazione architettonica. Su questo tema la bibliografia è vasta. A titolo introduttivo e con riferimento al passaggio da Louis XIV a Louis XV rimando a HAROUEL 1993, RANUM 2002, pp. 329-370. Fra i contributi più recenti mi limito a segnalare MASSOUNIE 2009, DESCAT 2018.

fattore determinante per la nuova percezione della città è in parte un esito dell'espansione urbana e riguarda il controllo amministrativo<sup>14</sup>. Siccome era difficile per la polizia e l'amministrazione cittadina applicare le regolamentazioni alle costruzioni, specialmente nei *faubourgs*, una serie di ordinanze reali provarono a regolare i limiti cittadini. Queste regolamentazioni successive, di difficile applicazione e modificate più volte nel corso del Settecento, rivelano il carattere instabile dei confini amministrativi.

Da questa sintesi di fattori storici complessi sarà già evidente che il processo di trasformazione urbana mette in discussione la definizione stessa di città, sul quale possiamo soffermarci brevemente: secondo quali criteri si possono stabilire i confini di una capitale demilitarizzata? La risposta dipende dalle prospettive contrastanti del re, dell'amministrazione cittadina, e di vari gruppi sociali<sup>15</sup>. Fino al primo Settecento, secondo la teoria morfologica delle origini delle città, basata sull'opposizione tra verticale e orizzontale, si riteneva che gli insediamenti umani derivassero da forme di difesa militare. L'espressione *plat pays* viene usata dagli storici francesi per descrivere il territorio intorno alle città fortificate perché storicamente queste erano caratterizzate in verticale e le aree intorno a esse si pensavano come piane<sup>16</sup>. Benché questa teoria divenne inadeguata per descrivere la varietà di strutture dell'urbano, l'idea che le fortificazioni definiscono la città era profondamente radicata<sup>17</sup>. Nel 1694, il dizionario dell'Académie française definiva la città come una concentrazione di edifici racchiusi tra mura<sup>18</sup>. Nel 1673, quando cominciarono la demolizione delle porte nella cinta muraria di Philippe Auguste che separava il centro dai *faubourgs*, vaste aree attorno alle fortificazioni tornarono disponibili per nuove costruzioni e, per la prima volta, i limiti della città erano fisicamente meno delineati. Le rappresentazioni successive date da mappe e atti amministrativi posso efficacemente illustrare i tre fattori interdipendenti citati sopra e rivelare il grado di difficoltà nel gestire una capitale senza sovrano né fortificazioni.

Le piante di Parigi, la cui produzione aumentò in maniera considerevole nella prima metà del Settecento, mostrano i modi in cui i poteri la immaginavano<sup>19</sup>. La famosa mappa di Mattheus Mérian (1593-

<sup>14</sup> Sul processo di divisione di Parigi in quartieri, si veda PILLORGET, VIGUERIE 1970. Sul controllo amministrativo, più in generale, PIACENZA 1990.

<sup>15</sup> Sulle prospettive diverse di vari gruppi sociali, si vedano l'articolo di Mathieu Marraud intitolato *Conflits de frontière, délimitation commerciale et spatiale des droits à Paris* in CONCHON NOIZET OLLION 2017, pp. 93-112 e l'articolo di DIANE ROUSSEL sulle pratiche sociali dei margini dal titolo *Limites vécues et pratiques sociales des marges de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, in CONCHON NOIZET OLLION 2017, pp. 131-148.

<sup>16</sup> Si veda il bel volume sugli spazi liminali nelle città d'Ancien Régime: D'ORGEIX 2019.

<sup>17</sup> Secondo la *Description de la France* di Jean-Aymar Piganiol de La Force, che era stato scritto a seguito dei viaggi dell'autore nel paese, il piccolo marchesato di Barbesieux in Santonge «était autrefois entourée de murailles, ce qui fait qu'elle porte le titre de ville», PIGANOL DE LA FORCE 1718, vol. IV, p. 355. Per un commento a questo passo si veda Lepetit 1979. Più in generale, sulla rappresentazione delle città francesi come luoghi chiusi tra mura, si vedano VAN EMDEN 2000, MORET 2009.

<sup>18</sup> Si veda il lemma *ville*: «Assemblage de plusieurs maisons disposées par ruës & fermées d'une closture commune qui est ordinairement de murs & de fossez», DICTIONNAIRE 1694, vol. II, p. 644.

<sup>19</sup> Tra i molti atlanti sulla topografia storica di Parigi, segnalo BOUTIER, SARAZIN, SIBILLE 2002. Per una storia concisa della cartografia parigina nel Settecento si veda ROCHE 1987, pp. 12-13.

1560) adattata e ripubblicata da Melchior Tavernier (1594-1665) nel 1635 illustra non tanto la topografia di Parigi, quanto una visione ideale della città racchiusa in un sistema di difesa perfetto (fig. 1.1)<sup>20</sup>. Si vedono bene le tre cinte murarie: la *enceinte* detta Philippe Auguste (costruita tra il 1190 e il 1210), la *enceinte* Charles V (tra il 1356 e il 1358), e la cosiddetta *enceinte bastionnée*, i cui bastioni detti *des fossés jaunes* (databili al 1553, e completati in fasi successive fino al 1630) protendono verso Nord<sup>21</sup>. La nitidezza del disegno, e il layout così regolare e geometrico, servono a enfatizzare la funzione di protezione e di circoscrizione dello spazio urbano. In realtà, lo storico Henri Sauval (1623-1676), che scriveva pochi decenni dopo il completamento dei bastioni verso il 1660, osservava che le fortificazioni erano in uno stato di cedimento e, nei quartieri del Sud, praticamente in rovina:

Voilà bien de la dépense, sans doute, pour fortifier Paris; et cependant cette ville passe pour l'une des moins fortes du Royaume. Véritablement elle est environné de fossés fort larges et profonds, mails ils sont secs et couverts des maisons des faubourgs en plusieurs endroits, et même, quelque peine que l'on se soit donnée pour y faire venire de l'eau, jamais on n'a pu en venir à bout. Le quartier que nous appelons la Ville, à la vérité, est entouré de courtines, de remparts, et de bastions, mais ils ne sont ni couverts, ni défendus d'aucune demi-lune, et nos ingénieurs partout y trouvent beaucoup à redire. Quant à la clôture de l'Université, ils y remarquent bien d'autres défauts: si les tours et les murailles qui l'environnent ne sont pas les mêmes que fit faire Philippe Auguste, elles approchent si fort de la manière de batir de ce temps-là qu'on croît qu'elles ont été renouvelées simplement sur le premier plan; joint qu'on les entretient fort mal: les unes penchent et s'entrouvent, les autres sont ruinées, en quelques endroits elles servent de mur mitoyen tant aux maisons des faubourgs que de la ville, ailleurs elles se trouvent dégarnies de terre et de remparts. En un mot, après tant de frais et de soins, on n'a fait autre chose que de lui donner la forme d'une ville, pour la distinguer d'un village, ainsi toute sa force consiste seulement dans la multitude de ses habitants<sup>22</sup>.

Quest'ultima frase è una definizione notevole di città come sistema di difesa: siccome la struttura difensiva di Parigi stava diventando fragile, gli abitanti si sarebbero trovati a dover fornire una protezione suppletiva per la loro stessa sicurezza. Sauval intuisce anche che l'estensione e la forza dell'area urbana dipende dal numero degli abitanti. In questo modo veniva smorzata quella rappresentazione ideologica della città che abbiamo visto nella mappa di Merian, e cominciava a sgretolarsi proprio quella definizione di Parigi come conglomerato dai confini stabili. In seguito al processo di demilitarizzazione, la densità di popolazione e la funzione amministrativa – ad esempio, se era sede di un titolo reale – divennero misure

---

<sup>20</sup> BnF, Département Cartes et plans, GE BB-246 (XI, 117-119). Louis Marin ha dato una lettura magistrale di quest'immagine per dimostrare che le mappe, per la loro capacità di visualizzare un luogo nella sua interezza, hanno sempre una natura utopica che corrisponde allo «spazio critico dell'ideologia», si veda MARIN 1973, p. 257.

<sup>21</sup> Sui remparts la bibliografia è vasta. A titolo introduttivo, si veda l'ottimo volume di GAGNEUX, PROUVOST 2004.

<sup>22</sup> SAUVAL 1724, vol. I, pp. 44-45. Rimasto inedito alla morte del suo autore, il testo di Sauval fu poi pubblicato dal suo collaboratore 1724, come descritto nel testo pubblicato dell'*Histoire*, ed ebbe un successo considerevole, MIGNOT 1983.

migliori per definire la città rispetto ai criteri morfologici<sup>23</sup>. Un buon esempio di questo cambio di passo è la descrizione di Parigi data da Piganiol de la Force, in cui si elogia al contempo la situazione geografica, lo status simbolico di sede della monarchia, e il carattere monumentale: «La situation avantageuse de cette ville et le séjour qu'y ont fait nos Roys l'ont rendue une des plus considerable qu'il y ait au monde. Il est impossible de voir Paris sans être frappé de sa vaste étendue, de nombre de ses habitans, de la magnificence de ses maisons et des meubles et équipages des ceux qui l'habitent»<sup>24</sup>. Ma il problema della definizione dei confini urbani restava aperto.

Nonostante gli sforzi di Luigi XIV per rendere più funzionali i distretti del Sud – ad esempio con la costruzione dell'Osservatorio e l'insediamento del Jardin du Roi nel faubourg Saint Marcel – l'enfasi del pianificatore rimase fermamente ancorata al centro. Il fallimento dell'amministrazione reale nella riorganizzazione dei distretti più esterni si rifletteva così nella reputazione dei *faubourgs* come luoghi caotici, sovrappopolati e dunque pericolosi. Il conflitto lungo i limiti della città era particolarmente forte nel caso del faubourg Saint Antoine, che nel 1716 veniva descritto dagli ufficiali di polizia come tanto vasto e caotico da sembrare «s'élever contre Paris pour détruire à la fin la ville même»<sup>25</sup>. Le principali argomentazioni contro l'estensione dei confini cittadini dentro i *faubourgs* erano la difficoltà di ottenere tasse e altri contributi, di assicurare un controllo di polizia fuori dalle mura, di poter provvedere ai bisogni di beni e servizi di prima necessità, e infine di limitare il trasferimento *intra muros* di quegli artigiani che non si attenevano ai regolamenti corporativi. Colbert temeva che una città troppo grande rischiasse la fine delle città antiche, «qui avaient trouvé en elles-mêmes le principe de leur ruine, étant très difficile que l'ordre et la police se distribuent commodément dans toutes les parties d'un grand corps»<sup>26</sup>. La famosa battuta di Marivaux del 1734 – «Paris, c'est le monde; le reste de la terre n'en est que les faubourgs» – acquisisce un nuovo significato se letta alla luce di questi conflitti urbani latenti<sup>27</sup>.

Luigi XIV e Luigi XV cercarono di mitigare la situazione attraverso ordinanze che stabilivano nuovi confini. Nel 1674, fu rinnovato il divieto di costruire fuori dai limiti cittadini perché la situazione era ormai fuori controllo: la proibizione di costruire e di coltivare un orto veniva evasa pressoché ovunque. Si decise di collocare nuove pietre di confine (*bornes*) ai limiti esterni dei *faubourgs*, lungo un perimetro di 19 km<sup>28</sup>. Siccome questi limiti non vennero comunque rispettati, tre dichiarazioni reali datate 18 luglio 1724, 29 gennaio 1726 e 23 marzo 1728 stabilirono nuovi limiti appena più ampi e ordinarono la collocazione di un

---

<sup>23</sup> Su questo punto si veda LEPETTIT 1980.

<sup>24</sup> PIGANIOLE DE LA FORCE 1718, vol. II, p. 72.

<sup>25</sup> Questa citazione è tratta da un Memoir che cita KAPLAN 1988, p. 356.

<sup>26</sup> Lettera di Colbert citata *ibidem*.

<sup>27</sup> Questa citazione da *La Méprise* di Marivaux, è presa da ROCHE 1993, p. 582.

<sup>28</sup> LAVEDAN, HUGUENEY, HENRAT 1982, p. 141.

centinaio di nuovi *bornes* «à la dernière maison construite»<sup>29</sup>. Contestualmente, veniva intrapresa la più grande campagna di censimento degli edifici dei faubourg fino ad allora<sup>30</sup>. Questa impresa monumentale, portata avanti dal Duca di Bourbon e poi da Fleury, ebbe come risultato la numerazione degli edifici, la loro descrizione architettonica, e persino la descrizione dello stato degli interni<sup>31</sup>. La situazione che risulta da queste campagne è diseguale, con alcuni quartieri che erano cresciuti più degli altri e in modo più veloce nei decenni precedenti: ad esempio, da quando il Reggente duca d'Orléans aveva riportato la corte in città, nel Faubourg Saint-Honoré, un tempo un'area acquitrinosa utilizzata da piccoli coltivatori per crescere piante ornamentali e alberi, sotto l'impulso della speculazione edilizia erano state costruite le residenze più lussuose della capitale e gli architetti dell'aristocrazia lavoravano senza tregua<sup>32</sup>. Di fronte all'amministrazione, le disuguaglianze sociali determinavano il peso politico: dopo le dichiarazioni del 1724 e 1726, il gruppo di proprietari e investitori di Saint-Honoré scelse come portavoce un *Conseiller au Parlement* per sollecitare con un Mémoire datato 1733 una deroga, che venne infatti concessa nel 1740.

Per rispondere alla necessità di avere un'immagine più corretta di una situazione ancora irrisolta, nei primi decenni del Settecento aumentò considerevolmente il numero di mappe commissionate dalla città di Parigi; queste mappe erano quindi le prime a illustrare la città con un alto grado di dettaglio, secondo le ultime tecniche planimetriche. Tra le più conosciute, quelle commissionate all'abate Jean Delagrive (1689-1757), *géographe de la ville de Paris*, illustra proprio una particolare attenzione alla questione del limite. Una versione in piccolo della mappa di Parigi del tentativo di Delagrive del 1718, illustrava il *Traité de la Police* del *Commissaire de Police* Nicolas de Lamare (pubblicata nel 1722) (fig. 1.2), cioè una storia della città dal punto di vista della polizia amministrativa, che includeva perciò una cronaca dettagliata dei decreti reali di controllo territoriale<sup>33</sup>. Nel quarto volume, all'interno di una discussione sull'approvvigionamento, sulla pianificazione e sul decoro urbano, de Lamare decise di includere una disamina sul *travail des limites*, occupandosi di dettagliare come le ordinanze sarebbero state implementate attraverso controlli frequenti e un censimento annuale degli edifici<sup>34</sup>. Un atteggiamento fiducioso nel potere della polizia fa scrivere al commissario che «il semble que Paris, parvenu de nos jours au plus haut période de sa grandeur, ne passera plus les termes qui lui sont marqués, le Roi et le Citoyens sont également intéressés à maintenir la durée de son état actuel»<sup>35</sup>. Come ha osservato Michel Foucault nella sua analisi del *Traité*, nel Sei e Settecento la

<sup>29</sup> Per una lista dei confini (*bornes*) posti nei primi due decenni del secolo, si veda PRONTEAU 1998, pp. 20-30.

<sup>30</sup> Una quarta dichiarazione del 28 settembre 1728 era essenzialmente una deroga alla legge a favour di un gruppo di marchand tanneur. Si veda in proposito PRONTEAU 1998, p. 47.

<sup>31</sup> Queste carte manoscritte con i nomi delle strade e i numeri degli edifici sono stati prodotti in quattro copie. Per la copia degli Archives Nationales, si veda il numero d'inventario Z-1F-934 (vols. I-XIII).

<sup>32</sup> DERENS 2001, pp. 138-139.

<sup>33</sup> BnF, département Cartes et plans, GE C-6961 (A).

<sup>34</sup> DELAMARE 1705, vol. IV, Titre X, Chapitre III.

<sup>35</sup> Ivi, 405.

polizia era soprattutto pensata in termini di urbanizzazione, cioè di pianificazione di uno spazio di controllo idealmente urbano<sup>36</sup>. Mentre nel *neuvième plan* del *Traité* la città era limitata dai confini amministrativi e costretta in uno spazio circolare, la mappa dei dintorni di Parigi di de Lagrive, realizzata e pubblicata tra il 1731 e il 1740 con un'attenzione particolare al dettaglio e alla precisione sia geografica che topografica, aveva un'estensione meno definita. Infatti venne pubblicata su nove lastre diverse; al centro si trova una mappa della città, mentre nelle altre lastre vediamo i dintorni giungere fino alle residenze reali quali Versailles, Meudon, Marly e St Cloud a Ovest e a Sud, villaggi come Saint Denis a North, e Noisel a Est, oltre il castello di Vincennes (figg. 1.3.a e 1.3.b)<sup>37</sup>. Parigi viene situata in mezzo a un territorio di campi coltivati, talvolta collinare, dove vengono segnalati i mulini a vento e altre costruzioni vernacolari. Il paradosso che emerge dal confronto tra queste mappe, le prime a illustrare la città a seguito dell'abbattimento delle antiche fortificazioni, è proprio quello tra una visione amministrativa, che tende a chiudere e delimitare, e una visione geografica, che sembra riconoscere il territorio urbano come più ampio e articolato. La stessa autorità che aveva il compito di limitare le costruzioni e gestire il conflitto sociale era consapevole che la nuova struttura urbana era stata pensata anche per incentivare gli scambi commerciali internazionali e per facilitare gli spostamenti della corte nel territorio circostante.

L'intento generale che stava alla base dell'operazione di apertura dei confini è svelato da una mappa manoscritta che, più delle mappe pubblicate, rivela il carattere utopico del progetto. La pianta su cui Luigi XIV e Colbert lavorarono negli anni Sessanta del Seicento è una pietra miliare della pianificazione assolutista che illustra come il re e il suo ministro vedevano la forma e il nuovo assetto delle aree attorno alle fortificazioni e alle porte. Commissionata tra il 1673 e il 1675 dal *Prévot des marchands* all'*architecte de la ville de Paris* Pierre Bullet (c. 1639-1716), assieme a François Blondel, questa mappa mostra uno schema molto diverso da quello che sarà implementato nei decenni successivi (fig. 1.4.a)<sup>38</sup>. Nonostante le dimensioni colossali – misura 240 cm su ogni lato – la mappa illustra la città in maniera schematica, come uno spazio vuoto punteggiato da monumenti e da una rete sommaria di strade. L'unico elemento ben dettagliato è la circonferenza di viali alberati che si trovano al posto delle vecchie mura, uno spazio che Yoann Brault ha chiamato «membrana porosa» per le molteplici aperture verso i *faubourgs* (fig. 1.4.b)<sup>39</sup>. La pianta di Bullet rispondeva quindi in prima battuta alla visione colbertiana, pienamente in linea con la sua teoria economica, della capitale come luogo di transito commerciale. Due cartouches decorative nella porzione supe-

<sup>36</sup> «Seventeenth- and eighteenth-century police was thought essentially in terms of what can be called the urbanization of the territory. Basically, this involves making the kingdom, the entire territory, into a sort of big town», FOUCAULT 2007, p. 336.

<sup>37</sup> BnF, département Arsenal, EST-1509 (4).

<sup>38</sup> Il titolo della mappa per intero è *Plan de Paris levé par les ordres du Roi et par les soins de messieurs les prévôts des marchands et échevins et par les sieurs Bullet, architecte du roi et de la ville, sous la conduite de monsieur Blondel, maréchal de camp aux armées du roi, directeur de l'académie royale d'architecture et maître de mathématiques de monseigneur le Dauphin*. Il manoscritto si trova alla BnF, Cartes et Plans, Réserve, GE A-54. Per i documenti relativi a questa commissione, si veda AN H2\* 1824, 30 June 1673.

<sup>39</sup> BRAULT 2000, pp. 29-37.

riore del cartone celebrano la prosperità finanziaria di Parigi sotto il Re Sole (figg. 1.4.c e 1.4.d). Sulla sinistra, una figura di giovane Apollo guida il carro per raggiungere, dall'altro lato del cartone, un gruppo allegorico (molto danneggiato) che include una divinità fluviale e una figura dell'Abbondanza accompagnata da putti che portano una corona e spargono denari.

L'effetto di lungo termine di questo intervento radicale lungo i limiti cittadini fu la costruzione di *boulevards* alberati ed elevati dove una volta si trovavano i bastioni, che poi divennero caratteristici della città. Un *arrêt du Conseil d'Etat* datato 7 giugno 1670 determinava che una *rue pavée* di larghezza considerevole dovesse essere costruita su un terrapieno e che due file di alberi fossero piantati ai lati della strada<sup>40</sup>. Tale indicazione seguiva la consuetudine di usare alberi sui terrapieni per solidificarne la struttura e per avere scorte di legna in tempi di guerra, come si vede nel trattato di fortificazioni pubblicato nel 1600 da Jean Errard de Bar-le-Duc (fig. 1.5)<sup>41</sup>. L'invenzione di viali affiancati da file di olmi è di solito considerata come il primo tentativo di creare una passeggiata naturale cittadina; oggi gli storici sostengono invece che la funzione primaria di questi spazi fosse quella di facilitare la circolazione commerciale. Per apprezzare tale argomentazione questi interventi urbani devono messi a confronto con altre misure quali la creazione di nuove strade nei vecchi quartieri per rendere più fluido il passaggio dalla città ai dintorni<sup>42</sup>. Il rapporto di causalità che si vuole vedere tra la costruzione dei *boulevards* e la nuova pratica sociale della *promenade* è soltanto un effetto secondario e originariamente non previsto dai piani di Colbert<sup>43</sup>. La descrizione offerta da de Lamare di un «Cours planté d'arbres pour leur délices et qui fait également connoître la magnificence de leur Ville et sa sécurité présente» può spiegare la tradizionale interpretazione dei *boulevards* come luogo dedicato ad attività di svago<sup>44</sup>. Nel corso del Settecento però il termine *boulevard* non era frequente, e si usava piuttosto il termine *cours* – talvolta anche *rempart* – a indicare un lascito storico di questi spazi come multifunzionali.

Nell'insieme, il processo di demolizione, ricostruzione e implementazione di nuovi limiti amministrativi durò per molti decenni dato che, da subito, divenne evidente che il progetto di costruire un anello continuo di viali era irrealizzabile nella forma prevista dalla pianta di Bullet. Già nel 1684, l'amministra-

<sup>40</sup> «Le roi étant en son Conseil s'étant fait représenter [...] le plan qu'il avait fait faire des remparts depuis la porte Sainte Antoine jusqu'à celle de Saint Martin de longueur d'environ 1200 toises sur 16 toises de largeur planté d'arbres qui doit être construit à la place des anciens remparts et fosses [...] et dedans duquel rempart sera laissé une rue pavée de 3 à 4 toises de large», Arrêt du Conseil d'Etat (7 June 1670), AN H2\* 1882.

<sup>41</sup> «Ne faut obmettre de planter sur les ramparts des ormeaux, ou autres sortes d'arbres qu'on advisera pour le mieux, tant pour le plaisir qu'on en reçoit de jour en jour, (comme chacun sait) que pour l'utilité et profit qu'ils apportent en temps de siège, où le bois est ordinairement rare, non seulement pour le chauffage, mais aussi pour faire gabions, fascines, et autres oeuvres, qui servent à la Fortification». ERRARD 1622, Premier livre, s.p. Si veda l'articolo di Brault dal titolo *Fortifications, esplanades et champs de Mars. Nature citadine et principes de contiguïté entre civils et militaires*, in RABREAU 2007, pp. 203-213.

<sup>42</sup> Si veda BRAULT 2001.

<sup>43</sup> Sulla *promenade*, si veda TURCOT 2005, e, più avanti, il capitolo 2.

<sup>44</sup> DELAMARE 1705, vol. I, Titre VI, Ch. VIII, p. 87.

zione cittadina dichiarò che il Cours du Midi, che costituiva l'apertura principale della membrana che copriva il lato sud della città, era troppo complesso da eseguire, e fino alla metà del Settecento i lavori su questa parte dell'anello vennero interrotti<sup>45</sup>. Nella prima parte del secolo, la porzione del Cours du Midi che era già stata completata assieme alle arterie principali aperte dagli ingegneri dei Ponts et Chaussées servì da entrata in città, così che la sua funzione originaria come parte dell'anello di viali fu di fatto abbandonata. Il problema dei limiti fisici della città rimase anch'esso irrisolto alla morte di Luigi XV. Il sistema di *barrières* per riscuotere le tasse e per controllare le merci che rimase in funzione per tutto il secolo – essenzialmente una palizzata in legno – non era molto efficace. Un nuovo sistema di mura, il tristemente noto *mur des Fermiers généraux*, più sottile delle vecchie mura, fu eretto solo nel 1784<sup>46</sup>.

Nonostante il processo di transizione fosse lento e ostacolato da complessità organizzative oltre che da tensioni sociali, nel corso di qualche decennio la città si era decisamente aperta ai *faubourgs* e alla campagna. Se il territorio parigino in senso lato era uno spazio di potere – capitale del regno, sede di governo, e anche luogo simbolico della storia monarchica francese – esso era anche uno spazio di contestazione e tensione verso quel potere. Mentre le *élites* e gli abitanti dei *faubourgs* reclamavano per sé i margini della città, ora abitabili, l'amministrazione reale o cittadina mostrava di preferire il mantenimento di un controllo al fine di incrementare l'accessibilità del centro urbano e agevolare la vocazione commerciale della città. Il motore dei vari interventi urbanistici su Parigi era l'ampliamento della rete viaria che seguiva le necessità di una nuova epoca di scambi e di viaggi. La comparsa del termine *environs* nella sfera culturale in relazione all'ambiente naturale è in contrasto con l'assenza del termine nel linguaggio amministrativo e nel *Traité de police*. Solo il centro e i *faubourgs* sono menzionati da de Lamare, sempre attento a non sconfinare oltre i limiti della sua giurisdizione<sup>47</sup>. Eppure, la storia dei dintorni di Parigi comincia proprio quando le tensioni sociali e politiche causate dal processo di demilitarizzazione rivelarono l' inadeguatezza della nozione amministrativa di città. Si può dire che la diffusione del termine *dintorni* sia un indizio della tensione tra due visioni diverse di ciò che costituiva l'agglomerato urbano. L'uso prevalente del termine *environs* in ambito culturale mostra che tra gruppi sociali privilegiati, in parte sovrapposti all'élite artistica dell'epoca, vivevano a cavallo tra diverse densità urbane e valicavano spesso i confini amministrativi spostandosi continuamente tra il centro e i dintorni. Definire più precisamente quest'area diventa perciò cruciale ai fini di descrivere le pratiche di disegno che ci interessano.

<sup>45</sup> Arrêt du Conseil d'Etat (4 Novembre 1684), AN, Q1 1357. Sull'impossibilità di completare molti dei progetti urbanistici cominciati nel corso del Settecento, si veda CARBONNIER 2009.

<sup>46</sup> N. LYON-CAEN, *Les barrières de l'octroi de Paris*, in CONCHON NOIZET OLLION 2017, pp. 77-86.

<sup>47</sup> Nel capitolo "Etendue, bornes et limites de la ville de Paris", titre XI, Chapter III emerge come l'autore sia attento a evitare gli sconfinamenti oltre i limiti dei *faubourgs*.

## 1.2. Storia lessicale dei dintorni

Il termine *environs*, che nella Francia del Settecento corrisponde all'italiano «dintorni» ed è ugualmente usato per descrivere le zone rappresentate nei disegni di natura urbana, definiva semplicemente i territori circostanti e limitrofi, come si è visto brevemente nell'Introduzione. Nel linguaggio artistico, il termine entrò dapprima nei testi elaborati al mercato dell'arte quali cataloghi e altri materiali archivistici, e solo in un secondo momento lo troviamo nei testi teorici<sup>48</sup>. Già nel catalogo della vendita dei disegni di Crozat del 1741, Pierre-Jean Mariette descrive i disegni della campagna romana realizzati da artisti fiamminghi, francesi o italiani come «faits aux environs de cette Ville»<sup>49</sup>. Come si vedrà più avanti, nei cataloghi della seconda metà del secolo tale dicitura sarà molto comune per descrivere i disegni della campagna parigina fatti da Jean-Baptiste Oudry o François Boucher, in un tentativo di simulare i luoghi mitici della tradizione europea attraverso la creazione un'estetica propria della natura francese. Se l'uso ripetuto del termine da parte di Mariette nel catalogo della vendita della collezione di Pierre Crozat del 1741, che a conti fatti divenne la guida europea allo studio del disegno, poté contribuire alla sua diffusione nel linguaggio artistico, inizialmente egli lo prese da altri generi letterari: la storia naturale e le guide di viaggio. Un'analisi genealogica dell'uso di questa parola porterà infatti alla luce le associazioni e variazioni di significato nate in un ambito culturale ampio e mantenute fino al secondo Settecento.

In termini generali, la letteratura storica, poetica e turistica del Sei-Settecento presenta il territorio parigino come un paesaggio bellissimo, fertile e di favorevole condizione atmosferica. A titolo di esempio, si può considerare l'introduzione di una delle prime edizioni della *Description de Paris* di Piganiol de la Force, in cui si lodava la morfologia del territorio in questi termini: «Le terroir des environs de Paris est plein et uni, entrecoupé de quelques montagnes et colines»<sup>50</sup>. Ma come poter localizzare i dintorni? Come calcolare l'estensione di questo territorio situato oltre i confini della città? La domanda non può essere evasa facilmente, né per quanto riguarda la possibilità di stabilire i confini di prossimità alla città – i *faubourgs*, come si è detto – né lo spazio regionale più ampio, cioè l'estensione degli *environs* nel territorio nazionale. Innanzitutto, la semplice definizione di *environs* come «lieux d'alentours» che si trova nel dizionario di Antoine Furetière del 1690 resta flessibile e indefinita<sup>51</sup>. Nelle edizioni successive, il termine

<sup>48</sup> Attraverso una ricerca nel Getty Provenance Index Database si scopre che il termine cominciava a divenire frequente negli anni Quaranta, cioè quando si cominciarono a pubblicare i cataloghi. Sulla nascita dei cataloghi a stampa si veda POMIAN 1990, pp. 161-168.

<sup>49</sup> Si veda l'esempio, tra gli altri, dei fogli della vendita attribuiti a Poussin: "Paysages du Poussin, la plus grande partie faits d'après nature dans les vignes de Rome, ou aux environs de cette ville" in MARIETTE 1741, Lot. 974-983.

<sup>50</sup> Vale la pena di citare il passaggio per intero: «L'air de Paris et des environs est un peu grossier, et cependant fort sain. La bonté des eaux de la Seine, et des fontaines de Rongis et d'Arcueil ne contribue pas peu à la santé des habitans. Celle de la Seine sur tout, est bonne dans les fièvres ardentes et dans les maladies d'obstruction [...] les eaux de Gonesse [...] les eaux de la fontaine minerales de Passy [...] la petite riviere de Bièvre ou des Gobelins [...] Le terroir des environs de Paris est plein et uni, entrecoupé de quelques montagnes et colines», PIGANOL 1718, vol. II, pp. 2-3.

<sup>51</sup> FURETIERE 1690, ENVIRONS, s.m. plur.

sembra aver acquisito una valenza estetica e associarsi maggiormente alla capitale, come si evince dalla frase usata come esempio: «Les environs de Paris sont fort beaux» che sostituiva l'esempio dell'assedio militare dell'edizione del 1690<sup>52</sup>. Si può dunque supporre che tra il 1690 e il 1725, il termine era solitamente usato per descrivere quelle aree, solitamente destinate all'agricoltura, che si trovavano immediatamente fuori dal perimetro delle vecchie mura, tra i villaggi che componevano i *faubourgs* e che arrivavano almeno fino alle residenze reali. Infatti, una guida del 1732 ammetteva che *environs* era un «un nom vague» che avrebbe richiesto una definizione più precisa<sup>53</sup>. Questa vaghezza in realtà aveva una doppia funzione: serviva a indicare la cintura verde che circondava Parigi come area indefinita, cioè non regolata dal potere governativo, e a suggerire l'idea di movimento che accompagnava le pratiche erudite e turistiche che avvenivano in questi luoghi.

Tale significato generico può essere anche considerato alla luce dei postulati classici degli studi urbani sulla dialettica distanza/prossimità<sup>54</sup>. Le definizioni dei dintorni basate sulla distanza dal centro cittadino servono a dare risalto alle differenze sociali ed economiche tra luoghi e a considerare la rispettiva accessibilità alle risorse naturali, mentre la coppia centro/periferia si riferisce a una relazione simbolica totalmente sbilanciata verso la dominazione del primo sulla seconda<sup>55</sup>. Nel *dictionnaire de Trévoux*, pubblicato nel 1732, la traduzione latina di *environs* – *finis, ambitus, vicinia* e *vicina loca* – mette in evidenza la prossimità più che le relazioni di (dis-)equilibrio<sup>56</sup>. Nello stesso dizionario, la definizione del termine *banlieue* come «Environs d'une ville qui sont dans l'étendue d'une lieue» conferma che il termine era usato in senso generico e non gerarchico<sup>57</sup>. A mano a mano che il termine divenne comune nella sfera culturale, si associarono il significato di spazio di continuità e di prossimità con la città e il sottotesto che ne implicava la raggiungibilità tramite uno spostamento non troppo faticoso.

L'uso del termine, come si è accennato nell'Introduzione, diventa più comune con lo sviluppo di pratiche sperimentali di campo nell'ambiente naturale. Penso soprattutto a quelle pratiche – quali agromensura, esplorazione botanica, spedizione archeologica – che Stéphane Van Damme ha proposto di vedere come agenti di definizione dello spazio urbano stesso, cioè considerandone il senso antropologico

<sup>52</sup> FURETIERE 1725, t. 2, ENVIRONS.

<sup>53</sup> «Qu'on se contente de trouver ici *sous un nom vague des Environs de Paris*, non seulement les maisons royales et les autres de particuliers qui sont en effet près de cette ville, mais aussi plusieurs qui en sont un peu éloignées», ANTONINI 1732, p. 140 [corsivo mio].

<sup>54</sup> Sulla dialettica distanza/prossimità, che è fondamentale per la teoria urbana di Georg Simmel, si veda WEIDMANN, JONAS 2006, pp. 19-31.

<sup>55</sup> Si veda l'articolo «Centre/Périphérie», in LÉVY, LUSSAULT 2003, pp. 165-168.

<sup>56</sup> *Dictionnaire universel* 1732, t. 2, s.p.

<sup>57</sup> Ivi, t. 1, s.p. Sulla definizione del termine *banlieue* in epoca pre-moderna e moderna, si vedano l'intervento di A. Chédeville, in DUBY 1980, pp. 105-110 e BOURLET 2002. In un articolo altrimenti molto interessante sulla storia dei sobborghi, Hélène Noizet e Caroline Bourlet non fanno differenza tra i termini *banlieue* e *environs*, considerando solo il primo nella loro analisi di lungo corso: *La banlieue de Paris XII-XVIII siècle*, in CONCHON NOIZET OLLION 2017, p. 44.

ed epistemologico di *creazione* di conoscenza<sup>58</sup>. Nei testi pubblicati da autori che appartenevano a diverse «comunità della conoscenza» (*knowledge communities*), tra cui storici, farmacisti, botanisti, giardinieri, ingegneri, ecc., si trovano nozioni differenti di distanza spaziale e una diversa percezione della scala di analisi – più limitata per gli uni, più ampia per gli altri. Nonostante gli interessi diversi verso il territorio naturale e l'ampio spettro di pratiche che ne era espressione, queste comunità differenti contribuirono a una scrittura comune della storia naturale della città che rende oggi la percezione del suo territorio (come la rendeva allora) molto più stratificata e complessa di quanto fosse stata fino a quel momento, cioè almeno fino a metà Seicento. Il programma istituzionale ed editoriale che risulta da questo lavoro collettivo include inventari, cataloghi, opere archivistiche e di classificazione volte a integrare e valorizzare presso il pubblico internazionale proprio le pratiche erudite di esplorazione e descrizione, e non solo i loro risultati. Ciò è evidente dalla loro scrittura, sempre attenta alla descrizione dell'esperienza<sup>59</sup>. Secondo questa linea storiografica, la mancata integrazione di queste esperienze nella letteratura scientifica moderna, a differenza di quella storico-archeologica, è dovuta al processo di naturalizzazione degli oggetti di ricerca<sup>60</sup>. Per quanto riguarda i dintorni di Parigi, descritti dalla letteratura successiva come un luogo «naturalmente» ricco di risorse e di elementi di interesse, tale processo ha significato una mancanza a livello di analisi dello spazio. Così è sembrato che i naturalisti opponessero una visione della natura oggettivata, derivante dall'uso di metodi e strumenti tecnici innovativi, all'approccio antiquario degli storici eruditi, i quali cercavano nei dintorni una successione di edifici, monumenti, e infrastrutture lasciati da comunità del passato. E invece, secondo gli sviluppi recenti della storiografia scientifica, tutti gli ambiti del sapere urbano erano accomunati da un metodo sperimentale, costruito sul campo.

In ambito culturale, la tensione tra «naturalizzazione» e «storicizzazione» dei dintorni emerge quindi nelle guide turistiche, un genere letterario apparentemente meno alto dei trattati scritti da scienziati professionisti. È su questo genere che concentreremo i nostri sforzi, in quanto le guide sono testi di mediazione tra ambienti culturali e tra registri epistemologici diversi. Nel periodo che ci interessa la produzione di guide di Parigi – espressione nella quale includo diari di viaggio e compendii di monumenti – è piuttosto diversificata: a cominciare dagli anni Settanta del Seicento, le guide vennero pubblicate e vendute a una velocità crescente (si veda l'Appendice A per un catalogo delle maggiori guide del periodo)<sup>61</sup>. Gilles Chabaud ha stimato che tra il 1601 e il 1800 vennero pubblicate circa 147 guide, solo 50 delle quali erano testi originali<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Su tali pratiche dello spazio urbano si vedano VAN DAMME 2012, capitolo 1 e VAN DAMME 2018, pp. 161-179.

<sup>59</sup> Sulla scrittura scientifica in rapporto al lavoro storico, si veda BRIAN 1995.

<sup>60</sup> Sui processi di naturalizzazione e sulle tensioni politiche a essi sottese, si vedano almeno INGOLD 2009 e INGOLD 2010.

<sup>61</sup> Sulla storia delle guide turistiche di Parigi, che risale al primo Seicento, si vedano DUMOLIN 1924, FIERRO 1996, pp. 1225-1227 (Guides).

<sup>62</sup> La maggior parte delle guide venne pubblicata dopo l'inizio del regno di Luigi XIV, CHABAUD 1998, CHABAUD 2000, CHABAUD 2000<sup>a</sup>.

Proprio le vicende editoriali particolarmente lunghe, unite al successo straordinario di alcune di esse, rendono le guide un ottimo strumento per lo studio diacronico di un concetto «debole» e «aperto» come quello di «environs». Nella scelta dell'oggetto di indagine di ciascuna guida, così come nella lingua scelta e nella struttura dei volumi, si possono seguire i cambiamenti di percezione dei dintorni in un determinato intervallo di date. Gli autori, che spesso lavoravano come guide turistiche professionali, non cercavano di essere originali e copiavano da una varietà di fonti, incluse le opere erudite di naturalisti e storici, dando però sempre maggior spazio alla postura epistemologica dei primi<sup>63</sup>. Uno sguardo soggettivo, l'enfasi sull'osservazione e l'esperienza, sono caratteristiche comuni a tutte le guide del periodo. Come si vedrà, dunque, la gita nei dintorni è presentata come un'esperienza nuova e un'aggiunta necessaria alle guide più moderne. Attorno alla metà del Settecento, l'inclusione dei dintorni nelle guide della città era ormai una consuetudine consolidata: «Il est assez d'usage d'accompagner la description de Paris de celle de ses environs. Pour m'y conformer, je travaille à décrire les maisons royales et celles des particuliers qui sont les plus dignes d'être visitées, à quinze lieues autour de cette Ville»<sup>64</sup>.

La questione dell'estensione dei dintorni torna però anche qui, come nelle mappe e nei dizionari. In una delle prime mappe che portano il titolo *Les environs de Paris*, pubblicata dal cartografo Nicolas de Fer nel 1698, la distanza tra città e villaggi dell'area suburbana è tra una e tre leghe, una distanza che corrisponde circa a un giorno di viaggio (fig. 1.6)<sup>65</sup>. In termini economici, però, la distanza che assicura la provvigione alimentare cittadina trapassava quel limite già dal Medioevo. Il sistema proposto da Reynald Abad per identificare le comunità del territorio cittadino dalla loro possibilità di accedere al mercato centrale – Les Halles – e tornare a casa nella stessa giornata, mostra che due o tre leghe sono la distanza massima considerata<sup>66</sup>. Nelle guide pubblicate a cavallo del secolo, però, coesistevano almeno due usi del termine *environs*, che dipendevano dal calcolo della distanza: i dintorni vicini, dove la nobiltà costruiva le nuove *maisons de plaisance* e dove lo Stato aveva deciso di stabilire le manifatture e le nuove infrastrutture scientifiche, come l'Osservatorio e il Jardin du Roi; e quelli più interni alla campagna, luoghi distanti che rimanevano associati allo splendore del regime assoluto e al suo sistema di privilegi. La letteratura seicentesca restituisce un'immagine della campagna molto diversa da quella che si trova nelle guide<sup>67</sup>. Qui

<sup>63</sup> La bibliografia sulle guide turistiche è vastissima. Per una lettura semiotica delle guide che mostra il rapporto tra testo e paesaggio osservato, si vedano COHEN 1985, GIANNITRAPANI 2007.

<sup>64</sup> DEZALLIER D'ARGENVILLE 1752, p. 10.

<sup>65</sup> BnF, Cartes et Plans, GE C-7281 (793). Questa mappa è una versione più dettagliata della precedente mappa dallo stesso titolo che era stata commissionata dall'Académie des Sciences nel 1674 e che era stata ottenuta da recenti innovazioni geodesiche, BLUMENFELD, MONTILLET, PINON 2018, pp. 34-35 e 40-41. Sulla misurazione ineguale delle leghe parigine (corrispondente circa a 4 km odierni), si veda DICTIONNAIRE 1694: «Espace d'une certaine étendue, qui sert à mesurer la distance d'un lieu à un autre, & qui contient plus ou moins de toises, selon les différens usages des provinces & des pays».

<sup>66</sup> Si veda ABAD 2002, ABAD 2002<sup>a</sup>.

<sup>67</sup> La bibliografia sull'immaginario del ritiro in campagna è vasta. Segnalo qui la pubblicazione di un numero speciale di *Dix-huitième siècle*, intitolato *Se retirer du monde* che include vari contributi interessanti sul tema, CUSSAC, RICHARD-PAUCHET 2016.

permane l'idea classicista di una campagna ideale, un ritiro dorato, in cui raramente sono menzionate le case dei borghesi costruite sulle rive dei canali appena fuori dai *faubourgs*, oppure il paesaggio agricolo in cui era prodotto la gran parte del cibo consumato in città<sup>68</sup>.

La Tavola A mette a confronto le dieci guide originali pubblicate tra il 1670 e il 1750 che includono sezioni indipendenti sugli *environs*<sup>69</sup>. In media, tutte le guide considerate includono i castelli reali fino a Versailles – a quattro leghe dalla città – e fino a Fontainebleau – a quattordici leghe. Il tour tipicamente suggerito ai lettori passa da Meudon, Marly e Vincennes, ma anche dagli splendidi *châteaux* costruiti dai principi di sangue, dalla nobiltà, e da alcuni facoltosi *particuliers*: St. Cloud, Sceaux, Clagny, Chantilly, Choisy, Conflans, Issy, S. Maur, Montmorency, etc. Le differenze di formato e struttura dei testi determinano poi la numerosità di questi siti e il grado di dettaglio con cui vengono descritti. Nella guida di Charles Saugrain del 1708, che è in realtà una semplice lista di indirizzi, i siti fuori Parigi sono elencati in base alla loro distanza: «Arcueil, à une lieue et demie; Auteuil, à une bonne lieue; le Bourg-la-Reine, à deux lieues [...] Versailles, à quatre lieues»<sup>70</sup>. Nella guida di Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau*, che univa analisi storica e descrizione turistica, Saint Denis – a due leghe – è l'unico luogo menzionato, il che costituisce un'eccezione in un panorama che resta sostanzialmente omogeneo nel trattamento dei dintorni.

Pubblicata per la prima volta nel 1684, la *Description nouvelle* di Germain Brice è stata la guida di maggior successo nel periodo, divisa in quattro volumi maneggevoli per facilitarne la portabilità (fig. 1.7)<sup>71</sup>. Una descrizione dei dintorni fu aggiunta a partire dalla quarta edizione nel 1725; nelle prime edizioni, l'unico luogo fuori dalle antiche mura era Vincennes, la cui presenza era giustificata «à cause de la proximité où ce château se trouve»<sup>72</sup>. Nella nuova introduzione che apriva il volume, Brice offriva ai lettori un'immagine grandiosa dei dintorni, che comparava a quelli delle città europee famose per le loro bellezze naturali come Venezia e Napoli. Più avanti, la guida di Brice narrava il viaggio di allontanamento dalla città, durante il quale si può apprezzare la vista del Mont Valérien:

En prenant la route par la porte de la Conférence, on passera le long du Cours de la Reine [...] ainsi que de plusieurs autres endroits remarquables qui se trouvent le long de la rivière jusqu'au Pont de Sévre qui conduit à Versailles<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> Sul paesaggio della produzione agricola dell'area parigina, rimando a QUELLIER 2003, capitolo 3. Sulla lunga coda dell'immaginario borghese dei dintorni parigini, si veda CSERGO 2004. Sulla distinzione tra castelli e case di campagna in letteratura, si veda LAFON 1997, p. 150.

<sup>69</sup> La struttura del testo e la storia editoriale delle guide considerate viene analizzata in dettaglio nell'Appendice A.

<sup>70</sup> SAUGRAIN 1708, pp. 161-167.

<sup>71</sup> BRICE 1725, vol. IV, pp. 373-393.

<sup>72</sup> BRICE 1717, p. 350.

<sup>73</sup> Ivi, p. 379.

Questa descrizione dell'aspetto naturalistico del paesaggio costituisce un'eccezione, dato che a quest'epoca l'attenzione delle guide è rivolta principalmente all'architettura. Nella guida di Saugrain, ad esempio, che pure menziona molti villaggi nei dintorni di Parigi, si legge che Meudon «n'est considérable que par le Château Royal»<sup>74</sup>. Allo stesso modo, nella prefazione di un'altra guida di gran successo, quella di Jean-Aymar Piganiol de la Force, si discute del sistema di castelli e residenze nobiliari attorno a Parigi come il motivo principale di apprezzamento dei dintorni:

Si Paris par son étendue et par le nombre et la richesse de ses habitants, est une des plus grandes Villes et des plus considérables qu'il y ait au monde, on peut dire hardiment qu'il n'y en a point qu'elle ne surpasse par les magnifiques et belles maisons qui en ornent les environs<sup>75</sup>.

La geografia degli *environs* vista attraverso lo specchio delle guide è una costellazione di luoghi simbolici e splendidi esempi di palazzi e giardini. Si tratta quindi di uno spazio discontinuo, in cui le distanze percorse non caratterizzano tanto un paesaggio, ma piuttosto una successione di stazioni o tappe di un percorso ideale e celebrativo dell'architettura e della storia francese<sup>76</sup>.

