



Fondazione  
*1563*

# Natura e artificio nell'Europa del Seicento e Settecento

Artisti, conoscitori e scienziati  
tra osservazione, invenzione e diffusione  
del sapere

a cura di

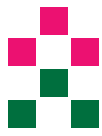
MICHELA DI MACCO



Leo S. Olschki Editore  
MMXXIII







Fondazione  
*1563*

La collana interdisciplinare pubblica le ricerche di giovani studiosi promosse tramite borse di alti studi e premi dal Programma sull'Età e la Cultura del Barocco nelle discipline umanistiche, storia, letteratura, filosofia, musica, teatro, arte e architettura.

Comitato scientifico editoriale:

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale: Elisabetta Ballaira

I testi del volume sono stati sottoposti a *double blind peer review*



Fondazione

1563

QUADERNI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

*Quaderni delle borse di alti studi e dei premi*

4

# Natura e artificio nell'Europa del Seicento e Settecento

Artisti, conoscitori e scienziati  
tra osservazione, invenzione e diffusione  
del sapere

a cura di

MICHELA DI MACCO



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXXIII

*Tutti i diritti riservati*

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  
e-mail: [info@fondazione1563.it](mailto:info@fondazione1563.it)  
[www.fondazione1563.it](http://www.fondazione1563.it)

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

Redazione del volume: Michela Corso

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

ISBN 978 88 222 6877 8

## SOMMARIO

Prefazione del Presidente . . . . .	Pag. VII
Introduzione di Michela di Macco . . . . .	» IX
ENRICO ZUCCHI – <i>La Bellezza in Arcadia. Un percorso tra estetica e storia della critica letteraria</i> . . . . .	» 1
GIULIA DANIELE – <i>Nuove ipotesi per i paesaggi secenteschi della loggia di Galatea in Villa Farnesina alla Lungara</i> . . . . .	» 23
DARIO BECCARINI – <i>«Stampe antiche e disegni di valenthuomini»: per la fortuna della grafica di paesaggio a Roma, da Sebastiano Resta a Nicola Pio</i> . . . . .	» 45
ELISA SPATARO – <i>«Le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre»: la formazione e la figura del pittore di paesaggio tra Settecento e Settecento</i> . . . . .	» 67
CAMILLA PIETRABISSA – <i>La natura urbana a Parigi nelle serie a stampa da Jean Mariette a Charles-Antoine Jombert</i> . . . . .	» 91
AURORA LAURENTI – <i>Tra Parigi e Torino. Le stampe e l’invenzione per la decorazione intagliata nella prima metà del XVIII secolo</i> . . . . .	» 111
GIOVANNI SANTUCCI – <i>«All These Buildings [...] Reflect Beauty, and Magnificence upon the Whole Country». Architettura e ornamento in A Tour thro’ the Whole Island of Great Britain di Daniel Defoe (1724-1727)</i> . . . . .	» 137
ALESSIA CASTAGNINO – <i>«Ridurre il tutto al facile, per rendere più accessibili le scienze». Esperienze di ‘divulgazione’ delle conoscenze scientifico-naturalistiche nell’Italia del primo Settecento</i> . . . . .	» 167
Abstracts . . . . .	» 199

SOMMARIO

Gli autori .....	Pag.	203
Elenco delle illustrazioni nel testo .....	»	205
Bibliografia .....	»	209
Indice dei nomi .....	»	245

## PREFAZIONE

Con il bel titolo *Natura e Artificio*, nodo critico fondamentale delle ricerche storiche, letterarie e storico-artistiche del Programma *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, curato da Giuseppe Dardanello e da Michela di Macco, presentiamo oggi, nella collana editoriale dedicata alle Borse e ai Premi, il volume collettaneo composto dai lavori di ben otto borsisti che hanno partecipato ai bandi 2016 e 2018 del Programma di alti studi sul Barocco.

Il primo bando si era occupato del particolare periodo storico tra fine Seicento e inizi del Settecento quando l'ornamento e la decorazione assumono uno specifico rilievo nell'Europa delle Corti e investono la rappresentazione della realtà attraverso tutte le arti. Il secondo invitava ad analizzare la variazione dei canoni teorici della rappresentazione della natura tra innovazione scientifica e tradizione classicistica.

