

Fondazione  
*1563*

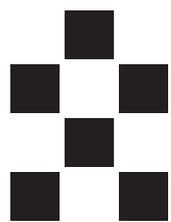
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

ELISA SPATARO

*Il Cours de peinture* di Roger de Piles  
La teoria della pittura di paesaggio  
nel primo 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 9788899808266

6,5 Elisa Spataro, *Il Cours de peinture di Roger de Piles. La teoria della pittura di paesaggio nel primo 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*



ELISA SPATARO

Il *Cours de peinture* di Roger de Piles  
La teoria della pittura di paesaggio  
nel primo Settecento

Prefazione

VALTER CURZI



**ELISA SPATARO** ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Storia dell'arte presso Sapienza Università di Roma (2019). I suoi interessi scientifici riguardano in primo luogo la pittura di paesaggio tra XVI e XVIII secolo, oggetto di pubblicazioni su riviste scientifiche e volumi collettanei. Nel 2021 è risultata vincitrice del premio per la pubblicazione delle migliori tesi del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte della Sapienza. La monografia, di prossima pubblicazione, indaga il rapporto tra pittura di paesaggio e scenografia teatrale dagli ultimi decenni del Cinquecento ai primi del Seicento.

# SOMMARIO

|     |   |
|-----|---|
| IX  | Prefazione di Valter Curzi  |
| 1   | <b>Il <i>Cours de peinture</i> di Roger de Piles.<br/>La teoria della pittura di paesaggio nel primo Settecento</b>   |
| 3   | Capitolo I. Il <i>Cours de peinture par principes</i> di de Piles   |
| 3   | 1.1. Roger de Piles e gli anni della scrittura del <i>Cours de peinture</i> (1708)  |
| 12  | 1.2. Il ms. Ashburnham 1752 della Biblioteca Laurenziana e la genesi del <i>Cours de peinture</i>   |
| 16  | 1.3. “La pittura è arte scientifica e discorsiva”.<br>La prima diffusione del <i>Cours de Peinture</i> in Italia e la successiva fortuna in Europa                                |
| 32  | Capitolo II. <i>Du paysage</i> : Ruolo e definizione del genere pittorico   |
| 47  | Capitolo III. Gli elementi del paesaggio e le fonti di de Piles   |
| 49  | 3.1. Des sites e des accidens   |
| 52  | 3.2. Du ciel et des nuages e De lointains et de montagnes:<br>il <i>Trattato della pittura</i> (1651) di Leonardo letto da de Piles e le altre fonti                              |
|     | 3.3. Du gazon, des roches, des terrains et des terrassez, des eaux e gli altri elementi<br>il <i>Trattato della pittura</i> (1651) di Leonardo letto da de Piles e le altre fonti |
|     | 3.4. Des arbres e i capitoli “aggiunti” degli apografi di Leonardo in Francia   |
| 87  | Appendice   |
| 97  | Elenco delle illustrazioni  |
| 101 | Bibliografia  |
| 133 | Indice dei nomi   |



## Prefazione

Il saggio ha per oggetto una riflessione sul capitolo dedicato alla pittura di paesaggio nel *Cours de peinture par principes*, pubblicato a Parigi nel 1708, ultima opera del critico francese Roger de Piles, celebre esponente della fazione dei rubenisti nella *querelle* che li vide contrapposti ai poussinisti, dentro e fuori l'Académie, negli ultimi decenni del Seicento.

Il trattato, di agile consultazione, è stato concepito da de Piles come compendio dei fondamenti della pittura e dei generi del ritratto e del paesaggio, ad uso e consumo dei giovani pittori e di quel vasto pubblico di amatori, conoscitori e curiosi sempre più numeroso nella Parigi dei primi del Settecento.

Il *Cours de peinture* non aveva però assunto finora lo stesso rilievo accordato dalla letteratura critica alle prime pubblicazioni di de Piles, in particolare al *Dialogue sur le coloris* del 1673, più spesso ricordato nei contributi dedicati al dibattito accademico in Francia tra il XVII e il XVIII secolo. L'ultima opera del critico francese perde infatti il mordente dei primi scritti, essendo stata concepita nel periodo in cui de Piles, ormai Consigliere Onorario dell'Académie, aveva visto riconosciute le proprie idee sul colorito.

Il *Cours* doveva finora gran parte della propria fortuna critica all'interesse suscitato negli studiosi dalla *Balance de Peintres*, in cui l'autore assegna un voto – da 0 a 20 – alle diverse componenti della pittura nella produzione dei maggiori artisti di ogni scuola nazionale, lasciando così un'efficace traccia del gusto della propria epoca ma anche un curioso tentativo di lettura oggettiva e schematica del proprio pensiero.

Il lavoro di Spataro restituisce all'ultima opera del critico francese il rilievo intellettuale e critico che le spetta, mettendo in evidenza l'importanza del *Cours de peinture* di de Piles nella delicata fase della storia dell'istituzione accademica parigina, che muove i primi passi verso la modernità, nel tentativo di rifondare la scuola francese, liberandola dai precetti della longeva impostazione classicista predisposta da Le Brun.

Nella prima parte del lavoro condotto da Spataro, dopo un inquadramento storico, viene ricostruita la genesi del *Cours de peinture* grazie all'individuazione di un inedito manoscritto appartenente ad una delle prime fasi di stesura del trattato. Il codice, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ha permesso a Spataro di chiarire infatti il processo di scrittura del trattato di Roger de Piles e di comprenderne più chiaramente l'assoluto legame con l'attività del critico all'interno dell'istituzione parigina, di cui fu tra il 1699 e il 1708, il principale oratore e teorico. Il manoscritto contiene, tra i vari fascicoli, anche due dei testi originali delle conferenze lette da de Piles, che consentono non soltanto di arricchire la documentazione laconica dei *Procès-verbaux*, ma anche di confermare, su basi filologiche, la supposizione che il *Cours de peinture* fosse una raccolta dei discorsi accademici tenuti pubblicamente dal critico francese, legando così definitivamente l'edizione del 1708 all'attività dell'Académie e, quindi, alla formazione dei pittori.

Dopo questa prima analisi di carattere più filologico, il lavoro di Spataro si concentra sul capitolo dedicato al paesaggio, che insieme a quello sul ritratto, non risulta essere mai stato letto dal critico francese durante le assemblee accademiche. Si tratta di un fatto singolare, poiché, come chiarisce Spataro, negli anni in cui de Piles fu Consigliere Onorario dell'Académie, al genere della pittura di paesaggio era stata assegnata una maggiore considerazione rispetto al passato. Alcuni pittori paesaggisti – tra cui Jean-Baptiste Forest e François Desportes – avevano infatti assunto ruoli di consiglieri di rilievo nell'istituzione accademica parigina.

Nell'analisi dell'articolato contributo del critico francese dedicato al paesaggio, il saggio di Spataro mette in evidenza l'approccio allo studio della natura che de Piles indica per la formazione del giovane pittore. Le pagine del *Cours* costituiscono una fondamentale testimonianza della pratica artistica del primo Settecento, che integra la lacunosa conoscenza della produzione pittorica del genere del paesaggio da parte degli studiosi, dovuta alla perdita delle opere dei paesaggisti francesi nei primi due decenni del secolo.

L'analisi delle fonti della letteratura artistica ha permesso a Spataro di avviare un percorso critico che l'ha condotta a considerare la rilevanza del testo di de Piles per gli studi sulla pittura di paesaggio, in quanto prima teorizzazione della pratica artistica di dipingere dalla natura espressa in modo sistematico. La corretta rappresentazione delle forme del paesaggio doveva passare, secondo de Piles, sia attraverso lo studio della natura dal vero, sia attraverso la conoscenza scientifica dei fenomeni naturali da parte dei pittori che avessero voluto intraprendere tale percorso. In questo modo de Piles avvia nel *Cours de peinture* un inedito processo di definizione dell'identità del paesaggista.

L'approccio empirico e lo studio dei fenomeni naturali, che costituiscono il contributo originale di de Piles alla storia critica della pittura di paesaggio, sembrano ricordare alcuni dei precetti leonardeschi espressi nel Libro di pittura. La citazione non è semplice suggestione, poiché il contributo di Spataro individua dei punti chiave nel testo di de Piles in cui è evidente la conoscenza degli scritti di Leonardo, mediata sia dal testo dell'*editio princeps* del 1651 del Trattato della pittura, sia dalla conoscenza di parti inedite - riguardanti in particolare lo studio degli alberi - desunte dagli apografi leonardeschi che raggiunsero Parigi per la celebre impresa editoriale dell'opera vinciana.

Inserendosi nell'ambito dei più recenti studi dedicati agli scritti di Leonardo, alla genesi e alla ricezione europea dell'*editio princeps* del 1651, Spataro riesce a fornire un inedito contributo allo studio della fortuna settecentesca dei manoscritti degli apografi leonardeschi e del Trattato della pittura.

L'analisi del testo condotta nel saggio che qui si presenta, mette in evidenza la consapevolezza critica di de Piles nella definizione del tema della pittura di paesaggio, consapevolezza da lui acquisita attraverso la conoscenza diretta della letteratura artistica italiana, che Spataro sottolinea individuando richiami e citazioni alle fonti.

Ne viene fuori l'immagine di un critico d'arte erudito, la cui formazione si individua nell'ambito parigino e in quello italiano, grazie ai contatti maturati durante i soggiorni in Italia al seguito di Amelot de Gournay, ambasciatore di Francia, e confermati dalla già documentata amicizia con personalità del calibro di Carlo Cesare Malvasia.

Il contributo di Spataro aggiunge un interessante tassello allo studio delle teorie artistiche e della pratica della pittura di paesaggio, che attendevano ancora di essere approfondite. Attraverso un'accurata lettura del testo di de Piles, il saggio qui presentato restituisce il momento che segna il passaggio dalla rappresentazione del paesaggio ideale seicentesco a una concezione della natura legata alla visione diretta dei fenomeni e all'interpretazione soggettiva, che troverà espressione nel corso del Settecento.

VALTER CURZI



Il *Cours de peinture* di Roger de Piles  
La teoria della pittura di paesaggio nel primo Settecento



## Capitolo 1.

### Il *Cours de peinture par principes* di de Piles

#### 1.1. Roger de Piles e gli anni della scrittura *del Cours de peinture* (1708)

La lunga parrucca di folti ricci, nello stile inaugurato da Luigi XIV, la stoffa preziosa delle vesti e l'eleganza delle mani affusolate poggiate sul libro (fig. 1), sono gli elementi del ritratto di Roger de Piles (1635-1709) che meglio riescono nell'intento di coinvolgere lo spettatore al primo sguardo, rispondendo efficacemente al precetto sul fine ultimo della pittura da lui enunciato: "séduire nos yeux"<sup>1</sup>. L'immagine, incisa da Bernard Picart (1673-1733)<sup>2</sup>, riproduce il perduto autoritratto del critico francese, dipinto nel 1704 all'età di sessantotto anni<sup>3</sup> – come si legge nell'iscrizione al di sotto della cornice ovale<sup>4</sup>. L'effigie oggi più nota del campione dei rubenisti, si può considerare a tutti gli effetti il suo ritratto ufficiale.

Tradotto a stampa per volontà dello stesso de Piles, divenne infatti il ricordo di sé da inviare in dono agli amici<sup>5</sup>. Si può quindi facilmente supporre che de Piles, oltre a riscontrare una soddisfacente qualità nell'incisione, volesse tramandare tale immagine di sé ai posteri. Lo sguardo maturo, quasi trasognato e accompagnato da un leggero sorriso, reso con grande sensibilità da Picart, riesce a conferire al volto un'aria di misurato autocompiacimento, tipica di un uomo di cultura ormai affermato.

Nel 1704, quando dipingeva l'autoritratto, de Piles era impegnato nella scrittura delle conferenze accademiche, poi riunite nel *Cours de peinture*, pubblicato nel 1708 (fig. 2). A questa data, il proprio ruolo di intellettuale e intendente d'arte era ormai stato ufficialmente riconosciuto e apprezzato. Ma quelli della vita del critico francese furono lunghi anni di emarginazione, di dibattiti e di posizioni sempre

---

<sup>1</sup> "[...] elle nous conduit rapidement et directement vers fa fin, qui est de séduire nos yeux", De Piles 1708, p. 3; Puttfarken 1985, pp. 39-46.

<sup>2</sup> Sull'attività di Picart tra la Francia e l'Olanda, cfr. Bartelings 2010.

<sup>3</sup> De Piles fu iniziato alla pittura da Claude François (1614-1685), artista di scarsa fama, che aveva frequentato le botteghe di Simon Vouet e di Charles Le Brun, operando poi accanto a Poussin nella decorazione del Louvre. Claude François prese i voti nel 1644, entrando a far parte dei Frati Minori di Faubourg e pertanto viene ricordato col nome di Frère Luc. Sull'attività di de Piles come pittore e incisore, si veda Mirot 1924, p. 29-30 e pp. 73-74; Teyssèdre 1965, pp. 46-47; Thuillier 1989, XIV-XV; Allen 2005, p. 31, nota 61; Perini Folesani 2016, p. 9. Claude-François Fraguère, nella biografia di Roger de Piles – che precede l'edizione del 1715 dell'*Abrégé* (cfr. De Piles 1715, pp. n.n.) – a proposito dei dipinti del critico francese dirà: "Sa manière de peindre, consistait dans une imitation parfaite des objects, et dans une grande intelligence du Clair-obscur et du Coloris", cit. in Thuillier 1989, XIV. Su Fraguère, cfr. Allen 2005, p. 35, nota 75.

<sup>4</sup> Nato nel 1635, de Piles avrebbe compiuto sessantanove anni il 7 ottobre del 1704, Mirot 1924, p. 27.

<sup>5</sup> Per il biglietto, di mano di de Piles, che accompagnava l'invio della stampa, cfr. Teyssèdre 1965, p. 513, nota 4. La stessa posa, gli abiti e la parrucca vennero scelti da de Piles per il ritratto – perduto – del letterato Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711), che il critico francese dipinse nello stesso periodo, anche questo noto soltanto attraverso l'incisione, cfr. Teyssèdre 1965, p. 513, nota 3; per l'illustrazione, Mirot 1924, p. 79-80.

troppo distanti dal ferreo classicismo imposto dall'istituzione accademica francese, allora guidata da Charles Le Brun e con lui impegnata nello sforzo di unificare il linguaggio figurativo nazionale e renderlo competitivo, con l'intento di superare la scuola italiana, in particolare quella romana.

Voce più autorevole del partito del colorismo dei rubenisti, nella *querelle* che li contrappose ai poussinisti lebruniani<sup>6</sup>, de Piles combatté la propria battaglia al di fuori dell'accademia, principalmente attraverso i propri scritti<sup>7</sup>, indirizzati a un sempre più numeroso pubblico di collezionisti, amatori e curiosi, in grado ormai di orientare il gusto e il mercato<sup>8</sup>.

L'acceso dibattito tra gli esponenti delle due differenti posizioni aveva una ricaduta sul modo di concepire e indirizzare la didattica all'interno delle istituzioni accademiche, poiché stabilire che il primato andasse al colore avrebbe implicato una sostanziale modifica della lettura e delle finalità della pittura.

All'interno dell'Académie, la fazione maggioritaria di coloro che ritenevano che al disegno, alla scelta del soggetto – e di conseguenza alla fase dell'*inventio* – appartenesse il momento fondativo della pittura, vedeva in Poussin il proprio nume tutelare<sup>9</sup>. Al fare artistico veniva da loro associato uno scopo didattico che si concretizzava, attraverso il disegno, nella trasmissione del contenuto narrativo del soggetto, della storia e della morale dei personaggi e delle loro azioni, in continuità con la tradizione classicista e i precetti di Le Brun. Al contrario, attribuire un ruolo predominante al colorito – che comprendeva per de Piles anche il chiaroscuro<sup>10</sup> – significava assegnare maggiore importanza alla *dispositio*, attraverso le scelte cromatiche, l'accordo di luci e ombre, l'impiego delle differenti tonalità dei colori all'interno della composizione. Fine ultimo della pittura diventava allora quell'unità formale in grado di catturare lo sguardo dello spettatore e assicurare effetti di sorpresa e stupore, a prescindere dal soggetto rappresentato<sup>11</sup>. La pittura doveva sedurre l'occhio<sup>12</sup> prima ancora che la mente. Rubens era considerato l'artista che meglio aveva saputo raggiungere tale scopo e de Piles ne ricostruisce con grande zelo la biografia, contribuendo alla sua fortuna critica in Francia. Il concreto avvio di tale processo è intrapreso dal critico francese nel 1672, attraverso la preferenza per le opere del pittore di Anversa nella formazione della nuova galleria di dipinti del duca di Richelieu, aperta al pubblico nel 1676<sup>13</sup>.

---

<sup>6</sup> Le vicende sono ripercorse da Teyssèdre 1965; Failla 2014, pp. 81-84; Perini Folesani 2016.

<sup>7</sup> Soprattutto nel celebre *Dialogue sur le coloris* (1673) e nelle *Conversations sur la connoissance de la peinture* (1677), cfr. De Piles 1673, De Piles 2016, De Piles 1677. Per l'elenco completo delle opere a stampa di de Piles nelle varie edizioni e traduzioni, si veda l'*Appendice I* di Perini Folesani nell'edizione critica del *Dialogue*. De Piles 2016, pp. 211-217.

<sup>8</sup> Cfr. Puttfarken 1996, Costa 2016.

<sup>9</sup> Si veda sul tema almeno Wright Lee 2011, pp. 43-56.

<sup>10</sup> Perini Folesani 2016, pp. 61-62.

<sup>11</sup> Failla 2014, p. 82.

<sup>12</sup> De Piles 1708, p. 3.

<sup>13</sup> Per la biografia di Rubens, cfr. De Piles 1677, pp. 181-211; De Piles 1681, pp. 1-39; De Piles 1699, pp. 393-407. Si veda inoltre Puttfarken 1996, pp. 83-87. Il duca di Richelieu aveva perso la propria collezione nel 1672, per una partita a tennis con il re. I dipinti del Duca passarono quindi a Luigi XIV e Richelieu chiamò de Piles come consulente per la selezione delle opere

Assegnare alla pittura lo scopo primario di coinvolgere emotivamente lo spettatore, voleva dire abbandonare l'ordine canonico delle funzioni dell'oratoria associate alle arti figurative – secondo cui era necessario prima di tutto *docere*, poi *movere et delectare*<sup>14</sup> – ordine sul quale fino a quel momento si era fondata la nobilitazione dell'attività e del ruolo del pittore come intellettuale.

Dal momento che il soggetto del dipinto non ha più un peso determinante nel giudizio sulla qualità della pittura, viene meno la gerarchia dei generi fissata con grande rigore dall'Académie<sup>15</sup>: un quadro di paesaggio, ad esempio, poteva essere valutato alla stessa stregua di uno di storia.

Si comprende, quindi, quanto la battaglia di de Piles e di alcuni esponenti dell'accademia parigina – tra cui Gabriel Blanchard e Charles de la Fosse<sup>16</sup> – a favore del rinnovamento dei canoni estetici e della formazione dei pittori sia stata difficile da condurre in un campo dominato da personalità votate a una concezione delle arti e della didattica di stampo esclusivamente classicista.

Nel frattempo, però, divenuto segretario dell'ambasciatore di Francia Michel-Jean Amelot de Gournay<sup>17</sup>, de Piles aveva acquisito abilità diplomatiche tali che gli valsero la stima di Luigi XIV e di Louvois, ministro della Guerra. Per una curiosa coincidenza, come il proprio beniamino Rubens – impegnato sia nell'arte della pittura che in quella della diplomazia segreta<sup>18</sup> – de Piles fu inviato in missione a Graz, nel 1685 – per individuare le strategie dell'Impero asburgico nei confronti della Francia – e nel 1693 nei Paesi Bassi, per favorire la chiusura della Guerra della Grande Alleanza (1688-1697) con un trattato di pace<sup>19</sup>. Qui però, intercettate le sue lettere, venne imprigionato per quattro anni nel castello di Loevenstein, dove ebbe modo di scrivere l'*Abrégé de la vie de peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, edito nel 1699, due anni dopo aver fatto ritorno a Parigi<sup>20</sup>.

Proprio nell'anno della pubblicazione del volume dedicato alle vite degli artisti, scritte nel periodo della prigionia olandese, la *guerre pittoresque* tra poussinisti e rubenisti si era conclusa con il lieto fine per i secondi, che si ritrovano alla guida dell'istituzione parigina, operando un cambiamento radicale, più

---

di una seconda raccolta. Nel 1676 venne stampata la prima descrizione anonima della nuova collezione, di cui fu autore in realtà de Piles, che la inserì anche nelle *Conversations* e successivamente nella *Dissertation* del 1681, cfr. Perini Folesani 2016, p. 108, nota 297; Teyssèdre 1963.

<sup>14</sup> Wright Lee 2011, pp. 75-79; su de Piles, Perini Folesani 2016, p. 111.

<sup>15</sup> Cfr. Kirchner 1997.

<sup>16</sup> Michel 2018, pp. 53-56. Sulla conferenza accademica tenuta da Blanchard a favore del colore nel 1671, cfr. Perini Folesani 2016, p. 76, nota 220 e *passim*.

<sup>17</sup> De Piles fu prima di tutto suo precettore dal 1662 al 1671 e lo accompagnò nel Grand Tour in Italia (1673-74). Successivamente, divenuto Amelot ambasciatore, de Piles in qualità di suo segretario, lo seguì a Venezia (1682-85), in Svizzera (1688-89) e in Spagna (1705), cfr. Mirot 1924, pp. 31-35; Thuillier 1989, X-XI; Perini Folesani 2016, p. 10.

<sup>18</sup> Cfr. Keblusek 2011, pp. 153-56; Puttfarken 1996, pp. 85-86.

<sup>19</sup> Sulle missioni diplomatiche di de Piles, cfr. Mirot 1924, pp. 49-56; Thuillier 1989, XII-XIII; Puttfarken 1990, p. 6; Keblusek 2011, p. 153; Perini Folesani 2016, pp. 10-11.

<sup>20</sup> Lo studio più approfondito sull'*Abrégé* rimane quello pubblicato da Teyssèdre, tratto dalla tesi di dottorato, cfr. Teyssèdre 1964.

tardi descritto efficacemente dalla frase di Antoine Coypel: “les Rubens ont chassé les Poussins” e di conseguenza “tout à changé de face”<sup>21</sup>.

Nel gennaio del 1699, infatti, Jules Hardouin-Mansart era stato nominato Soprintendente dei Bâtimens du Roi e protettore dell’Académie parigina<sup>22</sup>; poco più tardi, il 7 aprile dello stesso anno, Charles de la Fosse – amico di de Piles, militante nella fazione dei rubenisti – divenne direttore della stessa istituzione<sup>23</sup>.

Mansart appoggiò la dottrina di coloro che sostenevano l’importanza del colorito, dottrina che divenne quindi il programma ufficiale dell’Académie, condotta ora verso una svolta.

In un clima tale, il 25 aprile del 1699 de Piles venne nominato Consigliere Onorario<sup>24</sup>: il critico francese divenne di fatto il teorico ufficiale e il principale oratore nelle adunanze dell’Académie, fino alla morte nel 1709. Dai *Procès-Verbaux*, pubblicati da Montaiglon alla fine del XIX secolo<sup>25</sup>, si comprende infatti che le sue conferenze furono tra le poche ad essere presentate ex-novo e che vennero quasi tutte lette una seconda volta, spesso in presenza di Mansart<sup>26</sup>.

Nel primo intervento pubblico del 16 maggio 1699, de Piles presentò al consesso accademico il suo *Abrégé*, fresco di stampa<sup>27</sup>. L’operazione può apparire anche sorprendente, dal momento che il volume non era stato concepito dal critico francese come manuale per artisti colti o accademici eruditi. Le sue biografie, molto sintetiche, riportavano notizie essenziali su ogni artista, quel tanto che poteva bastare all’*homme d’esprit* o *homme de bon sens* che avesse voluto avvicinarsi alla pittura per avviare la propria collezione o intrattenere conversazioni mondane sull’arte. Non si trattava quindi di specialisti o colti intenditori: il pubblico ideale di de Piles non apparteneva cioè a quelle categorie di fruitori che fino a quel momento erano stati privilegiati dall’accademia parigina<sup>28</sup>. De Piles si rivolge al nuovo gruppo di amatori d’arte, che si andava affermando nella società francese dell’epoca e che affollerà più tardi i *Salons* parigini.

---

<sup>21</sup> Coypel 1721, p. 20, cit. in Gauna 2020, pp. 51-52. Su Antoine Coypel teorico dell’arte si vedano Garnier 1989, pp. 65-77 e Schille 1996.

Riflette su tale cambiamento il percorso della recentissima mostra di Torino, dedicata alla produzione artistica romana, torinese e parigina tra il 1680 e il 1750, si vedano i saggi del catalogo *Sfida al Barocco* 2020, oltre al contributo di Chiara Gauna qui citato.

<sup>22</sup> Rispettivamente il 23 e il 29 gennaio 1699, cfr. Lichtenstein, Michel 2009, p. 15; Michel 2018, p. 63.

<sup>23</sup> Su Charles de la Fosse, cfr. *Charles de la Fosse* 2015 e Bonfait, Sarrazin 2019.

<sup>24</sup> Teyssèdre 1965, p. 461.

<sup>25</sup> *Procès-verbaux* 1875-92.

<sup>26</sup> Lichtenstein, Michel 2009, p. 17.

<sup>27</sup> Lichtenstein, Michel 2009, p. 27.

<sup>28</sup> Si vedano Teyssèdre 1964, pp. 22-32; Puttfarcken 1996; Costa 2016. Sull’importanza che assunsero nel corso del Settecento i conoscitori, anche in seno all’Académie, si veda Guichard 2008 ed Id. 2012.

Sembra evidente che proprio con la presentazione di una simile raccolta, il critico francese abbia voluto rendere ufficialmente noto un diverso approccio alla divulgazione del sapere, in linea con l'idea già da lui espressa nelle *Conversations*, quando dichiarava di indirizzare la propria opera a “qui ne sera point instruit des préceptes de l'Art”<sup>29</sup>, perché è cosa ben strana – diceva – che i quadri siano fatti esclusivamente per i pittori e i concerti solo per i musicisti<sup>30</sup>. Una lezione di modernità, i cui frutti arriveranno a piena maturazione più di un secolo dopo.

La prima conferenza accademica, letta da de Piles il 6 luglio 1699<sup>31</sup>, porta l'eloquente titolo di *De la nécessité d'établir des principes et des moyens d'y parvenir*, presentandosi come manifesto e programma di lavoro. Il testo integrale è stato trascritto per volere di Mansart nei registri dell'Accademia, i *Procès-verbaux*<sup>32</sup>, a testimonianza della considerazione riservata a de Piles in questo momento. Il protettore dell'Académie riteneva che il primo discorso pronunciato dal critico francese fosse tra le “choses qu'elle [l'Académie] régarde comme les plus précieuses” e per questo, caso raro, riportato integralmente<sup>33</sup>.

La ricerca dei fondamenti della pittura è espressa da de Piles con grande fiducia nella ragione umana – per cui si è parlato anche di echi cartesiani<sup>34</sup> – e la necessità di fissare dei principi universali in uno statuto è da lui dichiarata paragonando la teoria artistica a una bussola, in grado di guidare la nave dell'Académie nella traversata di tutti i mari del mondo<sup>35</sup>.

De Piles intende convincere l'assemblea della necessità di fondare un sistema di precetti e massime che provengano essenzialmente dalla ragione, dalla capacità di leggere la causa degli effetti prodotti dalla pittura sui sensi, al di là del dibattito tra antichi e moderni.

La nuova teoria artistica, che intende mettere a punto, si fonda sulla pratica della pittura, sulla tecnica, che de Piles chiama *science*, e vuole essere normativa, con l'obiettivo di definire uno stile univoco, in un'accademia unita. Tale necessità trova fondamento già nell'*Abrégé*, quando, nel discernere i vari caratteri delle scuole nazionali, de Piles dichiara di non riuscire a definire lo stile distintivo di quella francese

---

<sup>29</sup> De Piles 1677, p. 21.

<sup>30</sup> “Ce seroit une chose bien estrange, que les Tableaux ne fussent faits que pour les Peintres, et les Concertes pour les Musiciens”, De Piles 1677, p. 21; cfr. Puttfarken 1996.

<sup>31</sup> Lichtenstein, Michel 2009, pp. 28-32; Saint Girons 1997.

<sup>32</sup> *Procès-verbaux*, tome III, pp. 269-274.

<sup>33</sup> *Procès-verbaux*, tome III, 6 juillet 1699, pp. 268.

<sup>34</sup> Saint Girons 1997, pp. 84-85.

<sup>35</sup> Saint Girons 1997, pp. 90, 96. Probabilmente de Piles cita il cap. XXIII del *Trattato della pittura* di Leonardo, stampato a Parigi nella versione italiana e francese nel 1651, in cui si fa riferimento all'importanza di edificare la pratica artistica sulla base di una conoscenza teoretica. L'atteggiamento contrario, si legge, sarebbe equivalente a quello dei “nocchieri ch'entrano in mare sopra nave senza timone o bussola”, cfr. *Traité* 1651, p. 6; *Trattato* 1651, p. 5.

poiché, a suo dire, i pittori della propria nazione hanno adottato modalità espressive molto differenti uno dall'altro, a seconda della formazione o del fatto di aver soggiornato o meno in Italia<sup>36</sup>.

Come è stato messo in evidenza, quella del critico francese è una retorica razionale<sup>37</sup> e sistematico è il contenuto delle successive conferenze che terrà all'Académie, che qui è il caso di elencare secondo l'ordine in cui vengono riportate nei registri accademici<sup>38</sup>.

Il 5 giugno dell'anno successivo, de Piles pronunciò una conferenza – riletta anche nell'adunanza del mese di luglio – che ebbe come soggetto il chiaroscuro<sup>39</sup>. Sarà poi la volta di un discorso dedicato all'*inventio* (7 agosto 1700), anche questo replicato (6 novembre 1700)<sup>40</sup>. Le conferenze del 1701 riguarderanno invece il rapporto tra poesia e pittura (7 maggio 1701, con riletture in presenza di Mansart il 20 giugno)<sup>41</sup> e la descrizione della *Scuola di Atene* di Raffaello (4 giugno 1701)<sup>42</sup>.

Il 1702 sarà dominato dalle *conférences* di Louis Joblot, nuovo docente di ottica e prospettiva dell'Académie<sup>43</sup> e, anche per l'anno successivo, nei registri delle adunanze non sono riportati interventi di de Piles. Questi tornerà a intrattenere il collegio accademico nel 1704, quando pronuncerà un discorso sulla “*disposition des draperies*”<sup>44</sup> (il 1° marzo, con replica il 5 aprile) – tema fondamentale della didattica in accademia<sup>45</sup>, a cui seguirà una conferenza sulla *Disposition* (3 settembre)<sup>46</sup> – argomento cruciale, come si accennava, per la teoria del critico francese – anche questo proposto una seconda volta con una riletture nel novembre dello stesso anno<sup>47</sup>. Il 7 marzo 1705, il critico francese dedicherà un di-

---

<sup>36</sup> De Piles 1699, pp. 528-532, cit. in Gauna 2020, p. 49; si veda inoltre Teyssèdre 1964, in particolare le pp. 171-186.

<sup>37</sup> Saint Girons 1997, p. 91.

<sup>38</sup> *Procès-verbaux*, tome III e tome IV.

<sup>39</sup> Poiché i manoscritti delle conferenze di de Piles risultavano ormai perduti – ad eccezione di uno, nel terzo volume della raccolta delle *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, gli autori hanno scelto di riportare i capitoli del *Cours de peinture*, nell'edizione del 1708, dal momento che il loro contenuto risulta coerente con i titoli riportati nei *Procès-verbaux* per i discorsi tenuti dal critico francese in accademia, cfr. Lichtenstein, Michel 2009, p. 17 e per la prima conferenza, pp. 37-46.

<sup>40</sup> *Procès-verbaux*, tome III, p. 299; Lichtenstein, Michel 2009, pp. 49-59.

<sup>41</sup> *Procès-verbaux*, tome III, pp. 316-317; Lichtenstein, Michel 2009, pp. 61-78.

<sup>42</sup> *Procès-verbaux*, tome III, p. 316; Lichtenstein, Michel 2009, pp. 79-85.

<sup>43</sup> Lichtenstein, Michel 2009, pp. 86-97. Sulla ripresa dello studio della prospettiva anche nell'accademia romana, cfr. Ventra 2020, p. 137.

<sup>44</sup> *Procès-verbaux*, tome III, p. 387.

<sup>45</sup> Lichtenstein, Michel 2009, pp. 101-110.

<sup>46</sup> *Procès-verbaux*, tome III, p. 402.

<sup>47</sup> Lichtenstein, Michel 2009, pp. 111-120.

scorso a “le vray dans la Peinture”<sup>48</sup>, finora l’unico (ad eccezione del primo) ricostruito filologicamente, dal momento che se ne conserva il testo in un manoscritto individuato di recente<sup>49</sup>.

Allo stato attuale degli studi, il contenuto esatto di tutte le altre conferenze di de Piles resta sconosciuto, fatta eccezione per l’indicazione generale degli argomenti che, come si è potuto vedere, sono a noi noti tramite i registri dei *Procès-verbaux*.

Nel 1706, il critico francese tratterà pubblicamente il tema del disegno (7 agosto)<sup>50</sup>, tema che di norma non viene associato alle sue teorie, ma che, come avremo modo di vedere, è comunque da lui considerato momento imprescindibile della formazione del pittore.

Il ciclo delle conferenze di de Piles, dedicate ai principi della pittura, si conclude con un intervento che riassume tutti gli altri: “l’ordre que les Estudians doivent tenir dans les études” (4 settembre 1706)<sup>51</sup> che, come suggerisce il titolo, propone di mettere a sistema, in un programma organico, le parti da lui trattate singolarmente, rendendo ancor più esplicito lo scopo pratico e didattico dei suoi precedenti interventi<sup>52</sup>.

Fin dall’inizio, probabilmente, l’intento di de Piles era quello di riunire il contenuto dei discorsi all’Académie in un manuale, facendo nuovamente della scrittura il mezzo prediletto per il dialogo con il pubblico. È quindi chiaramente riconducibile a questa idea la genesi *Cours de peinture par principes*. Il progetto viene da lui espressamente dichiarato il 4 febbraio 1708<sup>53</sup>, quando pronuncerà un discorso “qui devoit servir de Préface à un livre qu’il doit donner dans un peu au public sur les préceptes de la Peinture”. Il proposito otterrà grande consenso, dal momento che “L’Académie, qui a pris beaucoup de plaisir dans cette lecture, l’a sollicité de faire travailler au plus tost a cette ouvrage pour en pouvoir jouir”<sup>54</sup>. L’opera, stampata nel marzo del 1708, è presentata da de Piles il 5 maggio dello stesso anno, in occasione del suo ultimo intervento accademico<sup>55</sup>: il *Cours de peinture par principes* viene così consegnato ai giovani artisti e a quel nuovo pubblico di amatori e curiosi, che era cresciuto leggendo le prime opere del critico francese<sup>56</sup>. Pochi giorni dopo, il 26 maggio, muore Mansart, che lo aveva sempre sostenuto, e poco più tardi, anche de Piles, ormai gravemente malato, si spegnerà il 5 aprile del 1709.

---

<sup>48</sup> *Procès-verbaux*, tome IV, p. 5.

<sup>49</sup> Il manoscritto è conservato a Parigi, presso la Biblioteca dell’École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, ms. 180: il testo risulta identico a quello pubblicato da de Piles nel capitolo corrispondente del *Cours de peinture* del 1708, e quindi riportato in Lichtenstein, cfr. Michel 2009, pp. 121-127.

<sup>50</sup> *Procès-verbaux*, tome IV, p. 32; Lichtenstein, Michel 2009, pp. 156-171.

<sup>51</sup> *Procès-verbaux*, tome IV, p. 33.

<sup>52</sup> Lichtenstein, Michel 2009, pp. 156-181.

<sup>53</sup> *Procès-verbaux*, tome IV, pp. 57-58.

<sup>54</sup> Lichtenstein, Michel 2009, pp. 261-270.

<sup>55</sup> *Procès-verbaux*, tome IV, p. 61; Lichtenstein, Michel 2009, p. 271.

<sup>56</sup> L’opera fu stampata il 6 marzo 1708, come riporta l’iscrizione nelle ultime pagine del volume, cfr. De Piles 1708, p. n.n.

Come è stato più volte notato<sup>57</sup>, gli argomenti citati nei *Procès-verbaux*, che corrispondono alle conferenze del critico francese, sono gli stessi che ritornano nei capitoli del *Cours* (ad eccezione delle parti dedicate al colorito, al ritratto e al paesaggio, che non risultano essere state oggetto di singoli interventi all'Académie). In virtù di tale coincidenza e del fatto che il manoscritto dell'unica conferenza a noi finora pervenuto – di cui si è detto poco sopra<sup>58</sup> – è perfettamente sovrapponibile al testo del capitolo *Du vrai dans la peinture*<sup>59</sup> nell'edizione a stampa del *Cours*, sembra lecito pensare che, per la pubblicazione del 1708, de Piles non abbia modificato di molto i discorsi preparati per le letture accademiche<sup>60</sup>.

L'entusiasmo nei confronti dell'opera di de Piles al momento della presentazione, rintracciabile – come si è visto – nei verbali dell'Académie, risponde evidentemente ad una nuova linea di apertura dell'istituzione verso un pubblico meno colto. La benedizione del consesso accademico che ottiene il *Cours* sarebbe stata impensabile sotto la direzione di Le Brun, non soltanto per i contenuti, ma anche per lo stile narrativo adottato dal critico francese. De Piles usa una lingua accessibile anche ai non addetti ai lavori, impiega metafore e dispone esempi pratici e calzanti, con un registro che appare quasi colloquiale, nell'intenzione – dichiarata anche nel primo discorso accademico del 1699 – di definire una volta per tutte i principi della pittura<sup>61</sup>.

Nella prefazione all'opera, il critico francese afferma senza indugi di non rivolgersi a coloro che sono “tout à fait savants en Peinture”, ma nemmeno a quelli che sono “tout à fait ignorants”: de Piles scrive quindi per chi è nato con una naturale inclinazione per le belle arti e per coloro che abbiano avuto modo di intrattenersi in conversazioni con abili conoscitori e colti pittori; ma soprattutto indirizza il suo scritto ai giovani studenti che seguiranno “la bonne voie” da lui tracciata<sup>62</sup>.

Il *Journal des Sçavans* dedica al *Cours* una recensione molto dettagliata, pubblicandola il 26 giugno del 1708<sup>63</sup>. L'incipit riflette i desideri dell'autore: “voici un des ces Livres qui peuvent également plaire à tout le monde”<sup>64</sup>.

Pur essendo il *Cours* uno di quei libri che potranno appunto coinvolgere tutti i lettori, sarà nondimeno utile ai pittori, che “y trouveront des instructions tres importantes. Ils y verront tout de suite, et dans

---

<sup>57</sup> Thuillier 1989, XXIII; Lichtenstein, Michel 2009, p. 17 e pp. 121-127.

<sup>58</sup> Cfr. *supra*, nota 49.

<sup>59</sup> De Piles 1708, pp. 29-43.

<sup>60</sup> Per gli stessi motivi, Lichtenstein e Michel riportano i capitoli del *Cours* nell'edizione delle *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, cfr. Lichtenstein, Michel 2009, p. 17.

<sup>61</sup> Intenzione ribadita nella prefazione dell'opera, cfr. De Piles 1708, pp. 2-28.

<sup>62</sup> De Piles 1708, p. 26.

<sup>63</sup> *Journal des Sçavans* 1708, pp. 493-507. Nella recensione viene specificato che le pagine del libro in cui de Piles descrive le opere di Zumbo nella collezione di Jacques Le Hay (cfr. De Piles 1708, pp. 473-488) era già stata pubblicata sulle pagine del *Journal* l'anno precedente, cfr. *Supplément du Journal des Sçavans*, 1707, pp. 505-511.

<sup>64</sup> *Journal des Sçavans* 1708, p. 493.

un ordre très-naturel les principes de leur Art expliquez, et mis dan un jour, où ils ne le ont peut-être jamais vûs”<sup>65</sup>. La vocazione didattica dell’opera è più volte ribadita nella recensione del *Journal des Sçavans*, dove viene compresa la volontà di rendere i contenuti accademici accattivanti e alla portata di tutti, così come, secondo le teorie di de Piles, la pittura stessa doveva essere in grado di richiamare l’attenzione dello spettatore, anche di quello meno raffinato. Proprio quest’ultimo è preso in considerazione nelle pagine del *Journal des Sçavant*, tra gli elogi della bontà e dell’efficacia dell’opera di de Piles, in grado di trasformare in conoscitori anche coloro che non avessero “jamais fait attention à la Peinture”<sup>66</sup>.

De Piles è il primo a concepire una teoria della pittura partendo dalla percezione *a posteriori* dello spettatore<sup>67</sup>, teoria tutta desunta quindi dall’esperienza del fruitore e tesa alla ricerca delle cause del successo di un buon dipinto, da lui individuate nel corretto uso del chiaroscuro, del colorito e dell’aderenza al vero.

Il *Journal des Sçavant* si sofferma anche sulla recensione della *Balance des peintres*<sup>68</sup>, successivamente divenuta celebre in quanto operazione singolare nel coevo panorama critico<sup>69</sup>, che riporta in forma schematica il giudizio di de Piles su un gruppo di pittori rappresentanti le scuole nazionali, attribuendo un voto da 0 a 20 a ogni componente della pittura: *composition, dessein, coloris, expression*. Anche se Schlosser, non ebbe grande considerazione della *Balance*<sup>70</sup>, capì ovviamente che la proposta di de Piles andava considerata nel contesto di una più ampia volontà di determinare una teoria sistematica ed oggettiva, volontà a cui risponde l’intera ultima opera del critico francese.

Il contenuto della *Balance* – che molto spesso è l’unica ragione per cui il *Cours* viene citato negli studi – anche isolato dal contesto dell’intero volume riesce ad offrire un efficace resoconto di come i canoni fossero mutati rispetto all’epoca di Le Brun. I voti di Poussin, più modesti del previsto, contrastano con il giudizio complessivo su Rubens, Raffaello, Tiziano, Giorgione, Rembrandt o Van Dyck<sup>71</sup>. Tale mutazione è del tutto coerente con quanto esprimerà il già citato Antoine Coypel poco più tardi, circa l’affermarsi di nuovi *Maîtres* in quel periodo, facendo particolare riferimento al Seicento olandese<sup>72</sup>. La

---

<sup>65</sup> *Journal des Sçavans* 1708, p. 493.