Nel corso della prima metà del Settecento, lo sviluppo di un fiorente mercato dell'arte, la costituzione di numerose gallerie private e di collezioni di curiosità (*cabinets de curiosités*), oltre che di biblioteche notevoli, produsse un interesse specifico per l'arte e la decorazione di interni, che divennero accessibili agli stessi lettori delle guide e anzi furono uno degli elementi di maggior innovazione da parte degli autori<sup>77</sup>. Il territorio naturale, trovandosi in «competizione» con il patrimonio architettonico nella costruzione del percorso di visita, veniva raramente portato all'attenzione del lettore, benché nei testi delle guide più aderenti alla retorica dell'esperienza spontanea si cercasse invece di includere anche gli aspetti paesaggistici, o quantomeno i giardini<sup>78</sup>. Due esempi sembrano particolarmente eloquenti: intorno alla metà degli anni Venti, nella guida del tedesco Joachim-Christian Nemeitz è inclusa una lunga sezione intitolata *Des promenades*, in cui si invita il visitatore straniero a fare seguire l'usanza parigina di passeggiare (a piedi o in carrozza) durante la bella stagione. Dopo i giardini delle Tuileries et del Luxembourg, troviamo il Jardin du Roi, luogo ritenuto da Nemeitz «le plus utile de tous, pour la botanique qui s'y cultive et enseigne

<sup>74</sup> SAUGRAIN 1883, p. 340.

<sup>75</sup> PIGANIOL DE LA FORCE 1718.

<sup>76</sup> Nel 1720, un servizio pubblico di carrozze permetteva di fare il tragitto per Versailles da Parigi: «L'on avoit aussi établi un Contoir exprès tant à Paris qu'à Versailles où les voyageurs trouvoient des carosses et de chevauz tout prêts [...] Le coche de Versailles, comme on l'appelle, n'est point pour de personnes de qualité. Il est ordinairement rempli de 15 jusqu'à 20 personnes assises pêle-mêle», NEMEITZ 1727, pp. 492-493.

<sup>77</sup> Sull'importanza delle belle arti nelle guide settecentesche di Parigi, si veda ÉTIENNE JOLLET, *Les beaux-arts dans les guides de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle* in CHABAUD 2000, pp. 167-177.

<sup>78</sup> Sui giardini a Parigi e la loro rappresentazione, si vedano CARBONNIER 2006, CARBONNIER 2013.

publiquement»<sup>79</sup>. L'autore si lascia andare a un'osservazione rara che unisce piacere della vista e dei profumi del giardino in fiore:

D'une petite coline du jardin l'on decouvre une vaste campagne qui l'environne: ce qui donne non seulement une vûe incomparable, mais aussi l'air y est perfume des suaves odeurs, que répandent les roses etc.<sup>80</sup>

Allo stesso modo, per il giardino de l'Arsenal, benché l'autore noti come questo sia meno fiorito del Jardin du Roi, viene consigliata al lettore la «vue, qui regne pardessus une très vaste campagne, qui est à coté du Faubourg S. Antoine»<sup>81</sup>. Ci si trova al limite della città, dove la vastità dei giardini e l'altezza del terreno permette la vista delle aree esterne.

L'altro testo che costituisce un ottimo esempio del tipo di paesaggio descritto nelle guide è il *Voyageur fidèle* del 1715, scritto dal naturalista e agronomo francese Louis Liger come se fosse un diario di viaggio di un turista tedesco, organizzato in giornate divise per zone<sup>82</sup>. Il tredicesimo giorno, il narratore fittizio viene accompagnato da un anonimo gentiluomo a fare una gita fuori porta nei dintorni «des plus proches de la ville»<sup>83</sup>. In carrozza, il viaggiatore viene condotto fuori dal lato del faubourg Saint Antoine fino alle zone est dei dintorni, lungo la Senna, attraverso i villaggi di Conflans, Bercy e ovviamente a Vincennes. Un passaggio in particolare restituisce l'atmosfera che caratterizza questi luoghi nella percezione dell'autore:

J'ai voulu pour cela choisir un beau jour de fête, afin d'avoir le plaisir de voir cette grande affluence de peuple sortir la Ville, pour s'aller divertir aux environs. Il est vrai que cette journée ne me dura point, quoique j'eusse beaucoup plus de chemin à faire que dans les autres: mais la variété d'objets que j'y voyous, ce champêtre mêlé avec l'ornement, tout cela m'occupoit si agréablement l'esprit, que le temps se passoit insensiblement<sup>84</sup>.

I dintorni più vicini non offrono al viaggiatore quell'esperienza di tranquillità e di temporaneo riposo dal caos della corte e della città che viene sottolineato per le residenze reali, ma quasi il suo opposto, cioè un piacevole movimento tra luoghi diversi e vivaci, un'osservazione fugace di panorami semplici ma gradevoli, che Liger descrive come «un champêtre mêlé avec l'ornement». Non si tratta di un'esperienza esclusiva, ma di un percorso usuale della popolazione parigina nei giorni di festa. Come si vedrà nel terzo capitolo, i mulini costruiti lungo i canali creati dalle isole attorno alla Marna e alla Senna rendevano

---

<sup>79</sup> La storia del Jardin du Roi, poi rinominato Jardin des Plantes, con particolare riferimento alla seconda metà del Settecento, si trova in SPARY 2000, SYNOWIECKI 2021. Quest'ultimo si sofferma in particolare sulla realtà complessa della gestione del giardino, che contraddice in gran parte la rappresentazione idilliaca offerta dalle guide.

<sup>80</sup> NEMEITZ 1727, p. 161.

<sup>81</sup> Ivi, p. 162.

<sup>82</sup> LIGER 1715.

<sup>83</sup> Ivi, XIII<sup>e</sup> Journée. De quelques Dehors de Paris qui en sont les plus proches, pp. 252-266.

<sup>84</sup> Ivi, p. 266. Si rimanda, per il concetto di atmosfera legato alla letteratura turistica, agli articoli e alle bibliografie di ambito semiotico contenuti in BALBIANI, KLUGE 2017.

quest'area particolarmente allettante per chi cercava proprio questi aspetti pittoreschi e rustici. Nella stessa giornata, Liger viene anche portato a visitare alcune residenze di campagna per ammirarne i giardini. Alla fine proprio i parchi e i giardini, ricchi di statue, di serre, di collezioni botaniche, finiscono per interessare il visitatore narrante più dell'ambiente naturale, come se fossero il sostituto suburbano delle collezioni d'arte. L'arte e la natura si completano a vicenda all'occhio del visitatore settecentesco, il quale non fa distinzione tra interesse naturale e architettonico, tra natura e cultura.

Il lavoro che ci si propone di fare sui disegni deve quindi partire dal riconoscimento di questa vicinanza tra esperienza scientifica e esperienza estetica dell'ambiente suburbano. Ancora a metà del Settecento, com'è noto agli storici dell'arte, il *connoisseur* di botanica e paesaggista Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville decideva di dedicare agli environs un volume separato dalla sua corposa *Guide pittoresque de Paris* e menzionava i giardini come il corrispettivo dei *cabinets* urbani, che uniscono *artificialia* e *naturalia*<sup>85</sup>. Questa geografia della curiosità naturale, che si svolge prevalentemente nelle aree attorno ai limiti della città, si avvicina molto a quella dei naturalisti come Réaumur. Come gli scienziati descrivevano in dettaglio le spedizioni che li portavano fuori città, così gli autori delle guide raccontavano le visite nei dintorni limitrofi, di cui apprezzavano sempre più le caratteristiche naturali. Si può così sovrapporre alle mappe delle guide turistiche di questo periodo la mappa della *prevôté de Paris* che fu inserita nel *Botanicon Parisiense* di Sébastien Vaillant (1669-1722), opera colossale in sei volumi sulla storia della flora del territorio parigino pubblicata nel 1727 (fig. 1.8)<sup>86</sup>. La ricerca di Vaillant seguiva quella pubblicata da Joseph-Pitton de Tournefort (1656-1708), pioniere degli studi botanici e dimostratore al Jardin du Roi, che scrisse una storia delle piante dei dintorni di Parigi<sup>87</sup>. L'estensione della mappa era fino a sei leghe dal limite urbano, cioè lo spazio percorso da Vaillant nelle sue spedizioni per aggiornare il lavoro di Tournefort aggiungendo dati e nuove osservazioni. Nella prefazione egli spiega infatti che i luoghi della ricerca sul campo comprendevano una parte al Jardin du Roi e altre zone attraversate nel tragitto verso un altro impegno lavorativo<sup>88</sup>. Negli anni Venti, Réaumur prese in affitto una casa a Charenton dove costruì un laboratorio che divenne un centro di studi per molti scienziati dell'epoca<sup>89</sup>. Tale scelta non era dovuta soltanto a una

<sup>85</sup> «Ils [les lecteurs] y verront des beautés différentes de celles qu'ils ont admirées dans la capitale. C'est moins en effet le triomphe de la peinture, de la sculpture, et de l'architecture, que celui du jardinage». DEZALLIER D'ARGENVILLE 1755, pp. 16-17. Si veda BLEICHMAR 2012.

<sup>86</sup> Ho consultato il volume del *Botanicon Parisiense* che si trova alla BnF, Département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOI-Z LE SENNE-250.

<sup>87</sup> PITTON DE TOURNEFORT 1698. Sul metodo di osservazione scientifica stabilito da Tournefort, si veda BÖTTCHER 2019.

<sup>88</sup> Vale la pena citare il passaggio per intero: «En 1692 un chirurgien des amis de Mr Vaillant l'engagea à demeurer avec lui à Neuilly proche de Paris pour exercer la chirurgie, Monsr. Vaillant parcourroit tous les jours les environs de cet endroit, dont il s'ecartoit quelquefois de trois ou quatre lieux pour soulager les malades, s'il decouvroit en chemin faisant quelque plante nouvelle, il la cueilloit soigneusement», *Preface*, VAILLANT 1727.

<sup>89</sup> TERRALL 2014, pp. 44-45. Lo studio di Mary Terrall è un prezioso resoconto delle pratiche scientifiche della comunità parigina di naturalisti.

questione di comodità e dettata dalla necessità di spazi più ampi, ma come si è accennato nell'Introduzione, rispondeva alla convinzione di Réaumur che fosse compito dello scienziato innanzitutto studiare il mondo intorno a sé. Difficile non vedere, in una vignetta tratta dal sesto volume della sua opera monumentale di entomologia un'applicazione pratica del suo invito a vivere e lavorare *localmente* (fig. 1.9). In una notte estiva, sulle rive di un fiume (forse la Marna), un gruppo di gentiluomini insegue sciami di lucciole, mentre le gentildonne le raccolgono nelle loro gonne. Queste figure, probabilmente un gruppo misto di professionisti e dilettanti – cioè gli stessi lettori delle guide – si divertono a studiare il mondo e la natura attorno.

Al di là della semplicistica opposizione tra città e campagna proposta da testi normativi quali il trattato di Delamare, si è visto che le guide fornivano un'immagine piuttosto stratificata del rapporto tra natura e cultura nei dintorni parigini. Le tensioni che attraversano le descrizioni delle guide corrispondono peraltro al significato aperto del termine *environs*, ma riflettono anche una fase di trasformazione della storia urbana di Parigi e delle pratiche urbane che si stavano sviluppando in modo informale e non sistematico. Come si è già visto e si vedrà più approfonditamente nel prossimo capitolo, infatti, la storia dei dintorni deve intendersi soprattutto come la storia di pratiche di movimento, perciò imprescindibili da una topografia in continua trasformazione. Per questo i dintorni hanno un'estensione geografica variabile nel tempo, che corrisponde alla topografia altrettanto variabile delle pratiche artistiche. La facilità con cui si poteva viaggiare in carrozza o a piedi, attraversando la membrana porosa delle vestigia delle antiche fortificazioni per andare nei dintorni, permetteva alle pratiche della conoscenza locale di svilupparsi sia in ambito cittadino che in ambito campestre. Il contrasto emergente tra ricerche antiquarie e ricerche naturalistiche illustra poi la tensione tra due sfere della conoscenza locale in pieno sviluppo ma afferenti ad ambiti sociali differenti (e in tensione fra loro). L'importanza dell'esperienza sul campo, dell'osservazione attenta, che dai resoconti dei naturalisti e degli archeologi era approdata al linguaggio delle guide turistiche, e accomunava scienziati e collezionisti, si trasformava poi verso la metà del Settecento in un'estetica del pittoresco, associato ai dintorni parigini e ormai entrato nel titolo delle guide stesse – il «*voyage pittoresque des environs*»<sup>90</sup>. Il pittoresco diventerà poi una parola chiave del linguaggio ottocentesco per esprimere l'interesse per una città aperta alla natura – conclusione ideale di un processo di naturalizzazione dello spazio urbano.

---

<sup>90</sup> I primi *voyages pittoresques* della capitale sono DEZALLIER D'ARGENVILLE 1752; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1755. La moda dei *voyages pittoresques* in Francia si svilupperà nella seconda metà del Settecento; si veda la tesi di laurea FIORI CARONES 2019.

Tavola A. Gli *environs* nelle guide di Parigi, secoli XVII e XVIII

TITOLI	LUOGHI	DISTANZA
G. Brice <i>Description nouvelle de la ville de Paris</i> , 1684	Versailles, Marly, Saint-Germain en Laye, Maisons, Saint Cloud, Mont Valerien, Meudon, Chaville, Saint Denys, Saint Ouen, Montmorency, Ecouen, Chantilly, Vincennes, Saint Maur, Conflans, Bercy, Choisi, Villeneuve le Roi, Petitbourg, Fontainebleau, Courance, Vaux le Vicomte, Sceaux, Berny, Chilly, Arcueil, Gentilly	Min: Bercy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km
C. Le Maire <i>Paris ancien et nouveau</i> , 1685	Saint Denis	Saint Denis: 2 lieues, 9 km
M. Lister <i>A journey to Paris</i> , 1698	Versailles, Saint Cloud, Marly, Meudon	Versailles: 4 lieues, 17 km
C. Saugrain <i>Les Adresses de la ville et faux-bourgs de Paris</i> , 1708	Arcueil, Auteuil, Le Bourg la Reine, Belleville, Bagnolet, Boulogne, Le Boulevard, Chevilly, Charenton, Conflans, Chaillot, Fontenay, Les Gobelins, La Guinguette, Gentilly, Ivry, Marly, Mont Calvaire, Notre Dame des Vertus, Nanterre, Saint Ouen, Passy, Seve, Saint Germain en Laye, Suresne, Saint Denis, Saint Cloud, La Villette, Vaugirard, Versailles, Villejuif, Vincennes	Min: Menilmontant, une lieue, 4.5 km Max: Versailles: 4 lieues, 17 km
L. Liger <i>Le Voyageur fidèle</i> , 1715	Bercy, Conflans, Vincennes, Versailles, Meudon, Marly, Saint Germain en Laye, Saint Denis, Fontainebleau	Min: Bercy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km
C. Saugrain <i>Les Curiositez de Paris</i> , 1716	Saint Denis, Versailles, Saint Cloud, Meudon, Vincennes, Sceaux, Fontainebleau	Min: Bercy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km
Piganiol de la Force, <i>Nouvelle description de la France</i> , t. II, 1718	Montmorency, Ecouen, Roissy, Le Raincy, Gros Bois, Fresnes, Saint Maur, Charentonneau, Charenton, Conflans, Ivry, Vitry, Choisy, Petit Bourg, La Maison Rouge, Versailles, Fontainebleau	Min: Bercy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km
Nemeitz, <i>Séjour de Paris</i> , 1727	Arcueil, Marly, Saint Germain, Sceaux, Vincennes, Versailles, Fontainebleau	Min: Bercy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km
Antonini, <i>Memorial de Paris</i> , 1732	Versailles, Marly, Vincennes, Saint Cyr, Meudon, Saint Germain en Laye, Fontainebleau, Saint Denis, ..., Bercy, Conflans, Montmorency	Min: Bercy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km
Dezallier d'Argenville, <i>Voyage pittoresque des environs de Paris</i> , 1755	<u>Primo capitolo</u> : Les Ternes, Neuilly, Asnières, Passy, Madrid, La Meute, Issy, Venvres, Meudon, Bellevue, Saint Cloud, Versailles, La Ménagerie, Saint Cyr, Trianon, Marly, Clagny, Jouy, Pontchartrain, Saint Germain, Maisons, Dampierre, Rambouillet, Anet <u>Secondo capitolo</u> : Bicêtre, Arcueil, Sceaux, Berny, Villeginis, Chilly, Chemin de Juvisy, Villeroy, Beaurepaire, Courrance, Fleury d'Argouges, Vaux les Villars, Fontainebleau, Saint Ange <u>Terzo capitolo</u> : Vincennes, Bagnolet, Saint Maur, Plaisance, Gargny, Gournay, Champs, Villefrit, Bois-Le-Vicomte, Choisy, Orly, Ville Neuve Le Roy, Mongeron, Crône, Draveil, Burnoy, Grosbois, Hyères, Armainvillers, Le Rincy, Guermande, Fresnes, Saint Port <u>Quarto capitolo</u> : Saint Denis, Montmorency Escouen, Nointel, Chailly, Liancourt, Compiègne	Min: Passy – une lieue, 4.5 km Max: Fontainebleau – 14 lieues, 69 km

## 2. Serialità e movimento

Le Maître avait coùtume de mener promener le jour de congé ses écoliers à la campagne. Vaillant, profitant de cette occasion, s'éloignait de ses camarades plutôt que de jouer avec eux, il courait d'un coté et d'autre pour découvrir des plantes.

*Botanicon Parisiense, 1727*

Nella prefazione del *Botanicon parisiense* si racconta che Sébastien Vaillant, istruttore al Jardin de Plantes, nei giorni di congedo portava gli studenti nei dintorni di Parigi per scoprire e raccogliere nuove piante. Difficile dire se si trattasse di una pratica corrente per questi naturalisti a cavallo del Settecento incaricati di fare ricerca, presentare il loro lavoro alla comunità scientifica e preparare le pubblicazioni sotto l'egida dell'Académie des Sciences<sup>1</sup>. Aneddoti di questo tipo nelle biografie dei naturalisti legano la nascita delle escursioni botaniche a una pedagogia non strettamente accademica, difficile da ricostruire, svelando l'esistenza di una pratica sul campo che avveniva fuori dalle istituzioni ufficiali. In questo capitolo si indagherà sull'origine delle pratiche di disegno della natura urbana, con particolare attenzione all'esistenza di una didattica non formalizzata ma strettamente legata alla ricerca itinerante nei dintorni di Parigi. Si tratta di una pratica locale che corrisponde alla più conosciuta pratica di viaggio oltremare intrapresa a spese dello stato da alcuni naturalisti del tempo. Sarà necessario a tal fine differenziare i modi con cui nel tardo Seicento varie categorie sociali – ingegneri, architetti e aristocrazia militare – praticavano il disegno di natura urbana nel territorio parigino. L'educazione tecnica attraverso i manuali di disegno e le serie di stampe dei dintorni di Parigi saranno oggetto della prima sezione del capitolo. Per indagare gli schemi visivi ricorrenti, la serialità e la molteplicità che caratterizzano i disegni, sarà necessario mettere in luce il rapporto con le serie a stampa, veicolo di immagini e strumento didattico per eccellenza. La seconda e la terza sezione saranno dedicate a una disamina più precisa della struttura seriale di alcuni album di paesaggio o dei fogli sciolti di disegni di natura urbana. Dopo aver analizzato il lavoro di vari disegnatori poco conosciuti, perché non appartenenti all'ambiente artistico, il caso studio della terza sezione è dedicato alla più nota serie di disegni di paesaggio nei giardini del Prince de Guise ad Arcueil da parte di membri dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture come Jean-Baptiste Oudry e François Boucher. Nell'insieme, il capitolo esplora quindi l'evoluzione delle tecniche e delle convenzioni formali adottate da un gruppo variegato di disegnatori, anche dilettanti, che cominciarono a disegnare i dintorni.

Se lo sfondo storico del capitolo precedente era la trasformazione del territorio urbano e la nuova permeabilità tra centro e dintorni, qui si considerano più attentamente quei fenomeni socio-culturali appena intravisti nei racconti delle guide turistiche e nei testi di storia naturale. È necessario considerare

---

<sup>1</sup> VAN DAMME 2018, VAN DAMME 2012, pp. 48-51.

da subito la differenza nella rappresentazione delle due forme principali di sociabilità legate al movimento urbano e suburbano – la *promenade* e la spedizione. Da una parte la *promenade*, che rimaneva nei confini della città o nei dintorni più prossimi, era un'esperienza collettiva del tempo libero che ricalcava un'usanza di corte, diventando una performance collettiva solitamente concepita come un gioco di sguardi sullo sfondo di una scenografia urbana<sup>2</sup>. Come Laurent Turcot ha mostrato in vari studi, l'evoluzione Settecentesca della *promenade* va di pari passo con l'apertura dei *boulevards*, la maggiore accessibilità dei parchi pubblici cittadini, e la convinzione nella necessità di attività all'aria aperta per migliorare la salute individuale<sup>3</sup>. Dall'altra, le pratiche di spedizione ed esplorazione erano ricerche sul campo che si svolgevano nelle aree suburbane ai confini tra rurale e urbano. Come descritto da Van Damme, assieme ai naturalisti, anche architetti, ingegneri e topografi interessati alla descrizione della geografia parigina lavoravano nelle stesse aree, spesso su commissione del governo cittadino se non dello stato<sup>4</sup>. La passeggiata in campagna, quindi, poteva essere sia un'attività di svago, sia una pratica educativa e di studio, sia un'attività professionale, ed era quindi diffusa sia tra le élites colte che tra la popolazione borghese. Autori notissimi come Nicolas-Edmé Retif de la Bretonne, Louis-Sébastien Mercier and Jean-Jaques Rousseau, nella seconda metà del Settecento, finirono per descrivere Parigi come un giardino e celebrare la diffusione di giardini botanici privati assieme all'ampliamento di giardini pubblici<sup>5</sup>. Invece, per il periodo a cavallo del secolo, e cioè oltre cinquant'anni prima, manca a oggi una descrizione integrata dell'evoluzione di questo fenomeno storico di rappresentazione della permeabilità tra città e campagna, anche nel senso dell'esperienza concreta.

In parte ciò è dovuto alla mancanza di una evidenza archivistica per pratiche informali, al di fuori delle rarissime descrizioni ricavabili dalle «vite» degli artisti<sup>6</sup>. Eppure, nel dibattito interno agli studi storico-artistici settecenteschi, il problema dell'origine di uno sguardo in movimento, specialmente in ambito urbano, sta emergendo con forza. Un articolo di Ewa Lajer-Burcharth del 2017 suggeriva un parallelo tra gli album di disegno di Gabriel de Saint-Aubin – un archivio per immagini della vita sociale parigina – e il rituale collettivo della camminata<sup>7</sup>. Il movimento che attraversa lo spazio urbano è per Saint-Aubin la dimensione più stimolante della vita moderna, e lui stesso, disegnatore e camminatore, impersona il bisogno dell'individuo moderno di rendere «la specifica esperienza fenomenologica dello

---

<sup>2</sup> Per un esempio di racconto della *promenade* in ambito di corte si veda TURCOT 2011, e anche PASCALIS 2005.

<sup>3</sup> Si vedano TURCOT 2007 e TURCOT 2010, con bibliografia, RABREAU 1991, ARASSE 2000. Sull'archetipo parigino dell'artista *flâneur* si veda lo studio di Walter Benjamin su Baudelaire, BENJAMIN 1990, pp. 57-100.

<sup>4</sup> VAN DAMME 2018.

<sup>5</sup> SYNOWIECKI 2021. Ringrazio l'autore per aver condiviso in anteprima in la sua tesi di dottorato sui giardini parigini della seconda metà del Settecento. Sulla città-giardino dal punto di vista dell'estetica si veda anche RANCIÈRE 2020.

<sup>6</sup> Sul punto, mi permetto di rimandare a PIETRABISSA 2019. Per un esercizio di recupero simile, per l'ambito fiorentino, si veda MONBEIG-GOGUEL 2018.

<sup>7</sup> LAJER-BURCHARTH 2017. Nello stesso volume collettaneo, si veda anche un altro intervento sul camminare, HYDE 2017.

spazio pubblico del parco»<sup>8</sup>. Un'argomentazione simile si trova in un articolo pubblicato nel 2018 da Susanna Caviglia e Niall Atkinson, i quali operano un confronto in parallelo tra le rappresentazioni visive e letterarie della Roma settecentesca da parte di quei viaggiatori e artisti che facevano esperienza della città eterna a piedi<sup>9</sup>. In un passaggio davvero straordinario, gli autori affermano che «questi modi di esplorare Roma erano un adattamento di quella nuova *estetica della camminata* sviluppatasi a Parigi nel contesto di una nuova cultura dello svago e del progetto di nuovi *boulevards* pubblici che veniva trasposto sulla città eterna come una pratica investigativa in solitaria»<sup>10</sup>. La cronologia è cruciale: anche qui, gli esempi con cui gli autori supportano la loro storia comparata di Parigi e Roma sono tratti non da testi di primo Settecento, ma dal *Tableau de Paris* di Mercier e dalle *vues d'optiques* prodotte nella seconda metà del secolo. Per il periodo che ci interessa, pur nella mancanza di testimonianze dirette di artisti e critici, farsi guidare dalle opere sembra un metodo utile. Una ricerca meno subordinata alle fonti testuali e più sensibile al «lavoro delle immagini», consente di cogliere alcuni dei significati che le relazioni tra immagini, piuttosto che la relazione tra immagine e testo, producono<sup>11</sup>. Spero che i fogli analizzati in questo capitolo, molti dei quali ancora inediti, possano offrire una genealogia convincente di questa «estetica del movimento» a partire dagli ultimi decenni del Seicento.

## 2.1. Manuali da disegno e stampe in serie

Passando in rassegna i fogli anonimi conservati nelle collezioni parigine si nota come il disegno topografico seicentesco prendesse a modello la *petite gravure*. Lo stile calligrafico di queste tecniche incisive produceva effetti tonali sofisticati che aiutavano a definire meglio le figure sullo sfondo di paesaggi delicatamente degradanti. Gli artigiani parigini che si specializzarono nelle *petites gravures* avevano la tendenza a preferire i cosiddetti *petits sujets*, cioè scene semplici come vedute di paesaggi e scenette rurali, che si sposavano bene con queste tecniche e vennero così ad esse associate<sup>12</sup>. In questo contesto, le serie degli *Environs de Paris* come quella incisa da Claude Goyrand (1620-c. 1662) da disegni di Israel Silvestre (1621-1671), non erano rare (fig. 2.1)<sup>13</sup>. Di Goyrand si sa poco. Secondo Pierre-Jean Mariette, egli faceva parte

<sup>8</sup> «What distinguishes Saint-Aubin's vision from the established pictorial genre is the specific phenomenological experience of the public space of the park», ivi, p. 231.

<sup>9</sup> ATKINSON, CAVIGLIA 2018, p. 216.

<sup>10</sup> «These ways of exploring Rome were an adaptation [...] of an emerging *aesthetics of strolling* developed in Paris within a new culture of leisure and the design of urban public boulevards that was then brought to bear on the Eternal City as a solitary investigative practice» (corsivo mio), ivi, p. 216.

<sup>11</sup> La nozione di «lavoro delle immagini», nel senso di produzione autonoma di senso, è mutuata dalla metodologia di Giovanni Careri, si veda ad esempio CARERI 2020.

<sup>12</sup> Si veda la descrizione di Mariette sul lavoro di Callot nell'*Abecedario*: «presque tous les autres [ouvrages], qui sont en grand nombre, sont de petits morceaux qui, dans leur petitesse, ne laissent pas de contenir de très grandes ordonnances», CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853, vol. I, p. 259.

<sup>13</sup> IFF 1968, vol. V, p. 22.

di un gruppo di incisori che fecero propria la maniera di Callot in Francia, lavorando con Silvestre, il suo miglior erede<sup>14</sup>. In uno articolo sul mercato e la circolazione delle stampe di paesaggio alla fine del Seicento, Marianne Grivel ha stabilito che le serie erano spesso autoprodotte, come nel caso di Goyrand, oppure finanziate e editate da imprese più avviate come quella dei Mariette (si veda una serie tratta da incisioni di Nicolas Perelle sempre da Silvestre, fig. 2.2)<sup>15</sup>. Seguendo le nozioni generali di Grivel, e considerando la relazione tra incisioni e disegni negli anni a cavallo del Settecento, questa sezione indaga come le immagini dei dintorni di Parigi emersero nel contesto di una cultura di corte che avvicinava incisori e artisti ad architetti, ingegneri e membri dell'aristocrazia militare. Si tratta di dare qualche elemento del ruolo delle stampe di paesaggio nella complessa economia del dono e della didattica di corte sulla quale non esiste a oggi alcuno studio d'insieme.

Per capire le funzioni e i contesti di produzione di questi fogli in relazione alle incisioni, bisogna partire da uno studio formale della *mise en page*, delle iscrizioni, dei passepartout o altre forme di incorniciamento, e di tutti gli elementi decorativi. Si consideri, come primo esempio, la *Vue des martyres au bas de Montmartre du costé des Porcherons* attribuita al pittore e incisore Albert Flamen (1620?-1669) a inchiostro e acquarello grigio e azzurro (fig. 2.3)<sup>16</sup>. La scena è costruita a partire da un primo piano nel quale vediamo tre figure sedute a terra – una delle quali con una tavoletta da disegno sulle gambe – che poi degrada fino al profilo di un quartiere al centro della scena; l'iscrizione sul margine inferiore del disegno, in un'area lasciata vuota, accoglie il titolo come era d'uso nelle incisioni. Lo stile dei disegni di Flamen sparsi tra la BnF e il Musée Carnavalet è individuale e ben riconoscibile dal tratto libero e dalla calligrafia esuberante, come si vede nel catalogo posto in appendice (Appendice C, che include anche i disegni attribuiti a Flamen che si trovano al Louvre)<sup>17</sup>. Nonostante ciò, si può far risalire la scelta della penna e dell'acquerello alle regole del disegno topografico seicentesco, mentre lo schema compositivo può essere accostato alla tradizione della *petite gravure*. Attivo a Parigi intorno al 1648, dove probabilmente era nato nonostante le contraddittorie teorie legate al suo nome, Flamen aveva inciso due serie di vedute di Parigi intitolate *Vue (sic) des divers paysages (sic) au naturel d'alentour de Paris* (pubblicata da Pierre Mariette e non datata) e *Paysages dessigné après le naturel aux environs de Paris* (probabilmente autopubblicata dopo aver ottenuto un *privilege* nel 1657)<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Notes manuscrites, citate in IFF 1968, vol. V, p. 16.

<sup>15</sup> MARIANNE GRIVEL, *Édition et diffusion de l'estampe de paysage en France au temps de Mazarin*, in *LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE* 2013, pp. 63-77.

<sup>16</sup> L'attribuzione del foglio a Flamen è basata sulle note di Destailleux, si veda il catalogo nell'Appendice C. Per altri disegni di Flamen che non rappresentano Parigi e che si trovano in altre collezioni, si vedano ad esempio i fogli del Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (79B32 and 79C1). In generale, lo stile dei disegni nelle collezioni di Parigi è più libero di quello degli altri. Si veda la scheda scritta da Hans Buijs sull'album venduto di recente dalla galleria Marty the Cambiaire, *Catalogue* 2018, pp. 136-137, disponibile online.

<sup>17</sup> Sui disegni di Flamen nelle collezioni parigine, si veda MONTGOLFIER 1957.

<sup>18</sup> IFF 1961, vol. IV, cat. 492-503 e 504-513. ROBERT-DUMESNIL 1841, vol. V, elenca 584 stampe di Flamen.

Questa seconda serie, dedicata a Louis de Tronson, *secrétaire du Cabinet du Roi* e mecenate di Flamen, mostra una selezione di siti – Essonne, Gentilly, Vaugirard, la maison de Mr de Chateuneuf à Montrouge, la maison de Mr de Sève à Issy, l'aqueduc d'Arcueil, Corbeil, Chastillon and Fontenay-aux-Roses – che erano molto probabilmente associate alle proprietà e ai feudi di Tronson o di suoi alleati a corte (fig. 2.4). Come si vede, le serie a stampa che rappresentavano i paesaggi dei dintorni, in modo simile alle guide, tendevano a privilegiare la rappresentazione dei possedimenti dei propri mecenati.

Così come Flamen, altri incisori produssero delle serie di paesaggi topografici a partire da disegni dei dintorni di Parigi per dedicarli a membri della corte o altri membri della nobiltà o dell'amministrazione. Grivel ha avvertito gli studiosi sulle difficoltà di stimare il volume e la circolazione delle stampe di paesaggio seicentesche, ma ha anche mostrato che ragioni estetiche e didattiche favorivano un gusto per tali oggetti<sup>19</sup>. Sembra logico anche supporre ad esempio che orafi, orologiai e ceramisti, usavano stampe come queste per trovare motivi da utilizzare nelle loro decorazioni. Più frequentemente, si trattava di un uso didattico per apprendere la rappresentazione dello spazio fisico. Una serie di scene rurali incise da Goyrand da disegni di Jacques Callot (1592-1635) illustra la varietà di funzioni attribuite a queste immagini: pubblicate da Nicolas Langlois e dedicate a Louis de Crevant, marquis d'Humières, maréchal de France, la serie fu pubblicata in un secondo stato di stampa verso il 1692 da Jean Mariette con il titolo *Livre de paysages de Callot propre à la Noblesse et aux Ingénieurs pour apprendre à dessiner à la plume avec liberté, et en peu de temps*<sup>20</sup>. Il detto Latino *delectare et docere* sembra appropriato per dare conto della densità di significato che può essere compresa nelle immagini di natura urbana nel contesto della corte francese di antico regime.

È cruciale quindi fare qualche considerazione sul rapporto stretto che esisteva tra disegni e stampe a partire dalla distinzione tra disegno tecnico e disegno artistico. In termini di tecniche, le acqueforti di piccolo formato usavano spesso una vernice morbida per permettere lo scorrimento più libero dello strumento di incisione, rendendolo sempre più vicino alle qualità espressive e alla scorrevolezza del disegno moderno. Nella sua vita di Callot, lo storiografo André Félibien scriveva che «pour le paysage qui se doit toucher d'une manière libre et facile, il paraît plus moelleux et moins sec lorsque l'on se sert du vernis mob», suggerendo così l'esistenza di una specifica estetica del paesaggio che legava disegno e acquaforte già nella seconda metà del Seicento<sup>21</sup>. Benché già dalla fondazione all'Académie Royale la carriera dei membri paesaggisti fosse stata più difficile che per altri colleghi specializzati in generi più alti, il mercato del disegno di paesaggio e topografico si sviluppava velocemente e dava loro una fonte di reddito alternativa<sup>22</sup>. Un altro aspetto importante di questo rapporto è la serie di norme e convenzioni accademiche

<sup>19</sup> GRIVEL in *LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE* 2013, p. 73.

<sup>20</sup> Sulla storia di queste serie di stampe si vedano *CALLOT* 1992, cat. 402-435; GRIFFITHS, CHAPMAN 2013.

<sup>21</sup> «Vie de Callot», *FELIBIEN* 1685, vol. IV, pp. 58-59.

<sup>22</sup> Su questo punto, rimando a PIETRABISSA 2019.

che furono stabilite sotto Luigi XIV con la creazione delle accademie reali. Si trattava di rispondere al bisogno di trovare un compromesso tra quei precetti derivanti dalle tradizioni artigianali e tecniche e quelli sviluppati più di recente secondo principi teoretici che seguivano quei nuovi valori di civiltà e grazia della società di corte<sup>23</sup>. I precetti di disegno elaborati inizialmente tra gli architetti e ingegneri della Académie Royale d'Architecture, e adottati da quei membri dell'aristocrazia che ricevevano un approfondito addestramento militare, finirono per convergere con le esigenze estetiche del disegno di corte e nobile. Dal punto di vista tecnico, questo processo si tradusse nell'uso di acquarelli molto delicati (*lavis*) nei disegni di agrimensura fatti durante le campagne militari o topografiche. Henri Gautier de Nîmes (1660-1737), un architetto e ingegnere ugonotto originario del Languedoc, pubblicò nel 1697 un manuale, *L'art de dessiner proprement*, che si ispirava ai trattati di Félibien e proponeva alcuni dei principi delle arti liberali, riassumibili in una certa tensione alla libertà espressiva<sup>24</sup>. Nella prefazione del volume, Gautier descriveva il manuale come «un livre dans lequel trouvant le coloris dont il [celuy qui désire colorer proprement] se doit servir pour donner la véritable expression à tout ce qu'il veut représenter, il ne saurait manquer d'arriver à cette liberté de pinceau»<sup>25</sup>. Scritto per quei membri della nobiltà, ingegneri, e dame che praticavano da dilettanti il disegno di mappe, piante e architettura seguendo le regole della prospettiva, il testo metteva in luce quegli aspetti del disegno – *la douceur des teintes, la degradation des fuyans, la vivacité des lignes*, ma anche la colorazione naturalistica di foglie e alberi – che corrispondeva pienamente all'estetica di corte.

Infine, lo scambio tra stampa e disegno aveva anche una funzione euristica: gli autori dei manuali di disegno consigliavano agli aspiranti artisti del paesaggio di cominciare dalla copia delle stampe prima di lavorare dal vero, non solo per allenare le proprie dita ma anche per esercitare il proprio giudizio alla composizione e alle variazioni tonali. Da Félibien a Roger de Piles, nel giro di qualche decennio, l'insegnamento del paesaggio si era fondato sulla copia dai migliori maestri del passato, i quali «ont donné des estampes au public; ainsi ceux qui commencent à peindre le paysage, apprendront d'abord plus en réfléchissant sur ces estampes et en les copiant, qu'ils ne feroient d'après les tableaux»<sup>26</sup>. Se alcuni disegni di paesaggio di questo tipo erano inizialmente pensati come preparatori da incisori quali Flamen, si è portati a ipotizzare che un gran numero di disegni meno finiti e dal tratto più incerto erano opera di dilettanti e aspiranti che copiavano altri disegni o stampe. Di conseguenza, i principi elaborati in un contesto accademico per i disegni strettamente topografici – l'uso di penna e inchiostro, i toni delicati dell'acquerello e un'attenzione generale alle regole della prospettiva – penetrarono poi nella pratica di

<sup>23</sup> Sulla permanenza di antiche tradizioni artigianali nel disegno francese moderno, si veda ROLAND MICHEL 1987, p. 13.

<sup>24</sup> GAUTIER DE NIMES 1697, sul quale si veda l'articolo D'ORGEIX 2016.

<sup>25</sup> GAUTIER DE NIMES 1697, Preface. Questo testo era stato preceduto da un altro manuale dedicato esclusivamente al colore ad acqua, *L'art de laver*, GAUTIER DE NIMES 1687.

<sup>26</sup> DE PILES 1708, p. 240. FELBIEN 1685, Preface.

disegnatori professionisti e di dilettanti. Un confronto tra due disegni, uno anonimo e l'altro attribuito a Flamen, può mostrare questo punto: il primo, da un album del Louvre, è meno finito e illustra il villaggio di Croissy, mentre l'altro, dal fondo Destailleur, numerato, datato e firmato con un monogramma, descrive l'inondazione dell'area di Grenelle nel 1658 (figg. 2.5 e 2.6)<sup>27</sup>. La tecnica utilizzata è la stessa, così come il formato. Ritroviamo anche qui il tentativo di creare vari piani di lettura dell'immagine, anche attraverso il convenzionale uso della vegetazione in primo piano per dare un senso di proporzione e profondità alla scena. Nonostante il disegno dell'artista anonimo sia meno sicuro di quello di Flamen, entrambi i disegnatori seguono convenzioni stabilite. Come ha dimostrato Émilie d'Orgeix, i manuali francesi per architetti e ingegneri devono essere considerati come parte di un tentativo di «integrare il disegno di architettura civile e militare nella Repubblica delle Arti», e di «valorizzare il disegno tecnico in quanto pratica accademica»<sup>28</sup>. L'integrazione di questioni tecniche e teoriche provenienti da sfere sociali diverse implicava cioè l'elaborazione continua di nuove convenzioni, che produssero poi l'ibridità di genere di molti disegni.

Verso la fine del secolo, il successo dei manuali portatili tra gli amatori, il cui numero cresceva velocemente, fu tale per cui la funzione didattica del paesaggio divenne visibile nelle arti più in generale. La carriera come creatore di libretti didattici dell'incisore e ingegnere Sébastien Leclerc (1637-1714) mostra bene il grado di commistione tra la sfera tecnica e artistica. Il volumetto *Pratique de Géométrie sur le papier et sur le terrain*, pubblicato inizialmente a Paris nel 1669 con 83 illustrazioni a piena pagina, è stato il manuale di geometria più venduto nel periodo che consideriamo<sup>29</sup>. Il tentativo riuscito di comunicare nozioni astratte in modo efficace attraverso le immagini va considerato nel contesto dell'enfasi pedagogica del periodo sulle metafore dello spazio (figg. 2.7.a, 2.7.b e 2.7.c)<sup>30</sup>. Le opere di Leclerc creavano una correlazione chiara tra *loci* ricorrenti nella rappresentazione dello spazio e la tendenza, ereditata dalla retorica classica, a organizzare la conoscenza in termini spaziali. Secondo il primo biografo di Leclerc, fu grazie a questo piccolo manuale portatile che Colbert decise di supportare l'artista arrivato da poco dalla Lorena: subito dopo la pubblicazione della *Géométrie*, nel 1672, Leclerc divenne membro dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, dove nel 1680 divenne professore di matematica, e poi fu nominato

<sup>27</sup> L'album del Louvre include 37 fogli anonimi di *Paysages, personnages en costume d'époque et cavaliers, d'après Callot*, Cabinet de Dessins, fonds de dessins et miniatures, RF 30636.

<sup>28</sup> «While they [the manuals] constitute a practical manual for engineers, they should also be considered part of a wider attempt to integrate civil and military architecture drawing into the "Republic of the Arts". In this sense, Gautier's attention to the handling of composition, landscape and anatomy is part and parcel of a precise determination to valorise technical drawing as an academic practice», D'ORGEIX, 2016, p. 320. Si vedano PICON 1989<sup>a</sup>, D'ORGEIX 1997.

<sup>29</sup> IFF 1980, vol. IX, cat. 2228-2330. La *Géométrie* ha avuto un tale successo quando Leclerc era in vita che egli ebbe l'opportunità di lavorare su due re-edizioni nel 1682 e nel 1700, LECLERC 1682. Nel 1690 l'autore pubblicò un altro manuale di geometria, in ottavo.

<sup>30</sup> Riguardo al metodo didattico dell'organizzazione spaziale, si pensi allo sviluppo delle collezioni antiquarie come descritto in METCALF 1912, e alla sua relazione con l'antica arte della memoria.

professore di disegno alla manifattura dei Gobelins nel 1690; nel frattempo egli continuava a ricevere commissioni per le pubblicazioni e le stampe commemorative dell'Académie des Sciences<sup>31</sup>. La *Géométrie* dimostra, per quello che ci interessa qui, che il paesaggio era un medium strumentale a connettere la cultura di corte con le pratiche di disegno amatoriale legate all'educazione delle *élites* e della borghesia professionale che necessitava di un maggior livello di educazione tecnica<sup>32</sup>. La dedica del libro al marchese de Seignelay, figlio primogenito di Colbert, rappresenta una classica forma di cortigianeria verso la nobiltà, ma esprime anche in modo esplicito la scelta di usare disegni geometrici nel paesaggio e nell'architettura in senso utilitaristico<sup>33</sup>. Leclerc pubblicò poi altre serie di incisioni di piccolo formato come doni di corte: un esempio è il progetto composto da nove serie tra il 1696 e il 1700 intitolato *Quelques figures, chevaux, paysages* e dedicato al duca de Bourgogne, che Leclerc istruiva nel disegno e nell'incisione (fig. 2.8.a e 2.8.b)<sup>34</sup>. Anche in questo caso, come per la *Géométrie*, le vignette non sono finite a bulino; lo schema compositivo è molto semplice, e privilegia la varietà di prospettiva, di proporzioni, di tonalità e di motivi iconografici. Le scenette rappresentate vogliono educare l'occhio e la mano ai principi base della composizione di paesaggio.

Il successo della *Géométrie* risiedeva quindi in gran parte nel bilanciamento di teoria e pratica – come suggeriscono i termini *papier* e *terrain* inclusi nel titolo – e quindi del piacere del disegno con la correttezza delle istruzioni didattiche. L'innovazione principale del libretto era proprio il formato delle vignette, una variazione della tradizione delle *petites gravures*, che divenne poi il formato caratteristico dell'opera di Leclerc<sup>35</sup>. Qualche decennio dopo, Pierre-Jean Mariette evocava così l'eleganza di queste illustrazioni:

Il ornait son sujet de fonds agréables, tantôt de paysage, tantôt d'architecture, où les règles de la perspective, qu'il possédait parfaitement, étaient scrupuleusement observées; enfin il prenait pour le plus petit morceau les mêmes précautions que le peintre et le plus jaloux de sa réputation aurait eu pour un grand tableau<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> «Cet ouvrage fit tout l'effet, que l'Auteur en devoit esperer. Il fut reçu du public avec aplaudissement; & à la Cour, ceux qui sont amateurs des beaux Arts, s'interessent fortement à retenir M. Le Clerc en France», VALLEMONT 1715, p. 13. Si veda anche MEAUME 1877, pp. 62-64.

<sup>32</sup> HARTH 1983, pp. 250-278. Benchè i *traités de civilité* francesi non siano soliti citare il disegno come una delle arti necessarie all'educazione, i manuali di educazione della nobiltà seicenteschi incoraggiano lo studio del disegno, come evoca CHATELUS 1991, pp. 102-112.

<sup>33</sup> Nella dedicatoria introduttiva troviamo la domanda retorica: «La Géométrie [...] ne doit-elle pas préparer aux grands emplois qui vous attendent?», LECLERC 1669, s.p. Sull'importanza storica della geometria e di discipline affini per l'aristocrazia parigina, e sullo sviluppo di abilità di lettura visive ad esse correlate, si veda SCOTT 1995, p. 159.

<sup>34</sup> *Diverses suites de figures, chevaux et paysages dessinées et gravées par le Clerc pour l'instruction de M. le Duc de Bourgogne: en 9 livres, savoir huit de six feuilles chacun, et un de douze feuilles*, Paris, 1699-1700, si veda IFF 1980, vol VIII: cat. 1137-1196. Per un'altra pubblicazione dello stesso tipo, composta di trentasette paesaggi e dedicata al marchese di Courtanvaux nel 1683, si veda ivi, cat. 1021, 1025-7, 1029, 1030-9, 1041-4, 1045, 1047, 1050. Sull'educazione del duc de Bourgogne, si veda GUICHARD 2008, pp. 256-257.

<sup>35</sup> BLUM 1937, s.p.; CALOT 1931, p. 111; CLUZEL 1960, p. 130.

<sup>36</sup> CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853, vol. III, pp. 98-99.