I percorsi di studio qui pubblicati testimoniano come la ricerca primaria degli assegnatari, oltre a essere un valore in sé per originalità e impegno critico, abbia contribuito ad alimentare gli approfondimenti tematici e portato nuovi sguardi alla riflessione curatoriale della mostra venariese *Sfida al Barocco* del 2020, elementi confluiti nel catalogo che illustra l'esposizione, curato da Dardanello, di Macco e Chiara Gauna, e nell'articolato set editoriale del programma *Antico e Moderno*.

Le borse di alti studi sul Barocco vedono nell'esito delle pubblicazioni il naturale completamento di un percorso che mira, insieme alla pubblicazione monografica digitale, a rafforzare il curriculum dei borsisti che la Fondazione 1563 vede felicemente meritare continui riconoscimenti, come testimonia il ritrovarli, a breve distanza dalla fine del rapporto con la Fondazione, incardinati in enti e istituti culturali di ricerca, di docenza e di tutela, pubblici e privati.

Alla fitta comunità degli studiosi e alla Direttrice scientifica Michela di Macco la gratitudine della Fondazione 1563 che vede nell'esito del Programma sul Barocco il risultato delle proprie intenzioni strategiche e il premio all'attività sostenuta.

PIERO GASTALDO

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



## INTRODUZIONE

Il rapporto tra Natura e Artificio è stato alla base della tradizione figurativa e della riflessione teorica, è stato considerato in prospettiva dinamica dagli artisti e dai critici, è stato confermato o discusso nei diversi tempi e luoghi della attività artistica europea.

Nella cronologia che va dal 1680 al 1750 e nella geografia culturale che comprende gli ambiti che presiedono al progetto *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, ideato e realizzato da Giuseppe Dardanello e da chi scrive, l'interazione tra Natura e Artificio assume centralità nel dibattito e mostra significativi sbilanciamenti di portata innovativa esplorati e messi in luce nella mostra *Sfida al Barocco Roma Torino Parigi 1680-1750* (Reggia di Venaria Reale, 2020) e nel relativo catalogo (a cura di Michela di Macco, Giuseppe Dardanello, Chiara Gauna, Genova, SAGEP, 2020).

In quei contesti e in quella cronologia, superare la natura diventa una nobile gara, vinta dagli artisti quando mostrano nell'artificio l'intelligenza dei modelli e una singolare attitudine selettiva del bello, mentre sviluppare le capacità di osservare e di esplorare la natura per riconoscerne la seduzione del coinvolgimento emotivo, trovare una nuova naturalezza traducendo l'emozione in visione, immergersi nella natura per ritrovare le radici dell'antico e verificarne l'esito in opera d'arte diventano temi centrali tanto nella discussione e formazione accademica quanto nella ricezione e nell'aggiornamento del gusto.

Data l'importanza, il tema ha trovato la sua collocazione nei bandi per l'attribuzione di borse di studio, disposti dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo e strutturati nell'articolazione del sopra citato progetto *Antico/Moderno*, in particolare con riferimento al bando del 2016 (*Ornamento e decorazione. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti*) e al bando del 2018 (*Paesaggio e natura, 1680-1750*).

La declaratoria del primo invitava a riflettere su come ornamento e decorazione assumessero, tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, una nuova centralità rispondendo sia ad espressioni artistiche singolari, sia a tendenze di gusto diversificate; rapportando, impiegando e reinventando ordini; stabilendo o sovvertendo le gerarchie tra le forme artistiche; mo-

dulando con innovazioni i rapporti tra interni ed esterni; accostandosi con sguardi nuovi e differenziati alle memorie del passato. Invitava a riflettere anche su come si arrivasse all'elaborazione di soggetti e forme caratterizzanti che potevano assumere a loro volta lo statuto di modelli con variazioni su classi tipologiche che costruivano nel loro insieme dei repertori, tanto in architettura, pittura e scultura, quanto nell'ambito delle arti preziose e dell'arredo nella progettazione e nella realizzazione degli ambienti di corte. E, ancora, invitava a riflettere su come questa pregnanza dell'ornamento si manifestasse diversamente nella cultura del periodo, investendo la rappresentazione della storia, la letteratura, la filosofia, la musica.