<sup>66</sup> *Journal des Sçavans* 1708, p. 494.

<sup>67</sup> Cfr. Alpers 1996.

<sup>68</sup> Cfr. De Piles 1708, pp. 489-493 e segg.

<sup>69</sup> Sebbene ne sia stato individuato un prototipo in Scannelli, si veda Perini Folesani 2013, p. 266.

<sup>70</sup> Schlosser 1964, pp. 633, 699-702. La *Balance* è stata oggetto di numerosi contributi, soprattutto dagli anni cinquanta del Novecento (Steezman 1954; Heiland 1958; Studdert Kennedy 1974), che ne hanno indagato la ricezione nel Settecento, in particolare nell’esempio della satira di Hogarth (Krysmanski, 1997). Più di recente la *Balance* è stata analizzata anche da un punto di vista statistico, per il valore economico delle opere d’arte: si vedano, tra gli altri, Ginsburgh, Weyers 2002 e Graddy 2013, oltre alla discussione su questo filone di studi con relativa bibliografia in Perini Folesani 2016, p. 2, nota 3.

<sup>71</sup> Se ne vedano gli interessanti diagrammi che Teyssèdre ricava per ogni scuola nazionale, cfr. Teyssèdre 1964, pp. 171-186.

<sup>72</sup> “[...] l’on a vû mépriser pour ainsi dire, tout ce qui n’étoit point Poussin: L’Albane a eu son tour: les Rubens, les Wandecis, les Bassans étoient proscrits: ensuite malgré toutes les rares beautez qui s’y trouvent, les Rubens ont chassé les

coincidenza è ovviamente ulteriore testimonianza di quanto incisero nella vita dell'Académie le idee di de Piles e il periodo che vide Charles de la Fosse direttore e Mansart protettore.

Nel *Cours de peinture par principes* è facilmente individuabile un'efficace sintesi di tutti gli elementi che de Piles ha sviluppato nell'arco di quarant'anni di carriera, espressi in toni meno polemici di quanto fosse stato necessario nel *Dialogue* o nelle prime pubblicazioni, uscite nel pieno della *guerre pittoresque*, che hanno goduto finora di maggiore fortuna critica. Probabilmente a causa dell'aver visto la luce in tempo di pace, il *Cours de peinture* sembra non avere la stessa forza degli altri scritti, prova ne è che – fatta eccezione per la *Balance* – l'opera non ha mai occupato un vero e proprio spazio di rilievo nelle riflessioni dedicate alla produzione del critico francese<sup>73</sup> (anche queste, va detto, meno numerose di quanto meriterebbe il pensiero dell'autore per lucidità e lungimiranza)<sup>74</sup>. Eppure, l'ultimo lavoro di de Piles, oltre a presentare la versione più meditata e matura delle proprie teorie, dovrebbe a pieno titolo essere considerata una novità editoriale nel suo genere: un trattato sulla pittura concepito in ambito accademico per essere però fruito sia dentro sia fuori dall'Académie e da un vasto pubblico. Certamente testimone del suo tempo, il *Cours* e i suoi precetti riflettono le necessità di normalizzare la pratica artistica attraverso la teoria e di costituire una moderna scuola nazionale, condividendo e rispettando gli obiettivi di Mansart.

## 1.2. Il ms. Ashburnham 1752 della Biblioteca Laurenziana e la genesi del *Cours de peinture*

Nell'esaminare gli argomenti dei discorsi tenuti da de Piles all'Académie, tra il 1699 e il 1708, si è potuto notare che i temi da lui presentati nelle adunanze sono confluiti nei titoli delle diverse sezioni del *Cours de peinture*. Fatta eccezione per la prima conferenza di carattere metodologico – non inclusa nella pubblicazione del 1708<sup>75</sup>, ma riprodotta integralmente nei *Procès-verbaux*<sup>76</sup> – era stato finora individuato un unico manoscritto contenente il testo originale di uno dei discorsi accademici di de Piles<sup>77</sup>, che coincide perfettamente al capitolo *Du vrai dans la peinture* dell'ultima opera pubblicata dal critico

---

Poussins: les Rimbrants ont été les seuls modèles que l'on a tâché d'imiter: tout a changé de face, et les louanges que son a donné successivement à tous ces Maîtres respectables, ont toujours été sans reserve et aux dépens de ceux qui ne se trouvoient plus en grace”, Coypel 1721, p. 20, cit. anche in Gauna 2020, p. 51-52.

<sup>73</sup> Se non per trovare tra le sue pagine una conferma della continuità del pensiero di de Piles.

<sup>74</sup> A tal proposito, Perini Folesani 2016, pp. 1-8.

<sup>75</sup> Come si è già accennato, si tratta del discorso pronunciato il 7 marzo 1705, cfr. *supra*, p. 13-14.

<sup>76</sup> Cfr. *supra*, p. 12.

<sup>77</sup> Parigi, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, ms. 180, cfr. *supra*, nota 49.

francese<sup>78</sup>. Il ritrovamento ha così persuaso gli studiosi che il processo sottostante la genesi di quella sezione potesse essere esteso anche al resto dell'opera, ipotizzando che l'intero *Cours de peinture* non fosse altro che la raccolta delle conferenze lette da de Piles in accademia.

I *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, pubblicati negli ultimi decenni dell'Ottocento da Anatole de Montaiglon<sup>79</sup>, solo in rari casi riportano i testi delle conferenze lette dagli accademici. Così quando non è possibile recuperarne i contenuti attraverso documenti, raccolte o pubblicazioni degli autori stessi<sup>80</sup>, le intere sessioni e i diversi motivi del dibattito critico in seno all'Académie risultano perduti.

Un inedito manoscritto, conservato a Firenze presso la Biblioteca Medicea Laurenziana<sup>81</sup>, contiene parte dei testi originali dei discorsi accademici di de Piles e un testimone mutilo della prima stesura del *Cours de peinture*. Il codice è da individuarsi tra quei documenti che consentono di ricostruire filologicamente le conferenze dell'Académie e il lavoro del critico francese per la sua ultima opera.

Si tratta del manoscritto 1752 del *Fondo Ashburnham*, che riporta sul dorso anche una più antica segnatura, n. 1672, e il titolo di *Recueil relatif à la peinture*<sup>82</sup>. La legatura ottocentesca, a cui consegue l'evidente rifilatura delle carte<sup>83</sup>, fa pensare che il codice sia stato probabilmente rilegato quando ormai faceva parte della biblioteca di Lord Bertrand IV conte di Ashburnham (1797-1878), che aveva acquistato nel 1847 i manoscritti della raccolta del matematico e bibliofilo Guglielmo Libri (1803-1869), di cui l'Ashb. 1752 faceva originariamente parte.

---

<sup>78</sup> De Piles 1708, pp. 29-43.

<sup>79</sup> *Procès-verbaux* 1875-92.

<sup>80</sup> Operazione di recente messa a punto nell'edizione critica integrale curata da Lichtenstein e Michel, delle *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, fino al 1792, cfr. Lichtenstein, Michel 2006-2015.

<sup>81</sup> Ringrazio Janis Bell per avermi invitata a studiare il manoscritto del *Fondo Ashburnham* da lei segnalato in Bell 2002, p. 298, n. 85.

<sup>82</sup> Codice cartaceo, misure varie, massima 240x182 mm. Inizia con "Mon dessein n'est pas de soutenir que la Peinture" e finisce con "et rejoindre leurs avis avec sa propre experience". Contenuto: *Parallele de la Peinture et de la Poesie. Dissertation*, c.1r; *Dissertation ou L'on examine si la Poesie est preferable a la Peinture*, c.2r-20r; *Pour servir d'Exemple au traité de L'Invention. Description de l'Ecole d'Atenes Tableau de Raphaël*, cc.21r-28v; *De l'Invention*, c. 31r; *De l'Invention: Discours pour ouvrir la conference du premier Samedi d'Aoust 1700*, cc. 32r-41r; *De la Disposition*, cc.43 v.-56v; *De la disposition*, c. 44v.; *De la distribution des objects en general*, c. 44v; *Du choix des attitudes*, c. 46r; *Du contraste*, c. 47r; *Du Draperies*, c. 48r; *Du Tout Ensemble*, c. 48r-52v; *De l'entousiasme*, cc. 52v-55v; *Responses a quelque objections*, cc. 55v-56v; *Du vrai dans la peinture*, c. 58r; *Du Vrai dans la Peinture*, cc. 59r-65r; *Copie de la lettre de Mr. Du Guet aM.e de Vienbourg qui lui avait envoyé le traite cy Devant*, cc. 65v-67v; *Discours sur le Clairobscur*, c. 70r; *Discours sur le Clairobscur*, cc. 71r-78r; *Sur la maniere de faire les portraits*, cc. 80r-85r; *S'il est apropos de corriger les defauts du Naturel dans les Portraits*, cc. 85r-103v; *Des Draperies*, c. 104r; *Des Draperies*, c. 105r; *De l'ordre des Plis*, cc. 105v-108v; *De la diverse nature des étoffes*, cc. 108v-110v; *De la variete de couleurs dans les étoffes*, cc. 112v-113v; *La varieté des couleurs dans les étoffes*, c. 113v; *Du Paysage*, c. 116r; *Du Paysage*, c. 117r-119r; *Des sites*, cc. 119r-119v; *Des accidens*, cc. 120r-122r; *Des Lontains des Montagnes*, cc. 122r-123r; *Du Gazon*, cc. 123r-123v; *Du Roches*, cc. 123v-124r; *Des Terrains*, cc. 174r-174v; *Des Terrasses*, c. 174v; *Des Fabriques*, cc. 174v-175r; *Des Eaux*, cc. 175r-176r; *Du Devant du Tableau*, cc. 176r-177r; *Des Plantes*, cc. 177r; *Des Figures*, cc. 177r-178r; *Des Arbres*, cc. 178v-180v; *De l'Etude du Paysage*, cc. 131v-135v; *Observations generales sur le Paysage*, cc. 175r-178r.

<sup>83</sup> Ringrazio la dott.ssa Silvia Scipioni della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze per la conferma delle informazioni codicologiche.

L'indice del *Fondo Libri* della biblioteca del conte inglese riporta già la segnatura "1752", il titolo del codice e la datazione al XVII secolo<sup>84</sup>, che compaiono anche nella Relazione alla Camera dei Deputati e Disegno di legge per l'acquisto dei codici appartenenti alla Biblioteca Ashburnham, destinati alla Biblioteca Laurenziana, descritti nell'annesso Catalogo del 1884<sup>85</sup>. Probabilmente il numero della seconda segnatura, presente sul dorso del codice, è quindi da riferirsi all'originaria catalogazione di Guglielmo Libri.

Il manoscritto Ashb. 1752 si compone di una serie di nove fascicoli, ognuno dei quali riporta una numerazione originaria progressiva vergata ad inchiostro nero, in alto, sul recto e sul verso di ogni carta, che riparte da "1" per ogni singola unità. I fascicoli, cioè, risultano concepiti come parti autonome e sciolte. Alla numerazione originaria, se ne associa una più recente – che sarà qui preferita alla prima – segnata a matita in alto a destra su ogni carta.

Ognuna delle nove parti di cui è composto il manoscritto è dedicata a un diverso elemento della pittura e corrisponde al contenuto della maggior parte dei capitoli del *Cours de peinture*, che de Piles indica come *Traité*s nella prefazione dell'edizione a stampa<sup>86</sup>. Il titolo dell'argomento a cui è dedicato ogni singolo fascicolo del manoscritto, campeggia al centro della prima facciata: *Parallele de la Peinture et de la Poesie. Dissertation* (c.1r); *Pour servir d'Exemple au traité de L'Invention. Description de l'Ecole d'Atenes Tableau de Raphaël* (c.21r); *De l'Invention*, (c. 31r); *De la Disposition*, (c.43 v.); *Du vrai dans la peinture* (c. 58r)<sup>87</sup>; *Discours sur le Clairobscur* (c. 70r; fig. 7); *Sur la maniere de faire les portraits* (c. 80r); *Des Draperies* (c. 104r); *Du Paysage* (c. 116r).

Come si può notare da un rapido confronto con l'indice del *Cours de peinture*, l'ordine dei fascicoli non corrisponde a quello delle sezioni della versione pubblicata nel 1708 e mancano i capitoli *Du dessin*<sup>88</sup>, *Du Coloris*<sup>89</sup>, *De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la Peinture*<sup>90</sup>, oltre alle pagine dedicate alle opere di Zumbo nella collezione di Le Hay<sup>91</sup>. La loro assenza è probabilmente legata alla perdita di alcune parti del manoscritto prima della rilegatura dei fascicoli, dal momento che ogni unità appare indi-

---

<sup>84</sup> *Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Place* 1853, cat. num. 1752, p. n.n.

<sup>85</sup> L'elenco è consultabile online sul sito della Biblioteca Medicea Laurenziana (<https://www.bmlonline.it/libreria/cataloghi/fondo-ashburnham-catalogo/> link verificato il 13/02/2020).

<sup>86</sup> De Piles 1708, pp. 20-21 e 23.

<sup>87</sup> Il fascicolo contiene anche la lettera scritta da Jacques Joseph Duguet (cc. 65v-67v), riportata nel *Cours de peinture* (cfr. De Piles 1708, pp. 44-48). A differenza dell'edizione a stampa, nel manoscritto è indicato anche il nome della *Dame* a cui scrive Duguet, Madame de Vieu Bourg (o Viuxbourg), poi citata per lo stesso motivo anche nella biografia del mittente, cfr. Goujet 1741, p. 40. Nel manoscritto però viene omissa l'anno della lettera.

<sup>88</sup> De Piles 1708, pp. 126-176.

<sup>89</sup> De Piles 1708, pp. 302-361.

<sup>90</sup> De Piles 1708, pp. 378-419.

<sup>91</sup> De Piles 1708, pp. 473-488.

pendente dall'altra e il testo dell'Ashb. 1752 coincide grossomodo con quello dei corrispondenti capitoli del *Cours*.

Le correzioni o le postille ai margini del testo del manoscritto sono state redatte da due mani differenti ed è possibile ritrovarle tutte integrate nell'edizione a stampa del 1708. Né il testo – la cui elegante scrittura è stata eseguita da un calligrafo professionista – né le annotazioni risultano di mano di de Piles. Tale conclusione viene suggerita dal confronto tra il manoscritto Laurenziano e le postille autografe di de Piles, presenti sui margini di alcuni fogli dell'esemplare della *Felsina pittrice* di Malvasia posseduto dal critico francese e recentemente pubblicati<sup>92</sup>.

Alcune evidenze permettono di affermare che, nel loro insieme, i fascicoli dell'Ashb. 1752 rappresentano la copia di una prima stesura del *Cours de peinture*.

Ne è prova la presenza nell'Ashb. 1752, dell'illustrazione dedicata alla *Demonstration de l'unité d'object* inserita nell'edizione del capitolo *De la Disposition* (fig. 3), e presente anche alla c. 50r del manoscritto, nel fascicolo dedicato allo stesso argomento, priva però della didascalia che l'accompagna nella riproduzione a stampa, incisa da Pierre de Rochefort (fig. 4)<sup>93</sup>.

Probabilmente il piano dell'opera non era però ancora stato messo a punto nella fase di stesura che corrisponde al codice della Laurenziana, poiché – oltre alle correzioni e le integrazioni a cui si è accennato – nella sezione *Du clair-obscur* del manoscritto non compare l'illustrazione con lo studio delle luci e delle ombre sugli acini e sul grappolo d'uva, inserito invece a corredo dello stesso capitolo nella versione a stampa (fig. 5)<sup>94</sup>.

Il fascicolo del manoscritto che riguarda la parte *De la Disposition* (cc. 43r-57v) contiene un'indicazione di de Piles, che è poi stata copiata anche nell'edizione a stampa, in cui l'autore chiede che sia inserito in quel punto il *traité* sul *tout-ensemble*<sup>95</sup>. La frase sarà successivamente eliminata nell'edizione del 1766 del *Cours de peinture*<sup>96</sup>, ma è ulteriore prova della corrispondenza tra il manoscritto della Laurenziana e il testo che poi andrà alle stampe.

Il fascicolo dedicato all'invenzione (cc. 32r-41r), reca però un secondo titolo: *Discours pour ouvrir la conference du premier Samedi d'Aoust 1700* (fig. 6) e risulta evidente che si tratti del testo del terzo discorso

---

<sup>92</sup> Girotto 2017, in particolare p. 60, fig. IV.

<sup>93</sup> De Piles 1708, p. 108-109. Si tratta dell'esemplificazione di come, secondo de Piles, l'occhio colga in modo più nitido gli oggetti posti al centro della composizione e tale caratteristica deve essere considerata dal pittore per fare in modo che il dipinto catturi lo sguardo dello spettatore, sia immediatamente compreso e venga così raggiunto l'effetto del *tout-ensemble*.

<sup>94</sup> De Piles 1708, pp. 382-383. L'illustrazione intende mostrare l'uso corretto del chiaroscuro nella rappresentazione di oggetti singoli o di un gruppo di oggetti, dimostrando il modo in cui sia possibile raggiungere l'unità compositiva.

<sup>95</sup> "Le *Traité* que j'ai fait des Draperies doit être icy inseré. je passé au tout-ensemble", cfr. *Recueil relatif à la peinture*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, ms. Ashb. 1752, c. 48r. Per la stessa frase inserita anche nella prima edizione del *Cours*, cfr. De Piles 1708, p. 104.

<sup>96</sup> Cfr. De Piles 1766a, pp. 89-99.

pronunciato da de Piles all'Académie, il 7 agosto 1700. Lo stesso sembra possa dirsi anche per il *Discours sur le Clairobscur* (cc. 70r-78r), che potrebbe corrispondere al secondo intervento accademico del critico francese, anche se il titolo del fascicolo del manoscritto non riporta né la data, né altro riferimento alla lettura pubblica del contenuto (fig. 7)<sup>97</sup>. In entrambi i casi, il testo dei fascicoli dell'Ashb. 1752 è identico a quello dell'edizione a stampa del *Cours de peinture* del 1708, fatta eccezione per una breve aggiunta nella versione a stampa dell'ultima parte del capitolo sul chiaroscuro, che riguarda proprio la descrizione dell'illustrazione mancante nel codice laurenziano (fig. 5)<sup>98</sup>.

I due *Discours* possono quindi ora essere inseriti accanto al manoscritto della conferenza del 1705 già segnalato<sup>99</sup>, e confermare l'importanza dell'ultima opera di de Piles come documento della storia dell'Académie nei primi anni del Settecento, anche da un punto di vista più strettamente filologico.

### 1.3. “La pittura è arte scientifica e discorsiva”. La prima diffusione del *Cours de Peinture* in Italia e la successiva fortuna in Europa

Un interessante riferimento al *Cours de peinture* e a Roger de Piles<sup>100</sup>, è contenuto nel testo delle *Vite* di artisti dei secoli XVII e XVIII di Francesco Saverio Baldinucci (1662-1738)<sup>101</sup>, composto tra il 1725 e il 1730 circa<sup>102</sup>. La citazione – che qui sarà presa in esame – permette di entrare in una serie di vicende che si datano al periodo immediatamente successivo alla pubblicazione del testo del critico francese, testimoniandone una precoce fortuna ben oltre i confini francesi, dovuta soprattutto alle finalità e all'approccio didattico del *Cours de peinture*, condiviso in quel periodo anche dagli scritti dei pittori Antonio Franchi (1639-1709) e Lodovico Antonio David (1648-1739).

Nel raccogliere informazioni biografiche su un gruppo di artisti – in gran parte fiorentini – Francesco Saverio Baldinucci, figlio del più noto Filippo, riporta per esteso il testo di una lettera scritta a Firenze il 13 luglio 1709 da Antonio Franchi<sup>103</sup> al “celebre pittore Signor David”, ticinese di formazione

---

<sup>97</sup> Nell'edizione del 1708 del *Cours de peinture* i titoli dei capitoli corrispondenti ai fascicoli dell'Ashb. 1752 non riportano la parola *Discours*, cfr. De Piles 1708, pp. 49, 361.

<sup>98</sup> De Piles 1708, pp. 383-386, comprende anche l'illustrazione con il grappolo d'uva a cui si faceva già riferimento.

<sup>99</sup> Cfr. *supra*, nota 49.

<sup>100</sup> Baldinucci 1975, p. 50, nota 45.

<sup>101</sup> Il testo di Francesco Saverio Baldinucci, rimasto inedito fino al 1975, è contenuto nei due volumi del codice Palatino 565, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. *L'editio princeps* è stata curata da Anna Matteoli, cfr. Baldinucci 1975.

<sup>102</sup> Ancora intorno al 1730 l'opera non era evidentemente completata, come Matteoli mette in evidenza in diversi punti del testo. Viene ricordata infatti la morte del pittore Bartolomeo Bimbi come evento recente e vengono citate le *Vite* di Pascoli, il cui primo volume viene pubblicato infatti nel 1730, cfr. Baldinucci 1975, p. 9.

<sup>103</sup> Pittore nato a Villa Basilica in provincia di Lucca e vissuto tutta la vita a Firenze, dove morirà il 18 luglio 1709. Per una biografia di Franchi cfr. A.P. Torresi nell'introduzione a Franchi 2002, pp. IX-XII; Nannelli 1977.

veneziana ma residente a Roma dal 1686<sup>104</sup>. Dalle parole di Franchi si evince che aveva da poco ricevuto e letto una copia manoscritta del trattato di David, *Il disinganno delle principali notizie et erudizioni dell'Arti più nobili del disegno*, concepito in aperta polemica con la metodologia poco ortodossa di Vasari nel compilare le biografie dei pittori<sup>105</sup>. Il trattato di David – che non venne mai dato alle stampe e ad oggi risulta perduto – venne accolto con grandi elogi da Franchi, che ne apprezzava le posizioni antivasariane, già espresse nel 1704 ne *L'amore dell'arte ritratto ne gl'utili, e danni che la Pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura ed Architettura, ed ai principali virtuosi d'Italia*<sup>106</sup>. Come suggerisce il lungo titolo, l'opera di David – rimasta manoscritta<sup>107</sup> – polemizzava contro l'istituzione romana e l'impresa dell'*Aequa Potestas* delle arti di Pier Leone Ghezzi (1634-1721), entrando nel merito della formazione degli artisti. David, estimatore e studioso degli scritti di Leonardo<sup>108</sup>, si fa promotore della necessità di un vero ritorno agli insegnamenti di *theorica* (anatomia, prospettiva, geometria e ottica), con forte volontà riformatrice rispetto alla scarsa considerazione di quelle stesse materie scientifiche di cui Maratti ne indicava una conoscenza “tanto che basti” nella celebre incisione dell'*Accademia della pittura*<sup>109</sup>. Proprio il tema della didattica – oggetto anche del coevo *Cours de Peinture* di de Piles – era tra i principali interessi di Franchi, che in quel momento stava completando il *Trattato della Teorica Pittorresca*, di cui svela i titoli dei capitoli all'amico nella stessa lettera del 13 luglio 1709 riportata da Baldinucci. Sappiamo che precedentemente David era passato per Firenze e i due ebbero modo di confrontarsi anche dal vivo sul tema dello studio della pittura e della formazione dei giovani artisti<sup>110</sup>.

Nella lettera a David, prima di congedarsi, Antonio Franchi informa l'amico ticinese dell'esistenza di una recente pubblicazione verso cui mostra particolare curiosità:

---

<sup>104</sup> Baldinucci 1975, pp. 49-50; Nannelli 1977, pp. 357-359. Su Ludovico Antonio David, pittore ticinese formatosi a Venezia, cfr. Bassoli 1954; Capelli 2004; Marani 2004; Capelli 2007 e Ventra 2019, pp. 184-197.

<sup>105</sup> L'opera, sebbene ancora in fase di scrittura, viene elencata già da Pellegrino Antonio Orlandi nel suo *Abecedario pittorico* del 1704, riportandone forse il titolo del manoscritto o una descrizione di Franchi stesso: “*Il disinganno delle principali notizie, et erudizioni dell'Arti più / nobili del disegno, diviso in tre parti: la prima sopra la Scuola di / Toscana, e di Roma: la seconda sopra quella di Venezia: e la terza / sopra l'altra di Lombardia. Libro promesso alle stampe da Lodovico Antonio David Pittore in Roma, quale intende confutare le menzogne del / Vasari, e d'altri sì intorno all'opere, come alle vite de' principali Fondato- / ri delle Scuole Italiane, e di dare ragguaglio della vita di Famoso Correggio, / da lui ricercate con isquisite diligenze, e notizie non più intese*”, cfr. Orlandi 1704, p. 394. Lo stesso titolo riportato da Orlandi, viene copiato da C.T. de Murr nella *Bibliothèque de peinture, de sculpture, et de gravure*, che aggiunge: “C'est dommage que cet Ouvrage ne soit encore publié”, cfr. De Murr 1770, p. 29. Sul trattato di David si veda Nannelli 1977, p. 357, nota 66; Marani 2004, p. 91. David descrive il contenuto de *Il disinganno* ne *L'amore dell'arte*, cfr. Ventra 2019, p.187.

<sup>106</sup> L'opera fu resa nota per la prima volta nel 1976, cfr. Turner 1976; successivamente, Pangrazi 2012, pp. 57-125 si dedica soprattutto al terzo discorso contenuto nel trattato; di recente Ventra 2019, pp. 184-197 ha restituito al testo di David una più completa riflessione critica.

<sup>107</sup> L'autografo, ms. vol. 35, è conservato presso Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, cfr. Ventra 2019, p. 185, nota 158.

<sup>108</sup> Pangrazi 2012, pp. 62-63.

<sup>109</sup> Ventra 2019, pp. 189-190; sul declino degli insegnamenti scientifici in accademia alla fine del Seicento, ad eccezione della prospettiva, cfr. Pierguidi 2017; Ventra 2020, p. 137. Sull'incisione di Dorigny da Maratti, cfr. *L'idea del bello* 2000, vol. II, pp. 483-484, cat. 2.

<sup>110</sup> Baldinucci, 1975, p. 49.

Sento che un pittor francese abbia dato in luce un nuovo trattato di teorica: qui ci è chi lo fa venire e chi me lo leggerà in lingua italiana. Io ne godo, perché mi conferma nella mia opinione che tutti i pittori d'ingegno e che, o poco assai, hanno scienze, tutti conoscono che la pittura è arte scientifica e discorsiva: e che però, oltre all'operare, deve e può discorrere, non tenersi il dito alla bocca o intimar silenzio [...] <sup>111</sup>

La polemica di David volta a recuperare l'insegnamento di anatomia, geometria, ottica e prospettiva, sembra trovare riscontro nella visione della pittura come "arte scientifica", definita da Franchi e da lui associata all'importanza della *science de la peinture* citata anche da Piles. Per il critico francese si trattava della conoscenza della teoria sottostante la pratica e l'esecuzione concreta delle opere, finalizzata alla ricerca di un dialogo diretto con lo spettatore (per questo "discorsiva") attraverso i mezzi propri della pittura (la composizione e soprattutto il colore) a prescindere dal contenuto narrativo del soggetto rappresentato <sup>112</sup>.

L'identificazione di de Piles con il "pittor francese", nominato nella lettera a David, è da attribuire ad Anna Matteoli che ha per prima riconosciuto il riferimento al critico d'arte e al *Cours de peinture*, sulla scorta dell'edizione postuma del trattato di Franchi <sup>113</sup>. Questi morirà il 18 luglio 1709 – cinque giorni dopo aver scritto a David – lasciando incompleta la stesura del trattato, che sarà dato alle stampe da Giuseppe Rigacci solo nel 1739 col titolo di *Teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie, per apprendere con fondamento quest'arte* <sup>114</sup> (fig. 8).

L'ultimo capitolo dell'edizione postuma, *Istruzione per un giovane pittore, o sia Metodo, che deve tenere nello studio della Pittura, ricavato dal Corso di Pittura di M.<sup>r</sup> de Piles* <sup>115</sup> (fig. 9), consiste di fatto nella traduzione di alcune pagine del *Cours de Peinture*, probabilmente tradotto da chi lo leggeva a Franchi in lingua italiana – come aveva annunciato nella lettera a David: "qui ci è chi lo fa venire e chi me lo leggerà in lingua italiana" <sup>116</sup>. Il confronto tra il testo di De Piles e il capitolo inserito nell'edizione della *Teorica della pittura* curata da Rigacci <sup>117</sup> ha permesso di chiarire che il passo aggiunto dal redattore del trattato di Franchi riguarda il lungo paragrafo *De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la Peinture* del *Cours de peinture* <sup>118</sup>, la cui traduzione segue quasi del tutto fedelmente il testo originale. La scelta è ricaduta quindi sull'argomento dell'ultima conferenza accademica di de Piles, dove il tema

---

<sup>111</sup> Baldinucci 1975, p. 50.

<sup>112</sup> Puttfarcken 1996, in particolare p. 90.

<sup>113</sup> Baldinucci 1975, p. 418, nota 45.

<sup>114</sup> Franchi 1739; Schlosser 1964, p. 623 definisce il trattato "sostanzialmente di carattere tecnico, concepito come un avviamento per il giovane pittore".

<sup>115</sup> Franchi 1739, pp. 180-202.

<sup>116</sup> Baldinucci 1975, p. 50.

<sup>117</sup> Franchi 1739, pp. 180-202.

<sup>118</sup> De Piles 1708, pp. 387-419.

della didattica viene da lui affrontato elencando le varie discipline e tecniche che il giovane pittore doveva apprendere durante gli anni della formazione.

Resta impossibile stabilire con certezza se, nei cinque giorni prima di morire, Antonio Franchi abbia potuto ricevere il libro francese che attendeva ed ottenere allo stesso tempo la versione in italiano del lungo passo del *Cours* che compare tradotto nell'edizione del 1739. L'aggiunta di Rigacci doveva però basarsi su appunti di Franchi oggi perduti o sulla dichiarata intenzione di aggiungere il capitolo di de Piles al suo trattato. Tra le carte del pittore toscano giunte fino a noi e studiate da Nannelli<sup>119</sup>, è presente un frammento del manoscritto originale della *Teorica della pittura*, conservato presso la Biblioteca degli Uffizi<sup>120</sup>, che non comprende il capitolo tradotto da de Piles. Resta il fatto che il pittore fiorentino, ancora prima di entrare in possesso del volume del *Cours*, aveva già cognizione del suo contenuto, come si comprende dalla dichiarazione “io ne godo, perché mi conferma nella mia opinione che tutti i pittori d'ingegno e che, o poco assai, hanno scienze, tutti conoscono che la pittura è arte scientifica”. Il dato conferma, per ora, la poco indagata fortuna di de Piles in Italia, in una condivisa volontà di riforma della didattica, che si esprime nel dibattito del primo decennio del Settecento. La ricerca di una nuova impostazione delle lezioni accademiche tiene conto in questo caso delle esperienze francesi, attraverso la citazione di de Piles da parte di Franchi e l'apprezzamento, condiviso da David, alla direzione dell'Accademia Reale di Parigi all'epoca di Mansart (1699-1708)<sup>121</sup>, e di quella di Francia a Roma<sup>122</sup>.

Tra i vari capitoli che compongono l'ultima opera pubblicata da de Piles, non è un caso che sia stato scelto proprio *De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la Peinture* per essere inserito nell'edizione del 1739 della *Teorica della pittura* di Franchi, poiché si tratta delle pagine in cui il critico francese elenca i passaggi essenziali della formazione del pittore, riassumendo in maniera esemplare e con grande capacità narrativa il proprio pensiero e la propria definizione di pittura. Quelli tradotti in italiano e aggiunti al trattato di Franchi sono passi di grande interesse, in cui si può comprendere come l'attività critica di de Piles, alla fine della propria carriera, venga da lui convogliata nell'unico obiettivo di incidere sull'organizzazione della didattica dell'Académie e sulla formazione della nuova generazione di artisti, preoccupazione condivisa – come si è accennato – anche da Franchi e da David.

---

<sup>119</sup> Nannelli 1977.

<sup>120</sup> Nannelli 1977, pp. 319-321, nota 5. Il frammento è contenuto all'interno dei mss. 354 della Biblioteca degli Uffizi di Firenze e corrisponde al quattordicesimo fascicolo sul quale è stata condotta più di recente una nuova edizione del trattato di Franchi, cfr. Franchi 2002.

<sup>121</sup> Cfr. Lichtenstein, Michel 2009, pp. 15-20; Michel 2018, pp. 63-67.

<sup>122</sup> Per il riferimento di David alla Francia, cfr. Ventra 2019, p. 191.

Nella prima parte del capitolo inserito nel trattato di Franchi, de Piles sostiene che, per raggiungere la perfezione nella propria arte, il pittore dovrà eccellere nella pratica di tutti i generi<sup>123</sup> – non soltanto in quello della pittura di storia, quindi, ma anche nella natura morta, nei ritratti e nella rappresentazione del paesaggio – mettendo del tutto in discussione la gerarchia imposta dall'Académie fin dall'epoca della sua fondazione<sup>124</sup>.

Allo scopo di fornire “ici un plan d'étude”<sup>125</sup>, elenca però una serie di pratiche che inizialmente non sembrano distanti dall'insegnamento accademico ormai consolidato nel corso del Seicento, a partire dalla diffusione del modello didattico dell'Accademia di San Luca, accolto in Francia dall'Académie fondata nel 1648 e dal suo distaccamento romano, istituito nel 1666<sup>126</sup>. De Piles raccomanda infatti che la formazione del giovane artista prenda avvio dall'esercizio del disegno, iniziando dalla copia dei bassorilievi e dei disegni dei Maestri<sup>127</sup>. Dopo aver acquisito le nozioni di geometria, la conoscenza della prospettiva, dell'anatomia e delle proporzioni dei corpi, il giovane pittore poteva allora essere introdotto allo studio dall'Antico, perché “les figures antiques renferment non seulement tout ce qu'il y a de plus beau dans les proportions; mais qu'elles sont encore la source des graces, de l'élegance, et des expressions”<sup>128</sup>.

Sebbene sulle prime possa apparire poco originale, in realtà la finalità che riveste lo studio dall'Antico per de Piles non riguarda la formazione di un repertorio nella mente dell'artista da cui attingere citazioni dal modello classico assumendone i valori plastici e morali, secondo i dettami dei poussinisti – ovviamente derivati dall'Accademia romana<sup>129</sup>. Ciò che rende indispensabile lo studio dell'arte antica nella formazione del pittore, secondo il critico francese, è la possibilità di esercitare l'occhio dei giovani alla resa del vero e della Natura, restituendone una versione comprensibile al primo sguardo e coerente. “L'Antique est la regle de la beauté”<sup>130</sup>, che conosciuta attraverso la pratica del disegno e della copia, permette di acquisire le competenze necessarie ad affrontare la rappresentazione del mondo visibile e riportare la varietà in esso contenuta all'unità formale, il *Tout-ensemble* da lui teoriz-

---

<sup>123</sup> De Piles 1708, pp. 389-390.

<sup>124</sup> Tale obiettivo, in realtà, risulta già chiaro osservando il numero delle pagine dedicate ai capitoli sulla resa del paesaggio e dei ritratti nell'intero *Cours de peinture* – che nella prima edizione del 1708 ammontano a un centinaio, De Piles 1708, pp. 200-259, pp. 260-301. Sulla questione della gerarchia dei generi, in rapporto a de Piles, cfr. *infra*, pp. 41-42.

<sup>125</sup> De Piles 1708, p. 396.

<sup>126</sup> Cfr. Roccasecca 2016.

<sup>127</sup> Sul valore della copia nell'Académie, cfr. Di Giuseppe Di Paolo 2017.

<sup>128</sup> De Piles 1708, pp. 404-405. Sulla considerazione dell'Antico nelle teorie di de Piles, si veda il già citato Rubin 1975. Sulla pratica del disegno dall'Antico, cfr. Aymonino 2015.

<sup>129</sup> Sull'argomento, tra la vasta bibliografia disponibile si vedano, almeno i contributi di Barroero e Susinno, tra cui in particolare Barroero, Susinno 1999; sui rapporti tra le accademie, *Roma-Parigi* 2016 e gli atti del convegno internazionale *Accademie artistiche tra eredità e dibattiti contemporanei*, (Roma, Villa Medici, Accademia di San Luca, Accademia di Belle Arti di Roma, 11-13 gennaio 2017), in corso di pubblicazione.

<sup>130</sup> De Piles 1708, p. 405.

zato<sup>131</sup>. Nell'ottica di un'armoniosa distribuzione delle parti, de Piles fa riferimento a una concezione organicistica del prodotto artistico, paragonando un dipinto ben riuscito al corpo di un organismo in cui le diverse membra che lo compongono dipendono vicendevolmente una dall'altra<sup>132</sup>.

Per il critico francese, l'esempio massimo di "bella verità" è rappresentato dall'opera di Raffaello – di cui raccomanda la copia dei disegni – dal momento che l'Urbinate ha saputo unire antico e natura nella propria pratica pittorica, pur non avendo raggiunto lo stesso risultato nella resa del colorito, a causa della morte precoce<sup>133</sup>. Nella *Balance*, de Piles assegna a Raffaello lo stesso punteggio complessivo di Rubens, revisionando le posizioni espresse anni prima nella *Dissertation sur les Ouvrages des Plus Fameux Peintres* (1681), quando anche nel disegno dichiarava la superiorità del pittore di Anversa sull'Urbinate<sup>134</sup>. Se è vero che nel corso degli anni de Piles ha potuto maturare un diverso giudizio su Raffaello, anche grazie allo studio diretto delle opere durante i soggiorni in Italia, è altrettanto vero che ormai la battaglia tra poussinisti e rubenisti era stata vinta e i toni smorzati. Con riferimento alla fase più tarda della produzione di Raffaello, de Piles recupera il concetto di grazia, già espresso da Vasari, e lo associa alla copia dall'Antico come mezzo per attuare una necessaria sintesi tra natura e bellezza ideale, la *belle nature*.

Come già accennato, fin qui le indicazioni di de Piles per i giovani pittori non sembrano allontanarsi del tutto dalla didattica dell'Académie parigina improntata al classicismo di Le Brun, sebbene il percorso formativo sia subordinato allo scopo dell'imitazione della natura<sup>135</sup>. Nel decalogo del critico francese, la copia dai maestri e dall'antico attraverso il disegno trova infatti uno spazio consistente nella didattica, ma a far la differenza è il fine ultimo di tale esercizio, che riguarda esclusivamente allo sviluppo della capacità di esprimere in pittura il carattere distintivo di ciascun oggetto osservato in natura, per ritrarlo nel modo più efficace<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> De Piles 1708, pp. 104-114. Sul concetto di *Tout-ensemble* espresso nel *Cours de peinture*, si veda l'*Introduction* di T. Puttfarken a De Piles 1990, pp. 5-18, in particolare le pp. 14-15; Puttfarken 1985, pp. 75-79 e *passim*. Il concetto è già messo a punto dal critico francese nelle prime opere, tanto che compare nel glossario *Termes de peinture par ordre alphabetique*, inserito dopo la *Table des matieres*, prima del testo delle *Conversations* pubblicate nel 1677: "Quoique ce terme selon sa force veuille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un Tableau les parties de la peinture toutes ensemble: neantmoins il se prend ordinairement en bonne part, et signifie une harmonie qui resulte de la distribution des objects qui composent un Ouvrage. Ainsi l'on peut dire d'un Tableau par exemple qu'il est beau partie à partie: mais que le Tout-ensemble y est mal entendu", de Piles 1677, pp.mn.

<sup>132</sup> De Piles 1708, p. 113.

<sup>133</sup> De Piles 1708, p. 405. Sulle considerazioni di de Piles circa l'opera di Raffaello, cfr. Thuillier 1983, pp. 21-22; Rosenberg 1995, pp. 53-60; Perini Folesani 2016, pp. 91-94 e *passim*. Per l'importanza di Raffaello in Francia, si vedano oltre a Rosenberg 1995, anche il catalogo della mostra *Raphaël et l'art français* 1983; Perini Folesani 2000; Pommier 2004.

<sup>134</sup> De Piles 1681, pp. 50-51. Cfr. inoltre Rosenberg 1995, pp. 55-58.

<sup>135</sup> Cfr. Alpers 1995, p. 289.

<sup>136</sup> "Les bonnes estampes, aussi bien que les bons Desseins, sont encore très capables d'échauffer notre genie, et de l'exciter à produire quelque chose de semblable. Chaque objet s'exprime par des traits differens pour faire sentir son caractere; et quand on a dessiné d'après les bons Maîtres, on s'aperçoit assez que ces touches spirituelles, et que ces differens traits sont l'ame des Desseins: on se les imprime dans l'esprit, et l'on acquiert par la beaucoup plus de disposition et de facilité à

Le fasi della formazione del pittore, prese in esame nel capitolo di de Piles tradotto e inserito nella *Teorica* di Franchi, sono pertanto “des degré qui élevent l’esprit à la connoissance du naturel”<sup>137</sup>. L’analisi procede quindi di grado in grado fino ad esaminare, al livello più alto, i due elementi della pittura che consentono di esprimere la verità della natura: il chiaroscuro e il colorito.

La corretta esecuzione del primo può essere appresa, secondo de Piles, attraverso lo studio delle stampe tratte dalle opere dei maestri che meglio hanno saputo rendere la forza dei lumi e delle ombre<sup>138</sup>. Considerato come l’elemento della pittura in grado garantire l’unità compositiva, il chiaroscuro consente di catturare lo sguardo dello spettatore e di orientarlo nella lettura del dipinto<sup>139</sup>, contribuendo alla finalità ultima della pittura di “séduire nos yeux”, specificata da de Piles nelle prime pagine del *Cours* e più volte ricordata<sup>140</sup>.

Nel capitolo del *Cours* tradotto nella *Teorica* di Franchi, de Piles ribadisce infine l’importanza del colorito, sostenendo che il mezzo usato dalla pittura per raggiungere lo scopo dell’arte non è altro che il colore, distribuito dal pittore al di sopra della superficie piana del supporto che la accoglie<sup>141</sup>. Anche in questo caso, per raggiungere la corretta espressione del colorito, la formazione del giovane artista deve consistere innanzitutto nello studio delle opere dei maestri, per poi passare alla ripresa dalla natura, esaminandola e confrontando il risultato con le opere dei pittori copiati nella prima fase<sup>142</sup>.