I paesaggini e le architetture di Leclerc mostrano giardini alla francese e rive lungo canali suburbani, capanne rurali e mulini a vento, villaggi e castelli, rovine antiche e figure vestite in abiti moderni. Spesso, le figure che popolano queste vignette sono degli osservatori volti di schiena che indirizzano lo sguardo del lettore e lo guidano in un viaggio virtuale attraverso i luoghi del libro (fig. 2.7.b). Assieme a queste scelte iconografiche, la divisione orizzontale delle vignette a piena pagina invita a riconoscere le analogie tra le scenette nella parte bassa e gli schemi nella parte alta. Nella vignetta che illustra la definizione di «linea», ad esempio, diversi tipi di linea sono sospesi nel vuoto sopra un paesaggio rurale (fig. 2.7.a)<sup>37</sup>. È difficile non notare la corrispondenza tra le linee in alto e in basso, particolarmente la linea dritta che descrive il recinto, la linea serpentinata che segna il terreno e la curva che traccia il profilo delle montagne sullo sfondo. Attraverso tali analogie formali, Leclerc indica che la geometria si «intravede» come una struttura sottostante alle forme visibili nel mondo esterno. Questo formato, in altre parole, divide il mondo stesso – a livello cognitivo – nelle sue componenti strutturali come fa uno studioso dell'anatomia umana che debba mostrare lo scheletro sotto la pelle. Le vignette attivano così nel lettore una diversa capacità di leggere il mondo, stimolando la capacità di analisi visiva. In una vignetta che illustra la definizione del cerchio, due cerchi di misure differenti aleggiavano sopra una piattaforma circolare che segue il perimetro di un anfiteatro antico (fig. 2.7.c)<sup>38</sup>. Nonostante l'analogia sia meno esplicita qui che nella definizione di linea, il significato è altrettanto chiaro: la prospettiva è la condizione attraverso la quale le forme vengono percepite nello spazio.

La nostra conoscenza della ricezione e dell'uso di questi manuali e altre stampe a fine Seicento è molto ridotta rispetto alla metà del Settecento, quando i manuali di disegno divennero un genere a sé<sup>39</sup>. Un certo numero di disegni che ho potuto esaminare permette di confermare l'ipotesi che i paesaggi di Callot e Leclerc erano copiati come esercizio da anonimi disegnatori. Un disegno di formato orizzontale che rappresenta il Pont-Neuf a Parigi è una copia parziale di un disegno e una stampa di Callot (fig. 2.9)<sup>40</sup>. Altri fogli rimandano al disegno di vignette usando tonalità degradanti per i piani prospettici (fig. 2.10). Tra i primi a cercare di approfittare di questo interesse a inizio Settecento ci fu l'incisore Nicolas Guerard *fils* (attivo fino al 1738) che produsse una serie di *Livres à dessiner* per disegnatori dilettanti con

<sup>37</sup> «Un paysage champêtre, sur le devant duquel on voit une mare d'eau, environnée d'un terrain circulaire, un peu élevé, avec une barrière à droite, sur le devant. On voit sur la gauche quelques fabriques et maisons, et des montagnes dans le lointain: les nuages sont très légers et au simple trait», JOMBERT 1774, vol. I, cat. 92.7. Préaud suggerisce che questa incisione era stata inizialmente disegnata per il *Discours touchant le point de vue*, pubblicato nel 1679, si veda IFF 1980, vol IX, cat. 2233 (Les lignes finies et infinies) e ivi, cat. 2389.

<sup>38</sup> IFF 1980, vol. IX, cat. 2260; si veda anche la descrizione di JOMBERT 1774, vol. I, cat. 10.

<sup>39</sup> Si vedano GUICHARD 2004, GUICHARD 2008, pp. 242-249.

<sup>40</sup> Il rapporto con i disegni di Callot è data dall'iscrizione sul margine del foglio («Callob»). Il disegno originale di Callot, a carboncino, è conservato al British Museum (inventario 1861,0713.2), si veda BREJON DE LAVERGNEE *et al.* 2014, cat. 299. Si veda anche altre copie di paesaggi simili nella collezione della BnF: cat. 321, copia da Leclerc (IFF 1980, vol. VIII, cat.1189); cat. 322: copia da Leclerc (IFF 1980, vol. VIII, cat. 975.17); si veda anche cat. 513, cat. 514, cat. 515.

scene di figure in paesaggi. Semplici nell'esecuzione e nel formato, composti da fogli sciolti, i *livres* di Guérard *frère* erano destinati a un pubblico simile al manuale e alle serie di Leclerc<sup>41</sup>. Il formato era duplicato invece che diviso, e presenta due versioni della stessa scena, la prima con i soli contorni esterni e la seconda terminata con ombreggiature – due fasi del processo di apprendimento (fig. 2.11.a). Nell'esemplare della BnF, uno schizzo a carboncino nei margini vuoti sotto alla vignetta mostra l'uso di questo *Livre* come album di modello (fig. 2.11.b)<sup>42</sup>. Uno studio più approfondito di questi manuali e libri di modelli potrebbe rivelare meglio la loro diffusione sociale, ma già un'analisi veloce mostra che il paesaggio topografico fosse un medium adatto per l'apprendimento.

Il processo analizzato fin qui, di come le stampe di paesaggio ispirate dal formato e dallo stile incisivo di figure importanti come Callot, Silvestre e Leclerc fecero da manuale di riferimento per le aspirazioni intellettuali ed estetiche di disegnatori professionisti e dilettanti, richiede un pieno riconoscimento nella storia del disegno. Le pratiche della copia o della rielaborazione delle *petite gravures* francesi, assieme agli esemplari che circolavano a Parigi provenienti da Venezia, Firenze o dai Paesi Bassi, sono state un passaggio fondamentale nella storia del paesaggio moderno. Nel contesto dello sviluppo dei precetti del disegno accademico, quando la rappresentazione del paesaggio topografico era dominio privilegiato di ingegneri e architetti, le stampe, e soprattutto le vignette di paesaggio, divennero il luogo di elaborazione collettiva di motivi ricorrenti e formati del paesaggio francese. Resta ancora da considerare un aspetto materiale importante della convergenza di stampe e disegni, in relazione al movimento urbano, per dare pienamente conto dell'ampiezza del fenomeno a cavallo del Settecento. Come si vedrà nella prossima sezione, i disegni di natura urbana presero in prestito dalla tradizione incisiva uno dei suoi dispositivi emblematici – la serialità – che sarà determinante per lo sviluppo dei disegni di natura urbana.

## 2.2. Album da disegno e fogli sciolti

Le serie di paesaggi a stampa come quelle analizzate finora invitano il lettore a un viaggio virtuale dei dintorni. Spesso la sequenza dei luoghi non è lineare; non si tratta di creare un ordine ideale di percorso, come nel caso delle guide illustrate, ma piuttosto di organizzare un atlante di immagini che formeranno un paesaggio ideale nella mente dell'osservatore. Nello stesso modo, i disegni che spesso venivano rilegati in album o organizzati in portafogli, permettono a colui che osserva di immaginare uno spostamento fisico nello spazio rappresentato e di elaborarlo attraverso la ricerca di un nesso tra le immagini. È

<sup>41</sup> IFF 1970, vol. IX, cat. 53-58. La difficoltà nel datare questi manuali di disegno dipende dalla mancanza di dati su Guérard figlio. Questi libretti potevano inoltre essere venduti a fogli sciolti, dato che manca un numero in sequenza ma resta su ogni foglio la firma e indicazione dell'editore (N. Guérard graveur rue St Jacques proche St Yve CPR). Questo fenomeno precedeva di quasi un secolo la moda settecentesca dei *livres à dessiner* che spesso includevano molti disegni di paesaggio, si veda GUICHARD 2004.

<sup>42</sup> BnF, Cabinet des Estampes, AA-3 (GUERARD, Nicolas, le fils).

necessario quindi soffermarsi sulle potenzialità della forma aperta dei disegni di natura urbana per apprezzare il modo in cui il senso di unità si produce<sup>43</sup>. Per «forma aperta» intendo il fatto che i disegni si trovavano sempre in relazione potenziale con altri disegni, o potenzialmente transmediale con le stampe. Nella tradizione europea questa forma aperta dei disegni di paesaggio fu sfruttata fin dal Cinquecento: gli artisti in Italia, Germania e nei Paesi Bassi capirono che la percezione del paesaggio come un continuum può essere ottenuta tramite la successione di singole immagini con alcuni elementi comuni. Nel caso dell'Olanda, la circolazione di disegni e lastre tra studi di artisti e editori diversi permise anche il riutilizzo di immagini per creare serie differenti<sup>44</sup>. Recenti studi hanno notato inoltre come il desiderio di rappresentare il movimento attraverso le arti visive che ha sempre ossessionato l'arte visiva europea, è sembrato realizzarsi quando il paesaggio fu concepito al contempo come trasparente – un'immagine immediata della natura – e come ipermediata – uno schermo che incornicia una porzione di mondo e diventa esso stesso parte centrale del significato della rappresentazione<sup>45</sup>. Nel contesto che qui interessa, l'impulso verso un utilizzo maggiore di queste potenzialità mediali delle immagini di paesaggio può essere ricostruito tramite alcuni esempi che rivelano l'interesse collezionistico per questi lavori, e il riconoscimento della ricezione di questa tradizione di lungo corso.

Si consideri ad esempio la serie di sei disegni di Philippe de Champaigne (1602-1674) oggi nel fondo Destailleur, che una volta erano molto probabilmente parte di uno stesso album (figg. 2.12 e 2.13)<sup>46</sup>. A prima vista, i disegni illustrano degli angoli anonimi del faubourg Saint Marcel in maniera immediata e diretta. Si tratta in realtà dei dintorni della casa vicino alla rue Mouffetard dove Philippe de Champaigne risiedette dal 1647 al 1652, quando le contestazioni della Fronda lo spinsero a cambiare quartiere. In uno di questi fogli datato 1649 l'iscrizione postuma indica che il punto di vista è dal giardino dell'artista; nell'altro, datato 1651, il disegnatore si è posizionato di fronte all'abitazione di tre piani, il cui vialetto d'entrata è protetto da un alto muro. Nonostante l'atmosfera desolata e quieta data dalla mancanza di figure nelle scene – che richiamano alla mente i paesaggi deserti degli eremiti di Champaigne – questi disegni mostrano più che un semplice incontro di architettura e vegetazione: il soggetto dei disegni è il senso di appartenenza a una località, un senso di vicinanza reso ancora più manifesto dall'uso delicato della grafite. Gli alberi e la superficie dell'acqua, le ombre e il fumo che fuoriesce dai camini sono elementi effimeri catturati con attenzione per ottenere un convincente effetto naturalistico. In breve, il carattere

---

<sup>43</sup> Questa interpretazione fenomenologica dei disegni di natura urbana come momenti di una «storia dello sguardo» ha ricevuto parecchia attenzione negli ultimi anni, si vedano almeno LEVESQUE 1994, PROSPERETTI 2009, GAGE 2016. La questione del montaggio delle immagini, benché non applicata al caso del genere del paesaggio, richiede un approccio strutturale all'immagine quale quello di Hubert Damisch, Louis Marin o Giovanni Careri. Si veda ad esempio CARERI 2020.

<sup>44</sup> ONUF 2018.

<sup>45</sup> Sulla polisemicità del paesaggio si veda GIRARDI 2011.

<sup>46</sup> Si vedano BREJON DE LAVERGNEE *et al.* 2014, LANOË 2009, cat. 33-38.

intimo dei disegni riflette il noto interesse dell'artista per gli effetti atmosferici, cioè la quiete che era associata con le aree semi-rurali del sud-est della città, appena fuori dalle vecchie mura.

Si deve alla devozione degli allievi di de Champaigne se questi fogli sono giunti fino a qui, dopo essere stati smembrati, perché sembra che le iscrizioni nella striscia in basso ai fogli siano state aggiunte dopo la morte dell'artista ma sempre nel tardo Seicento. Le tracce rimaste di questo album potrebbero dunque corroborare la teoria, già avanzata da molti studiosi, che l'interesse per la natura urbana era più forte nella comunità artistica parigina che discendeva da famiglie fiamminghe o che aveva dei legami con la comunità nordica<sup>47</sup>. La logica della serialità era tradizionale nelle Fiandre e nei Paesi Bassi, dove le stampe di paesaggio di luoghi semplici e di edifici modesti si trovano già dal Cinquecento; l'indagine teorica sull'ampiezza della visione e il significato della rappresentazione bidimensionale che vi venne condotta a partire dal Seicento ha reso a questi generi la densità di significati che li caratterizzano<sup>48</sup>. Nel suo studio delle stampe olandesi, David Freedberg ha suggerito che le stampe in serie offrivano ai lettori del Seicento la possibilità di un «viaggio in poltrona» (*armchair travel*)<sup>49</sup>. La recente analisi di Alexandra Onuf sulla tradizione di stampe di paesaggio di piccolo formato arricchisce la storiografia della serialità con l'idea che il viaggio era sia spaziale sia temporale, e che cioè le stampe articolassero un discorso sull'identità storica dei luoghi<sup>50</sup>. Così, i disegni di de Champaigne, pur restando nell'ambito privato, furono associati alla tradizione nordica e ammirati per la capacità dell'artista di rendere la natura in modo fedele, come sottolinea Mariette nelle sue note sull'artista<sup>51</sup>.

D'altra parte, immagini in serie facevano parte di una cultura visiva più generale nelle Francia del Settecento. A Parigi, la logica della serialità era conosciuta sia attraverso le pratiche collezionistiche di stampe e dipinti provenienti da tutt'Europa, sia dall'artigianato ornamentale francese. Nel Settecento questa modalità della produzione e fruizione degli artefatti divenne strutturale alla cultura visiva. Al di là dell'esempio ovvio delle incisioni su rame usate come veicolo fondamentale di conoscenza e diffusione di modelli visivi per un'ampia gamma di contesti, la decorazione di interni faceva largo uso di strategie di composizione. La stessa scena galante, ad esempio, poteva ritrovarsi nei vasi, sulle fodere, negli intagli

<sup>47</sup> Si veda l'articolo di ANNE CHARLOTTE STELAND, *Herman van Swanevelt, Jan Asselijn et le paysage à Paris au temps de Mazarin*, in *LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE*, 2013, pp. 95-107. Sulla comunità fiamminga a Parigi, anche in termini di gusti pittorici, si veda l'articolo di MICKAEL SZANTO, *Collections et tableaux de paysage à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle* in *LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE*, 2013, pp. 31-47, SZANTO 2003, SZANTO 2007.

<sup>48</sup> Vale la pena riportare il passaggio in cui Svetlana Alpers spiega questo punto: l'arte olandese del descrivere il paesaggio mira a creare «the appearance of a world existing prior to us which we view» caratterizzato da «the absence of a prior frame – that rectangle or framed window which Alberti offers as his initial definition of the picture – so that the image spread out on the pictorial surface appears to be an unbounded fragment of a world that continues beyond the canvas; the world staining the surface with color and light, impressing itself upon it; the viewer, neither located nor characterized, perceiving all with an attentive eye but leaving no trace of his presence». ALPERS 1983, p. 27.

<sup>49</sup> FREEDBERG 1980, pp. 9-20.

<sup>50</sup> ONUF 2011.

<sup>51</sup> CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853, pp. 340-351.

dei trumeau oppure nelle tabacchiere dipinte a smalto. La descrizione fatta da Mimi Hellman di come la logica seriale di dipinti, statuette e mobili era largamente diffusa negli interni rococo mostra che questo sistema complesso di richiami serviva a stimolare un coinvolgimento estetico da parte dei padroni di casa e dei loro ospiti<sup>52</sup>. Tale ripetizione di motivi, colori, e forme che caratterizza il rococo è una modalità tipica della distinzione sociale. Nell'ambito del disegno, la serialità è data dal formato del libro o album di disegni e da pratiche di *display* quali l'uso crescente di incorniciare i fogli, come si nota sfogliando i cataloghi di vendita settecenteschi che portano la dicitura *sous verre*. La stessa logica studiata dalla Hellman per le *chambres de parade* si replicava anche nei *cabinets*, spazi ancora più esclusivi dedicati allo studio e alla pratica del disegno.

Purtroppo di queste pratiche di collezionismo rimangono pochissime tracce. Ciò nonostante, nelle biografie di alcuni artisti si evince l'uso di album da disegno per la pratica del paesaggio, specialmente il paesaggio dal vero. In un famoso passaggio della biografia di Antoine Watteau scritta da Caylus, si racconta che l'artista «faisait ordinairement ses études dans un livre relié», e che le incisioni incluse nella raccolta intitolata *Figures de différents caractères* pubblicata dopo la sua morte sono una testimonianza di escursioni suburbane fatte specialmente nell'area sud lungo il canale della Bièvre<sup>53</sup>. Sappiamo inoltre che il professor Louis Galloche incoraggiava i suoi studenti ad andare a disegnare in campagna; tale pratica venne poi seguita dagli allievi che andarono all'Accademia di Francia a Roma, specialmente sotto il rettorato di Charles-Joseph Natoire (allievo di Galloche), avendo un impatto significativo sulle pratiche dal vero al ritorno in Francia<sup>54</sup>.

Anche nel contesto dell'arte ufficiale, quindi, come si visto per il disegno tecnico seicentesco, il rapporto stretto tra artisti e dilettanti può essere ricostruito a partire dai testi di quelle figure come Pierre-Jean Mariette, che raccontarono l'ambiente artistico dell'epoca. In una breve biografia del suo maestro di disegno, il *dessinateur du roi* e professore associate di prospettiva all'Académie Royale Jean Chaufourier (1675-1757), Mariette mostra come le pratiche anti-accademiche di disegno, in particolare quei paesaggi ibridi che univano abilità tecniche e artistiche, incontrassero maggiormente il gusto moderno che non le incisioni nette e convenzionali del Seicento<sup>55</sup>. Inoltre Mariette suggerisce che la copia da bravi paesaggisti assieme alla pratica *d'après nature* è il metodo migliore per imparare una buona maniera:

Chaufourier faisoit sa profession de dessiner des veües, et comme il scavoit assez bien la perspective, il les faisoit fidèlement; mais je ne dirai pas qu'il y mît beaucoup de gout. [...] Ce fut un malheur pour cet artiste d'avoir étudié dans sa jeunesse, d'après les ouvrages de Sébastien Leclerc, et d'avoir cru qu'on ne pouvoit bien

<sup>52</sup> HELLMAN 2011.

<sup>53</sup> CAYLUS 2012 (1748), p. 96. Sui paesaggi della *recueil Jullienne*, si veda MICHEL 2008, pp. 71-72.

<sup>54</sup> Per il testo sulle escursioni artistiche si veda GALLOCHE 2012 (1750), p. 524. Su Natoire, si veda STEIN 2000.

<sup>55</sup> Su Chaufourier, si veda GLORIEUX 2005.

faire qu'en les imitant. Il dessina cependant le paysage beaucoup mieux que son modèle. Aussi, non seulement il avoit fait des études d'après nature, mais il avoit aussi copié des desseins de bons maîtres pour se former une bonne manière<sup>56</sup>.

Un disegno di Chaufourier nella collezione di Mariette, montato sul famoso passepartout in carta azzurra con una cornice dorata e una cartouche disegnata a mano, esemplifica la maniera dell'artista nel lavorare dal vero (fig. 2.14)<sup>57</sup>. In questa modesta veduta di un ponte in un villaggio, la scelta della grafite, l'assenza delle figure e la semplicità della scena illustra il naturalismo di cui parla Mariette ed evoca i disegni di Philippe de Champaigne visti sopra. Ma rispetto al pittore, Chaufourier fa un uso più attento della costruzione prospettica, e minore dell'ombreggiatura, elementi che spiegano il commento di Mariette sul carattere ibrido di questi disegni, che implica l'interesse compositivo di un paesaggista e l'abilità tecnica di uno studioso di prospettiva. L'uso di album e libri di disegno, così come il collezionismo di opere su carta come esercizio di osservazione dal vero e come esperienza virtuale di movimento sono pratiche che permettono di reiterare l'esperienza estetica di movimento sia tra artisti professionisti che tra disegnatori dilettanti o professionisti dei linguaggi tecnici del disegno. Nell'ultima sezione questo aspetto sarà esplorato con attenzione attraverso un caso studio che copre le pratiche di disegno di paesaggio in serie su un arco temporale di qualche decennio, così da mettere in evidenza la durata e la diffusione di queste pratiche.

### 2.3. Due serie di disegni di Oudry

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) è stato un disegnatore molto prolifico, che per tutta la sua carriera ha continuato a disegnare ritratti di persone, di animali, scene di caccia e anche paesaggi. Con l'espressione *d'après nature*, traducibile come *dal naturale*, si intende la pratica del disegno dal vero o dalla memoria dell'esperienza; Oudry utilizzò l'espressione in discorsi e descrizioni delle sue opere per indicare l'interesse per la natura e per costruire la sua reputazione di artista naturalista<sup>58</sup>. Il suo è un caso ideale per seguire il progresso del disegno di natura urbana nella prima metà del Settecento. Innanzitutto Oudry considerava il paesaggio come un genere artistico fondamentale: in una sua conferenza all'Académie Royale del 1752 rilevava che la scuola francese aveva un forte bisogno di rafforzare il suo talento nel

<sup>56</sup> CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853, vol. I, pp. 364-365.

<sup>57</sup> Il disegno potrebbe essere stato parte di un album assieme ad altri due fogli del Louvre: INV 25225, INV 25225.BIS. Si veda anche per un confronto con altri paesaggi dell'artista, *LA TENTATION DU DESSIN* 2012, cat. 44-45.

<sup>58</sup> Si veda, per le pratiche artistiche in ambito italiano e francese, EBERT-SCHIFFERER *et al.* 2018, e per una riflessione etimologica sull'espressione francese che considera l'intersezione tra immagini e scienza, BELTRAN 2019. Sul caso specifico di Oudry mi permetto di rimandare a PIETRABISSA 2019, capitolo 3.

paesaggio, che lui considerava come «vast champ pour former un jeune homme»<sup>59</sup>. Inoltre, all'inizio e alla fine della sua carriera troviamo una pratica di disegno di paesaggio dal vero. Propongo di effettuare un confronto tra l'album di disegni di paesaggio cominciato nel giugno 1714, oggi smembrato, e la serie di fogli sciolti di medio formato che raffigurano i giardini della tenuta del Prince de Guise ad Arcueil fatti tra il 1744 e il 1750 (si veda la lista in Appendice D). A eccezione di un articolo di Jean Locquin del 1908, che fu fondamentale per lo studio del paesaggio francese, nessuno ha finora tentato di fare questo confronto<sup>60</sup>. I fogli di entrambi i progetti sono stati scelti per varie esposizioni temporanee, soprattutto per il fascino moderno suscitato dal paesaggio dal vero e dall'uso della carta azzurra, ma queste occasioni non hanno prodotto riflessioni di carattere generale sul tema<sup>61</sup>. La natura informale di entrambi i progetti, il gusto per la sperimentazione tecnica, e la mancanza di una funzione immediata o di un chiaro uso commerciale, rafforzano la tesi che nel Settecento disegnare la natura urbana era una pratica di sociabilità artistica che univa aspetti estetici e didattici in risposta alla nuova percezione della città aperta come spazio adatto a un *fieldwork* anche di tipo artistico.

I ventisei fogli provenienti dall'album del 1714 oggi al Louvre, tutti a inchiostro e biacca su una carta azzurra piuttosto liscia ma solida, rappresentano la campagna francese, disseminata di piccoli *châteaux*, fattorie o altre costruzioni vernacolari, e villaggi raggiunti da torrenti sinuosi. L'iscrizione sul frontespizio indica la data ma anche la natura personale dell'album (fig. 2.15.a). Per un artista la cui produzione grafica fin dall'inizio era di tipo seriale – tra cui una serie di quaderni che sono oggi al Louvre e vari progetti di illustrazioni di opere letterarie – si potrebbe ipotizzare che questo quaderno costituisca un progetto per una serie di stampe di piccolo formato<sup>62</sup>. Eppure, la calligrafia libera del frontespizio suggerisce piuttosto un lavoro di tipo personale, un'operazione di esplorazione del disegno come forma espressiva sospesa tra devozione alla natura e invenzione, destinato al massimo a un piccolo gruppo di amici e colleghi (fig. 2.15.b)<sup>63</sup>. Sappiamo infatti che l'album si trovava nello studio dell'artista alla sua morte nel 1755<sup>64</sup>.

<sup>59</sup> «On a encore plus besoin de celui [le talent] du paysage. [...] Quel vaste champ pour former un jeune homme même dans la bonne pratique!», OUDRY 2015 (1752), p. 75.

<sup>60</sup> LOCQUIN 1908.

<sup>61</sup> Fogli provenienti dall'album del 1714 sono stati messi in mostra in varie occasioni: Musée national de l'Orangerie des Tuileries 1930; Musée du Louvre 1959; Musée du Louvre, 1967; British Museum, 1977; Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux, 1980; Grand Palais 1982; Kimball Art Museum 1983; Musée du Louvre, 1987; Musée du Louvre, 1990; Musée des Beaux-Arts de Budapest, 2008. Una mostra recente ha riunito la maggior parte dei disegni di Arcueil, ma il focus era sull'architettura dei Giardini invece che sulla pratica artistica, *AL'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL* 2016.

<sup>62</sup> Su alcuni dei progetti di giovinezza di Oudry in formato seriale, si vedano CORDEY 1920, CASTEX 2004.

<sup>63</sup> Questa la trascrizione dell'iscrizione sul piedestallo (fig. 2.15.b): «Livre de dessein da /pres nature/et de geny / com-mensé / aux mois de / juin 1714 /par Jan /Oudry».

<sup>64</sup> Tra i beni inventariati nell'atelier alla morte di Oudry troviamo: «Un volume de paysages dessinés d'après nature par le d. feu M. Oudry pris la somme de six livres», AN, Minutier Central des Notaires, LIII/345, 7 Mai 1755, *Études, desseins de composition, esquisses, académies, estampes, papiers* – Tuileries, fol. 11 no. 83. L'album è stato probabilmente smembrato dopo la prima vendita e i disegni sono stati venduti separatamente e dispersi. OPPERMAN 1972, vol. I, pp. 36-37; 140, e OPPERMAN 1972, vol. II, D1024-D 1050; DUCLAUX 1975, pp. 146-151. La provenienza dei fogli non è certa prima della presenza nella collezione del Comte de

L'unione di natura e genio nell'espressione «livre de dessein d'après nature et de génie» rivela la conoscenza dei luoghi da parte dell'artista come se il processo del disegno procedesse come un movimento tra spazio esterno e spazio interno o interiore. La congiunzione «et» tra natura e immaginazione appare dunque come la parola più importante per capire il processo creativo alla base di questo album.

La serie di quasi ottanta disegni dei giardini di Arcueil appartiene a un altro periodo e a un altro sottogenere del paesaggio, perché si tratta di un'impresa collettiva che coinvolse alcuni membri dell'Académie Royale, i loro allievi e alcuni disegnatori dilettanti, condotta nel corso di almeno cinque anni con escursioni verso i dintorni del sud<sup>65</sup>. Benché i disegni rivelino chiaramente una diversità di stili e un tentativo di valorizzare la mano dei diversi artisti, quasi tutti usarono la tecnica del chiaroscuro con dei carboncini o gessetti bianchi e neri su carta azzurra, con un lumeggiamento a biacca o a gesso bianco sfumato<sup>66</sup>. Per esempio, François Boucher (1703-1770) e il suo allievo Jacques-Nicolas Julliard riuscirono a creare diversi effetti atmosferici in due disegni dello stesso sito – il ponticello che dal giardino guarda il maestoso acquedotto costruito nei Seicento (figg. 2.20 e 2.21)<sup>67</sup>. Il luogo rappresentato da Boucher è deserto, calmo, e la luce sembra provenire da dietro l'acquedotto, come se fosse una scena notturna. Per Julliard invece la luce è applicata con segni larghi del gessetto nel cielo, sul ponte, sui tronchi degli alberi e sul vialetto in primo piano, a inondare tutto; due figure che conversano sul ponte e una casetta incastrata sotto l'arco dell'acquedotto conferiscono alla scena un carattere vivace. Anche se entrambi gli artisti si conformano alla tecnica adottata da Oudry, l'uso degli strumenti di disegno crea atmosfere diverse e l'effetto finale fa emergere lo stile personale.

Anche per Oudry, che disegnò su carte azzurre per tutta la vita, almeno fin dal suo periodo come apprendista nell'atelier del maestro del chiaroscuro Nicolas de Largillière, il progetto di Arcueil aveva richiesto una prova di virtuosismo<sup>68</sup>. Un disegno per il *bosquet de cinq bassins* mostra uno straordinario assortimento di segni grafici con il gessetto bianco, a secco oppure umettati, e l'uso di strumenti *ad hoc* per dare effetti sfumati o forse anche delle dita (fig. 2.22)<sup>69</sup>. Il carattere sperimentale della serie era stato comunque anticipato dall'album del 1714. L'interesse per lo studio dei volumi degli oggetti e un uso sapiente delle qualità opache della biacca in relazione alle trasparenze dell'inchiostro scuro erano già

---

l'Espine nel primo ottocento con altri due album di Oudry. La Princesse de Croy, sua discendente, li ha poi donati al Louvre nel 1930.

<sup>65</sup> Oggi i disegni sono sparsi in collezioni private e pubbliche in giro per il mondo. Si veda ROSIE RAZZALL, *Les artistes dans les jardins d'Arcueil*, in *AL'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL* 2016, pp. 57-65.

<sup>66</sup> Tre disegni non sono su carta azzurra: uno di Alexis Nicolas Pérignon l'Ancien che si trova al Rijksmuseum (RP-T-1990-6), uno di Natoire al Musée départemental de Sceaux (2006.3.1) e uno di Portail, alla Fondation Custodia (inv. 7643).

<sup>67</sup> *AL'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL* 2016, cat. 63, 64. L'attribuzione a Julliard è stata suggerita da Jean-François Méjanès.

<sup>68</sup> Sette fogli di Largillière sono nella collezione dell'Académie des Beaux Arts a Parigi: inv. cat. EBA 2991-1997. Per una disamina delle *académies* del maestro, si veda LAVALLEE 1921.

<sup>69</sup> *AL'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL* 2016, cat. 45.

visibili trent'anni prima delle escursioni di Arcueil. In *Maison et arbres au bord d'une rivière*, ad esempio, Oudry aveva rovesciato la relazione tra inchiostri marroni e gouache bianca nella rappresentazione di una fonte di luce (il sole o forse la luna) che emerge tra gli alberi (figg. 2.16 a e 2.16.b). Il bianco è applicato prima del disegno dei tronchi, con un impasto denso per creare uno strato spesso e solido, all'interno del quale l'artista ha poi inciso un foro per rendere l'effetto ottico. Qui l'effetto della luce non è solo un principio che guida la composizione e l'atmosfera finale dei disegni, ma viene materialmente prima degli altri elementi dell'opera.

Queste sperimentazioni tecniche con i media erano – per così dire – intrinseche a tutti i progetti di Oudry. Da una parte, il loro significato culturale doveva essere evidente ai contemporanei, se il biografo Louis Gougenot (1719-1767) dichiarava che nei disegni di Arcueil Oudry «a développé clairement les grands principes qu'il tenoit de M. Largillier sur l'intelligence du clair-obscur, et l'on y découvre *les effets les plus vrais et les plus hardis*»<sup>70</sup>. D'altra parte, i manuali artistici e i testi teorici più avanguardisti dell'epoca consideravano il disegno su carte colorate come una tecnica «pittorica». Nel suo *Principes du dessein* il teorico olandese Gerard de Lairese (1641-1711) descriveva il disegno in chiaroscuro come una procedura sintetica impiegata solo da artisti esperti come uno strumento di studio funzionale alla composizione dei dipinti: «Outre que cette manière de dessiner est fort agréable, elle est d'ailleurs plus expeditive, et par consequent plus avantageuse pour un peintre»<sup>71</sup>. Di conseguenza, la tecnica si rivelava appropriata per disegni autonomi, e permetteva di aggiungere alla maniera personale dell'artista quegli elementi espressivi di ombreggiatura e tonalità del colore che sono più difficili da rendere con un medium lineare. Insistere sull'autonomia di entrambi i progetti di Oudry significa dunque riconoscere la loro indipendenza da altri media, in particolare dall'incisione. Infatti l'artista, che pure fin da giovane era stato un incisore e disegnatore prolifico di progetti a stampa, tra cui una fortunata serie delle favole di La Fontaine, non ha mai inciso veri e propri paesaggi. Per la serie di Arcueil, la mancanza di dispositivi materiali che uniscono i disegni insieme equiparabili al frontespizio dell'album del 1714 indica che questi non erano concepiti come una serie a stampa né con un'intenzione commerciale diretta al di fuori della circolazione dei disegni stessi. Alcuni dei disegni di Oudry furono esposti ai Salons di quegli anni, dando luogo a una richiesta maggiore per altri disegni.

Quali sono dunque gli elementi ripetitivi che ci permettono di definire i progetti concepiti in serie, al di là del frontespizio o del supporto comune? Innanzitutto, il semplice schema compositivo dell'album del 1714, teso ad accentuare l'omogeneità e la continuità del viaggio virtuale: la porzione di terra e di cielo sul foglio è uguale, e ai lati verticali vi sono spesso elementi come gli alberi che fungono da *repoussoir*.

<sup>70</sup> GOUGENOT 2015 (1761), p. 645. Corsivo mio. Sul naturalismo di Oudry, si veda BAXANDALL 1995, pp. 119-146.

<sup>71</sup> LAIRESSE 1719, p. 22. Su Lairese, si veda ROY 1992, p. 88; SLUIJTER 2020.

La vista della campagna è generica e convenzionale, cioè non si attarda su dettagli topografici né su particolari pittoreschi tipici delle vignette di paesaggio. Distante da entrambi i modelli, il quaderno di Oudry include viste di una campagna del nord della Francia senza nominare o indicare alcun luogo, a eccezione della cupola degli Invalides, vista da una posizione sopraelevata a distanza, tratteggiata delicatamente con un acquerello bruno al centro dell'immagine (fig. 2.17)<sup>72</sup>. L'assenza di una narrativa interna ai singoli fogli è compensata dall'articolazione dei piani che producono una combinazione potenzialmente infinita di soluzioni compositive, che rafforzano la sensazione di continuità. Infine, l'inclusione di motivi ricorrenti come mulini o muretti contribuisce a creare l'impressione di movimento. Gli occhi di chi sfoglia l'album si muovono sotto i ponti o lungo stradine di campagna e ruscelli sinuosi in cui si riflettono edifici e nuvole (figg. 2.18 e 2.19).

Anche nelle serie dei grandi disegni fatti ad Arcueil gli stessi elementi formali e iconografici sono omogenei. Qui però l'artista accentua il punto di vista soggettivo, con l'apertura prospettica di tunnel vegetali, scalinate e altri passaggi che invitano lo sguardo a inoltrarsi sempre più a fondo in questo giardino rigoglioso e in parte trascurato (fig. 2.23)<sup>73</sup>. In un foglio che mostra il *Grand Escalier* dal lato opposto del canale della Bièvre, un bambino seduto sulla riva guarda direttamente fuori dalla scena, inducendo un senso di presenza fisica in colui che guarda (fig. 2.24). Il paesaggio di Arcueil viene presentato come un luogo di sociabilità, percorso da presenze umane che uniscono disegnatore e osservatore, anche e soprattutto attraverso la rappresentazione della passeggiata di coppie viste da dietro, aggiunte spesso in un secondo momento, e probabilmente senza un forte fissaggio (si veda sulla sinistra di fig. 2.22)<sup>74</sup>. Nel complesso, la serie è un laboratorio tecnico e iconografico che sviluppa soluzioni grafiche in maniera collettiva.

Se l'album del 1714 era un esercizio di autoconsapevolezza di un giovane artista interessato a esplorare i limiti del naturalismo e la sua capacità di osservazione, le escursioni di Arcueil portarono questo processo a completarsi nella sfera sociale. Gougenot ha descritto Oudry come molto socievole — «il était cependant très gai dans la société» — e particolarmente produttivo, tanto che il malore che lo portò alla morte all'età di sessantanove anni lo colse nel corso di una giornata di lavoro nella manifattura di Beauvais<sup>75</sup>. Delle escursioni di Arcueil Gougenot scrisse che in quegli anni in ogni angolo dei giardini

---

<sup>72</sup> I risultati di una ricerca dei luoghi rappresentati nell'album non è mai stato pubblicato, si veda *DESSINS FRANÇAIS* 1987, cat. 115, p. 88.

<sup>73</sup> Sulla direzione dello sguardo nella rappresentazione dei giardini si veda l'eccellente saggio di RIBOUILLAULT 2011.

<sup>74</sup> Alcune figure sono ormai sparite e restano delle flebili tracce del carboncino a testimoniare la loro presenza sulla carta. Ringrazio la restauratrice Kate Edmondson alla Courtauld Gallery per avermi aiutato ad analizzare il rapporto tra figure e disegno sottostante nel foglio della collezione. La questione della doppia temporalità dell'esecuzione di sfondo e figure è accennata in alcune schede del catalogo *À L'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL* 2016.

<sup>75</sup> «La veille de sa mort, il étoit encore dans les ateliers occupé à faire monter une pièce de tapisserie», GOUGENOT 2015 (1761), p. 647. Commenti simili sulla laboriosità di Oudry si trovano in altre biografie, si veda DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, vol. IV, p. 413.

abbandonati del Prince de Guise si potevano vedere disegnatori e che Oudry era un «professeur au milieu de son école»<sup>76</sup>. Un disegno di Portail, amministratore d'arte e collezionista che divenne membro dell'Académie Royale nel 1746 in qualità di «dessinateur des fleurs», conferma la presenza di individui che praticarono il disegno in modo quasi professionale ma che non erano parte del gruppo di accademici che avevano avuto una formazione e una carriera ortodossa<sup>77</sup>. Intorno alla metà del secolo, la logica seriale che caratterizzava le produzioni a stampa era diventata un elemento importante della sociabilità nell'ambiente artistico parigino. La crescente autonomia del disegno rispetto alla pittura ma anche alla stampa era data dal suo ruolo proprio nell'ambiente dei collezionisti, amatori e dilettanti. Una sociabilità specifica dei disegni era così costituita attorno a pratiche che andavano dall'osservazione alla copia al disegno dal vero.

Che il paesaggio, per la sua utilità nella formazione dei giovani aristocratici e per la sua relativa accessibilità (la figura umana era considerata la cosa più difficile da disegnare), si prestasse bene a essere una pratica condivisa, sembra ormai evidente. La tendenza a esercitare tale pratica nei dintorni di Parigi, come si è visto, rispondeva a una cultura dell'esperienza che si era affermata nel Seicento ed era sfociata in una teoria della pratica artistica. Benché tanti disegni analizzati qui fossero certamente terminati se non interamente ripresi in studio, il riferimento a una pratica che aveva luogo *nella* natura urbana si ritrova costantemente nelle tracce testuali e nei disegni stessi, composti in modo tale da rafforzare questa nozione. Nella prima nota biografica su Oudry, pubblicata a Bologna nell'*Abeceario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727) quando era ancora un giovane pittore poco conosciuto, si legge che «non cessa di dipingere dal naturale ritratti, istorie, frutti, fiori, animali e paesì»<sup>78</sup>. In un manoscritto postumo, il genero di Oudry, il pittore Antoine Boizot (1702-1782), osserva che «il a toujours étudié la nature et alloit peindre ou dessiner des vues aux environs de Paris»<sup>79</sup>. Tra questi due estremi della vita dell'artista si colloca una pratica di esplorazione della natura peri-urbana che si svolgeva innanzitutto in relazione alla carica di pittore ufficiale di Luigi XV e poi come direttore della manifattura di Beauvais, per raggiungere la quale serviva un viaggio di mezza giornata. Disegnare la natura urbana con progetti informali implicava per Oudry una forma diversa di spostamento e una forma diversa di socialità rispetto a quella di corte. Sempre Gougenot, infatti, parla del lavoro di finitura dei disegni come di una pratica serale, svolta nei momenti liberi di un artista sempre indaffarato<sup>80</sup>. L'analisi degli elementi formali svolta fin qui sembra

<sup>76</sup> GOUGENOT 2015 (1761), p. 645.

<sup>77</sup> *AL'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL* 2016, cat. 62. Si veda anche SALMON 1996, cat. 61.

<sup>78</sup> ORLANDI 1719, p. 235. Le informazioni biografiche su Oudry furono probabilmente inviate a Orlandi da Parigi da L.F. Dubois de Saint-Gelais, si veda OPPERMAN 1972, vol. I, p. 163.

<sup>79</sup> «He always studied nature and went painting or drawing around Paris». Si veda un manoscritto anonimo pubblicato da OPPERMAN 1972, tratto dalla *Revue Universelle des arts* VIII (Paris, 1858) pp. 234-237.

<sup>80</sup> «Il employoit toutes les journées à peindre, et les soirées étoient destinées à faire des esquisses au crayon ou à terminer des vues dont il n'avoit eu le temps que de prendre les masses d'après nature», GOUGENOT 2015 (1761), p. 646.

confermare il fatto che il disegno della natura urbana fosse, per tanti disegnatori dell'epoca, un passatempo piacevole e istruttivo, ma anche un'attività collettiva che potesse essere effettivamente svolta in zone limitrofe.

La concezione dei disegni in serie divenne così il modo più semplice per produrre un senso di movimento anche in virtù di una certa tradizione artistica europea, di cui certi ambienti erano consapevoli. Nel riconoscere la relazione tra pratiche di sociabilità e stampe di piccolo formato, si può cogliere l'importanza dell'evoluzione dei disegni di natura urbana come serie aperte. Con Arcueil, l'associazione tra disegno di paesaggio e pratiche di sociabilità nei dintorni di Parigi diviene lampante. Nel prossimo capitolo, passando dall'analisi dei formati a una disamina delle retoriche dello sguardo quali motivi, schemi e soggetti ricorrenti, si terrà anche di ancorare l'esperienza di passaggio data dalle serie ad alcuni luoghi favoriti o stazioni artistiche, per delineare infine una mappa dell'esperienza di disegno dei dintorni per il periodo considerato.

### 3. Punti di vista

[Nella città] sono i limiti dell'aperto e del chiuso, del visibile e dell'invisibile, del regolare e dell'irregolare, e del continuo e del discontinuo a dispiegarsi in uno spazio dove il molteplice si concentra, si consolida o si dissolve. Di conseguenza, lo sguardo moderno è quasi obbligato a percepire e a giudicare ciò che gli appare inevitabilmente slegato da una totalità, al di fuori di un'idea organica di natura.

Renzo Dubbini<sup>1</sup>

Come racconta Louis Liger del 1715 nella guida di Parigi analizzata nel primo capitolo, nei giorni di festa gli abitanti del centro città si riversavano, proprio come fanno oggi, nelle zone verdi per godere dell'aria aperta. Anche gli artisti prendevano parte a questo rito collettivo. Il ritratto di un imponente mulino ad acqua attribuito al pittore Nicolas Vleughels (1668-1737) esemplifica quei disegni fatti nei dintorni di Parigi nei primi decenni del Settecento dagli artisti nel proprio tempo libero (fig. 3.1). L'iscrizione «Le jour de l'ascension mai 1721» rivela infatti che il disegno si riferisce a un giorno di tarda primavera, un'occasione perfetta per una scampagnata. Senza indicare una posizione geografica, questo foglio restituisce un senso dello spazio perché dichiara che il mulino si trova a una distanza facilmente percorribile dalla città. Anche il senso del tempo è racchiuso in questo disegno, la cui iscrizione sembra evocare un evento collocato in una giornata di festa. In assenza di alcuna presenza umana, la scena trasmette la sensazione di tranquillità e rilassamento della scampagnata: al centro della composizione, la ruota è ferma così come la superficie dell'acqua, dipinta con larghe pennellate di acquerello grigio. Se il disegno sia stato fatto e terminato dal vero non conta poi molto; ciò che conta è che il soggetto del disegno nel complesso sembra proprio essere l'associazione del disegno di natura urbana con un momento di pausa dalle occupazioni professionali. Si potrebbe anche suggerire che il mulino, inattivo e monumentale, è una figura dell'artista. Gli ideali di ozio e diletto che vengono tradizionalmente legati alla rappresentazione del paesaggio sono qui tematizzati tramite un motivo pittoresco e avvalorati da un'iscrizione<sup>2</sup>.

Nel capitolo precedente ho anticipato che le pratiche di disegno dal naturale nei dintorni della città non era un fenomeno nuovo nel Settecento, ma piuttosto il risultato della diffusione di un interesse nelle tecniche di rappresentazione apprese sia attraverso l'educazione al disegno, sia attraverso la conoscenza della tradizione del disegno europeo. Nella collezione di Mariette, ad esempio, alcuni disegni di Fra Bartolomeo avevano suscitato un interesse per la poetica della natura ed erano stati riconosciuti dallo stesso

---

<sup>1</sup> DUBBINI 2002, pp. XXI-XXII.

<sup>2</sup> ROSAND 1992.

collezionista come paesaggi topografici dei dintorni di Firenze<sup>3</sup>. A partire dai primi decenni del Settecento si può dunque osservare una diffusione sempre più ampia di questo interesse che coinvolgeva anche i pittori professionisti (come Oudry) che presero parte a quel processo di rivalutazione del disegno come forma artistica pienamente autonoma, e quindi come prodotto commerciale e oggetto da esporre. Vleughels, un membro di primo piano dell'Académie Royale, visse per un paio d'anni con l'amico Antoine Watteau nell'hôtel di Charles II Le Brun in prossimità della collina di Sainte-Geneviève<sup>4</sup>. Da qui, l'odierna rue Cardinal-Lemoine, sarebbe stato molto comodo partire per una camminata verso sud-est, lungo la Senna e i canali dei dintorni. In un altro disegno attribuito all'artista, che rappresenta una masseria con il balcone caratteristico dell'architettura vernacolare francese, e un carretto nell'aia, delimitata da un recinto di legno, l'iscrizione indica che è stato fatto «à Berci le 26eme avril 1721» (fig. 3.2)<sup>5</sup>. La lettura comparativa di quelle indicazioni di luogo e di tempo che troviamo sui passepartout antichi o in altri para-testi è fondamentale nella costruzione di percorsi e schemi di rappresentazione che qui ci interessano.

Per comprendere la costruzione di senso propria di questa unione di parola e immagine, sembra necessario qui evocare la nozione antropologica di spazio urbano di Michel de Certeau, riassunta nella fortunata espressione «lo spazio è il luogo praticato» (*l'espace est le lieu pratique*)<sup>6</sup>. Nel dare dignità nuova alle «pratiche dello spazio», De Certeau suggerisce, in opposizione con un'idea più cupa di spazio politico, che le azioni collettive hanno il potenziale di trasformare i luoghi stabili e statici, sottomessi a ideologie date, in spazi che inducono movimenti anarchici. La «spazializzazione» di cui parla De Certeau è un processo continuo di creazione di pratiche e di percezioni, tra cui, per i nostri obiettivi, si può certamente annoverare il disegno della natura urbana. Attraverso di esso, infatti, si *creano* nuovi spazi. La tendenza semiotica del lavoro di De Certeau lo porta ad accostare l'atto del camminare all'enunciazione (lo *speech act*, ovvero l'atto locutorio). Vale la pena citare il passaggio per intero:

L'atto del camminare sta al sistema urbano come l'enunciazione (lo *speech act*, ovvero l'atto locutorio) sta alla lingua o agli enunciati proferiti. Sul piano più elementare, questo ha in effetti una triplice funzione «enunciativa»: è un processo di *appropriazione* del sistema topografico da parte del pedone (così come il locutore si appropriava della lingua assumendola); è una *realizzazione* spaziale del luogo (così come l'atto locutorio è una *realizzazione* della lingua); e infine implica dei rapporti fra posizioni differenziate, ovvero «contratti» pragmatici sotto forma di movimenti (allo stesso modo in cui l'enunciazione verbale è «allocuzione», ovvero «pone l'altro»

<sup>3</sup> FISCHER 1989, PIETRABISSA 2021.

<sup>4</sup> L'informazione sull'alloggio di Vleughels e Watteau si trova negli Almanach Royaux del 1718 e del 1719, si veda HERCENBERG 1975, p. 7.

<sup>5</sup> Dalle guide sappiamo che Bercy era meta favorita di coloro che uscivano dalla città a piedi alla ricerca di luoghi pittoreschi lungo il corso della Senna: «Sans beaucoup s'éloigner on doit aller à Conflans et Bercy, dont la situation est sur la rivière», BRICE 1725, vol. IV, p. 386.