La declaratoria del secondo bando sottolineava quanto la rappresentazione del mondo naturale e del paesaggio costituisse, nella cronologia data, un indicatore fondamentale per l'analisi della variazione delle istanze culturali. Il Seicento, secolo dei grandi approdi scientifici e della formulazione di canoni teorici di rappresentazione del naturale, aveva sviluppato una dottrina dell'emendamento del dato di natura a fini migliorativi, mentre, con l'avanzare del fronte della modernità, nel Settecento la natura tornava a esigere spazio e autorevolezza con esiti molto diversi, nei vari centri europei di produzione letteraria, filosofica, artistica, musicale, architettonica, dove le nuove istanze variamente si innestavano, si compenetravano, si stemperavano o si liberavano rispetto alle sedimentazioni delle precedenti tradizioni.

Sono argomenti che offrono straordinarie potenzialità di analisi, sui quali si è voluto tornare a discernere nel volume che qui si presenta, dove si trovano raccolte ricerche sollecitate dagli studi condotti dai singoli autori quando si erano misurati con gli argomenti allora indicati e qui sopra riportati, presentando progetti che ne individuavano alcuni aspetti nodali, messi a punto nei libri consultabili in formato elettronico a cura della Fondazione 1563.

Gli autori dei saggi raccolti in questo libro offrono molte nuove letture e riletture di argomenti e figure chiave all'interno della cronologia e della geografia prescelte, muovendosi tra Roma, Parigi, Torino, con ampliamenti dello sguardo sulla Gran Bretagna e altrove.

Il libro si apre, con il saggio di Enrico Zucchi, sul tema fondamentale della bellezza nella romana Accademia d'Arcadia, qualità sulla quale l'Arcadia definisce la propria identità culturale e la propria poetica originale, come rende esplicito, già nel titolo, il testo *Bellezza della volgar poesia*, manifesto della poetica arcadica, pubblicato nel 1700 ad opera del suo primo custode, Giovanni Mario Crescimbeni. Centrale nella riflessione di pensatori quali Crousaz, Burke o Hume, in Europa lo statuto della bellezza viene sovvertito, spostando l'attenzione dall'oggetto osservato al soggetto che osserva, mentre artisti come Mengs esaltano la superiorità dell'artificio sulla natura: «si può tuttavia dire, che l'Arte della Pittura sia in generale più

compita, e più bella della Natura stessa, perché unisce le perfezioni, che sono naturalmente separate, o depura gli oggetti di tutto quello, che non è essenziale al carattere scelto per l'idea, che vuol dare agli Spettatori» (*Opere di Antonio Raffaello Mengs [...] pubblicate da D. Giuseppe Niccola De Azara*, Parma, Stamperia Reale, 1780, p. 35).

Nel libro che qui si introduce, il montaggio dei testi illumina temi che, da Roma all'Europa, evidenziano nel rapporto natura e artificio i mutamenti dello sguardo dell'artista e dell'indagine dello scienziato.

Un montaggio volto a tracciare posizioni e scelte divergenti ma che alla fine convergono nell'obiettivo allora comune di incontrare il gusto del pubblico e di facilitarne l'apprendimento del sapere.

Con il saggio di Giulia Daniele, si aprono nuove e insospettite vie che assicurano del gusto a Roma per il rasserenante paesaggio idealizzato affidato al paesista francese, naturalizzato romano, François Simonot (1660-1731), indicativo della diffusione e declinazione della pittura di paesaggio nell'ambito dei grandi cantieri decorativi romani e laziali, tra la fine del Seicento e il primo trentennio del secolo successivo; e, ancora, con il testo di Dario Beccarini, si può individuare nel *mare magnum* cartaceo, con migliaia di fogli acquisiti, ceduti, raccolti e dispersi, come Roma costituisca un singolare osservatorio non solo sulla produzione, commercializzazione e diffusione della grafica, ma anche sulle dinamiche del collezionismo di disegni e stampe di paesaggio.

Con il testo di Elisa Spataro, riflettendo in particolare sulla diffusione del *Cours de peinture* di Roger de Piles e sul contributo dato all'affermazione di una nuova immagine del pittore di paesaggio, a contatto con la natura, conoscitore dei fenomeni naturali e moderno interprete del paesaggio demitizzato, l'attenzione si proietta sulla Francia, dove privilegiare l'interazione fra l'opera e il fruitore porta a superare il contrasto fra natura e artificio, fra ripresa del dato naturale e opera bella elaborata dall'intelletto. Come al naturalista, al paesaggista è richiesta l'osservazione della natura e dei suoi fenomeni nella fase dello studio dal vero.