Ripercorrere il capitolo del *Cours de peinture* dedicato all’ordine da seguire nei diversi momenti della formazione dell’artista, ha qui consentito di ricapitolare le teorie del critico francese e di entrare nel vivo della riforma della didattica accademica che de Piles – divenuto il principale oratore dell’istituzione francese – promosse nelle sue conferenze. La descrizione del contenuto del capitolo del *Cours* tradotto

---

remarquer dans la Nature la maniere dont on peut exprimer le caractere de chaque objet [...] Mais pour les imprimer fortement dans la mémoire, et pour les faire entrer bien avant dans son esprit, il est bon d’en copier [...], De Piles 1708, p. 409.

<sup>137</sup> De Piles 1708, p. 406.

<sup>138</sup> De Piles 1708, p. 408. Sull’utilità delle stampe, de Piles si era già espresso nel 1699 in un lungo capitolo dell’*Abrégé*, cfr. De Piles 1699, pp. 74-92. Ancora prima, l’argomento era stato da lui affrontato nel *Dialogue* del 1673, in relazione alla resa degli effetti pittorici nelle opere incise, si veda Perini Folesani 2016, pp. 123-125. Sul ruolo delle stampe nella didattica dell’Académie, a partire dagli scritti di Abraham Bosse, cfr. Goldstein 2012, in particolare le pp. 157-158. Per l’uso e la diffusione delle stampe in Francia tra XVII e XVIII sec. si veda inoltre il fondamentale studio di Evelina Borea, cfr. Borea 2010, vol. I, pp. 369-386.

<sup>139</sup> “Cette intelligence demande une attention particuliere, et l’on ne doit avoir une habitude d’autant plus forte, que le clair-obscur est un des principaux fondemens de la Peinture, que son effet appelle le Spectateur qu’il s’outient la composition du Tableau, et que sans lui tout le soin sont qu’on auroit pris pour les objets particulieres, seroit une peine perdue”, De Piles 1708, p. 407.

<sup>140</sup> De Piles 1708, p. 3, cfr. *supra*, nota 1.

<sup>141</sup> Nello stesso passo De Piles si esprime sulle differenze tra pittura e scultura nella formazione degli artisti. Se, in un momento iniziale, scultori e pittori sono entrambi impegnati nella pratica del disegno e della copia dall’Antico e dai Maestri, al momento dello studio diretto dalla Natura e della produzione vera e propria è invece il mezzo attraverso cui si esprimono a distinguere definitivamente le loro arti: il rilievo per la scultura, il colore per la pittura, cfr. De Piles 1708, p. 410.

<sup>142</sup> De Piles 1708, p. 415.

nell'opera di Franchi consente infine di mettere a fuoco quali elementi del pensiero del critico francese circolassero nei primi decenni del Settecento in Italia.

La *Teorica della pittura* contribuisce di fatto alla diffusione del *Cours de peinture*<sup>143</sup> ed è evidente che non fosse l'unico caso, se ulteriori menzioni dell'opera di de Piles compaiono anche altrove in quegli anni.

Nel tomo undicesimo della celebre *Histoire ancienne* di Rollin, nel libro dedicato alle arti liberali, lo storico francese riporta le considerazioni di de Piles dedicate al *Vrai dans la Peinture*<sup>144</sup> (fig. 10), facendo particolare riferimento alla lettera scritta dall'abbé Duguet ed inserita nel *Cours de peinture* fin dalla prima edizione, come efficace riassunto dei precetti espressi nel capitolo<sup>145</sup>. Poco più tardi, nel 1741 il volume di Rollin sarà tradotto e pubblicato anche in lingua italiana, contribuendo ulteriormente alla conoscenza e alla diffusione del contenuto del trattato di de Piles in Italia (fig. 11).

Il pubblico dei lettori del *Cours de peinture* è quanto mai eterogeneo, come si è già visto, grazie anche allo stile chiaro e divulgativo adottato dal critico francese. L'obiettivo di diffondere i principi dell'arte, che aveva animato de Piles nella scrittura dell'ultimo trattato, sembra risultare compiuto nei decenni successivi alla prima pubblicazione del 1708, come appare chiaro da questa prima breve ricostruzione del successo e della diffusione del testo. Ne è ulteriore testimonianza la traduzione inglese nel 1743 del *Cours*<sup>146</sup> e l'uscita di una seconda edizione francese nel 1766, in un volume celebrativo contenente le opere di de Piles fino ad allora pubblicate<sup>147</sup>. A quella data, ormai, il testo del *Cours de peinture* di de Piles si era diffuso anche in Olanda e in e in Germania, in seguito alle traduzioni in olandese e tedesco, stampate rispettivamente nel 1756 e nel 1760<sup>148</sup>.

Arrivati a questo punto, più precisamente nel 1770, il successo dell'ultima opera di de Piles viene ufficialmente riconosciuto, entrando così a far parte della "storia" della storia dell'arte, per mano di Christoph Gottlieb von Murr, che nel compilare la prima bibliografia di volumi dedicati alla pittura, alla scultura e all'incisione, include il *Cours de peinture* nell'elenco delle opere che trattano di pittura *en général*<sup>149</sup>.

---

<sup>143</sup> Sulla fortuna del pensiero di de Piles e delle sue opere in Italia, soprattutto in rapporto al contesto romano e bolognese, si veda Perini Folesani 2016, pp. 82-88.

<sup>144</sup> Rollin 1737, p. 132.

<sup>145</sup> De Piles 1708, pp. 44-48.

<sup>146</sup> Pubblicato a Londra con il titolo di *The principles of painting, under the heads of anatomy attitude accident architecture composition claro-obscurum contrast colouring design disposition draperies expression harmony history invention landscape lights proportion passion portraiture sculpture style truth unity etc. In which is contained, an account of the Athenian, Roman, Venetian and Flemish schools. To which is added, the balance of painters. Being the names of the most noted painters, and their degree of perfection in the four principal part of their art: of singular use to those who would form an idea of the value of paintings and pictures*, cfr. De Piles 1743.

<sup>147</sup> De Piles 1766.

<sup>148</sup> Sulle traduzioni delle opere di de Piles in tedesco, si veda Carvalho 2018. Per l'elenco di tutte le traduzioni dell'opera di de Piles, cfr. Appendice I, in De Piles 2016, pp. 216-217.

<sup>149</sup> Cfr. Murr 1770, p. 167. Per la biografia di Christoph Gottlieb von Murr si veda Collani 2016, sulla bibliografia del 1770 dedicata alla storia dell'arte, cfr. Steindl 2014, in particolare le pp. 250-251.

L'ultima opera di de Piles, di cui in questa sede è stata ripercorsa la genesi e discussi a grandi linee i contenuti, come si è già visto è divenuta celebre nella letteratura critica soprattutto per la presenza della *Balance des peintres*. Tuttavia, pur rappresentando una matura sintesi delle proprie teorie sulla pittura, sviluppate nell'arco di almeno quattro decenni, il *Cours de peinture* contiene importanti punti di svolta nella riflessione sulla pratica pittorica. A tale proposito, in questa sede sarà approfondita la lettura del capitolo dedicato da de Piles alla pittura di paesaggio, che non è stato oggetto di conferenze accademiche da parte del critico francese, né prima e né dopo l'edizione del *Cours*.

Diventato piuttosto celebre negli studi dedicati al genere del paesaggio, il capitolo è stato spesso citato in relazione alla distinzione tra lo stile eroico e lo stile campestre (o pastorale)<sup>150</sup>, mettendo in evidenza come l'analisi estetica di de Piles costituisca un valido compendio della stagione seicentesca della pittura di paesaggio. In realtà, le pagine del *Cours de peinture* che verranno qui analizzate contengono numerosi elementi innovativi, in alcuni casi segnalati dalla letteratura critica<sup>151</sup>, che meritano però una riflessione più approfondita e un'analisi delle fonti usate da de Piles e dei caratteri che contribuirono alla longeva fortuna del capitolo *Du paysage* fino alla fine del Settecento.

---

<sup>150</sup> Messina 1981; Mérot 2009a, pp. 130-134; Beck Saiello 2010, pp. 172-174; Gallo 2017, pp. 112-114.

<sup>151</sup> Soprattutto nello studio che Conisbee dedica alla pittura ad olio *en plein air* nel Seicento e Settecento, cfr. Conisbee 1976 e Roland Michel 1994.



Fig. 1. B. Picart (da Roger de Piles), *Ritratto di Roger de Piles*, 1704,  
New Haven, Yale University Art Gallery.

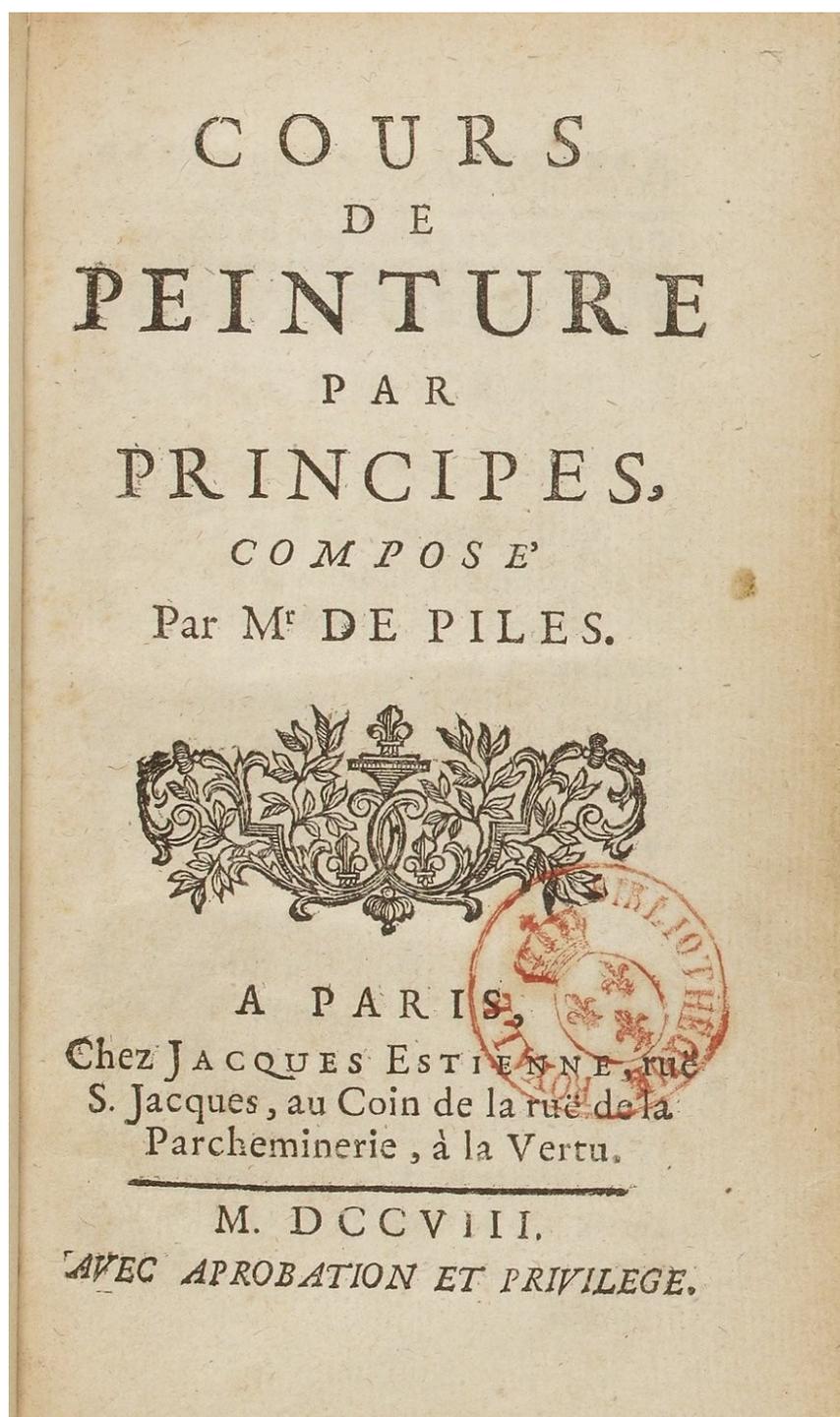


Fig. 2. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi 1708, frontespizio.

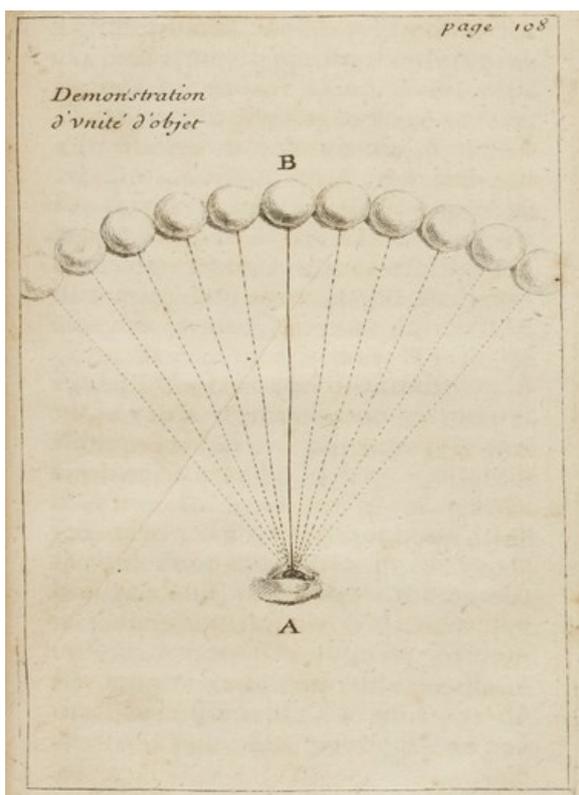


Fig. 3. Roger de Piles, *Cours de peinture*, Parigi 1708, p. 108.

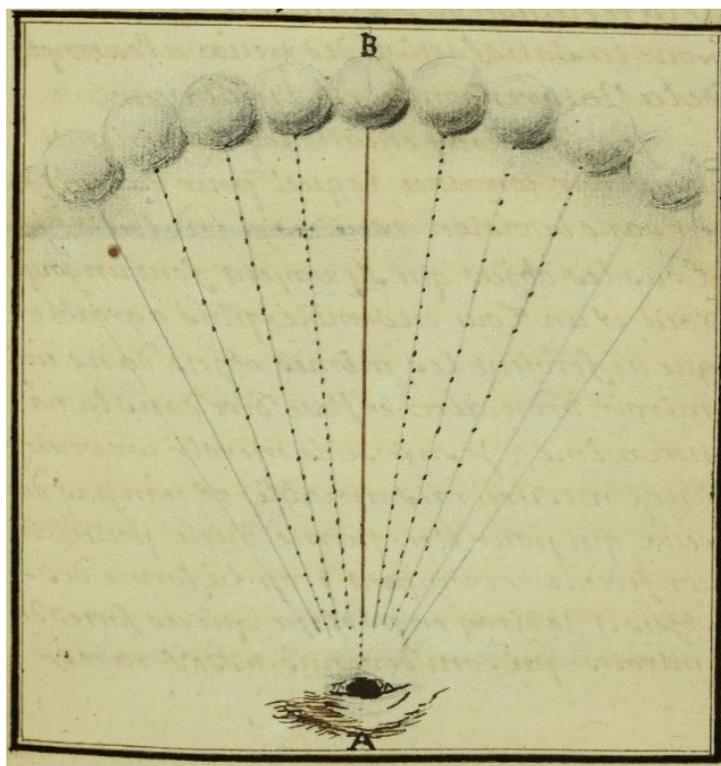


Fig. 4. *Recueil relatif à la peinture*, Ashb.1752, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 50r. (foto dell'autore)

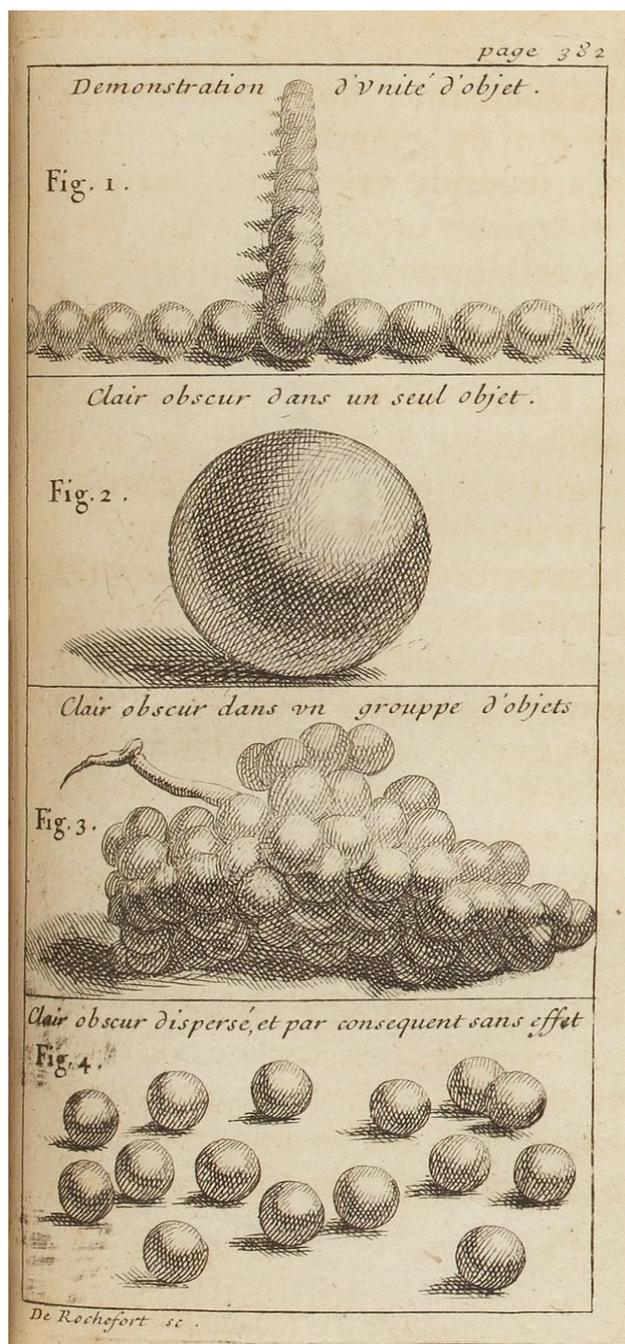


Fig. 5. Roger de Piles, *Cours de peinture*, Parigi 1708, p. 382.

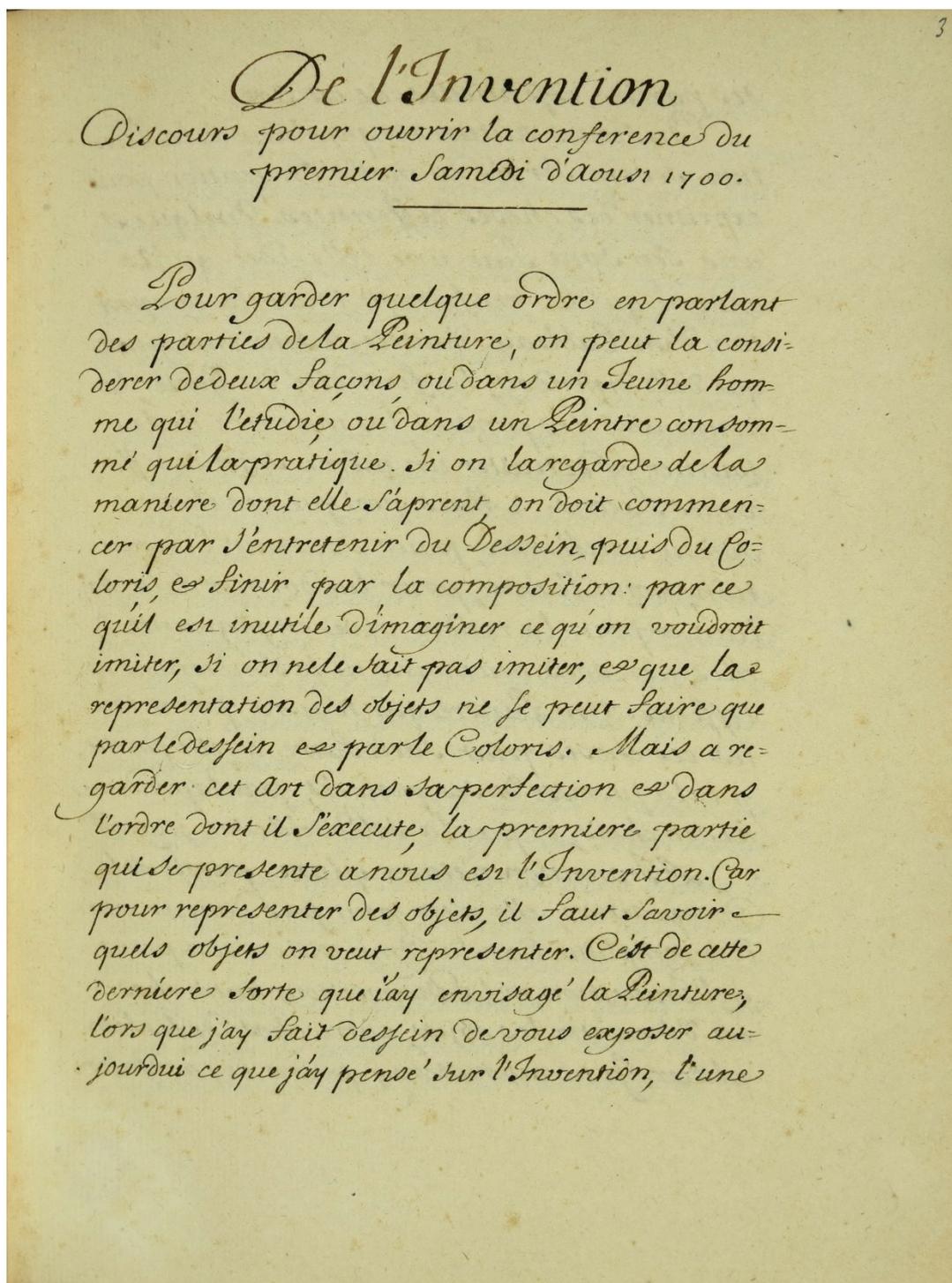


Fig. 6. Recueil relatif à la peinture, Ashb. 1752, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 32r. (foto dell'autore)

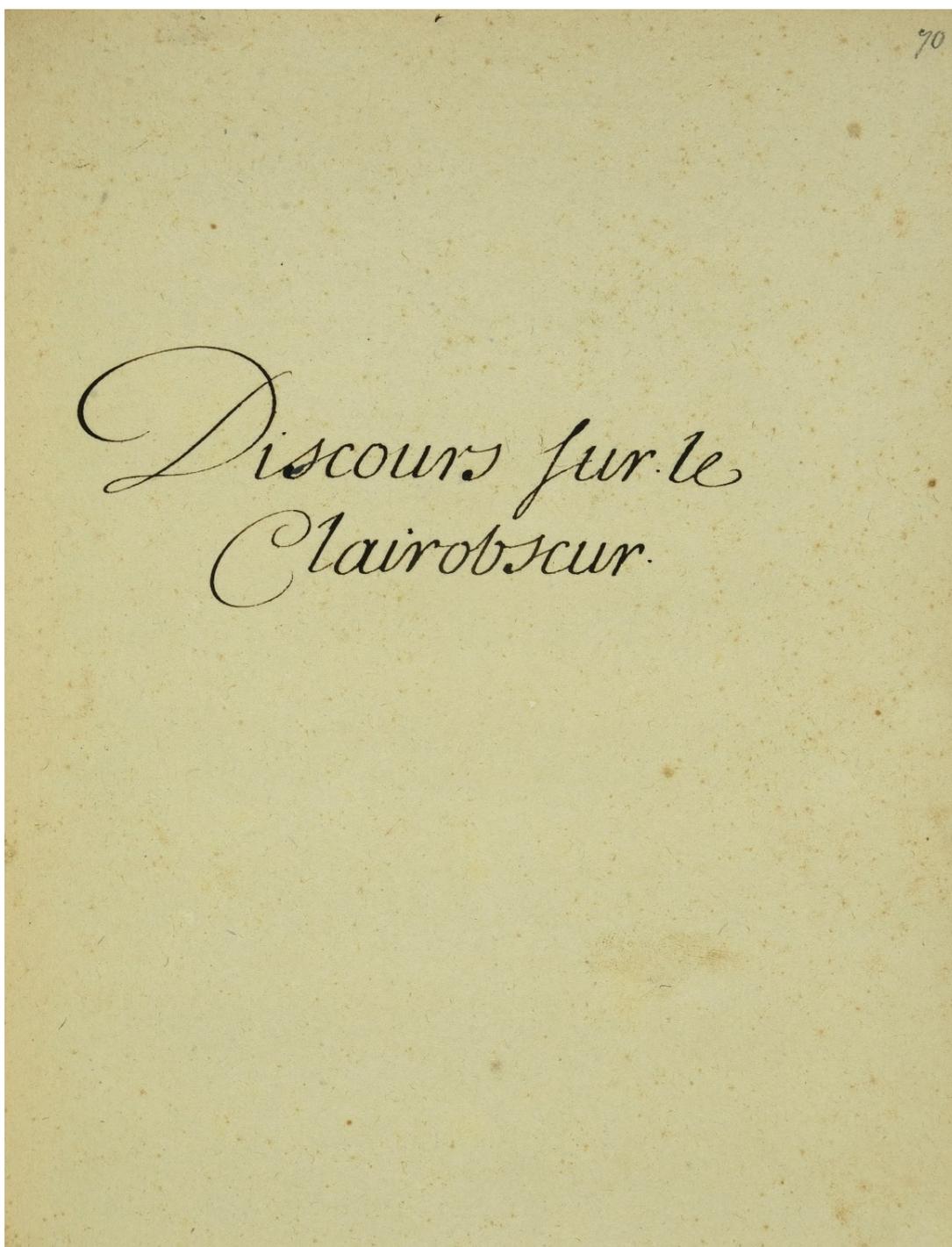


Fig. 7. *Recueil relatif à la peinture*, Ashb. 1752, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 70r. (foto dell'autore)

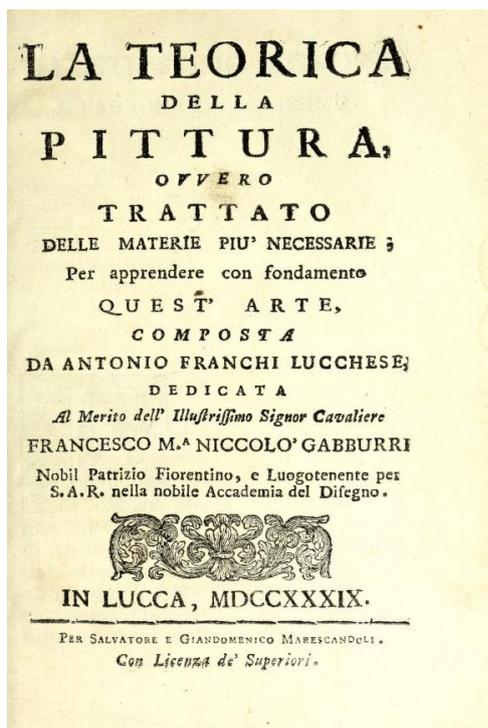


Fig. 8. A. Franchi, *Teorica della pittura*, frontespizio.

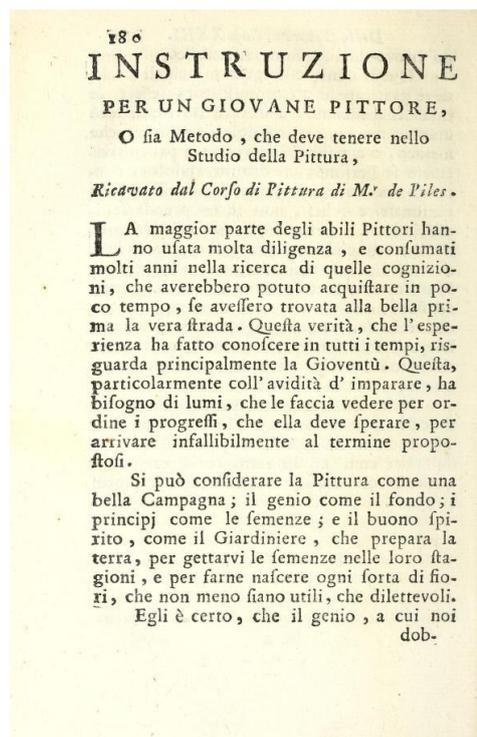


Fig. 9. A. Franchi, *Teorica della pittura*, Lucca 1739, Lucca 1739, p. 180.

132 DE LA PEINTURE.  
ni de la durée de nos sentimens, si nous avions été frappés par les objets mêmes.  
Mais ce qui doit dominer dans la Peinture, & ce qui en fait la souveraine perfection, c'est le Vrai. Rien n'est bon, rien ne plait sans le Vrai. Tous les Arts qui ont pour objet l'imitation, ne s'exercent que pour instruire & pour divertir les hommes par une fidèle représentation de la nature. J'insérerai ici sur cette matière un morceau, dont j'espère que le Lecteur me saura gré. Je l'ai extrait du petit Traité de M. de Piles sur le Vrai dans la Peinture, & encore plus d'une Lettre de M. du Guet qui y est jointe, & qu'il avoit écrite à une Dame, qui lui avoit demandé son sentiment sur ce petit Traité.

Cours de Peinture de M. de Piles.

*Du Vrai dans la Peinture.*

QUOIQUE la Peinture ne soit qu'une imitation, & que l'objet qui est dans le tableau ne soit que feint, il est pourtant appelé Vrai, quand il imite parfaitement le caractère de son modèle. On a Peinture probari non debent, que non sunt similes veritati. *Pictor. lib. 7. cap. 5.*

Fig. 10. C. Rollin, *Histoire Ancienne*, Tome 11, Parigi, 1734, p. 132.

338 DELLA PITTURA.  
getto la imitazione, si esercitano solamente per istruire, e per divertir gli Uomini con una fedele rappresentazione della Natura. Aggiugnerò in questo luogo sopra questa materia un' articolo, del quale voglio sperare, che il Lettore farà per chiamarsi contento.  
*Corso di Pittura del Sig. de Piles.*  
Io l'ho tratto dal piccolo Trattato del Signore de Piles intorno alla Verità nella Pittura, e molto più da una lettera del Signore du Guet, che gli è unita, e che aveva scritta a una Dama, da cui era stato ricercato del suo parere sopra il piccolo Trattato medesimo.  
Della Verità nella Pittura.  
Benchè la Pittura non sia se non una imitazione, e l'oggetto, ch'è nella Tela sia finto, ciò non ostante si chiama vero quando imita perfettamente il modello.  
Il Vero nella Pittura si distingue in tre maniere; cioè, in Vero semplice, in Vero ideale, ed in Vero composto, o sia Vero perfetto.  
Il Vero semplice, che si chiama il Vero primo, è una imitazione semplice, e fedele de' movimenti e profumi della Natura, e degli oggetti come sono quelli, che il Pittore ha scelti per

Fig. 11. C. Rollin, *Storia antica*, Venezia 1741, p. 338.

## Capitolo 2.

### *Du paysage*. Ruolo e definizione del genere pittorico

*Du paysage*, il capitolo che de Piles dedica alla pittura di paesaggio nel *Cours de peinture par principes*, non ha precedenti nella letteratura artistica. Il primo elemento da valutare è indubbiamente la considerevole estensione; il capitolo dedicato al paesaggio costituisce infatti una delle sezioni più consistenti dell'intero volume: nella prima edizione del 1708 risulta di sessanta pagine<sup>1</sup>.

Come si è visto, gli argomenti delle conferenze tenute da de Piles all'Académie – tra il 1699 e il 1708 – trovano riscontro nei titoli dei vari capitoli del *Cours de peinture*, secondo un progetto editoriale che segue l'attività accademica. Il rapporto tra i discorsi e le sezioni che costituiscono l'ultima opera di de Piles non è (singolarmente) confermato nel caso delle riflessioni contenute nel capitolo *Du paysage*.

Sebbene de Piles, ormai malato, forse non abbia fatto in tempo a leggere il discorso sul paesaggio in una delle assemblee dell'Académie, il capitolo *Du paysage* risulta già incluso nella fase di stesura del *Cours de peinture* testimoniata dal manoscritto Laurenziano Ashb. 1752, preso in analisi nel primo capitolo<sup>2</sup>. I fascicoli del codice, come si è potuto constatare, contengono la più antica versione finora pervenuta dei capitoli del *Cours*, il cui testo, ulteriormente emendato, sarà pubblicato nel volume del 1708. L'intero *traité* dedicato al paesaggio è invece identico a quello che si legge nell'edizione del *Cours*: è quindi possibile supporre che de Piles lo avesse preparato prima degli altri, considerandolo una delle parti principali dell'intera opera teorica<sup>3</sup>.

Resta però il fatto che il critico francese non presentò alcuna conferenza sulla pittura di paesaggio durante le adunanze dell'Académie a cui ebbe modo di partecipare. Per quanto sia plausibile individuare le cause nella ben nota scarsa considerazione del genere pittorico in ambito accademico, è anche probabile che la lettura del discorso sul paesaggio non ebbe luogo per la concomitante morte di Mansart (il 25 maggio 1708), che attraverso le proprie scelte istituzionali si era fatto promotore della valorizzazione intellettuale della pittura di paesaggio.

---

<sup>1</sup> De Piles 1708, pp. 200-259.

<sup>2</sup> *Recueil relatif à la peinture*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. 1752, cc. 116r-178r. Il testo del manoscritto corrisponde perfettamente a quello del capitolo nella versione a stampa, De Piles 1708, pp. 200-259.

<sup>3</sup> Non è stato ancora possibile analizzare le filigrane della carta del codice Ashb. 1752. Quelle finora da me individuate non sono integre e occorrerebbe un'indagine più accurata per stabilire, per lo meno, se il fascicolo *Du paysage* sia stato vergato sullo stesso tipo di carta degli altri.

Durante il ventennio in cui de Piles fu consigliere e oratore accademico, infatti, il genere della pittura di paesaggio conobbe un riconoscimento ufficiale mai prima sperimentato nell'ambito dell'istituzione parigina, grazie alla promozione di alcuni esponenti del genere pittorico al ruolo di consiglieri. È il caso del paesaggista e mercante d'arte Jean-Baptiste Forest (1634-1712)<sup>4</sup>, allontanato dall'Académie dal 1672 a causa delle proprie attività legate alla compravendita di quadri<sup>5</sup>, di fatto inconciliabili con il regolamento allora vigente.

Nel periodo in cui l'accademia parigina venne guidata da Mansart, Forest fu riabilitato e nuovamente ammesso il 25 aprile 1699 in qualità di consigliere, ottenendo successivamente un posto come professore di prospettiva e anatomia – probabilmente anche grazie alla vicinanza all'allora direttore Charles de la Fosse, di cui era cognato, e all'amicizia con Roger de Piles<sup>6</sup>.

Della produzione di Jean Forest non sono state individuate opere certe: risulta a lui assegnata una tela esposta al Musée Magnin di Digione (fig. 1) – che sul retro riporta la data 1703 – ma l'attribuzione non è condivisa all'unanimità dagli studiosi<sup>7</sup>. Sono invece giunte sino a noi notizie che ne attestano la fama di straordinario colorista e paesaggista.

I suoi quadri furono molto apprezzati all'epoca: le fonti riferiscono che Pierre Crozat possedeva sei dei suoi paesaggi<sup>8</sup> e pare che il pittore e collezionista Jean-Antoine Arlaud ne avesse raccolti un numero consistente, lodandone l'uso del chiaroscuro e la scelta dei colori<sup>9</sup>.

Certamente più conosciuta è invece la produzione di François Desportes<sup>10</sup>, autore di studi e dipinti di paesaggio: come Jean Forest, fu eletto consigliere dell'Académie (il 17 marzo 1704)<sup>11</sup>, vedendo quindi riconosciuti i propri meriti nel progresso delle arti e concessa la possibilità di intervenire nelle delibere dell'assemblea accademica.

È chiaro che nominare Forest e Desportes tra i consiglieri, voleva dire assegnare automaticamente un maggiore peso intellettuale alla pittura di paesaggio: l'operazione sembra sottendere l'intenzione di

---

<sup>4</sup> Nato a Parigi nel 1636, morto nel 1712 nella stessa città. Giunse in Italia per concludere la propria formazione accanto a Francesco Mola, studiando il colorito di Tiziano, Giorgione e Bassano, cfr. Dezallier d'Argenville 1725, vol. 2, p. 455; Lacombe 1752, p. 269.

<sup>5</sup> Sull'attività di mercante ed estimatore di quadri si veda Dossi 2013, in particolare pp. 55-56.

<sup>6</sup> Il nome di Jean Forest è elencato nel testamento del critico francese, tra gli amici a cui lascerà in eredità alcuni suoi oggetti d'arte. Al paesaggista vengono assegnate due raccolte di Jean Guillaume Baur, la Bibbia e le *Métamorphose*, cfr. Teyssèdre 1965, p. 519, Michel 2008, p. 106. Il ruolo di Jean Forest all'Académie viene discusso da Lichtenstein, Michel 2009, p. 16; Michel 2018, p. 66.

<sup>7</sup> Cfr. Mérot 2009a, p. 337 e nota 19. Un *Bacco affidato da Mercurio alle ninfe dell'isola di Naxos* del Musée des Beaux-Art di Tours è a lui assegnato nel catalogo della mostra di Lille *Au temps du Roi Soleil* 1968, cat. n. 88. Su Jean Forest e il suo inventario, cfr. Wildenstein 1958.

<sup>8</sup> Due dei quali completati da Watteau da giovane, che aggiunse le figure al paesaggio, si veda Michel 2008, pp. 137, 139, 143.

<sup>9</sup> Michel 2008, p. 159.

<sup>10</sup> Per l'opera di Desportes, si veda il catalogo ragionato di Lastic Saint Jal, Jacky 2010.

<sup>11</sup> Michel 2018, p. 66.

operare una revisione della gerarchia dei generi delineata fino a quel momento, che di certo non aveva visto favoriti i paesaggisti.

È nell'ambito di un progetto didattico condiviso con Mansart che, a mio avviso, va collocata quindi la presenza del consistente capitolo dedicato al paesaggio nel *Cours de peinture* – come del resto si potrebbe dire per l'intera pubblicazione del 1708, concepita da de Piles nel contesto accademico, seppur indirizzata anche a un vasto pubblico di amatori e curiosi.

In seno all'Académie, fino a quel momento, al quadro di paesaggio era stata assegnata una finalità meramente decorativa<sup>12</sup>. La definizione di Félibien nel dizionario annesso a *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent* del 1676 non lascia spazio a molte interpretazioni: "Les Tableaux qui representent la campagne, et ou les figures ne sont que comme des accessoires, s'appellent *païsages*, et ceux qui s'appliquent à ce travail *Païsagistes*"<sup>13</sup>. Il fatto che, nel contesto della composizione, le figure non siano altro che accessorie, impediva al genere della pittura di paesaggio di aspirare al rango di nobiltà della pittura di storia, del cui primato Félibien discute nella prefazione delle *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* dell'anno 1667. Nella definizione del valore intrinseco dei diversi generi della pittura, colloca i *païsages* appena al di sopra della rappresentazione di frutti, fiori e conchiglie<sup>14</sup>, fissando la celebre gerarchia ispirata a una più antica tradizione classicista, quella italiana. In una tale prospettiva, incentrata sulla predominanza del contenuto narrativo dell'opera, delle espressioni umane e dei significati morali e simbolici delle figure e delle azioni rappresentate – nell'ottica dell'*ut pictura poesis* – la pittura di paesaggio non poteva rientrare nei dibattiti accademici. Il paesaggio era considerato ancora a tutti gli effetti uno sfondo, subordinato alla presenza delle figure.

Mi sembra evidente che de Piles si sia servito, come vedremo, degli scritti di Félibien, rovesciando le teorie sul primato della pittura di storia a favore della pittura di paesaggio. Nell'incipit del capitolo *Du païsage* del *Cours de peinture*, si legge: "Le paysage est un genre de Peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s'y rencontrent"<sup>15</sup>. Le assonanze con la definizione di Félibien sembrano lampanti; ma a differenza di questi, de Piles prosegue innalzando il grado di nobiltà dell'arte di comporre paesaggi. Il critico francese lo dichiara il genere pittorico più *sensible* e più *commode*: lo studio del paesaggio permette infatti al pittore di esprimere la vasta gamma degli oggetti del mondo sensibile,

---

<sup>12</sup> Cfr. Gallo 2017, pp. 106-109.

<sup>13</sup> "Félibien 1676, p. 679.

<sup>14</sup> Félibien 1668, *Preface*, pp.n.n. Sull'argomento della gerarchia dei generi, in relazione alla pittura di paesaggio si veda Mérot 2009b, in particolare le pp. 609-611.

<sup>15</sup> De Piles 1708, p. 200.

consentendogli nel frattempo di cacciare, di rinfrescarsi, di passeggiare, di riposarsi o di sognare nei luoghi naturali che attraversa e che sta studiando<sup>16</sup>.

Se Félibien, nella prefazione delle *Conférences*, definisce l'identità del pittore di storia come quella di colui che è in grado rappresentare tutto ciò che è o che è stato in natura, con il potere di dare vita a un mondo nuovo, di cui "il est comme le createur"<sup>17</sup>, de Piles associa tali abilità al paesaggista, collocato a diretto contatto con gli elementi naturali, nobilitandone l'immagine con toni poetici.

Il pittore di paesaggio è

Le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux et dans les airs: parce que de toutes les productions de l'Art et de la Nature, il n'y a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses Tableaux. Ainsi, la Peinture qui est une espece de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du Paisage<sup>18</sup>.

Il paragone tra il pittore di paesaggio e il Creatore che dà vita a un nuovo universo sulla tela, era già stata espressa da de Piles nella voce dedicata al *Paisage* de *L'Idée du peintre parfait*, pubblicata dapprima nel 1699 nel primo libro dell'*Abrégé de la vie de peintres*<sup>19</sup>, poi apparsa singolarmente in un'edizione del 1707<sup>20</sup> priva del nome dell'autore e spesso attribuita erroneamente a Félibien<sup>21</sup>.

Il testo contiene molti degli elementi poi ripresi nell'introduzione al capitolo sul paesaggio nel *Cours de peinture*.