<sup>6</sup> DE CERTEAU 2001, p. 117.

di fronte al locutore e dà vita a contratti fra co-locutori). Il camminare sembra dunque trovare una prima definizione come spazio di enunciazione<sup>7</sup>.

Se queste funzioni dell'enunciato – appropriazione, realizzazione, e messa in relazione dei luoghi – sono proprie di varie pratiche urbane oltre al camminare, quali ad esempio il cucinare, si può tentare di riferirle anche al disegnare? Il disegno, per sua natura assimilabile alla scrittura, ha molto in comune con le retoriche del linguaggio e del documento scritto<sup>8</sup>. Le retoriche delle pratiche urbane analizzate da De Certeau possono quindi essere applicate anche a una genealogia del disegno urbano, in particolare quando soggetti generici come i mulini vengono accostati a luoghi specifici.

Nel prosieguo della sua analisi, De Certeau sostiene che due figure stilistiche fondamentali come la sineddoche e l'asindeto possono essere rapportate allo spazio urbano e dunque intese come «figure retoriche podistiche»<sup>9</sup>. Queste «figure podistiche» inoltre rinviano l'una all'altra, in quanto la sineddoche, nel sostituire «la totalità con i frammenti» dilata il dettaglio e minimizza l'insieme, mentre l'asindeto frammenta e slega l'intero, spezzandone la continuità. Per quanto riguarda il nostro corpus di disegni di natura urbana, si avranno come casi estremi, analizzati nell'ultimo capitolo, da una parte i motivi pittoreschi rurali che sono indici del paesaggio sub-urbano, e dall'altra le *vedute* da punti di vista ben determinati che frammentano la città. Una volta accostati, questi formati complementari descrivono lo spazio costruito dalle pratiche del camminare e disegnare nella Parigi Settecentesca. Il punto di arrivo è una mappa dei siti evocati nei disegni (fig. 3.3). Avendo tracciato le tappe storiche dell'apertura della città, e studiato la storia pregressa di queste pratiche di disegno locale, qui si guarda a come alcuni luoghi sono diventati delle «tappe artistiche» a seguito dell'espansione della città nel territorio circostante. In questo contesto emergono due tipi opposti di rappresentazione: la veduta panoramica (etichette in blu nella mappa), che mostra un'immagine organica, dinamica e composita della struttura cittadina, data dall'unione di urbano e rurale; e quello che qui chiamerò «angolo pittoresco» (etichette in arancio), un formato che enfatizza la natura frammentaria del paesaggio suburbano, portando l'attenzione sull'estetica della vicinanza e dell'accessibilità, e producendo un'immagine duratura di quel mix di patrimonio architettonico e naturale che caratterizza il paesaggio francese. La mappa che risulta dalla combinazione di queste due tipologie non aspira a essere esaustiva, ma traccia una sorta di cintura – un'area piuttosto ampia lungo il perimetro delle vecchie mura – dove si svolgevano le pratiche di disegno attorno alla città. Una mappa come questa serve a connettere le iscrizioni poste su disegni e stampe per determinare i

<sup>7</sup> DE CERTEAU 2001, p. 151. Per simili studi di carattere semiotico sul camminare, si vedano almeno AUGOYARD 1979, MARIN 1987 e più recentemente GIANNITRAPANI 2013, pp. 65-75.

<sup>8</sup> Sulla vicinanza semiotica di disegni e testi scritti, la bibliografia è vasta. Si veda ad esempio ELKINS 1995.

<sup>9</sup> DE CERTEAU 2001, pp. 154-158.

punti di vista scelti dagli artisti e visualizzare l'idea astratta dei dintorni incarnata in due modi di rappresentazione opposti.

Oltre a questa funzione di localizzazione delle pratiche, la mappa serve a descrivere lo sviluppo di formati iconografici che non coincidono interamente con il disegno spontaneo, *d'après nature*. Non tutti i disegni reclamano la propria origine nella natura: se Oudry scriveva nel 1714 che i suoi lavori erano fatti al contempo dal naturale e d'invenzione, altri fogli, come quelli di Vleughels, rivendicano il lavoro dal naturale con il dispositivo testuale. Nel tempo, queste notazioni e iscrizioni creano una tipologia e un sistema di associazioni tra il disegno topografico e il movimento nei dintorni. Si può dunque parlare di relazione triangolare tra iscrizione, immagine, e luogo, per indicare come viene consolidata la ricorrenza ridondante di un motivo molto simile nei vari punti di vista sulla città. Nei primi decenni del Settecento si forma così un'identificazione immediata tra motivi rurali e spazio periurbano per cui possiamo parlare, seguendo Marin, di *stereotipo*. Ogni città ha i suoi elementi stereotipici, che in senso semiotico sono degli elementi iconici che diventano simboli della città stessa<sup>10</sup>. Edifici rurali e angoli pittoreschi come quelli dei disegni di Vleughels si trovano in molti altri fogli ma senza un'iscrizione che indichi la posizione, eppure siamo invitati a leggere tutti questi disegni come elementi eletti a rappresentare un'area dei dintorni di Parigi e infine a riconoscerli per sineddoche – come suggerisce De Certeau – la città stessa<sup>11</sup>. Questa frammentazione della città in scene parziali si rivede in entrambe le tipologie analizzate nelle prossime pagine, cioè vedute panoramiche e angoli pittoreschi. Le prime, il cui punto di vista è in posizione elevata, sembrano aspirare a una visione totalizzante della città, ma finiscono, a causa della distanza, per restituirne una prospettiva parziale. Vedere la città dai suoi margini, sia da molto vicino che da molto lontano, porta a realizzare che l'immagine urbana può essere solo incompleta e provvisoria. In un momento storico in cui Parigi si avviava a diventare una metropoli europea moderna, le immagini della città acquisivano le caratteristiche di molteplicità e di frammentarietà che sono proprie – come segnala il passo di Renzo Dubbini in esergo – sia della visione nostalgica del passato come patrimonio sia della nozione progressista del futuro come celebrazione dell'azione umana.

### 3.1. Le vedute da luoghi elevati

Nell'incipit del libro *The making of revolutionary Paris*, David Garrioch invita il lettore a immaginare l'effetto sorpresa dei viaggiatori del Settecento arrivati in città dopo un lungo tragitto, ai quali Parigi

<sup>10</sup> Si veda l'analisi che Louis Marin fa della rappresentazione di Strasburgo nei secoli in MARIN 1983, p. 87. Si veda anche PEZZINI 2006.

<sup>11</sup> Dal punto di vista semiotico, una tale lettura dipende dall'«effetto di reale», cioè da una complessa strategia comunicativa per cui l'impressione di trovarsi di fronte alla realtà deriva dalla presenza di una molteplicità di dettagli anche inutili (*densità figurativa*), BARTHES 1968; si veda anche GIANNITRAPANI 2013, pp. 97-98.

doveva apparire a un primo sguardo «coperta da una grigia foschia, un mix di fumo e nebbia» e tutti restavano «colpiti dalla sua vastità»<sup>12</sup>. Garrioch, come anche Daniel Roche prima di lui, ha osservato che l'idea moderna di Parigi come una metropoli in espansione continua, con gli estremi e paradossi che tale situazione produceva, è parte integrante dell'attrattiva stessa della città, di quel suo fascino magnetico che cominciò proprio nel Settecento<sup>13</sup>. In termini di cultura visuale, questa percezione si tradusse in viste che tentavano di dare una rappresentazione della distesa urbana completamente soggiogata allo sguardo umano. La possibilità fisica di vedere la città da punti di vista elevati era diventata una realtà solo da poco tempo, dopo la trasformazione delle fortificazioni in spazi pubblici e l'inizio di attività di costruzione sulle basse colline più vicine al centro. Montmartre, Mont Louis e Belleville, e soprattutto l'area intorno al villaggio di Chaillot, verso la residenza di Meudon, sarebbero stati eletti come i belvedere cittadini.

Già nel Seicento c'era stato qualche tentativo di determinare delle posizioni di controllo dello sguardo sulla città. Il desiderio di vedere l'estensione della città dall'alto, come il visitatore che arriva da fuori, è descritto in un articolo di Alexandre Gady sulla costruzione dei primi belvedere sui tetti<sup>14</sup>. Il *terminus ante quem* per l'origine di queste costruzioni è il 1739, data in cui sulla mappa conosciuta come *plan Turgot* appaiono alcuni di questi terrazzini rialzati, ma sappiamo che già nel tardo Seicento Louis le Vau aveva già innalzato il tetto della sua casa sull'Île Saint Louis per costruire un piccolo belvedere, e qualche anno dopo anche François Mansart disegnò due piccoli padiglioni sopra all'hôtel du commandeur du Jars, in rue de Richelieu. Se il primo offriva allo sguardo la bellezza rurale delle zone a est della città, e le rive della Senna verso Ivry, l'altro apriva viste verso nord, tra colline e zone verdeggianti come i Porcherons. La possibilità offerta dalle altane di disegnare la città dall'alto non sfociò immediatamente in un modello di rappresentazione, tanto che non esistono – a mia conoscenza – vedute di questo tipo risalenti al periodo qui trattato. Nei primi decenni del nuovo secolo, le vedute di Parigi facevano ancora uso di alberi o altra vegetazione come *repoussoir* posti in primissimo piano per incorniciare la scena e dare un senso di soggettività alla visione. Apparentemente, l'uso di questi dispositivi vegetali dichiara la presenza della natura in città, ma al contempo rivela una rappresentazione mediata, artificiale, come si vede bene in due disegni attribuiti a Jean Chaufourier (figg. 3.4 e 3.5). Queste vedute semplici della città dai suoi limiti esterni hanno un carattere ibrido tra topografia e invenzione. La composizione con le piante in primo piano e la cornice a penna sembrano suggerire un uso preparatorio per la stampa, in linea con

<sup>12</sup> «For hundreds of thousands of weary eighteenth-century travelers, the first glimpse of Paris came from the low hills on the city's perimeter. In still, cold weather, a gray haze masked the city, mixing wood smoke and mist [...] all were struck by its sheer size», GARRIOCH 2002, p. 1.

<sup>13</sup> ROCHE 1987, si veda nota 43.

<sup>14</sup> Si veda A. GADY, *La ville est par dessus les toits... À propos de quelques belvederes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in RABREAU 2007, pp. 215-221.

uno stile classico, che resta ancorato a modelli seicenteschi<sup>15</sup>. In maniera simile, la veduta di Montmartre di Flamen analizzata nel secondo capitolo (fig. 2.3), costituisce un esempio di veduta quasi-topografica in cui i dispositivi d'incorniciamento quali il terrapieno finiscono per alterare la topografia dei luoghi. Si distacca da questi esempi quello del pittore Adam-Franz Van der Meulen (1632-1690), che lavorava come disegnatore di cartoni per arazzi alla manifattura dei Gobelins, nel faubourg Saint Marcel. La sua vista di Parigi presa da quell'area, e databile intorno al 1680, colpisce per la presenza di un muro vegetale di alberi che impedisce allo sguardo di apprezzare il soggetto stesso del disegno (fig. 3.6). Membro dell'Académie Royale specializzato in battaglie e assedi, Van der Meulen usa le convenzioni degli specialisti di vedute tecnicamente esatte, come ad esempio il formato orizzontale su due fogli giunti e la finitura ad acquerello, che si ritrovano in tutti i disegni preparatori che restano dalle sue campagne al seguito dell'esercito di Luigi XIV dal 1664 in poi<sup>16</sup>. Solitamente, nel caso di viste dall'alto durante queste campagne l'artista fa uso della prospettiva a volo d'uccello, mutuata dalla tradizione nordica<sup>17</sup>. Va notato che comunque anche per i disegni preparatori Van der Meulen creava vedute più spontanee, realizzate in loco con un punto di vista soggettivo su un panorama piatto – come nell'esempio della vista di Parigi dai Gobelins.

Le vedute di Van der Meulen e di Chaufourier coprono i due principali modelli alternativi di vedute di città seicentesche, basati sulla cultura visuale militare e amministrativa: da una parte la *perspective cavalière*, molto usata in Francia; dall'altra, la veduta piatta (o soggettiva), che serviva a enfatizzare la forma verticale delle città chiuse tra fortificazioni e ad ammirarne il profilo specifico<sup>18</sup>. Due illustrazioni prese da una *Géométrie Pratique* di successo, pubblicata nel 1702, mostrano entrambi i tipi applicati alla morfologia del territorio parigino<sup>19</sup>. Nella *Vue de Paris du côté des Chartreux* vediamo le cave di pietra del sud di Parigi che diventano l'occasione per spiegare il calcolo trigonometrico, mentre alle spalle di questa scena emergono dalle vecchie cinte murarie i principali monumenti (fig. 3.7.a). In *Paris ville capitale du royaume de France*, un'altura più distante e rurale, il Mont Louis, concede una vista della città attraverso l'ospedale Saint Louis (fig. 3.7.b). Nonostante il tentativo di connettere le illustrazioni al paesaggio urbano in modo più esplicito di quanto non avesse fatto Leclerc, il formato semplificato di queste vignette proponeva le

<sup>15</sup> Per una discussione di fogli simili si veda GLORIEUX 2005.

<sup>16</sup> Per un catalogo dei disegni di paesaggio di Van Der Meulen si vedano STARCKY 1988, RICHEFORT 2004, D'ORGEIX 2019 pp. 235-242.

<sup>17</sup> Martha Pollak ha chiamato questo tipo di vedute «siege view», per indicare l'uso in ambito militare dei più spettacolari dispositivi barocchi e così mostrare la guerra come un teatro che attinge ai più alti modelli culturali, POLLAK 2010, Chapter 2. Si veda anche MAPPING SPACES 2014.

<sup>18</sup> Su questi due modelli e sul rapporto tra cartografia e veduta topografica, rimando a NUTI 1994, NUTI 1995.

<sup>19</sup> Per il formato delle illustrazioni di questo manuale, il cartografo e ingegnere Manesson-Mallet, insegnante di matematica a corte, si era ispirato alle vignette di Leclerc discusse nel capitolo precedente. «La plupart des planches sont ordinairement ornées de paysages et de profils de plusieurs édifices véritables ou réels qui, outre qu'ils divertissent le lecteur, lui servent en même temps de modèle pour dessiner et orner les plans et autres ouvrages de la géométrie pratique», MANESSON-MALLET 1702, vol. I, n.p.

convenzioni tradizionali della rappresentazione di città. Solo intorno agli anni Trenta del Settecento la visione nuova della città cominciava a concretizzarsi in modelli nuovi.

Il più importante tra questi è senza dubbio quello della veduta, che si era sviluppata a Roma nel secolo precedente e che era presto divenuta un genere alla moda in tutta Europa. Nel suo studio fondamentale sulle origini internazionali della veduta, Giuliano Briganti adotta la definizione già proposta da Alberto Martini che pone l'accento sulla riconoscibilità e la tensione al realismo percettivo:

La veduta non è semplicemente pittura di paesaggio che può nascere dall'estro del pittore e solo occasionalmente essere stimolata da un luogo determinato: veduta è quel paesaggio descritto con precisione e riconoscibilità, da cui risulta una testimonianza «in figura» di un luogo e di un ambiente determinato. Paesaggio, dunque, storicamente obiettivo. Da qui scaturisce l'atteggiamento costante di tutti i veri pittori di «veduta»; cioè una fedeltà assoluta alla percezione ottica della realtà, alla apparenza della realtà, sia nelle sue vesti più normali che nelle sue più eccezionali vicende (una piazza con il mercato, architetture in rovina, palazzi celebri, vedute di città, luoghi caratteristici, incendi, eruzioni, ecc.). Il pittore esce dalle mura dell'atelier e scende per la strada, se non col cavalletto, certo col taccuino da disegno che si copre presto di fitte annotazioni colte sul vero<sup>20</sup>.

Briganti osserva che questa definizione implica un approccio nuovo alla realtà e alla sua rappresentabilità. Se infatti in italiano il termine *veduta* è legato strettamente ad alcune pratiche prospettiche dei quadraturisti, scenografi e decoratori che sin dal tardo Cinquecento sperimentavano le tecniche illusionistiche, la ricerca di «precisione e riconoscibilità» rispetto ai luoghi rappresentati richiede una nuova postura rispetto alla realtà. L'origine della veduta italiana, e soprattutto romana e veneta, è quindi da ritrovarsi nell'incontro tra la «corrente prospettico-scenografica» e quella «paesistica», cioè tra spinte a un calcolo razionale dello spazio e tendenze naturalistiche meno limitate<sup>21</sup>. La componente dei «prospettici» richiedeva dunque, come scriveva verso il 1625 il marchese Vincenzo Giustiniani, una certa capacità di «saper dipingere bene le prospettive e architetture, al che si richiede l'aver pratica dell'architettura, ed aver letto libri che d'essa trattano, e così libri di prospettive»<sup>22</sup>. Se nel sistema artistico italiano l'uso della prospettiva illusionistica era dominio di scenografi e decoratori illusionistici, in Francia la sfera della misurazione amministrativa e militare entrava in gioco in maniera preponderante molto presto, come si è visto nel capitolo precedente<sup>23</sup>. Ciononostante, si mantiene un dialogo di scambio tra generi tecnici e generi propriamente artistici. In Francia, dove erano presenti gerarchie professionali più rigide dovute alla struttura

<sup>20</sup> BRIGANTI 1969, p. 7 da MARTINI 1965.

<sup>21</sup> BRIGANTI 1969, pp. 8-9 da PALLUCCHINI 1960.

<sup>22</sup> Lettera di Giustiniani al conoscitore Theodor Ameyden, BRIGANTI 1969, p. 5.

<sup>23</sup> Sul ruolo del paesaggio nell'iconografia della decorazione tradizionale in Italia, si veda GOODCHILD, OETTINGER, PROSPERETTI 2019. La parziale eccezione della storia della veduta in Piemonte, che deriva dai rapporti privilegiati con la Francia, è descritta in ROMANO 1978.

delle istituzioni accademiche, i talenti tecnici erano tendenzialmente più apprezzati nelle scuole di architettura. Nel caso di Van der Meulen, ad esempio, e degli specialisti di architetture illusionistiche dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, era più difficile fare carriera nell'ambito delle commissioni ufficiali ed era necessario cercare altri committenti. Briganti osserva dunque che la particolarità dell'ambiente romano del primo Seicento era proprio quella di facilitare il travalicamento dei limiti di genere<sup>24</sup>. A Parigi, in modo certamente meno manifesto, lo sviluppo di pratiche di disegno autonome e di un fiorente mercato per le opere su carta negli anni Trenta rese possibile a questi artisti di talento «ibrido» di dedicarsi alla moda internazionale della veduta.

La storia della veduta in Francia rimane una questione aperta per gli studiosi del Settecento: nella sua breve rassegna di vedutisti francesi, Briganti nomina soltanto Joseph Vernet, Jean-Baptiste Raguenet, Pierre-Antoine Demachy e Hubert Robert, cioè artisti attivi nella seconda parte del secolo<sup>25</sup>. In un articolo recente su questo tema, Émilie Beck-Saiello ha cercato di spiegare l'apparente mancanza di una vera tradizione della veduta in Francia attraverso argomentazioni di tipo teorico, legate alla teoria gerarchica dei generi pittorici e alla teoria del paesaggio in divenire con De Piles, Du Bos, e più tardi con Valenciennes. Beck-Saiello, pur riconoscendo l'influenza degli incisori dei Paesi Bassi attivi a Parigi e l'interesse per le vedute alla moda da parte delle élites culturali cittadine, sembra seguire la linea storiografica che fa iniziare il vedutismo dopo il 1750 e sostiene, con riferimento alle teorie di Briganti, che «les différentes pratiques artistiques qui sont à l'origine du développement de la *veduta* en Italie – les vues architecturales, l'illusion scénographique et le quadraturisme – n'ont pas connu de large développement en France»<sup>26</sup>. Si può certamente sostenere che il *quadraturismo* come modalità specifica di decorazione prospettica nata a Roma non ebbe un successo paragonabile a Parigi, eppure l'illusionismo prospettico e le vedute architettoniche furono incoraggiate per tutto il Seicento sia in ambito accademico che per la decorazione degli *hôtels particuliers*<sup>27</sup>. Per il resto, il vedutismo francese è a oggi poco visibile nel mondo dell'arte istituzionale, con qualche eccezione. Nelle prossime pagine si tenta anche di offrire uno spunto di riflessione sui caratteri specifici della veduta in Francia, e sul tentativo di alcuni mecenati, primo fra tutti il monarca, di sponsorizzare un'arte che aveva un successo crescente in Europa.

Rispetto alla presunta mancanza di una tradizione vedutista in Francia, l'eccezione più nota è quella del pittore milanese Léopold-Charles Grevenbroeck (1715-1758/59), la cui carriera parigina rivela l'in-

<sup>24</sup> «Se veduta, in altre parole, vuol dire “ritentiva” visuale, memoria di cose viste e non repertorio di cose da vedere e di cose amate dagli umanisti o dai viaggiatori stranieri. Qualcosa quindi che trascenda i costringenti vincoli del “genere” che erano imposti dall'alto, da convenzioni culturali che si modellavano sulla rigida gerarchia classista della società del tempo», BRIGANTI 1966, pp. 73-74.

<sup>25</sup> BRIGANTI 1969, pp. 267 sgg.

<sup>26</sup> BECK-SAIELLO 2016, p. 16.

<sup>27</sup> In mancanza di studi sistematici sul tema, rimando al catalogo della bella mostra del Louvre, *PEUPLER LES CIEUX* 2014.

teresse della Maison du Roi nella sponsorizzazione di vedute della città<sup>28</sup>. Nel 1732, questo artista poco conosciuto che era arrivato in Francia due anni prima fu ricevuto all'Académie Royale come pittore di marine<sup>29</sup>. Nel 1738, il soprintendente dei Bâtiments du Roi Philibert d'Orry gli commissionò quattro vedute di Parigi che sarebbero poi state esposte al Salon del 1741<sup>30</sup>. Nella vista presa da ovest Grevenbroeck fa uso della tradizionale vista a volo d'uccello per fornire un'immagine totale della città, vista da una posizione astratta, quasi sospesa nell'aria (fig. 3.8). La scelta del villaggio di Chaillot è particolarmente interessante perché, come si vedrà più avanti, in quegli anni era già diventato un luogo d'elezione di tanti disegnatori di vedute topografiche. Per una commissione reale è probabile che a Grevenbroeck fosse richiesto di utilizzare un dispositivo della visione che fosse più spettacolare di quello soggettivo adottato dalle vedute alla moda, un punto di vista che permettesse anche di estendere la veduta a un territorio vasto, proprio come nelle vedute militari. Librandosi sopra l'esplanade di Chaillot, a un'altitudine maggiore della collina di Montmartre, lo sguardo proposto in questo dipinto non indica in alcun modo la presenza di un soggetto. Questo episodio interessante resta però un'eccezione, e Grevenbroeck non sembra aver avuto una carriera particolarmente facile in Francia; cercherò infatti di sostenere che per apprezzare le origini del vedutismo francese e attenuare la narrazione sull'insuccesso di questo genere si debba considerare soprattutto lo sviluppo delle arti grafiche nel mercato dell'arte cittadino.

Conosciamo pochi specialisti che parteciparono allo sviluppo del vedutismo a Parigi. Gli artisti di cui ci occuperemo, Jacques Rigaud (1680-1754) e Philippe Nicolas Milcent (?-1739), rafforzano gli argomenti sulla creazione di una nuova serie di punti di vista sulla città e sull'originalità di questo sguardo. Il loro lavoro mostra come una «scoperta» estetica ebbe per effetto la ri-significazione di alcuni punti di vista, in particolare quei luoghi elevati che fino a poco prima erano stati associati con le vecchie fortificazioni. Dagli anni trenta, però, queste destinazioni offrirono ai cittadini una nuova vista sulla città. Jacques Rigaud, formatosi a Marsiglia, arrivò a Parigi verso la fine degli anni Venti e aprì una bottega nella rue Saint Jacques, dove si specializzò in pubblicazioni di carattere tecnico e topografico per il quale preparava i disegni e incideva le lastre. A partire dal 1729, Rigaud cominciò la pubblicazione di una serie

<sup>28</sup> BECK-SAIELLO 2016; HARENT 2005; JEAN BOUTIER, *Pittura topografica e vedutismo nelle città della Francia dei lumi*, in *L'IMMAGINE DELLA CITTÀ EUROPEA* 2014, pp. 23-39.

<sup>29</sup> «Peintre dans le talent des Marines [...] comme il est étranger, la Compagnie par cette meme consideration l'a reçu dans cette meme séance, aiant choisi...des Marines», *PROCÈS-VÉRBAUX* 1883, vol. V, p. 108. Figlio di un pittore di origine olandese ben inserito nei circoli artistici napoletani, Grevenbroeck è ancora poco studiato e conosciuto, si veda BODKIN 1935.

<sup>30</sup> Si veda la descrizione dei dipinti nel *livret* del Salon: «Vues de Paris, peinte pour le Roy: La première est prise au-dessus du Pont Royal, où l'on aperçoit, derrière le Quai des Théatins, le haut du Portail de S. Sulpice, tel qu'il doit être executé; Vue de Paris, peinte pour le Roy: La seconde, des Champs Elisées; Vue de Paris, peinte pour le Roy: La troisième, de Belleville; Vue de Paris, peinte pour le Roy: la quatrième, du côté de la Tournelle». *EXPLICATION DES PEINTURES* 1741, s.p. Una descrizione dei dipinti fu pubblicata anche sulla gazzetta: «De M. Grevenbroeck, Académicien, quatre Vues de Paris, peintes pour le Roy, la première prise au-dessus du Pont Royal, où l'on aperçoit derrière le Quai des Théatins, le haut du Portail de S. Sulpice, tel qu'il sera executé. 2. Les Champs Elisées 3. Belleville. 4. Vue du côté de la Tournelle. Ces tableaux ont quelque espece d'avantage sur les autres, en ce que, jusqu'au plus commun du Peuple de Paris, tout le monde est en état d'en juger», *Mercur de France*, ottobre 1741, p. 2290. Sulla serie, vedi MONTGOLFIER 1962, CIFANI 2008.

di stampe intitolata *Recueil choisi des plus belles vues des Palais, châteaux et Maisons Royales de Paris et des environs*, che continuerà per oltre vent'anni<sup>31</sup>. Per varie vedute di questa serie fu necessaria più di una ristampa, sia quando Rigaud era in vita che dopo la sua morte di suo nipote, che ne rieditò alcune cambiando la lettera e terminando qualche lastra. Nel *Mercur de France* del 1759 si sottolinea la popolarità di queste vedute sia tra gli appassionati d'arte sia tra chi era interessato ai giochi ottici, e si fa anche accenno alle edizioni illegali che si potevano trovare in città<sup>32</sup>. Anche i disegni di Rigaud acquisirono un valore commerciale: undici furono venduti all'asta nel 1776 con la splendida collezione di arti grafiche del mercante olandese Jan Danser Nijman, organizzata da François Basan<sup>33</sup>. A causa dell'ampliamento continuo del progetto, è difficile datare l'uscita delle varie vedute con precisione: una nota nel *Mercur de France* del 1752 pubblicizzava «huit vues de Paris, qu'on a déjà publiées», tra cui due vedute – chiamate «vues générales» – una da Chaillot e l'altra dalla *maison* dei gesuiti dedicata al Père La Chaise a Menilmontant (figg. 3.10 e 3.11)<sup>34</sup>. Questo tentativo di creare queste «vedute generali» opposte a quelle che vengono chiamate «vues particulières» nella serie – ad esempio quella presa dal centro cioè dal Pont-Neuf – assicura un'attenta osservazione dei nuovi punti di vista sulla città. Nell'angolo in basso della seconda, tipicamente, un uomo è seduto con il taccuino sulle ginocchia.

L'altro artista vedutista di cui conosciamo il lavoro è Philippe-Nicolas Milcent (morto nel 1739), un ingegnere della Marina che divenne anche un prolifico incisore e produsse alcune vedute di Parigi dagli stessi punti di vista di cui abbiamo parlato per Rigaud. Nel 1734 il *Mercur de France* annunciava la pubblicazione di due stampe – la *Vue du pavillon de Madame la Duchesse du Maine, à la pointe de l'Arsenal*, e la *Vue du Clocher de l'Eglise de Chaillot* – che sono esempi davvero impressionanti di virtuosismo topografico e nitidezza nella tecnica di stampa (figg. 3.12 e 3.13). La gazzetta infatti prevedeva che «le Public aura lieu d'être très content», e celebrava il fatto che le vedute fossero state «dessinées fort proprement et avec grand soin, d'après nature»<sup>35</sup>. Due anni più tardi, lo stesso giornale pubblicizzava l'uscita della *Vue de la Ville de Paris, prise de la Terrasse du Château de Mendon*, «dessinée d'après nature et gravé par le sieur Milcent, Ingenieur de la Marine», e aggiungeva che questa era stata fatta con «une grande precision et représente

<sup>31</sup> Su questa serie si veda BENTZ 2009.

<sup>32</sup> «Au nombre d'environ cent-vingt, sont propres pour l'optique et pour décorer les cabinets. Il y a des marchands d'estampes qui vendent des copies de ces vues, et les font passer pour des originaux. Pour ne pas y être trompé, l'on doit s'adresser au sieur Rigaud lui-même. Il demeure présentement rue Saint-Jacques, vis-à-vis du Collège du Plessis». *Mercur de France*, giugno 1759, p. 196.

<sup>33</sup> «Six vues diverses, dessinées avec beaucoup de soin et de verité, à l'encre de Chine, sur nature, d'après les châteaux et dans les jardins délicieux de Marly [...] cinq de Paris, des Invalides, Saint Germain et Blois», BASAN 1776, Lot. cat. 714. Si veda anche il gruppo di disegni di Rigaud recentemente venduti da Christies, Old Master and 19th Century Drawings, 3 luglio 2007, lot. no. 125-130.

<sup>34</sup> *Mercur de France*, novembre 1752, p. 153. La lettera sul margine in basso serve a distinguere le varie edizioni: le lastre incise da Rigaud stesso grazie al suo *privilege*, di solito hanno un carattere corsivo, mentre quelle di Jean Baptiste prediligono il maiuscolo.

<sup>35</sup> *Mercur de France*, novembre 1734, p. 2482.

une vaste étendue de Pays», tanto che l'autore lavorava «incessamment» alla preparazione di un'altra veduta della città *prise du côté de Belleville* (figg. 3.14 e 3.15)<sup>36</sup>. Queste quattro vedute hanno un formato particolarmente allungato e delle legende dettagliate. Sono cioè il lavoro di un tecnico, benchè anche qui vi siano vignette con figure in primo piano. Le proporzioni e la visione soggettiva sono infatti rispettate, e al di là di vasti campi, terrazze spaziose, oltre la distesa di barche nel porticciolo sulla Senna, si intravede il profilo della città ma non i dettagli. La distanza dal soggetto, come nel caso della veduta di Van der Meulen dai Gobelins, così come l'accuratezza topografica indicata dal dispositivo della lettera, rafforza l'affermazione che queste vedute erano fatte dal naturale in luoghi specifici come lo château de Meudon e la coppia di mulini a vento di Belleville. La città appare come un microcosmo moderno in cui si può avere accesso a una varietà di luoghi urbani e naturali molto diversi.

Una veduta ampia presa da Chaillot è stata finora attribuita a Milcent, ma dovrebbe essere considerata piuttosto come un lavoro di Rigaud, per la evidente vicinanza alla stampa vista poco sopra (fig. 3.16.a)<sup>37</sup>. La condizione del supporto cartaceo a oggi è pessima, ma la qualità del disegno sembra permettere l'attribuzione a un professionista dell'uso della penna e del pennello (fig. 3.16.b). Le vedute topografiche richiedono un lavoro lungo e preciso. La delicata colorazione antica di una stampa, in un bel foglio dedicato alla Duchesse de Chartres, conferma il successo dell'immagine (fig. 3.17)<sup>38</sup>. Le poche differenze con il modello si trovano nelle figure e nelle proporzioni di certi elementi, ma in generale questa copia mostra come questo luogo fosse diventato un punto di vista ideale per coloro che erano interessati a trovare luoghi elevati da cui rappresentare la città. Prima del Settecento, infatti, nessuno dei luoghi scelti dai vedutisti – cioè Chaillot, Montmartre, e il Mont Louis – erano stati apprezzati per la loro posizione, e le guide non li menzionavano nemmeno, data la mancanza di monumenti o residenze notevoli. Il caso di Chaillot è particolarmente interessante perché solo nel 1707 fu annesso alla città e trasformato in un faubourg dal punto di vista amministrativo, ma resta praticamente trascurato da guide e diari di viaggio anche dopo l'annessione. Fanno eccezione alcune guide di carattere storico che citano il villaggio come un luogo di passaggio in una gita nei dintorni a ovest della città<sup>39</sup>. Eppure la posizione geografica è eccezionale, in cima a una collina di campi agricoli che degrada dolcemente verso uno dei parchi pubblici più

<sup>36</sup> *Mercur de France*, marzo 1736, p. 530.

<sup>37</sup> È difficile stabilire se si tratti di un lavoro preparatorio o di una copia da una stampa, forse per mano dell'artista stesso. Propendo per la seconda ipotesi, dato che il livello di dettaglio è identico e che non sembrano esserci ripensamenti. L'attenzione del disegnatore è piuttosto concentrata sulla tonalità del carboncino e sulla virtuosità del tratto. Riporto qui l'iscrizione che è stata trascritta dai curatori a margine del disegno per intero: «Cette vue est différente de celle qu'a dessiné Milcent en 1733. Cependant, je la croix aussi de lui», BnF Reserve FOL-VE-53 (C) (fondo Destailleur).

<sup>38</sup> Altri lavori simili sono sparsi in varie collezioni; si veda ad esempio un disegno di Jules-Adolphe Chauvet (1828-c. 1906), che è un'altra copia del disegno di Rigaud, Musée Carnavalet inventario numero D. 3507.

<sup>39</sup> «Chaillot est à present un de fauxbourgs de Paris; il est appellé le fauxbourg de la Conférence. Au delà de Chaillot sont Passy, Autheuil, Boulogne, Saint Cloud, l'Abbaye de Longchamp, Surenne, le Calvaire et autres environs de la ville», SAUGRAIN 1753, vol. I, p. 145.

apprezzati della città, gli Champs Elisées, e una delle passeggiate più frequentate, il Cours la Reine (fig. 3.9). Nella guida di Germain Brice si possono leggere brevi descrizioni delle Allées du Roule, che si trovano sul lato sinistro delle vedute di Milcent e di Rigaud, «sur la hauteur voisine [au champs Elisées]», e terminano «sur une grande esplanade, heureusement située au sommet de la hauteur, de laquelle on découvre une vue merveilleuse du côté de la ville et de la champagne»<sup>40</sup>. Anche i luoghi storici e architettonici della zona, tra cui tre conventi di suore e una bella parrocchia non vengono considerati. Le storie di Parigi, generi di letteratura più eruditi, sono le uniche a menzionare la posizione davvero unica di Chaillot:

Son territoire consiste en quelques vignes et jardinages, avec des terres labourées. Sa situation est sur le haut d'une côteau, d'un aspect fort riant, et d'où l'on aperçoit Paris avec le canal de la rivière de Seine que partage cette ville. [...] L'Eglise parroissiale est sur le titre de S. Pierre. C'est un bâtiment tout neuf, à la reserve du sanctuaire, terminé en demi-cercle sur la pente de la montagne [...] supporté de ce côté là par une tour solidement batie<sup>41</sup>.

La torre della chiesa di Saint Pierre, un edificio moderno, non particolarmente interessante dal punto di vista architettonico, è citato nel titolo della veduta di Chaillot fatta da Milcent. L'esperienza del disegnatore tecnico tende così all'oggettività di cui parlano Martini e Briganti tramite un dispositivo esterno che crea un effetto di realtà: il titolo con la descrizione del punto preciso da cui si è prodotto il primo disegno, il campanile della chiesa. Arrampicandosi negli edifici e spingendosi un po' oltre ai luoghi classici delle passeggiate parigine, questi disegnatori cercavano di produrre delle vedute totali che mostravano le propaggini della città come ambienti naturali verdeggianti, fertili, che potessero provvedere a un piacevole momento di pausa dalla confusione del centro (nel caso del disegnatore) o evocarlo attraverso l'immagine (nel caso del collezionista). Il profilo che risultava da questo sforzo era quello della città del futuro, la visione di uno spazio in costruzione, la cui espansione non può essere afferrata in un solo sguardo (in francese: *coup d'œil*). Negli stessi anni, all'opposto, un altro modello dell'immagine della città emergeva, che a questa visione progressista contrapponeva uno sguardo verso il passato, creando così di un'immagine senza tempo dei suoi dintorni.

### 3.2. Gli angoli pittoreschi e rurali

Spingendosi oltre la cintura di colline da cui furono create le prime vedute cittadine, tra la fine dei faubourgs e gli *environs* più distanti, si estendeva un paesaggio suburbano fatto di piccoli villaggi rurali e sempre più densamente abitato. I disegni che rappresentano quelli che qui chiamo «angoli pittoreschi e

<sup>40</sup> BRICE 1725, vol. I, p. 177.

<sup>41</sup> LEBEUF 1754, p. 42 et passim.

rurali» illustrano frammenti delle aree suburbane in cui si mescolano architettura vernacolare e natura spontanea. Viene operata, in questi disegni, una scelta di rappresentare non i villaggi ma gli angoli rurali, frammenti di scene di campagna. La scelta del termine *pittoresco*, che si riferisce al linguaggio con cui queste scene vengono rappresentate, risponde alla necessità ermeneutica (e anacronistica) di comunicare chiaramente l'emergere di una visione ricorrente del paesaggio rurale e non a una solida teoria estetica della prima metà del Settecento. Come si è accennato in chiusura del primo capitolo, una vera e propria estetica del pittoresco emerge nella seconda metà del secolo. L'aggettivo però fu introdotto nel linguaggio artistico francese all'inizio del Settecento per indicare, come aveva scritto Antoine Coypel, «un choix piquant et singulier des effets de la nature»<sup>42</sup>. Coypel, come altri teorici dopo di lui, intendeva il pittoresco come linguaggio visivo, di «scelta» iconografica di motivi e di «effetti della natura»<sup>43</sup>. Nel caso della rappresentazione dello spazio, l'estetica del pittoresco – caratterizzata dall'interesse per le qualità formali dell'irregolarità e della frammentazione, e la fascinazione per la rovina – conferiva un certo valore storico ai luoghi. Nel caso del mix suburbano di architettura vernacolare e natura incolta si può parlare dunque della scoperta di un effetto pittoresco di tipo nostalgico, cioè della fascinazione per la stratificazione di elementi del passato nel paesaggio presente<sup>44</sup>. Tale estetica della ricezione implica dunque la partecipazione del collezionista e del dilettante all'esplorazione artistica e la scoperta del patrimonio territoriale, in maniera simile a quanto avveniva in ambito archeologico e nei confronti del lavoro dei naturalisti. Come è stato sostenuto, la fascinazione per la rovina architettonica che caratterizza il pittoresco francese del Settecento non produce un effetto di nostalgia per il passato, ma offre un modo per attualizzare proprio il passato attraverso l'unione di natura e architettura. I dintorni della città sono una sorta di «giardino storico» che offre ai visitatori un'esperienza diretta del tempo e delle tipologie dell'architettura rurale, non diversamente da come avveniva nella campagna romana<sup>45</sup>.

Nella fase che ha preceduto la ricerca che qui si presenta, l'incontro con i disegni di natura pittoreschi e rurali è stato, come spesso accade, fortuito. Durante le ricerche d'archivio per le mie tesi di master e di dottorato, nel passare in rassegna le collezioni inglesi e francesi, ho riscontrato un'inaspettata omogeneità iconografica nelle scene della Francia rurale dell'epoca. I motivi pittoreschi ricorrenti della campagna

<sup>42</sup> «Ce qu'on appelle le pittoresque n'est autre chose qu'un choix piquant et singulier des effets de la nature, assaisonné de l'esprit et du goût et soutenu par la raison», COYPEL 2010 (1713), p. 91. Sulla poetica del pittoresco e la sua diffusione in Europa si vedano SOHM 1991, HUNT 1992.

<sup>43</sup> Tra i teorici di inizio secolo che introdussero il termine *pittoresco* nei loro testi ricordo DE PILES 1708 e DU BOS 1719. Oltre a essere impiegato nel significato generale di «relativo alla pittura» o «al pittore», il termine verrà poi a definire l'impressione estetica nella ricezione del fenomeno artistico (per Du Bos, sia la poesia che la pittura).

<sup>44</sup> Come è stato mostrato per la letteratura pittoresca in Francia, si tratta di una spettacolarizzazione pre-romantica della natura, si vedano MORTIER 1974, MUNSTERS 1991 e il recentissimo SCHNAPP 2020. Per un articolo che propone un collegamento diretto tra turismo nascente e origini del genere del paesaggio si veda ORESTANO 2008.

<sup>45</sup> Per la campagna romana, il modello francese era stato Poussin, si veda HUI 2021 e la bibliografia in esso contenuta. Sul giardino come modello del pittoresco, si veda HUNT 1999.

erano mulini ad acqua, torri colombaie, capanne in muratura o in paglia, cioè architettura anonime che a prima vista ricordavano in parte una tradizione precedente nordica e italiana. Durante un viaggio di ricerca a Parigi, mi sono imbattuta in due disegni alla BnF e alla Fondation Custodia la cui somiglianza mi aveva incoraggiato a cercare nuovi approcci allo studio del paesaggio (figg. 3.18 e 3.19). I due fogli sono di dimensioni diverse, quello di Boucher sensibilmente più grande; le proporzioni e alcuni elementi architettonici sono differenti; nella sostanza però illustrano la stessa corte vista dallo stesso lato. Entrambi possono essere datati verso la metà del Settecento. Il disegno di Boucher è un buon esempio degli angoli pittoreschi fatti dal pittore negli anni Quaranta – un corpus che vari studiosi hanno messo in relazione con lo sviluppo della poetica pastorale dell'artista<sup>46</sup>. L'approccio di Boucher è quello di un disegnatore interessato a creare un lavoro finito, perciò la sua corte è animata da figure, le architetture sono abbellite dalla vegetazione incolta, e dal camino fuoriesce un vaporoso fumo. I margini del foglio sembrano schiariti, per cui si può ipotizzare che l'opera sia stata tenuta per qualche tempo sotto vetro ed esposta alla luce. L'opera è stata vista soprattutto come un omaggio di Boucher agli artisti nordici, di cui voleva emulare lo stile e lo spirito vivo facendone un'impresa redditizia. La firma in basso a sinistra, che sembra aggiunta a posteriori, rafforzerebbe questa ipotesi. Una volta accostato all'altro foglio, però esso non sembra più un lavoro di pura imitazione. Un'annotazione nell'angolo superiore destro dell'altro disegno – «A Long Champs en 1746 par Cochin fils» – indica la data, il luogo ritratto, e il nome di quel disegnatore prolifico che era l'incisore e membro dell'Académie Royale Charles Nicolas Cochin (1715-1790)<sup>47</sup>. Questa vecchia attribuzione, aggiunta più tardi a grafite ma presumibilmente nel Settecento, è difficile da confermare: nel fondo Destailleur ci sono altri due fogli attribuiti a Cochin grazie ad annotazioni, uno dei quali, un angolo di un villaggio della Picardia, mostra una simile combinazione di grafite e acquarello a quello di Boucher (fig. 3.20)<sup>48</sup>. Per la presente ricerca, l'indicazione più utile data dall'iscrizione è quella del luogo, cioè il villaggio di Longchamp che si trovava alla base della collina vicino al Bois de Boulogne, dalla parte opposta di Chaillot, il cui maggior punto di interesse era un antico convento di Povere Clarisse (si veda l'etichetta arancione nella mappa in fig. 3.3). Alla luce di questa analisi della materialità dei fogli e dello stile delle iscrizioni, i disegni diventano un esempio di collaborazione artistica su temi pittoreschi che richiamano le escursioni di Oudry ad Arcueil, alle quali peraltro partecipò anche Boucher. La validità del confronto risiede nel fatto che ci invita a guardare a questa corte come un *topos*, cioè un luogo trasformato in motivo – un luogo comune che diventa un luogo prescelto (lo *stereotipo* di

<sup>46</sup> Per una ricca scheda descrittiva su questo foglio, si veda *FRENCH DRAWINGS* 1984, cat. 2. Si veda anche la scheda di Jean-François Méjanès in *BOUCHER ET LE PEINTRES DU NORD* 2004, cat. 31. Sul riuso dei motivi rurali da parte di Boucher si veda anche le schede in *LES COLLECTIONS DU COMTE D'ORSAY* 1983 cat. 99, 100; e il catalogo della grande retrospettiva *BOUCHER* 1986.

<sup>47</sup> Su Cochin disegnatore, si vedano MICHEL 1993, capitolo 6; FOSTER 1994.

<sup>48</sup> L'iscrizione qui è fatta in modo diverso con strumenti diversi. L'altro disegno porta l'iscrizione «C. Nicolas Cochin 1744 Vue de la manufacture des glaces à Saint-Gobain», si veda per entrambi EST RESERVE VE-26 (J).

Marin). Attraverso elementi ricorrenti, gli artisti che rappresentavano la natura urbana, selezionavano dei frammenti preferiti e ne facevano luoghi pittoreschi tipici della Parigi rurale. Due disegni possono già trasformare una semplice corte, riconoscibile da pochi elementi architettonici quali ad esempio il portale in pietra sormontato da un bisto, in una tappa del percorso di costruzione di senso.

La sistematicità con cui Boucher ha contribuito a creare l'immagine della natura urbana attraverso gli angoli pittoreschi e rurali impone però un'analisi attenta dei suoi disegni di natura urbana. Un artista che ha ricoperto varie cariche di direttore artistico, membro dell'Académie Royale, a capo di una grande bottega e noto come innovatore del genere storico e mitologico, Boucher era un parigino la cui arte era fondata sulla conoscenza della cultura urbana del suo tempo<sup>49</sup>. Per questi motivi, non è ancora stato riconosciuto pienamente il suo ruolo nella riforma del genere di paesaggio francese. All'inizio della sua carriera, negli anni Venti, Boucher era stato coinvolto nella riproduzione a stampa dei disegni di Antoine Watteau, la cui monumentale opera grafica, incisa da un gruppo di abilissimi artisti, inaugurò una moda per il disegno nei circoli del mondo dell'arte parigino. Presto Boucher divenne colui che produsse il maggior numero di stampe per questo progetto; le ventuno scene di campagna in cui Watteau aveva rappresentato capanne, ponticelli e altri angoli pittoreschi, furono tutte tradotte dal giovane Boucher che gli permise di allenare la mano a uno stile spontaneo e libero ma anche di introiettare uno sguardo preciso sulla campagna di Parigi<sup>50</sup>. Restano alcuni disegni di Watteau e le rispettive incisioni di Boucher che mostrano come il secondo riuscì a entrare nello spirito e nello stile originali, specialmente per quanto riguarda la fluidità del tratto e la restituzione dell'ombreggiatura (figg. 3.21 e 3.22). Si può dire che attraverso Watteau Boucher partecipò per la prima volta alla riscoperta artistica dei dintorni di Parigi, venti anni prima delle escursioni a Longchamp o ad Arcueil. Eppure, a oggi, manca un riconoscimento pieno del ruolo di Boucher nel rinnovamento del paesaggio nell'arte rococo.