All'analisi del paesaggio nella sua dinamica evolutiva, alla riflessione su come natura e cultura siano profondamente integrate nella forma urbana della città europea e in particolare sulla natura urbana di Parigi, su come il paesaggio abbia portato a una maggiore integrazione morfologica e culturale tra territorio urbano e suburbano è dedicato il testo di Camilla Pietrabissa che, per tracciare la storia visuale della natura urbana di Parigi, indaga il rapporto tra editori, incisori, disegnatori professionisti e *amateurs*, vedendo quella natura urbana rappresentata nei manuali tecnici e nelle stampe d'autore intesi come luogo di scambio tra linguaggi, come pratica di ibridazione dei generi e come mezzo di collaborazione tra figure professionali diverse.

Disegnare e descrivere solo se intese come attività compenstrate accompagnano autore e fruitore nel processo di conoscenza. Ne offre un'ampia dimostrazione Giovanni Santucci nel suo contributo articolato intorno alla descrizione della Gran Bretagna di Daniel Defoe (1724-1727): non una semplice guida, ma piuttosto una dimostrazione di grande competenza delle tipologie architettoniche o decorative e dei modelli informatori delle scelte adottate, di una coltivata cultura antiquaria, di una programmatica attenzione per le meraviglie della natura, di un esercitato acume critico nel caricare il concetto di 'ornamento' di una ricchezza polisemica esaminata nelle sue distinzioni e nelle sue singolarità proprie della cultura e della natura della terra descritta.

Sull'ornamento inteso come sperimentazione di nuove invenzioni decorative, come espressione di capacità di rinnovare, nell'artificio, modelli predisposti e forme naturali interviene il saggio di Aurora Laurenti incentrato su Torino. La ricerca fa emergere quali fossero le pubblicazioni a stampa disponibili nella prima metà del Settecento per la decorazione intagliata e ne verifica le modalità d'uso nel contesto di produzione torinese, dimostrandone le modalità di elaborazione attraverso un processo progettuale e ideativo che teneva conto delle diverse informazioni visive a disposizione.

Il libro si chiude con il saggio di Alessia Castagnino che concentra la sua attenzione sulle nuove esigenze degli scienziati settecenteschi volti ad esplorare soluzioni narrative che potessero rappresentare degli efficaci strumenti per la divulgazione delle conoscenze scientifico-naturalistiche e per rispondere alle esigenze del pubblico che manifestava nuova volontà di comprendere i meccanismi di formazione dei fenomeni naturali, andando ben oltre il gusto seicentesco per il meraviglioso. Nel saggio si incontrano inventori e protagonisti di strategie e di metodi compositivi ed editoriali volti a rendere agevole e lineare la lettura, al fine di avvicinare molti allo studio della natura, quando storia naturale e fisica sperimentale stavano diventando argomenti su cui testare le capacità di divulgazione.

A Roma sarebbe stato difficile scrollarsi dal peso dei modelli con la determinazione dimostrata oltralpe, ma certo la stagione era propizia per incontrare il gusto del pubblico attraverso un accesso più autentico, rappresentando il vero della storia terrena e dell'incontro con la natura, uscendo dalle convenzioni e dalle rappresentazioni di corrispondenze affettive troppo artificiosamente composte, quando intercettare l'attenzione di pubblico, non solo accademico e specialistico, in tema di natura e di artificio stava costituendo il progetto diversamente articolato dell'Europa dei Lumi.