Si la Peinture est une espece de création, elle en donne de marques encore plus sensibles dans les Tableaux de Paisage que dans les autres. On y voit plus generalement la Nature sortie de son chaos, et des elements plus débrouillés; la Terre y est parée de ses differentes productions, et le Ciel de ses météores. Et comme ce genre de Peinture contient en racourci tous les autres, le Peintre qui l'exerce, doit avoir une connoissance

---

<sup>16</sup> "[...] 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 tels que le Paisagiste les veut représenter dans ses Tableaux, font que tantôt il y chasse, que tantôt il y prend le frais, qu'il s'y promene, qu'il s'y repose, ou qu'il y rêve agreablement", De Piles 1708, pp. 200-201.

<sup>17</sup> "L'on fera donc voir que non seulement le Peintre est un Artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels et les actions des hommes, mais encore qu'il est un Auteur ingenieux et sçavant, en ce qu'il invente et produit des pensées qu'il n'emprunte de personne. De sorte qu'il a cét avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la nature, et ce qui s'est passé dans le monde, et encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le createur", Félibien 1668, *Préface*, pp.n.n.

<sup>18</sup> De Piles 1708, p. 201.

<sup>19</sup> De Piles 1699, pp. 1-106.

<sup>20</sup> De Piles 1707b.

<sup>21</sup> Il malinteso nasce dal fatto che nell'edizione del 1706 delle *Conférences* del 1667, *L'Idée du peintre parfait* risulta aggiunta in calce alla originaria raccolta dei discorsi accademici curata da Félibien (1668), senza indicazioni circa il nome dell'autore, cfr. Félibien 1706, pp. 130-205.

universelle des parties de son Art. Si ce n'est pas dans un si grand détail que ceux qui peignent ordinairement l'Histoire, du moins spéculativement et en général. Je ne prétens pas néanmoins exclure de ce talent l'exaëtitude du travail; au contraire, plus il sera recherché, et plus il fera précieux. Mais quelque terminé que soit un Païfage, si la comparaison des objets ne les fait valoir, et ne conserve leur caractère, si les sites n'y font bien choisis, ou n'y sont suppléés par une belle intelligence du Clair-obscur, si les touches n'y sont spirituelles, si l'on ne rend les lieux animés par des Figures, par des Animaux, ou par d'autres objets, qui sont pour l'ordinaire en mouvement, et si l'on ne joint au bon Goût de Couleur et aux sensations extraordinaires la vérité et la naïveté de la Nature, le Tableau n'aura jamais d'entrée dans l'estime, non plus que dans le Cabinet des véritables Connoisseurs<sup>22</sup>.

Nel lungo passo dedicato al paesaggio ne *L'Idée du peintre parfait* nell'*Abrégé* del 1699 – qui riportato per intero – il critico francese sottolinea con più forza, rispetto a quanto faccia successivamente nel *Cours*, quale sia il lavoro intellettuale del paesaggista, attraverso un confronto con il pittore di storia. Questi, a differenza del pittore di paesaggio, non è obbligato a conoscere esattamente tutti gli elementi della natura per riprodurli, poiché di fatto la sua attenzione è riservata esclusivamente alle figure. La pittura di paesaggio è invece concepita e presentata da de Piles come sintesi di tutti i generi pittorici (“ce genre de Peinture contient en racourci tous les autres”) e di tutto ciò che è in natura, mettendo consapevolmente in discussione la celebre gerarchia descritta da Félibien nella già citata prefazione alle *Conférences*, in cui il grado più alto di nobiltà è assegnato alla pittura di storia e, quindi, alla rappresentazione delle azioni e passioni umane, risalendo alla Creazione dell'uomo, a somiglianza del divino<sup>23</sup>.

Dopo aver definito il genere della pittura di paesaggio, de Piles si dedica alla distinzione tra lo stile *héroïque* e lo stile *pastoral o champêtre*, che, di tutta la teoria da lui enunciata sui *Tableaux de Païsage* è l'aspetto che ha avuto maggiore fortuna nella letteratura critica<sup>24</sup>, per il felice tentativo di classificare le tipologie attraverso tutta la produzione pittorica da lui osservata fino a quel momento. Nell'elencare gli aspetti propri a ciascuno dei due stili, De Piles si sofferma su alcuni elementi che sembrano accostabili alle più tarde categorie del pittoresco e del sublime, che definiranno la produzione successiva nell'ambito della pittura di paesaggio. Sebbene il critico francese dimostri notevoli aperture verso il rinnovamento della rappresentazione, l'estetica del paesaggio da lui espressa è ancora lontana da quella assegnabile agli esiti dei decenni successivi, prodotta a partire dalla seconda metà del Settecento<sup>25</sup>.

Nel capitolo *Du païsage*, De Piles analizza la produzione pittorica del periodo che va grossomodo da Tiziano a Sébastien Bourdon (1616-1671), tratteggiando una serie di precetti a scopo didattico, che

---

<sup>22</sup> De Piles 1699, *Chapitre XVIII*, pp. 47-48

<sup>23</sup> Félibien 1668, *Préface*, pp. n.n.

<sup>24</sup> Cfr. Messina 1981; Mérot 2009a, pp. 130-134; Beck Saiello 2010, pp. 172-174; Gallo 2017, pp. 112-114.

<sup>25</sup> Messina 1989, pp. 5-6.

permettono di riflettere sulle qualità di un quadro di paesaggio, lasciando un segno tangibile della pratica pittorica coeva e indicando ai giovani pittori la strada da percorrere per il futuro.

Le diverse modalità da lui osservate nella resa del paesaggio nel corso del Cinquecento e del Seicento, raggruppate da De Piles in due principali stili, lo *style héroïque* e lo *style pastoral* o *champêtre*, in molti casi si possono trovare uniti nella stessa composizione.

Le style Heroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'Art et de la Nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire. Les sites en sont tout agreables et tout surprénans: les fabriques n'y font que temples, que pyramides, que sepultures antiques, qu'autels consacrés aux divinités, que maisons de plaisance d'une reguliere architecture; et si la Nature n'y est pas exprimée comme le hazard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. Ce style est une agreable illusion, et une espece d'enchantement quand il part d'un beau genie et d'un bon esprit, comme étoit celui du Poussin: lui qui s'y est si bien exprimé. Mais ceux qui voudront suivre ce genre de Peinture, et qui n'auront pas le talent de soutenir le sublime qu'il demande, courent souvent le risque de tomber dans le puerile<sup>26</sup>.

Nello stile eroico, la natura non è rappresentata così per come la si osserva ma per come si immagina che questa debba essere, con il chiaro riferimento ad una lettura ideale delle forme del paesaggio da parte dell'artista, in cui si intercetta ovviamente l'influenza delle teorie belloriane sulla selezione ed emendamento del dato naturale<sup>27</sup>. In una *agreable illusion*, come in una sorta di incantesimo, il paesaggio eroico prevede la rappresentazione di un insieme di oggetti naturali e di edifici realizzati dall'uomo che esprimano al massimo grado la grandezza che li distingue: templi, piramidi, antiche sepolture, altari e ville, a cui de Piles associa il termine di *sublime*. L'aggettivo non sembra però precorrere i tempi della pubblicazione della *Philosophical Enquiry* di Burke, e dell'investimento psicologico e morale dello spettatore davanti alle manifestazioni "terribili" della Natura, ma deriva piuttosto dalla conoscenza del *Traité du Sublime* di Longino, tradotto in francese nel 1674 dall'amico Nicolas Boileau (1636-1711)<sup>28</sup>. Per de Piles è ancora centrale, come si è accennato, l'armonia delle parti nella composizione, il Bello che nella teoria di Burke è invece superato dal Sublime.

---

<sup>26</sup> De Piles 1708, pp. 201-202.

<sup>27</sup> *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* di Bellori furono pubblicate, com'è noto nel 1672, ed ebbero come prefazione *L'Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* – discorso pronunciato nel 1664 presso l'Accademia di San Luca, cfr. Cropper 2000. *Le Vite* furono dedicate a Colbert e videro anche il coinvolgimento di Charles Errard – allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma – che realizza le testatine e i finalini per l'edizione del 1672. Ma nonostante il rapporto tra Bellori e la Francia, non risulta che l'opera sia mai stata presentata ufficialmente all'Académie, benché nel 1678 l'autore de *Le Vite* vi tenne un discorso. Sul rapporto e l'influenza di Bellori in Francia, cfr. almeno Montanari 2002; Michel 2002; e in relazione a de Piles, Michel 2007; Perini Folesani 2016, pp. 46-50.

<sup>28</sup> Boileau 1674; cfr. Gallo 2017, p. 114. Di Nicolas Boileau de Piles aveva realizzato anche un ritratto, cfr. *supra*, p. 6, nota 4.

A tal proposito, de Piles individua infatti in Poussin il maggiore esponente dello stile eroico e sublime, fatto che non risulta incoerente rispetto alle posizioni da lui assunte nella *querelle* tra poussinisti e rubenisti. Poco oltre specificherà infatti che la scelta di introdurre soggetti nobili nella composizione, capaci di elevare l'immaginazione, soddisfa il pittore di paesaggi di stile eroico a tal punto da tralasciare l'aspetto fondamentale del colorito, più curato invece dagli esponenti dello stile pastorale o campestre da lui prediletti<sup>29</sup>. Tale affermazione si riflette nello stesso momento nella *Balance des peintres*, dove il critico francese assegna a Poussin voti alti nella composizione, nel disegno e nell'espressione, ma molto bassi nell'uso del colore<sup>30</sup>, in continuità con l'opinione da lui espressa nel *Dialogue sur le coloris* nei confronti del pittore francese, beniamino della fazione opposta alla propria<sup>31</sup>.

Quelli di Poussin, peraltro, furono gli unici paesaggi ad essere considerati degni di attenzione in seno all'Académie all'epoca di Le Brun. Ne veniva lodata la capacità di evocare un tempo e uno spazio propri dell'Arcadia, concepito come lo specchio della grandezza interiore dell'uomo dell'antichità classica<sup>32</sup>. Pur essendo quindi il paesaggio a occupare maggiore rilievo nella composizione a scapito delle figure, la razionalità umana sembrava permeare tutti gli elementi dell'universo dipinto da Poussin, dove la resa delle diverse parti era sotto il controllo della propria ragione<sup>33</sup>. Nella celebre conferenza accademica del 5 novembre 1667, Le Brun loda infatti la disposizione delle forme naturali, la resa della luce, dei colori e della prospettiva de *Gli israeliti che raccolgono la manna nel deserto* di Poussin, da lui considerato esempio magistrale di pittura di paesaggio<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> "Il arrive rarement que le Peintre ait l'esprit d'une assez grande étendue pour embrasser toutes les parties de la Peinture. Il y en a ordinairement quelqu'une qui attire notre prédilection, et qui occupe tellement notre esprit, qu'elle nous fait oublier les soins que nous devrions donner aux autres parties; et nous voyons presque toujours que ceux dont l'inclination les porte vers le style Heroïque, croient avoir tout fait quand ils ont introduit dans la composition de leur Tableau, des objets nobles et capables d'élever l'imagination, sans se mettre autrement en peine de l'intelligence et de l'effet d'un bon coloris. Ceux au contraire qui sont dans le style Pastoral, s'attachent fortement à la couleur pour représenter plus vivement la vérité", De Piles 1708, p. 203.

<sup>30</sup> I voti di Poussin nella *Balance*: 15 *Composition*, 17 *Dessein*, 6 *Coloris*, 15 *Expression*, cfr. De Piles 1708, pp. 489-493 e sgg. non numerate. Sulla ricezione di Poussin gli anni in cui de Piles scrive il *Cours* e Charles de la Fosse è il direttore dell'Académie, si veda Reyes 2019.

<sup>31</sup> Nel *Dialogue*, de Piles fa dire a Panfilo, in modo decisamente diplomatico, che Poussin non ha avuto un'adeguata formazione nel colorito e che i pittori talvolta si specializzano solo in un ambito della pittura, trascurando gli altri, cfr. Perini Folesani 2016, pp. 101-102.

<sup>32</sup> Sulla lettura degli aspetti morali nel paesaggio cosiddetto "classico" o "storico", cfr. Mérot 2009a, pp. 157-161. Intorno alla metà del XVII secolo, si può parlare di una cultura della pittura di paesaggio in Francia e di una sua complessa ricezione, a cui sono stati di recente attribuiti anche significati politici, cfr. Kirchner 2014. Per la fortuna della pittura di paesaggio all'epoca di Mazzarino, nelle collezioni di dipinti e stampe, si rimanda a *Le beau langage de la nature* 2013.

<sup>33</sup> "Je vous ay parlé tant de fois de son intelligence à bien faire toutes sortes de paisages, et à le rendre si plaisans et si naturels, qu'on peut dire que hors le Titien, on ne voit pas de Peintre qui en ait fait de comparables aux siens. Il touchoit parfaitement toutes sortes d'arbres, et en exprimoit les différences et l'agitation; il dispoisoit les terrasses d'une manière naturelle, mais bien choisie; donnoit de la fraischeur aux eaux, qu'il embellissoit des reflets des objets voisins; ornoit les campagnes et les coline de villes ou de fabriques bien entendües, diminuant les choses les plus éloignées avec une entente merveilleuse; et pour donner ce précieux que l'on voit dans ses ouvrages, il faisoit naistre des accidens de jours et d'ombres par des rencontres de nuages et par des vapeurs ou des exhalaisons élevées en l'air dont il sçavoit parfaitement faire les différences de celles du matin et de celles du soir", Félibien 1666-1688, vol. 5, pp. 439-440, cit. anche in Mérot 2009a, p. 332.

<sup>34</sup> Félibien 1668, pp. 76-101; Goldstein 1996, pp. 92-93.

Dal momento che la fazione dei rubenisti guidava l'Académie, de Piles – come si è già sottolineato – poteva abbandonare i toni più polemici degli scritti precedenti. Nelle *Conversations*, per bocca di Philarque, criticava il continuo appello al mondo della classicità e delle divinità dei dipinti di Poussin, sostenendo che è possibile elevarsi spiritualmente anche attraverso soggetti più modesti: “il n'est pas nécessaire d'estre toujours parmi le Dieux ny dans la Grèce, on aime encore à se trouver en país de connoissance. L'élévation sied bien dans le sujets grands et extraordinaires, mais il faut de la médiocrité dans la médiocres”<sup>35</sup>. La poetica della modernità, espressa in quegli anni da de Piles, è ormai accolta nell'Académie e dalla nuova generazione di pittori<sup>36</sup>.

Nel discutere gli aspetti caratterizzanti i due stili della pittura di paesaggio nel *Cours de peinture*, de Piles torna sulle proprie posizioni iniziali, esprimendo un giudizio finale sullo stile eroico e considerando in termini negativi la mancanza di verità della natura idealizzata dal pittore. Dal momento che la rappresentazione del vero è ciò che interessa la buona pittura, va da sé che la preferenza è assegnata da de Piles non allo stile eroico – e quindi neppure al suo massimo esponente – ma, come si vedrà, allo stile *champêtre*.

Al secondo modo di comporre paesaggi in pittura corrispondono, quindi, soggetti più modesti ma maggiormente rispondenti al reale:

Le style champêtre est une representation des País qui paroissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarerie de la seule Nature. Elle s'y fait voir toute simple, sans fard, et sans artifice; mais avec tous les ornemens dont elle fait bien mieux se parer, lorsqu'on la laisse dans sa liberté, que quand l'Art lui fait violence. Dans ce style les sites souffrent toutes sortes de variétés: ils y sont quelquefois assez étendus, pour y attirer les troupeaux des Berger, et quelquefois assez sauvages, pour servir de retraite aux Solitaires, et de sureté aux animaux sauvages<sup>37</sup>.

Si tratta di quei paesaggi che rappresentano la natura in una forma più selvatica, meno controllata dall'azione dell'uomo, ma in ogni caso sufficientemente accogliente da ospitare pastori con il proprio gregge, personaggi in meditazione e animali selvatici. De Piles fa riferimento alle scene pastorali che hanno origine in area veneta ai primi del Cinquecento e alla tradizione figurativa del paesaggio boschivo con eremiti, tipologia rappresentativa già diffusa alla fine del XVI secolo, di cui le incisioni di Cornelius Cort tratte dai disegni di Girolamo Muziano saranno un esempio per buona parte del Seicento<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> De Piles 1677, p. 267-268, cit. in Cojannot Le Blanc 2014, pp. 236-237.

<sup>36</sup> Tema oggetto della recente mostra torinese *Sfida al Barocco* 2020.

<sup>37</sup> De Piles 1708, pp. 202-203.

<sup>38</sup> Sull'argomento, si veda almeno Hochmann 2011.

Lo stile *champêtre* richiede un uso sapiente del colorito e spesso, sostiene de Piles, l'errore in cui incorrono i pittori dediti alla composizione di paesaggi pastorali è quello di affidarsi del tutto al colore per rappresentare più vividamente la natura. Sarebbe opportuno, secondo il critico francese, bilanciare lo stile *champêtre* inserendo qualche elemento “de la nature piquant, extraordinaire et vraisemblable” come ha saputo fare Tiziano, considerato quindi il massimo esponente del genere<sup>39</sup>.

La frase che allude alla natura “tout simple, sans fard, et sans artifice” dello stile pastorale ha indotto gli studiosi a individuare un parallelismo teorico con la definizione del *vrai simple*, contrapposto al *vrai idéal*, che lo stesso de Piles fornisce nei primi capitoli del *Cours de peinture*, dove propone di raggiungere il *vrai composé* o *vrai parfait* attraverso la fusione dei due concetti<sup>40</sup>. Mentre il primo sta ad indicare una mera e semplice imitazione della realtà, così per come questa si presenta alla nostra vista, il *vrai idéal* prevede invece l'emendamento del dato visivo e la selezione di *diverses perfections*, che non compaiono mai tutte insieme in natura (anche in questo caso le contaminazioni belloriane appaiono evidenti). Il *vrai composé* o *parfait* è invece la somma delle due tendenze, che conduce alla perfetta imitazione della *belle nature*, quella che de Piles – benché rubenista, ma comunque intriso di cultura classicista – indica come la via da percorrere in pittura.

Si è quindi associato lo stile *champêtre* al *vrai simple*, per l'aderenza al reale, e lo stile *héroïque* al *vrai idéal*, per la selezione delle forme più nobili da introdurre nella composizione del paesaggio.

La corrispondenza, individuata tra i due stili della pittura di paesaggio e i diversi gradi di verità raggiungibili nella rappresentazione dei soggetti, sembra essere calzante ed è resa possibile dalla coerenza (e quindi dall'eleganza) della teoria sulla pittura espressa da de Piles. Rimane però il fatto che il critico francese, oltre al *champêtre* e all'*héroïque*, non indica un terzo stile nella resa del paesaggio che possa raggiungere la perfezione associabile al *vrai composé*<sup>41</sup>.

Nella disamina delle due tipologie, De Piles non fornisce alcun esempio che possa condurre il lettore a una maggiore comprensione della differenza tra i due stili da lui individuati nella pittura di paesaggio. Può essere quindi utile tornare sul testo delle *Conversations sur la connoissance de la peinture* del 1677, dove nel descrivere cinque paesaggi dipinti da Rubens<sup>42</sup> che fanno parte della collezione di Richelieu<sup>43</sup>, introduce per la prima volta le due categorie, più tardi riproposte in modo più sistematico nel *Cours de*

---

<sup>39</sup> De Piles 1708, p. 204. I paesaggi di Tiziano erano già stati lodati da de Piles nell'*Abrégé de la vie des peintres*, cfr. De Piles 1699, pp. 404-405 e Cojannot Le Blanc 2014, pp. 232-233.

<sup>40</sup> De Piles 1708, pp. 29-43.

<sup>41</sup> Cojannot-Le Blanc lo individua in una sorta di *style champêtre piquant*, che contiene – come si è visto – quegli elementi straordinari e verosimili che de Piles indica nella produzione di Tiziano, cfr. Cojannot Le Blanc 2014, pp. 239-240.

<sup>42</sup> Sui paesaggi di Rubens, si veda il *Corpus Rubenianum*, Adler 1982; Kleinert 2014 e il volume che accompagna la mostra londinese del 1997, Brown 1997. Prossimamente, presso la Wallace Collection di Londra, sarà inaugurata una nuova esposizione dedicata ai paesaggi del pittore di Anversa, dal titolo *Rubens: Reuniting the Great Landscapes*.

<sup>43</sup> De Piles 1677, pp. 146-151; Teyssèdre 1963.

*peinture*<sup>44</sup>. La prima tela da lui presa in esame è una veduta di Malines (fig. 2)<sup>45</sup> – attuale città belga nella provincia di Anversa – che definisce “un país plat”, in cui il pittore non poteva trovare nulla di bizzarro o interessante nelle forme del paesaggio.

La qualità dell’artista e dell’opera che de Piles mette in evidenza riguarda infatti la capacità di costruire l’intera composizione sugli effetti della luce e degli *accidens*, cioè delle ombre generate da oggetti che “interrompono” la luce del sole, come le nuvole. Il termine “accidens”, di derivazione leonardesca<sup>46</sup>, viene introdotto da de Piles nell’elenco degli elementi propri della pittura di paesaggio nel *Cours de peinture*, come uno degli aspetti fondamentali nella resa del paesaggio<sup>47</sup>. A determinare l’efficacia e il valore della rappresentazione non sono quindi il soggetto o gli oggetti selezionati al suo interno, ma l’esecuzione pittorica in sé e la conoscenza degli effetti prodotti dal sapiente uso di chiaroscuro e colorito, che tengono unita la composizione e restituiscono la sensazione di una realtà tangibile.

La rappresentazione di siti modesti, come quello individuato in questo caso da de Piles nell’ottica di nobilitare la fase esecutiva della pittura di paesaggio, ebbe un certo successo nel mercato dell’arte e nelle collezioni private del periodo. In quegli stessi anni fu però motivo di forti critiche in ambito accademico, mosse ovviamente dagli esponenti della corrente poussinista. Un manoscritto anonimo, datato al 1676 e già noto agli studi<sup>48</sup>, riporta un giudizio sprezzante sui paesaggi fiamminghi, la cui descrizione ricorda molto da vicino il soggetto modesto dello stile *champêtre* apprezzato invece da de Piles:

Il faut, dis-je, qu’un tableau d’histoire nous rappelle cette belle Antiquité où vivaient les grands hommes qui se sont rendus recommandables à la postérité par leurs vertus, qu’il nous fasse revivre par une agréable et innocente magie leurs actions, leurs moeurs, leurs entreprises et les ouvrages de leur industrie et que par les mêmes charmes il nous enlève et nous transporte au lieu même où le sujet qu’il représente s’est passé, et non pas comme font les tableaux de ce gros bourgmestre nous conduire et nous promener toujours aux environs de Bruxelles, ne nous faire voir que les marais verts et limoneux de la Flandre, ornés de quelques cabanes de vaches et de quelques morceaux de maçonnerie gothique à demi ruiné au lieu de nous découvrir selon que les sujets le demandent de ces agréables vallées d’Italie [...] <sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Kleinert 2014, pp. 119-121; Cojannot Le Blanc 2014, pp. 225-232.

<sup>45</sup> Il dipinto descritto da de Piles è stato identificato con il *Ritorno dei contadini dai campi*, conservato a Firenze presso la Galleria di Palazzo Pitti, cfr. Adler 1982, pp. 151-153; Cojannot Le Blanc 2014, p. 226.

<sup>46</sup> Nel 1651 era stato pubblicato a Parigi il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, nella doppia versione francese e italiana, cfr. Sconza 2012 e Farago, Bell, Vecce 2018.

<sup>47</sup> De Piles 1708, pp. 208-209, 368-370. Cfr. *infra*, pp. 49, 60-62.

<sup>48</sup> Cit. in Gallo 2017, p. 108 e in Thuillier 1994, p. 189.

<sup>49</sup> *Lettre d’un ami à un provincial*, 12 aprile 1676, Parigi, Bibliothèque de l’Institut de France, ms. 1881.

Nelle *Conversations*, attraverso la descrizione dei paesaggi in stile pastorale realizzati da Rubens, de Piles sembra rispondere alle accuse dei poussinisti nei confronti dei dipinti di paesaggio fiamminghi. Le critiche, come si legge perfettamente nel manoscritto anonimo, erano quelle di non essere in grado di evocare la grandezza del passato e i temi mitologici e storici, che male si accordavano alle capanne di legno dei pastori delle Fiandre nelle tele dei pittori fiamminghi.

Ma quasi a dimostrazione del fatto che il tema dell'antico poteva essere evocato anche da un pittore di Anversa sapiente nell'uso del colorito, sempre nelle *Conversations* de Piles si sofferma sulla veduta di Cadice, dipinta da Rubens per ambientarvi l'incontro tra il naufrago Ulisse e Nausicaa in primo piano<sup>50</sup>.

Un'imponente montagna scoscesa, interrotta dall'emergenza di una villa, occupa gran parte della composizione, mentre sul lato opposto si intravede la riva del mare con il porto. A proposito del dipinto, De Piles dirà che "le peintre ayant trouvé cette veue bizarre et extraordinaire, il l'a creuë propre à recevoir un sujet héroïque"<sup>51</sup>. La descrizione corrisponde alla tela con *Ulisse nell'isola dei Feaci* oggi alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 3)<sup>52</sup>, dove tutti gli elementi del paesaggio, dalla resa delle rocce e ai diversi piani del terreno, appaiono definiti da una marcata alternanza di zone in ombra e illuminate, che rendono la scena maestosa, aumentando l'effetto drammatico delle linee spezzate del profilo delle rocce.

Le caratteristiche dei due differenti stili, descritti nel *Cours de peinture*, risultano ora più evidenti attraverso il confronto dei dipinti di Rubens presi in considerazione nelle *Conversations* come esempi massimi dei due modi di rappresentare il paesaggio. Si comprende, forse più chiaramente, l'accezione del termine *sublime* associato da de Piles allo *style héroïque*, legato all'effetto di incanto e all'evocazione di un mondo antico e incontaminato, suscitata dalla vista di luoghi caratterizzati dalla presenza di edifici antichi o da monumentali e impervi massicci montuosi, come quelli dipinti nell'*Ulisse nell'isola dei Feaci* di Rubens. Diversamente da quanto accadrà nel secondo Settecento, le sensazioni sublimi legate alla percezione del paesaggio dipinto non tengono ancora conto della maestosa terribilità della natura o della riflessione esistenziale sulla condizione dell'uomo in relazione ad essa.

Ad interessare de Piles sono le forme della natura, l'uso del colorito e del chiaroscuro ben condotti, in grado di attivare quel richiamo immediato che l'opera d'arte, compresa la pittura di paesaggio, per dirsi tale, dovrà suscitare nello spettatore al primo sguardo.

La véritable Peinture est donc çelle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant: et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher; comme si elle avoit

---

<sup>50</sup> De Piles 1677, pp. 149-151.

<sup>51</sup> De Piles 1677, p. 150.

<sup>52</sup> Adler 1982, pp. 106-108; Cojannot Le Blanc 2014, pp. 229-230.

quelque chose à nous dire. Et quand nous sommes auprès d'elle, nous trouvons que non seulement elle nous divertit par le beau choix, et par la nouveauté des choses qu'elle nous présente, par l'histoire; et par la fable donc elle rafraîchit notre mémoire, par les inventions ingénieuses, et par les allegories dont nous nous faisons un plaisir de trouver le sens, ou d'en critiquer l'obscurité; mais encore par l'imitation vraie et fidèle qui nous attire d'abord, qui nous instruit dans le détail des parties de la Peinture, et qui [...] nous divertit, quelque horribles que soient les objets de la nature qu'elle représente<sup>53</sup>.

Gli aspetti dell'intrattenimento e della piacevolezza sono fondamentali nella teoria di de Piles, che si fonda sulla percezione. Non a caso tali aspetti sono da lui espressi nel primo paragrafo del *Cours de peinture*, vero e proprio manifesto della pittura. È sulla base di una tale concezione che è possibile attribuire al genere del paesaggio la stessa importanza di un dipinto di storia. Conta l'esecuzione del chiaroscuro e del colorito, fatti interni alla pittura, e l'imitazione vera e fedele della natura, ancor prima del contenuto espresso attraverso la scelta del soggetto. Un pittore eccellente come Rubens era in grado di dipingere un paesaggio esprimendosi nello stile eroico e in quello campestre, senza perdere la capacità di richiamare l'attenzione dello spettatore.

Tornando al capitolo *Du paysage*, de Piles utilizza la parola *style* nella definizione delle tipologie della pittura di paesaggio, creando appunto due distinte categorie estetiche, il paesaggio *champêtre* e *l'héroïque*, che si differenziano tra loro in prima istanza sulla base degli oggetti contenuti nella composizione.

Non è de Piles il primo ad aver teorizzato un sistema per distinguere le modalità della rappresentazione del paesaggio in pittura. L'iniziatore di una classificazione interna al genere è indubbiamente Giulio Mancini, che nelle *Considerazioni sulla pittura* – composte tra il 1614 e il 1628 circa – distingue i *paesi* in tre tipologie: *semplice*, *arboreo*, *perfetto*, secondo un'analisi formale delle composizioni<sup>54</sup>. Per *paese semplice* intende il paesaggio biblico della Genesi, prima della creazione di piante e animali, che comprende perciò la sola rappresentazione di cielo, terra e acque, come si può vedere nelle Logge di Raffaello in Vaticano. Aumentando progressivamente gli elementi introdotti nella composizione, Mancini descrive poi il *paese arboreo*, che corrisponde alla raffigurazione di un ambiente boschivo senza edifici, dominato dalla presenza degli alberi<sup>55</sup>. L'ultimo tipo, il *paese perfetto*, è un paesaggio composto, che contiene oggetti animati e inanimati, quindi uomini, animali, piante, edifici, città ed elementi naturali di grandi dimensioni, resi adattando il modulo via via più piccolo a seconda della distanza. Molti elementi del paesag-

---

<sup>53</sup> De Piles 1708, p. 4.

<sup>54</sup> Mancini 1956-57, vol. 1, pp. 113-115. Sulla genesi del trattato e del passo dedicato da Mancini alla pittura di paesaggio si vedano Spataro 2019, pp. 11-55 e Gage 2008.

<sup>55</sup> Sul tema del *paese arboreo*, rimando alla mia tesi di dottorato in corso di pubblicazione presso l'Editore De Luca (Roma), già citata sopra, Spataro 2019.

gio *perfeito* rimandano a quelli dello *style héroïque* indicati da de Piles, ed idealmente lo *style champêtre* potrebbe leggersi come evoluzione teorica del *paese arboreo*.

Allo stato attuale della ricerca, è opportuno chiarire che non è possibile dimostrare con certezza se e quando avvenne una lettura diretta del trattato di Mancini da parte del critico francese, benché, come si vedrà, il sospetto affiori altre volte. Leggendo il testo del capitolo *Du paysage*, infatti, emergono elementi e scelte lessicali che inducono comunque a supporre una conoscenza delle teorie del medico senese.

Com'è noto, le *Considerazioni sulla pittura*, scritte da Mancini, non furono pubblicate fino al 1956, anno della prima edizione critica curata da Adriana Marucchi e Luigi Salerno<sup>56</sup>. La diffusione del testo si lega però a un considerevole numero di copie manoscritte, di cui ad oggi se ne contano ventidue testimoni<sup>57</sup>. La trasmissione del contenuto dell'opera di Mancini potrebbe essere avvenuta tramite i contatti con Carlo Cesare Malvasia – il rapporto di amicizia tra i due è stato messo più volte in evidenza dalla letteratura critica<sup>58</sup>. Come ha rilevato Mahon, l'autore bolognese aveva accesso almeno ad uno dei manoscritti delle *Considerazioni sulla pittura*, utilizzando le informazioni fornite da Mancini nelle vite degli artisti, come fonte per la stesura della *Felsina pittrice* (1678)<sup>59</sup>.

Non è da trascurare, inoltre, il fatto che de Piles soggiornò più volte in Italia. Il primo viaggio noto riguarda il *Grand Tour* di Michel-Jean Amelot de Gournay (1673-74), futuro ambasciatore di Francia, di cui il critico francese fu precettore. Giunti a Roma, alloggiarono entrambi a Palazzo Farnese, accolti dal Cardinal d'Estrées, intendente d'arte<sup>60</sup>. La notizia è riferita da Fraguère nella biografia dedicata a de Piles inserita a prefazione del testo dell'*Abrégé de la vie des peintres*, nell'edizione postuma del 1715<sup>61</sup>. Il secondo soggiorno italiano si colloca tra il 1682 e il 1685 e vede de Piles a Venezia in qualità di segretario di Amelot, divenuto ambasciatore di Francia. Le occasioni di acquisire la conoscenza dei trattati sulla pittura composti da autori italiani furono quindi numerose, come del resto sembra evidente nel capitolo sulla pittura di paesaggio del *Cours de peinture*.

---

<sup>56</sup> Mancini 1956-57.

<sup>57</sup> Per la fortuna dei manoscritti delle *Considerazioni* si veda Mahon 1947, pp. 315-326; sulle copie manoscritte del trattato, cfr. Mancini 1956-57, vol. I, XIII-LXIV.

<sup>58</sup> Perini 1990; Perini Folesani 2012; Girotto 2017.

<sup>59</sup> Mahon 1947, pp. 320-323.

<sup>60</sup> Cfr. *supra*, p. 10 e nota 17.

<sup>61</sup> “L'envie de s'instruire et de mettre à profit un tems que les autres jeunes gens n'ont que trop accoutumé de perdre, lui fit demander à Madame la Prêfidente Amelot la permission de faire le voïage d'Italie. Elle y consentit avec plaisir, et lui envoïa M. de Piles à Montpellier pour l'accompagner. M. de Piles eut lieu de satisfaire son goût pour la Peinture pendant ce voïage qui fut de quatorze mois, et il vit tout à loisir ce qu'il y a de plus beau et de plus précieux en Italie. M. le Duc et M. le Cardinal d'Estrées étoient pour lors à Rome: M. Amelot étoit logé avec eux dans le Palais Farnése. Et ce ne fut pas un avantage médiocre pour M. de Piles, que de se faire connoître à ces deux illustres Freres, et sur-tout au Cardinal, qui joignoit à ses grandes qualités une inclination naturelle pour les beaux Arts, dont il connoissoit tout le prix”, cfr. De Piles 1715, pp. n.n.



Fig. 1. Jean-Baptiste Forest (attr.), *Diana e Callisto*, Musée Magnin, Digione.



Fig. 2. P.P. Rubens, *Ritorno dei contadini dai campi*, Firenze, Palazzo Pitti.



Fig. 3. P.P. Rubens, *Ulisse nell'isola dei Feaci*, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

### Capitolo 3.

#### Gli elementi del paesaggio e le fonti di de Piles

Nell'ambito dello sviluppo delle teorie artistiche – procedendo in ordine cronologico – il capitolo di de Piles risulta il secondo tentativo di definizione sistematica della pittura di paesaggio, dopo le pagine delle *Considerazioni* di Giulio Mancini dedicate al genere pittorico. A differenza del medico senese, che come si è accennato si sofferma in particolare sulla formazione di una prima classificazione tipologica, de Piles entra nel merito di un'analisi più accurata, nella quale ogni elemento della composizione viene esaminato in un paragrafo a sé stante. Osservando l'indice del capitolo *Du paysage*, potrebbe venire spontanea al lettore la tentazione di individuare assonanze con il *Libro di pittura* di Leonardo<sup>1</sup>. I titoli dei paragrafi *Du ciel et des nuages*, *De lointains et de montagnes*, *Des plantes*, *Des arbres* sembrano ispirarsi a quelli di alcune parti del manoscritto redatto da Melzi, dedicate allo studio del paesaggio: *Delle ombrosità e chiarezze de' monti*, *De li alberi e verdure*, *De li nuvoli* e i rispettivi capitoli<sup>2</sup>. Ma, com'è noto, il *Libro di pittura* contenuto nel Codice Vaticano Latino 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, viene riscoperto soltanto tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento<sup>3</sup> e pubblicato per la prima volta integralmente nel 1817 ad opera di Guglielmo Manzi<sup>4</sup>. Diverse versioni abbreviate degli scritti di Leonardo sulla pittura circolarono per decenni in forma manoscritta, fino alla pubblicazione nel 1651 a Parigi dell'*editio princeps* del trattato leonardesco<sup>5</sup>. Il testo, redatto e stampato nella versione italiana e in quella francese, è il risultato della selezione di una serie di capitoli tratti dalle versioni abbreviate del *Libro di pittura* che giunsero a Parigi. Come è risaputo, l'impresa editoriale aveva preso avvio a Roma nei primi anni trenta del Seicento, per volere del cardinale Francesco Barberini, sotto la direzione di Cassiano dal Pozzo.

La genesi del testo contenuto nella pubblicazione parigina dei volumi del *Trattato della pittura* e del *Traité de la peinture* è stata di recente accuratamente ricostruita, seguendo la tradizione manoscritta, attraverso l'analisi di oltre cinquanta apografi leonardeschi derivati da un perduto prototipo, prima copia abbreviata del *Libro di pittura*<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Codice Vaticano Latino 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cfr. Vecce 1995. Stessa assonanza è indicata anche in Gallo 2017, pp. 109-118, senza però approfondire o entrare nel merito dei problemi relativi agli scritti leonardeschi e alla loro diffusione.

<sup>2</sup> Cfr. l'edizione critica del *Libro di pittura* curata da Carlo Pedretti e Carlo Vecce, Da Vinci 1995.

<sup>3</sup> Pedretti 1995, p. 58.

<sup>4</sup> *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci e dedicato alla maestà di Luigi XVIII re di Francia e di Navarra. Editto da Guglielmo Manzi*, Roma, Stamperia De Romanis, 1817.

<sup>5</sup> *Traité* 1651; *Trattato* 1651.

<sup>6</sup> Sconza 2012; Farago, Bell, Vecce 2018.

La versione che fu data alle stampe nel 1651, non conteneva gli studi sugli elementi del paesaggio, benché questi fossero inclusi in alcune delle versioni abbreviate del testo, giunte fino a Parigi per l'*editio princeps* del *Trattato*. Come vedremo, almeno per quanto concerne la teoria sulla rappresentazione degli alberi, è possibile proporre la ricostruzione di un contatto diretto da parte di de Piles con una o più di queste versioni abbreviate, contenenti i cosiddetti “capitoli aggiunti” del *Libro di pittura*<sup>7</sup>.

La struttura del capitolo *Du paysage* nel *Cours de peinture*, viene sviluppata per gran parte sulla base di un breve elenco di nozioni inserite da de Piles nel paragrafo sul paesaggio de *L'Idée du peintre parfait*, annessa nel 1699 all'*Abrégé de la vie des peintres*.

Que le Paysage ne soit point coupé de trop d'objets, qu'il y en ait peu, mais qu'ils soient bien choisis. Et en cas qu'une grande quantité d'objets y soient renfermez, il faut qu'ils soient ingénieusement groupez de lumières et d'ombres, que le site ne soit bien lié et bien dégagé, que les arbres en soient différens de forme, de couleur, et de touche autant que la prudence et la variété de la Nature le requièrent, et que cette touche soit toujours légère et fretillante, pour parler ainsi: que les devans soient riches, ou par les objets, ou du moins par une plus grande exactitude de travail qui rend les choses vraies et palpables: que le Ciel soit léger, et qu'aucun object sur la Terre ne luy dispute son caractère aérien, à la réserve des eaux tranquilles et des corps polis qui sont susceptibles de toutes les couleurs qui leur sont opposées: des celestes comme des terrestres. Que les nuages soient d'un bon choisis, bien touchez et bien placez<sup>8</sup>.

L'immagine del paesaggio che corrisponde a quanto afferma de Piles nel paragrafo de *L'Idée*, sembra rimandare alla produzione francese di metà XVII secolo (figg. 1, 2), ai dipinti di Henri Maupéché<sup>9</sup> (1602-1686) o di Sébastien Bourdon (1616-1671), entrambi giunti a Roma negli anni trenta del Seicento, a completare la formazione<sup>10</sup>. Si tratta di paesaggi costruiti su equilibri compositivi ben studiati ma che riescono a conservare *une touche légère et fretillante* nell'esecuzione degli alberi, delle nuvole e dell'acqua. La rappresentazione di una *belle nature* da parte di Bourdon e di Maupéché non arriverà mai a replicare gli esiti raggiunti da Laurent de La Hyre (1606-1656)<sup>11</sup> rispetto all'uso delle proporzioni geometriche e della resa controllata e quantificabile della luce. Le forme immobili del paesaggio classi-

---

<sup>7</sup> Cfr. *infra*, pp. 93-95 e *Appendice*.

<sup>8</sup> De Piles 1699, pp. 5-6.

<sup>9</sup> Su Maupéché si veda Barrielle 2013.

<sup>10</sup> Nel *Cours de peinture*, de Piles dirà che Bourdon come Bril e Bruegel, possiede un “*touche nette, vive et légère*”, cfr. De Piles 1708, p. 241. Per i paesaggi di Bourdon, si veda Rosenberg 1982; per l'opera completa del pittore, Thuillier 2000. Sul suo soggiorno romano, cfr. Id., pp. 108-109. Per il *Paesaggio con mulino* (fig. 2), Id., pp. 312-313.

<sup>11</sup> Si veda ad esempio il *Paesaggio con il pastore che suona il flauto*, del museo Fabre di Montpellier, cfr. Boyer 2013, pp. 214-217 e Laurent de la Hyre 1988, p. 274-275.

cista e l'impiego delle regole matematiche che prescindono dalla visione diretta del dato naturale, non interessano de Piles, che già nel 1699 preferisce “les choses vraies et palpables” nella rappresentazione della natura, come del resto aveva dimostrato nelle citate descrizioni dei paesaggi di Rubens contenute nelle *Conversations* del 1677<sup>12</sup>.

Nel breve passo de *L'Idée du peintre parfait*, tra le raccomandazioni di predisporre elementi “bien touchés et bien placés”, manca l'indicazione esplicita dello studio della natura dal vero, che sarà invece sviluppato nei paragrafi del *Cours de peinture* dedicati a ogni singola parte che compone il paesaggio.

### 3.1. Des sites e des accidens

Il primo elemento ad essere oggetto di analisi da parte di de Piles è il *site*, parola evidentemente poco nota all'immaginario pubblico dei lettori del *Cours*, poiché l'autore ha la necessità di fornirne una breve etimologia e di giustificare la scelta, dovuta alla particolare efficacia linguistica da lui dichiarata<sup>13</sup>. Come spiega de Piles, il termine deriva dall'italiano *sito* e sostiene che sia stato introdotto nel lessico dell'arte ad opera dei pittori francesi che, avendo soggiornato a lungo in Italia, avevano iniziato ad utilizzarlo per abitudine.