Non ci sono luoghi specifici che possano essere legati ai disegni di Watteau tradotti nelle *Figures*, a eccezione della veduta di un tratto del canale Bièvre accanto alla casa di quello che poi sarà l'editore del progetto, Jean de Jullienne (fig. 3.23). Si può sostenere che sia proprio questo luogo il nodo di incontro tra i paesaggi di Watteau e quelli di Boucher perché entrambi conobbero Jullienne quando era direttore della manifattura dei Gobelins. Vari autori hanno fatto il collegamento tra l'interesse di Boucher per il paesaggio e il suo lavoro come fornitore di disegni per le manifatture dei Gobelins, ma anche per quelle di Beauvais, il cui laboratorio si trovava in una zona ricca di acque ma abbastanza distante da Parigi. Nel suo necrologio di Boucher, Antoine Bret osservava che «c'est depuis qu'il fut attaché à la Manufacture des Tapisseries de Beauvais, qu'on l'a vu se livrer plus fréquemment au genre du paysage, si propre aux

<sup>49</sup> Per un approccio che insiste sull'aderenza di Boucher al suo tempo, si veda LAJER-BURCHARTH 2018.

<sup>50</sup> ROLAND MICHEL 1987<sup>a</sup>, pp. 117-127. Sull'importanza della stampa nella formazione dell'identità artistica di Boucher, si veda SCOTT 2006.

tentures de nos appartements; mais il faut en convenir, ce fut la nature embellie par l'imagination qu'il peignit presque toujours»<sup>51</sup>. Nell'Ottocento, anche i fratelli Goncourt notarono che le sue scene campestri erano create dal naturale durante il percorso lungo i tributari dell'Oise e della Senna in direzione di Beauvais<sup>52</sup>. Dagli anni Trenta in poi, Boucher cominciò a produrre una serie di dipinti con motivi rurali ricorrenti che riprendeva da Watteau o da modelli nordici – di cui lui stesso era collezionista – per formulare una nuova tipologia di paesaggio che gradualmente accostò alla pittura pastorale. Nell'arte grafica, soprattutto attraverso una fervente attività di stampa o di cessione di diritti per la stampa, Boucher divenne velocemente un produttore seriale di modelli<sup>53</sup>.

Nel suo catalogo dei disegni dell'artista, Ananoff ha rubricato 55 disegni di soggetti di paesaggio rurale, la maggior parte dei quali rappresentano ponti, mulini ad acqua, colombaie e semplici casolari in muratura (*chaumière*)<sup>54</sup>. Benché la maggior parte dei disegni non siano associati a specifici luoghi, Ananoff ha identificato tre di questi come i dintorni di Charenton, un villaggio a est di Parigi oltre Bercy, che è stato associato a Boucher fin dalla pubblicazione nel 1747 di due stampe di medio formato intitolate *Première e Seconde vue de Charenton*<sup>55</sup>. L'incisore, Jacques Philippe Le Bas (1707-1783), le aveva tradotte da due dipinti di Boucher, oggi perduti (figg. 3.24 e 3.25)<sup>56</sup>. L'indicazione di Charenton è cruciale, ma bisogna prima analizzare gli elementi compositivi per capire come venisse costruita la visione pittoresca dei dintorni di Parigi. In queste stampe, come nei disegni catalogati da Ananoff, l'elemento centrale è un edificio rurale. Le architetture, anch'esse declinate in vari modi e prese da lati diversi, sono invariabilmente presentati come monumenti integrati in un ecosistema armonioso (figg. 3.26 e 3.27). In termini di fenomenologia dell'immagine poi, la formula di Boucher descrive un'esperienza dei dintorni rurali di Parigi simile a quella che volevano restituire le *petites gravures* analizzate nel secondo capitolo. La *première and seconde vue de Charenton*, pur nella differenza di formato, mostrano un'articolazione dello spazio e della tecnica che produce un senso di movimento. Le figure di pescatori o lavandaie sono a una distanza relativamente vicina al piano della visione ma sembrano (al di là di alcune eccezioni) non fare attenzione a chi guarda. Assieme ad altri motivi usati nella composizione, le figure rappresentano il movimento: spesso in piedi, esse sono viste nell'atto di partire o arrivare, mentre i ponticelli sullo sfondo denotano il

<sup>51</sup> BRET 1771, citato in ANANOFF 1976, vol. I, p. 135.

<sup>52</sup> «Quand, attaché à la manufacture de Beauvais, Boucher peint d'après nature les vues des environs [...] il donne à tout cela une richesse et une abondance de désordre, un pittoresque nouveau jusque-là inconnu», GONCOURT 1883, vol. I, p. 207.

<sup>53</sup> LAJER-BURCHARTH 2018, pp. 11 sgg.

<sup>54</sup> ANANOFF 1966, Chapitre XI: ponts, fermes, moulins, bois et sous-bois, cat. 565-617. Benché questo catalogo sia ormai datato, rimane l'unico catalogo dell'opera grafica di Boucher. Alastair Laing e Jamie Mulherron stanno preparando un catalogo ragionato dell'opera dell'artista che cambierà molte attribuzioni e anche la visione complessiva dell'artista.

<sup>55</sup> ANANOFF 1966, cat. 599, 600, 601.

<sup>56</sup> Si vedano le schede di JEAN-RICHARD 1978, cat. 1342, 1343.

transito, e le anatre nel canale si muovono sulla superficie dell'acqua. La presenza costante dell'acqua rafforza questo tema del movimento che conferisce vivacità all'ambiente naturale.

Il contrasto tra acqua e pietra, e in generale la varietà di elementi e di superfici, forniscono a Boucher un'occasione per utilizzare un'impressionante varietà di strumenti grafici – un atteggiamento opposto a quello di Oudry, che per tutta la vita mantenne le sue sperimentazioni nei confini di una tecnica specifica. Pur fedele a un sistema compositivo in cui l'artista ricomponeva alcuni motivi preferiti, i disegni pittorreschi e rurali di Boucher sono su supporti differenti, hanno formati diversi e gradi diversi di finitura e nitidezza. Un esempio: lo schizzo relativamente piccolo ed eseguito velocemente ma pieno di vita che si trova nella collezione dell'École des Beaux Arts è fatto su una carta piuttosto spessa, e lo ritengo perciò un buon esempio di invenzione non terminata che segue un preciso schema iconografico e compositivo (fig. 3.28)<sup>57</sup>. Altri disegni sono terminati con più cura e su fogli di dimensioni considerevoli, e mostrano la varietà espressiva di cui Boucher era capace usando quella tecnica a chiaroscuro che fu poi adottata dai suoi allievi come Julliard (figg. 3.29 e 3.30). In termini cronologici, questi disegni di medio formato su carte azzurre, rifiniti con ombreggiature virtuosistiche, vengono solitamente datati agli anni Quaranta, in contemporanea con le escursioni di Arcueil e la frequentazione di Oudry. Il disegno di Julliard, con una balaustra in pietra sormontata da un vaso, potrebbe essere un capriccio pittorresco ispirato proprio ai giardini del Prince de Guise. Altre sperimentazioni con la carta azzurra richiedevano l'applicazione di un leggerissimo strato di gesso come base per l'uso di pastelli colorati, con un effetto quasi pittorico (fig. 3.31). Infine, in un *tour de force* davvero unico, esiste un disegno unico fatto su pergamena con il solo uso della sanguigna, che sembra attualizzare i paesaggi di Domenico Campagnola che si trovavano nella collezione di Pierre Crozat (fig. 3.32)<sup>58</sup>. Sembra dunque che Boucher abbia trovato una formula autoriale riconoscibile che sintetizzava la tradizione consolidata dei maestri del paesaggio europeo, sia fiamminghi e olandesi che italiani, impiegando una varietà di strumenti da disegno e carte disponibili.

Una tale reinvenzione della tradizione era resa possibile dall'associazione di alcuni elementi architettonici e alcuni atteggiamenti delle figure con i dintorni parigini, e in particolare con il villaggio di Charenton, indicato nelle stampe di Le Bas, nei *livrets* delle esposizioni e nei cataloghi di vendita<sup>59</sup>. Il villaggio di Charenton si trovava a tre leghe dal centro di Parigi, presso il villaggio di Conflans, alla confluenza tra la Senna e la Marna, un'area conosciuta per i dinamici porticcioli posti sotto la signoria dello château de

<sup>57</sup> Si veda la scheda in *FRANÇOIS BOUCHER ET L'ART ROCAILLE* 2003, cat. 28, pp. 148-149. Si veda la stampa di Pierre-François Basan relativa a questo disegno, *JEAN-RICHARD* 1978, cat. 265.

<sup>58</sup> *THE DRAWINGS OF FRANÇOIS BOUCHER* 2003, cat. 87, p. 222. Sul rapporto di Boucher con i modelli di paesaggio rinascimentali, si vedano *PULLINS* 2016, *SCHREIBER JACOBY* 1979, p. 262.

<sup>59</sup> Il legame tra i mulini di Charenton e la letteratura artistica su Boucher non può essere discusso approfonditamente in questa sede, perché la sua discussione esula dalla questione del disegno. Segnalo comunque che Alastair Laing ha osservato che le referenze al mulino della zona sono generalmente incorrette perché Boucher introduceva variazioni dell'architettura di questi mulini ad acqua a ogni composizione. Si veda la scheda di sul dipinto del 1758, *BOUCHER* 1986, pp. 280-282.

Bercy<sup>60</sup>. Fin dall'inizio del Seicento, la borghesia cittadina aveva cominciato a costruire delle case di campagna sulle rive dei fiumi, come si vede in una stampa di Pierre-Jacob Guérout du Pas che si può datare al 1710 (fig. 3.33)<sup>61</sup>. All'attrattiva del luogo contribuiva la presenza di mulini ad acqua e di ponticelli che univano le rive dei canali e le varie isole che si creavano al centro dei corsi d'acqua, come mostra un'altra serie dei dintorni di Parigi (fig. 3.34)<sup>62</sup>. Mentre nella zona intorno a Beauvais – anch'essa attraversata da numerosi canali – i mulini erano diventati lo strumento di un proto-capitalismo dominato da piccoli imprenditori dell'industria tessile, nella zona di Charenton queste costruzioni erano piuttosto il simbolo di un sistema agricolo ancorato a sistemi del passato e a una necessità di fornitura idraulica per le *maisons de plaisances*. A Conflans, ad esempio, si trovavano i giardini della residenza di campagna dell'Arcivescovo di Parigi, che erano rinomati per la loro ampiezza e bellezza, e necessitavano di un mulino di grandi dimensioni per l'erogazione continua dell'acqua<sup>63</sup>. Nel volume del fondo Destailleur che contiene le vedute della zona est di Parigi, vari disegni che rappresentano mulini dalla struttura simile sono associati a Charenton. La maggior parte di essi sono anonimi: fa eccezione un foglio che andrebbe attribuito a Vleughels sulla base dell'iscrizione in basso a sinistra, nella stessa calligrafia dei fogli analizzati all'inizio del capitolo – «À Charenton le 21 7bre jour de S. Mathieu 1723» (fig. 3.35)<sup>64</sup>. Il confronto con un foglio anonimo più tardo (probabilmente di inizio Ottocento) mostra una forte somiglianza strutturale tra i due mulini, forse dunque di una corrispondenza topografica (fig. 3.36)<sup>65</sup>. Come nel caso della corte di Longchamp ritratta da Boucher e Cochin negli anni Quaranta, la trasformazione di Charenton in un *topos* (ovvero in uno stereotipo) dei dintorni pittoreschi era il risultato della variazione di pochi elementi, soprattutto naturali ma anche architettonici.

Se si considerano la ricezione di queste immagini e la strategia adottata da Boucher per diffondere la sua formula con disegni e stampe, si può apprezzare l'efficacia nel creare un'immagine adottata in seguito da altri artisti. A giudicare da una ricerca fatta sulla piattaforma del Getty Provenance Index, parecchi cataloghi di vendita citavano il villaggio di Charenton: ad esempio, a metà del secolo il barone Carl von

<sup>60</sup> «Conflans est principalement remarquable par une espece de Château qui sert de maison de plaisance aux Archevêques de Paris. La position en est charmante par les différens points de vue qui se présentent en face et sur les côtés», PIGANOL DE LA FORCE 1765, vol. 9, pp. 180-181. Il villaggio di Charenton era conosciuto come la «metropole des Calvinistes» perché vi era stabilito il Tempio protestante che fu poi distrutto dopo la revoca dell'Editto di Nantes, si veda PIGANOL DE LA FORCE 1742, p. 169. Per una storia di Charenton nel Settecento si vedano LABORDE 2008, pp. 29-30, DESHAIRS 1911.

<sup>61</sup> IFF 1970, vol. XI, cat. 101. Questa composizione era parte di una serie composta di sei stampe che rappresentano la riva destra della Senna: Marais du Temple, Maison Blanche, Port de la Rapée, Bercy and Conflans.

<sup>62</sup> IFF 1968, vol. V, p. 22. Per una vista molto simile del ponte di Charenton, si veda un disegno attribuito all'artista dei Paesi Bassi Jacob Esselens, Louvre, DAG, INV 23335.

<sup>63</sup> Si veda la descrizione dei giardini e del mulino in PIGANOL DE LA FORCE 1765), vol. IX, pp. 176-181. Per una descrizione di questi giardini, si veda HAZLEHURST 1974.

<sup>64</sup> BnF, Estampes, recueil Ve 26f fol. Sull'attribuzione di questo foglio si veda il commento di Stijn Alsteens e Hans Buijs, nel catalogo *PAYSAGES DE FRANCE* 2008, p. 319, note 25.

<sup>65</sup> Il catalogatore della BnF ha datato questo foglio all'Ottocento, ma tenderei a anticipare la datazione alla seconda metà del Settecento.

Heinecken possedeva un dipinto di Nicolas Lancret descritto così: «La vue d'un Moulin sur l'eau, proche de Charenton, au bas duquel est un terrain où l'on voit des Bergers & des Bergeres en conversation. Ce Tableau est peint sur bois»<sup>66</sup>. La strategia era davvero transmediale: le composizioni venivano riprodotte, talvolta con piccole variazioni, a disegno, stampa o su tela, per cui è tuttora complesso distinguere quello che i conoscitori chiamano «primo pensiero» da quei lavori fatti in serie per soddisfare una clientela che sempre più accorreva presso lo studio dell'artista per acquistare un lavoro firmato dall'artista<sup>67</sup>. Come viene riportato nel diario scritto dal tedesco Johann Christian von Mannlich (1741-1822), che fu apprendista nell'atelier di Boucher intorno al 1765-1766, il successo commerciale dei disegni era dovuto anche all'impegno profuso dall'artista durante i momenti liberi nel disegnare queste creazioni in serie fatte per rispondere a una crescente domanda di collezionisti e *brocanteurs* che pagavano fino a due *Louis* a foglio<sup>68</sup>. La lettera di alcune stampe – in cui erano indicati i possessori della tela da cui era stata tratta la stampa – può almeno dare un'idea del milieu in cui tali opere circolavano. Nelle stampe di Charenton di Le Bas ad esempio, sono nominati i colleghi di Boucher all'Académie Royale come Jacques-André Portail, che abbiamo già visto come partecipante alle escursioni di Arcueil, e Jean-Baptiste-Marc-Antoine Descamps (1742-1836), membro dell'*Académie des Sciences, Belles-Lettres, et Arts de Rouen*. Anche le descrizioni dei disegni venduti all'asta nella seconda metà del secolo possono dare qualche informazione in questo senso, come mostra il catalogo del 1773 della collezione di Jean-Denis Lempereur (1701-1765), dove vengono rubricati «Deux idem [paysages sur papier bleu], qui sont des vûes des moulins de Charenton» di Boucher<sup>69</sup>. Lempereur, un collezionista e conoscitore di disegni amico di Mariette, era anche disegnatore e incisore dilettante; un suo disegno si trova nel fondo Destailleur (fig. 3.37). Data la qualità e ampiezza dell'attività collezionistica dello stesso Boucher, la sua conoscenza dell'arte moderna nordica, italiana e francese, resta certamente spazio per ulteriori ricerche su questo network di sociabilità in cui si collezionava e praticava il disegno di paesaggio, spesso con il risultato di produrre un'immagine nostalgica e inaspettatamente omogenea dei dintorni.

Proprio questa rappresentazione dell'unione di natura e architettura nei disegni di natura urbana avrà un impatto sostanziale sull'arte francese per molti decenni. Si è già scritto a proposito dell'influenza di Boucher sulla generazione successiva di disegnatori di paesaggio, specialmente Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert, e recentemente anche sulla figura dell'incisore Gilles Demarteau che fece da ponte

<sup>66</sup> REMY 1758, Lot. 148.

<sup>67</sup> La questione dello studio di Boucher è complessa e non posso affrontarla in questa sede. Oltre alle pagine già citate in LAJER-BURCHARTH 2018 (nota 239), si veda l'articolo sull'aspetto teorico di PULLINS 2017 e sulle relazioni commerciali con il milieu dei galleristi di GLORIEUX 2017.

<sup>68</sup> Questo famoso aneddoto si trova nei diari del pittore e architetto, si veda VON MANNLICH 1989, vol. I, p. 157.

<sup>69</sup> CHARLOT, JOULLAIN, BOILEAU 1773, Lot. 552.

intergenerazionale attraverso le sue sperimentazioni a stampa con la *manière de crayon*<sup>70</sup>. Per il lavoro di Fragonard e Robert, molto si è scritto a riguardo della temporalità problematica e ambigua nei loro paesaggi, associandola alla loro conoscenza dell'arte italiana, ai viaggi europei, e alle inquietudini prerivoluzionarie<sup>71</sup>. Volgendo lo sguardo a un periodo precedente, si possono invece rilevare altre spinte culturali, quali ad esempio la comparsa di spazi per la nuova sociabilità dei Lumi, il diffondersi di pratiche di disegno dal vivo, e un certo anti-accademismo da parte di alcuni artisti. Per questo, la rappresentazione della natura urbana nei disegni pittoreschi e rurali non è del tutto separabile dalle vedute, delle quali rappresenta in un certo senso l'altra faccia della medaglia: l'una non si dà senza le altre. Si è quindi cercato di raggruppare e descrivere entrambi gli approcci che diventeranno popolari nella seconda metà del secolo, facendo attenzione a separare chiaramente i due ambiti sociali: da una parte un ambito tecnico-topografico, dall'altra uno antiquario-amatoriale. Proprio i disegni di natura urbana, caratterizzati dalla libertà espressiva che era associata alla rovina quale fonte di rinnovamento, arriveranno poi a rappresentare l'arte del disegno di paesaggio in Francia *tout court*. Lo sguardo che emerge da cinquant'anni di pratiche informali, sopravvissute come tracce in sottofondo nella mole di disegni nei musei, così pienamente incarnato da Boucher, era il risultato finale di una lenta stratificazione di esperienze a partire dal secolo precedente. Si era andati alla ricerca delle tracce visibili della storia rurale dei dintorni – proprio come avevano fatto archeologi e naturalisti – e le si trasformava, nel disegno, in promesse di rinnovamento per la città in trasformazione.

---

<sup>70</sup> Su questa genealogia, si veda RAUX 2013.

<sup>71</sup> Su Robert, POMARÈDE 2016. Su Fragonard, PADIYAR 2020.

## Conclusioni

Il disegno di natura urbana così come delineato in queste pagine è un oggetto di studio nuovo, la cui esistenza dipende dal confronto di documenti visivi e testuali dimenticati, certamente paradossali. Si tratta di disegni che vengono menzionati a più riprese nella letteratura artistica, nei cataloghi delle collezioni dell'epoca, ma sempre per sottolinearne la scarsa importanza. Quando, nel febbraio 1748, il conte di Caylus lesse la sua *Vita* di Watteau all'assemblea dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, l'approccio didattico e normativo alla pratica artistica era lo stesso della sua prima conferenza sul disegno del 1732<sup>1</sup>. Laddove nella prima conferenza Caylus presentava l'esercizio del disegno dal naturale come un passatempo pericoloso per il pittore di professione e destinato quindi al divertimento ozioso degli *amateurs*, quindici anni dopo egli usava un caso studio per rimarcare la necessità di seguire il curriculum accademico. Quindi, se possibile il suo atteggiamento si era rafforzato negli anni, come poi dimostra l'intera serie di conferenze lette da Caylus in quel periodo, tesa a tracciare alcune linee guida per riformare la scuola di pittura francese sull'esempio dei pittori più ortodossi. L'arte di Watteau, descritta con una schiettezza che solo l'amicizia aveva potuto ispirare, diveniva un controesempio da non seguire per chi aspirasse a divenire un degno membro della tradizione artistica nazionale. Anche in questo caso, quindi, il senso del discorso di Caylus contraddice il suo gusto per una maniera leggera e la sua devozione verso la pura immaginazione – caratteri propri dell'epicureismo e del libertinismo dell'epoca – che l'arte di Watteau certamente incarnava<sup>2</sup>. Tra le righe resta però, come in sottotraccia, il racconto della formazione di un disegnatore dal naturale e di un potenziale paesaggista: l'abitudine precoce di disegnare «sans cesse» e poi, nel periodo di apprendistato con Audran, quella di passeggiare nel parco del Luxembourg per ritrarre gli alberi e i vari punti di vista del giardino. Vale la pena riportare le righe eloquenti su questo punto:

[...] il dessinait sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, bruts et moins peignés que ceux des autres maisons royales, lui fournissait des points de vue infinis, et que les seuls paysagistes trouvent avec tant de variété dans le même lieu, tantôt par la différence des aspects et des endroits où ils se placent, tantôt par la réunion de plusieurs parties éloignées, tantôt enfin par les différences que le soleil du soir ou du matin apporte dans les mêmes plans et sur les mêmes terrains<sup>3</sup>.

Con questa dettagliata descrizione Caylus dimostra la sua familiarità con quelle pratiche dell'osservazione della natura in cui sconsigliava agli studenti di crogiolarsi. La formazione di Watteau è marcata da esperienze simili a quella del paesaggista urbano, del topografo e del vedutista che doveva allenarsi ad

---

<sup>1</sup> CAYLUS 2012 (1748).

<sup>2</sup> Sul rapporto tra Caylus e Watteau attorno a questo ambiente culturale si veda FUMAROLI 1996.

<sup>3</sup> CAYLUS 2012 (1748), p. 87.

osservare i diversi aspetti della natura, continuamente<sup>4</sup>. Una posizione chiaramente non conciliabile con l'impostazione accademica che si stava configurando a metà del secolo<sup>5</sup>. Emerge già qui in sordina quello che sarà poi il problema centrale del paesaggio nel passaggio tra Sette e Ottocento, come l'ha posto Gianni Romano, cioè il contrapporsi di approcci ideologici e schemi di sguardo sulla natura divergenti<sup>6</sup>. Lo studio del paesaggio proposto in questo saggio è stato, come già nel saggio di Romano, un tentativo di delineare quella linea di rottura che ha aperto una crisi della rappresentazione dello spazio urbano.

Si staglia quindi un problema di definizione: cos'è il *paesaggio*, alla luce di una pratica di rappresentazione diffusa in un certo contesto culturale? Tra gli atteggiamenti ideologici contrapposti si è scelto qui di mettere in luce quello dello sguardo dell'osservazione illuminista, tralasciando quasi del tutto – ad eccezione di qualche accenno all'atteggiamento nostalgico in Boucher – l'emergente problema del paesaggio pittoresco o pre-romantico. In particolare, la scelta cronologica di attenersi al primo Settecento ha richiesto il recupero di professionalità come i topografi che sarebbero presto state respinte ad un «livello culturale meno qualificato»<sup>7</sup>. Figure quali Jean Chaufourier o Philippe-Nicolas Milcent, che pure meriterebbero una maggior attenzione, sono nodi di una rete di conoscenze visive che la narrazione storico-artistica ha lasciato indietro in seguito alla crisi. La loro opera mostra però l'importanza di uno sguardo tecnico e allo stesso tempo personale, perché nuovo, mutuato da esperienze internazionali. L'analisi trasversale dell'osservazione della natura urbana da parte di artisti, naturalisti, e anche di diletanti e conoscitori, ha richiesto il recupero deliberato di una storia dello sguardo in parte dimenticata. Dove situare, per la rappresentazione dello spazio urbano e periurbano, il confine tra paesaggio e topografia? I due generi del paesaggio e della topografia costituiscono due modalità di guardare lo spazio diametralmente opposte per l'epistemologia moderna: da un lato, gli storici del paesaggio si interrogano sempre sulla formazione dell'artista che rappresenta quel paesaggio e sulla committenza dell'immagine, per verificare l'associazione tra iconografia e contesto culturale. Il paesaggio è quindi un ambito dello storico dell'arte. È raro, quindi, che uno studioso dell'opera François Boucher si sia posto il problema della relazione tra gli sfondi delle sue pastorali e la morfologia della campagna parigina di quel periodo. Dall'altra, l'esperto di topografia o di mappe si dovrebbe occupare degli strumenti tecnici usati per la rappresentazione e della committenza, per verificare l'uso pratico. Raramente ci si aspetta che chi studia le mappe o i rilevamenti topografici si sia posto il problema di indagare le possibili divergenze tecniche

---

<sup>4</sup> Per il concetto di sguardo usato in queste pagine si vedano TOSCANO 1991 e DUBBINI 2002.

<sup>5</sup> Su questo punto, si veda l'introduzione di André Fontaine a CAYLUS 1910.

<sup>6</sup> «Anche questi episodi apparentemente modesti finiscono per ricondurci alla grande crisi culturale che distingue nettamente l'utopismo democratico degli illuministi e dei materialisti, pronti a socializzare fra tutti gli stessi strumenti culturali, e il libertarismo personalistico e distruttivo di certo romanticismo, facile a una promessa di catarsi universale, ma per ciascuno nel proprio piccolo cuore, in un campo generale di repressione psicologica e sociale», ROMANO 1978, p. 147.

<sup>7</sup> Ivi, p. 102.

e di linguaggio dell'esecutore rispetto alle convenzioni proprie del suo mestiere. Si tratta di una differenza simile a quella che può esistere per lo studio della natura morta olandese in relazione all'illustrazione botanica, che pure negli ultimi anni sta attirando un interesse crescente<sup>8</sup>. Benché gli storici dell'arte si occupino abbastanza raramente di topografia o botanica, oggi sembra esserci un crescente interesse per le relazioni storiche intercorse tra queste diverse tipologie di immagini e tra i loro creatori.

Strettamente legata alla questione della separazione tra professionalità diverse, si è posta un'altra questione complessa per i disegni analizzati: il loro uso come fonte storica. Volgere lo sguardo alle pratiche di disegno urbano non "artistico", cioè privo di figura umana o *historia*, significa doversi confrontare con le discipline storiche, che si sono servite di tali opere come fonti o illustrazioni per i propri argomenti più frequentemente di quanto non abbiano fatto gli storici dell'arte. Le discipline storiche hanno un rapporto di lungo corso con le arti grafiche, grazie alla vicinanza formale tra disegni e documenti archivistici e anche perché le provenienze sono spesso comuni. Nelle pagine di questo saggio si è tentato di suggerire il trattamento dei disegni come forma di cultura materiale, proponendo qualche timida linea d'indagine alternativa ad un affidamento dogmatico<sup>9</sup>. Nel secondo capitolo, in particolare, l'attenzione alle qualità formali dei disegni in relazione alle stampe ha permesso di formulare una serie di ipotesi sulle pratiche di movimento e sulla costruzione di uno sguardo sulla città condiviso da una comunità eterogenea, come nel caso dei disegni dei giardini di Arcueil.

Questo tentativo di riunire vari ambiti della rappresentazione visiva storicamente separati è stato reso possibile fin dall'inizio dall'esistenza del fondo di Hyppolite Destailleur alla BnF, specificamente dedicato alla rappresentazione di Parigi e dei suoi dintorni. Per cogliere la vicinanza tra figure quali Chaufourier e Mariette e per situare i loro disegni nella cultura visiva di riferimento si devono poter studiare insieme le vie del collezionismo e della pedagogia aristocratica, come avviene nella collezione miscelanea di Destailleur. Nel processo di formazione delle collezioni europee alla fine dell'Ottocento, le diverse componenti della collezione Destailleur costituiscono un'eccezione per scelta di un soggetto iconografico coerente e la preferenza per il periodo tra Sei e Ottocento. Rispetto all'uso che ne aveva fatto il collezionista nella sua carriera di architetto e restauratore, pochi professionisti hanno varcato le porte della Bibliothèque Nationale per studiare questi volumi<sup>10</sup>. Questo saggio è quindi il risultato di una riflessione approfondita sulle fonti e sulle discipline interessate. Tra i disegni di natura urbana analizzati in questo saggio e mai considerati dagli storici dell'arte ve ne sono parecchi che si trovano nei volumi della *Histoire de la*

---

<sup>8</sup> Questa relazione è affrontata anche in senso metodologico in alcuni dei saggi inclusi in FREEDBERG, DE VRIES 1991.

<sup>9</sup> Si veda la prospettiva di Tosco per lo studio del paesaggio: «In una ricerca finalizzata alla comprensione del paesaggio le indagini non possono fermarsi alle fonti scritte e figurate, ma si rivolgono ai resti della cultura materiale, alle strutture architettoniche, alle sistemazioni agrarie, ai reperti archeologici conservati sul territorio», TOSCO 2009, p. 76.

<sup>10</sup> Un simile destino è toccato anche alle collezioni di arti grafiche confluite nella collezione del Musée des Arts Décoratifs, che erano inizialmente state pensate per la scuola francese di decorazione e disegno. Si veda GADY 2020.

*France urbaine* curati da Georges Duby, dove le illustrazioni a colori valgono quali «fonti» secondarie utili a rafforzare sinteticamente e «visivamente» gli argomenti degli autori<sup>11</sup>. Altre serie di disegni del fondo Destailleur sono stati usati precedentemente come documento dagli storici<sup>12</sup>. Su questo punto si innesta una questione fondamentale del saggio e più in generale dello studio dei disegni di paesaggio. Spesso questi fogli sono usati per scopi diversi da quelli per cui erano nati: così ad esempio, aver portato l'attenzione alla differenza tra l'uso di una mappa che «pianifica» un intervento urbanistico da una che «descrive» lo stato della topografia urbana, nel caso della mappa di Bullet, è stato cruciale per discutere la natura ideologica della cartografia<sup>13</sup>. E se ciò è vero per le immagini topografiche e le mappe, che hanno per loro natura una funzione tecnica, è altrettanto valido per i disegni di paesaggio dell'ambiente naturale la cui funzione è meno determinata.

Il volume di Francis Haskell sull'uso delle fonti figurative da parte degli storici, *Le immagini della storia*, delinea principalmente le vicende antiquarie e le figure legate allo studio erudito del passato, tra le quali il conte di Caylus<sup>14</sup>. Haskell mostra come per gran parte dell'epoca moderna vi sia stata una scarsa attenzione «allo stile e alla qualità» delle immagini analizzate<sup>15</sup>. E ciò era particolarmente valido nel caso di oggetti, come le medaglie o i libri a stampa – oggetti, cioè, di uso comune e quindi considerati come fonti dirette di informazioni. In questo contesto, il ritratto posto su medaglie, su dipinti a olio, su incisioni diffuse in Europa, era la testimonianza visiva più importante sul passato per coloro che sono vissuti prima dell'invenzione della fotografia. Le medaglie erano considerate così affidabili come fonti che spesso non solo le effigi degli imperatori del passato venivano copiate da queste, ma i ritratti derivati da una varietà di fonti venivano «presentati in forma di medaglie per suggerirne l'autenticità»<sup>16</sup>. Questa inversione del processo di uso delle fonti vale anche per il paesaggio e in generale per la rappresentazione dello spazio. Come ha scritto Ernst Gombrich, le convenzioni accademiche della composizione divennero arbitrarie e pedanti a tal punto da costituire uno schema visivo per così dire «standard» per l'osservazione del paesaggio stesso, come si legge nelle guide turistiche che suggeriscono un nome come Claude per apprezzare la luce di un luogo<sup>17</sup>. Lo sforzo di denaturalizzare tale sguardo e distinguere le retoriche visive per studiare la percezione della natura urbana all'interno di alcuni contesti culturali mi ha portato

<sup>11</sup> DUBY 1980.

<sup>12</sup> Si pensi all'uso dei disegni della barriera dei dazi parigina dell'anno VII, provenienti dal fondo Destailleur, che sono stati analizzati in un articolo di Guy Arbellot in un numero speciale degli *Annales* sullo spazio parigino, ARBELLOT 1975.

<sup>13</sup> La bibliografia sulle mappe come documenti e come rappresentazione è vastissima; per una lettura che mette relazione le immagini con il referente, la città, si veda NUTI 2008; MARIN 1973 e vari saggi nel catalogo *L'immagine della città* 2014.

<sup>14</sup> HASKELL 1993. Nel libro (p. 10) Francis Haskell dà un giudizio abbastanza severo sugli storici degli *Annales* per il loro lavoro sulle immagini (ad eccezione di Philippe Ariès).

<sup>15</sup> Ivi, p. 9.

<sup>16</sup> Ivi, p. 25.

<sup>17</sup> «It was precisely an art like such as landscape painting which lacked the fixed framework of a traditional subject-matter, that needed for its development some pre-existing mould into which the artist could pour his ideas», GOMBRICH 1985, p. 121.

a considerare tutte le tipologie di disegni con la stessa attenzione. Anche Peter Burke, che si è occupato dell'uso delle immagini da parte degli storici sulla scia del lavoro di Haskell, ha definito i paesaggi dipinti come «tracce di sensibilità del passato» che rivelano la percezione dell'ambiente dei loro autori e non la realtà fisica<sup>18</sup>. Come il suo predecessore, Burke prova un certo scetticismo nei confronti dell'uso di immagini come illustrazioni di argomenti storici. Gli strumenti della storia dell'arte – analisi iconografica, materiale e di provenienza – possono dunque rafforzare la lettura delle rappresentazioni visive dello spazio come tracce della percezione di un territorio da parte di una comunità. Aver considerato i disegni prodotti nei dintorni di Parigi come documento di questa percezione, benché sia un'operazione genealogica che rischia di incorrere in anacronismi, è stato necessario per svelare l'origine della diffusione di un'estetica del paesaggio che consideriamo solitamente propria della modernità, a partire dall'Ottocento. La genealogia di tale percezione, e non la rappresentazione del territorio in sé, è stato l'oggetto di indagine del presente saggio. Se, giunta alla fine del percorso, posso sperare di aver contribuito alla storiografia del Settecento, lo devo soprattutto alla natura del disegno come mezzo di rappresentazione diretta e segno di uno sguardo condiviso.

In modo analogo, il saggio di Romano sulla rappresentazione del paesaggio rurale tra Medioevo e Rinascimento nacque come critica a quello di Emilio Sereni sul paesaggio agrario italiano, in cui lo storico faceva largo uso delle immagini per illustrare i suoi argomenti<sup>19</sup>. Romano poneva l'accento sulla genealogia e la diffusione delle immagini del paesaggio. Nel tornare su alcuni problemi del testo per rettificarli, egli intendeva «misurare la sua credibilità [dell'arte italiana], e la sua possibile utilizzazione, come strumento di veridica conoscenza dei luoghi, dei lavori, e delle condizioni di vita di un fondamentale settore della nostra storia economica e culturale»<sup>20</sup>. Così, attraverso un'attenta analisi filologica, Romano affermava uno dei principi cardine di quella storiografica artistica che non voleva ridursi a mero attribuzionismo né a esercizio iconologico (nel senso più sterile di confronto tra immagine e testo): la «ripetitività iconografica»<sup>21</sup>. E ciò aveva una particolare efficacia ermeneutica nel caso del paesaggio (come anche in Gombrich) perché il genere richiede sia la capacità di aderire al dato naturale – una certa comprensione del linguaggio topografico – sia quella di operare scelte compositive a partire da modelli preesistenti – gli schemi visivi appartenenti ad una certa cultura visuale. Già in quell'occasione, Romano notava come fino al Cinquecento la tradizione italiana, rispetto a quella fiamminga, non ebbe mai dei momenti reali-

<sup>18</sup> BURKE 2001, pp. 42-45. Il lavoro di Burke deve molto alle domande poste da Michael Baxandall con il concetto di «period eye» in BAXANDALL 1974 e alla prospettiva «scettica» sull'uso delle immagini come fonti storiche di Francis Haskell, HASKELL 1993. Per una lettura recente di questo problema attraverso una serie di casi studio, si veda PROVASI, VICENTINI 2015.

<sup>19</sup> SERENI 1961.

<sup>20</sup> ROMANO 1978, p. 5.

<sup>21</sup> Anche qui si fa riferimento a Gombrich e al rapporto tra individuo e cultura visiva. Per quest'ultimo, la forza della convenzione nel dotare l'artista di schemi pittorici per osservare il mondo è racchiusa nella formula «making precedes matching», GOMBRICH 1960. Sul dibattito storiografico intorno al testo di Gombrich si veda WOOD 2009.

stici fecondi (lo stesso Leonardo rappresenta un'eccezione); con il manierismo e a partire dal Seicento, il ritorno di teorie idealistiche e la definitiva rinuncia al valore dell'abilità manuale decretarono la separazione definitiva tra generi paesaggistici. Le osservazioni di Romano sulla cultura visiva del Vissieux e sul momento di crisi della rappresentazione moderna mostrano poi come la tradizione franco-inglese dell'empirismo e del sensismo ebbero qualche eco solo in Toscana e in Piemonte<sup>22</sup>. In ambito francese, una rottura con il classicismo di una parte della comunità artistica e la centralità di Parigi nella geografia culturale europea del Settecento significarono un rafforzamento di quella cultura dell'esperienza che i disegni di natura urbana rivelano. Ovviamente, come si vede in Caylus, la tensione tra questa comunità artistica emergente e l'istituzione ufficiale è tale da nascondere parzialmente gli esiti più interessanti di alcune ricerche. Si assiste quindi, nei contesti marcati dal supporto statale, alla lenta separazione tra disegno topografico e disegno «artistico» e l'affermazione del secondo, con tutte le implicazioni ideologiche e i rischi di conflitto disciplinare che ciò comporta.

Infine, mi preme sottolineare che la dinamica genealogica di queste pratiche di disegno urbano è stata discussa in queste pagine principalmente come un problema didattico e formale al contempo. Nel saggio, in vari punti ho richiamato l'uso di metafore spaziali nella mnemotecnica, la *ars memoriae* della retorica classica, strettamente associata alla *topiaria* antica in quanto pratica di rappresentazione e attivazione di un luogo mentale come il giardino. L'importanza di questa tradizione nella costruzione di un programma formativo per l'aristocrazia francese non si può sottostimare. Innanzitutto si è visto come nel Seicento lo sguardo e la mano dei giovani aristocratici e dei professionisti del disegno tecnico venissero educati tramite le *petites gravures* che usavano tecniche educative «spaziali». Si imparava a disegnare copiando dei diagrammi sospesi sopra un paesaggio, come nel caso dei manuali di Sébastien Leclerc, oppure copiando alcune scene che rappresentavano luoghi dei dintorni di Parigi in modo semplificato, come nel caso delle serie degli *Environs de Paris* di Claude Goyrand. A partire dagli anni Trenta del Settecento, le *vedute* di Parigi realizzate da posizioni elevate produssero e resero pubbliche le nuove immagini della città nella sua totalità. Infine, i disegni di angoli rurali e pittoreschi mostrano la capacità di alcuni elementi retorici – edifici vernacolari, corsi d'acqua – di creare dei nuovi *topoi*. La memoria storica di questi luoghi viene riattivata nei motivi e nei formati ricorrenti di queste immagini, peraltro ampiamente pubblicizzate e vendute in numeri significativi. La creazione di un *topos* implica sempre una pluralità e una diffusione stratificata, cioè richiede tempo per stabilirsi. Nel tempo, anche il disegno, che sia prodotto sul luogo o nell'atelier, può «produrre» un'immagine collettiva dei luoghi che rappresenta attraverso un'attivazione dell'esperienza reale – nel caso delle escursioni – o virtuale – nel caso delle immagini seriali osservate comodamente nei luoghi deputati allo studio e apprezzamento dell'arte. Infatti, benché il carattere infor-

---

<sup>22</sup> ROMANO 1978, pp. 93-219.

male dei disegni possa apparire come il segno di una pratica privata, si è visto come spesso si trattasse invece di pratiche condivise e collaborative, come i disegni di Arcueil, la cui omogeneità di formato dipendeva dal ruolo di Oudry come educatore di una comunità di colleghi e amici disegnatori.

Le pratiche di disegno di natura urbana che si è tentato di ricostruire non potevano esistere senza l'esperienza diretta della natura né senza la collaborazione e l'elaborazione collettiva permesse da un contesto urbano in profonda trasformazione. In ultima analisi l'espressione «natura urbana» si rivela funzionale proprio perché consente l'uscita dal tracciato della storia dei generi artistici e sposta l'attenzione sulla ricerca sul campo. Se il termine *paesaggio* permette di contestualizzare il soggetto iconografico della natura in quanto altro dalla cultura, esso resta confinato dentro gli steccati disciplinari. I disegni di natura urbana, per come li ho definiti in questo saggio, non solo rappresentano in maniera dinamica i margini di una città in continua espansione, ma a loro volta producono un'esperienza dei luoghi. Esperire e studiare i margini della città, come facevano naturalisti, ingegneri, disegnatori e altri membri del mondo culturale parigino, permise ad alcuni disegnatori di creare una serie di tipologie ricorrenti dei luoghi periurbani come la veduta topografica e l'angolo pittoresco e rurale. Questi disegni bilanciano efficacemente l'immagine del territorio promossa dallo stato e dalla monarchia, che concentravano i loro sforzi nel commissionare mappe e altre scene paesaggistiche secondo generi internazionalmente riconosciuti. Solo qualche decennio più tardi, superata la metà del secolo, un'estetica del movimento delle esperienze marginali sarà agente della costruzione di uno sguardo proprio della Parigi moderna, benché una ricostruzione di tale processo richieda ancora parecchio lavoro. Nel primo Settecento, come si è visto, le guide turistiche e alcuni stralci dei testi di storia naturale che ho messo a confronto con i disegni costituiscono una letteratura che promuoveva una conoscenza locale specifica. Con questo saggio si è voluto suggerire un metodo per una genealogia dei disegni moderni della città: volgere lo sguardo alle pratiche che accadevano ai margini.



Figure fuori testo



## Elenco delle figure fuori testo

### 1. Parigi città aperta

- 1.1 Melchior Tavernier da Matthäus Merian, *Le Plan de la Ville, Cité, Université Fauxbourgs de Paris avec la description de son antiquité*, 1635, 48×73 cm, BnF, département des cartes et plans.
- 1.2 Jean Delagrive, *Neuvième plan de Paris. Son accroissement sous le règne de Louis XV. L'étendue de la ville et des faubourgs*, da Nicolas de Lamare, *Traité de la Police*, Paris, 1737, BnF, département des Cartes et plans.
- 1.3 (a, b) Jean Delagrive, *Environs de Paris levés géométriquement*, in nove fogli, ciascuno 84×58 cm, c. 1740, BnF, Département des Cartes et plans.
- 1.4 (a, b, c, d) Pierre Bullet, *Plan de Paris levé par ordre du roi présenté à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince par son très humble, très obéissant et très obligé serviteur P. Bullet*, 1676, penna e inchiostro con acquarellature verdi e grigie, 242×236 cm, BnF, Département des Cartes et plans.
- 1.5 Illustrazione che rappresenta la struttura delle fortificazioni, da Jean Errard, *La Fortification réduite en art et démontrée*, in fol., bulino, BnF, Réserve des livres rares.
- 1.6 Nicolas de Fer, *Les environs de Paris dressés et dédiés à Monseigneur le Dauphin*, c. 1700, 55×79 cm, BnF, Département des Cartes et plans.
- 1.7 Frontespizio e pagina 375 di Germain Brice, *Nouvelle description de la ville de Paris*, 1725, BnF.
- 1.8 Anonimo, *L'archevêché de Paris, divisé en ses trois Archidiaconez... à Leyden chez Verbeeck, à Amsterdam chez Lakeman*, 1727, da Vaillant, *Botanicon Parisiense*, BnF.
- 1.9 J.-B. Haussard, illustrazione con una scena notturna di raccolta degli insetti da René Antoine Ferchault de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, vol. 6, Paris, 1742, Acquaforte, BnF.

### 2. Disegnare il movimento

- 2.1 Claude Goyrand da Israel Silvestre, *Veües et perspectives nouvelles tirées sur les plus beaux lieux de Paris et des environs*, 1645, acquaforte e bulino, 130×250 mm, Musée Carnavalet.
- 2.2 Nicolas Perelle da Israel Silvestre, *Vue de l'Arsenal de Paris et du Mail*, c. 1663, acquaforte e bulino, 190×330 mm, Musée Carnavalet.
- 2.3 Albert Flamen, *Vue des Martyres au bas de Montmartre du côté des Porcherons*, penna e inchiostro acquarellato, 114×212 mm, Musée Carnavalet.
- 2.4 Albert Flamen, *Paysages dessinés d'après le naturel aux environs de Paris*, acquaforte e bulino, 326×500 mm, Musée Caranvalet.