MICHELA DI MACCO

ENRICO ZUCCHI

LA BELLEZZA IN ARCADIA. UN PERCORSO  
TRA ESTETICA E STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA

Il presente sondaggio sulla messa a fuoco del concetto di bellezza nella prima Arcadia romana, con qualche doverosa puntata in ambiente emiliano primo-settecentesco, prende le mosse da una duplice constatazione: in prima battuta, dal fatto che di bellezza, nelle opere arcadiche, si parli costantemente, tanto che il manifesto della poetica arcadica, pubblicato nel 1700 dal primo custode, Giovanni Mario Crescimbeni, fin dal titolo segnala la centralità di questa nozione, a cui sono dedicati gli otto dialoghi della *Bellezza della volgar poesia*. In secondo luogo, proprio nei decenni in cui l'Accademia dell'Arcadia definisce la propria identità culturale ed elabora una poetica originale riflettendo con tale insistenza su questa idea, in Europa vengono pubblicate numerose opere che rivoluzionano la storia dell'estetica, dando vita a una vera e propria teoria del gusto in cui il concetto di bellezza, che rimane centrale nella riflessione di pensatori quali Crousaz, Burke o Hume, viene completamente rivisto proprio alla luce di questa nuova teoria che scardina il principio di una bellezza oggettiva e immobile, spostando l'attenzione dall'oggetto osservato al soggetto che osserva. «Beauty is no quality in things themselves. It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty»,<sup>1</sup> scrive Hume, nel 1760, suggerendo tale cambiamento di prospettiva nel saggio *Of the Standard of Taste*.<sup>2</sup>

Dall'esame di questi dati, gli storici della critica letteraria e artistica del Novecento hanno ricavato la netta percezione di essere davanti a un bivio, una biforcazione che segna, per l'estetica europea e quella italiana, due percorsi molto differenti: da una parte quello avanguardistico, trainato da studiosi francesi e inglesi, che traghetterà l'idea di bellezza nella modernità

---

<sup>1</sup> HUME 1987, p. 230.

<sup>2</sup> Sulla teoria estetica di Hume si vedano almeno, fra i titoli più recenti, i contributi di COSTELLOE 2007; TOWNSEND 2013; BABICH 2019.

del gusto soggettivo; dall'altra una strada profondamente conservatrice, in cui il ragionamento sullo statuto della bellezza si àncora alla precisa definizione di alcuni tratti, di determinate caratteristiche che l'oggetto deve possedere per potersi dire 'bello'.

Molto si è scritto in effetti sul ritardo della cultura nazionale primo-settecentesca, che assume una posizione di retroguardia rispetto al contemporaneo fervore anglo-francese. Il maggiore studioso di estetica settecentesca italiana, Guido Morpurgo Tagliabue, ha dedicato diverse pagine alla differenza tra l'atteggiamento precettistico degli scrittori italiani del Settecento, impegnati a dibattere di questioni estetiche, e quello speculativo dei pensatori stranieri. Raccogliendo l'eredità degli adorati scrittori del Cinquecento, letterati del calibro di Gravina, Maffei o Bettinelli affrontavano il problema della bellezza artistica e poetica «dallo stesso punto di vista dal quale lo aveva considerato l'età umanistica, come problema poetico del fare, dell'operare dell'artista, anziché dal punto di vista del fruire del pubblico, come accade nell'età illuministica».<sup>3</sup>

Tale assunto è incontestabile, ma spesso la cognizione del mancato aggiornamento dell'estetica italiana rispetto a quella delle altre culture nazionali contemporanee ha scoraggiato l'approfondimento di scritti che erano considerati portatori di una visione di retroguardia. Il presente contributo intende esaminare con maggiore attenzione la grammatica della bellezza che gli scrittori italiani tra fine Seicento e primo Settecento si impegnano a forgiare, per provare a mettere meglio a fuoco lo statuto dell'estetica arcadica e a situare diversamente la sua posizione rispetto al contesto europeo contemporaneo; il sondaggio, che si snoderà fra le maglie del pensiero romano seicentesco intorno alla bellezza, fra le pagine dei trattati di poetica arcadica e i tomi delle *Rime degli Arcadi*, e che si concluderà con un confronto tra alcuni nodi del pensiero di Crescimbeni e quello di alcuni autori francesi e inglesi, come Crousaz e Shaftesbury, mira a ripensare il ruolo dell'estetica elaborata all'interno dell'Arcadia, non limitandosi a registrare, ancora una volta, la distonia del pensiero italiano rispetto alle punte avanguardiste europee.