L'interesse che il critico francese riserva allo studio della parola *site*, potrebbe essere derivato dall'amicizia con il letterato Gilles Ménage (1613-1692), grande linguista del XVII secolo ed autore di un trattato sulle origini dell'italiano, oltre che di un dizionario etimologico della lingua francese<sup>14</sup>.

Nel *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* di Baldinucci, pubblicato a Firenze nel 1681, al lemma *sito* corrisponde un significato associato sia all'architettura che alla *positura delle cose*. Riguardo alla seconda accezione del termine si legge:

[...] deve considerare il pittore questo sito, come sede delle parti e particelle di qualunque corpo, fuori del qual sito o sede propria, non possono esser collocate senz'errore; siccome per contrario quando ogni cosa è per l'appunto nella sua sede ne risulta il beninsieme, che è una delle principali parti della pittura [...]<sup>15</sup>.

Al di là del fatto che il “beninsieme” di Baldinucci è concettualmente affine al *tout-ensemble* di de Piles<sup>16</sup>, la definizione di *sito* nel *Vocabolario* è riferita soprattutto ai corpi, sia per quanto riguarda la collo-

---

<sup>12</sup> Cfr. *supra*, pp. 48-52.

<sup>13</sup> De Piles 1708, pp. 205-207.

<sup>14</sup> Sull'amicizia tra Ménage e de Piles e sul ritratto che quest'ultimo realizzò del letterato, cfr. Mirot 1924, pp. 57, 74 e Puttfarcken 1990, p. 5.

<sup>15</sup> Baldinucci 1681, p. 152.

cazione delle singole parti rispetto all'insieme dell'organismo, sia per quanto concerne la posizione di quest'ultimo nello spazio che occupa. Nel paragrafo *Des sites* del *Cours de peinture*, la prospettiva cambia e il significato del termine è associato alla scelta del luogo da rappresentare in un quadro di paesaggio<sup>17</sup>.

“Le mot de site signifie la vûe, la situation, et l'assiette d'une Contrée”<sup>18</sup>, che nel dipinto, secondo de Piles, dovrà essere leggibile in ogni sua parte. I piani del terreno che compongono il paesaggio dovranno scorrere uno sull'altro, con continuità, a prescindere dalla natura montuosa, marina, lussureggiante o incolta che viene rappresentata. Il dipinto dovrà suggerire l'ampiezza originaria della veduta, di cui ne viene mostrata sulla tela soltanto una porzione, optando per un taglio che oggi definiremmo fotografico. Il suggerimento di de Piles sembra andare nella direzione dell'abbandono delle composizioni manierate, che vedevano l'inserimento di quinte arboree a delimitare per convenzione la scena del paesaggio dipinto nella prima metà del Seicento, e che ancora sono visibili nelle composizioni di Claude Lorrain (fig. 3).

In una composizione “aperta”, la disposizione ragionata di luci e ombre riuscirà a rendere piacevole anche la scelta di un sito pianeggiante, con pochi elementi e non particolarmente variato, aspetto che aveva interessato de Piles già nella descrizione della veduta di Malines dipinta da Rubens<sup>19</sup>.

Riprendendo quanto affermava riguardo ai limiti dello stile eroico, de Piles sostiene che la scelta di un sito composito e di un paesaggio *extraordinaire*, riesce a garantire l'apprezzamento dello spettatore anche quando la resa del colorito non sia delle migliori. Se invece nella composizione del paesaggio vengono a mancare la complessità e la varietà degli elementi, si rende necessario l'uso corretto dei colori e un'esecuzione pittorica perfetta, per rendere interessante la veduta<sup>20</sup>. Per valorizzare un sito modesto occorre fare uso sapiente del chiaroscuro, del colorito e della resa degli *accidens*, a cui de Piles dedica il paragrafo successivo<sup>21</sup>. Si tratta, come già accennato, delle ombre proiettate sul paesaggio da corpi che accidentalmente schermano la luce solare, come ad esempio fanno le nuvole, producendo degli *effets merveilleux*. Il fenomeno, osservabile quotidianamente, non è riconducibile a una regola, perciò la resa corretta degli *accidens* è legata all'abilità del pittore e al suo *génie*. Il pittore non è obbligato a restituire gli effetti del chiaroscuro delle ombre accidentali, anche se queste sono una peculiarità

---

<sup>16</sup> Cfr. *supra*, nota 131.

<sup>17</sup> Tale significato di *sito* si afferma nella storiografia artistica nel corso del Settecento e nei dizionari di belle arti, si veda Milizia 1797, tomo I, p. 260.

<sup>18</sup> De Piles 1708, p. 205.

<sup>19</sup> Cfr. *supra*, p. 49.

<sup>20</sup> De Piles 1708, p. 207.

<sup>21</sup> De Piles 1708, pp. 208-209. Il critico francese aveva già utilizzato il termine nei *Remarques* a commento del poema di Du Fresnoy da lui tradotto in francese e pubblicato per la prima volta nel 1668, cfr. de Piles 1668, p. 120. Du Fresnoy, attento lettore delle teorie leonardesche, aveva fatto riferimento agli *accidens* anche nelle inedite *Observations sur la peinture*, trascritte e pubblicate nel 1965, ed evidentemente conosciute da de Piles, cfr. Thuillier 1965, p. 201. Sugli *accidens* si veda anche *supra*, p. 49.

dell'illuminazione naturale del paesaggio. A tale proposito, de Piles fa l'esempio di Claude Lorrain che, non solo ha scelto siti mediocri, ma ha realizzato paesaggi molto apprezzati pur senza dipingere gli *accidens*<sup>22</sup>. Già nell'*Abrégé de la vie des peintres*, il critico francese non aveva espresso grande stima nei confronti del pittore lorenese<sup>23</sup>. Lo presenta come un giovane di scarso talento, che inizia a frequentare la bottega di Agostino Tassi per guadagnare di che vivere, dopo gli insuccessi scolastici e la vana ricerca di un impiego come pasticciere. La maturità artistica di Lorrain viene raggiunta con fatica, secondo de Piles, grazie a un lungo e paziente studio della natura, condotto dal vero nella campagna romana, pratica che gli permette – come un *phisicien* – di comprendere la variazione dei colori e dell'intensità della luce durante la giornata. L'uso della biografia del paesaggista lorenese scritta da Sandrart<sup>24</sup>, che emerge dalla lettura del passo dell'*Abrégé* dedicati a Claude, è dichiarato dallo stesso de Piles<sup>25</sup>. Esprimendo un giudizio finale sul pittore, questi dirà che i successi e la *réputation immortelle* di Lorrain sono il risultato della costante lotta contro la propria *pésanteur de l'esprit*.

L'espressione che chiude la biografia di Claude, è emblematica del giudizio del critico francese: la pesantezza dello spirito di certo non può essere propria de *le génie* di un grande artista e mal si confà alla concezione di una pittura comunicativa ed immediata, teorizzata da de Piles, in grado di sedurre lo spettatore al primo sguardo<sup>26</sup>. La resa degli *accidens* avrebbe consentito a Lorrain di introdurre nel paesaggio la rappresentazione dell'intervallo di tempo in cui l'ombra di una nuvola è proiettata sulla distesa di un campo, conferendo autenticità all'immagine.

Le tele del paesaggista lorenese – che in Francia, e in particolare a Parigi, ebbero grande fortuna anche nella prima metà del Settecento<sup>27</sup> – non potevano corrispondere all'idea della pittura che de Piles dichiara nel *Cours de peinture*. Il carattere geometrico della composizione, l'impiego della prospettiva appresa da Agostino Tassi, la luce che si irradia da un'unica sorgente senza essere interrotta da *accidens*, investendo le fronde smaltate degli alberi in primo piano controluce (fig. 3), sono tutte scelte formali che conferiscono un carattere di irreale staticità all'immagine, troppo distante rispetto al tocco *léger e fretillante* che il critico francese raccomanda nell'*Abrégé* per la resa di un paesaggio di vivida e ricercata naturalezza<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> De Piles 1708, p. 209.

<sup>23</sup> Teyssèdre 1964, pp. 165-167; De Piles 1699, pp. 522-524.

<sup>24</sup> Cfr. Roethlisberger 1961, vol. I, pp. 47-52.

<sup>25</sup> De Piles 1699, p. 523.

<sup>26</sup> De Piles 1699, p. 524.

<sup>27</sup> Sui dipinti che Lorrain inviò a committenti francesi, riportati nel *Liber Veritatis*, e per la presenza di alcuni di questi a Parigi, anche nel XVIII secolo, cfr. Roethlisberger 2013. Sulla fortuna di Claude in ambito europeo, attraverso le raccolte di stampe, cfr. Stefani 1999, pp. 207-212.

<sup>28</sup> Cfr. *supra*, p. 56.

### 3.2. Du ciel et des nuages, De lointains et de montagnes: il *Trattato della pittura* (1651) di Leonardo letto da de Piles e le altre fonti

I due paragrafi dedicati alla resa del cielo, dei lontani e delle montagne, introducono definitivamente il lettore nell'approccio che de Piles consiglia al pittore nello studio della natura, da lui riassunto, come si vedrà più avanti, in un fondamentale paragrafo del capitolo, *De l'Etude du paysage*<sup>29</sup>.

Rimanendo fedele ad una scrittura scorrevole e a uno stile comunicativo diretto, il critico francese entra nel merito della formazione, elencando le conoscenze e le pratiche richieste al pittore e definendo in modo del tutto inedito l'identità del paesaggista, non ancora messa a fuoco dalle teorie elaborate nel secolo appena concluso. Nei due paragrafi dedicati allo studio del cielo e delle nuvole, dei lontani e delle montagne, De Piles fa riferimento ai precetti leonardeschi contenuti nell'*editio princeps* del *Trattato della pittura*, pubblicato – come più volte già ricordato – a Parigi nel 1651 nella versione italiana (fig. 4) e francese (fig. 5)<sup>30</sup>.

Il richiamo – come è facile intuire dal titolo dei paragrafi del capitolo *Du paysage* qui citati – è legato alla resa della prospettiva aerea, tema che nei decenni precedenti aveva interessato dibattiti accademici e riflessioni critiche in Francia, contribuendo a definire, nella seconda metà del Seicento, la controversa fortuna del volume leonardesco<sup>31</sup>.

Ancor prima della fondazione dell'Académie nel 1648, la questione della prospettiva in Francia aveva dominato le riflessioni teoriche sulla pittura<sup>32</sup>, assumendo un'importanza centrale nella definizione dell'identità di una scuola nazionale. Ancora nella seconda metà del Seicento, il tema continuava ad animare il dibattito accademico, soprattutto in seguito alle riflessioni e alle critiche sollevate dalla pubblicazione della prima edizione degli scritti sulla pittura di Leonardo. A Parigi, la questione della prospettiva lineare e aerea leonardesca diventa ben presto oggetto delle polemiche di Abraham Bosse – docente di prospettiva all'Académie di Parigi dal 1648 al 1661<sup>33</sup>.

Ripercorrere brevemente le vicende dell'acceso dibattito è utile per comprendere il contesto in cui collocare l'interesse di de Piles verso alcuni dei precetti leonardeschi e per mettere a fuoco l'insieme dei collegamenti intertestuali che riguardano il capitolo sul paesaggio del *Cours de peinture*, finora passati inosservati nella letteratura critica.

---

<sup>29</sup> De Piles 1708, pp. 237-252.

<sup>30</sup> Cfr. *supra*, pp. 55-56.

<sup>31</sup> Si vedano le recenti riflessioni sul tema in Sconza 2019 e la bibliografia citata dall'autrice.

<sup>32</sup> Per un efficace riepilogo, si veda Kemp 1994, pp. 137-150 ed Id. 2009.

<sup>33</sup> La vicenda è stata oggetto di numerosi studi, si vedano soprattutto Fiorani 1992; Le Goff 1999; Kemp 2009; Sconza 2010; Frangenberg 2012.

A partire dal 1653, la pubblicazione del *Trattato* viene utilizzata da Le Brun con il fine di unificare il dibattito teorico: in quell'anno presenta infatti il volume all'Académie con la celebre frase “voilà le livre dont il se faut servir pour ce qui concerne les choses que nous devons traiter”<sup>34</sup>. Roland Fréart Sieur de Chambray, editore della versione francese del *Trattato*, pubblicata anch'essa nel 1651, fu del resto uno dei padri fondatori dell'Académie Royale de peinture et de sculpture di Parigi. La recente impresa editoriale sembrava quindi destinata a tutti gli effetti a sostituire le lezioni di Bosse e i suoi scritti che, riallacciandosi agli insegnamenti del maestro Girard Desargues (1591-1661), avevano diffuso una pratica strettamente geometrica nella resa della prospettiva, allontanandosi sempre più dalla rappresentazione della visione naturale, promossa invece dai precetti leonardeschi. Fu evidentemente questo il motivo della velenosa ostilità di Bosse nei confronti del volume leonardesco. Ne criticava soprattutto la mancanza di coerenza, denunciava l'inutilità dei precetti, che risultavano oscuri e ripetitivi ai suoi occhi – talvolta da lui stesso travisati<sup>35</sup> – e infine, ne metteva in dubbio l'originalità, sostenendo che Leonardo avesse copiato da altri autori e unito i vari appunti in capitoli confusionari e inconcludenti.

Al di là delle posizioni assunte da Bosse, è stato più volte messo in evidenza come il *Trattato* abbia fornito ai francesi buona parte degli elementi di quel nutrito dibattito critico che, nella seconda metà del Seicento, aveva per obiettivo la costituzione di un'identità artistica nazionale e unitaria, sotto il controllo dell'Académie<sup>36</sup>. Tale dibattito probabilmente non avrebbe mai conosciuto un simile sviluppo senza l'edizione del 1651 degli scritti di Leonardo, per quanto il problema filologico della ricostruzione del testo e lo stato frammentario di quest'ultimo fossero stati apertamente dichiarati dagli stessi editori parigini, che compirono il lavoro di redazione dei precetti leonardeschi sugli apografi del *Libro di Pittura* giunti da Roma a partire dagli anni Quaranta del Seicento<sup>37</sup>.

Nonostante le polemiche, la linea scelta dall'Académie continuerà a lungo ad essere quella della promozione del *Trattato*. Negli *Entretiens*, Félibien lo indica come il libro che ogni artista dovrebbe co-

<sup>34</sup> Bosse 1667, p.n.n. (nella nota al lettore in calce al volume), cit. in Blum 1924, p. 18 e in Fiorani 1992, p. 78.

<sup>35</sup> Se ne veda l'analisi in Fiorani 1992 e Sconza 2010.

<sup>36</sup> Frangenberg 2012, pp. 227, 248-252; Sconza 2019. Sulla fortuna dell'*editio princeps* del *Trattato* nel XVIII secolo in Francia, cfr. Kirchner 2009, che tuttavia non discute il rapporto di de Piles con il testo leonardesco.

<sup>37</sup> Nella versione italiana del *Trattato* pubblicato nel 1651, Trichet du Fresne fa riferimento ai problemi filologici nella dedica a Pierre Bourdelot: “Ma per l'ignoranza o negligenza di chi copia libri, o per qualsivoglia altra occasione, pochi si sono trovati i capitoli, ne' quali non vi sia stato qualche intoppo, e principalmente in quelli dove entrava un poco di geometria, che per l'assurdità delle figure restavano quasi inintelligibili. Spero di haver restituito il tutto alla sua prima purità. Vi restano però molte cose che paiono desiderare la lima: vi sono molte repliche inutili, molti ragionamenti troncati, la dicitura è in più luoghi sregolata, e benché vi sia qualche ordine ne' capitoli, non è però tale quale si richiede in un'opera perfetta: donde si conchiude facilmente che Leonardo da Vinci non gli diede mai l'ultima mano. Nientedimeno elle è considerabile, e di maravigliosa utilità [...]”, *Trattato* 1651, pagina non numerata. Anche nella lettera dedicatoria a Poussin, il traduttore Fréart de Chambray, lamenterà i numerosi errori dei copisti con simili parole: “[...] quand j'ay entrepris de le traduire, et d'en enrichir nostre bibliographie française, ce travail, que j'ay trouvé grand et fort espineux par l'obscurité du stile de cet auteur, et plus encore par l'ignorance du copiste qui l'a transcrit, me fust devenu facile, pouvant aller esclaircir mes doutes chez vous à la source de l'intelligence et aux oracles de la peinture [...]”, *Traité* 1651, pagina non numerata. Sulla questione, cfr. Frangenberg 2012, p. 236; e inoltre Barone 2018; Bell 2018.

noscere<sup>38</sup> e lo segnala tra le principali fonti degli scritti di Du Fresnoy<sup>39</sup>. Nel *De Arte Graphica*, poema didascalico di cui quest'ultimo fu autore, è infatti individuabile il contatto con i precetti leonardeschi e il successo accordato dal pubblico di lettori aveva in qualche modo rafforzato implicitamente la fortuna del *Trattato*.

L'opera di Du Fresnoy, scritta in latino, era stata pubblicata postuma, nel 1668, nella traduzione francese di de Piles e da lui ampiamente commentata. Il critico francese era legato all'autore del testo da un'amicizia di vecchia data, risalente ai tempi in cui il giovane de Piles si era avvicinato alla pratica della pittura<sup>40</sup>: è facile credere che l'interesse per gli scritti di Leonardo sia stato a lui trasmesso da Du Fresnoy. Quest'ultimo aveva iniziato a scrivere il *De Arte Graphica* a Roma, intorno alla metà degli anni Trenta, frequentando la cerchia barberiniana, dopo aver avuto la possibilità di leggere le versioni abbreviate del *Libro di pittura* raccolte da Cassiano dal Pozzo in vista della prima pubblicazione degli scritti leonardeschi, progetto poi naufragato e portato a termine a Parigi, come si è visto<sup>41</sup>.

La diffusione del *De Arte Grafica*, nella traduzione di de Piles, è uno degli esempi di come il lessico e i contenuti degli scritti leonardeschi abbiano profondamente inciso sulla concezione della pittura in area francese e nell'ambiente parigino in particolare, a partire dalla grande impresa editoriale dell'*editio princeps*, avviata a Roma.

Del resto, che de Piles abbia fatto parte dei lettori del *Trattato* o che lo considerasse lettura fondamentale è documentabile proprio attraverso il commento al poema di Du Fresnoy, nel passo in cui inserisce Leonardo tra le letture consigliate a chi avesse voluto comprendere la pittura e formare un proprio gusto<sup>42</sup>. Tuttavia, nella stessa sede anch'egli ammette che l'opera del pittore vinciano sia “sans beaucoup d'ordre”<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> Nella raccolta di brevi biografie di artisti, pubblicata nel 1679, Félibien dirà “[...] il n'y en a point qui ait possédé une si parfaite connoissance de la peinture que Leonard de Vinci; il sçavoit toutes les sciences qui pouvoient contribuer à la perfection de son Art”, Félibien 1679, p. 13.

<sup>39</sup> “Cependant le public est obligé à la peine que le Traducteur a prise, parce que les maximes qu'il contient sont excellentes, et donnent de grandes lumieres à un Peintre intelligent qui s'applique à les lire. Le sieur du Fresnoy, comme vous avez veû, s'en est heureusement servi dans son Poëme de la Peinture [...]”, Félibien 1688, VIII, pp. 325-326; cfr. Frangenberg 2012, pp. 239, 250-251.

<sup>40</sup> Mirot 1924, p. 30-31, 34; Puttfarken 1990, p. 5; Allen 2005, pp. 31-36.

<sup>41</sup> Cfr. Allen 2005, p. 39.

<sup>42</sup> Insieme a “Paul Lomasse, dont le Livre est bon pour la plus grande partie, mais dont le discours est un peu trop diffus et trop ennuyant; Jean Baptiste Armenini, Franciscus Iunius; Monsieur de Chambray, dont je vous invite de lire au moins la Preface: Il ne faut pas icy oublier ce que Monsieur Felibien a écrit sur le Tableau d'Alexandre de la main de Monsieur le Brun; outre que cét Ecrit est fort eloquent, les fondemens qu'il établit pour faire un beau Tableau sont tres-solides. Voilà à peu près la Bibliotheque d'un Peintre, et les Livres qu'il doit lire ou se faire lire [...]”, De Piles 1668, p. 83; cfr. Costa 2016, pp. 161-162.

<sup>43</sup> De Piles 1668, p. 83.

Nella biografia che dedica a Leonardo nell'*Abrégé de la vie des peintres* del 1699<sup>44</sup>, soffermandosi sul periodo trascorso dall'artista presso la corte sforzesca, de Piles cita nuovamente la pubblicazione parigina degli scritti leonardeschi “c'est là [a Milano] qu'il écrivit le livre de peinture, que l'on a imprimé à Paris en 1651”<sup>45</sup>. La frase sembra voler cancellare gli innumerevoli dubbi sull'autenticità del testo dell'*editio princeps* del *Trattato* che circolavano in quei decenni nell'ambiente parigino – espressi da Abraham Bosse per primo, sulla base dell'assenza di organicità nel testo<sup>46</sup>.

Ad ulteriore conferma della propria posizione, nella stessa biografia di Leonardo, de Piles riporta un passo tratto dagli appunti sul pittore vinciense che Rubens aveva raccolto in un taccuino di sua mano, scritto in latino e citato anche da Bellori<sup>47</sup>. Prima di andare perduto in un incendio del 1720<sup>48</sup>, il manoscritto del pittore di Anversa faceva infatti parte della collezione del critico francese, come egli stesso dichiara nella traduzione del passo tratto dal taccuino, *De Imitatione Statuarum*, inserita nel *Cours de peinture*<sup>49</sup>. Secondo quanto sostiene Rubens (e riporta de Piles), Leonardo, leggendo numerosi autori, era stato in grado di trarre da ognuno di essi ciò che maggiormente poteva essergli utile, assemblando tutto il materiale nelle sue raccolte<sup>50</sup>. L'operazione di riportare le parole del pittore di Anversa sembra mettere a tacere ancora una volta le polemiche sull'originalità del contenuto dei capitoli del *Trattato*. Come lo stesso de Piles afferma nell'*Abrégé*, Rubens conosceva gli originali leonardeschi e aveva avuto modo di vedere i fogli di Leonardo posseduti allora da Pompeo Leoni (1533-1608)<sup>51</sup>, descrivendo e copiando numerosi disegni, soprattutto quelli dedicati allo studio dell'anatomia<sup>52</sup>, ragione per cui, agli occhi del critico francese, le opinioni del pittore di Anversa dovevano considerarsi attendibili.

<sup>44</sup> De Piles 1699, pp. 162-169. Per un commento sulla biografia di Leonardo scritta da de Piles, cfr. Teyssèdre 1964, pp. 60-61.

<sup>45</sup> De Piles 1699, p. 163.

<sup>46</sup> Abraham Bosse recensisce il *Traité de la peinture* del 1651, in uno scritto intitolato *Ensemble des Remarques faites sur le contenu de plusieurs Chapitres d'un Traité attribué à Léonard de Vinci, Traduit d'Italien en Français par Monsieur Fréart Sieur de Chambray, sur un Manuscrit pris de celui qui est dans la Bibliothèque de l'illustre, vertueux et curieux Monsieur le Chavalier Du Puis à Rome*, contenuto nel *Traité des pratiques geometrales*, cfr. Bosse 1665, pp. 121-136. Si vedano Fiorani 1992, pp. 82-87; Le Goff 1999, pp. 76-79; Sconza 2010, pp. 212-219; Frangenberg 2012, p. 242.

<sup>47</sup> Bellori 1672, p. 247.

<sup>48</sup> Sul taccuino di Rubens, cfr. Teyssèdre 1965, pp. 216-219; Barone 2009; Lusheck 2019, p. 150. Dalle mani di de Piles, il manoscritto passa – presumibilmente dopo la morte del critico francese nel 1709 – nella collezione di Claude de Bourdaloue, poi nel 1715 in quella di André-Charles Boulle, che andò interamente perduta nell'incendio del 30 agosto 1720, cfr. Teyssèdre 1964, p. 262, nota 8.

<sup>49</sup> De Piles 1708, pp. 139-148; a p. 148 si legge la dichiarazione di possesso del manoscritto da parte di de Piles: “Rubens, dana un Manuscrit Latin qui est entre mes mains, en parle de cette sorte. J'ai rapporté ses propre paroles pour autoriser la Fidélité de la Traduction”.

<sup>50</sup> “Il commença par consulter plusieurs sortes de Livres. Il ne avoit tiré une infinité de lieux communs, dont il avoit fait un Recueil”, De Piles 1699, p. 167.

<sup>51</sup> Per le raccolte dei disegni di Leonardo assemblati e posseduti da Pompeo Leoni, il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano e l'Album di Windsor, cfr. Bambach 2009, in particolare pp. 11-26 e la bibliografia citata dall'autrice.

<sup>52</sup> De Piles 1699, p. 168.

La biografia che de Piles dedica a Leonardo nell'*Abrégé* non fa mistero della difficoltà di reperire le opere dell'artista vinciano e delle condizioni di conservazione in cui queste versavano. Il riferimento più accurato è all'*Ultima Cena*, di cui il critico francese possedeva un disegno preparatorio che viene da lui descritto con parole di ammirazione, per la capacità di Leonardo di penetrare “dans le coeur humain”<sup>53</sup>. Meno interessante è però, a suo parere, l'uso del colorito, elemento della pittura che de Piles considerava fondamentale, lasciando trapelare una minore stima per l'opera di Leonardo pittore<sup>54</sup>.

Ma è anche vero che nella biografia dell'*Abrégé*, il pittore vinciano viene presentato soprattutto come un grande teorico dell'arte, sulla scorta delle parole di Rubens e della ricezione seicentesca dell'opera di Leonardo in Francia, che è stata ovviamente segnata dall'impresa editoriale della pubblicazione del *Trattato*.

Nella *Vita di Lionardo da Vinci*, aggiunta alla versione italiana dell'*editio princeps* del 1651 da Raphael Trichet du Fresne<sup>55</sup>, l'accento è posto infatti sulla dimensione intellettuale di scrittore d'arte, aspetto trascurato da Vasari – che rimane in ogni caso una delle fonti più citate dal biografo francese<sup>56</sup>. La vita di Du Fresne, che costituisce la prima ricostruzione dell'attività teorica di Leonardo, tradisce la volontà di legittimare il contenuto del *Trattato* e di conferire valore di primo piano agli scritti, a scapito della produzione pittorica leonardesca di cui, in fondo, in Francia non si poteva vedere molto<sup>57</sup>.

L'operazione ebbe il successo sperato e l'immagine del Leonardo teorico che emerge dalla vita scritta da Du Fresne sarà largamente condivisa per tutto il XVII secolo in Francia, riflettendosi nelle parole della biografia composta da de Piles nell'*Abrégé* e nell'interesse che il critico francese dimostra – tanto quanto l'amico Du Fresnoy – verso i precetti leonardeschi.

Nel capitolo del *Cours de peinture* consacrato al paesaggio, il ricorso da parte di de Piles al testo del *Trattato* leonardesco, nell'edizione del 1651 – come già accennato – mi sembra si possa leggere chiaramente, a partire dai passi dedicati alla resa del cielo e dei lontani. Prima di tutto, in modo piuttosto

---

<sup>53</sup> “Les expressions de Leonard de Vinci sont très-vives et très-spirituelles. J'ay un dessein de sa main de cette fameuse Cène qu'il a peinte à Milan, et dont on ne voit presque plus aucun vestige. Ce dessein seul est une prouve suffisante, pour montrer combien profondément il pénétroit dans le coeur humain, et avec quelle vivacité, quelle variété et quelle justesse il en savoit représenter tous le mouvement”, De Piles 1699, pp. 165-166.

<sup>54</sup> “S'il m'est permis d'ajouter quelque chose aux paroles de Rubens, je diray qu'il n'a pas parlé du Coloris de Leonard de Vinci; parce que n'ayant fait ses remarques que des choses qui luy pouvoient être utiles par rapport à sa Profession, et n'ayant trouvé rien de bon dans le Coloris de Leonard, il a passé cette partie de la Peinture sous silence: aussi est-il vray que les carnations de Leonard donnent la plupart dans la couleur de lie, que l'union qui se rencontre dans ses Tableaux tient beaucoup du violet, et que cette couleur y domine. Ce qui vient, à mon avis, de ce que du tems de Leonard l'usage de la Peinture à huile n'étoit pas encore bien connu, et que les Florentins ont ordinairement négligé cette partie”, De Piles 1699, pp. 168-169. Per un commento su questo passo, si veda oltre al già citato Teyssèdre (nota 105) anche Perini Folesani 2013, p. 261.

<sup>55</sup> Barone 2013a; Soussloff 2009.

<sup>56</sup> Barone 2013a, p. 69; Soussloff 2009, p. 183. Tra le altre fonti di Du Fresne: Mazenta, Lomazzo, Borghini e Bocchi, ampiamente discusse nei contributi di Barone e Soussloff.

<sup>57</sup> Per l'analisi della fortuna della pittura di Leonardo in Francia, si veda Barone 2013.

scontato, il contatto testuale appare nelle considerazioni sul colore blu del cielo, che è più o meno intenso a seconda della lontananza o vicinanza alla terra, a causa dei “vapeurs qui sont entre nous et l’horizon”<sup>58</sup>. Così nella resa dei *lointains*, de Piles dichiara che:

[...] sont d’ordinaire bleus, à cause de l’interposition de l’air qui est entre nous et ces lointains; mais ils quittent cette couleur peu à peu, à mesure qu’ils s’approchent de nous, et prennent celle qui est naturelle aux objets<sup>59</sup>.

Nel capitolo CCCIX del *Traité* si legge:

Moins il y a d’air interposé entre l’oeil et son objet, d’autant moins la couleur de cet objet participe de la couleur du même air: donc il s’ensuit que plus il y aura d’air interposé entre l’oeil et son objet, d’autant plus aussi le mesme objet participera de la couleur de son air interposé<sup>60</sup>.

Una maggiore rielaborazione della fonte leonardesca nelle teorie di de Piles si osserva invece per quanto riguarda la resa della nitidezza delle montagne: “il faut encore observer que l’air qui est au pied des montagnes étant chargée de vapeurs, est par consequent plus susceptible de lumiere que la cime”<sup>61</sup>. Nel *Traité*, al capitolo CCCXV, le considerazioni sull’*air grossier* ai piedi delle montagne sono più estese:

Les termes ou extrémité inferieures des choses lointaines, seront moins sensibles à l’oeil que celles d’enhaut: et cela se void communément aux montagnes et aux collines, la cime des quelles fert de champ aux costez des autres montagnes qui sont derriere elles: et dans les premieres on void les parties d’enhaut plus distinctes que celles d’embas, parce que le haut est plus terminé et plus obscur, n’étant pas tant occupé ny embrouillé de l’air grossier qui regne dans les lieux bas, et qui est celui lequel confond et offusque le pied des montagnes; et la mesme chose arrive à l’égard des arbres et des bastimens et de tous les autres corps qui sont eslevez en l’air [...]<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> De Piles 1708, p. 209.

<sup>59</sup> De Piles 1708, p. 215.

<sup>60</sup> *Des villes et autres choses qui sont venues dans un air espais*, *Traité* 1651, p. 105; nell’edizione italiana, *Trattato* 1651, p. 92. Si può anche supporre una possibile mediazione del testo dal *De Arte Graphica* di Du Fresnoy, tradotto e commentato da de Piles, cfr. cap. XXXVII, *L’Air interposé*: “Moins il y a d’espace aérée entre nous et l’object et plus l’air est pur, d’autant plus les especes s’en conservent et se distinguent: et tout au contraire plus il y a d’air et moins il est pur, d’autant plus l’object se confond et se brouille”, Du Fresnoy 1668, p. 35. Per il rapporto tra Du Fresnoy e Leonardo, in relazione alla prospettiva aerea, si veda Allen, Haskell, Muecke 2005, pp. 328, 320-21, 387.

<sup>61</sup> De Piles 1708, p. 215.

<sup>62</sup> Cap. CCCXV, *Des termes ou extremite inferieures des corps éloignez*, *Traité* 1651, p. 107; *Trattato* 1651, p. 94.

Oltre al blu, colore del cielo, dei lontani e delle montagne, de Piles dedica particolare attenzione alla luce rossa e gialla del tramonto sulle nuvole:

[...] cette lumière étant jaune ou rougeâtre sur le soir lorsque soleil se couche, ces mêmes objets participent non seulement de la lumière, mais aussi de la couleur. Ainsi la lumière jaune venant à se mêler avec le bleu dont le ciel est naturellement coloré, elle l'altère et lui donne un oeil plus ou moins verdâtre selon que le jaune de la lumière est plus ou moins chargé<sup>63</sup>.

Anche in questo caso sembra utilizzare un passo l'edizione del 1651 del *Traité*, contenuto tra i precetti del capitolo CCCXXXII:

Quand le soleil colore de rouge les nuages sur l'horizon, les corps qui par leur distance paroissent de couleur d'azur, participeront de cette rougeur; de sorte qu'il se fera un meslange entre l'azur et le rouge, qui rendra toute la campagne fort agreable et riante, et toutes les choses denses, lesquelles seront esclairées de cette rougeur, paroistront fort viues à l'oeil, et tireront sur le rouge, et l'air qui est transparent de soy, sera tout remply et allumé de cette rougeur, en sorte qu'il semblera de couleur de fleurs de lys jaunes<sup>64</sup>.

Il contatto di de Piles con il testo leonardesco appare evidente e confermato anche dalle scelte lessicali, in particolare quando è espressa la “partecipazione” degli oggetti al colore della luce.

Nel riferimento alla luce “plus ou moins verdâtre”, il critico francese aggiorna la teoria desunta dal *Trattato* seguendo il *Cinquième Entretien* di Félibien, che riguarda gli effetti luministici e la prospettiva aerea, facendo dichiarato uso di Leonardo come fonte<sup>65</sup>.

Per quanto de Piles cerchi di esprimere delle regole generali, in questo caso affidandosi all'autorità di Leonardo, dichiara comunque che “il y en a une infinité de particulieres qui doivent se faire le pinceau à la main sur le naturel, lorsque l'occasion s'en presente”<sup>66</sup>. Pennello alla mano, era necessario riprendere la natura dal vero per comprendere le infinite varietà dei colori del cielo: lo studio degli effetti

---

<sup>63</sup> De Piles 1708, pp. 209-210.

<sup>64</sup> *Traité* 1651, p. 114. Si veda lo stesso passo nella versione italiana, *Trattato* 1651, p. 100: “Quando il sole fa rossegiar li nuvoli dell'orizzonte, le cose che per la distanza si vestivano d'azzurro siano partecipanti di tal rossore: onde li farà una mistione fra l'azzurro e'l rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda: e tutte le cose che siano alluminate da tal rossore, che siano dense, saranno molto evidenti, e rosseggeranno: e l'aria per esser trasparente harà in se per tutto infuso tal rosseggiamento, onde si dimostrerà del color del fior di' gigli”.

<sup>65</sup> Félibien 1666-1688, tome III, p. 23. Sul rapporto tra Leonardo e Félibien in merito alla prospettiva aerea, cfr. Robison 2009.

<sup>66</sup> De Piles 1708, p. 210.

luministici a diretto contatto con il paesaggio, come un *phisicien*, rimanda alle parole usate da de Piles nella biografia di Lorrain<sup>67</sup>.

Tra gli studi di François Desportes, conservati alla Cité de la céramique di Sèvres e realizzati grossomodo tra il 1690 e i primi del Settecento<sup>68</sup>, mi sembra che, almeno in un foglio (fig. 6)<sup>69</sup>, sia riprodotto “sur le naturel” il momento del crepuscolo in cui il sole diffonde la luce rossa del tramonto, incontrando le nuvole, come descrive de Piles, sulla scorta di Leonardo. Per la serie di studi ad olio su carta, come si vedrà anche oltre, si può realmente parlare di una ricezione delle teorie del critico francese, come del resto è stato suggerito anche altrove<sup>70</sup>.

De Piles dimostra di riferirsi con consapevolezza scientifica ai fenomeni atmosferici che apprende, a mio avviso, dalla lettura del *Discours de la méthode* di Cartesio<sup>71</sup>, in particolare delle *Meteores*, rispetto al quale però non scende nei particolari. La ragione dell’approccio superficiale alla fonte scientifica è stata da lui già dichiarata a proposito della resa delle espressioni delle passioni umane, criticando l’uso letterale che Le Brun ha fatto del trattato *Les passions de l’Ame*<sup>72</sup>, pubblicato nel 1649 da Cartesio<sup>73</sup>. Nel *Cours de peinture* de Piles afferma infatti che “les définitions de Descartes ne sont pas toujours mesurée à la capacité des Peintres qui ne sont pas tous Philosophes”<sup>74</sup>.

Nel paragrafo che dedica al cielo nel *Cours*, si legge tra le righe un riferimento ai *Discours Cinquiesme*<sup>75</sup> e *Neufièsme* di Cartesio<sup>76</sup> sulle nuvole, nel momento in cui ne dichiara la consistenza *léger et aérien*, oltre all’esistenza di numerose forme e ai colori che possono assumere<sup>77</sup>. Ma Cartesio le descrive, spiegandone la formazione secondo ragioni fisiche, che a de Piles non interessano. Si limita infatti ad indicare al pittore la necessità di studiarle dal vero, quando il cielo è più limpido e di trovare il modo di raggrupparle sovrapponendole, con l’obiettivo di mantenere leggibile la grandezza, la

<sup>67</sup> Così ne parla lo stesso de Piles nell’*Abrégé*, sulla seguendo la biografia di Sandrart, cfr. *supra*, p. 61.

<sup>68</sup> *L’atelier Desportes* 1982, p. 58.

<sup>69</sup> *L’atelier Desportes* 1982, cat. n. 54.

<sup>70</sup> Cfr. Conisbee 1976; Roland Michel 1994; Opperman 1994; Dardanello 2020.

<sup>71</sup> Descartes 1637; cfr. Gallo 2017, p. 115, anche se l’autore riconduce le argomentazioni di de Piles all’influenza delle teorie di Newton, in quei passi nei quali mi sembra di rilevare la lettura di Cartesio da parte di de Piles.

<sup>72</sup> “Le Brun a fait un *Traité des Passions* dont il a tiré la plûpart des définitions de ce qu’en a écrit Descartes. Mais tout ce qu’en a dit ce Philosophe ne regarde que les mouvemens du coeur, et les Peintres n’ont besoin que de ce qui paroît sur: le visage. Or quand les mouvemens du coeur produiroient les passions selon les définitions qu’on en donne, il est difficile de savoir comment ces mouvemens forment les traits du visage qui les representent à nos yeux”, De Piles 1708, p. 164.

<sup>73</sup> Descartes 1649. La conferenza di Le Brun dedicata alle espressioni è stata stampata nel 1668 con tavole incise da Picart, cfr. Le Brun 1668; Montagu 1994.

<sup>74</sup> De Piles 1708, pp. 164-165.

<sup>75</sup> Descartes 1637, pp. 203-215.

<sup>76</sup> Descartes 1637, pp. 271-280.

<sup>77</sup> De Piles 1708, pp. 211-212.

forma e lo spessore di ciascuna, caratteristiche che è possibile riprodurre modulando l'effetto di trasparenza rispetto al colore del fondo<sup>78</sup>.

Nello stesso passo *Du Ciel et des Nuages*, de Piles entra in polemica con quei *philosophes* che spiegano il fenomeno della colorazione delle nuvole attraverso le argomentazioni da loro usate nella teoria della formazione dell'arcobaleno<sup>79</sup>. Il riferimento a Cartesio e al *Discours Neufième* delle *Meteores*, intitolato *De la Couleur de Nues*, mi sembra palese: è qui infatti che il filosofo francese dichiara:

Je ne m'arreste point a parler plus particulièrement des autres couleurs qu'on voit dans les nues. Car ie croy que les causes en sont toutes assés comprises en ce que iay dit. Mais il paroist quelquefois certains cercles autour des astres, dont ie ne dois pas omettre l'explication. Ils sont semblables a l'arc-en-ciel en ce qu'ils sont ronds, ou pres-que rons, et environnement tousiours le soleil ou quelque autre astre: qui monstre qu'ils sont causés par quelque reflexion ou refraction dont les angles sont a peu près tous ésgaux<sup>80</sup>.

Era stato Cartesio, come è noto, il primo a spiegare proprio nelle *Meteores* il fenomeno sottostante la formazione degli arcobaleni<sup>81</sup>, e in quegli anni all'Académie des Sciences di Parigi, fondata nel 1666, lo studio dell'ottica e della natura della luce erano tra gli argomenti di maggiore interesse tra gli studiosi<sup>82</sup>. Non sembra però – almeno da quanto si legge nel capitolo dedicato al paesaggio nel *Cours de peinture* – che de Piles fosse già a conoscenza delle idee di Newton. Il risultato dei suoi esperimenti sulla luce, raccolti nel celebre trattato *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, venivano pubblicati nel 1704, mentre de Piles era impegnato nella scrittura dei discorsi accademici e della sua ultima opera.

Contemporaneamente, le *Meteores* di Cartesio continuavano ad essere stampate e a conoscere nuove edizioni a Parigi, una nel 1668 e l'altra, più tarda, del 1724 – quest'ultima aggiornata e commentata<sup>83</sup>.

Per de Piles rimane fondamentale l'esperienza sensibile che deve essere coniugata alla conoscenza teorica, ma preferendo comunque il rapporto diretto tra la pratica pittorica e l'osservazione del dato naturale. È del tutto ignorato da de Piles lo sforzo di Abraham Bosse nel determinare in senso geometrico anche la resa della prospettiva aerea, sottraendola al dominio dell'occhio e della vista per conse-

---

<sup>78</sup> De Piles 1708, pp. 211-212.

<sup>79</sup> “Qui rendra raison des differens rouges qui se voient sur des nuées differentes dans le moment que ces differens rouges ne reçoivent la lumiere que d'un même endroit? Car les couleurs et les effets surprenans dont je parle, ne paroissent avoir aucune relation avec l'arc-en-ciel dont les Philosophes pretendent donner de solides raisons”, De Piles 1708, pp. 210-211.

<sup>80</sup> Descartes 1637, p. 274.

<sup>81</sup> La teoria è da lui diffusa nelle già citate *Meteores*, aggiunte al *Discours sur la methode*, cfr. Descartes 1637, pp. 250-271.

<sup>82</sup> Gallo 2017, p. 115.