- 2.5 Anonimo, *Vue du prieuré du village de Croissy*, penna e inchiostro, 170×248 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.6 Albert Flamen, *Veüe des Marests de Grenelle et du Cours la Reine durant l'Inondation de dessus le chemin de granelle* [sic], 1658, penna e inchiostro, 116×174 mm, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.
- 2.7 (a, b, c) Sebastien Leclerc, Tavole da *Pratique de la géométrie*, ed. 1682, in 12°, acquaforte e bulino, BnF.
- 2.8 (a, b) Sebastien Leclerc, Tavole da *Quelques figures, chevaux, paysages*, 1696-1700, acquaforte e bulino, 97×169 mm, The British Museum.
- 2.9 Anonimo, *Vue du Pont-Neuf à Paris*, grafite, tracce a matita nera, penna e inchiostro bruno, 104×249 mm, BnF, Réserve du département des Estampes et de la Photographie.
- 2.10 Anonimo, *Villaggio lungo un corso d'acqua*, c. 1670, penna e inchiostro, 146×222 mm, Cabinet de Sainte Geneviève.
- 2.11 (a, b) Nicolas Guerard, *Livre de veüe a dessiner*, c. 1710-20, acquaforte e bulino, 107×189 mm, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.
- 2.12 Philippe de Champaigne, *Vue des maisons qui se voyaient du jardin de Philippe de Champaigne*, grafite, 176×230 mm, BnF, Réserve du Département des Estampes et de la Photographie.
- 2.13 Philippe de Champaigne, *Vue de la maison de Philippe de Champaigne au faubourg Saint Marcel*, grafite, 170×224 mm, BnF, Réserve du département des Estampes et de la Photographie.
- 2.14 Jean Chaufourier, *Vue d'un village*, grafite, 155×225 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.15 (a, b) *Livre de dessin*, 1714: Frontespizio con un busto di Gilles su un piedistallo in un paesaggio, Penna e inchiostro bruno acquarellato, con ombreggiature a gouache bianca, 201×160 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.16 (a, b) *Livre de dessin*, 1714: Casa e alberi lungo un ruscello, 203×254 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.17 *Livre de dessin*, 1714: La cupola degli Invalides e la collina di Montmartre, 203x259 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.18 *Livre de dessin*, 1714: Mulino lungo il corso di un fiume, 198×257 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.19 *Livre de dessin*, 1714: Ponte su un fiume con un mulino, 201×259 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

- 2.20 Jacques-Nicolas Julliard, *Vista dell'acquedotto di Arcueil dal giardino*, matita nera, sfumata, con gessetto bianco su carta azzurra; segni di cornice a penna e inchiostro bruno, 280×353 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.21 François Boucher, *Vista dell'acquedotto di Arcueil dal giardino*, matita nera e bianca, con ombreggiature di gouache bianca, su carta azzurra, 307×445 mm, Albertina.
- 2.22 Jean-Baptiste Oudry, *Le bosquet de cinq bassins*, 1745, matita nera sfumata, con gessetto bianco e gouache, e figure a grafite e iscrizioni a penna, 305×523 mm, The Courtauld Gallery.
- 2.23 Jean-Baptiste Oudry, *L'Escalier donnant accès du bosquet de Bacchus à la grande terrasse*, c. 1747, matita nera sfumata, con gessetto bianco e gouache, con figure di grafite e matita nera e iscrizioni a penna e inchiostro, 324×472 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 2.24 Jean-Baptiste Oudry, *Le Grand Escalier vu depuis le quai du bras mort de la Bièvre*, 1747, matita nera sfumata, ombreggiatura a gouache, con figure in grafite e iscrizioni a penna e inchiostro, 324×472 mm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

### 3. Punti di vista

- 3.1 Nicolas Vleughels, *Un mulino*, 1721, penna e inchiostro, grafite, sanguigna e carboncino, con acquerelli di vari colori e ritocchi di tempera bianca, 218×158 mm, The Pierpont Morgan Library & Museum.
- 3.2 Nicolas Vleughels, *Una fattoria a Bery*, 1721, carboncino e sanguigna, inchiostro Bruno, acquerello grigio, tracce di tempera Bianca, 151×121 mm, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt.
- 3.3 Mappa dei luoghi preferiti dai disegnatori dei dintorni di Parigi, elaborazione dalla carta di Le Rouge e Roussel, *Environs de Paris*, c. 1730, 510×645 mm, BnF, département des Cartes et plans.
- 3.4 Attribuito a Jean Chaufourier, *Vue de Paris du costes de mon louis* [sic], 1690, penna acquarellata e inchiostro di china, 238×381 mm, BnF, département des Estampes et de la photographie.
- 3.5 Attribuito a Jean Chaufourier, *Vue de Mont martre du costé de la ville neuve*, penna e inchiostro di china acquarellato, 213×348 mm, BnF, département des Estampes et de la photographie.
- 3.6 Adam Franz Van der Meulen, *Vue panoramique de Paris prise des Gobelins*, c. 1660-90, matita nera e acquerelli a colori, 307×1100 mm, Musée Carnavalet.
- 3.7 (a, b) Allain Manesson-Mallet, tavole da *Livre second de La Géométrie Pratique*, 1702, acquaforte e bulino, 145×98 mm, BnF.
- 3.8 Charles-Louis Grevenbroeck, *Vue de Paris prise des Champs Elysées*, olio su tela, 97×159 cm, Musée Carnavalet.

- 3.9 Anonimo, *Plan du Grand Égout decouvert au bas de Chaillot* (dettaglio), 1738, bulino, 530×385 mm, Archives Nationales, N III Seine.
- 3.10 Jacques Rigaud, *Vue générale de la ville de Paris prise de la hauteur du Village de Chaillot*, bulino, 330×540 mm, Musée Carnavalet.
- 3.11 Jacques Rigaud, *Vue générale de Paris*, bulino, 237×475 mm, Musée Carnavalet.
- 3.12 P.-N. Milcent, *Vue de Paris du Clocher de l'Eglise de Chaillot*, bulino, 372×1028 mm, Musée Carnavalet.
- 3.13 P.-N. Milcent, *Vue du pavillon de Madame la Duchesse du Maine, à la pointe de l'Arsenal*, bulino, 433×1080 mm, Musée Carnavalet.
- 3.14 P.-N. Milcent, *Veüe de Paris, Dessinée de la grande Terrasse du Château de Meaudon*, bulino, 336×1000 mm, Musée Carnavalet.
- 3.15 Milcent, *Veuë de Paris du Côté de Belleville, Dessinée de la Maison entre les deux Moulins, au dessus de la Courtille*, bulino, 343×1023 mm, Musée Carnavalet.
- 3.16 (a, b) Jacques Rigaud (attr.), *Vue de Paris prise de la hauteur de Chaillot*, penna ed inchiostro scuro con china acquarellata, 221×475 mm, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.
- 3.17 Anonimo da Jacques Rigaud, *Vue de Paris prise de la hauteur de Chaillot*, incisione acquarellata, con passepartout e dedica con cartouche disegnata a penna e acquerello, 215×468 mm, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.
- 3.18 Charles-Nicolas Cochin (attr.), *Vue à Longchamp*, tracce di grafite con inchiostro di china acquarellato; 166×232 mm, BnF Destailleur, Réserve du département des estampes et de la photographie.
- 3.19 François Boucher, *Cortile di una casa di campagna*, matita nera e gessetto bianco, 353×479 mm, Fondation Custodia.
- 3.20 Charles-Nicolas Cochin (attr.), *Vue d'un faubourg de la Fère en Picardie*, 1744, grafite, acquerello bruno e inchiostro di china, 135×211 mm, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.
- 3.21 Antoine Watteau, *Paesaggio rurale con una capanna* (verso), sanguigna, 179×159 mm, The National Gallery of Art.
- 3.22 Boucher da Watteau, Tavola no. 195 da *Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature par Antoine Watteau*, acquaforte, 190×312 mm, The British Museum.
- 3.23 Boucher da Watteau, Tavola no. 23 da *Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature par Antoine Watteau*, acquaforte, 252×180 mm, The British Museum.

- 3.24 Jacques Philippe Le Bas da François Boucher, *Première vue de Charenton*, 1747, acquaforte e bulino, 274×362 mm, Bnf, département des estampes et de la photographie.
- 3.25 Jacques Philippe Le Bas da François Boucher, *Seconde vue de Charenton*, 1747, acquaforte e bulino, 274×362 mm, Bnf, département des estampes et de la photographie.
- 3.26 François Boucher, *Un mulino ed un pescatore*, 360×430 mm, carboncino e gouache su carta azzurra, Louvre, Département des arts graphiques.
- 3.27 François Boucher, *Un mulino con un bambino che pesca*, 294×462 mm, carboncino e gouache su carta marrone, The Pierpont Morgan Library & Museum.
- 3.28 François Boucher, *Corte di campagna con una colombaia*, carboncino, 166×223 mm, École Nationale Supérieure des Beaux Arts.
- 3.29 François Boucher, *Scena di campagna con un pescatore*, c. 1745, matita nera e bianca su carta azzurra, 222×302 mm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.
- 3.30 Jacques-Nicolas Julliard, *Casa di campagna costruita su un arco dentro un giardino, con una lavanderia che scende verso un canale*, 320×456 mm, matita nera e gessetto bianco su carta azzurra, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.
- 3.31 François Boucher, *Paesaggio con mulino e lavanderia*, carboncino, pastelli e biacca, su disegno a grafite, su carta azzurra, 298×443 mm, Museum of Fine Arts, Boston.
- 3.32 François Boucher, *Paesaggio rurale con pastori*, c. 1726-1728, sanguigna su pergamena, 305×492 mm, J. Paul Getty Museum.
- 3.33 Pierre Jacob Guerault du Pas, *Vue d'une maison sur le bord de la Seine dite Le port à Langlois aux environs de Paris, au dessus de Charenton*, acquaforte, 102×241 mm, BnF, département des estampes et de la photographie.
- 3.34 Claude Goyrand da Israel Silvestre, *Vue et perspective du village et du pont de Charenton*, 1645, acquaforte, 120×257 mm, Musée Carnavalet.
- 3.35 Nicolas Vleughels (attr.), *Mulino a Charenton*, 1723, 159×253 mm, grafite e carboncino, BnF, réserve du département Estampes et photographie.
- 3.36 Anonimo, *Mulino a Charenton*, 122×219 mm, penna e inchiostro su carboncino e con ombreggiature a biacca, BnF, réserve du département des estampes et de la photographie.
- 3.37 Jean-Denis Lempereur, *Vue prise à Sceaux près Paris*, 220×338 mm, sanguigna, BnF, département des estampes et de la photographie.

## Capitolo 1. Parigi città aperta



Fig. 1.1 Melchior Tavernier da Matthäus Merian, *Le Plan de la Ville, Cité, Université Fauxbourgs de Paris avec la description de son antiquité*, 1635, BnF, département des cartes et plans.



Fig. 1.2 Jean Delagrive, *Neuvième plan de Paris. Son accroissement sous le règne de Louis XV. L'étendue de la ville et des faubourgs*, da Nicolas de Lamare, *Traité de la Police*, Paris, 1737, BnF, département des cartes et plans.

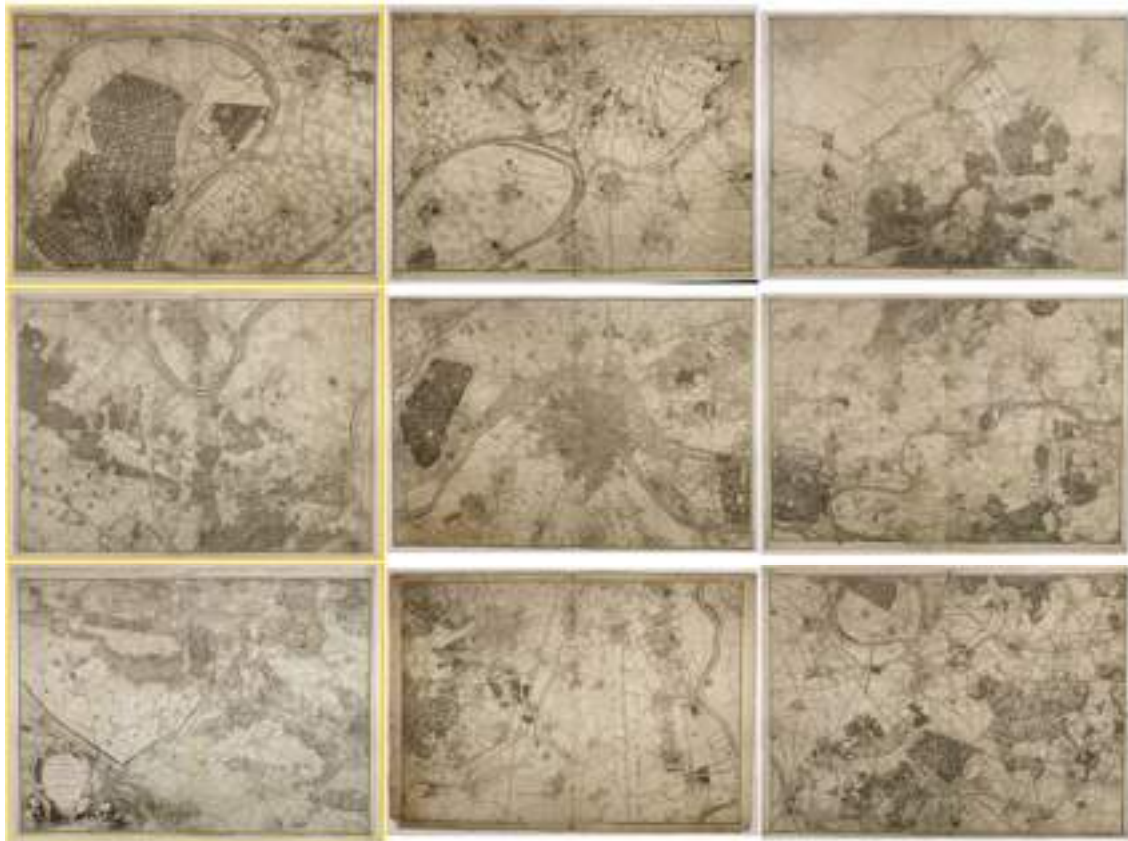


Fig. 1.3.a Jean Delagrive, *Environs de Paris levés géométriquement*, in nove fogli, c. 1740, BnF, Département des Cartes et plans.



Fig. 1.3.b Jean Delagrive, *Environs de Paris levés géométriquement*, foglio centrale, BnF.



Fig. 1.4.a Pierre Bullet, *Plan de Paris levé par ordre du roi présenté à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince*, 1676, BnF, département des cartes et plans.

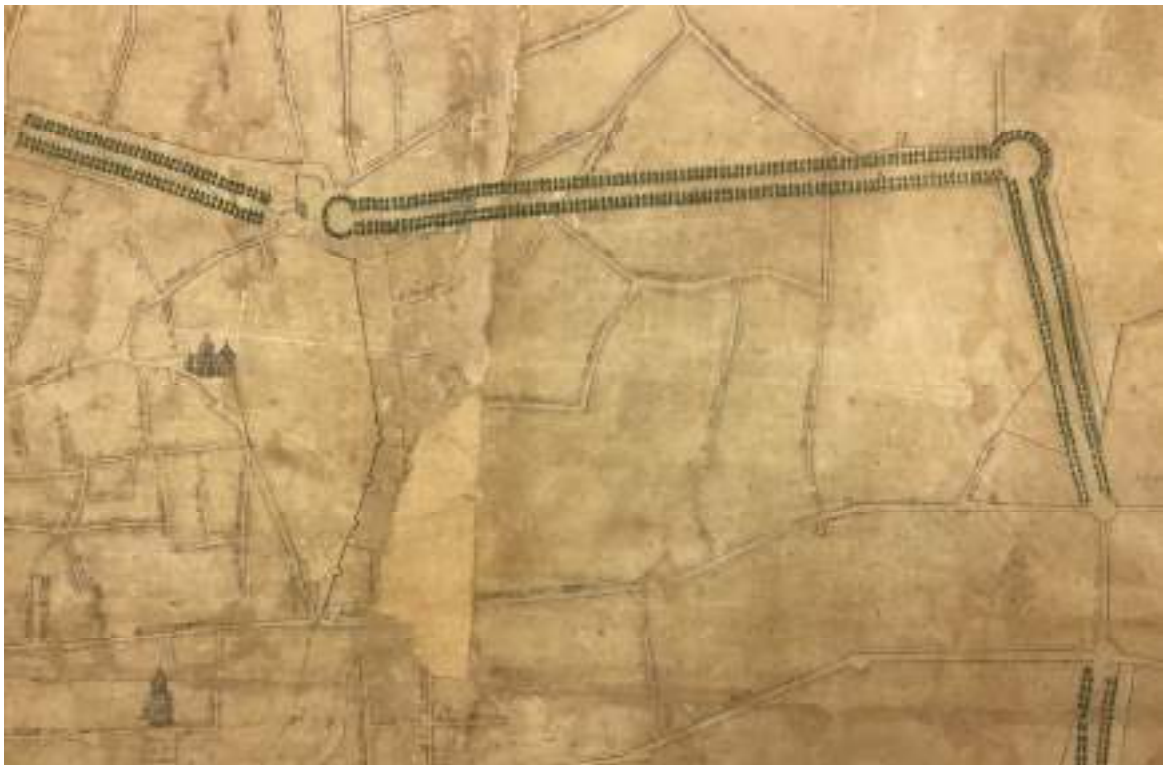


Fig. 1.4.b Pierre Bullet, *Plan de Paris levé par ordre du roi*, dettaglio della zona est.





Fig. 1.6 Nicolas de Fer, *Les environs de Paris dressés et dédiés à Monseigneur le Dauphin*, c. 1700, BnF, BnF, Département des Cartes et plans.

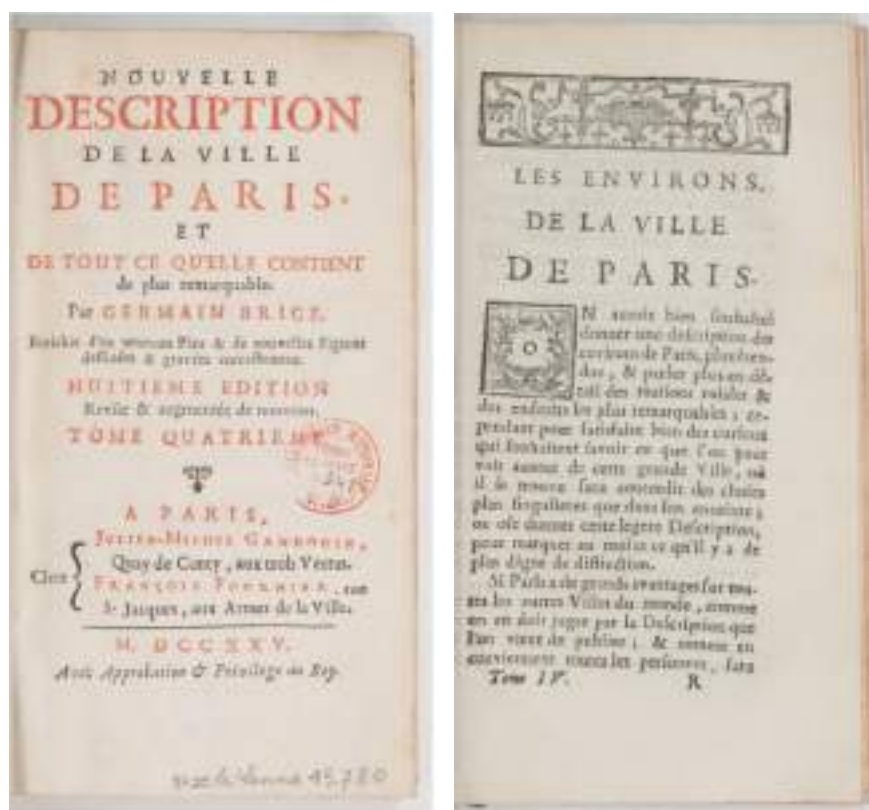


Fig. 1.7 Frontespizio e pagina 375 di Germain Brice, *Nouvelle description de la ville de Paris*, 1725, BnF.



Fig. 1.8 Anonimo, *L'archevêché de Paris, divisé en ses trois Archidiaconez...* 1727, da Vaillant, *Botanicon Parisiense*, BnF.



Fig. 1.9 J.-B. Haussard, illustrazione con una scena notturna di raccolta degli insetti da René Antoine Ferchault de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, vol. 6, Paris, 1742, BnF.

Capitolo 2. Serialità e movimento



Fig. 2.1 Claude Goyrand after Israel Silvestre, *Veües et perspectives nouvelles tirées sur les plus beaux lieux de Paris et des environs*, 1645, Musée Carnavalet.



Fig. 2.2 Nicolas Perelle after Israel Silvestre, *Vue de l'Arsenal de Paris et du Mail*, c. 1663, Musée Carnavalet.



Fig. 2.3 Albert Flamen (attr.), Vue des Martyres au bas de Montmartre du côté des Porcherons, Musée Carnavalet.



Fig. 2.4 Albert Flamen, Paysages dessinés d'après le naturel aux environs de Paris, Musée Caranvalet.



Fig. 2.5 Anonimo, *Vue du prieuré du village de Croissy*, Musée du Louvre.



Fig. 2.6 Albert Flamen, *Veüe des Marets de Grenelle et du Cours la Reine durant l'Inondation de dessus le chemin de granelle* [sic], 1658, BnF, Résèrve du dèpartement des estampes et de la photographie.



Fig. 2.7.a Sébastien Leclerc, Tavole, capitolo 'La ligne', *Pratique de la géométrie*, ed. 1682, BnF



Fig. 2.7.b Sébastien Leclerc, Tavola di un esercizio, *Pratique de la géométrie*.

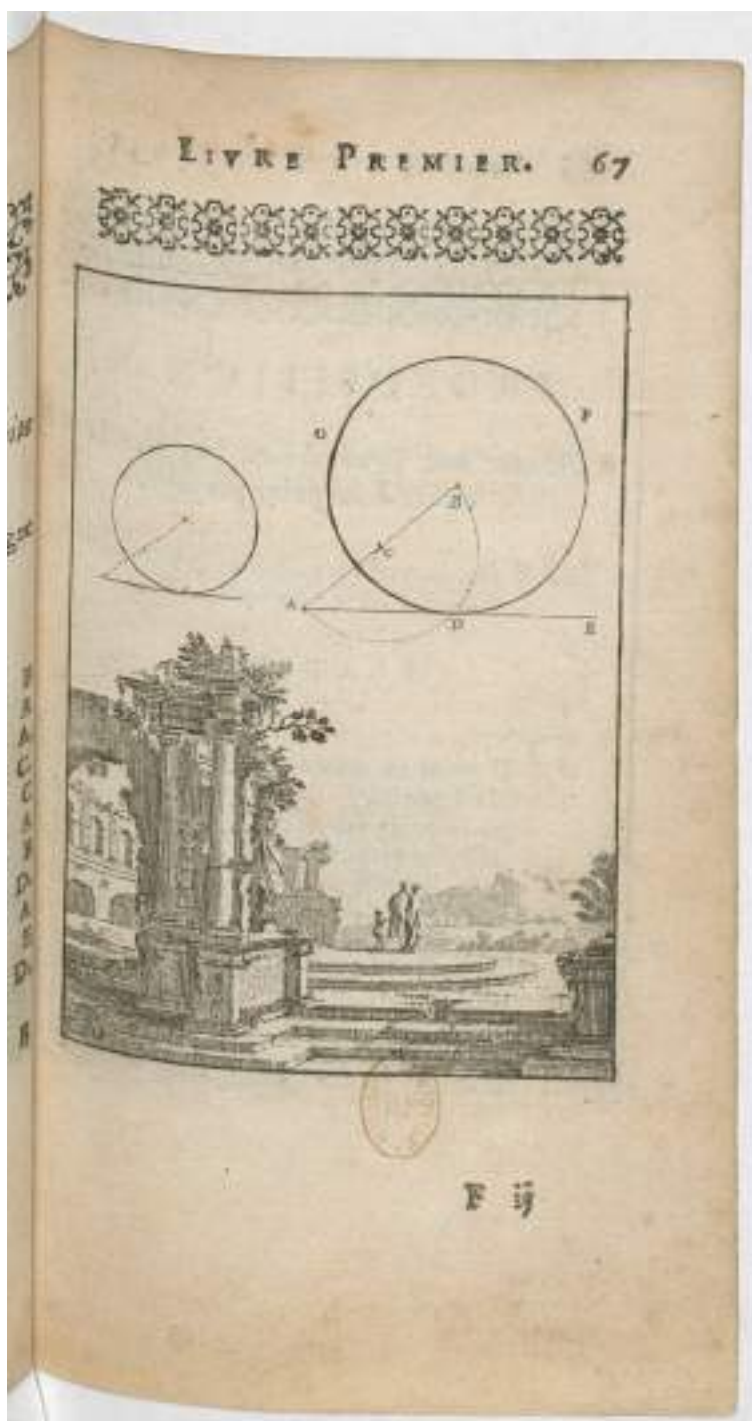


Fig. 2.7.c Sebastien Leclerc, Tavola di un esercizio, *Pratique de la géométrie*.



Fig. 2.8.a Sebastien Leclerc, Frontespizio, *Quelques figures, chevaux, paysages*, 1696-1700, The British Museum.



Fig. 2.8b Sebastien Leclerc, no. 39 da *Quelques figures, chevaux, paysages*, The British Museum.



Fig. 2.9 Anonimo, *Vue du Pont-Neuf à Paris*, BnF, Réserve du département des Estampes et de la Photographie.



Fig. 2.10 Anonimo, *Villaggio lungo un corso d'acqua*, c.1670, Cabinet de Sainte Geneviève.



Fig. 2.11.a Nicolas Guérard, *Livre de veüe a dessiner*, c. 1710-20, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.

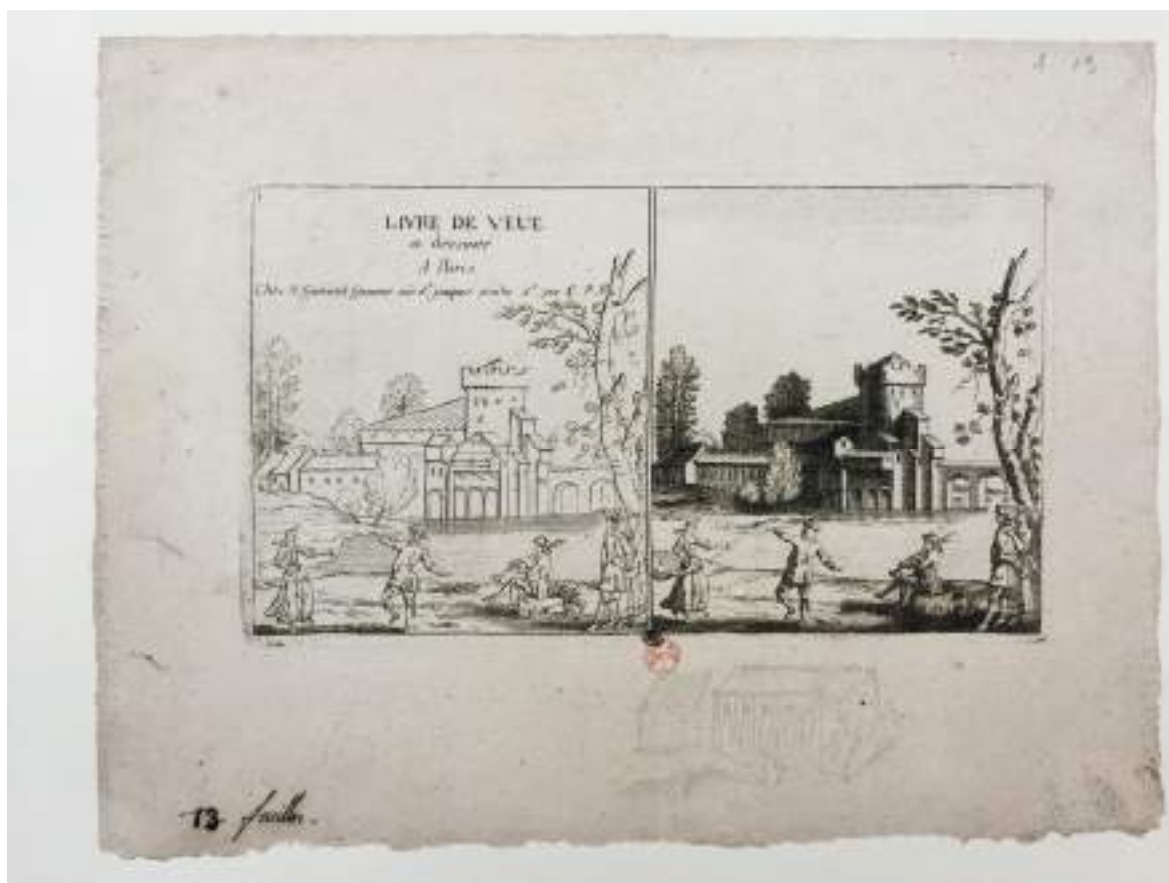


Fig. 2.11.b Nicolas Guerard, *Livre de vue à dessiner*.



Fig. 2.12 Philippe de Champaigne, *Vue des maisons qui se voyaient du jardin de Philippe de Champaigne*, BnF, Réserve du Département des Estampes et de la Photographie.



Fig. 2.13 Philippe de Champaigne, *Vue de la maison de Philippe de Champaigne au faubourg Saint Marcel*, BnF, Réserve du Département des Estampes et de la Photographie.

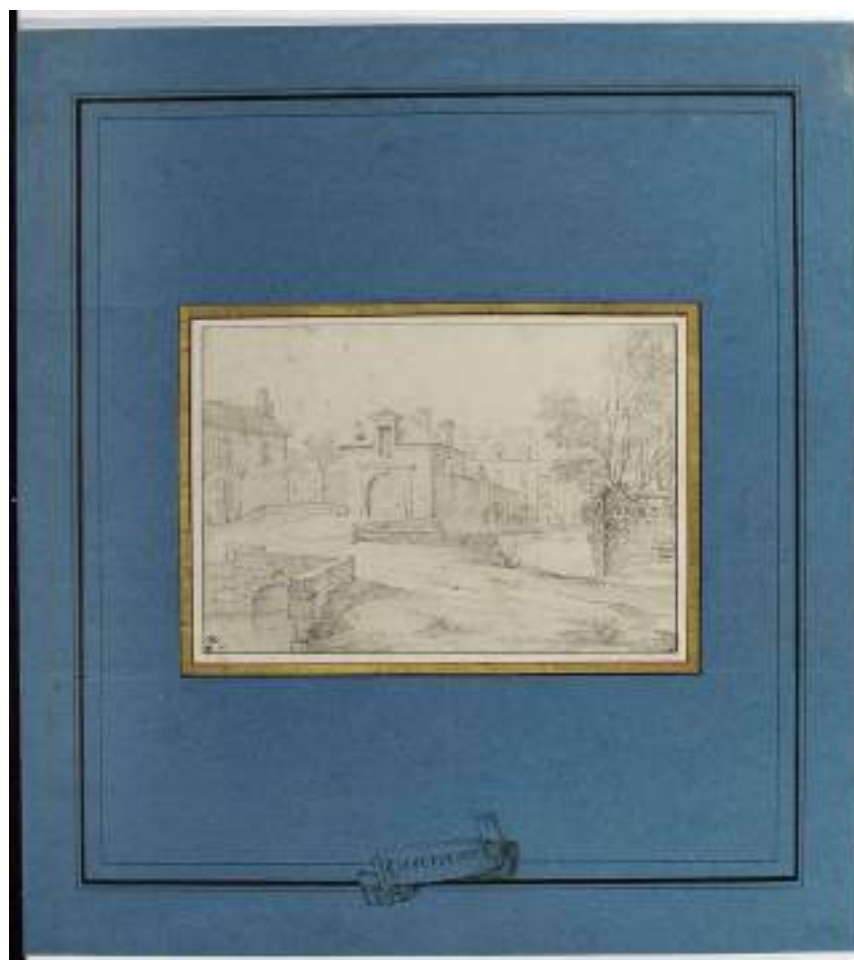


Fig. 2.14 Jean Chaufourier, *Vue d'un village*, Musée du Louvre.



Fig. 2.15.a *Livre de dessin*, 1714 Frontespizio con un busto di Gilles su un piedistallo in un paesaggio. Penna e inchiostro bruno acquarellato, con ombreggiature a gouache bianca, 201×160 mm, Musée du Louvre, RF 14940.



Fig. 2.15.b Frontespizio del *Livre de dessin* (dettaglio)



Fig. 2.16.a *Libro de dessin*, 1714. Casa e alberi lungo un ruscello, 203×254 mm, Musée du Louvre, RF 14963.



Fig. 2.16.b Sole dietro agli alberi (dettaglio)



Fig. 2.17 *Livre de dessin*, 1714 La cupola degli Invalides e la collina di Montmartre, 203×259 mm, Musée du Louvre, RF 14960.



Fig. 2.18 *Livre de dessin*, 1714 Mulino lungo il corso di un fiume. 198×257 mm, Musée du Louvre, RF 14945.



Fig. 2.19 *Livre de dessin*, 1714 Ponte su un fiume con un mulino 201×259 mm, Musée du Louvre, RF 14944.



Fig. 2.20 Jacques-Nicolas Julliard, *Vista dell'acquedotto di Arcueil dal giardino*, Musée du Louvre.



Fig. 2.21 François Boucher, *Vista dell'acquedotto di Arcueil dal giardino*, Albertina, Vienna.



Fig. 2.22 Jean-Baptiste Oudry, *Le bosquet de cinq bassins*, 1745, The Courtauld Gallery.



Fig. 2.23 Jean-Baptiste Oudry, *L'Escalier donnant accès du bosquet de Bacchus à la grande terrasse*, c. 1747, Musée du Louvre.



Fig. 2.24 Jean-Baptiste Oudry, *Le Grand Escalier vu depuis le quai du bras mort de la Bièvre*, 1747, Musée du Louvre.

Capitolo 3. Punti di vista



Fig. 3.1 Nicolas Vleughels, *Un mulino*, 1721, Pierpont Morgan Library & Museum.



Fig. 3.2 Nicolas Vleughels, *Una fattoria a Bery*, 1721, Fondation Custodia.

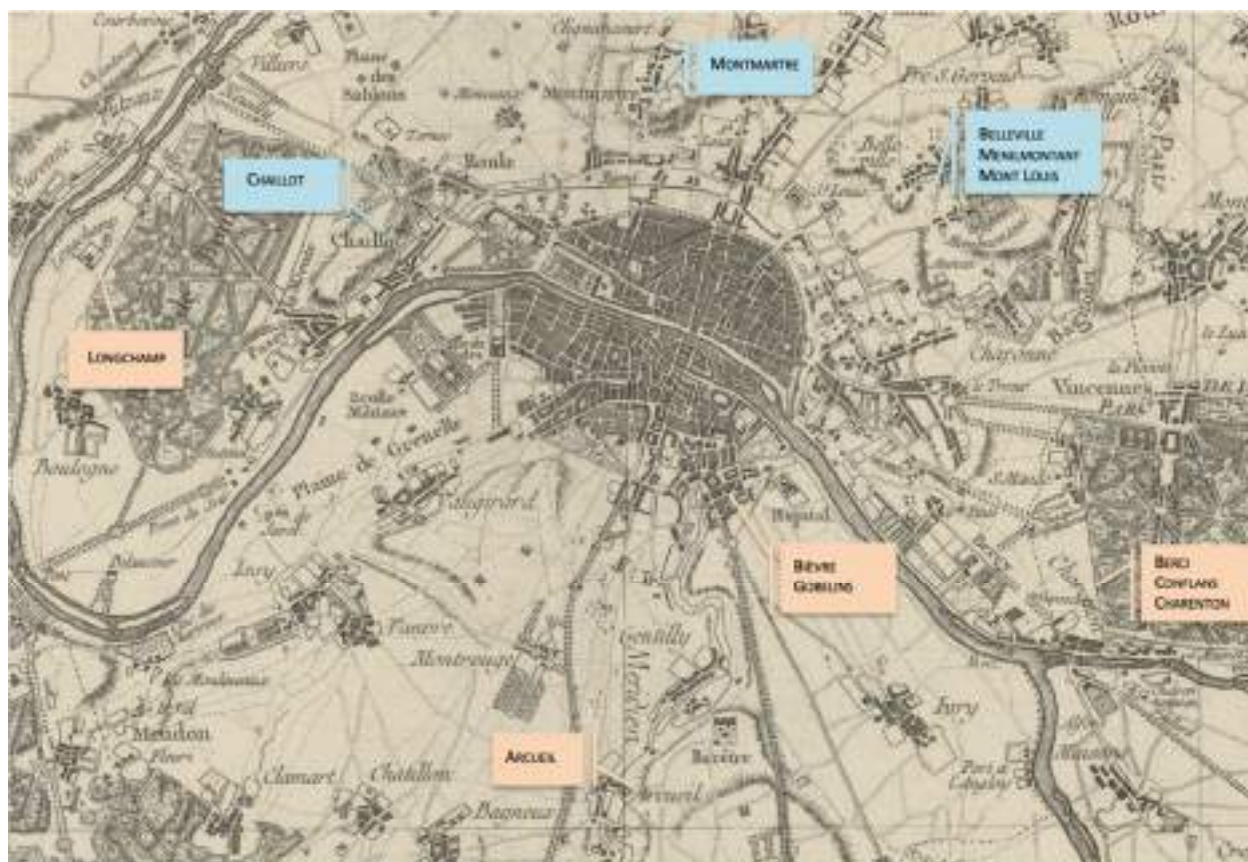


Fig. 3.3 Mappa dei luoghi preferiti dai disegnatori dei dintorni di Parigi, elaborazione dalla carta di Le Rouge e Roussel, *Environs de Paris*, c. 1730, BnF, département des Cartes et plans.



Fig. 3.4 Attribuito a Jean Chaufourier, *Veu de paris du costes de mon louis* [sic], 1690, BnF, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 3.5 Attribuito a Jean Chaufourier, *Vene de Mont martre du costé de la ville neuve*, BnF, département des Estampes et de la photographie.



Fig. 3.6 Adam Franz Van der Meulen, *Vue panoramique de Paris prise des Gobelins*, c. 1660-90, Musée Carnavalet.



Fig. 3.7.a Allain Manesson-Mallet, *Vue de Paris du côté des Chartreux*, tavola da *La Géométrie Pratique*, vol. II, 1702, BnF.

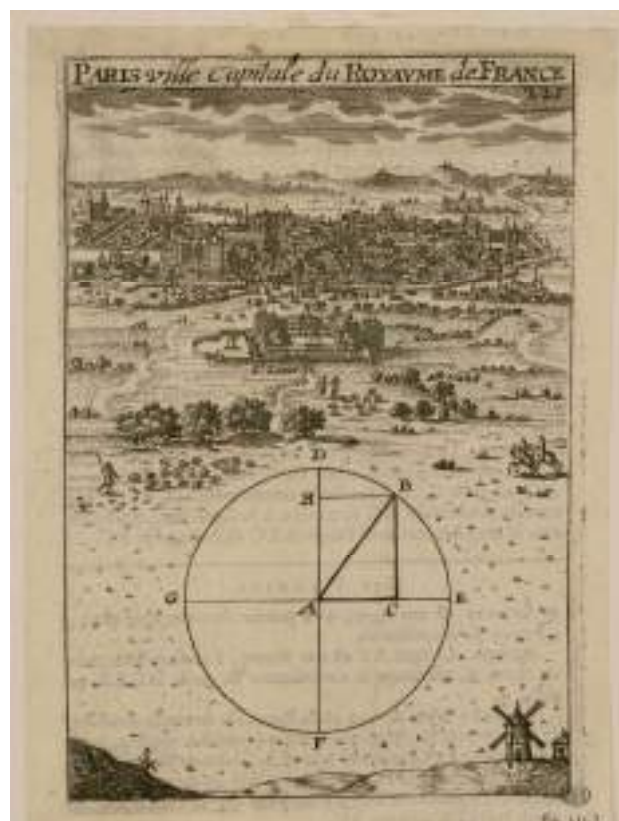


Fig. 3.7.b Allain Manesson-Mallet, *Paris ville capitale du royaume de France*, tavola da *La Géométrie Pratique*, vol. II, 1702, BnF.



Fig. 3.8 Charles-Louis Grevenbroeck, *Vue de Paris prise des Champs Elysées*, olio su tela, Musée Carnavalet.



Fig. 3.9 *Plan du Grand Egout decouvert au bas de Chaillot* (dettaglio), 1738, Archives Nationales.



Fig. 3.10 Jacques Rigaud, *Vue générale de la ville de Paris prise de la hauteur du Village de Chaillot*, Musée Carnavalet.



Fig. 3.11 Jacques Rigaud, *Vue générale de Paris*, Musée Carnavalet



Fig. 3.12 P.-N. Milcent, *Vue de Paris du Clocher de l'Eglise de Chaillot*, Musée Carnavalet.



Fig. 3.13 Milcent, *Vue du pavillon de Madame la Duchesse du Maine, à la pointe de l'Arsenal*, Musée Carnavalet



Fig. 3.14 Milcent, *Veüe de Paris, Dessinée de la grande Terrasse du Château de Meaudon*, Musée Carnavalet.



Fig. 3.15 Milcent, *Vue de Paris du Côté de Belleville, Dessinée de la Maison entre les deux Moulins, au dessus de la Courtille*, Musée Carnavalet.



Fig. 3.16.a Jacques Rigaud (attr.), *Vue de Paris prise de la hauteur de Chaillot*, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.16.b. Jacques Rigaud (attr.), *Vue de Paris prise de la hauteur de Chaillot* (dettaglio).



Fig. 3.17 Anonimo da Jacques Rigaud, *Vue de Paris prise de la hauteur de Chaillot*, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.18 Charles-Nicolas Cochin (attr.), *Vue à Longchamp*, BnF, Département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.19 François Boucher, *Cortile di una casa di campagna*, Fondation Custodia.



Fig. 3.20 Charles-Nicolas Cochin (attr.), *Vue d'un faubourg de la Fère en Picardie*, 1744, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.21 Antoine Watteau, *Paesaggio rurale con una capanna (verso)*, The National Gallery of Art, Washington DC.



Fig. 3.22 Boucher da Watteau, Stampa no. 195 da *Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature par Antoine Watteau*, The British Museum.



Fig. 3.23 Boucher da Watteau, Tavola no. 23 da *Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature par Antoine Watteau*, The British Museum.



Fig. 3.24 Jacques Philippe Le Bas da François Boucher, *Première vue de Charenton*, 1747, Bnf, département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.25 Jacques Philippe Le Bas da François Boucher, *Seconde vue de Charenton*, 1747, Bnf, département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.26 François Boucher, *Un mulino ed un pescatore*, Musée du Louvre.



Fig. 3.27 François Boucher, *Un mulino con un bambino che pesca*, The Morgan Library & Museum.



Fig. 3.28 François Boucher, *Corte di campagna con una colombaia*, ENSBA.



Fig. 3.29 François Boucher, *Scena di campagna con un pescatore*, c. 1745, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.



Fig. 3.30 Jacques-Nicolas Julliard, *Casa di campagna costruita su un arco dentro un giardino, con una lavandaia che scende verso un canale*, Musée du Louvre



Fig. 3.31 François Boucher, *Paesaggio con mulino e lavandaie*, MFA Boston.



Fig. 3.32 François Boucher, *Paesaggio rurale con pastori*, c. 1726-1728, J. Paul Getty Museum.



Fig. 3.33 Pierre Jacob Guérault du Pas, *Vue d'une maison sur le bord de la Seine*, BnF, département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.34 Claude Goyrand after Israel Silvestre, *Vue et perspective du village et du pont de Charenton*, 1645, Musée Carnavalet.



Fig. 3.35 Nicolas Vleughels (attr.), *Molino a Charenton*, 1723, BnF, réserve du département Estampes et photographie.



Fig. 3.36 Disegnatore anonimo, *Mulino a Charenton*, BnF, Réserve du département des estampes et de la photographie.



Fig. 3.37 Jean-Denis Lempereur, *Vue prise à Sceaux près Paris*, BnF, département des estampes et de la photographie.

## Appendici



## Appendice A

### Catalogo delle guide di Parigi

Questo catalogo è composto da dieci schede sintetiche delle guide che citano gli *environs* di Parigi pubblicate sia a Parigi che all'estero nel periodo c. 1680-1750. Concepito come un complemento alla tavola comparativa che si trova alla fine primo capitolo (Tavola A, p. 36), serve ad orientare il lettore in un genere letterario dalla qualità e dagli obiettivi disomogenei data la novità per il periodo in esame. Ogni scheda sintetica contiene la descrizione del formato e delle ristampe e riedizioni, una storia breve della pubblicazione, e un profilo dell'autore. L'obiettivo è mettere in luce l'emergere della descrizione dei dintorni di Parigi tra edizioni diverse come complemento della descrizione delle zone centrali.

**1. Brice, Germain, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris, Paris, chez Nicolas Legras, 1684. 2 vols. In-16.***

Germain Brice (1653?-1727) lavorava come tutore privato e guida turistica per visitatori internazionali e, spinto dalla necessità di conversare con i suoi giovani clienti aristocratici, aveva letto da autodidatta le opere più importanti di storia e architettura moderna. La *Description* di Brice può essere considerata come lo spartiacque tra il genere tradizionale delle *antiquités de Paris* – opere di tipologia storica e archeologica – e il genere moderno della guida di tipo turistico, in cui la descrizione è soprattutto un invito alla visita del patrimonio, alla passeggiata nel centro monumentale e all'apprezzamento dell'architettura moderna. La traiettoria suggerita comincia dal Louvre e si sposta verso ovest, est e poi verso il quartiere “de l'Université” passando per le isole e i ponti, con particolare attenzione all'aspetto esteriore degli edifici e alle collezioni d'arte. L'interesse principale è estetico: nella prefazione si legge infatti che l'obiettivo della guida è di presentare le “beautés de Paris”. La *Description* uscì in quattordici edizioni differenti tra il 1684 e il 1752, con otto versioni differenti del testo e un'importanza crescente dei dintorni della città. L'edizione postuma del 1752, edita da P.-J. Mariette, in quattro volumi, superava le 1.200 pagine. La quinta edizione (1706) fu la prima ad essere corredata da illustrazioni (inclusa una mappa pieghevole del centro di Parigi), che aumentarono fino a quarantuno nell'ultima (1752).

**Bibliografia:** DUMOLIN 1924, BRICE 1971, JOLLET, *Les beaux-arts dans les guides de Paris au XVIIIe siècle* in CHABAUD 2000, pp. 167-177, WITTMAN 2007.

**2. Le Maire, Charles, *Paris ancien et nouveau, ouvrage très curieux où l'on voit la fondation, les accroissemens, le nombre des habitans et des maisons de cette grande ville; avec une description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans toutes les églises, communautés et collèges, dans les palais, hôtels et maisons particulières, dans les rues et dans les places publiques*, Paris, chez Vaugon, 1685, 3 vols. In-12.**

Come indica il titolo, la guida di Charles Le Maire combina la descrizione di antica e moderna di Parigi. Con i suoi tre volumi, non si tratta propriamente una guida portatile. L'attenzione all'architettura moderna fa di quest'opera una celebrazione degli interventi urbanistici fatti dai monarchi nel Seicento. Rispetto al genere delle *antiquités*, Le Maire include il racconto della politica e della società urbana moderna. Il primo volume è dedicato esclusivamente alla descrizione delle chiese, il secondo ai *colleges* e alle *écoles*; il terzo agli ospedali, palazzi e *hôtels particuliers*, con ponti e fontane, *portes*, e altri monumenti, oltre alle istituzioni politiche e alle società scientifiche. L'autore Piganiol de la Force (vedi cat. 8), che pure riconosce la qualità dell'opera di Le Maire, lo accusa di aver copiato da Jacques du Breuil (*Le théâtre des antiquités de Paris*, 1656), un importante testo erudito del Seicento.

**Bibliografia:** CHABAUD 1998, pp. 342-343.

**3. Lister, Martin, *A journey to Paris in the year 1698*, London, by Jacob Tonson, 1699. In-8.**

Publicata a Londra in lingua inglese, questa guida è stata interesse degli studiosi per il racconto della società scientifica del tardo Seicento. Martin Lister (1638?-1712) era un cittadino britannico ben introdotto nella società francese perché aveva trascorso dei periodi a Montpellier per studiare gli insetti nel periodo 1663-1666. Il *Journey* non è tanto una guida turistica ma un racconto dei sei mesi trascorsi da Lister a Parigi che descrive i gabinetti dei naturalisti e fa un'analisi della sociabilità tra *savants*. Il volume include sei illustrazioni di insetti interessanti su pagine pieghevoli. Il racconto comincia con una descrizione generale dei "servizi pubblici" disponibili in città – es. carrozze per il trasporto, giardini e parchi, alberghi e affittacamere – e continua con la descrizione di alcuni dei maggiori monumenti, piazze e palazzi – es. Louvre, Palais Mazarin e Palais de Luxembourg. Gli *environs* sono considerati come luoghi di curiosità naturalistica e scientifica: di Versailles, Saint Cloud, Marly and Meudon l'autore elogia i sistemi idraulici e tecnologici dei giardini.

**Bibliografia:** STEARNS 1967, ROOS 2011, ROOS 2015.

**4. *Les adresses de la ville & faux-bourgs de Paris divisez en vingt quartiers. Pour trouver facilement toutes les rues, palais, châteaux, hôtels, églises, paroisses, chanoines, chapelles, monasteres & communautez d'hommes & de femmes, hôpitaux, colleges, places, ponts, portes, fontaines, pompes & regards, quais, ports, marchez, bureaux, barrieres & brigades, promenades de la ville & des environs. Et beaucoup d'autres commoditez, Paris, chez Charles et Claude-Marin Saugrain, 1708. In-12.***

Claude-Marin Saugrain (1679-1750), cresciuto nel milieu dell'editoria, era *imprimeur-libraire-juré de l'Université* vicino alla rue Pavée, “à la fleur de lys”. Fu autore di numerose opere di carattere storico, geografico, giuridico e amministrativo, tra cui il primo *Code de la Librairie et imprimerie de Paris* (1723). Pubblicata anonimamente ma scritta con lo zio Charles, quest'opera breve e portatile non è propriamente una guida ma una lista di siti – *addresses* – organizzati per categoria e secondo un ordine alfabético. Il lettore ideale è il cittadino borghese moderno: la lista di chiese, piazze e strade segue la recente suddivisione amministrativa in *quartiers*, e vi è una particolare attenzione alle categorie commerciali e ai servizi pubblici. Le sezioni dedicate ai dintorni della città sono intitolate *Promenades* e *Banlieues*.