Esplorare in modo più sistematico di quanto si sia fatto in precedenza l'impiego del termine *bellezza* e delle sue sfumature nei testi che fondano la poetica arcadica offre l'opportunità di ritornare su un capitolo troppo a lungo disconosciuto, eppure centrale, della storia della cultura italiana, ossia la persistenza del Barocco in Arcadia, la sopravvivenza della cultura manierista e seicentesca in quel movimento di riforma primo-settecentesco che

---

<sup>3</sup> MORPURGO TAGLIABUE 2002, pp. 31-32.

segna il rilancio della poesia nazionale proprio all'insegna di una incontrovertibile condanna contro il cattivo gusto barocco e i mali del secentismo.<sup>4</sup>

Nell'economia di questo volume, che si occupa di natura e artificio tra Sei e Settecento, una riflessione sulla grammatica della bellezza in Arcadia è destinata, inoltre, a sottolineare più gli aspetti di continuità che di rottura tra XVII e XVIII secolo, a mettere in rilievo come, al di là delle esibite e clamorose prese di distanza dalla poetica del «secol rio», gli arcadi della prima ora condividessero pressoché le stesse idee di bellezza e di gusto che avevano caratterizzato la stagione precedente. Ciò a confermare, ancora una volta, insomma, che rispetto alla netta faglia che separa la cultura del Cinquecento da quella del Seicento, il confine intellettuale tra l'uomo barocco e l'erudito del classicismo arcadico appare molto più labile e in chiaroscuro di quanto pensassero invece un Crescimbeni, un Gravina o un Muratori.<sup>5</sup>

#### 1. BELLEZZA ESTERNA E BELLEZZA INTERNA: UN MATRIMONIO PIÙ ANTICO DELL'ARCADIA

Non c'è troppo da stupirsi se un volume di respiro internazionale pubblicato di recente e dedicato all'idea di bellezza nella letteratura e nella lingua italiana di fatto non dedica neppure un capitolo al laboratorio arcadico, che pure si è detto così fecondo di riflessioni in merito a questo concetto. La mancanza di interesse nei confronti della poetica arcadica in campo internazionale è dovuta a molteplici fattori, dalla già rilevata distonia del movimento rispetto ai fermenti europei contemporanei, alla resistenza di pregiudizi e *clichés* relativi alla modestia delle prove letterarie e teoriche di questo periodo che tanta parte della critica letteraria italiana del Novecento ha contribuito a propagare, riducendo l'Arcadia a un consesso di eruditi antibarocchi, culturalmente attardati e poeticamente maldestri.

Passata in giudicato come fucina di pastorellerie disimpegnate, capace di dar vita tutt'al più a un Metastasio, che di quel disimpegno, fin dalla lettura desanctisiana<sup>6</sup> – che ancora condiziona gli studi settecenteschi – è

---

<sup>4</sup> Sul Barocco in Arcadia, cfr. CALCATERRA 1950; CRESCIMBENI 2019, pp. 17-26, 39-42.

<sup>5</sup> In Arcadia non si verifica quella rivoluzionaria crisi della coscienza europea descritta da Paul Hazard, il quale nota invece, già alla fine del Seicento, i primi bagliori dei Lumi europei, situando sul finire del XVII secolo il passaggio da una società del dovere a una società del diritto (HAZARD 1934).

<sup>6</sup> Sulla critica di De Sanctis ai poeti arcadici, ritenuti incapaci di qualsiasi tensione intellettuale, e sulla travagliata storia della critica arcadica tra Otto e Novecento, mi permetto di rimandare a ZUCCHI 2021.

ritenuto il campione esemplare, non c'è da stupirsi, ripeto, che l'Arcadia non abbia suscitato l'interesse di un gruppo di validi studiosi, italiani e internazionali, i quali hanno meritoriamente voluto far luce sul concetto di bellezza, «a central concept in the Italian cultural imagination throughout its history and in virtually all its manifestation»,<sup>7</sup> come è scritto nella quarta di copertina.

Eppure, il primo Custode d'Arcadia alla bellezza dedica il suo trattato di maggior impegno, e lo fa, come era per lui consuetudine, senza troppe pretese di originalità, ma dando spazio a un'investigazione in cui erano impegnati in quegli anni diversi altri membri dell'accademia o autori ad essa vicini. Nel primo degli otto dialoghi della *Bellezza della volgar poesia*, in cui si finge che vari pastori arcadi discutano di poesia lirica, epica e tragica per istruire l'inesperta ma acuta Egina in materia di letteratura, Crescimbeni si rappresenta come il primo ad aver instillato nella giovane accolta l'idea della bellezza di una poesia, celebrando un sonetto del lirico cinquecentesco Angelo Di Costanzo.