<sup>83</sup> Descartes 1668; Id., 1724.

gnarla alla ragione e alle convenzioni<sup>84</sup>. Il critico francese si serve dell'approccio di Leonardo, pur senza mai dichiararlo apertamente, ripristinando la componente soggettiva della visione nello studio della natura. Benché il testo sia stato ricavato da apografi di apografi, nell'edizione del 1651 del *Trattato della pittura* tale concezione è ancora rintracciabile, come si è visto negli esempi dedicati allo studio del cielo e delle montagne. Il concetto dello studio della natura dal vero è confluito nel *Libro di pittura* di Leonardo (Codice Urbinate 1270) dalla lettura di Alberti<sup>85</sup>, ed è rintracciabile nelle parole del *De pictura*. Il testo di Alberti – nella traduzione in volgare – fu aggiunto alla versione italiana del *Trattato della pittura* del 1651, anch'essa diffusa in Francia, a Parigi, dove era stata pubblicata. “Tutti i gradi dello imparare dobbiamo noi cavare dalla natura”<sup>86</sup> è uno dei precetti contenuti nelle pagine tradotte da Alberti che riflette lo spirito dello studio dal vero proposto da de Piles nel capitolo sul paesaggio.

Nel *Traité*, una traccia di tale visione che deriva dal *De pictura*, si individua nel capitolo II, tra i primissimi precetti indirizzati alla formazione dei giovani: la pittura è qui indicata come “science qui apprend à imiter et représenter toutes les oeuvres de la nature”<sup>87</sup>.

La stessa idea è ripresa nella definizione di de Piles della pittura come imitazione della natura: “plus la Peinture imite fortement et fidelement la nature, plus elle nous conduit rapidement et directement vers sa fin”<sup>88</sup>. Ma qui i secoli che separano i due autori conducono a strade divergenti: il fine della pittura è per Leonardo la conoscenza della natura, per de Piles rimane quello di “séduire nos yeux”, anche nel caso della resa del paesaggio.

A tale proposito, la ripresa dal vero, secondo la teoria del critico francese, deve legarsi ancora alla capacità di emendare il dato naturale, per il fine ultimo dell'armonia compositiva raggiunto attraverso il colore e il chiaroscuro. Il critico francese nomina infatti i pittori fiamminghi, Paul Bril (fig. 7), Pieter Bruegel, Roeland Savery (fig. 8), che hanno saputo coniugare sapientemente l'osservazione dal naturale con la conoscenza del chiaroscuro nella resa delle nuvole e nell'alternanza equilibrata di elementi chiari ed altri più scuri, in modo da dar risalto alla luminosità del cielo attraverso i contrasti. La resa del chiaroscuro, anche in questo caso, poteva essere appresa dai giovani pittori studiando e copiando le stampe dei paesaggi di Merian e dei Sadeler<sup>89</sup> (fig. 9).

<sup>84</sup> Sconza 2010, pp. 214-216; Frangenberg 2012, p. 243.

<sup>85</sup> Cfr. Vecce 2015, pp. 184-185.

<sup>86</sup> *Trattato* 1651, p. 42.

<sup>87</sup> *Traité* 1651, p. 1. Lo stesso passo nella versione italiana è differente, poiché si parla al plurale di “scienze imitatrici di tutte le figure dell'opere di natura”, cfr. *Trattato* 1651, p. 1.

<sup>88</sup> De Piles 1708, p. 3.

<sup>89</sup> De Piles 1708, pp. 213-214.

Al paesaggio classico di Poussin, alla straordinaria ma statica luce di Lorrain, nuovamente de Piles preferisce i pittori nordici, invertendo il canone dell'epoca di Le Brun, secondo le nuove direttive dell'Académie negli anni che seguirono la *guerre pittoresque* tra poussinisti e rubenisti<sup>90</sup>.

### 3.3. Du gazon, des roches, des terrains et des terrassez, des eaux e gli altri elementi

I brevi ma numerosi paragrafi riguardanti gli elementi che il pittore di paesaggio dovrà disporre nella parte inferiore del dipinto – e che precedono la trattazione più estensiva dedicata agli alberi – rendono in molti casi difficile il compito di individuare le fonti utilizzate da de Piles. Il problema è dovuto sia al mancato approfondimento delle teorie e delle pratiche della pittura di paesaggio negli studi dedicati al genere pittorico, sia alla difficoltà di misurare l'analisi del critico francese con gli esiti della produzione coeva. Si tratta infatti di un territorio pressoché inesplorato, una lacuna che ancora non è stata colmata a causa della mancata individuazione – o della perdita – della produzione dei paesaggisti francesi che operarono in quei decenni<sup>91</sup>. Si è già visto, ad esempio, il caso più celebre di Jean Forest<sup>92</sup>, ma si potrebbero fare altri nomi, a cui non è possibile associare alcuna opera certa<sup>93</sup>. Si rendono pertanto necessarie ed auspicabili future e approfondite ricerche in grado di restituire, o per lo meno di ricostruire, l'identità e l'attività di questi pittori attivi nei primi venti anni del Settecento.

Alla fine del Seicento, la pratica accademica riguardante la resa del paesaggio, impiegato negli sfondi dei dipinti di storia, doveva essere immutata rispetto alla concezione espressa in pittura dal già citato Laurent de La Hyre. È questa, infatti, l'idea restituita dal testo poco noto di un'autrice altrettanto trascurata dagli studi: Catherine Perrot. Il suo *Traité de la Miniature* pubblicato nel 1693 a Parigi<sup>94</sup>, contiene infatti indicazioni dettagliate sulla resa degli elementi del paesaggio, impiegato nei fondali della rappresentazione di uccelli<sup>95</sup>. L'artista, allieva di Nicolas Robert (1614-1685), pittore fiorante e miniaturista<sup>96</sup>, faceva parte dell'Académie Royale dal 1682. Dalle sue indicazioni appare chiaramente come l'immagine del paesaggio fosse del tutto concepita operando una serie di scelte formali e cromatiche prestabilite, in cui

---

<sup>90</sup> Cfr. *supra*, p. 10.

<sup>91</sup> Nel 1968 Antoine Schnapper denunciava: “Si la peinture française à l'époque de Louis XIV est dans son ensemble assez mal connue, le domaine du paysage reste terra incognita”, cfr. *Au temps du Roi Soleil* 1968, p. 60.

<sup>92</sup> Cfr. *supra*, pp. 39-40.

<sup>93</sup> “[...] les paysagistes des vingt ans premières années du XVIIIe siècle restent extrêmement mal connus”, Michel 2008, p. 143.

<sup>94</sup> Il testo era stato pubblicato in una prima versione nel 1686 a Parigi, col titolo *Les Leçons royales ou la manière de peindre en miniature les fleurs et les oyseaux*, poi rivisto e ampliato nell'edizione del 1693, e intitolato il *Traité de la Miniature*, a cui aggiunge la parte sui vasi, il paesaggio, il panneggio, cfr. Lavezzi 1999, p. 238.

<sup>95</sup> Perrot 1693, pp. 80-108.

<sup>96</sup> Lavezzi 1999, p. 229.

il rapporto diretto con la visione e lo studio della natura dal vero vengono meno. Quello di Perrot è a tutti gli effetti uno dei pochi testi su cui misurare la portata innovatrice delle idee di de Piles sulla pratica della pittura di paesaggio, nello stesso ambiente – quello parigino – ma in un contesto ormai mutato.

Da lì a pochi anni il critico francese avrebbe infatti espresso, come si è visto, idee del tutto differenti, stabilendo la necessità del rapporto con il vero e la mediazione della pittura veneta e fiamminga per il colorito, in linea con quello che anche i pittori di storia della nuova generazione avrebbero ricercato e sperimentato sotto la direzione di Charles de la Fosse<sup>97</sup>.

I nomi degli artisti nordici del Seicento si ritrovano ancora numerosi tra i modelli che de Piles consiglia di seguire, da cui trarre insegnamento per la resa degli elementi terrestri del paesaggio. La già citata veduta di Malines, individuata nella tela della Galleria di Palazzo Pitti a Firenze con il *Ritorno dei contadini dai campi*<sup>98</sup> e utilizzata da de Piles nelle *Conversations sur la connoissance de la peinture* del 1677 come esempio dello *style champêtre*, è nuovamente da lui presa in considerazione nel *Cours de peinture* nel paragrafo dedicato al *gazon*<sup>99</sup>. La scelta di più tonalità di verde nella resa dei prati, suggerita da de Piles, consente al pittore di preservare un effetto di verosimiglianza, restituendo, attraverso il colore, la varietà della composizione del terreno che permette la crescita di differenti erbe, ciascuna con il proprio “vert particulier”, a seconda del mutare delle stagioni. Il bersaglio del critico francese sembra essere ancora la stereotipata rappresentazione dei prati d’Arcadia nei dipinti francesi della metà Seicento (fig. 10), che confrontati con gli esiti raggiunti dalla varietà dei verdi di Rubens (fig. 11) rendono chiaro il concetto di *gazon* per de Piles.

Lo stesso deve dirsi per la resa delle rocce, che si presentano nelle forme più disparate e in altrettanti colori, con marcati segni del tempo, macchie e lesioni che devono essere riportate per conferire al paesaggio “infailliblement une idée de la vérité”<sup>100</sup>.

Nella teoria di de Piles, che si fonda sulla percezione dell’opera d’arte e sul coinvolgimento dei sensi, il pittore deve essere consapevole degli effetti che la collocazione degli elementi nella composizione può determinare nello spettatore. Se in genere le rocce contribuiscono a definire luoghi solitari e malinconici, una volta accompagnate dalla presenza degli alberi, secondo il critico francese, sono in grado di dare una sensazione di freschezza e, se vivificate dalla rappresentazione dell’acqua, possono diventare addirittura “sociables”<sup>101</sup>.

Come ha messo in evidenza Gombrich, già Alberti aveva sottolineato gli effetti psicologici della fruizione della pittura di paesaggio, descrivendone persino la possibilità di dare sollievo dagli stati feb-

<sup>97</sup> Cfr. Bonfait, Sarrazin2019.

<sup>98</sup> Cfr. *supra*, p. 49, fig. 2.

<sup>99</sup> De Piles 1708, p. 117.

<sup>100</sup> De Piles 1708, pp. 218-219.

<sup>101</sup> De Piles 1708, p. 219.

brili<sup>102</sup>. Molto più tardi, il 15 luglio del 1602, Agucchi scriveva da Roma una lettera indirizzata all'agente Bartolomeo Dolcini a Bologna, collegando la scelta di commissionare la rappresentazione di un *paese* con Erminia tra i pastori alla necessità di contemplare la quiete della vita di campagna attraverso la pittura: “acciò non paresse un capriccio, mi pare di dichiararvene il senso mistico”, confessava<sup>103</sup>. Dalle parole di Agucchi è evidente che il possesso di un dipinto di paesaggio si legava – già in quei primi anni dell'affermazione dell'autonomia del genere pittorico – anche e soprattutto al potere evocativo della rappresentazione della natura, che coinvolgeva in modo attivo i sensi dello spettatore. Giulio Mancini, nelle pagine teoriche delle *Considerazioni sulla pittura*, descrive il sollievo che la vista dei *paesi* dipinti era in grado di garantire attraverso il movimento dello sguardo sul dipinto dal primo piano al fondo<sup>104</sup>:

[Il paese perfetto] deve haver per tal rispetto le condizioni che si ricercano per recreation della vista e giocondità delle facoltà interne, onde dovrà haver queste qualità, condizioni e parti, il d'appresso, il lontano et il mezzo tempo o parte di mezzo, con delle varietà delle cose che va immitando. Dalla parte vicina prende diletto la fantasia et l'intelletto per l'artificio delle cose immitate et espresse d'un arbore, frutto, animale, huomini, edifitio o altro che d'appresso e dal vero vengon espresse et immitate [...]. Dal mezzo tempo piglia recreatione l'occhio e la fantasia perché questo, non essendo offeso dalla vehemenza del colore, diletta, oltre che in questo mezzo tempo si rappresentano cose grandi come città, montagne, laghi, mari et altro in quantità piccola e di color rifratto, e così sono viste senza offesa dall'occhio, anzi con recreatione, poiché vede in oggetto piccolo le cose grandi e di diletto. Dal lontano vien ad essere finita la sua attione con recreatione, poiché l'oggetto è tanto abbagliato e refratto che non ha attion alcuna, non come oggetto proprio né commune, e così la vista vien ad essere finita in questa quiete, e così nel primo affronto il senso gagliardo vede le cose del vero che han vehemenza et attione e per tanto diletto senza molestia. Dal mezzo tempo un po' indebolito l'occhio piglia gusto senza esser offeso, e tanto più dal lontano, e così finisce la sua attione a grado a grado<sup>105</sup>.

Le riflessioni di de Piles sulla giusta collocazione degli elementi naturali nella composizione del paesaggio e sugli effetti connessi alla visione di questi ultimi, hanno quindi una matrice più antica, che da Alberti a Mancini permette di ripercorre la storia e le ragioni – quasi ancestrali – del successo della pittura di paesaggio.

---

<sup>102</sup> “Giova à chi ha la febre mirare fonti e rivi dipinti. Puosi vedere con isperienza che non puotendo la notte dormire, se ti reherai a memoria di acque chiarissime di fiumi ò di fonti, che habbi veduto, incontanente quella siccità di veghiare si farà humida, et entrerai in un piacevol sonno”, Alberti 1546, p. 201; Gombrich 2003, p. 121.

<sup>103</sup> Per il testo completo della lettera, in due versioni, cfr. De Mambro Santos 2001, pp. 181-188. Sull'identificazione del dipinto, si veda Vannugli 1987.

<sup>104</sup> Sull'argomento, cfr. Gage 2008.

<sup>105</sup> Mancini 1956-1957, pp. 114-115.

Fondamentali elementi costitutivi della composizione per de Piles sono i *terreins* e le *terrasses*. I primi, che contribuiscono alla resa dello scorrere dei piani del paesaggio, devono essere distinti uno dall'altro attraverso il chiaroscuro e l'impiego di differenti colori, in modo da rendere il passaggio da un livello all'altro del terreno. Il motivo per cui "la multiplication des terreins est souvent opposée à la grandeur de maniere"<sup>106</sup>, si lega al fatto che un numero considerevole di piani e di passaggi cromatici, rimanda a una veduta piuttosto realistica della campagna, alla suddivisione degli appezzamenti dei campi e delle coltivazioni, che ovviamente si addicono allo stile *champêtre*. Nuovamente il repertorio fornito dagli studi dal vero di Desportes permette di visualizzare l'effetto descritto da de Piles (fig. 12).

Le *terrasses*, cioè gli spazi in cui il terreno è privo di vegetazione<sup>107</sup>, vanno collocate sul primo piano e talvolta accolgono la presenza di sassi o sparute piante che rendono più realistica la scena. Al *devant du tableau* de Piles dedica un paragrafo a parte, rispettando i canoni della rappresentazione del paesaggio fissati nelle teorie artistiche di autori italiani, a partire dagli anni 80 del Cinquecento fino al già citato Giulio Mancini<sup>108</sup>. Il primo a dichiarare la necessità di una maggiore nitidezza nella parte anteriore della composizione è stato Cristoforo Sorte nel 1580<sup>109</sup>, a cui ha fatto seguito Lomazzo<sup>110</sup>, individuando tre piani della rappresentazione del paesaggio, poi ripresi – come si è visto – da Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura*: il *presso*, il *mezzo-tempo* e il *lontano*, a cui corrisponde il graduale scolorirsi delle tinte e la perdita della definizione dei contorni degli elementi<sup>111</sup>. Si tratta ovviamente di una risposta schematica – ovvero manierata – dell'impiego della prospettiva aerea leonardesca.

Con richiamo a tale concezione, de Piles sostiene che il *devant du tableau* è come "l'introducteur des yeux":

les objets qui sont sur les premières lignes du Tableau, ils attirent les yeux du spectateur, ils impriment le premier caractère de vérité, et contribuent extrêmement à faire jouer l'artifice du Tableau [...].

Gli oggetti e le piante del primo piano dovranno essere "de plusieurs sorte bien caractérisées", dipinte *d'après nature* e *plus terminées*<sup>112</sup>, riprendendo probabilmente il contenuto del passo di Mancini già citato.

<sup>106</sup> De Piles 1708, p. 220.

<sup>107</sup> "Terrasse en Peinture est un espace de terre ou tout-à-fait dénué ou peu chargé d'herbes, comme sont les grands chemins et les lieux souvent fréquentés. On n'emploie gueres les terrasses que sur le devant du Tableau où elles doivent être spacieuses et bien ouvertes, accompagnées si l'on veut de quelque verdure qui s'y trouve comme par accident, aussi-bien que quelques pierres qui étant placées avec prudence, rendent la terrasse plus vraisemblable", De Piles 1708, pp. 220-221.

<sup>108</sup> Cfr. *supra*, pp. 53-55.

<sup>109</sup> Sorte 1580, pp. 9-10. Per un commento del passo si veda Spataro 2019, p. 25.

<sup>110</sup> Lomazzo 1584, p. 473; cfr. Spataro 2019, p. 24.

<sup>111</sup> Mancini 1956-57, vol. I, pp. 114-115; per un approfondimento sulla teoria di Mancini si veda Spataro 2019, pp. 11-55.

<sup>112</sup> De Piles 1708, pp. 225-228.

Mi sembra che si possano rilevare nel capitolo di de Piles diversi echi manciniani, oltre a una simile impostazione nell'attribuzione di importanza agli elementi del primo piano. Come già proposto, il tramite per la lettura delle *Considerazioni sulla pittura* potrebbe essere stato Malvasia<sup>113</sup>, o un altro personaggio, compreso Du Fresnoy che negli anni Trenta del Seicento era a Roma, centro di più intensa produzione di copie manoscritte del trattato di Mancini<sup>114</sup>.

Anche stavolta – in quello che è possibile considerare un campionario dello studio della natura del paesaggista di primo Settecento – i fogli di Desportes rappresentano un valido esempio da osservare. I *Due ceppi d'albero e un cardo* (fig. 13)<sup>115</sup> e la *Fritillaria* (fig. 14)<sup>116</sup> rientrano perfettamente in quei soggetti da inserire in primo piano, tra cui appunto piante, “quelque fois accompagnées de leurs fleurs”<sup>117</sup>, da studiare dal vero per poi essere riportati sulla tela.

Lo studio dei dettagli era finalizzato a rendere riconoscibili le diverse specie vegetali che introducevano la composizione, in modo che apparisse il più reale possibile. La loro fedele rappresentazione allietava gli esperti di botanica in un piacevole gioco di riconoscimento. Il figlio di Desportes, Claude-François, nel discorso accademico del 1749, ricorda Guy-Crescent Fagon (1638-1718), medico di Luigi XIV, intento a dilettersi nell'identificazione delle piante rappresentate dal padre<sup>118</sup>.

Ancora un riferimento a Mancini sembra rintracciabile nel lessico scelto da de Piles: il *demi-loins* coincide con il *mezzo tempo* del medico senese, cioè il piano intermedio in cui de Piles prevede l'inserimento degli edifici<sup>119</sup>. Mancini consigliava di introdurre elementi di grandi dimensioni, che attraverso l'uso della prospettiva sarebbero risultati in forme minute<sup>120</sup>. Tra questi indica i monti, i laghi e le città, mentre de Piles si sofferma esclusivamente su *les fabriques*, argomento già da lui trattato in parte a proposito dello *style héroïque*, che nuovamente cita in riferimento alla capacità di elevare l'immaginazione e di rendere la composizione sublime. A tale proposito fa riferimento agli eleganti edifici architettonici classicheggianti di Poussin, alle forme gotiche scelte da Bourdon o ancora alle rovine e agli elementi decorativi delle architetture disperse nel paesaggio. Infine, nell'elenco comprende anche alcune soluzioni che definisce *babylonien*, citando come esempio le incisioni con le sce-

---

<sup>113</sup> Cfr. *supra*, p. 54.

<sup>114</sup> Cfr. *supra*, pp. 53-55.

<sup>115</sup> *L'atelier Desportes* 1982, cat. n. 65.

<sup>116</sup> *L'atelier Desportes* 1982, cat. n. 75.

<sup>117</sup> De Piles 1708, p. 226.

<sup>118</sup> Dussieux 1854, II, p. 109-110; cfr. Conisbee 1976, pp. 420-421.

<sup>119</sup> De Piles 1708, pp. 221-223.

<sup>120</sup> Mancini 1956-57, p. 114.

ne bibliche raccolte nei *Quadrins historiques de la Bible* ideate da Bernard Salomon (le petit Bernard), pubblicate nel 1555<sup>121</sup>.

Tra gli elementi che “donnent de l’âme” al paesaggio, de Piles include la presenza dell’acqua e delle figure. Quest’ultime rappresentano il problema principale per il pittore: il loro inserimento doveva essere ragionato in partenza, per rispettare sia le proporzioni degli elementi naturali che i colori della composizione, evitando di aggiungerle dopo aver concluso il paesaggio, pratica invece molto diffusa nel corso del Seicento. De Piles indica nuovamente Poussin tra coloro che hanno saputo meglio ricordare le figure umane all’ambiente naturale dello *style héroïque* e Jacques Fouquier (1580-1659) per lo *style champêtre*<sup>122</sup>.

Il paragrafo dedicato all’acqua si apre con una descrizione piuttosto icastica dei movimenti, talvolta violenti, che riguardano la resa di un elemento molto complesso<sup>123</sup>. Ma de Piles, anche in questo caso non si sofferma a lungo sul tema, evitando di impartire precetti – sui quali probabilmente non era molto ferrato – pur raccomandando al pittore di esercitarsi sulle opere, o almeno sulle stampe, di Sébastien Bourdon, da lui considerato tra coloro che più degli altri avevano saputo restituire in maniera più realistica il movimento dell’acqua (fig. 15)<sup>124</sup>. Torna nuovamente l’importanza dell’uso delle stampe a fini didattici<sup>125</sup>, raccomandato anche per lo studio delle nuvole.

De Piles preferisce la riproduzione dalle stampe alla copia diretta dal dipinto. La sua scelta non è affatto scontata nel caso del paesaggio e fa riflettere sulla ricerca di una sottostante struttura compositiva, affidata alla comprensione del chiaroscuro ma anche, inevitabilmente, delle linee e del disegno. Quest’ultimo elemento, forse inaspettato per un colorista come de Piles, era invece anche da lui considerato imprescindibile nella formazione del pittore, come già si è avuto modo di vedere<sup>126</sup>.

Un riferimento alla tradizione e agli studi di prospettiva che avevano dominato il dibattito accademico nei primi decenni dalla fondazione dell’Académie è rappresentato dal richiamo alla corretta resa dei riflessi sulle acque:

L’eau ne convient pas à toute forte de site; mais pour la rendre véritable, les peintres qui en introduisent dans leurs tableaux, doivent être parfaitement instruits de la justesse des réflexions aguatiques. Car ce n’est que par les réflexions l’eau en peinture nous que paroît de véritable eau, et par la pratique seule dénuée de justesse, l’ouvrage

<sup>121</sup> De Piles 1708, p. 222.

<sup>122</sup> De Piles 1708, pp. 228-231.

<sup>123</sup> De Piles 1708, pp. 223-225.

<sup>124</sup> Si veda in particolare la serie di incisioni rappresentanti paesaggi pastorali di invenzione o con scene tratte dal Nuovo Testamento, catalogate da Thuillier 2000, pp. 422-433. Sull’attività di Bourdon come incisore, Id., pp. 54-63.

<sup>125</sup> Cfr. *supra*, pp. 34, 77.

<sup>126</sup> Cfr. *supra*, pp. 32-33.

est privé de la perfection de son effet, à nos yeux ne jussent pas de la moitié du plaisir qu'ils devroient avoir. Cette negligence seroit d'autant moins pardonnable au Peintre, qu'il est fort aisé de fe faire une habitude, de la regle de ces-réflexions<sup>127</sup>.

“La regle de ces-réflexions” era stata pubblicata da Félibien nel *Cinquième Entretien* e illustrata da un diagramma in cui vengono mostrati i raggi incidenti e quelli riflessi insieme agli angoli di riflessione, che consentono di vedere gli oggetti sulla superficie specchiante dell'acqua, a seconda del punto di vista dell'osservatore (fig. 16)<sup>128</sup>.

Questo è di fatto un esempio di come la pratica della pittura di paesaggio sia per de Piles legata tanto all'osservazione dal vero, quanto allo studio e alla disciplina, la scienza della pittura, necessaria affinché sia garantita la verosimiglianza e fatta salva l'armonia compositiva. Gli elementi della modernità si misurano con quelli della tradizione e con l'emendamento del dato naturale. Il capitolo sul paesaggio raccoglie e fa propria gran parte della tradizione seicentesca, benché sia evidente la volontà di superarla.

### 3.4. Des arbres e i capitoli “aggiunti” degli apografi di Leonardo in Francia

Gli elementi del paesaggio su cui de Piles si sofferma maggiormente sono indubbiamente gli alberi, a cui dedica un intero paragrafo<sup>129</sup>, per poi tornare sull'argomento anche nel *De l'Etude du Paisage*<sup>130</sup> e nell'elenco finale *Observations générales sur le Paisage*<sup>131</sup>.

La centralità della figura dell'albero era già stata teorizzata nel 1683 da Sandrart, autore che de Piles utilizza come fonte, anche per la biografia di Lorrain nell'*Abrégé* del 1699<sup>132</sup>.

Saper dipingere gli alberi è essenziale per la buona riuscita di un dipinto di paesaggio, in quanto:

[...]un des plus grands ornements du Paisage, consistait dans la beauté de ses arbres, à cause de la variété de leurs especes, de la fraîcheur qui paroît les accompagner, et surtout de leur legereté qui nous induit à croire qu'étant exposés à l'agitation de l'air, ils sont toujours en mouvement<sup>133</sup>.

---

<sup>127</sup> De Piles 1708, pp. 224-225.

<sup>128</sup> Félibien 1666-1688, vol. III, p. 51; cfr. Robison 2009.

<sup>129</sup> De Piles 1708, pp. 231-237.

<sup>130</sup> De Piles 1708, pp. 237-242.

<sup>131</sup> De Piles 1708, pp. 253-255.

<sup>132</sup> Cfr. *supra*, p. 61.

<sup>133</sup> De Piles 1708, pp. 231, 238.

Seguendo Sandrart, che invita a tener conto delle “*varias majorum arborum, foliorumque*”<sup>134</sup>, De Piles afferma che occorre quindi rappresentare i caratteri di ciascuna specie e varietà, in modo da rendere distinguibili al primo sguardo “un chêne , un orme, un fapin, un cicamore, un peuplier , un saule, un pin, et les autres arbres [...] par une couleur ou une touche spécifique”<sup>135</sup>.

Ma accanto a quei tratti specifici di ogni tipologia, secondo de Piles, va tenuto conto delle caratteristiche generali, che si possono osservare in ogni albero e che riguardano l'accrescimento e la suddivisione dei rami, il diverso colore delle foglie più giovani, la distribuzione e l'andamento delle chiome verso l'aria e la luce. Nella definizione di tali aspetti è individuabile l'approccio allo studio della natura che è richiesto al paesaggista, al quale è implicitamente raccomandata la conoscenza di elementi generali della botanica. Tra questi de Piles include, ad esempio, la consapevolezza che una più marcata colorazione delle foglie disposte in basso rispetto al tronco sia dovuta al maggior apporto di linfa rispetto alla parte più alta della chioma dell'albero (“*Plus les feuilles des arbres sont près de la terre, plus elles sont grandes et vertes, parce qu'elles sont plus à portée de recevoir abondamment la seve qui les nourrit*”<sup>136</sup>). Poiché i principi sono espressi in modo vago e generico, non è possibile determinare quali fossero gli autori a cui fa riferimento quando cita conoscenze derivanti da elementi di botanica evidentemente comuni. L'inserimento di tali osservazioni deve essere considerato nell'ambito della diffusione del linguaggio e delle nozioni scientifiche in ambiente parigino, in seguito alla fondazione dell'Académie Royale des Sciences nel 1666.

Dalla fine del Seicento si era infatti avviato un processo di volgarizzazione del linguaggio delle discipline coinvolte, condotto attraverso un cospicuo numero di pubblicazioni che hanno contribuito al successo della divulgazione scientifica nei salotti<sup>137</sup>. La forma letteraria scelta dagli autori è stata quella dialogica e nell'elenco dei numerosi titoli, si può inserire il celebre *Newtonianismo per le dame* di Algarotti (1737), tra i più noti nella penisola italiana.

<sup>134</sup> Sandrart 1683, p. 23-25: “In arboribus, quae camporum quasi sunt musculi, omnis picturarum topographicum versatus laus et omne vituperium: quare magno hic opus est studio curaque singulari, ut decenti quis naturalique calleat manu, varias majorum arborum, foliorumque: et frondium, tam pro pinquarum, quam remotiorum repraesentare species. Et hae quidem circa cacumina ne sint rotundae, quasi raso capillitio: nec planae, vel acuminatae nimis; sed ex omni parte congruo ramorum intertextu mobiles satis, ventisque: patentes, talique pingantur artificio, ut omnia naturam quam proxime et exactissime referant. Et quia difficultate non caret omnia nosse arborum genera, carumque folia, colores, arque stipites: prout eadem occurrit difficultas in pingendis hominum capillis: vestiumque plicaturis: ideoque eo major hic adhibenda est diligentia, ut quis ad perfectionem accedat quam licet proxime, modumque et methodum atque consuetudinem assumam naturalem penitus, oculisque acceptam.”, cit. in Lavezzi 2013, pp. 230-231, nota 58; si veda anche Mezinski 2018, p. 107.

<sup>135</sup> De Piles 1708, p. 232.

<sup>136</sup> De Piles 1708, p. 253.

<sup>137</sup> Si veda il saggio di Chassot 2011.

Va ricordato, del resto, che de Piles scrive il *Cours de peinture* non soltanto per i giovani pittori ma anche per un vasto pubblico di amatori e curiosi<sup>138</sup>, lo stesso a cui simili dialoghi di materia scientifica erano indirizzati.

Ma tornando alla letteratura artistica conosciuta dal critico francese, è possibile notare che alcuni passi riguardanti lo studio degli alberi sono dedicati al modo di reagire delle foglie alla luce del sole. Si tratta di un tema sviluppato nello specifico nella *Parte Sesta* del codice melziano del *Libro di Pittura*<sup>139</sup>, *De li Alberi e Verdure*, che certamente de Piles non poteva aver consultato all'epoca. Alcuni dei capitoli della *Parte Sesta* erano però confluiti in alcune delle versioni abbreviate del *Libro di pittura*, prodotte a partire dai materiali inviati da Milano per Cassiano dal Pozzo (contenuti nei mss. H 227 inf. e H 229 inf. della Biblioteca Ambrosiana) e giunti a Roma nella seconda metà degli anni 30, per mettere a punto la versione del testo che il cardinale Francesco Barberini avrebbe voluto dare alle stampe<sup>140</sup>.

La vicenda è ben nota e di recente è stata nuovamente presa in esame, per una revisione critica degli studi sul testo italiano e su quello francese dell'*editio princeps* del *Trattato*, pubblicate entrambe a Parigi nel 1651<sup>141</sup>. Fu in occasione di quell'impresa editoriale che alcune copie delle versioni abbreviate del *Libro di Pittura*, ampliate con l'inserimento dei cosiddetti "capitoli aggiunti" sullo studio degli alberi, giunsero a Parigi, come documentano le note degli esemplari Belt 36<sup>142</sup>, Brooker 1 e Brooker 2<sup>143</sup>.

Recentemente è stato dimostrato che almeno uno di questi testimoni, il cosiddetto Belt36, fu probabilmente consultato da de Piles<sup>144</sup>, poiché è l'unico manoscritto conosciuto a riportare l'illustrazione con un uomo sulla fune (fig. 17), descritta dal critico francese nel commento al *De Arte Graphica* di Du Fresnoy, nel passo sull'idea di equilibrio dei corpi espressa da Leonardo<sup>145</sup>.

Nei paragrafi dedicati agli alberi nel *Cours de peinture* numerosi echi rimandano alle considerazioni sul colore delle foglie, sulla consistenza di queste ultime nella porzione bassa del tronco<sup>146</sup>, sull'arrotondarsi delle chiome osservate da una certa distanza, tutte osservazioni originali di Leonardo, contenute nei capitoli aggiunti del manoscritto Belt 36, dedicati allo studio degli alberi e provenienti dal

---

<sup>138</sup> Cfr. *supra*, pp. 8, 16 e *passim*.

<sup>139</sup> *Libro di pittura* 1995, vol. II, pp. 468-509.

<sup>140</sup> Cfr. Barone 2018.

<sup>141</sup> Si rinvia quindi ai saggi dei due volumi curati da Farago, Bell, Vecce 2018; e a Sconza 2012.

<sup>142</sup> Conservato presso la Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

<sup>143</sup> I due mss. Brooker 1 e Brooker 2 (ex Ganay) sono attualmente in collezione privata negli Stati Uniti. Per la descrizione e le note in francese presenti sui due esemplari, si veda Bell 2018, pp. 317-324.

<sup>144</sup> Il manoscritto riporta l'annotazione francese "Leonard Devincy" discussa da Steinitz nel repertorio degli apografi leonardeschi, cfr. Steinitz 1958, pp. 83-90, cfr. anche Barone 2018, p. 533, nota 103.

<sup>145</sup> De Piles 1668, pp. 93-256, Barone 2018, p. 533, nota 103.

<sup>146</sup> "Li rami più bassi delle piante che fan gran foglie e frutti gravi come noci fighi sempre si addrizzano alla terra", ms Belt 36, c. 223, cfr. *Appendice*.

Manoscritto G, oggi conservato presso l'Institut de France di Parigi<sup>147</sup>. Si potrebbe obiettare, non a torto, che simili indicazioni si ritrovano anche nel già citato passo di Sandrart sugli alberi<sup>148</sup>, ma in alcuni casi l'individuazione della fonte qui proposta, non conosce altre mediazioni.

Uno di questi riguarda l'osservazione del colore delle foglie degli alberi nelle due differenti pagine:

Le dessous de toutes les feuilles est d'un verd plus clair que le dessus, et tire presque toujours sur l'argent. Ainsi les feuilles qui sont agitées d'un grand vent doivent être distingué des autres par cette couleur<sup>149</sup>.

Nel Belt 36 si legge:

[...] tu Pittore quando fai l'alberi dappresso ricordati che essendo alquanto a l'occhio sotto l'albero che ti acaderà veder le sue foglie dal dritto e dal rovescio e le parti dritte parran tanto più azzurre questa le sian vedute più in, e una medesima foglia alcune volte mostrerà una parte da ritto e una da rovescio et per questo ti bisogna farla di doi colori [...] <sup>150</sup>.

Nei capitoli aggiunti alla versione abbreviata del *Trattato*, viene spesso indicata la visione della chioma dell'albero dal basso verso l'alto, per notare gli effetti di trasparenza delle foglie illuminate dal sole. Così de Piles include lo stesso punto di vista:

Mais si on les voit par-dessous, lorsqu'elles font pénétrées de la lumiere du Soleil, leur transparent paroît d'un verd si beau et si vif, que l'on juge facilement que de tous les autres verds, il n'y en a point qui en approche<sup>151</sup>.

Nel Belt 36 si legge:

[il colore delle foglie] si dimostra di più bel colore il qual colore è un verde partecipante di giallo, e questo accade quando tal foglia è interposta infra l'occhio e lume che allumina dal opposita parte [...]. Se M. sarà il

---

<sup>147</sup> Si veda l'*Appendice*, dove il testo è trascritto integralmente dall'originale. Sul Manoscritto G si veda *Il manoscritto G* 1989; Marani 2003, pp. 434-435.

<sup>148</sup> Cfr. *supra*, nota 346.

<sup>149</sup> De Piles 1708, p. 254.

<sup>150</sup> Ms. Belt 36, c. 222, cfr. *Appendice*.

<sup>151</sup> De Piles 1708, p. 254.

luminoso aluminator della foglia S. tutti l'occhi che vederanno il roverso della foglia lo vedranno di bellissimo verde chiaro per esser trasparente<sup>152</sup> (fig. 18).

Nelle illustrazioni dell'apografo leonardesco, il "lume" che "allumina" la foglia interposta tra questo e l'occhio umano è il sole (fig. 18), a cui de Piles fa riferimento diretto, probabilmente seguendo i diagrammi del manoscritto.

Proprio le riflessioni sullo studio degli alberi permettono al critico francese di chiarire la pratica necessaria al pittore per diventare un paesaggista, ribadendo l'importanza di studiare dai grandi maestri e dalle stampe tratte dalle loro opere. De Piles nomina Tiziano, Cornelius Cort e i Carracci, i cui paesaggi incisi erano presenti nelle collezioni francesi di stampe di traduzione fin dall'epoca di Mazzarino<sup>153</sup>.

Il passo successivo, per il completamento della formazione, viene indicato da de Piles nello studio dal vero nella campagna, portando con sé della carta, colori a olio, pastelli o acquerelli, e delle matite per segnare gli elementi e le sigle associate ai colori corrispondenti. Secondo la pratica di "ceux que j'ai vu pratiquer", de Piles sottolinea che era necessario tornare più volte sul luogo per tenere traccia delle variazioni delle tonalità a seconda della luce nelle diverse ore del giorno<sup>154</sup>. L'impostazione iniziale è però ancora accademica: la formazione attraverso il disegno precede l'osservazione *en plein air*; tale ordine sarà rovesciato solo negli ultimi decenni del Settecento, dai discorsi di Charles-Nicolas Cochin all'Académie de Rouen<sup>155</sup>. De Piles consiglia di iniziare con lo studio dal vero solo nel caso in cui il pittore fosse già formato e volesse imparare a dipingere paesaggi.

Dell'intero capitolo di de Piles qui analizzato, è proprio il passo sullo studio della natura dal vero in aperta campagna a dimostrarsi il contributo più significativo per comprendere lo sviluppo della pittura di paesaggio<sup>156</sup>. Si tratta a tutti gli effetti della testimonianza di una pratica che in quegli anni si andava affermando, di cui però rimangono come unici documenti i già citati fogli di Desportes, conservati oggi a Sévres: una serie di studi dal vero, realizzati ad olio su carta, poi impiegati dall'artista nell'atelier per le proprie composizioni.

Nei primi anni del Settecento la pittura di paesaggio è concepita da de Piles nei termini di una rappresentazione verosimile della natura, più sbilanciata verso la resa dei fenomeni naturali, in un intento di demitizzazione del paesaggio "ideale" del Seicento. Tuttavia, l'elemento classicheggiante non è del tutto eradicato. Il canone degli artisti citati da de Piles è popolato di grandi nomi veneti e

---

<sup>152</sup> Ms. Belt 36, cc- 222-224, cfr. *Appendice*.

<sup>153</sup> Meyer 2013; Grivel 2013.

<sup>154</sup> De Piles 1708, pp. 248-251; si veda Roland Michel 1994, pp. 217-218.

<sup>155</sup> Cfr. Roland Michel 1994, pp. 225-226.

<sup>156</sup> Si veda in particolare Conisbee 1976.

fiamminghi, ma lo stile di Poussin è ancora presente tra i maestri del paesaggio a cui i giovani pittori dovevano fare riferimento.

È infatti alla tradizione seicentesca che si deve l'inserimento della conoscenza delle regole della prospettiva al primo posto del decalogo dei precetti generali sulla pittura di paesaggio:

Le Pâisage suppose l'habitude des principales regles de la perspective, pour ne se point éloigner du vraisemblable<sup>157</sup>.

L'elenco, che chiude il capitolo *Du paysage* del *Cours de peinture*, sembra dichiarare l'identità di de Piles: le radici seicentesche, il dibattito nell'Académie legato alla necessità di formulare un linguaggio moderno, lo sguardo rivolto al naturale e al quotidiano e l'importanza del corretto uso del colore. Quest'ultimo rimane per il critico francese una *pratique particulière* di cui preferisce non trattare nel dettaglio, poiché racchiude i segreti dell'arte di cui solo i pittori potranno veramente discutere<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> De Piles 1708, p. 253.

<sup>158</sup> De Piles 1708, p. 259.



Fig. 1. H. Mauperché, *Paesaggio*, Monaco, Alte Pinakothek.



Fig. 2. S. Bourdon, *Paesaggio con mulino*, Providence, Museum of Art.



Fig. 3. C. Lorrain, *Paesaggio con Agar e l'angelo*, Londra, National Gallery.

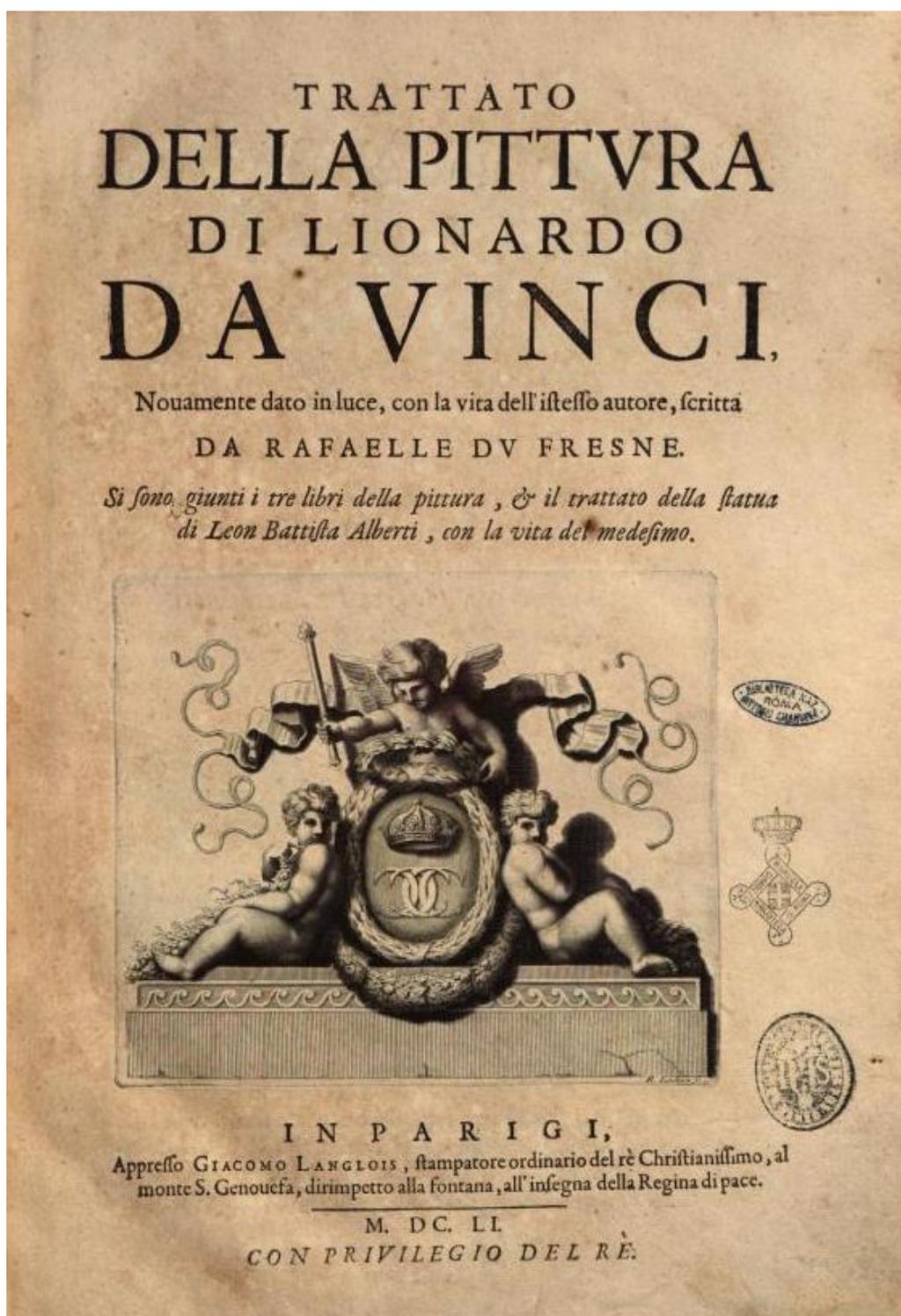


Fig. 4. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Parigi 1651, frontespizio.