**Bibliografia:** CHABAUD 1998, pp. 342-343.

**5. Liger, Louis, *Le voyageur fidèle, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris qui enseigne tout ce qu'il y a de plus curieux à voir, Paris, chez Pierre Ribou, 1715. In-12.***

Il libretto pubblicato presso l'editore Pierre Ribou, talvolta considerato come il suo vero autore, costituisce un unicum nella produzione di Louis Liger (1658-1717), per il resto dedicata all'agricoltura e all'economia domestica. Nello stesso anno della pubblicazione del *Voyageur fidèle*, il 1715, Liger pubblicò un fortunato *Dictionnaire pratique du bon ménager de campagne et de ville*. In questo diario di viaggio fittizio di 517 pagine si raccontano tredici giornate di un visitatore straniero a Parigi, seguite da tredici sezioni in cui si descrivono le varie categorie della vita moderna (le chiese e le scuole, la pasticceria, il commercio, ecc.). Il volume si conclude con quattro *voyages* nelle residenze reali e nobiliari dei dintorni. Il tono moralistico dell'autore trasforma alcune delle avventure del protagonista in aneddoti pedagogici.

**Bibliografia:** CHABAUD 1998, p. 343, TURCOT 2007, pp. 284-285.

**6. *Les Curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint Cloud, et des environs : avec les adresses pour trouver facilement tout ce qu'ils renferment d'agréable et d'utile, ouvrage enrichi d'un grand nombre de figures, Paris, chez Saugrain, 1716. In-12.***

*Les curiositez de Paris* segue la pubblicazione degli *Adresses* di Saugrain (no. 4) ma in questo caso si tratta di una guida classica e portatile, corredata di xilografie di Vincent Le Sueur che rappresentano i maggiori

monumenti, edifici e castelli. Il libro si compone di due sezioni: la prima è divisa tra *quartiers*, e la seconda tra *châteaux*. Pubblicata anonimamente nel 1716, fu attribuita a Claude-Marin Saugrain dai conservatori della BnF nell'Ottocento. La riedizione postuma dell'opera del 1771 si deve molto probabilmente al cartografo e architetto Georges-Louis Le Rouge. La presenza di due *Privileges royaux* lascia pensare che il testo era il risultato della combinazione di due permessi: una "approbation" del 1706, rinnovata nel 1715 come parte del permesso del 1715 concesso a Claude-Marin Saugrain per la pubblicazione degli *Les Adresses de la Ville & Faux-bourgs de Paris*; l'altra "approbation" di giugno 1715 come parte del privilegio concesso a luglio 1715 per *Les Curiositez de Paris, Versailles, Marly, & des environs* a Pierre Emery, il quale l'ha poi ceduto a Claude-Marin Saugrain a dicembre. L'opera ebbe una prima ristampa nel 1718, e una prima edizione riveduta nel 1719 in due volumi.

**Bibliografia:** MONTAIGLON 1883.

**7. Nemeitz, Joachim Christoph, *Séjour de Paris, c'est à dire instructions fidèles, pour les voyageurs de condition...*, Leiden, chez Jean Van Abcoude, 1727. 2 vols., In-8.**

Si tratta della traduzione in francese di un'opera pubblicata in tedesco a Leyden nel 1718. Nemeitz era un autore di lingua tedesca che lavorava come guida turistica a Parigi, per cui il testo sembra riflettere le aspettative di un viaggiatore colto con una buona disponibilità finanziaria. Come gli altri autori, anche Nemeitz si premura di assicurare il lettore che il suo racconto è basato sull'osservazione in prima persona e che le informazioni sono tratte da fonti primarie, in particolare conoscenze parigine. Il *Séjour de Paris* è strutturato attorno alle varie categorie della vita quotidiana, sociale e politica, e passa in rassegna anche le attività criminali della città (capitolo XXIX: *Du grand nombre des mendiants et de leur importunité*). Questa guida è un esempio di retorica illuminista dell'utilità (capitolo I: *De l'utilité du voyage en general, et de sa nécessité en particulier, à l'égard de celui qui veut se donner à l'État*). Tra i luoghi dei dintorni vengono descritti molto brevemente Versailles e altre residenze reali, che vengono chiamate *châteaux roiales de plaisance*.

**Bibliografia:** CHABAUD 1998, p. 343.

**8. Piganiol de La Force, Jean-Aimar, *Nouvelle description des chateaux et parcs de Versailles et Marly, Paris, chez Vve de F. Delaulne, 1730, 3<sup>ème</sup> édition.***

Quest'opera fu certamente la continuazione ideale della Description di Brice, e infatti in prefazione l'autore rimarca la maggior precisione e ricerca sul testo rispetto al proprio predecessore. Jean-Aimar Piganiol de la Force (1669-1753), nato in Auvergne, era stato mandato a Parigi dalla famiglia per completare gli studi e riuscì a fare una carriera straordinaria lavorando per 39 anni come precettore al servizio del conte de Toulouse, con il quale viaggiò per tutta la Francia. Traendo spunto dalle sue esperienze di

viaggio e dai suoi studi, Piganiol de la Force decise di pubblicare prima una *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly* (1701) e poi la *Nouvelle description de la France* che ebbe un successo straordinario nel Settecento e che includeva una lunga guida della capitale nel secondo volume. Nel secondo volume la descrizione di Parigi è preceduta dalla discussione della struttura istituzionale e governativa della città, come per il resto della Francia, e seguita da una descrizione di ciascun quartiere. Vi furono molte ristampe e ri-edizioni in formati differenti, tra cui la *Description de Paris et de ses environs* del 1730. Il peso relativo dei dintorni nella narrazione della guida aumentò con ogni edizione: nella prima (secondo volume) troviamo sei *maisons royales* seguite da una ventina di residenze private della nobiltà, mentre nell'edizione del 1742, corredata di illustrazioni pieghevoli, tutto l'ottavo volume di 400 pagine è occupato da descrizioni dettagliate di residenze reali, nobiliari e perfino borghesi. L'ultima edizione della *Description de la France*, pubblicata postuma nel 1765 in 10 volumi, era l'opera di Gabriel Louis Calabre Pérau, che aveva collaborato con Mariette alla riedizione della guida di Brice nel 1752 e che portò in questo progetto La Font de Saint Yenne per i testi e Pierre Patte per le illustrazioni.

**Bibliografia:** DACIER 1908, DACIER 1908<sup>a</sup>, MUZAC 1961.

**9. Antonini, Annibale, *Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs*, Paris, 1732, chez Saugrain, In-12.**

Questa guida è l'unica opera del genere scritta dal filologo, lessicografo e traduttore napoletano Annibale Antonini (1702-1755), che visse a Parigi tra il 1726 e il 1751 dove fu insegnante di italiano. Il *Mémorial de Paris* è stato scritto per i viaggiatori stranieri, con i quali Antonini si compiaceva, nella prefazione, di aver compilato un'opera di facile lettura e maneggevole. Sempre nella prefazione della prima edizione l'autore si scusa di dare poco spazio agli *environs*, promettendo di aggiungere dettagli e siti notevoli nel futuro. Di fatto, quest'opera, in gran parte riassuntiva di molte informazioni che si trovavano nelle maggiori guide del tempo, non ebbe tanto successo da necessitare un cambio significativo nella sua impostazione, almeno in principio. In ogni caso, due ristampe uscirono nel 1734 e nel 1744, mentre una nuova edizione in tre volumi con molte integrazioni da parte di Guillaume Thomas Raynal venne pubblicata nel 1749.

**Bibliografia:** CAPPELLO 1996, MARIETTI 2015.

**10. Dezallier d'Argenville, Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, Paris, chez De Bure, 1755. in-12.**

Il titolo del volume, che include il termine *pittoresque* e intende presentare *tout ce qu'il y a de plus beau* a Parigi, indica da subito l'appartenenza ad un genere "estetico", cioè ad una poetica moderna del viaggio

in cui il lettore è portato ad apprezzare i luoghi descritti e il testo può potenzialmente sostituirsi al viaggio stesso. Dezallier d'Argenville (1723-1796), figlio del letterato, collezionista e naturalista Antoine-Joseph, era anch'egli un naturalista e storiografo dell'arte che pubblicò i suoi libri – tra cui un manuale di giardinaggio che ebbe molto successo – generalmente in forma anonima. La prima edizione del *Voyage pittoresque des environs Paris*, era concepita come un'appendice al *Voyage pittoresque de Paris* pubblicato nel 1749 che non includeva una descrizione dei dintorni. Nella prefazione l'autore dichiara che dopo aver letto la guida di Parigi «les étrangers et les amateurs [...] étoient, pour ainsi dire, en droit d'exiger qu'on les conduisise dans les belles maisons qui embellissent ses environs» (p. 16). Il carattere di entrambe le opere, nel solco di Brice, resta informativo, semplice, con un'attenzione particolare per l'architettura moderna. La descrizione dei dintorni è strutturata seguendo i quattro punti cardinali e la distanza dal centro città. Dato l'interesse di Dezallier per i giardini e la sua conoscenza dell'arte, la guida include parecchie visite a collezioni e cabinet privati nelle *maisons de plaisance*, così come le descrizioni degli ornamenti di giardini.

**Bibliografia:** JOLLET, *Les beaux-arts dans les guides de Paris au XVIIIe siècle* in CHABAUD 2000, pp. 167-177.

## Appendice B

### Il fondo Destailleur alla BnF

La collezione dell'architetto Hyppolite Destailleur (1822-1893) iniziò con un nucleo di disegni di ornamento e architettura di Parigi che poteva formare una riserva di modelli da lavoro. Nel 1879, questa collezione fu venduta al Kunstgewerbemuseum di Berlino, ed è stata trasferita poi nella collezione di architettura della Kunstbibliothek of the Staatliche Museen. Poco dopo questa prima vendita, Destailleur intraprese una nuova attività collezionistica dedicata al disegno topografico e di architettura, e verso la fine della sua vita ne organizzò la dispersione: per cominciare, nel 1889 vendette il nucleo di fogli di soggetto teatrale alla BnF, ma la parte più importante della collezione fu venduta all'Hôtel Drouot tra il 1890 e il 1893. La BnF acquisì inizialmente sei volumi *in-folio* con 1328 disegni di soggetto parigino, e alla morte del collezionista, quattordici volumi *in-folio* con 3521 disegni delle province francesi. Il catalogo compilato da Georges Duplessis negli anni seguenti (pubblicato nel 1895) si apre con un capitolo intitolato "les environs de Paris", che riunisce i fogli sparsi tra i volumi in base alla posizione topografica data dalle indicazioni a matita del collezionista oppure dalla conoscenza del conservatore. Nel suo stato attuale, la collezione presenta varie complessità per il ricercatore, essendo stata smantellata, separata in base ai formati, e in parte rilegata in nuovi album con pagine di carta priva di sostanze acide. Per questi motivi, una campagna di analisi delle iscrizioni sarebbe necessaria per distinguere quelle originali da quelle apposte dal collezionista. Il nuovo ordine in cui sono stati messi i fogli, seguendo in principio quello di Destailleur, cioè geografico, è stato però parzialmente modificato, specialmente per quanto riguarda la disposizione all'interno di ogni pagina. In anni recenti, la digitalizzazione dei fogli ha reso nuovamente possibile la ricerca per artista, dato che l'opera di un artista può essere sparsa tra i volumi.

Di seguito due esempi della logica di classificazione. L'esempio 1 mostra quattro vedute della zona intorno all'Hôpital St Louis. Destailleur aveva attribuito il disegno no. 729, con due mulini a vento, a Israel Silvestre; il primo e il terzo disegno dall'alto, così simili in tecnica e composizione, sono stati attribuiti a Marechal; l'ultimo disegno rimane tuttora anonimo. Le annotazioni che erano originariamente sui fogli o sul loro supporto non sono sempre riportate interamente nella nuova pagina: ad esempio, il foglio in alto ha la seguente notazione sul verso: «Vue générale de Paris et de l'hôpital St Louis 1766». Nell'esempio 2 la logica geografica della disposizione dei disegni sul foglio non è altrettanto chiara; qui si trovano insieme monumenti, frammenti di ornamento architettonico, e vedute dei dintorni come quella di Cochin, discussa nel terzo capitolo. Il corpus di disegni riunito in questo saggio è stato assemblato dopo un'attenta rassegna di tutti i formati del fondo Destailleur.

**Bibliografia:** COURBOIN 1891, DUPLESSIS 1895, MOUREAU 1897, BEAUMONT-MAILLET 1984, RABEY-ROLLES-DESTAILLEUR 2006, BARON 2011.

Esempio 1: BNF, RESERVE FOL-VE-53 (F), vol. 2, Destailleur Paris, t. 4, nos. 728-730



Esempio 2: BNF, RESERVE FOL-VE-53 (G), vol. 2, Destailleur Paris, t. 5, nos. 887-892



## Appendice C

### Disegni attribuiti ad Albert Flamen




Ad oggi, l'opera a stampa di Albert Flamen comprende 627 pezzi, mentre i disegni attribuiti all'artista sono sparsi nelle collezioni europee, e non sono ancora stati oggetto di catalogazione sistematica. In questa appendice si trova una lista dei fogli che ho potuto esaminare nelle collezioni di Parigi: il fondo Destailleur della BnF, la collezione di arti grafiche del Musée Caranvalet, la collezione dello Château de Sceaux e una collezione privata dove si trovano i disegni rilegati in un album e venduti dalla galleria Marty de Cambiaire nel 2018. Da questo album di trenta pagine, probabilmente rilegato nell'Ottocento, ho selezionato quattro fogli esemplari da mettere in relazione ad altri paesaggi topografici dell'artista. Ho mantenuto l'attribuzione storica per tutti i fogli esaminati, inclusa quella dell'opera a matita rossa di Sceaux, che è considerata una copia da un'incisione di Flamen, ma ho aggiunto un foglio alla lista delle opere del fondo Destailleur: la *Vue des Marests de Grenelle et du Cours la Reine durant l'Inondation de dessus le chemin de granelle*, che è datata e firmata con il monogramma caratteristico "AB".

I disegni catalogati si possono dividere in quattro categorie in base al formato e allo strumento: 1. Disegni topografici di formato orizzontale oblungo rifiniti con gli acquerelli o l'inchiostro acquarellato, e solitamente annotati con indicazioni di luogo (BnF, Carnavalet, Louvre); 2. Disegni topografici di formato orizzontale a penna e inchiostro, alcuni dei quali firmati, numerati e annotati in una striscia lungo il margine inferiore del foglio (BnF, album Marty de Cambiaire); 3. Disegni di uccelli di formato orizzontale o verticale, colorati all'acquerelli, che portano una firma posteriore a matita (Louvre); 4. Una cartouche a penna e inchiostro che è da considerare come un disegno preparatorio ad un frontespizio per una serie di disegni o stampe (Louvre). Hyppolite Destailleur emerge come un collezionista assiduo dei disegni di Flamen; oltre al gruppo che si trova negli album della BnF, la serie di fogli di Berlino proviene dalla sua collezione, così come l'album venduto da Marty de Cambiaire.

**Bibliografia:** MONTGOLFIER 1957, ALSTEENS, BUIJS 2008, p. 193, STEFES 2011, vol. I, No. 327, ill. vol. III, p. 119, LING 2012.

**Disegni in cataloghi di vendita:** Destailleur sale (Hôtel Drouot), Delestre/Morgand, 26-27 May 1893, No. 38; London, Sotheby, 9 July 1973, No. 66; Haarlem, Bubb Kuiper, 28 May 2004, No. 2556; Marty de Cambiaire, 2018, pp. 70-75.

**Opere in altre collezioni:** Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 79 B 32 and 79 C 1; Brussels, Bibliothèque Royale, inv. DES RES F°, Flamen (A.), S.V. 73131-73176; London, British Museum, inv. 1836,0811.242-1836,0811.308; Paris, Fondation Custodia, inv. 2005-T.4; Vienna, Albertina, five albums, inv. 9593-9613, 9614-9664, 9665-9715, 9716-9760, 7585-7588/9761-9793.

Collezione	INV NO.	Soggetto	Immagine
	D.8371	Vue des Martyres au bas de Montmartre du côté des Porcherons	
	D.8365	Vue d'une partie de Paris du côté du marché aux chevaux, faubourg-Saint-Victor, 5 <sup>ème</sup> arrondissement	
Musée Carnav.	D.8370	Vue du pont Saint-Louis (Pont-Rouge) depuis l'Ile de la Cité, 4 <sup>ème</sup> arrondissement	
	D.8373	Vue de Montmartre du côté des Porcherons	
	D.8372	Vue de Montmartre prise entre les portes Saint-Denis et Saint-Martin	

D.17706  
 Vue du campement de  
 l'armée de Son Altesse  
 Royale au bout du faubourg  
 Saint-Victor du côté du  
 marché aux chevaux à Paris



Destailleur  
 Paris, t. 4,  
 623  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (F)  
 Veüe des Marests de  
 Grenelle et du Cours la Reine  
 durant l'Inondation de  
 dessus le chemin de granelle  
 En Fevrier le 2e lan 1658  
 [monogram AB]



BnF  
 Destailleur  
 Paris, t. 1, 41  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (C)  
 Veüë au long de la rivierre au  
 dessus du bastion de  
 larsenacq



Destailleur  
 Paris, t. 6,  
 1185  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (H)  
 Veüë des porcherons du  
 Costé de la nouvelle france



BnF  
 Destailleur  
 Paris, t. 1, 37  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (C)  
 Veüë de lhospital du petit  
 arsenacq de dedans lisle  
 Louvié



Destailleur  
 Province, t.  
 2, 281  
 EST RES  
 VE-26 (G)

Veü d'une partie des  
 moullins [sic] de montmartre  
 du Coste de maugiron



Destailleur  
 Paris, t. 6,  
 1104  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (H)

Veüe d'une partie de la  
 Grenouillierre du costé des  
 prez aux clers



Destailleur  
 Paris, t. 6,  
 1184  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (H)

Veü du dedans de la Basse  
 cour de playsance



Destailleur  
 Paris, t. 1, 38  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (C)

Suïtte de la veüë de l'ospital  
 du petit arsenacq veu du  
 Costé du faulxbourg St  
 Victor



Destailleur  
 Paris, t. 1, 19  
 EST RES  
 FOL-VE-53  
 (C)

Veüë de Conflan et de  
 berssy [sic] du coste de la  
 porte des tournelles



Destailleur  
Paris, t. 1, 9  
EST RES  
FOL-VE-53  
(C)

Veüe de paris et le louvre de  
dedans le jardin de la maison  
rouge à Challiot



Destailleur  
Paris, t. 5,  
955  
EST RES  
FOL-VE-53  
(G)

Veüe de dessus le terrain ntre  
Dame du pont de lisle et St  
jan [sic] en greve



BnF

Destailleur  
Paris, t. 5,  
762  
EST RES  
FOL-VE-53  
(G)

Veüe d'une partie du Louvre  
et grenouilliere [sic] du Costé  
de belle Chasse



Destailleur  
Paris, t. 1, 40  
EST RES  
FOL-VE-53  
(C)



Veüe du dedans le fossé de  
larsenacq du Costé de la  
Rivierre



Destailleur  
Paris, t. 2,  
276  
EST RES  
FOL-VE-53  
(D)

Veue des minimes de  
Chailiot du Coste de passy,  
1664 [dated]



	<p>Destailleur Paris, t. 6, 1172 EST RES FOL-VE-53 (H)</p> <p>Veüe de dedans l'isle Louvie de la porte St Bernard et pont des Tournelles</p>	
	<p>Destailleur Paris, t. 2, 275 EST RES FOL-VE-53 (D)</p> <p>Veue de la maison de feu [?] Madame de Gravelle a Challiot</p>	
<p>BnF</p>	<p>Destailleur Paris, t. 1, 39 EST RES FOL-VE-53 (C)</p> <p>Veüe de L'ospital du petit arsenacq du Costé des moulins du faulxbourg st victor</p>	
	<p>Destailleur Paris, t. 6, 1179 EST RES FOL-VE-53 (H)</p> <p>Veüe d'une partie du faulxbourg St Victor du Costé du bastion de l'arsenacq</p>	
	<p>Destailleur Paris, t. 5, 763 EST RES FOL-VE-53 (G)</p> <p>Veüe du Louvre et pont des thuilleries [sic] du Costé de la Grenoullerie [sic]</p>	

Destailleur  
Paris, t. 3,  
425  
EST RES  
FOL-VE-53  
(E)

Veüë devers la Sainte  
Chappelle [sic] d'au dessus  
les jeux de boulle [sic] de la  
porte de Bussy vis à vis  
L'aigle, ruë desfossez au  
faulxbourg S.t Germain



Destailleur  
Paris, t. 6,  
1083  
EST RES  
FOL-VE-53  
(H)

Veüe de lisle Louviers et  
d'une partie du pont St mari  
du dessus du mail



BnF

Destailleur  
Paris, t. 6,  
1287  
EST RES  
FOL-VE-53  
(H)

Veüe des Thuyleries du  
Costé du Cours de la Royne  
mère



Destailleur  
Paris, t. 6,  
1174  
EST RES  
FOL-VE-53  
(H)

Veüë du pont de La tournelle  
du Costé du terrain Ntre  
Dame a Paris



Destailleur  
Paris, t. 5,  
761  
EST RES  
FOL-VE-53  
(G)

Veüë de paris du coste du  
Cours de la Royne mere



INV 33089 Vue de la rivière du 'Cosse' à  
Caussey



INV 19966 Etudes d'oiseaux



Louvre  
DAG

INV19968-  
recto Etude de quinze têtes  
d'oiseaux divers



INV 19965 Quatre oiseaux et deux têtes  
d'oiseaux



Louvre  
DAG

INV 19967

Cartouche composé de  
feuilles d'acanthé et d'oiseaux



Sceaux

G.93.537.1

Vue de la maison de la Folie  
à Gentilly



Vue de Merobert prez  
Estampes du Costé de  
Guerville  
[each drawing ca. 115×175]



Private collection

Vue d'une partie du bois à  
Longuetoise  
[signed]



Vue du chateau de Saint  
Cyr



Chalo Saint Mars vu du  
Costé de St Hilaire



## Appendice D

### L'album di paesaggi di Oudry al Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre

Questo gruppo di 27 fogli (numeri d'inventario: RF 14940-14966) proviene molto probabilmente da un album originariamente rilegato e smontato dopo la morte di Oudry. L'inventario *post mortem* redatto nel 1755 elenca, tra gli album e le cartelle di disegni, “un volume de paysages dessinés d'après nature par le d. feu M. Oudry pris la somme de six livres” (Paris, Archives Nationales, MC LIII/345, 20 Mai 1755). La provenienza dell'album è però incerta perchè i fogli sembrano essere stati smembrati relativamente presto, come mostra la cornice a penna e inchiostro visibile lungo i margini. Prima della presenza dei fogli nella collezione del Comte de l'Espine nella seconda metà dell'Ottocento, non ci sono informazioni sulla vendita di questo gruppo; i discendenti della Princesse de Cröy li hanno poi lasciati in eredità al Louvre nel 1930. Come si è detto nel secondo capitolo, questi fogli non sono ancora stati studiati in maniera sistematica, ma riporto qui una breve bibliografia con la lista delle mostre in cui alcuni dei disegni sono stati esposti al pubblico. Il catalogo di disegni che segue usa i titoli del catalogo del Louvre in linea. I disegni sono, come si vedrà, simili in termini di supporto – carta azzurra abbastanza liscia – e di tecnica – un chiaroscuro ottenuto con penna, inchiostro, l'uso dell'inchiostro acquarellato bruno e grigio, e infine una gouache abbastanza densa. Ho segnato le dimensioni precise dei fogli nelle schede, ma occorre sottolineare che ciascuno di essi misura circa 200×260 mm.

**Bibliografia:** CORDEY 1920, OPPERMAN 1972, vol. I, pp. 36-37, e p. 227 sgg., vol. II, D1024-D1050, DUCLAUX 1975, pp. 146-151.

**Mostre:** Musée national de l'Orangerie des Tuileries, 1930; Musée du Louvre, 1959; Musée du Louvre, 1967; British Museum, 1977; Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux, 1980; Grand Palais 1982; Kimball Art Museum, 1983; Musée du Louvre, 1987; Musée du Louvre, 1990; Musée des Beaux-Arts de Budapest, 2008; Paris 2010.

INV. NO.	Soggetto	Immagine
RF 14940	<p>[Frontispiece:]  <i>Buste de Gilles sur un piédestal dans un paysage</i>                      [Inscription: Livre de / dessin d'ap/rès nature                      /et de geny commensé /aux mois de /juin 1714                      /par Jan B /Oudry]</p>	
RF 14941	<p><i>Arbres au bord d'une rivière</i>                      201×257 mm</p>	
RF 14942	<p><i>Maison dans un jardin clos de murs</i>                      198×254 mm</p>	
RF 14943	<p><i>Convent et maisons au bord d'une rivière</i>                      197×255 mm</p>	

RF 14944

*Pont avec à droite un moulin*  
201×259 mm



RF 14945

*Moulin au bord d'une rivière avec à droite une maison*  
198×257 mm



RF 14946

*Chaumière et puits près d'un group d'arbres*  
200×254 mm



RF 14947

*Vallon boisé avec une maison*  
200×260 mm



RF 14948

*Chapelle et maison au bord d'une route*  
198×255 mm



RF 14949

*Manoir dans les arbres au bord d'une rivière*  
199×157 mm



RF 14950

*Route dans la plaine conduisant à un village*  
200×257 mm



RF 14951

*Pont sur une rivière avec à droite des maisons*  
199×257 mm



RF 14952 *Manoir dans les arbres et rivière avec une passerelle en bois*  
198×256 mm



RF 14953 *Rivière avec un moulin à gauche*  
199×256 mm



RF 14954 *Rivière avec un moulin dans les arbres*  
198×156 mm



RF 14955 *Village dans la plaine*  
198×253 mm



RF 14956 *Convent et maison sur la pente d'une colline*  
202×255 mm



RF 14957 *Enclos avec des maisons dans les arbres*  
198×255 mm



RF 14958 *Etang aux rives escarpées*  
200×257 mm



RF 14959 *Maison et muraille au pied d'une petite colline*  
198×253 mm



RF 14960 *Le Dome des Invalides et la colline de Montmartre vus des environs de Paris*  
203×259 mm



RF 14961 *Maisons et moulins sur un pont*  
201×256 mm



RF 14962 *Un arbre*  
199×254 mm



RF 14963 *Maison et arbre au bord d'une rivière*  
203×254 mm



RF 14964 *Bief dans les rochers sur un ruisseau*  
198×255 mm



RF 14965 *Bords de rivière avec deux maisons*  
198×256 mm



RF 14966 *Fleuve avec deux villages et des collines à l'horizon*  
198×254 mm





## Bibliografia



ABAD 2002

R. Abad, *Le grand marché. L'approvisionnement alimentaire de Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 2002.

ABAD 2002<sup>a</sup>

R. Abad, *Le rôle des environs dans l'approvisionnement alimentaire de Paris aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ou la mutation d'un espace par les échanges*, in *À l'ombre de Paris. Les échanges entre Paris et ses périphéries (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di M.-J. Michel, J. Verger, atti del convegno (Villetaneuse 2000), Paris 2002, pp. 78-90.

À L'OMBRE DES FRONDAISONS D'ARCUEIL 2016

*À l'ombre des frondaisons d'Arcueil*, catalogo della mostra (Paris 2016), a cura di X. Salmon, Paris 2016.

ALPERS 1983

S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

ANANOFF 1966

A. Ananoff, *L'oeuvre dessinée de François Boucher (1703-1770): catalogue raisonné*, Paris 1966.

ANANOFF 1976

A. Ananoff, *François Boucher: [tableau chronologique et catalogue des peintures]*, con la collaborazione di D. Wildenstein, Lausanne e Paris 1976.

ANTONINI 1732

A. Antonini, *Mémorial de Paris et de ses environs*, Paris 1732.

ARASSE 2000

D. Arasse, *La meilleure façon de marcher. Introduction à une histoire de la marche*, in *Les figures de la marche: un siècle d'arpenteurs*, catalogo della mostra (Paris 2000-2001), a cura di M. Fréchuret, D. Arasse, P. Falguières, Paris 2000, pp. 35-61.

ARBELLOT 1975

G. Arbellot, *Les barrières de l'an VII*, in «Annales. Histoire, sciences sociales», 30, 1975, 4, pp. 745-772.

ARTISTS AND AMATEURS 2013

*Artists and Amateurs: Etching in Eighteenth-Century France*, catalogo della mostra (New York 2013), a cura di P. Stein, C. Guichard, R. Hoisington, E. M. Rudy, New York 2013.

ASSUNTO 1973

R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973.

ATKINSON, CAVIGLIA 2018

N. Atkinson, S. Caviglia, *Making Sense of Rome in the Eighteenth Century: Walking and the French Aesthetic Imagination*, in «Word & Image», 34, 2018, 3, pp. 216-236.

AUGOYARD 1979

J. F. Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement en milieu urbain*, Paris 1979.

BAILEY 1999

C. Bailey, "Toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention": *The Early Appreciation and Marketing of Watteau's Drawings*, in *Watteau and His World: French Drawing from 1700 to 1750*, catalogo della mostra (New York 1999), a cura di A. Wintermute, New York 1999.

BAKKER 2016

B. Bakker, *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt* (1<sup>a</sup> ed. 2012), London 2016.

BALBIANI, KLUGE 2017

L. Balbiani, D. Kluge (a cura di), *Scritture e linguaggi del turismo. Viaggi tra parole, interpretazioni, esperienze*, Roma 2017.

BARON 2011

F. Baron, *Quelques dessins de la collection Hippolyte Destailleur à la Bibliothèque nationale de France*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France» (2004-2005), 2011, pp. 373-380.

BARTHES 1968

R. Barthes, *L'effet de réel*, in «Communications», 2, 1968, pp. 84-89.

BASAN 1776

F. Basan, *Catalogue d'une belle collection de dessins italiens, flamands, hollandais et français, ainsi que de plusieurs tableaux, estampes, volumes d'antiquités & autres, le tout rassemblé avec soins & dépenses, par M. Neyman, amateur à Amsterdam, dont la vente se fera à Paris, vers la fin du mois de juin 1776, rue Saint Honoré, à l'Hôtel d'Aligre*, Paris 1776.

BAXANDALL 1974

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1974.

BAXANDALL 1995

M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven e London 1995.

BEAUMONT-MAILLET 1984

L. Beaumont-Maillet, *Paris inconnu* (coll. *Les albums du cabinet des estampes*), Paris 1984.

BECK-SAIELLO 2016

E. Beck-Saiello, *La vue topographique en France au XVIIIe siècle: éclat et mésesstime d'un genre*, in «Itinéraires», 2, 2016, accessibile online, DOI: <https://doi.org/10.4000/itineraires.2819> [11 maggio 2020]

BELTRAN 2019

J. Beltran, *Nature au naturel in Late-Seventeenth-Century France*, in *Ad vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe before 1800*, atti del convegno (Londra, 2015), a cura di T. Balfé, J. Woodall, C. Zittel, Leyde 2019, pp. 272-293.

BENHAMOU 1993

R. Benhamou, *Public and Private Art Education in France, 1648-1793*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 308, 1993, pp. 1-184.

BENJAMIN 1990

W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris 1990.

BENTZ 2009

B. Bentz, *Jacques Rigaud et les recueils des Maisons royales de France*, in «Nouvelles de l'estampe», 224, 2009, pp. 22-34.

BERMINGHAM 2000

A. Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven e London 2000.

BERNARD 1972

L. Bernard, *The Emerging City: Paris in the Age of Louis XIV*, Durham, NC 1972.

BERTRAND, GUYOT 2017

G. Bertrand, A. Guyot (a cura di), *Des « passeurs » entre science, histoire et littérature: Contribution à l'étude de la construction des savoirs (1750-1840)*, Grenoble 2011, accessibile online, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.566> [11 maggio 2020]

BLANC 2010

J. Blanc, *La hiérarchie des genres: histoire d'une notion tactique et occasionnelle*, in *Les genres picturaux: genèse, métamorphoses et transpositions*, a cura di F. Elsig, L. Darbellay, I. Kiss, Paris 2010, pp. 135-148.

BLUM 1937

A. Blum, *Sébastien Leclerc, créateur de la vignette*, in *Sébastien Leclerc, (1637-1714): Guide et catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du IIIe centenaire de sa naissance*, Nancy 1937.

BLUMENFELD, MONTILLET, PINON 2018

H. Blumenfeld, P. Montillet e P. Pinon, *Les environs de Paris. Atlas des cartes du XVIe siècle à nos jours*, Paris 2018.

BODKIN 1935

T. Bodkin, *Orazzo and the other Grevenbroek*, in «Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature», 42, 1934/1935, pp. 1-5.

BOUCHER 1986

*François Boucher 1703-1770*, catalogo della mostra (Paris, Detroit e New York, 1986-1987), a cura di A. Laing, Paris 1986.

BOUCHER ET LE PEINTRES DU NORD 2004

*Boucher et les peintres du Nord*, catalogo della mostra (Dijon-London, 2004-2005), a cura di F. Joulie, Paris 2004.

BOURDIEU 1972

P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de «Trois études d'ethnologie kabyle»*, Genève 1972.

BOURLET 2002

C. Bourlet, *Paris et ses banlieues: limites et définitions d'un espace médiéval*, in *À l'ombre de Paris: les échanges entre Paris et ses périphéries, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di M.-J. Michel, J. Verger, atti del convegno (Villetaneuse 2000), Paris 2002, pp. 10-29.

BOUTIER, SARAZIN, SIBILLE 2002

J. Boutier, J.-Y. Sarazin, M. Sibille, *Les Plans de Paris, des origines (1493) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude, carto-bibliographie et catalogue collectif*, Paris 2002.

BREDEKAMP 2019

H. Bredekamp, *Darwin's Corals: A New Model of Evolution and the Tradition of Natural History*, Berlin 2019 [1<sup>a</sup> edizione tedesca 2003].

BREJON DE LAVERGNEE *et al.* 2014

B. Brejon de Lavergnée, P. Cugy, D. Chantrenne, M. Préaud, *Dessins français du XVII<sup>e</sup> siècle: inventaire de la collection de la Réserve du Département des Estampes et de la Photographie*, Paris 2014.

BRAULT 2000

Y. Brault, *Le plan de Pierre Bullet (1673-1675)*, in *Les grands boulevards: un parcours d'innovation et de modernité*, a cura di B. Landau, C. Monod, E. Lohr, Paris 2000, pp. 29-37.

BRAULT 2001

Y. Brault, *Le Boulevard (1670-1789): un désaveu de l'enceinte?*, in *Les enceintes de Paris*, a cura di B. de Andia, Paris 2001, pp. 116-124.

BRET 1771

A. Bret de Dijon, *Éloge de M. Boucher*, in *Nécrologe des hommes célèbres de France*, vol. VI, Paris 1771, pp. 47-70.

BRIAN 1995

E. Brian, *Le livre des sciences est-il écrit dans la langue des historiens?*, in *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, a cura di B. Lepetit, Paris 1995, pp. 85-98.

BRICE 1717

G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Paris 1717.

BRICE 1725

G. Brice, *Nouvelle Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de curieux et de plus remarquable*, 8<sup>ème</sup> édition, 4 vol., Paris 1725.

BRICE 1971

G. Brice, *Description de la ville de Paris: et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, a cura di P. Codet, M. Fleury, Genève e Paris, 1971.

BRIGANTI 1966

G. Briganti, *Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966.

BRIGANTI 1970

G. Briganti, *View Painters of Europe*, London 1970.

BURKE 2001

P. Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca 2001.

CACHIN 1986

F. Cachin, *Le paysage du peintre*, in *Les lieux de mémoire*, a cura di P. Nora, parte II: La Nation, vol. I, Paris 1986, pp. 435-486.

CALLOT 1992

*Jacques Callot: 1592-1635*, catalogo della mostra (Nancy 1992), a cura di P. Choné, Paris 1992.

CALOT 1931

F. Calot et al., *L'art du livre en France*, Paris 1931.

CAPPELLO 1996

M. L. Cappello, *Les Ouvrages grammaticaux et lexicographiques d'Annibale Antonini et leurs échos en Italie au XVIIIe siècle*, in «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde», SIHFLES, 1996, pp. 261-268.

BÖTTCHER 2019

J. Böttcher, *Geradenwegs ins Wissen? Die Darstellung der Beobachtungstätigkeit auf Reisen am Beispiel des Botanikers Tournefort (1656-1708)*, in *Irrfahrt ins Wissen? Expedition und Tourismus – Künstlerreise und Grand Tour* (Regensburger Klassikstudien 4), a cura di J. Jachmann, D. Steuernagel, Regensburg 2019, pp. 97-112.

BLEICHMAR 2012

D. Bleichmar, *Learning to Look: Visual Expertise Across art and Science in Eighteenth-Century France*, in «Eighteenth-century studies», 46 (Fall 2012), 1, pp. 85-111.

CARBONNIER 2013

Y. Carbonnier, *Le paysage ambigu: jardins et verdure dans le vieux Paris (XVIIe et XVIIIe siècles)*, in *Comprendre les paysages urbains*, a cura di P. Pinon, Paris 2013 [versione online].

CARBONNIER 2009

Y. Carbonnier, *La monarchie et l'urbanisme parisien au siècle des Lumières. Grands projets et faiblesse du pouvoir*, in «Histoire urbaine», 24, 2009, 1, pp. 33-46.

CARBONNIER 2006

Y. Carbonnier, *Maisons parisiennes des Lumières*, Paris, 2006.

CARERI 2020

G. Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Macerata 2020.

CASTEX 2004

J.-G. Castex, *Le livre de rebus ou Logogriphe gravé par Jean-Baptiste Oudry: un péché de jeunesse?*, in «Revue de la Bibliothèque nationale de France» 18, 2004, pp. 57-69.

CASTOR 2002

M. A. Castor, *Caylus et le cercle artistique parisien*, in *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, Catalogo della mostra (Parigi, 2003), a cura di I. Anghion, Parigi 2002, pp. 37-43.

CAVIGLIA 2016

S. Caviglia, *Life Drawing and the Crisis of Historia in French Eighteenth-Century Painting*, in «Art History», 39, 2016, 1, pp. 40-69.

CAYLUS 1910

A.-C. de Tubyeres Comte de Caylus, *Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur La peinture et la sculpture*, Paris 1910.

CAYLUS 2010 (1732)

A.-C. de Tubyeres Comte de Caylus, *Sur le dessin* (7 June 1732), in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Tome IV: Les Conférences entre 1712 et 1746*, a cura di C. Michel, J. Lichtenstein, Paris 2010, pp. 450-457.

CAYLUS 2012 (1748)

A.-C. de Tubyeres Comte de Caylus, *Vie de Watteau*, in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Tome V: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752*, a cura di C. Michel, J. Lichtenstein, Paris 2012, 1, pp. 81-101.

CHABAUD 1998

G. Chabaud, *Images de la ville et pratique du livre: le genre des guides de Paris XVIIe XVIIIe siècles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 45, 1998, 2, pp. 323-345.

CHABAUD 2000

G. Chabaud, *Les guides de Paris du XVIIe au début du XXe siècle: remarques sur une construction historique*, in *Les Guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, a cura di G. Chabaud et al., Paris 2000, pp. 71-80.

CHABAUD 2000<sup>a</sup>

G. Chabaud, *Les guides de Paris: une littérature de l'accueil?*, in *La Ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVIIe-début XIXe siècle)*, a cura di D. Roche, Paris 2000, pp. 89-98.

CHARIOT, JOULLAIN, BOILEAU 1773

[A. C. Chariot, F. C. Joullain, N.-F.-J. Boileau] *Catalogue d'une riche collection de tableaux, de peintures à gouache & au pastel, de desseins précieux montés & non-montés, d'estampes choisies en feuilles et en recueils, le tout des trois écoles, du cabinet de M\*\*\**, Paris 1773.

CHARTIER, ROCHE 1984

R. Chartier, D. Roche, *Les pratiques urbaines de l'imprimé*, in *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant (1660-1830)*, a cura di H.-J. Martin, R. Chartier, Paris 1984, pp. 403-429.

CHASTEL 1977

A. Chastel, *Préface*, in *Système de l'architecture urbaine*, a cura di F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy, F. Hamon, Paris 1977, p. 13.

CHATELUS 1991

J. Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Nice 1991.

CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853

Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, *Abecedario de P. J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 vol., Paris 1853-1862.

CHIARINI 1972

M. Chiarini, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso, 1972.

CIFANI 2008

A. Cifani, *Nuovi documenti e nuove scoperte per il pittore Carlo Leopoldo Grevenbroeck (1715 circa-1758/59)*, in «Studi piemontesi», 37, 2008, pp. 141-153.

CILLESSEN 1994

W. Cillessen, *Die unsichtbare Sammlung*, in *Kunst in der Bibliothek*, a cura di B. Evers, Berlin 1994.

CLARK, GOLINSKI, SCHAFFER 1999

W. Clark, J. Golinski, S. Schaffer (a cura di), *The Sciences in Enlightened Europe*, Chicago 1999.

CLAUDE TO COROT 1990

*Claude to Corot, The Development of Landscape Painting in France*, catalogo della mostra (New York 1990), a cura di A. Wintermute, New York 1990.

CLUZEL 1960

É. Cluzel, *De quelques livres scientifiques à vignettes des XVIIe et XVIIIe siècles*, in *Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offerts à M. Frantz Calot*, Paris 1960.

COHEN 1985

E. Cohen, *The Tourist Guide: The Origins, Structure and Dynamics of a Role*, in «Annals of Tourism Research», 12, 1985, 1, pp. 5-29.

COLLOT 1997

M. Collot (a cura di), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles 1997.

CONISBEE 1979

P. Conisbee, *Pre-Romantic Plein-Air Painting*, in «Art History», 2, 1979, 4, pp. 413-428.

CORBOZ 1998

A. Corboz, *La città-territorio*, in *Ordine sparso: saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di P. Viganò, Milano 1998, pp. 214-226.

CORDEY 1920

J. Cordey, *Deux albums de portraits inédits peints par Oudry*, in «Revue de l'art ancien et moderne», 2, 1920, pp. 209-223.

COURBOIN 1891

F. Courboin, *Inventaire de la collection de dessins sur Paris formée par H. Destailleur et acquise par la Bibliothèque nationale*, Paris-Nogent-le-Rotrou 1891.

COYPEL 2010 (1713)

A. Coypel, *Commentaire de l'Épître à son fils. La formation du peintre* in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Tome IV: Les Conférences entre 1712 et 1746*, a cura di C. Michel, J. Lichtenstein, Paris 2010, pp. 89-95.

CRANSTON 2019

J. Cranston, *Green Worlds of Renaissance Venice*, University Park PA 2019.

CRONON 1991

W. Cronon, *Nature's Metropolis. Chicago and the Great West*, New York and London, 1991.

CROW 1985

T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985.

CSERGO 2004

J. Csergo, *Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin xviiiie-xixie siècles*, in «Sociétés & Représentations», 17, 2004, 1, pp. 15-50.

CUSSAC, RICHARD-PAUCHET 2016

*Se retirer du monde*, numero speciale a cura di Hélène Cussac et Odile Richard-Pauchet, in «Dix-huitième siècle», n° 48, Paris 2016.

DAUTRESME 2001

O. Dautresme, *La promenade, un loisir urbain universel? L'exemple du Palais-Royal à Paris à la fin du XVIIIe siècle*, in «Histoire urbaine», 1, 2001, pp. 83-102.

DE CERTEAU 2001

M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2001 (trad. di M. De Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris 1990, vol. I: Arts de faire).

DELAMARE 1705

N. de la Mare, *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent*, 4 vol., Paris 1705-1738.

DÉMORIS 1991

R. Démoris, *La parole d'un savant peintre en 1721: les Discours d'Antoine Coypel*, in *Estetica e arte, le concezioni dei moderni*, a cura di S. Benassi, Bologna 1991, pp. 11-32.

DÉMORIS 2003

R. Démoris, *Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé*, in «Revue de l'art», 142 (2003), pp. 31-43.

DÉMORIS 2004

R. Démoris, *Le comte de Caylus, entre théorie et critique d'art: une esthétique du "laissé?"*, in *Le comte de Caylus: les arts et les lettres*, atti del colloquio (Oxford, 2000), a cura di N. Cronk, K. Peeters, Amsterdam e New York 2004, pp. 17-41.

D'ENFERT 2003

R. d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris 2003.

D'ENFERT, FONTENEAU 2011

R. D'Enfert, V. Fonteneau (a cura di), *Espaces de l'enseignement scientifique et technique. Acteurs, savoirs, institutions, XVIIe-XXe siècles*, Paris 2011.

DE PILES 1699

R. De Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris 1699.

DE PILES 1708

R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.

DÉRENS 2001

I. Dérens, *Le travail des limites*, in B. Andia (a cura di), *Les enceintes de Paris*, Paris 2001, pp. 133-140.

DESCAT 2018

S. Descat, *L'embellissement urbain au XVIIIe siècle. Éléments du beau, éléments du sublime*, in *Les Arts des Lumières. Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIIIe siècle*, a cura di P. Chassaigne, C. Bosquet, Publications en ligne du Ghamu. Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série), accessibile online: <https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2019/03/S.-Descat-Lembellissement-urbain-au-XVIIIe-s..pdf> [11 maggio 2020]

DESCOLA 2005

P. Descola, *Par delà nature et culture*, Paris 2005.

DESHAIRS 1911

L. Deshairs, *Le Château de Bercy. Architecture et décoration fin du règne de Louis XIV*, Paris 1911.

DESPORTES 2005

M. Desportes, *Paysages en mouvement. Transport et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*, Paris 2005.

DES FORTIFS AU PÉRIF 1992

*Des Fortifs au Périf. Paris, les seuils de la ville*, catalogo della mostra (Paris 1992), a cura di J.-L. Cohen, A. Lortie, Paris 1992.

DESSINS FRANÇAIS 1987

*Dessins français de Watteau à Lemoine. 89e exposition du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Paris 1987) a cura di R. Bacou, L. Duclaux, Paris 1987.

DETHAN 1990

G. Dethan, *Paris au temps de Louis XIV, 1660-1715*, Paris 1990.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1752

A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture*, Paris 1752.

DEZAILLER D'ARGENVILLE 1755

A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autre lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, Paris 1755.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1762

A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 2 vol., Paris 1762.

DICIONNAIRE 1694

*Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, 2 vol., Paris 1694.

DICIONNAIRE UNIVERSEL 1732

*Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & de l'autre langue...*, 4 vol., Paris 1732.

D'ORGEIX 1997

E. d'Orgeix, *Écllosion et mise en place d'une littérature spécialisée enseignant la pratique du dessin à l'usage des ingénieurs militaires royaux (XIIIe-XVIIIe siècles)*, in "Bulletin du Centre d'étude d'histoire de la Défense", 6, 1997, pp. 59-75.

D'ORGEIX 2016

E. d'Orgeix, *The Engineer, the Royal Academies, and the Drawing of Maps and Plans in the Early Modern Period*, in *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, a cura di C. Muñoz, Madrid 2016, pp. 315-329.