Egina: Io ho udito stamane lodarsi al più alto segno un sonetto del Costanzo da Alfesibeo, custode della nostra Arcadia, in favellando lui con mio padre, e conchiudersi esser quel sonetto perfettissimo per contenere in sé miste due bellezze, che egli le appellava interna ed esterna. Vorrei dunque che, con buona grazia di questi gentilissimi miei compagni, vi compiaceste d'insegnarmi quali sieno le dette bellezze, non sapendole.<sup>8</sup>

Il fatto che nella finzione sia proprio il personaggio di Crescimbeni, in Arcadia Alfesibeo Cario, a evocare un concetto di bellezza, che somma perfezione interna ed esterna, rivela non soltanto la centralità di questo concetto nel trattato, ma anche quanto il Custode tenesse a rivendicare la paternità di questa nozione estetica. Nel prosieguo del dialogo, per bocca di Faburno Cisseo, al secolo Pellegrino Masseri, l'autore entra più nel dettaglio, soffermandosi diffusamente sulle due tipologie di bellezza precedentemente citate; dopo aver specificato che «la poesia ha per oggetto la bellezza», Crescimbeni descrive la bellezza esterna in questi termini:

[La bellezza esterna] è quella che, non d'altro vaga che di lusingar coll'apparenza, s'attiene al solo dolce, parte del fine, al quale è indiritta la poesia, e peravventura la meno importante. Non riguarda che a dilettrar con iscelte parole, con pieni versi, con varie figure, con leggiadri modi di dire ed insomma tutta al di

---

<sup>7</sup> *The Idea of Beauty* 2018.

<sup>8</sup> CRESCIMBENI 2019, p. 91.

fuori intesa, il frontespizio solamente abbellir procura, né si prende alcuna briga dell'interno dell'edifizio.<sup>9</sup>

Al contrario, la bellezza interna «si studia solamente di celar, diciam così, sotto ruvidi massi preziose gemme, empiendo le composizioni di profondi sensi, di nascosti misteri e di filosofici e teologici insegnamenti».<sup>10</sup> La polemica contro la letteratura barocca è avviata proprio in corrispondenza a questa prima definizione di bellezza, e precisamente nel segno di una diversa concezione della bellezza. Crescimbeni delinea il discrimine fra la poesia del Seicento e quella del Settecento: se quest'ultima mira a raggiungere la perfetta sintesi di bellezza interna e bellezza esterna («quegli è buon poeta il quale accoppia in guisa l'utile col dolce che diletta e insegnando diletta»), ispirandosi all'opera di brillanti lirici del Rinascimento, a partire proprio dal Di Costanzo, quella del secolo decimosettimo viene condannata per l'esclusiva attenzione rivolta alla vaghezza esterna, spesso risoltasi nella sottile ricerca di esagerati arzigogoli, capaci soltanto di gustare la fama del verso italiano:

La corruttela del presente secolo, non contenta del bando dato irremissibilmente all'interna bellezza, l'esterna di tal maniera difformò con barbare locuzioni, con durissimi versi, con viziose figure e specialmente con iperboli, traslati e metafore, continui e sproportionati, che perdutosi anche il dolce, a cui è diretta l'esterna bellezza, la toscana poesia più non si poteva riconoscere da' sani giudizi, e come mostruosa veniva da loro abborrita.<sup>11</sup>

Ovviamente la distinzione fra una bellezza esterna, la raffinatezza dell'orpello, e una bellezza interna, la moralità del contenuto, non è solo farina del sacco di Crescimbeni. Fin dalla cultura greca, come icasticamente ricordava Platone nel *Simposio*, era già presente la concezione di una bellezza bipartita, in cui l'aspetto esteriore è considerato soltanto un'ombra del bello ideale. In ambito cristiano San Tommaso parlava di una «duplex pulchritudo», contando una piacevolezza «exterior» e una bellezza «spiritualis».<sup>12</sup> Senza dubbio dietro alla definizione di bellezza crescimbeniana si possono scorgere letture ficiniane, o ancor più patriziane, restando nell'ambito del platonismo quattro-cinquecentesco che sicuramente innervava la