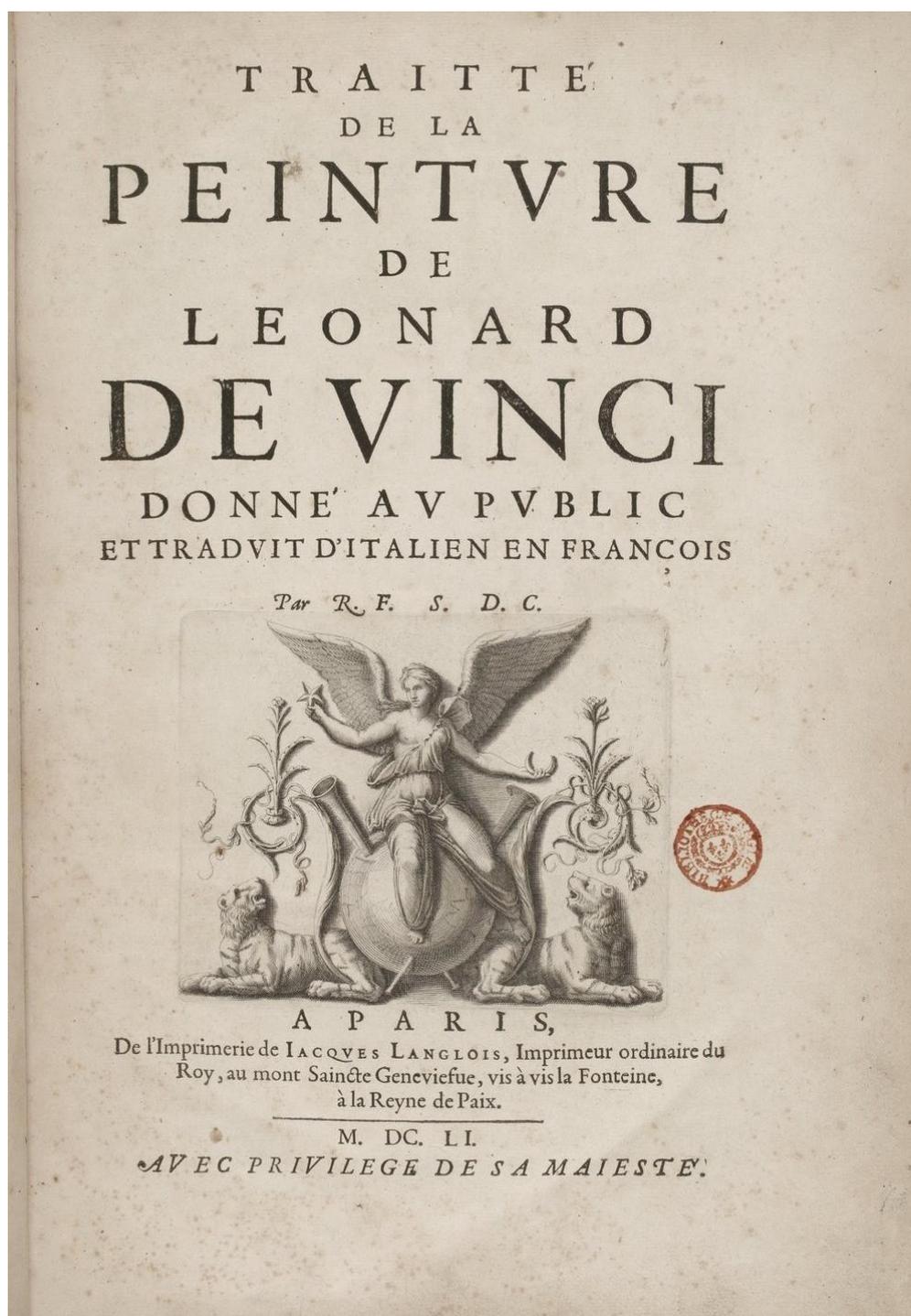


Fig. 5. Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Parigi 1651, frontespizio.



Fig. 6. F. Desportes, *Cielo nuvoloso al tramonto*, Sèvres, Cité de la céramique.



Fig. 7. P. Bril, *Paesaggio con Diana e Callisto*, Londra, National Gallery.



Fig. 8. R. Savery, *Il paradiso*, Berlino, Gemäldegalerie.



Fig. 9. Aegidius Sadeler, *Paesaggio montuoso con viandanti*, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 10. L. de La Hyre, *Paesaggio con suonatore di flauto*, Lille, Palais des Beaux-Arts.



Fig. 11. P.P. Rubens, *Paesaggio con un pastore e il suo gregge*, Londra, National Gallery.



Fig. 12. F. Desportes, *Paesaggio con campi*, Lille, Palais des Beaux-Arts.



Fig. 13. F. Desportes, *Due ceppi d'albero e un cardo*, Sèvres, Cité de la céramique.



Fig. 14. F. Desportes, *Fritillaria*,  
Lille, Palais des Beaux-Arts.



Fig. 15. S. Bourdon, *Paesaggio con due figure su un ponte*, Washington, National Gallery of Art.



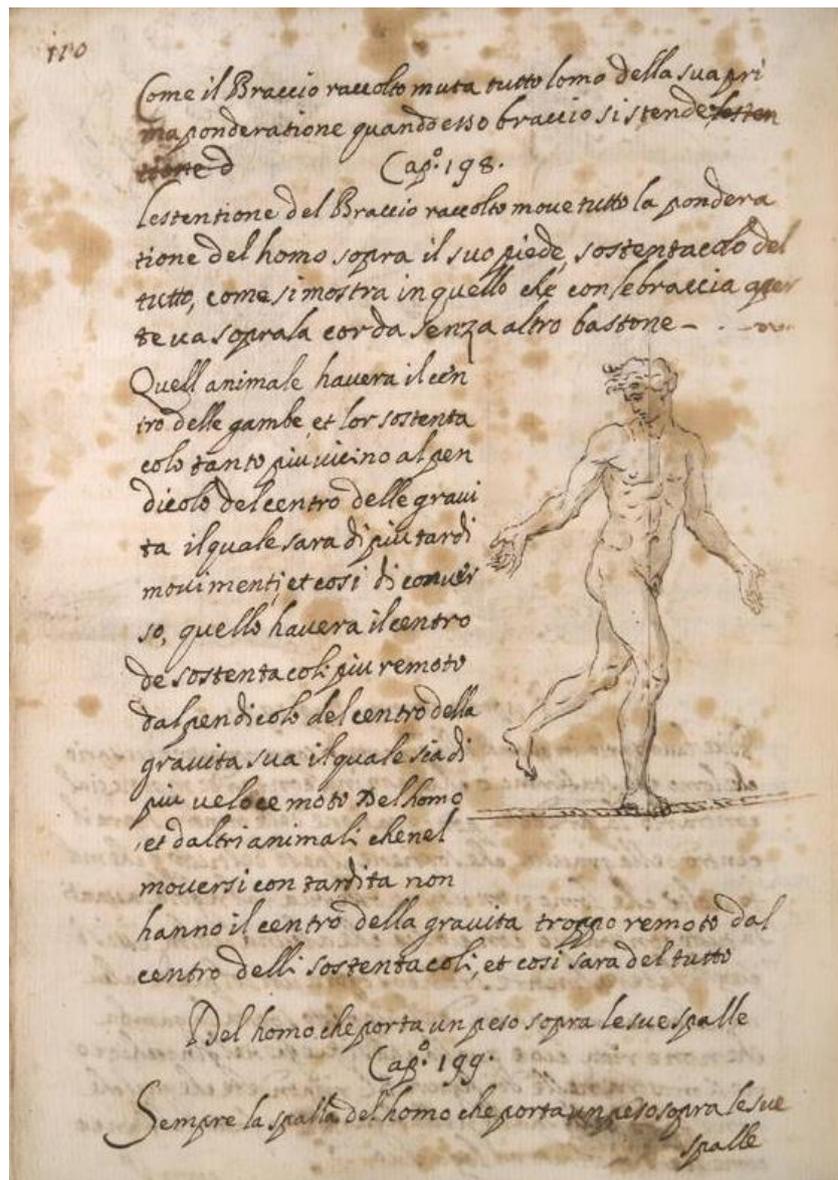


Fig. 17. Anonimo (da Leonardo da Vinci), ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 110.

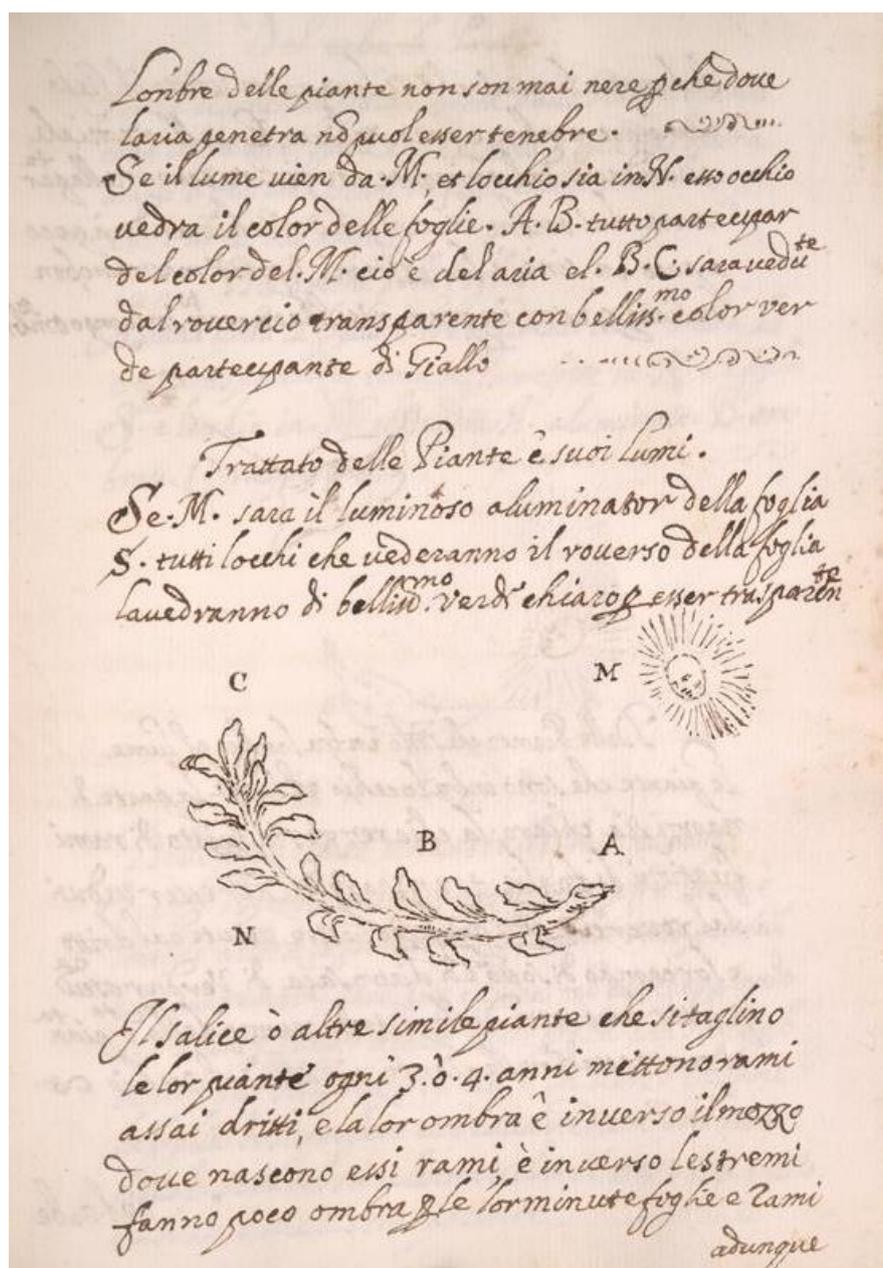


Fig. 18. Anonimo, *Trattato delle piante e dei suoi lumi*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 224.

## Appendice



*Nella trascrizione dei capitoli “aggiunti” sullo studio degli alberi, contenuti del manoscritto Belt 36, conservato a Los Angeles presso la Biblioteca della University of California, Library Special Collections (cc. 221-235), si è mantenuta la punteggiatura originale; sono state sciolte invece tutte le abbreviazioni e inserite le riproduzioni delle illustrazioni originali, indispensabili alla comprensione del testo.*

[c. 221]

*La superficie di ogni corpo opaco partecipa del color del suo oggetto*

Quella parte della superficie de corpi opachi sia più partecipante del color del suo oggetto la qual le sia più vicina sia AB corpo opaco, et ED oggetto luminoso. E et CF oggetto ombroso: dico il mezzo dello corpo opaco O sia egualmente partecipante del uno, et del Altro oggetto e la parte AO sia più luminosa che la parete OB, e questa sarà più vicina al luminoso si farà più alluminata, e così la parte de esso corpo più oscura che sarà più vicina al ombrosa se farà più ombrato.

Ancora che le foglie di polita superficie siano in gran parte d'un medesimo colore da ritto al lor rovescio e gli accade che quella parte che è veduta dal aria partecipa del color d'essa aria [c. 222] et tanto più partecipa dello color d'aria quanto l'occhio li è più propinquo e la vede più in scorto e Universalmente le sue ombre si dimostrano più oscure del dritto che nel rovescio per il paragone che gli è fatto dal lustro che con tal ombra confina il rovescio della foglia ancor che in se il suo color sia il medesimo che del dritto ei si dimostra di più bel colore il qual colore è un verde partecipante di giallo, e questo accade quando tal foglia è interposta infra l'occhio e lume che allumina dal opposita parte. Adunque tu Pittore quando fai l'alberi dappresso ricordati che essendo alquanto a l'occhio sotto l'albero che ti acaderà veder le sue foglie dal dritto e dal rovescio e le parti dritte parran tanto più azzurre questa le sian vedute più in, e una medesima foglia alcune volte mostrerà una parte da ritto e una da rovescio et per questo ti bisogna farla di doi colori; Quando l'una verdura è dietro al altra vedrai li lustri de le foglie, e le sue transparentie si dimostran di maggior potentia che quelle che confinano con la chiarezza de l'aria; e se il sole allumina le foglie senza che si inframezzano in fra lui e l'occhio senza che esso occhio veda il sole allora li lustri delle foglie e le lor trasparenze sono e visive. [c. 223] Molto è utile il fare alcune ramificazioni basse le quali campeggionvi verdure alluminate che siano alquanto remote dalle prime.

Delle verdure oscure vedute di sotto, quella parte è più oscura che è più vicina al occhio et che è più distante dal aria luminosa.

Li rami più bassi delle piante che fan gran foglie e frutti gravi come noci fichi sempre si indirizzano alla terra.

Non finger mai foglie trasparenti al sole perché suon confuse, e questo accade perché sopra la trasparenza di una foglia vi si stamperà l'ombra di un'altra foglia delle stante di sopra la qual ombra è di termini spediti et terminata oscurità, e alcuna volta o mezza o terza parte di essa foglia ha ombra e così tal ramificazione è confusa e deve fugir la sua imitatione.

I ramicoli superiori delli rami laterali delle piante si acostan più a lor ramo maestro che non fan quei di sotto.

Quella foglia è men trasparente che piglia il lume in fra angoli più diformi.

Le piante giovani an le foglie più trasparenti e più pulita scorza delle vecchie e massima il noce è più chiaro di maggio che di settenbre. [c. 224] L'ombre delle piante non son mai nere perché dove l'aria penetra non puol essere tenebre.

Se il lume vien da M e l'occhio sia in N esso occhio vedrà il color delle foglie. AB tutto partecipar del color del M cioè del aria di BC senza veduta dal rovescio trasparente con bellissimo color verde partecipante di Giallo.

#### *Trattato delle piante e dei suoi lumi*

Se M. sarà il luminoso aluminator della foglia S. tutti l'occhi che vederanno il roverso della foglia lo vedranno di bellissimo verde chiaro per esser trasparente.

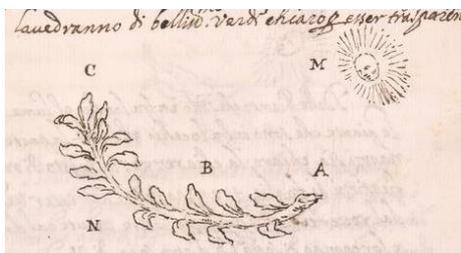


Fig. 1. Anonimo, *Trattato delle piante e dei suoi lumi*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 224.

Il salice ò altre simili piante che si tagliano le lor piante ogni 3 ò 4 anni mettono rami assai dritti e la loro ombra è inverso il mezzo dove nascono essi rami, e inverso l'estremi fanno poco ombra per le lor minute foglie e rami [c. 225] Adunque i rami che si levano verso il cielo hanno poc ombra e poco rilievo, e quelli rami che guardano dal orizzonte in giù nascono dalla parte oscura del ombra et vengono rischiarando à poco à poco in sino à lor estremi, e questi mostrano bon relievo per essere in gran rischiaramento in Campo ombroso.



Fig. 2. Anonimo, *Trattato delle piante e dei suoi lumi*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 225.

*Delle piante che sono infra l'occhio el lume*

Le piante che sono infra l'occhio el lume la parte dinanzi sia chiaro, la chiarezza sia mista di ramificazioni di foglie trasparenti per esser veduti dal rovescio con foglie, et lustre vedute dal dritto, e lor campo di sotto e di dietro sarà di verdur oscura per esser ombrata della parte dinanzi della detta pianta et questo accade nelle piante più alte del occhio.

[c. 226]

*Del erbe de Prati*

L'erbe de prati che piglian ombra dalle Pianta che nascono infra esse, quelle che nascono di qua dal ombra anno li festucci oscuri in capo chiaro cioè nel campo che è di la dal ombra.

*Del ombra delle foglie*

Alcuna volta la foglia a' tre accidenti cioè ombra, lustro, e trasparenza come sel lume fosse in N e la foglia S e l'occhio in M che vedrà A aluminato B ombrato C trasparente.



Fig. 3. Anonimo, *Del ombra delle foglie*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 226.

*Delle foglie oscure dinansi alle Transparenti*

Quando le foglie saranno interposte infra lume e l'occhio allora la più vicino al occhio sarà più scuro e la più remota sarà più chiara non campeggiando nel aria, e questo accade nelle foglie che son dal centro del Alboro in là cioè in verso il lume, la foglia di superficie concava veduta dal rovescio di sotto in su alcuna volta si mostrerà mezza ombrata e mezza trasparente [c.227] Come OP sia la foglia. Il lume M e l'occhio N il quale vedrà O ombrato perché il lume non la percorre infra eguali ne da dritto ne da rovescio, e P sia aluminato da dritto il qual lume traspare nel suo rovescio.

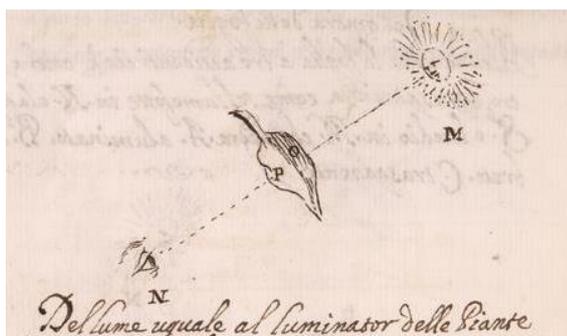


Fig. 4. Anonimo, *Delle foglie oscure dinansi alle Transparenti*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 227.

*Del lume uguale al luminator delle Pianta*

Quella parte delle pianta si dimostrerà vestita di ombra di minor scurità la qual sia più remota della terra, provasi AB sia la pianta NBC sia le misfere alluminato: la parte di sotto del albero vede la terra PC cioè la parte O e vede un poco delle misfere in CD ma la parte più alta nella concavità A è veduta da maggior somma delle misfere cioè BC è per questo perché non vede l'oscurità della Terra resta più alluminata, l'albero è spesso di foglie come il lauro o simili allora è varietà perché ancora che A non veda la terra ei vede l'oscurità delle foglie divise [c. 228] da molt ombre la qual oscurità riverbera in su nel rovescio delle sopra poste foglie, e questi tal alberi anno l'ombre tanto più oscure quanto esse sono più vicine al mezzo del Albero. Le foglie che specchiano l'azzurro del aria sempre si mostrano al occhio per taglio.

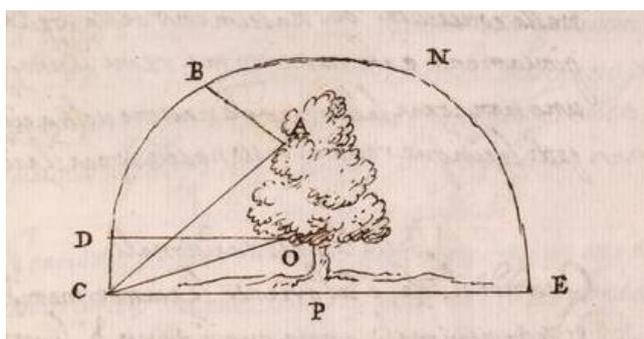


Fig. 5. Anonimo, *Del lume uguale al luminator delle Pianta*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 228.

*Del ombra della verdura*

Sempre l'ombre delle verdure partecipano del azzurro, e così ogni ombra d'ogni altra cosa, e tanto più ne piglia, quanto ella è più distante dall'occhio, e meno quanto ella è più vicina della parte alluminata si dimostrerà più in longa distanza del suo naturale colore la qual sarà aluminata da più potente lume. Ha messo la natura le foglie del ultimi rami de molte piante, in modo che sempre la gran foglia è sopra la prima, e così segue successivamente se la regola non è impedita, e questo ho fatto. [c. 229] Per doi utilità delle piante è la prima e perché nascendo il ramo o il frutto nel Anno seguente dalla gemella v'è un occhio che è sopra il contato della piccatura della foglia, l'aqua che bagna il ramo possa discendere e nutrir tal gemella con fermarsi la goccia nella concavità del nascimento della foglia e il detto giova-mento è che nascendo tali rami l'anno seguente uno non copre l'altro perché nascono volti a cinque aspetti li cinque rami el sesto nasce sopra il primo assai remoto.

*Delle Pianta meridionali*

Quando il sole è al oriente le piante meridionali, et settentrionali anno quasi tanto di lume quanto d'ombra ma tanto maggior somma di lume quanto esse son più occidentali, et tanto maggior somma d'ombra, quante esse sono più orientali.

*Delli prati*

Stando il sole ad oriente le verdure de prati et d'altre piccole piante sono di Bellissima verdura per esser trasparenti al sole il che non accade nelli prati occidentali et li meridionali et settentrionali sono di mediocre bellezza di verdura.

*Aspetti de Paesi*

Quando il sole, è all'oriente, tutte le parti aluminate delle piante son di bellissima verdura [c. 230] e questo accade perché le foglie alluminate dal sole dentro alla metà del orizzonte cioè la metà orientale suon trans parenti e dentro al semicircolo occidentale le verdure an tristo color, et l'aria umida, et turba di color d'oscure tenebre per non esser trasparenti come l'orientale la qual è lucida tanto più quanto essa è più umida l'ombra delle piante orientali occupano gran parte della pianta, et sono tanto più oscure quanto l'albori sono spessi di foglie.

*Delle ombre orientali*

Stando il sol al oriente li alberi veduti in verso essi oriente haveranno il lume che li circonda intorno alle sue ombre, eccetto di verso la terra salvo se l'albero non fusse stato rimondo l'anno passato, et l'alberi meridionali et settentrionali saranno mezzo ombrati, et mezzo luminoso, e più o meno ombrosi o luminosi secondo che saranno più o meno orientali, e occidentali l'occhio alto e basso varia l'ombra, et li lumi ne l'alberi impero che l'occhio alto vede l'alberi con poche ombre il basso con assai ombre.

*Tanto son varie le verdure alle Pianta Quanto son differenti le lor spetie*

Stando il sol al oriente l'alberi occidentali al occhio si dimostreranno di pochissimo [c. 231] rilievo, et quasi di insensibile dimostrazione per l'aria che è infra l'occhio et esse piante s'interpone che è molto fosca per la ciarza di questa son private d'ombra e benché l'ombra sia in ciascheduna divisione de ramificationi, egli accade che le semilitudine del ombra, et lume, vengono al occhio confuse, e miste insieme, e per la piccola figura non si possono comprendere, e li lumi principali son nelli mezzi delle piante e l'ombra verso l'estremi, e le lor separationi son divise dall'ombre del intervalli d'esse piante quando le selve son spesse, d'alberi, et nelle rare li termini poco si vedono.

*De colori accidentali del alberi*

Li colori accidentali delle foglie del Alberi sono 4 cioè, ombra, lume, lustro e trasparenza.

*Della dimostrazione del Accidenti*

Delle parte occidentali delle foglie delle piante in longa distanza se farà un misto il qual parteciperà più di quel accidente, che sarà di maggior figura. Le piante che si dividano presso al piede rare volte mettono li rami nello spatio che è infra loro se interpone e se puro alcuno ve ne avesse corta vita, e poca grandezza per causa del ombra che l'altro.

[c. 232]

*Della trasforatione delle piante in se*

La trasforatione del aria nelli corpi delle piante infra l'aria in longa distanza non si dimostrano al occhio perché dove con fatica si comprende il tutto con difficoltà si conosce le parti: ma fassi un misto confuso il qual partecipa più di quello che è maggior somma, come li trasforamenti dal albore sono di particole d'aria alluminate, le quali sono assai minori della pianta, ma non resta per questo che esse non

vi siano onde per necessità si fa un misto d'aria, e di scuro del alboro ombroso, il quale insieme corre al occhio e lo vede.

*Del albori che occupano le trasfori dal altro*

Quella parte del alboro sarà men trasforata la quale si oppone di dietro infora l'albero, et l'aria maggior somma d'altr'alboro come ne alboro A non si occupa trasforatione né in B per non vi esser alberi di dietro, ma in C vi è sola la metà trasforata cioè C occupato dal Albero D e occupato dal Albero E e poco più oltre tutta la trasforatione del Albori è persa.

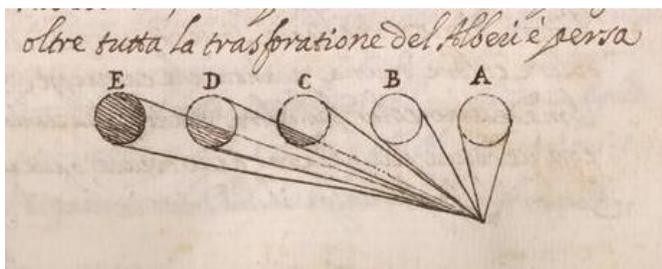


Fig. 6. Anonimo, *Del albori che occupano le trasfori dal altro*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 232.

[c. 233]

*Quali termi dimostrano le piante nel aria che si fa lor campo*

Li termini che an le ramificationi del alberi con l'aria aluminata quanto più son remote, tanto più si fanno in figura traente allo sferico, e quanto più sono vicine più si dimostreran remote da tal sfericità come A albero però che esser li vicino a l'occhio dimostra la vera figura della sua ramificatione la qual si diminuisce quasi in B e al tutto si perde in C dove non che li rami di essa pianta si vedino ma tutta la pianta con gran fatica si conoscie.

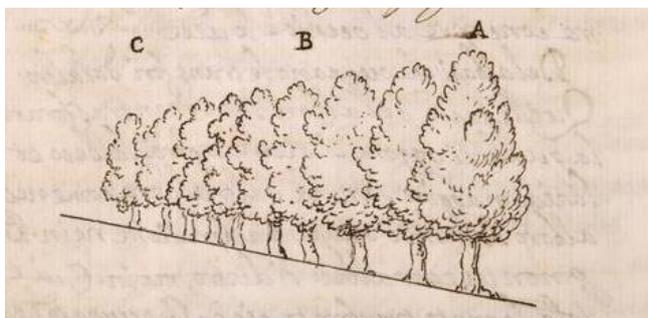


Fig. 7. Anonimo, *Quali termi dimostrano le piante nel aria che si fa lor campo*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 233.

Nelle composizioni del alberi frondati sia avvertito il Pittore di non replicare sovente un medesimo colore colore di una pianta che campeggi sopra il medesimo color del altra pianta ma variando con verdura più chiara o più oscura, o più verde. Sempre la foglia volge il suo dritto verso il Cielo, acciò [c. 234] acciò possa meglio ricevere con tutta la sua superficie la ruggiada che con lento modo scende

dal aria et tali foglie siano in modo compartite sopra le lor piante che l'un occupi l'altra il men che sia possibile con ritenzarsi l'una sopra del altra, e tal intenzamento serve a doi cose cioè, a lasciar l'intervallo del aria che il sole possa penetrare infra loro e l'altra la 2<sup>a</sup> ragione è che le gocce che cadono dalla prima foglia possa cader sopra la \*\*\* alla 6<sup>a</sup> delli altri alberi.

*De lumi delle foglie scuri*

I lumi di quelle foglie saran più del color del Aria che in loro si specchia le quali sono de color più oscuro e questo è causato perché il chiaro della parte aluminata con l'oscuro in se compone color azzurro e tal chiaro nasce dal azzurro del aria che nella superficie polita di tal foglia si specchia e aumenta l'azzurro.

*Di Verdura delle foglie traente al Giallo*

Ma le foglie di verdura traente al Giallo non hanno nello specchiar del aria a far lustro partecipante d'azzurro concio sia che ogni cosa che apparisse nello specchio partecipa di color di tal specchio adunque l'azzurro del aria specchiato nel giallo della foglia par verde perché azzurro e giallo insieme misti compongono bellissimo color verde Adunque [c. 235] verde gialli saran lustri delle foglie chiare traenti al color giallo.

*Del Alberi che son aluminati dal sole del Aria*

Del Alberi alluminati dal sol e' dal Aria havendo le foglie oscure saran da una parte aluminata dal Aria e per questa tal aluminazione parteciparan d'azzurro, e dal altra parte saranno aluminate dal Aria, et dal sole e quella parte che l'occhio vedrà aluminata dal sole sia lustra. Quella parte del Corpo sarà più aluminata che sia ferita dal raggio luminoso infra angoli equali.

I lumi de lumi, cioè il lustro di qualunque cosa non sara situato nel mezzo della parte alluminata anzi fara tanta mutatione quanto farà l'occhio riguardator di quello.

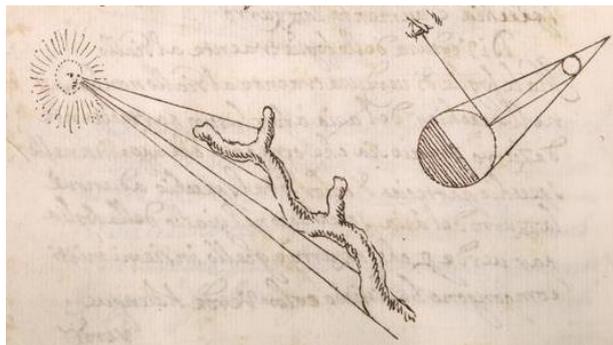


Fig. 8. Anonimo, *Del Alberi che son aluminati dal sole del Aria*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 235.

## Elenco delle illustrazioni



## Capitolo I

Fig. 1. B. Picart (da Roger de Piles), *Ritratto di Roger de Piles*, 1704, New Haven, Yale University Art Gallery.

Fig. 2. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi 1708, frontespizio.

Fig. 3. Roger de Piles, *Cours de peinture*, Parigi 1708, p. 108.

Fig. 4. *Recueil relatif à la peinture*, Ashb.1752, Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, c. 50r. (Foto dell'autore).

Fig. 5. Roger de Piles, *Cours de peinture*, Parigi 1708, p. 382.

Fig. 6. *Recueil relatif à la peinture*, Ashb. 1752, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 32r. (foto dell'autore).

Fig. 7. *Recueil relatif à la peinture*, Ashb. 1752, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 70r. (foto dell'autore).

Fig. 8. A. Franchi, *Teorica della pittura*, Lucca 1739, frontespizio.

Fig. 9. A. Franchi, *Teorica della pittura*, Lucca 1739, p. 180.

Fig. 10. C. Rollin, *Histoire Ancienne*, Tome 11, Parigi 1737, p. 132.

Fig. 11. C. Rollin, *Storia antica*, Tomo 11, Venezia 1741, p. 338.

## Capitolo II

Fig. 1. Jean-Baptiste Forest (attr.), *Diana e Callisto*, Musée Magnin, Digione.

Fig. 2. P.P. Rubens, *Ritorno dei contadini dai campi*, Firenze, Palazzo Pitti.

Fig. 3. P.P. Rubens, *Ulisse nell'isola dei Feaci*, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

## Capitolo III

Fig. 1. H. Mauperché, *Paesaggio*, Monaco, Alte Pinakothek.

Fig. 2. S. Bourdon, *Paesaggio con mulino*, Providence, Museum of Art.

Fig. 3. C. Lorrain, *Paesaggio con Agar e l'angelo*, Londra, National Gallery.

Fig. 4. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Parigi 1651, frontespizio.

Fig. 5. Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Parigi 1651, frontespizio.

Fig. 6. F. Desportes, *Cielo nuvoloso al tramonto*, Sèvres, Cité de la céramique.

Fig. 7. P. Bril, *Paesaggio con Diana e Callisto*, Londra, National Gallery.

Fig. 8. R. Savery, *Il paradiso*, Berlino, Gemäldegalerie.

Fig. 9. Aegidius Sadeler, *Paesaggio montuoso con viandanti*, Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 10. L. de La Hyre, *Paesaggio con suonatore di flauto*, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Fig. 11. P.P. Rubens, *Paesaggio con un pastore e il suo gregge*, Londra, National Gallery.

Fig. 12. F. Desportes, *Paesaggio con campi*, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Fig. 13. F. Desportes, *Due ceppi d'albero e un cardo*, Sèvres, Cité de la céramique.

Fig. 14. F. Desportes, *Fritillaria*, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Fig. 15. S. Bourdon, *Paesaggio con due figure su un ponte*, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 16. A. Félibien, *Illustrazione del metodo per riportare i riflessi degli oggetti sulla superficie dell'acqua*, in Id., *Entretiens* 5, vol. III, Parigi 1679, p. 51.

Fig. 17. Anonimo (da Leonardo da Vinci), ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 110.

Fig. 18. Anonimo, *Trattato delle piante e dei suoi lumi*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 224.

## Appendice

Fig. 1. Anonimo, *Trattato delle piante e dei suoi lumi*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 224.

Fig. 2. Anonimo, *Trattato delle piante e dei suoi lumi*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 225.

Fig. 3. Anonimo, *Del ombra delle foglie*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 226.

Fig. 4. Anonimo, *Delle foglie oscure dinansi alle Transparenti*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 227.

Fig. 5. Anonimo, *Del lume uguale al luminator delle Piante*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 228.

Fig. 6. Anonimo, *Del albori che occupano le transfori dal altro*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 232.

Fig. 7. Anonimo, *Quali termi dimostrano le piante nel aria che si fa lor campo*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 233.

Fig. 8. Anonimo, *Del Alberi che son aluminati dal sole del Aria*, ms. Belt 36, Elmer Belt Library of Vinciana, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, c. 235.

## Bibliografia



ADLER 1982

W. Adler, *Landscapes*, in *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Ludwig Burchard*, vol. 18.I., New York 1982.

ALBERTI 1546

L.B. Alberti, *I dieci libri de l'Architettura di Leon Battista degli Alberti fiorentino*, Venezia, Vincenzo Vaugris, 1546.

ALLEN 2005

C. Allen, *Charles-Alphonse Dufresnoys peintre et poète*, in C.A. Du Fresnoy, *De Arte Graphica* (Paris, 1668), edizione critica a cura di C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, Genève 2005, pp. 13-62.

ALLEN, HASKELL, MUECKE 2005

C.A. Du Fresnoy, *De Arte Graphica* (Paris, 1668), edizione critica a cura di C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, Genève 2005, pp. 13-62.

ALPERS 1995

S. Alpers, *Roger de Piles et l'histoire de l'art*, in S. Alpers, E. Pommier, *Histoire de l'histoire de l'art de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. I, Paris 1995, pp. 283-301.

AU TEMPS DU ROI SOLEIL 1968

*Au temps du Roi Soleil: les peintres de Louis XIV: (1660 - 1715)*, catalogo della mostra a cura di J. Thuillier, A. Schnapper (Lille, Musée des Beaux-Arts, 24 febbraio - 30 aprile 1968), «Bulletin des Amis des Musées de Lille», numero speciale, 1968.

AYMONINO 2015

A. Aymonino, *'Nature Perfected': The Theory et Practice of Drawing after the Antique*, in A. Aymonino, A. Varick Lauder (a cura di), *Drawn from the Antique: artists et the classical ideal*, catalogo della mostra (Teylers Museum, Haarlem, 11 March - 31 May 2015; Sir John Soane's Museum, London, 25 June - 26 September 2015), London 2015, pp. 15-77.

BALDINUCCI 1681

F. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, et Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze, per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

BALDINUCCI 1975

F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del codice Palatino 565*, a cura di Anna Matteoli, Roma 1975.

BAMBACH 2009

C. Bambach, *Una eredità difficile: i disegni ed i manoscritti di Leonardo tra mito e documento*, Firenze 2009.

BAMBACH 2019

C. Bambach, *Leonardo rediscovered*, 4 voll., New Haven, Londra 2019.

BAROCCHI 1962

P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Bari 1960-62.

BAROCCHI 2000

P. Barocchi, *Gli strumenti di Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di E. Borea e C. Gasparri (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo - 26 giugno 2000), vol. I, Roma 2000, pp. 55-71.

BARONE 2009

J. Barone, *Rubens and Leonardo on motion: Figures, Inscriptions and Texts*, in C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, Burlington 2009, pp. 441-472.

BARONE 2013<sup>A</sup>

J. Barone, *The 'official' "Vita" of Leonardo: Raphael Trichet Du Fresne's biography in the 'Trattato della pittura'*, in T. Frangenberg, R. Palmer, *The lives of Leonardo*, London 2013, pp. 61-82.

BARONE 2013<sup>B</sup>

J. Barone, *Leonardo nella Francia del XVII secolo: eredità paradossali*, LII Lettura Vinciana, 21 aprile 2012, Firenze 2013.

## BARONE 2018

J. Barone, *Seventeenth-Century Transformations: Cassiano dal Pozzo's Manuscript Copy of the Abridged Libro di Pittura*, in C. Farago, J. Bell, C. Vecce, *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura", with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, vol. I, Leiden 2018, pp. 263-299.

## BARRIELLE 2013

J.F. Barrielle, *Maupercbé peintre-graveur, paysagiste caméléon*, in *Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 ottobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 luglio - 17 ottobre 2010), Rennes 2013, pp. 109-127.

## BARROERO, SUSINNO 1999

L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 89-178.

## BARTELINGS 2010

N. Bartelings, *Bernard Picart, a French engraver in the Dutch republic*, in G. Maës, J. Blanc, *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482 – 1814*, atti del convegno internazionale (Lille, Palais des Beaux-arts, Université de Lille 3, 28-29-30 maggio 2008), Turnhout 2010, pp. 33-54.

## BASSOLI 1954

F. Bassoli, *Un pittore svizzero pioniere degli studi vinciani: Ludovico Antonio David*, in «Raccolta vinciana», 17, 1954, pp. 261-314.

## BECK-SAIELLO 2010

E. Beck-Saiello, *Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma 2010.

## BELL 1988

J. Bell, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini manuscripts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125.

## BELL 2002

J. Bell, *Introduction*, in J. Bell, T. Willett (a cura di), *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge 2002, pp. 1-52.

BELL 2018

J. Bell, *The Final Text*, in C. Farago, J. Bell, C. Vecce, *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura", with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, vol. I, Leiden 2018, pp. 299-369.

BELLORI 1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma, per il success. al Mascardi, 1672.

BLUM 1924

A. Blum, *Abraham Bosse et la société française au XVII siècle*, Parigi 1924.

BOILEAU 1674

N. Boileau, *Oeuvres diverses du sieur D\*\*\* avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du Grec de Longin*, Parigi, chez Denis Thierry, 1674.

BONFAIT, SARRAZIN 2019

O. Bonfait, B. Sarrazin (a cura di), *Charles de La Fosse and the Arts in France around 1700*, atti del convegno internazionale, (18-19 maggio 2015, Versailles, Salle des Colonne, Grande Écurie du Château de Versailles), in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2019, (pubblicazione online).

BOREA 2010

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa 2010.

BOSSE 1665

A. Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives: enseignées dans l'Academie royale de la peinture et sculpture*, Parigi, A. Bosse, 1665.

BOSSE 1667

A. Bosse, *Le peintre converty aux precises et universelles regles de son art: avec un raisonnement abregé au sujet des tableaux, bas-reliefs et autres ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des bastimens: et quelques advertissemens contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts*, Parigi, A. Bosse, 1667.

BOYER 2013

J.C. Boyer, *Pierre Patel et le Paysage de ruines avec la mort d'Hippolyte*, in *Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 ottobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 luglio - 17 ottobre 2010), Rennes 2013, pp. 218-221.

BROWN 1997

C. Brown, *Rubens's landscapes: making & meaning*, volume che accompagna la mostra (Londra, National Gallery, 16 ottobre 1996 - 19 gennaio 1997), Londra 1997.