D'ORGEIX 2019

E. d'Orgeix, *Au pied du mur. Bâtir le vide autour des villes (XVIe-XVIIIe siècle)*, Bruxelles 2019.

DORIGNY 2013

*La nature*, numero speciale di *Dix-huitième siècle*, a cura di M. Dorigny, 45, 2013, 1.

DROUIN 2010

J.-M. Drouin, *Raison et imagination dans la physiologie végétale au siècle des Lumières*, in «Archives des Sciences», 63, 2010, pp. 177-184.

DUBBINI 2002

R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago e London 2002.

DU BOS 1719

J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719.

DUBY 1980

G. Duby (a cura di), *Histoire de la France urbaine*, 4 vol., Paris 1980.

DUCLAUX 1975

L. Duclaux, *Cabinet de dessins. Inventaire général des dessins, Ecole Française, XII, Nadar-Ozanne*, Paris 1975.

DUMOLIN 1924

M. Dumolin, *Notes sur les vieux guides de Paris*, in «Mémoires de la Société d'histoire de Paris», 47, 1924, pp. 209-285.

DUPLESSIS 1895

G. Duplessis, *Catalogue de livres et estampes: relatifs aux beaux-arts, architecture, peinture, gravure, ornementation, etc., provenant de la bibliothèque de feu Hippolyte Destailleur*, Paris 1895.

EASTERBY-SMITH 2017

S. Easterby-Smith, *Cultivating Commerce: Cultures of Botany in Britain and France, c. 1760-1815*, Cambridge 2017.

EBERT-SCHIFFERER *et al.* 2018

S. Ebert-Schifferer, A. Lemoine, M. Théron, M. Szanto, *Arte dal naturale*, atti del convegno (Roma 2014), Roma 2018.

EHRARD 1970

J. Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris 1970.

ELKINS 1995

James Elkins, *Marks, Traces, "Traits", Contours, "Orli", and "Splendores": Nonsemiotic Elements in Pictures*, in «Critical Inquiry», 21, 1995, 4, pp. 822-860.

ERRARD 1622

J. Errard de Bar Le Duc, *La fortification démontrée et réduite en art, reveue, corr. et augm. par A. Errard, son nepveu... suivant les mémoires de l'auteur, contre les grandes erreurs de l'impression contrefaict en Allemaigne...*, Paris 1622.

EXPLICATION DES PEINTURES 1741

*Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Academie Royale Dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Orry, Ministre d'Etat, Contrôleur General des Finances, Directeur General des Bâtimens, Jardins, Arts & Manufactures du Roy, & Vice-Protecteur de l'Académie; dans le grand Salon du Louvre: à commencer au I. Septembre 1741. pour durer trois Semaines*, Paris 1741.

FÉLIBIEN 1685

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 6 vols., Paris, 1685.

FOUCAULT 2007

M. Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*, New York 2007.

FERCHAULT DE RÉAUMUR 1734

R. A. Ferchault de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, Paris 1734-1742, 6 vols.

FISCHER 1989

C. Fischer, *Fra Bartolommeo's Landscape Drawings*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 1989, 2/3, pp. 301-342.

FIERRO 1996

A. Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris 1996.

FINDLEN 1994

P. Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkley and Los Angeles 1994.

FIORI CARONES 2019

G. Fiori Carones, *Il Voyage pittoresque di Laborde del 1776-1802*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, co-tutela Gilles Bertrand, 2019.

FORD 2007

C. Ford, *Nature's Fortunes: New Directions in the Writing of European Environmental History*, in «The Journal of Modern History», 79, 2007, 1, pp. 112-33.

FORD 2016

C. Ford, *Natural Interests. The Contest over Environment in Modern France*, Cambridge MA 2016.

FOSTER 1994

C. E. Foster, *Charles-Nicolas Cochin the Younger: The Philadelphia Portfolio*, in «Philadelphia Museum of Art Bulletin», 90, 1994, pp. 2-27.

FRANCASTEL 1963

P. Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris 1963.

FRANÇOIS BOUCHER ET L'ART ROCAILLE 2003

*François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, catalogo della mostra (Parigi, Sydney e Ottawa 2003-2005), a cura di E. Brugerolles, Paris 2003.

FRENCH DRAWINGS 1984

*French Drawings: Acquisitions 1970-1984*, catalogo della mostra (New Haven, 1984) a cura di C. Poggi, New Haven 1984.

FUMAROLI 1996

M. Fumaroli, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, in «Revue de l'Art» 114, (1996), pp. 34-47.

FURETIÈRE 1690

A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, 3 vol., La Haye 1690.

FURETIÈRE 1725

A. Furetière, *Dictionnaire universel par M. Furetiere, revu et augmenté par M. Basnage de Beauval*, 3 vol., La Haye 1725.

FOWLER 2019

C. Fowler, *The art of paper: from the holy land to the Americas*, New Haven and London 2019.

FREEDBERG 1980

D. Freedberg, *Dutch landscape prints of the seventeenth century*, London 1980.

FREEDBERG, DE VRIES 1991

D. Freedberg, J. de Vries (a cura di), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Los Angeles 1991.

GAGE 2016

F. Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park, PA 2016.

GALLOCHE 2012 (1750)

L. Galloche, *Traité de peinture* (5 June 1750), in *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome V: Les Conférences au temps de Guillet de Saint Georges 1682-1699*, a cura di C. Michel, J. Lichtenstein, Paris 2012, 2, pp. 519-538.

GAGNEUX, PROUVOST 2004

R. Gagneux. D. Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris. Promenades au long des murs disparus*, Paris 2004.

GARNIER 1989

N. Garnier, *Antoine Coypel: 1661-1722*, Paris, 1989.

GARRIOCH 2002

D. Garrloch, *The Making of Revolutionary Paris*, Berkeley and Los Angeles 2002.

GAUTIER DE NÎMES 1687

H. Gautier de Nîmes, *L'art de laver, ou Nouvelle manière de peindre sur papier*, Lyon 1687.

GAUTIER DE NÎMES 1697

H. Gautier de Nîmes, *L'art de dessiner proprement les plans, profils, elevations geometrales, & perspectives, soit d'architecture militaire ou civile, avec tous les secrets les plus rares pour faire les couleurs avec lesquelles les ingenieurs representent les divers materiaux d'une place*, Paris 1697.

GEERTZ 2000

C. Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 2000.

GIANNITRAPANI 2007

A. Giannitrapani, *Sightseeing in Guidebooks*, in AA. VV., *Semio Istanbul 2007*, atti del convegno (Istanbul Kultur Universitesi 2007), Istanbul 2007, pp. 713-724.

GIANNITRAPANI 2013

A. Giannitrapani, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma 2013.

GIRARDI 2011

C. Girardi, *La natura in cornice: il paesaggio e la sua invenzione tra XVI e XVII secolo*, Bologna 2011.

GLORIEUX 2005

G. Glorieux, *De Paris à Saint-Germain-en-Laye. Jean Chaufourier (1675-1757), dessinateur du roi*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 2004 (2005), pp. 97-109.

GLORIEUX 2017

G. Glorieux, *Boucher et Gersaint: une relation au coeur du milieu parisien de la curiosité* in *François Boucher: sociability, mondanité and the academy in the age of Louis XV*, a cura di C. M. Vogtherr, Oakville, Ontario 2017, pp. 175-189.

GOMBRICH 1960

E. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (A. W. Mellon Lectures, 1956.) London, 1960.

GOMBRICH 1985

E.H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1985 (1ª ediz. 1950), pp. 107-121, Figg. 145-155.

GONCOURT 1883

Edmond and Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle. Watteau. Chardin. Boucher. Latour. Greuze. Les Saint-Aubin*, Paris 1880-1883.

GOODCHILD, OETTINGER, PROSPERETTI 2019

K. H. Goodchild, A. Oettinger, L. Prosperetti (a cura di), *Green Worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth*, Amsterdam 2019.

GOUGENOT 2015 (1761)

L. Gougenot, *Vie de M. Oudry*, in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Tome VI: Les Conférences entre 1752-1792*, a cura di C. Michel, J. Lichtenstein, Paris 2015, 2, pp. 632-649.

GRIENER 2010

P. Griener, *La République de l'œil: L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010.

GRIFFITHS, CHAPMAN 2013

A. Griffiths, H. Chapman. *Israel Henriët, the Chatsworth Album and the Publication of the Work of Jacques Callot*, in «Print Quarterly», 30, 3, 2013, pp. 273-93.

GUICHARD 2004

C. Guichard, *Les "livres à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au XVIIIe siècle*, in «Revue de l'art», 143 (2004), pp. 49-58.

GUICHARD 2008

C. Guichard, *Les Amateurs d'Art à Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2008.

HARENT 2005

S. Harent, *Peindre la ville au XVIIIe siècle*, in *De l'esprit des villes: Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770*, catalogo della mostra (Nancy 2005), a cura di A. Gady, Versailles 2005, pp. 206-215.

HAROUEL 1993

J.-L. Harouel, *L'embellissement des villes: l'urbanisme français au XVIIIe siècle*, Paris 1993.

HARTH 1893

E. Harth, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca and London, 1983.

HASKELL 1997

F. Haskell, *Le immagini della storia*, Torino, 1997 [1ª ed. 1993].

HATTORI 2003

C. Hattori, *The Drawings Collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot 2003, pp. 173-181.

HATTORI 2007

C. Hattori, *Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat*, in «Master Drawings», Vol. 45, No. 1, French Collectors before 1800 (Spring, 2007), pp. 38-53.

HAZLEHURST 1974

F. H. Hazlehurst, *Le Nostre at Conflans, garden of the Archbishop of Paris*, in *The French formal garden. Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture atti del colloquio* (Washington DC, 1973) a cura di E. B. MacDougall, F. Hamilton Hazlehurst, Washington DC 1974, pp. 27-40.

HECK 2018

M.-C. Heck, *Des "Observations sur la peinture" de Charles-Alphonse Dufresnoy aux "Remarques" de Roger De Piles: continuité ou rupture?*, in *Lexicographie artistique. Formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, a cura di M.-C. Heck, Montpellier 2018, Seite 91-102.

HELLMAN 2011

M. Hellman, *The Joy of Sets: The Uses of Seriality in the French Interior*, in *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us About the European and American Past*, a cura di D. Goodman, K. Norberg, New York and London, 2006, pp. 129-53.

HERCENBERG 1975

B. Hercenberg, *Nicolas Vleughels*, Paris 1975.

HILDEBRANDT 2017

T. Hildebrandt, *Entwurf und Entgrenzung: Kontradispositive der Zeichnung 1955-1975*, Paderborn, 2017.

HUI 2021

A. Hui, *Poussin's Allegory of Ruins*, in W.S. Melion e K. Enenkel (a cura di), *Landscape and the Visual Hermeneutics of Place*, Leiden 2021, pp. 391-421.

HUNT 1992

J. D. Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge MA 1992.

HUNT 1999

Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, Philadelphia 1999.

HYDE 2017

M. Hyde, *Watching Her Step: Marie-Antoinette and the Art of Walking*, in *Body Narratives. Motion and Emotion in the French Enlightenment*, a cura di S. Caviglia, Turnhout 2017, pp. 119-155.

IFF 1961

R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes. Tome IV, Ecman-Giffart*, Paris 1961.

IFF 1968

R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle, Bibliothèque nationale, Département des estampes, vol. V, Gilbert-Jousse*, Paris 1968.

IFF 1970

Y. Bruand, M. Hébert, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIIIe siècle, Bibliothèque National de France, Tome 9*, Paris, 1970.

IFF 1980

M. Préaud, *Bibliothèque National de France, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIIe siècle. Vol. XVIII-IX: Sébastien Leclerc*, Paris, 1980.

INGOLD 2009

A. Ingold, *To Historicize or Naturalize Nature: Hydraulic Communities and Administrative States in Nineteenth-Century Europe*, in «French Historical Studies», 32, 3, 2009, pp. 385-417.

INGOLD 2010

A. Ingold, *Cartografare le acque come risorse "naturali" nell'Ottocento: la "Carta idrografica d'Italia" e gli ingegneri delle miniere*, in «Contemporanea», 13, 1, 2010, pp. 3-26.

INGOLD 2011

A. Ingold, *Écrire la nature. De l'histoire sociale à la question environnementale?*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 66, 1, 2011, pp. 11-29.

JAKOB 2009

M. Jakob, *Il paesaggio*, Bologna 2009.

JEAN-RICHARD 1978

P. Jean-Richard, *Inventaire général de gravures de l'Ecole française. L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris 1978.

JOMBERT 1755

C.-A. Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein... enrichie de 100 planches représentant différentes parties du corps humain d'après Raphaël et les autres grands maîtres, plusieurs figures académiques dessinées d'après nature par M. Cochin, les proportions et les mesures des plus beaux antiques qui se voient en Italie et quelques études d'animaux et de paysage*, Paris 1755.

JOMBERT 1774

C.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre Sebastien Leclerc*, 2 vol., Paris, 1774.

JONES 2004

C. Jones, *Paris. The Biography of a City*, London 2004.

KAPLAN 1988

S. Kaplan, *Les corporations, les faux ouvriers et le faubourg Saint-Antoine*, in «Annales: ESC», 43, 1988, 2, pp. 353-378.

KNIGHT POWELL 2016

A. Knight Powell, *Squaring the Circle: The Telescopic View in Early Modern Landscapes*, in «Art History», 39, 2016, 2, pp. 282-301.

KOERING 2016

J. Koering, *Au moyen du trait. Meyer Schapiro et le dessin comme outil épistémologique*, in «Le cahier du Musée National d'Art Moderne», 2016, pp. 74-98.

LABORDE 2008

M. F. Laborde, *Charenton-le-Pont. Une histoire en trois temps*, Charenton, 2008.

LAFON 1997

H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIIIe siècle, 1670-1820: de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris 1997.

LAIRESSE 1719

G. de Lairese, *Les Principes du dessein, ou Méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems*, Amsterdam 1719.

LAJER-BURCHARTH 2017

E. Lajer-Burcharth, *The stroller: Saint-Aubin's Urban Drawings*, in *Body Narratives. Motion and Emotion in the French Enlightenment*, a cura di S. Caviglia, Turnhout 2017, pp. 221-249.

LAJER-BURCHARTH 2017<sup>a</sup>

E. Lajer-Burcharth, *Drawing: Medium, Discourse, Object*, in *Drawing: The Invention of a Modern Medium*, catalogo della mostra (Harvard Art Museums 2017), a cura di E. M. Rudy, E. Lajer-Burcharth, Cambridge MA 2017, pp. 10-39.

LAJER-BURCHARTH 2018

E. Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2018.

LANOË 2009

F. Lanoë, *Trois maîtres du dessin: Philippe de Champaigne (1602-1674), Jean Baptiste de Champaigne (1631-1681), Nicolas de Plattenmontagne (1631-1706)*, Paris 2009.

LA TENTATION DU DESSIN 2012

*La tentation du dessin. Une collection particulière*, catalogo della mostra (Vevey 2012), a cura di D. Radrizzani, Paris 2012.

LATOUR 1986

B. Latour, *Visualization and Cognition: Drawing things together*, in *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Greenwich CT 1986, pp. 1-40.

LATOUR 1991

B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris 1991.

LAVALLÉE 1921

P. Lavallée, *Les dessins de Largillière à la bibliothèque de l'École des Beaux Arts*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», Paris 1921, pp. 107-113.

LAVEDAN 1975

P. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme parisien. Nouvelle Histoire de Paris*, Paris 1975.

LAVEDAN, HUGUENEY, HENRAT 1982

P. Lavedan, J. Hugueneay, P. Henrat, *L'urbanisme à l'époque moderne: XVIe-XVIIIe siècles*, Genève 1982, p. 141.

LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE 2013

*Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, catalogo della mostra (Rennes 2010), a cura di A. Lemoine, O. Savatier, Rennes 2013.

LEBEUF 1754

J. Lebeuf, *Histoire de la banlieue ecclésiastique de Paris, contenant douze paroisses, plusieurs abbayes, & une succursale de Saint Merry de Paris*, Paris 1754.

LECLERC 1669

[Sébastien LeClerc], *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain*, Paris, 1669.

LECLERC 1682

[Sébastien Leclerc] *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain, avec un nouvel ordre et une méthode particulière*, Paris, 1682.

LE DESSIN FRANÇAIS DE PAYSAGE 2011

*Le dessin français de paysage aux XVIIe et XVIIIe*, catalogo della mostra (Sceaux, 2011), a cura di D. Brème, Cinisello Balsamo, 2011.

LE DESSIN SANS RÉSERVE 2020

*Le dessin sans réserve: collections du Musée des arts décoratifs*, catalogo della mostra (Musée des Arts Décoratifs marzo-luglio 2020), a cura di B. Gady, Paris 2020.

LE GOFF 1978

Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, a cura di R. Romano, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43.

LE GOFF 1989

J. Le Goff, *Costruzione e distruzione della città murata. Un programma di riflessione e ricerca*, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta, J. Le Goff, traduzione di M. C. Coello, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 1-10.

LE PAS DE SÉCHEVAL 1997

A. Le Pas de Sécheval, *L'abeille et le pinceau: théorie et pratique de l'éclectisme chez Antoine Coyppel*, in «Revue d'esthétique», 31/32 (1997), pp. 236-252.

LEPETIT 1979

B. Lepetit, *L'évolution de la notion de ville d'après les tableaux et descriptions géographiques de la France (1650-1850)*, in «Urbis», 2, 1979, pp. XCIX-CVII.

LEPETIT 1980

B. Lepetit, *Histoire urbaine et espace*, in «Espace géographique», 9, 1, 1980, pp. 43-54.

LERIBAULT 2008

C. Leribault, *Saint-Aubin et Paris*, in *Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)*, catalogo della mostra (New York 2007), New York 2008, pp. 58-69.

LERIBAULT 2016

C. Leribault, *Hubert Robert et Paris*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Paris 2016) Paris 2016, pp. 368-371.

LES COLLECTIONS DU COMTE D'ORSAY 1983

*Les collections du comte d'Orsay: dessins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Paris 1983), a cura di J.-F. Méjanès, Paris 1983.

LEVESQUE 1994

C. Levesque, *Journey Through Landscape in Seventeenth-Century Holland: The Haarlem Print*, University Park PA, 1994.

LÉVY, LUSSAULT 2003

J. Lévy, M. Lussault (a cura di), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris 2003.

LICOPPE 1996

C. Licoppe, *La formation de la pratique scientifique. Le discours de l'expérience en France et en Angleterre (1630-1820)*, Paris 1996.

LIGER 1715

L. Liger, *Le Voyageur fidèle, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris*, Paris 1715.

L'IMMAGINE DELLA CITTÀ 2014

*L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, catalogo della mostra (Venezia 2014), a cura di C. de Seta, Milano 2014.

LING 2012

E. Ling, *Vansittart's Print Collection and Two Unrecorded Etchings by Albert Flamen*, in «Print Quarterly», XXIX, 2012, 2, pp. 168-172.

LOCQUIN 1908

J. Locquin, *Le paysage en France au début du XVIIIe siècle et l'oeuvre de J.-B. Oudry*, in «Gazette des Beaux-Arts», 40, 1908, pp. 353-380.

MANESSON-MALLET 1702

A. Manesson-Mallet, *La Géométrie pratique divisée en quatre livres. Le premier enseigne les élémens de la géometrie pratique, & donne toutes les notions de chaque terme concernant cette science. Le second explique la trigonométrie*, vol. I, Paris 1702.

MAPPING SPACES 2014

*Mapping Spaces: Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*, catalogo della mostra (Karlsruhe 2014), a cura di U. Gehring, P. Weibel, Munich 2014.

MARIETTE 1741

P.-J. Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Parigi 1741.

MARIETTI 2015

M. Marietti, *Un maître d'italien à Paris au XVIIIe siècle: l'abbé Antonini*, in «La Parola del Testo», XIX, 2015, 1-2, pp. 69-81.

MARIN 1973

L. Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris 1973.

MARIN 1983

L. Marin, *La mappa della città e il suo ritratto*, in *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma 2002, pp. 74-94.

MARIN 1987

L. Marin, *Notes on a semiotic approach to parade, cortege, and procession*, in A. Falassi (a cura di), *Time out of Time. Essays on the Festival*, Albuquerque 1987, pp. 220-228.

MARTINI 1965

A. Martini, *Notizia su Pietro Antoniani milanese a Napoli*, in «Paragone», XVI, 181, 1965, pp. 81-86.

MASSARD-GUILBAUD, THORSHEIM 2007

G. Massard-Guilbaud, P. Thorsheim, *Cities, Environments, and European History*, in «Journal of Urban History», 33, 5, pp. 691-701.

MASSOUNIE 2009

D. Massounie, *Les Monuments de l'eau: aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la ville, de Louis XIV à la Révolution*, Paris 2009.

MATHIS, PEPY 2017

C.-F. Mathis, E.-A. Pepy, *La ville végétale. Une histoire de la nature en milieu urbain, France, XVIIe-XXIe siècle*, Seyssel 2017.

MELOSI 1993

M. V. Melosi, *The Place of the City in Environmental History*, in «Environmental History Review», 17, 1, 1993, pp. 1-23.

MERLEAU-PONTY 1964

M. Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception and Other Essays*, Evanston IL 1964.

MÉROT, RAUX 1998

A. Mérot, S. Raux, *Academicism and Anti-Academicism: Drawing in France in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Mastery and Elegance. Two Centuries of French Drawings from the Collection of Jeffrey E. Horvitz*, catalogo della mostra (University Art Museums, Harvard, 1998-99), a cura di A. L. Clark, Cambridge MA 1998, pp. 17-51.

MÉROT 1998

A. Mérot, *L'idée du public parfait selon Antoine Coyvel*, in *Curiosités: études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, a cura di O. Bonfait, V. Gérard Powel, Ph. Sénéchal, Paris, 1998, pp. 115-124.

MÉROT 2009

A. Mérot, *Du paysage en peinture: dans l'Occident modern*, Paris 2009.

METCALFE 1912

L. Metcalfe, *A Prince of Print Collectors: Michel de Marolles, Abbe de Villeloin (1600-1681)*, in «Print Collector's Quarterly», 2, 1912, pp. 316-40.

MEAUME 1877

E. Meaume, *Sébastien Le Clerc et son œuvre*, Paris, 1877, pp. 62-64.

MICHEL 1993

C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Genève 1993.

MICHEL 2004

C. Michel, *Le goût pour le dessin en France aux XVIIe et XVIIIe siècles: de l'utilisation à l'étude désintéressée*, in «Revue de l'art», 143, 2004, pp. 27-34.

MICHEL 2008

C. Michel, *Le "célèbre" Watteau*, Genève 2008.

MICHEL 2012

C. Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793); la naissance de l'École Française*, Genève 2012.

MIGNOT 1983

C. Mignot, *Henri Sauval entre l'érudition et la critique de l'art*, in *Dix-septième siècle*, 1983, pp. 51-66.

MILLER, TILLEY 1996

D. Miller, C. Tilley, *Editorial*, in «Journal of Material Culture», I, 1996, 1, p. 5.

MITCHELL 1994

W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago and London 1994.

MITCHELL 1997

W. J. T. Mitchell, *Nature for Sale: Gombrich and the Rise of Landscape*, in *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, object, text*, a cura di A. Bermingham, J. Brewer, New York 1997, pp. 103-120.

MONBEIG GOGUEL 2018

C. Monbeig Goguel, *Taccuini di artisti fiorentini tra Cinquecento e Seicento*, in *Libri e album di disegni 1550-1800*, a cura di V. Segreto, Roma 2018, pp. 67-76.

MONTAIGLON 1883

A. de Montaiglon (a cura di), *Les Curiositez de Paris: réimprimées d'après l'édition originale de 1716 par les soins de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art*, Paris 1883.

MONTGOLFIER 1957

B. de Montgolfier, *Quinze vues de Paris au XVIIIe siècle*, in «Bulletin du Musée Carnavalet», 10, 2, 1957, pp. 4-12.

MONTGOLFIER 1962

B. de Montgolfier, *Quatre vues de Paris de Charles-Léopold Grevenbroeck*, in «Bulletin du Musée Carnavalet», 15, 1962, pp. 9-18.

MORET 2009

F. Moret, *Définir la ville par ses marges. La construction des fortifications de Paris*, in «Histoire urbaine», vol. 24, 2009, 1, pp. 97-118.

MORNET 1907

D. Mornet, *Le sentiment de la nature en France*, Paris 1907.

MORTIER 1974

R. Mortier, *La poésie des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974.

MOUREAU 1897

A. Moureau, *Inventaire de la collection de dessins sur les départements de la France formée par M. H. Destailleur et acquise par la Bibliothèque nationale*, Paris 1897.

MUNSTERS 1991

W. Munsters, *La poésie du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.

MUZAC 1961

A. Muzac, *Jean-Aymard Piganiol de La Force (1669-1753). Notes biographiques et bibliographiques*, in «Revue de la Haute-Auvergne», 37, avril-juin 1961, p. 293.

NEMEITZ 1727

J. C. Nemeitz, *Séjour de Paris, c'est-à-dire, Instructions fidèles, pour les voyageurs de condition... durant leur séjour à Paris; comme aussi une description... de la Cour de France, du Parlement...*, Leiden 1727.

NUTI 1994

L. Nuti, *The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language*, in «The Art Bulletin», 76, 1994, pp. 105-128.

NUTI 1995

L. Nuti, *Le langage de la peinture dans la cartographie topographique*, in *L'œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, a cura di C. Bousquet-Bressolier, Paris 1995, pp. 53-70.

NUTI 2000

L. Nuti, *Le peintre et le chorographe, deux regards différents sur le monde*, in *Le peintre et l'arpenteur: images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, catalogo della mostra (Bruxelles 2000), Bruxelles 2000, pp. 21-27.

NUTI 2008

L. Nuti, *Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*, Milano 2008.

JOLLET 2011

E. Jollet, *Le regard dans l'oeuvre de Philippe de Champaigne: la présence et le jugement*, in *Philippe de Champaigne ou la figure du peintre janséniste*, a cura di M. Cojannot-Le Blanc, Paris 2011, pp. 31-51.

ONUF 2011

A. Onuf, *Envisioning Netherlandish Unity: Claes Visscher's 1612 Copies of the Small Landscape Prints*, in «Journal of Historians of Netherlandish Art», 3, 2011, 1, accessibile online, DOI: 10.5092/jhna.2011.3.1.4 [11 maggio 2020].

ONUF 2018

A. Onuf, *The Small Landscape Prints in Early Modern Netherlands*, London and New York 2018.

OPPERMAN 1972

H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, 2 vol., New York and London 1972.

ORESTANO 2008

F. Orestano, *Il pittoresco nel paesaggio della cultura occidentale: valore attuale di una risorsa estetica*, in *Paesaggi culturali. Cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive*, a cura di R. Salerno, C. Casonato, Roma 2008.

ORLANDI 1719

A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico*, Bologna 1719.

OUDRY 2015 (1752)

J.-B. Oudry, *Sur la pratique de peindre* (2 December 1752), in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Tome VI: Les Conférences entre 1752-1792*, a cura di C. Michel, J. Lichtenstein, Paris 2015, 1, p. 75.

OZOUF-MARIGNIER 1992

M.V. Ozouf-Marignier, *L'environnement vu par des notables locaux à la fin du XVIIIe siècle*, in *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, a cura di M.-C. Robic, Paris 1992, pp. 57-88.

PÄCHT 1950

O. Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 13, 1950, pp. 13-47.

PADIYAR 2020

S. Padiyar, *Fragonard: Painting out of Time*, London 2020.

PALLUCCHINI 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960.

PASCALIS 2005

S. Pascalis, *Vers une urbanisation des loisirs aristocratiques: la promenade urbaine comme lieu d'interprétation des loisirs de la cour de France des XVIIe et XVIIIe siècles*, in *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, a cura di R. Beck, A. Madoeuf, Tours 2005, pp. 45-60.

PASSERON 2013

I. Passeron, *L'Académie des sciences et l'Observatoire de Paris sont-ils parisiens?*, in *Histoire de Paris. De l'âge classique à la modernité (XVIIe-XVIIIe siècles)*, atti del convegno (Quebec City 2010), a cura di T. Belleguic, L. Turcot, Paris 2013, vol. I, pp. 185-198.

PAYSAGES DE FRANCE 2008

*Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVIe et XVIIe siècles*, catalogo della mostra (Paris, Amsterdam 2006-2007), a cura di S. Alsteens, H. Buijs, Paris 2008.

PETHERBRIDGE 2010

D. Petherbridge, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, New Haven and London 2010.

PEUPLER LES CIEUX 2014

*Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Paris 2014), a cura di B. Gady, Paris 2014.

PEZZINI 2006

I. Pezzini, *Visioni di città e monumenti logo*, in *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, a cura di G. Marrone, I. Pezzini, Roma 2006, pp. 39-48.

PIACENZA 1990

P. Piacenza, *Polizia e città. Strategie d'ordine, conflitti e rivolte a Parigi tra sei e settecento*, Bologna 1990.

PICON 1988

A. Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille 1988.

PICON 1989

A. Picon, *L'ingénieur artiste: dessins anciens de l'Ecole des Ponts et Chaussées*, Paris 1989.

PICON 1989<sup>a</sup>

A. Picon, *Esthétique et rationalité technique: le paysage des ingénieurs au XVIIIe siècle*, in «Monuments historiques», 162, 1989, pp. 15-17.

PIETRABISSA 2018

C. Pietrabissa, *Paysages savants: les environs de Paris dans les arts graphiques et les guides imprimés*, in «Dix-huitième siècle», 50 (2018), pp. 57-70.

PIETRABISSA 2019

C. Pietrabissa, *The Landscape Tableau in Paris c. 1680-1750: From Perspective to Place*, tesi di dottorato, The Courtauld Institute of Art (relatrice K. Scott), 2019.

PIETRABISSA 2021

C. Pietrabissa, *Cutting Down the Interpretation of Drawings. The Case of Watteau*, in «Engramma» 180 (2021): Borders cuts images, a cura di L. Bertelli, M. L. Catoni, online open access: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=4082](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4082) [20 marzo 2021]

PIGANIOL DE LA FORCE 1718

J.-A. Piganiol de La Force, *Nouvelle description de la France: dans laquelle on voit le gouvernement général de ce royaume, celui de chaque province en particulier, et la description des villes, maisons royales, châteaux & monumens les plus remarquables. Description de Paris et de ses environs, des maisons royales et de l'Isle de France*, 6 vols., Paris 1718.

PIGANIOL DE LA FORCE 1742

Piganiol de la Force, *Description de Paris, de Versailles [...] et de toutes les autres belles maisons et Château des Environs de Paris*, Paris 1742.

PIGANIOL DE LA FORCE 1765

Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, 10 vol., Paris 1765.

PILLORGET, VIGUERIE 1970

R. Pillorget, J. de Viguerie, *Les quartiers de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in «RHMC», XVII, 1970, pp. 268-272.

PINAULT-SØRENSEN 1996

M. Pinault-Sørensen, *Dessiner la nature: dessins et manuscrits des bibliothèques de France, XVIIe-XVIIIe-XIXe siècles*, catalogo della mostra (Paris1996), a cura di M. Pinault-Sørensen, Paris 1996.

PINAULT-SØRENSEN 2002

M. Pinault-Sørensen, *Les dessinateurs de l'Académie royale des sciences*, in *Règlements, usages et science dans la France de l'absolutisme*, a cura di C. Demeulenaere-Douyère, E. Brian, Paris, London, New York 2002, pp. 147-167.

PINON 2013

P. Pinon, *Les origines de la notion de «paysage urbain»*, in *Comprendre les paysages urbains*, a cura di P. Pinon, atti del colloquio (Neuchâtel, 2010), 2013, pp. 5-14. Accessibile online <http://cths.fr/ed/edition.php?id=6662> [11 maggio 2020].

PITTON DE TOURNEFORT 1698

J. Pitton de Tournefort, *Histoire des plantes qui naissent aux environs de Paris, avec leur usage pour la médecine*, Paris 1698, 2 vol.

POLLAK 2010

M. Pollak, *Cities at War in Early Modern Europe*, New York 2010.

POMARÈDE 2016

V. Pomarède, *Hubert Robert, un paysagiste absolu*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Paris 2016) Paris 2016, pp. 73-83.

POMIAN 1990

K. Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*, Cambridge 1990.

POMIAN 2002

K. Pomian, *Caylus et Mariette: une amitié*, in *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi, 2003), a cura di I. Anghion, Paris 2002, pp. 45-51.

PROCÈS-VÉRBAUX 1883

*Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793)*, a cura di A. de Montaiglon, vol. V: 1726-1744, Paris 1883.

PRONTEAU 1998

J. Pronteau, *Introduction générale au travail des limites de la ville et faubourgs de Paris (1724-1729)*, Paris 1998.

PROSPERETTI 2009

L. Prosperetti, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)*, Aldershot 2009.

PROVASI, VICENTINI 2015

M. Provasi, C. Vicentini (a cura di), *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, Roma 2015.

PULLINS 2016

D. Pullins, *A New Watteau Drawing after an Italian Landscape, Discovered in the Musée des Arts Décoratifs, Paris*, in «Master Drawings», 54, 2016, 1, pp. 63-66.

PULLINS 2017

D. Pullins, *The Individual's Triumph: The Eighteenth-Century Consolidation of Authorship and Art Historiography*, in «Journal of art historiography», 16, 2017, accessibile online <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/05/pullins.pdf> [11 maggio 2020].

PUTTFARKEN 1985

T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven 1985.

PUTTFARKEN 1996

T. Puttfarken, *Roger de Piles: une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in *Les "Vies" d'artistes*, a cura di M. Waschek, Paris, 1996, pp. 81-102.

QUELLIER 2003

F. Quellier, *Des fruits et des hommes. L'arboriculture fruitière en Île-de-France (vers 1600-vers 1800)*, Rennes 2003, accessibile online, DOI: 10.4000/books.pur.17473 [11 maggio 2020].

QUELLIER 2008

F. Quellier (a cura di), *Les paysages à l'époque moderne*, Paris 2008.

QUENET 2014

G. Quenet, *Qu'est ce que l'histoire environnementale?*, Seyssel 2014.

QUENET 2015

G. Quenet, *Versailles: une histoire naturelle*, Paris 2015.

RABEYROLLES-DESTAILLEUR 2006

C. Rabeyrolles-Destailleur, *Hippolyte-Destailleur (1822-1893): architecte-collectionneur*, in *L'Artiste collectionneur de dessins*, a cura di C. Monbeig-Goguel, Milan 2006, I, pp. 147-159.

RABREAU 1991

D. Rabreau, *La promenade urbaine en France aux XVIIe et XVIIIe siècles: entre planification et imaginaire*, in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Paris 1991, pp. 301-312.

RABREAU 2007

D. Rabreau (a cura di), *La nature citadine au siècle des Lumières: promenades urbaines et villégiature*, atti del convegno (Paris 2005), Paris 2007.

RANCIÈRE 2020

J. Rancière, *Le temps du paysage, aux origines de la révolution esthétique*, Paris 2020.

RANUM 2002

O. Ranum, *Paris in the Age of Absolutism*, University Park, PA 2002.

RAUX 2013

S. Raux, *Gilles Demarteau (1722-1776) dessinateur (?) ou le paradoxe du graveur en manière de crayon*, in *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe*, a cura di D. Cordellier, Paris 2013, pp. 55-65.

REES 2006

J. Rees, *Die Kultur des Amateurs: Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar 2006.

REMY 1758

[P. Remy] *Catalogue raisonné de tableaux, desseins & estampes des meilleurs maîtres d'Italie, des Païs-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France qui composent différens cabinets*, Paris 1758.

RHEINBERGER 1997

H.-J. Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford 1997.

RIBOUILLAULT 2011

D. Ribouillault, *Toward an Archaeology of the Gaze: The Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas*, in *Clio in the Italian Garden: Twenty-First-Century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, a cura di M. Beneš, M. G. Lee, Washington, D.C. 2011, pp. 203-232.

RICHEFORT 2004

I. Richefort, *Adam-François Van der Meulen, 1632-1690: peintre flamand au service de Louis XIV*, Bruxelles 2004.

RINALDI 2013

S. Rinaldi, *Nel laboratorio paesaggistico di Gherardo Cibo. Osservazioni a margine di un catalogo*, in *Gherardo Cibo, dilettante di botanica e pittore di "paesi". Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, a cura di G. Mangani, L. Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013, pp. 107-130.

RINALDI 2018

S. Rinaldi, *Cesare Antoniaci: Landscapist and Engineer from the School of Giulio Parigi*, in «Master Drawings», 56/3 (2018), pp. 335-354.

RITTER 1963

J. Ritter, *Landschaft. zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.

ROBERT-DUMESNIL 1841

A. P. F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, 11 vol., Paris 1835-1871.

ROCHE 1987

D. Roche, *The People of Paris. An Essay in Popular Culture in the Eighteenth Century*, Leamington and Hamburg 1987 (1<sup>a</sup> edizione francese 1981).

ROCHE 1993

D. Roche, *La France des Lumières*, Paris 1993.

ROCHE 1997

D. Roche, *Histoire des choses banales: naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII-XIX siècle)*, Paris, 1997.

ROLAND MICHEL 1987

M. Roland Michel, *Le dessin Français au XVIIIe siècle*, Fribourg 1987.

ROLAND MICHEL 1987<sup>a</sup>

Roland Michel, *Watteau et les Figures de différents caractères*, in *Antoine Watteau, 1684-1721: le peintre, son temps et sa légende*, atti del convegno (Paris 1984), a cura di F. Moureau, M. Morgan Grasselli, Paris et Genève 1987.

ROMANO 1978

G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978.

RONCAYOLO 1989

M. Roncayolo, *La Croissance de la ville: Les Schémas, les étapes*, in *Paris: Genèse d'un paysage*, a cura di L. Bergeron, Paris 1989.

RONCAYOLO 1990

M. Roncayolo, *La Ville et ses territoires*, Paris 1990.

ROOS 2011

A. M. Roos, *Web of Nature: Martin Lister (1639-1712), the First Arachnologist*, Leiden 2011.

ROOS 2015

A. M. Roos, *The Correspondence of Dr. Martin Lister (1639-1712)*, Leiden Boston 2015.

ROSAND 2002

D. Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.

ROSAND 1992

D. Rosand, *Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape*, in *Studies in the History of Art*, 1992, Vol. 36, Symposium Papers XX: The Pastoral Landscape (1992), pp. 160-177.

ROSENBAUM 2010

A. Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler: Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010.

ROSEN, TARR 1994

C. M. Rosen, J. A. Tarr, *The Importance of an Urban Perspective in Environmental History*, in «Journal of Urban History», 20, 1994, 3, pp. 299-310.

ROY 1992

A. Roy, *Gérard de Lairesse 1640-1711*, Paris 1992.

SAINT GIRONS 1997

B. de Saint Girons, *Un nouveau "discours de la méthode": la première conférence de Roger de Piles à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1699)*, in «Revue d'esthétique», 31/32 (1997), pp. 83-98.

SALMON 1996

X. Salmon, *Jacques-André Portail: 1695-1759*, Paris 1996.

SAUGRAIN 1708

Ch. Saugrain, Cl. Saugrain, *Adresses de la ville et faux-bourgs de Paris divisés en vingt quartiers*, Paris 1708.

SAUGRAIN 1753

C.-M. Saugrain, *Curiosités de Paris, de Versailles; Marly, Vincennes, Saint-Cloud, et des environs*, 2 vol., Paris 1753.

SAUGRAIN 1883

C. Saugrain, *Les Curiosités de Paris réimprimées d'après l'édition originale de 1716 par les soins de la Société d'Encouragement pour la propagation des livres d'art*, Paris 1883.

SAUVAL 1724

H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 vol., Paris 1724.

SCHATBORN 1994

P. Schatborn, *La naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600*, in *Le paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di C. Loisel et al., atti del colloquio (Paris 1990), Paris 1994, pp. 45-65.

SCHNAPP 2020

A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris 2020.

SCHREIBER JACOBY 1979

B. Schreiber Jacoby, *A Landscape Drawing by François Boucher after Domenico Campagnola*, in «Master Drawings», 17, 1979, 3, pp. 261-272.

SCOTT 1995

K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century*, Paris, New Haven and London, 1995.

SCOTT 2006

K. Scott, *Reproduction and Reputation: François Boucher and the Formation of Artistic Identities*, in *Rethinking Boucher*, a cura di M. Hyde, M. Ledbury, pp. 91-100.

SEGRETO 2018

V. Segreto (a cura di), *Libri e album di disegni 1550-1800*, Roma 2018.

SERENI 1961

E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari 1961.

SIMMEL 2006

G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Roma 2006.

SLOAN 2000

K. Sloan, *A Noble Art: Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London 2000.

SLUIJTER 2020

E. J. Sluijter, *On Gerard de Lairese's "Frenchness", His Liège Roots, and His Artistic Integration in Amsterdam*, in «Journal of Historians of Netherlandish Art», 12, 1 (Winter 2020), accessibile online DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.2 [11 maggio 2020].

SMENTEK 2014

K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate 2014.

SOHM 1991

P. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991.

SPARY 2000

E. Spary, *Utopia's Garden: French Natural History from Old Regime to Revolution*, Chicago 2000.

SPIRN 1984

A. W. Spirn, *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design*, New York 1984.

STARCKY 1988

L. Starcky, *Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, Paris 1988.

STEARNS 1967

R. P. Stearns, *Journey to Paris in the Year 1698 by Martin Lister*, Urbana 1967.

STEFES 2011

A. Stefes, *Niederländische Zeichnungen 1450-1850: Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, 3 vol., Cologne 2011.

STEIN 2000

P. Stein, *Copies and Retouched Drawings by Charles-Joseph Natoire*, in «Master Drawings», 38, 2000, 2, pp. 167-186.

SYNOWIECKI 2021

J. Synowiecki, *Paris en ses jardins. Nature et culture urbaine dans Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2021.

SZANTO 2003

M. Szanto, *The Fortunes of a Northern Artist in Seventeenth-Century Paris: The Forgotten Years of Herman van Swanevelt*, in «The Burlington Magazine», 145, 2003, pp. 199-205.

SZANTO 2007

M. Szanto, *Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle: géographies d'une communauté*, in *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, atti del colloquio (Paris 2005) a cura di M.-C. Chaudonneret, Bern 2007, pp. 71-83.

TAIZ, TAIZ 2017.

L. Taiz, L. Taiz, *Flora Unveiled: The Discovery and Denial of Sex in Plants*, Oxford 2017.

TERRALL 2014

M. Terrall, *Catching Nature in the Act. Réaumur and the Practice of Natural History in the Eighteenth Century*, Chicago 2014.

TEYSSÈDRE 1965

B. Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965.

THE DRAWINGS OF FRANÇOIS BOUCHER 2003

*The Drawings of François Boucher*, catalogo della mostra (New York, Fort Worth) a cura di A. Laing, New York 2003.

TORDELLA 2009

P. G. Tordella, *La linea del disegno: teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009.

TOSCANO 1991

B. Toscano, *Una nota su paesaggio dipinto e paesaggio reale (rileggendo la prima annata di "paragone")*, in «Paragone. arte», 42 (1991), pp. 20-34.

TOSCO

C. Tosco, *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Roma-Bari 2009.

TURCOT 2005

L. Turcot, *L'émergence d'un espace plurifonctionnel: les boulevards parisiens au XVIIIe siècle*, in «Histoire urbaine», 12, 2005, 1, pp. 89-115.

TURCOT 2007

L. Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2007.

TURCOT 2010

L. Turcot, *Promenades et flâneries à Paris du XVIIe au XXIe siècles: la marche comme construction d'une identité urbaine*, in *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, a cura di R. Thomas, Paris 2010, pp. 65-84.

TURCOT 2011

L. Turcot, *Les plaisirs des Dames (1641) de François de Grenaille: du Cours à la Promenade*, in «Études françaises», 47, 2011, 2, pp. 165-181.

VAILLANT 1727

S. Vaillant, *Botanicon Parisiense, ou Dénombrement par ordre alphabétique des plantes qui se trouvent aux environs de Paris compris dans la carte de la prévôté et de l'élection de la dite ville par le sieur Danet gendre année 1723...*, Leyde et Amsterdam 1727.

VALLEMONT 1715

P. Le Lorrain de Vallemont, *Eloge de Mr Le Clerc, Chevalier Romain, dessinateur, et graveur ordinaire du Cabinet du Roi*, Paris 1715.

VAN DAMME 2012

S. Van Damme, *Métropoles de papier. Naissance de l'archéologie urbaine à Paris et à Londres (XVIIe-XXe siècles)*, Paris 2012.

VAN DAMME 2017

S. Van Damme, *The Pillar of Metropolitan Greatness: The Long Making of an Archaeological Object (1711-2000)*, in «History of Science», 55, 2017, 3, pp. 302-335.

VAN DAMME 2018

S. Van Damme, *At the Borders of the Metropolis: Writing the Natural History of Paris in the Eighteenth Century*, in *Natural History in Early Modern France. The Poetics of an Epistemic Genre*, a cura di R. Garrod, P. J. Smith, Leiden and Boston 2018, pp. 161-179.

VAN DAMME 2020

S. Van Damme, *Seconde nature – Rematéraliser les sciences de Bacon à Tocqueville*, Dijon 2020.

VAN EMDEN 2000

W. G. Van Emden, *Medieval French Representations of City and Other Walls*, in *City Walls: The Urban Enceinte in Global Perspective*, Cambridge 2000, pp. 530-572.

VON MANNLICH 1989

J. C. von Mannlich, *Histoire de ma vie (1741-1822)*, a cura di K.-H. Bender, H. Kleber, 2 vol., Trier 1989-1993.

WARWICK, TAWS 2016

G. Warwick, R. Taws, *After Prometheus: Art and Technology in Early Modern Europe*, in «Art History», 39, 2016, 2, pp. 198-209.

WAT 2017

P. Wat, *Pérégrinations: Paysages entre nature et histoire*, Paris 2017.

WEIDMANN, JONAS 2006

F. Weidmann, S. Jonas (a cura di), *Simmel et l'espace: de la ville d'art à la métropole*, Paris 2006.

WEIGEL 2009

S. Weigel, *On the 'Topographical Turn': Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften*, in «European Review» 17, 2009, pp. 187-201.

WITHERS 2007

C. Withers, *Placing the Enlightenment. Thinking Geographically about the Age of Reason*, Chicago 2007.

WITTMAN 2007

R. Wittman, *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York and Abingdon 2007.

WOOD 2009

C. Wood, *E.H. Gombrich's Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation, 1960*, in «The Burlington Magazine», vol. 151, 2009, 1281, pp. 836-839.

WOOD 2018

C. Wood, *Landscapes by Wolf Huber and Domenico Campagnola, Invented, Copied, and Replicated*, in *Jenseits des "disegno": die Entstehung selbständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jh.*, a cura di D. Bohde, A. Nova, Petersberg 2018, pp. 313-331.

WRIGLEY 1995

R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1995.

YONAN 2011

M. Yonan, *Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies*, in «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», 18, 2011, 2, pp. 232-248.

ZELL 2004

M. Zell, *A Leisurely and Virtuous Pursuit: Amateur Artists, Rembrandt, and Landscape Representation in Seventeenth-Century Holland*, in «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 54, 2003 (2004), pp. 334-368.

ZELL 2006

M. Zell, *Landscape's Pleasures: The Gifted Drawing in the Seventeenth Century*, in *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, a cura di A. Golahny, M. M. Mochizuki, L. Vergara, Amsterdam 2006, pp. 483-94.

ZELLER 2003

O. Zeller, *La ville moderne*, in *Histoire de l'Europe urbaine, t. I: De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, a cura di J.-L. Pinol, Paris 2003, pp. 635-637.