BUCCARO 2011

A. Buccaro (a cura di), *Leonardo scienziato-artista nel Codice Corazzini*, Poggio a Caiano 2011.

CAPELLI 2004

S. Capelli, *I due David*, in *I David: in due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra a cura di A. Spiriti, (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 17 settembre 2004 - 28 novembre 2004), Milano 2004, pp. 67-89.

CAPELLI 2007

S. Capelli, *David padre e figlio. Qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano*, in «Arte e storia», 2007, 8, 35, pp. 74-83.

CARVALHO 2018

A. Carvalho, *Roger De Piles et l'Allemagne: la diffusion par la traduction*, in M.C. Heck, *Lexicographie artistique*, Montpellier 2018, pp. 113-138.

CATALOGUE OF THE MANUSCRIPTS AT ASHBURNHAM PLACE 1853

*Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Place: comprising a collection formed by Professor Libri. Part the first, Volume 2*, London 1853.

CAVINA CALBI 2005

A. Ottani Cavina, Emiliana Calbi (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Milano 2005.

CHARLES DE LA FOSSE (1636-1716) 2015

B. Sarrazin, A. Collange-Perugi, C. Gustin-Gomez, *Charles de la Fosse (1636-1716): le triomphe de la couleur*, catalogo della mostra a cura di (Parigi, Château de Versailles, 24 février - 24 mai 2015 e Nantes, Musée des Beaux-Arts, Chapelle de l'Oratoire, 19 juin - 20 septembre 2015), Parigi 2015.

CHASSOT 2011

F. Chassot, *Le dialogue scientifique au xviiiè siècle. Postérité de Fontenelle et vulgarisation des sciences*, Parigi 2011.

COJANNOT LE BLANC 2014

M. Cojannot - Le Blanc, *Les modalités du discours stylistique chez Roger de Piles ou les progrès de la réflexion critique sur le paysage à l'aube du XVIIIè siècle*, in *Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts, 1. L' héroïque et le champêtre*, a cura di M. Cojannot - Le Blanc, C. Pouzadoux, E. Prioux, Nanterre 2014, pp. 223-240.

COLLANI 2016

C. von Collani, *The German protestant scholar Christoph Gottlieb von Murr (1733-1811) and his defence of the suppressed Society of Jesus*, in «Archivum historicum Societatis Iesu», LXXXV, fasc. 169. 2016, pp. 43-95.

CONISBEE 1976

P. Conisbee, *Pre-Romantic plein-air painting*, in «Art history», 2, 1976, pp. 413-428.

COSTA 2016

S. Costa, *Dal Dialogue alle Conversations: il pubblico dell'arte secondo de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G.P Folesani e S. Costa, Firenze 2016, pp. 137-187.

COYPEL 1721

A. Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par M. Coypel, Ecuyer, Premier peintre du Roy; de Monseigneur le duc d'Orléans, Régent et Directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, dan l'imprimerie de Jacques Collombat, Parigi 1721.

COZENS 1771

A. Cozens, *The shape, skeleton and foliage of 32 species of Trees. For the use of Painting and Drawing*, Londra 1771.

CROPPER 2000

E. Cropper, *L'Idea di Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di E. Borea e C. Gasparri (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo - 26 giugno 2000), vol. I, Roma 2000, pp. 81-92.

DA VINCI 1817

L. da Vinci, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci e dedicato alla maestà di Luigi XVIII re di Francia e di Navarra*. Edito da Guglielmo Manzì, Roma, Stamperia De Romanis, 1817.

DA VINCI 1995

L. da Vinci, *Libro di pittura: codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, 2 voll., Firenze 1995.

DA VINCI 2001

L. da Vinci, *Delle acque*, a cura di Marianne Schneider, Palermo 2001.

DARDANELLO 2020

G. Dardanello, in *Sfida al barocco. 1680-165: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, (Torino, Reggia di Venaria, Citroneria, 13 marzo - 14 giugno 2020), Torino 2020, pp. 281-282, cat. 46.

DE MAMBRO SANTOS 2001

R. De Mambro Santos, *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Sant'Oreste 2001.

DE MURR

C.T. de Murr, *Bibliothèque de peinture, de sculpture, et de gravure. Tome premier*, Francoforte e Lipsia, Jean Paul Krauss, 1770.

DE PILES 1673

R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Parigi, F. Muguet, 1673.

DE PILES 1677

R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugements qu'on doit faire des Tableaux*, Parigi, Nicolas Langlois, 1677.

DE PILES 1681

R. de Piles, *Dissertation Sur les Ouvrages des Plus Fameux Peintres, dediée a Monsieur le Duc de Richelieu*, Parigi, Nicolas Langlois, 1681.

DE PILES 1699

R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Parigi, C. de Sercy, 1699.

DE PILES 1707<sup>A</sup>

R. de Piles, *Description de deux Ouvrages de Sculpture, qui appartiennent à M. le Hay, faits par M. Zumbo, Gentilhomme Sicilen, Composée par M. De Piles*, in *Supplement du Journal des Sçavans*, 1707, pp. 505-511.

DE PILES 1707<sup>B</sup>

R. de Piles, *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, Londra, David Mortier, 1707 (rist. anast. Genève, Slatkine Reprints, 1970).

DE PILES 1708

R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi, Jacques Estienne, 1708.

DE PILES 1715

R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Parigi, Jacques Estienne, 1715.

DE PILES 1743

R. de Piles, *The principles of painting, under the heads of anatomy attitude accident architecture composition claro-obscuro contrast colouring design disposition draperies expression harmony history invention landskèip lights proportion passion portraiture sculpture style truth unity etc. In which is contained, an account of the Athenian, Roman, Venetian and Flemish schools. To which is added, the balance of painters. Being the names of the most noted painters, and their degree of perfection in the four principal part of their art: of singular use to those who would form an idea of the value of paintings and pictures*, Londra, J. Osborn, 1743.

DE PILES 1766<sup>A</sup>

R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Amsterdam e Lipsia, Arkstee e Merkus, 1766.

DE PILES 1766<sup>B</sup>

R. de Piles, *Oeuvres diverses de M. de Piles de l'Academie royale de peinture et sculpture. Tome second. Contenant le cours de peinture par principes*, Amsterdam e Lipsia, Arkstée et Merkus, 1766.

DE PILES 1989

R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, con prefazione di Jacques Tuillier, Parigi 1989.

DE PILES 1990

R. De Piles, *Cours de peinture par principes*, con introduzione di Thomas Puttfarcken, Nîmes 1990.

DE PILES 2016

R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, trad. it. di M. Gabellini, Firenze 2016.

DESCARTES 1637

R. Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus La dioptrique, Les météores et La géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leida, Jan Maire, 1637.

DESCARTES 1649

R. Descartes, *Les passions de l'Ame*, Parigi, Henry le Gras, 1649.

DESCARTES 1668

R. Descartes, *Discours de la méthode: pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences: plus la dioptrique et les météores, qui sont des essais de cette méthode*, Parigi, Michel Bobin et Nicolas Le Gras, 1668.

DESCARTES 1724

R. Descartes, *Discours de la methode : pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences. Plus la dioptrique, Les meteoires, La mecanique, et La musique; qui sont des essais de cette methode*, (Nouv. ed., rev. et cor. et augmentée des remarques du P. Poisson), Parigi, Compagnie des Libraires, 1724.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1725

A. J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages*, 3 voll., Parigi, De Bure aîné, 1745-1752.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017

V. Di Giuseppe Di Paolo, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017.

DOSSI 2013

D. Dossi, *I quadri già Muselli all'Ermitage: precisazioni su alcune provenienze*, in «Verona illustrata», 26, 2013, pp. 49-66, 130-131.

DU FRESNOY 1668

C.A. Du Fresnoy, *L'Art de la Peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en Français avec de remarques nécessaires et amples*, Parigi, Nicolas Langlois, 1668.

DU FRESNOY 1713

C.A. Du Fresnoy, *L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy, tradotta dal Latino in Francese, coll'aggiunta di alcune necessarie e amplissime osservazioni e nuovamente tradotta in italiano da G.R.A.*, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1713.

DU FRESNOY 2005

C.A. Du Fresnoy, *De Arte Graphica* (Paris, 1668), edizione critica a cura di C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, Genève 2005.

DUSSIEUX 1854

L. Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Tome II, Parigi 1854.

EIGHTEENTH-CENTURY FRENCH DRAWINGS 1999

*Eighteenth-Century French Drawings in New York Collections*, catalogo della mostra a cura di P. Stein, M. Tavener Holmes, (New York, Metropolitan Museum of Art, 2 febbraio - 25 aprile 1999), New York 1999.

FAILLA 2014

M.B. Failla, *L'inganno dell'occhio e l'artificio barocco (1640-1680)*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Torino 2014, pp. 48-90.

FARAGO 2009

C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, Burlington 2009.

FARAGO, BELL, VECCE 2018

C. Farago, Janis Bell, Carlo Vecce (a cura di), *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura", with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, 2 voll., Leiden 2018.

FARAGO 2018

C. Farago, *Introduction: Defining a Historical Approach to Leonardo's Trattato della Pittura*, in C. Farago, J.C. Bell, C. Vecce (a cura di), *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura", with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, 2 voll., Leiden 2018, pp. 1-70.

FÉLIBIEN 1666-1688

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 voll., Parigi 1666-1688.

FÉLIBIEN 1668

A. Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Parigi, F. Léonard, 1668.

FÉLIBIEN 1676

A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Parigi, Jean Baptiste Coignard, 1676.

FÉLIBIEN 1679

A. Félibien, *Noms des peintres les plus celebres et les plus connus, anciens et modernes*, Parigi 1679.

FÉLIBIEN 1706

A. Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Par Mr. Félibien, Secrétaire de l'Académie des Sciences et Historiographe du Roi, Augmentées De l'Idée du Peintre parfait ez des Traitez, des Dessein, des Estampes, de la Connoissance des Tableaux et du Goût des Nations*, Amsterdam, Estienne Rogier, 1706.

FIORANI 1992

F. Fiorani, *Abraham Bosse e le prime critiche al Trattato della Pittura di Leonardo*, in «Achademia Leonardi Vinci», 5, 1992, pp. 78-95.

FRANCHI 1739

A. Franchi, *La teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie, per apprendere con fondamento quest'arte, composta da Antonio Franchi lucchese*, Lucca, Marescandoli, 1739.

FRANCHI 2002

A. Franchi, *Trattato della Teorica Pittoresca: la "Teoria della Pittura" riveduta e corretta sul manoscritto degli Uffizi*, a cura di A. P. Torresi, Ferrara 2002.

FRANGENBERG 2012

T. Frangenberg, *Abraham Bosse in context: French responses to Leonardo's Treatise on painting in the seventeenth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 75, 2012, pp. 223-260.

GAGE 2008

F. Gage, *Exercise for mind and body: Giulio Mancini, collecting, and the beholding of landscape painting in the seventeenth century*, in «Renaissance quarterly», 61, 2008, pp. 1167-1207.

GALLO 2017

L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819): l'artiste et le théoricien*, Roma 2017.

GARNIER 1989

N. Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Parigi 1989.

GAUNA 2020

C. Gauna, «*Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!*». Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750), in *Sfida al barocco. 1680-165: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, (Torino, Reggia di Venaria, Citroneria, 13 marzo - 14 giugno 2020), Torino 2020, pp. 49-62.

GILPIN 1791

W. Gilpin, *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views*, Londra 1791.

GINSBURGH, WEYERS 2002

V. Ginsburgh, S. Weyers, *De Piles, drawing and color: an essay in quantitative art history*, in «Artibus et historiae», 23., 2002, 45, pp. 191-203.

GIROTTO 2017

C.A. Girotto, *Roger de Piles's Annotations to Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice (Bologna, 1678)*, in Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Volume two, part two (1). Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters. Critical edition by Lorenzo Pericolo. Introduction, translation and notes by Naoko Takahatake, with the critical edition of Roger de Piles's Annotations to Malvasia's Felsina Pittrice by Carlo Alberto Girotto*, Turnhout - Washington 2017, pp. 53-106.

GOLDSTEIN 1996

C. Goldstein, *Teaching art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.

GOLDSTEIN 2012

C. Goldstein, *Print culture in early modern France: Abraham Bosse and the purposes of print*, Cambridge 2012.

GOMBRICH 2003

E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in ID., *Norma e forma. Studi sull'arte rinascimentale* (Torino 1973), Milano 2003, pp. 117-131.

GOUJET 1741

C.P. Goujet, *Vie de M. Du Guet, Prêtre de la Congrégation de l'Oratoire*, 1741.

GRADDY 2013

K. Graddy, *Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (†1709) and Three Centuries of Art Prices*, in «The Journal of Economic history», 73, n. 3, 2013, pp. 766-791.

GRIVEL 2013

M. Grivel, *Édition et diffusion de l'estampe de paysage en France au temps de Mazarin*, in *Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 ottobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 luglio - 17 ottobre 2010), Rennes 2013, pp. 63-77.

GUICHARD 2008

C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2008.

GUICHARD 2012

C. Guichard, *Taste communities: the rise of the Amateur in eighteenth-century Paris*, in «Eighteenth-century studies», 45, 2012, pp. 519-547.

HECK 2018

M.C. Heck, *Des "Observations sur la peinture" de Charles-Alphonse Dufresnoy aux "Remarques" de Roger De Piles: continuité ou rupture?*, in M.C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique*, Montpellier 2018, pp. 49-62.

HEILAND 1958

S. Heiland, *La Balance des Peintres*, in *Festschrift, Johannes Jabn zum 22. November 1957*, Lipsia 1958, pp. 237-245.

HOCHMANN 2011

M. Hochmann, *Girolamo Muziano et le paysage érémitique*, in D. Ribouillault, M. Weemans (a cura di), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Firenze 2011, pp. 219-232.

HURET 1670

G. Huret, *Optique de portraiture et peinture*, Parigi, Huret, 1670.

IL MANOSCRITTO G 1989

*Leonardo da Vinci. I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto G*, trascrizione critica A. Marinoni, Giunti, Firenze 1989.

JOURNAL DES SÇAVANS 1708

*Journal des sçavans avec les Supplémens. Pour le Mois d'Avril, Mai, Juin, 1708. Tome Quarantième*, Amsterdam, Janssons à Waesberge, 1708.

KEBLUSEK 2011

M. Keblusek, *The pretext of pictures: artists as cultural and political agents*, in M. Keblusek, B. Noldus, *Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe*, Leiden 2011, pp. 147-159.

KEMP 1990

M. Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, 1990 [trad. it. *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze 1990].

KEMP 2009

M. Kemp, "A chaos of intelligence": Leonardo's "Traité" and the perspective wars at the Académie Royale, in C. Farago, *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, Burlington 2009, pp. 237-254.

KIRCHNER 1997

T. Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, in «Revue d'esthétique», 31/32, 1997, pp. 187-196.

KIRCHNER 2009

T. Kirchner, *Between Academicism and its critics: Leonardo da Vinci's "Traité de la peinture" and eighteenth-century French art theory*, in C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, Burlington 2009, pp. 299-324.

KIRCHNER 2014

T. Kirchner, *L'espace du paysage comme moyen d'expression politique dans la peinture française du XVIIe siècle*, in «Papers on French Seventeenth Century Literature», LXI, 80, 2014, pp. 37-53.

KLEINERT 2014

C. Kleinert, *Pieter Paul Rubens (1577-1640) and his landscapes: ideas on nature and art*, Turnhout 2014.

KRYSMANSKI, 1997

B.W. Krysmanski, *Upsetting the Balance: William Hogarth and Roger de Piles*, 1997 [pubblicazione online].

L'ATELIER DESPORTES 1982

*L'atelier Desportes: dessins et esquisses conservés par la Manufacture Nationale de Sèvres*, catalogo della mostra a cura di L. Duclaux, T. Préaud, (Parigi, Musée du Louvre, 5 novembre 1982 - 24 gennaio 1983), Parigi 1982.

L'IDEA DEL BELLO 2000

*L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo - 26 giugno 2000), 2 voll., Roma 2000.

LACOMBE 1752

J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent*, Parigi, Estienne, 1752.

LASTIC SAINT JAL, JACKY 2010

G. Lastic Saint Jal, P. Jacky, *Desportes: catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Éau 2010.

LAURENT DE LA HYRE 1988

*Laurent de la Hyre (1606-1656): l'homme et l'oeuvre*, catalogo della mostra a cura di P. Rosenberg, J. Thuillier (Grenoble, Musées de Grenoble, 14 jan. - 10 avril 1989; Rennes, 9 mai - 31 août 1989; Bordeaux, 6 oct. - 6 jan. 1990), Genève 1988.

LAVEZZI 1999

E. Lavezzi, *Catherine Perrot, peintre savant en miniature: les Leçons Royales de 1686 et de 1693*, in *Femmes savantes, savoirs des femmes, du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, atti del convegno a cura di Colette Nativel, (Chantilly 22-24 septembre 1995), Genève 1999, pp. 229-245.

LAVEZZI 2013

E. Lavezzi, *L'arbre, figure du paysage*, in *Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 octobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 juillet - 17 octobre 2010), Rennes 2013, pp. 223-233.

LE BEAU LANGAGE DE LA NATURE 2013

*Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 octobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 juillet - 17 octobre 2010), Rennes 2013.

LE BRUN 1668

C. Le Brun, *Conférence ... sur l'expression générale et particulière, enrichie de figures gravées par B. Picart*, Amsterdam, J.L. De Lorme e Parigi, Picart, 1668.

LE GOFF 1999

J.P. Le Goff, *Abraham Bosse, lecteur de Vinci: ou querelle à l'Académie Royale autour du Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, in *Léonard de Vinci entre France et Italie*, atti del convegno internazionale a cura di S. Fabrizio-Costa et J.P. Le Goff, (Caen, Université de Caen, 3 - 4 octobre 1996), Caen 1999, pp. 55-80.

LICHTENSTEIN 1989

J. Lichtenstein, *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Parigi 1989.

LICHTENSTEIN, MICHEL 2006-2015

J. Lichtenstein, C. Michel (a cura di), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 6 voll., 11 tomi, Parigi, 2006-2015.

LICHTENSTEIN, MICHEL 2009

J. Lichtenstein, Christian Michel (a cura di), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Tome 3, Les Conférences au temps de Jules Hardouin-Mansart (1699–1711)*, Parigi 2009.

LOMAZZO 1584

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584.

LUSHECK 2019

C.H. Lusheck, *Leonardo's brambles and their afterlife in Ruben's studies of nature*, in C. Moffatt, S. Tagliagambara (a cura di), *Leonardo da Vinci - nature and architecture*, Leiden, Boston, 2019, pp. 123-167.

MAHON 1947

D. Mahon, *Studies in seicento art and theory*, London 1947.

MANCINI 1956-57

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, 2 voll., Roma 1956-1957.

MARANI 2003

P.C. Marani, *Manuscrit G*, in *Leonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 9 maggio – 17 luglio 2003), a cura di F. Viatte, V. Forcione, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2003, pp. 434-435.

MARANI 2004

P.C. Marani, *Lodovico Antonio David e le sue ricerche su Leonardo da Vinci*, in *I David: in due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra a cura di A. Spiriti, (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 17 settembre 2004 - 28 novembre 2004), Milano 2004, pp. 91-96.

MARANI, FIORIO 2007

*Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, catalogo della mostra a cura di Pietro Cesare Marani e Maria Teresa Fiorio (Milano, Castello Sforzesco, 7 dicembre 2007 - 2 marzo 2008), Milano 2007.

MARINONI 1988

A. Marinoni, *Leonardo da Vinci: i manoscritti dell'Institut de France, Il Manoscritto F*, Firenze 1988.

MÉROT 2009<sup>A</sup>

A. Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris 2009.

MÉROT 2009<sup>B</sup>

A. Mérot, *Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIe siècle: Poussin et le paysage*, in «XVII<sup>e</sup> siècle», 245, 2009, pp. 609-619.

MESSINA 1981

M.G. Messina, *Natura e cultura: temi nel paesaggio francese del secondo Settecento*, in «Ricerche di storia dell'arte», 15, 1981, pp. 5-25.

MEYER 2013

V. Meyer, *La gravure de paysage en France au temps de Mazarin*, in *Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 ottobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 luglio - 17 ottobre 2010), Rennes 2013, pp. 153-167.

MEZINSKI 2018

Z. Mezinski, *L'arbre dans la peinture*, Parigi 2018.

MICHEL 2002

C. Michel, *Bellori et l'Académie royale de peinture et de sculpture: une admiration bien tempérée*, in O. Bonfait (a cura di), *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, Paris 2002, pp. 105-115.

MICHEL 2007

C. Michel, *Des "Vite" de Bellori à l'"Abrégé de la vie des Peintres" de Roger de Piles*, in «Studiolo», 5, 2007, pp. 193-201.

MICHEL 2008

C. Michel, *Le "célèbre Watteau"*, Genève 2008.

MICHEL 2018

C. Michel, *The Académie royale de peinture et de sculpture: the birth of the French school, 1648-1793*, Los Angeles 2018.

MILANO 2007

*Leonardo: dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*, catalogo della mostra a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, (Milano, 7 dicembre 2007 - 2 marzo 2008), Milano 2007.

MILIZIA 1797

F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, 2 tomi, Bassano 1797.

MIROT 1924

L. Mirot, *Roger De Piles, peintre, amateur, critique, membre de l'Académie de Peinture (1635 - 1709)*, Paris 1924.

MONTAGU 1994

J. Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles le Brun's "conference sur l'expression generale et particuliere"*, New Haven 1994.

MONTANARI 2002

T. Montanari, *Bellori e la politica di Luigi XIV*, in O. Bonfait (a cura di), *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, Paris 2002, pp. 117-137.

NANNELLI 1977

F. Nannelli, *Antonio Franchi e la sua «vita» scritta da Francesco Saverio Baldinucci*, in «Paradigma», 1, 1977, pp. 317-369.

ORLANDI 1704

P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704.

OPPERMAN 1994

H. Opperman, *François Desportes et le paysage: modernisme ou modernité?*, in *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, atti del convegno a cura di C. Loisel, (Parigi, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), Parigi 1994, pp. 171-189.

PANGRAZI 2012

T. Pangrazi, *Estetica e Accademia: la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1621)*, Roma 2012.

PAVESI 2007

M. Pavesi, *Milano, Firenze, Roma, Parigi: la diffusione del Trattato della Pittura di Leonardo*, in *Leonardo: dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*, catalogo della mostra a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, Milano 2007, pp. 83-97.

PEDRETTI 1957

C. Pedretti, *Studi vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genève 1957.

PEDRETTI 1962

C. Pedretti, *Copies of Leonardo's lost writings in the Ms. H. 227 inf. of the Ambrosiana Library, Milan*, in «Raccolta vinciana», 19, 1962, pp. 61-94.

PEDRETTI 1982

C. Pedretti, *The drawings and miscellaneous papers of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, vol. I, *Landscapes, plants and water studies*, London 1982.

PEDRETTI 1995

C. Pedretti, *Introduzione*, in *Libro di pittura: codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, vol. 1, Firenze 1995, pp. 11-81.

PEDRETTI, BARATTA 1997

C. Pedretti, G. Baratta, *Leonardo e il Libro di pittura*, Roma 1997.

PERINI 1990

G. Perini, *Malvasia's Connexions with France and Rome*, in «The Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 410-412.

PERINI FOLESANI 2000

G. Perini Folesani, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 marzo - 26 giugno 2000), vol. I, Roma 2000, pp. 153-161.

PERINI FOLESANI 2012

G. Perini Folesani, *Malvasia e Roger de Piles: occasioni di un incontro*, in Sabine Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo*, Bologna 2012, pp. 107-124.

PERINI FOLESANI 2013

G. Perini Folesani, *Classicismo barocco d'oltralpe: De Piles e la lezione bolognese*, in L. Di Cosmo, L. Faticcioni (a cura di), *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, Roma 2013, pp. 259-276.

PERINI FOLESANI 2016

G. Perini Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G.P Folesani e S. Costa, Firenze 2016, pp. 1-135.

PERROT 1693

C. Perrot, *Traité de la miniature*, Parigi, Arnoult Seneuze, 1693.

PIERGUIDI 2017

S. Pierguidi, "Tanto che basti". *La notomia nelle arti figurative di età barocca e una polemica tra Carlo Cesi e Carlo Maratti*, in «RIHA journal» 178, 2017, pubblicazione online.

POMMIER 2004

É. Pommier, *Raffaello e il classicismo francese del XVII secolo*, Urbino 2004.

PROCÈS-VERBAUX 1875-92

*Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon*, 10 voll., Parigi 1875-92.

PUTTFARKEN 1985

T. Puttfarken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven and London 1985.

PUTTFARKEN 1990

T. Puttfarken, *Introduction*, in R. de Piles, R. De Piles, *Cours de peinture par principes*, con introduzione di Thomas Puttfarken, Nîmes 1990, pp. 5-18.

PUTTFARKEN 1996

T. Puttfarken, *Roger de Piles, une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in M. Waschek (a cura di), *Les "Vies" d'artistes*, atti del convegno internazionale (Parigi, Museo del Louvre, 1-2 ottobre 1993), Parigi 1996, pp. 81-102.

RADISICH 1980

P.R. Radisich, *Eighteenth century landscape theory and the work of Pierre Henri de Valenciennes*, tesi di dottorato, University of California A.A. 1977, Ann Arbor 1980.

REX 1997

W.E. Rex, *The Landscape Demythologized: From Poussin's Serpents to Fénelon's "Shades," and Diderot's Ghost*, in «Eighteenth-Century Studies», 30, n. 4, 1997, pp. 401-419

REYES 2019

H. Reyes, *Between Coloris and Dessein*, in O. Bonfait, B. Sarrazin (a cura di), *Charles de La Fosse and the Arts in France around 1700*, atti del convegno internazionale, (18-19 maggio 2015, Versailles, Salle des Colonnes, Grande Écurie du Château de Versailles), in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2019, (pubblicazione online).

ROLAND MICHEL 1994

M. Roland Michel, *Le paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle: théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique*, in *Le paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, atti del convegno a cura di C. Loisel, (Parigi, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), Parigi 1994, pp. 211-229.

ROBERTS 1800

J. Roberts, *Introductory Lessons, with Familiar Examples in Landscape, for the Use of Those Who Are Desirous of Gaining Some Knowledge of the Pleasing Art of Painting in Water Colours*, London Bulmer et Co., 1800.

ROBISON 2009

M. Robison, *Leonardo's theory of aerial perspective in the writings of André Félibien and the paintings of Nicolas Poussin*, in C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo*, Burlington 2009, pp. 267-297.

ROETHLISBERGER 1961

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the paintings*, 2 voll., New Haven 1961.

## ROETHLISBERGER 2013

M. Roethlisberger, *Les commanditaires français de Claude Lorrain*, in *Le beau langage de la nature: l'art du paysage au temps de Mazarin*, atti del convegno e catalogo della mostra a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm (Université de Rennes 2, 14 - 15 ottobre 2010; Musée des Beaux-Arts de Rennes, 8 luglio - 17 ottobre 2010), Rennes 2013, pp. 49-61.

## ROLAND MICHEL 1994

M. Roland Michel, *Le paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle: théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique*, in *Le paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, atti del convegno a cura di C. Loisel, (Parigi, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), Parigi 1994, pp. 211-229.

## ROBISON 2009

P.M. Robison, *Leonardo's theory of aerial perspective in the writings of André Félibien and the paintings of Nicolas Poussin*, in C. Farago, *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, Burlington 2009, pp. 267-297.

## ROCCASECCA 2016

P. Roccasecca, *L'Accademia di Francia e Roma: la copia, l'antico e il nudo*, in Jérôme Delaplanche (a cura di), *350 anni di creatività: gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia - Villa Medici, 14 ottobre 2016 - 15 gennaio 2017), Milano 2016, pp. 36-50.

## ROLLIN 1737

C. Rollin, *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macedoniens, des Grecs. Par m. Rollin, Tome onzième. Première partie*, Parigi, la Veuve Estienne, 1737.

## ROLLIN 1741

C. Rollin, *Storia antica degli Egizj, de' Cartaginesi, degli Assirj, de' Babilonesi, de' Medi, de' Persiani, de' Macedoni, e de' Greci, di M. Rolin. Tradotta dal francese, Tomo undecimo*, Venezia, Giovambatista Albrizzi Q. Girolamo, 1741.

## ROMA-PARIGI 2016

*Roma-Parigi. Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, (Roma, Accademia di San Luca, 13 ottobre 2016 - 13 gennaio 2017), Roma 2016.

RAPHAËL ET L'ART FRANÇAIS 1983

*Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 - 13 febbraio 1984), Parigi 1983.

ROSENBERG 1982

P. Rosenberg, *Landscape: The Classical Tradition and the Appeal of the North*, in *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, catalogo della mostra a cura di P. Rosenberg, M. Fumaroli, (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 29 gennaio - 26 aprile 1982; New York, The Metropolitan Museum, 26 maggio - 22 agosto 1982), New York 1982, pp. 161-184.

ROSENBERG 1995

M. Rosenberg, *Raphael and France: the artist as paradigm and symbol*, University Park, 1995.

ROSENBERG 2009

P. Rosenberg, *Some Modest Reflections on Jean-Antoine Watteau (1684-1721)*, in *Watteau, music and theater*, catalogo della mostra a cura di K. Baetjer (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre 2009 - 29 novembre 2009), New Haven 2009, pp. 3-8.

ROVETTA 2008

A. Rovetta, *Letteratura artistica e pittura di paesaggio: snodi critici attorno ad Algarotti e Milizia*, in *Lo sguardo sulla natura: luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, catalogo della mostra a cura di Paolo Biscottini e Eugenia Bianchi (Milano, Museo Diocesano, 14 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), Cinisiello Balsamo 2008, pp. 87-101.

RUBIN 1975

J. H. Rubin, *Roger de Piles and Antiquity*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 34, n. 2, 1975, pp. 157-163.

RUBENS 2003

P.P. Rubens, *Théorie de la figure humaine*, a cura di Nadeije Laneyrie-Dagen, Paris 2003.

SAINT GIrons 1997

B. 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.

SANDRART 1683

J. von Sandrart, *Academia Picturae Erudita*, Norimberga 1683.

SCHILLE 1996

D. Schille, *Die Kunsttheorie Antoine Coypels: eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*, Frankfurt am Main 1996.

SCHLOSSER 1964

J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964.

SCONZA 2009

A. Sconza, *La prima trasmissione manoscritta del "Libro di pittura"*, in «Raccolta vinciana», 33, 2009, pp. 307-366.

SCONZA 2010

A. Sconza, *L'héritage de Léonard de Vinci: lumière et vision dans la littérature artistique française au milieu du XVIIe siècle*, in M. Hochmann, D. Jacquart (a cura di), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Genève 2010, pp. 201-230.

SCONZA 2012<sup>A</sup>

A. Sconza, *Trattato della pittura. Traité de la peinture (1651)*, Parigi 2012.

SCONZA 2012<sup>B</sup>

A. Sconza, *L'infortune de Léonard de Vinci*, in D. Boillet, M.M. Fragonard, H. Tropé, *Écrire des vies*, Parigi 2021, pp. 181-192.

SCONZA 2019

A. Sconza, *Il Trattato della pittura di Leonardo da Vinci (Parigi 1651): l'alterna fortuna di un libro composito*, in «L'Illustrazione», 3, 2019, pp. 91-108.

SFIDA AL BAROCCO 2020

*Sfida al barocco. 1680-165: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, (Torino, Reggia di Venaria, Citroneria, 13 marzo - 14 giugno 2020), Torino 2020.

SORTE 1580

C. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Girolamo Zenaro, Venezia 1580.

SPARTI 2003

D.L. Sparti, *Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the making and publication of Leonardo's Trattato*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 66, 2003, pp. 143-188.

STEEGMAN 1954

J. Steegman, *The "Balance des peintres" of Roger de Piles*, in «The art quarterly», 17.1954, pp. 255-261.

STEFANI 1999

C. Stefani, *Poussin, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa: ricezione e fortuna del paesaggio classico tra Sette e Ottocento*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 201-230.

STEINDL 2014

B. Steindl, *Collezionare libri d'arte: la biblioteca di Leopoldo Cicognara e il suo sistema bibliografico*, in G. Perini Folesani (a cura di), *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, Firenze 2014, pp. 241-271.

STEINITZ 1958

K. Traumann Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: treatise on painting. A bibliography of the printed editions 1651 - 1956 based on the complete collection in the Elmer Belt Library of Vinciana, preceded by a study of its sources and illustrations*, Copenhagen 1958.

STEINITZ 1962

K. Traumann Steinitz, *Trattato studies II: second supplement to "Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura. Treatise on Painting, a Bibliography"*, in «Raccolta Vinciana», 19, 1962, pp. 223-254.

STUDDERT KENNEDY 1974

G. Studdert Kennedy, *The balance of Roger de Piles: a statistical analysis*, in «The journal of aesthetics and art criticism », 32, 1973/1974, pp. 493-502.

SOUSSLOFF 2009

C.M. Soussloff, *The "Vita" of Leonardo da Vinci in Du Fresne Edition of 1651*, in C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, Burlington 2009, pp. 175-196.

SPATARO 2019

E. Spataro, *Le Considerazioni di Giulio Mancini e le influenze della scena boscareccia sullo sviluppo della pittura di paesaggio*, tesi di dottorato, tutor Valter Curzi, Sapienza Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2019.

SUPPLEMENT DU JOURNAL DES SÇAVANS 1707

*Supplement du Journal des Sçavans, du dernier du Janvier M.CDD. VII, Parigi 1707.*

TEYSSÈDRE 1963

B. Teyssèdre, *Une collection française de Rubens au XVIIe siècle, le Cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles (1676 - 1681)*, in «Gazette des beaux-arts», 105, 62, 1963, pp. 241-300.

TEYSSÈDRE 1964

B. Teyssèdre, *L'histoire de l'art vue du Grand siècle. Recherches sur l'Abrégé de la vie des Peintres et ses sources*, Parigi 1964.

TEYSSÈDRE 1965

B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Parigi 1965.

THUILLIER 1965

J. Thuillier, *Les "Observations sur la peinture" de Charles Alphonse du Fresnoy*, in G. Kauffmann, W. Sauerländer (a cura di), *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin 1965, pp. 193-210.

THUILLIER 1977

J. Thuillier, *Le paysage dans la peinture française du XVIIe siècle: de l'imitation de la nature à la rhétorique des "Belles idées"*, in «Cahiers de l'AIEF», 29, 1977, pp. 45-64.

THUILLIER 1983

J. Thuillier, *Raphaël et la France: présence d'un peintre*, in *Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 - 13 febbraio 1984), Parigi 1983, pp. 11-36.

THUILLIER 1989

J. Thuillier, *Préface*, in R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1989, pp. III-XXIX.

THUILLIER 1994

J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Parigi 1994.

THUILLIER 2000

J. Thuillier, *Sébastien Bourdon, 1616 - 1671: catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet*, Parigi 2000.

TRAITTÉ 1651

L. de Vinci, *Traitté de la peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois*, Paris, Jacques Langlois, 1651.

TRATTATO 1651

L. da Vinci, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nonamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Parigi, Giacomo Langlois, 1651.

TROUVÉ 2018

S. Trouvé, *Lomazzo and France. Hilaire Pader's translation: theoretical and artistic issues*, in M.C. Heck, *Lexicographie artistique*, Montpellier 2018, pp. 103-112.

TURNER 1976

N. Turner, *An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's L'Amore dell'Arte*, in «The British Museum Yearbook», 1, 1976, pp. 157-186.

VALENTI RODINÒ 2020

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La centralità del modello romano nel disegno*, in *Sfida al barocco. 1680-165: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, (Torino, Reggia di Venaria, Citroneria, 13 marzo - 14 giugno 2020), Torino 2020, pp. 89-98.

VANNUGLI 1987

A. Vannugli, *Ludovico Carracci: un'Erminia ritrovata e un riesame delle committenze romane*, in «Storia dell'arte», 59, 1987, pp.47-69.

VECCE 1995

C. Vecce, *Nota al testo*, in *Libro di pittura: codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, vol. 1, Firenze 1995, pp. 82-123.

VECCE 2015

C. Vecce, *Leonardo e il 'paragone' della natura*, A. Nova, F. Frosini (a cura di), *Leonardo da Vinci on Nature*, Venezia 2015, pp. 183-205.

VENTRA 2019

S. Ventra, *L'accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Firenze 2019.

VENTRA 2020

S. Ventra, *Stili, modelli e accademie a Roma*, in *Sfida al barocco. 1680-165: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, (Torino, Reggia di Venaria, Citroneria, 13 marzo - 14 giugno 2020), Torino 2020, pp. 133-142.

WILDENSTEIN 1958

G. Wildenstein, *Le peintre Jean Forest révélé par son inventaire après décès*, in «Gazette des beaux-arts», 51, 1958, pp. 243-248.

WRIGHT LEE 2011

R. Wright Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Milano 2011.



## Indice dei nomi



Agucchi, Giovanni Battista: 64  
 Alberti, Leon Battista: 61, 63, 64  
 Algarotti, Francesco: 69  
 Arlaud, Jean-Antoine: 33  
 Ashburnham, Bertrand IV (conte di Ashburnham): 13  
 Baldinucci, Filippo: 16, 49  
 Baldinucci, Francesco Saverio: 16-18  
 Barberini, Francesco: 47, 70  
 Baur, Jean Guillaume: 33  
 Bellori, Giovanni Pietro: 37, 55  
 Bimbi, Bartolomeo: 16  
 Blanchard, Gabriel: 5  
 Bocchi, Francesco: 56  
 Boileau-Despreaux, Nicolas: 3, 37  
 Borghini, Vincenzo Maria: 56  
 Bosse, Abraham: 22, 52, 53, 55, 60  
 Bourdelot, Pierre: 53  
 Bourdon, Sébastien: 36, 48, 66, 67  
 Bril, Paul: 48, 61  
 Bruegel, Pieter: 48, 61  
 Burke, Edmund: 37  
 Carracci, Agostino: 72  
 Carracci, Annibale: 72  
 Carracci, Ludovico: 72  
 Cartesio, *vedi* Descartes, René  
 Cochin, Charles-Nicolas: 72  
 Cort, Cornelius: 39, 72  
 Coypel, Antoine: 6, 11, 12  
 Crozat, Pierre: 33  
 Dal Pozzo, Cassiano: 47, 54, 70  
 David, Lodovico Antonio: 16-19  
 Desargues, Girard: 53  
 Descartes, René: 59, 60  
 Desportes, Claude-François: 66  
 Desportes, François: X, 33, 59, 65, 66, 72  
 Dolcini, Bartolomeo: 64  
 Du Fresne, Trichet: 53, 56  
 Du Fresnoy, Charles Alphonse: 50, 54, 56, 57, 66, 70  
 Duguet, Jacques Joseph: 14, 23  
 Errard, Charles: 37  
 Estrées, César d': 44  
 Fagon, Guy-Crescent: 66  
 Félibien, André: 34-36, 38, 53, 54, 58, 68  
 Forest, Jean-Baptiste: X, 33, 62,  
 Fouquier, Jacques: 67  
 Fraguère, Claude-François: 3, 44  
 Franchi, Antonio: 16-20, 22, 23  
 François, Claude (detto Frère Luc): 3  
 Fréart, Roland: 53  
 Frère Luc, *vedi* François, Claude  
 Ghezzi, Pier Leone: 17  
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco): 11, 33  
 Gombrich, Ernst Hans Josef: 63, 64  
 Gournay, Michel-Jean Amelot de: XI, 5, 44  
 Joblot, Louis: 8  
 La Fosse, Charles de: 5, 6, 12, 33, 38, 63  
 La Hyre, Laurent de: 48, 62  
 Le Brun, Charles: IX, 3, 4, 10, 11, 21, 38, 53, 59, 62  
 Le Hay, Jacques: 10n, 14  
 Leonardo, Vinci da: X, 7, 17, 41, 47, 52-59, 61, 68, 70  
 Libri, Guglielmo: 13, 14  
 Lomazzo, Giovanni Paolo: 56, 65  
 Longino, Cassio: 37  
 Lorrain, Claude: 50, 51, 59, 62, 68  
 Louvois, François Michel Le Tellier de: 5  
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia 3-5, 66  
 Mahon, John Denis: 44  
 Malvasia, Carlo Cesare: XI, 15, 44, 66  
 Mancini, Giulio: 43, 44, 47, 64-66  
 Mansart, Jules Hardouin: 6-9, 12, 19, 32, 33, 34  
 Manzi, Guglielmo: 47  
 Maratti, Carlo: 17

- Marucchi, Adriana: 44  
Matteoli, Anna: 16, 18  
Maupeché, Henri: 48  
Mazenta, Giovanni Ambrogio: 56  
Mazzarino, Giulio Raimondo: 38, 72  
Ménage, Gilles: 49  
Merian, Matthäus: 61  
Montaignon, Anatole de: 6, 13  
Murr, Christoph Gottlieb von: 17, 23  
Muziano, Girolamo: 39  
Nannelli, Francesca: 16, 17, 19  
Newton, Isaac: 59, 60  
Orlandi, Pellegrino Antonio: 17  
Pascoli, Lione: 16  
Perrot, Catherine: 62, 63  
Picart, Bernard: 3, 59  
Poussin, Nicolas: 3, 4, 11, 12, 38, 39, 53, 62, 66, 67, 73  
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn: 11  
Richelieu, duca di (Armand-Jean du Plessis): 4, 40  
Rigacci, Giuseppe: 18, 19  
Robert, Nicolas: 62  
Rochefort, Pierre de: 15  
Rollin, Charles: 23  
Rubens, Pieter Paul: 4, 5, 11, 21, 40, 42, 43, 49, 50, 55, 56, 63  
Sadeler, famiglia: 61  
Salerno, Luigi: 44  
Salomon, Bernard: 67  
Sandrart, Joachim von: 51, 59, 68, 69, 71  
Sanzio, Raffaello: 8, 11, 21, 43  
Savery, Roeland: 61  
Scannelli, Francesco: 11  
Schlosser, Julius von: 11, 18  
Sorte, Cristoforo: 65  
Tassi, Agostino: 51  
Tiziano (*vedi* Vecellio, Tiziano)  
Van Dyck, Antoon: 11  
Vasari, Giorgio: 17, 21, 56  
Vecellio, Tiziano: 11, 33, 36, 40, 72  
Vieu Bourg, Madame de: 14  
Vouet, Simon: 3  
Zumbo, Gaetano Giulio: 10, 14