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 356.

scrittura di Alfesibeo – e anche la sua interpretazione della poesia italiana delle origini, in particolare di quella di Petrarca.<sup>13</sup>

Ma senza scavare troppo a fondo nella storia dell'estetica, la posizione di Crescimbeni appare in continuità con quella di alcuni importanti scritti prodotti nella Roma del secondo Seicento, quella animata dal circolo di intellettuali radunati intorno alla carismatica figura di Cristina di Svezia. Se già Giovan Pietro Bellori, nell'*Idea del pittore*, pubblicato nel 1664, quasi due lustri dopo l'arrivo di Cristina a Roma, distingueva, platonicamente, fra una bellezza corporale, esterna, fugace e soggetta alla corruzione, e un bello ideale, inalterabile e perfetto,<sup>14</sup> è Benedetto Menzini, letterato toscano assai vicino a Cristina e al fido cardinale Decio Azzolini, a trasportare il concetto platonico di una duplice bellezza dal campo artistico a quello propriamente critico-letterario.

Nella sua *Arte poetica* del 1688, una poetica in versi destinata agli aspiranti poeti contemporanei, Menzini sottolinea in prima battuta il ruolo fondamentale dell'arte e dell'artista nel perfezionamento dell'immagine offerta dalla natura, riproponendo di fatto le riflessioni belloriane sull'azione dei «nobili pittori e scultori», i quali «emendano la natura senza colpa di colore e lineamento».<sup>15</sup> Per Menzini, insomma, come per Bellori e per larga parte dell'estetica seicentesca, l'arte ha il compito di raffinare la natura, di ingentilirla attraverso una mediazione intellettuale che ne accresce il grado di bellezza:

Sappi che la Natura ella sovrasta  
Qual nobile Regina; e l'Arte aggiunge  
Un tal contegno, che beltà non guasta.  
Anzi l'accresce, e 'l suo valor congiunge  
All'alma generosa e rappresenta  
A lei vicin ciò che saria da lunge.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Va ricordato che l'opera di Petrarca veniva comunemente letta, dall'*Arcadia* fino alla fine del Settecento, come una messa in versi della filosofia platonica; Gravina in parte, e soprattutto Crescimbeni nella *Bellezza della volgar poesia*, avevano avallato questa interpretazione, che era stata perpetrata nel cuore del Settecento soprattutto dalla scuola padovana, radunata intorno al drammaturgo classicista Domenico Lazzarini e ai suoi allievi, Domenico Salio e Biagio Schiavo (cfr. ZUCCHI 2017).

<sup>14</sup> «Li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza», BELLORI 1672, p. 3.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>16</sup> MENZINI 1688, pp. 10-11.

Eppure, il compito dell'artista è anche un altro, ossia quello di estrapolare dalla natura quella bellezza interna che si cela dietro la corazza dell'esteriorità, rendendola manifesta. La formazione del poeta, secondo Menzini, non può prescindere da questo continuo esercizio critico; il giovane verseggiatore è spinto a fare attenzione non soltanto agli orpelli della retorica, ma anche alla bontà complessiva della composizione, riflettendo sul fatto che la bellezza di una poesia non consiste nella maggiore gonfiezza o lambiccatura possibile. Anzi, a garantire la fama del poeta è piuttosto la pulizia di uno stile temperato:

Pria conoscer bisogna il pur argento  
 Del toscano Parnaso; e 'l pronto acume  
 Fissar, più ch'al di fuori, al bel ch'è drento.  
 Dolce d'Ambrosia, e d'Eloquenza un fiume  
 Scorrer vedrai dell'umil Sorga in riva  
 Per quei ch'è de' Poeti onore e lume.  
 Né chieder devi ond'egli eterno viva;  
 perché 'l vivere eterno a quel si debbe  
 stil puro, e terso che per lui fioriva.  
 E se per grotte, e scogli ir gli rincrebbe,  
 pensi che non avesse il piè gagliardo,  
 di montar dove ogn'altro ingegno andrebbe?<sup>17</sup>

Insomma, una dozzina d'anni prima che Crescimbeni improntasse il proprio trattato alla definizione di una bellezza che compendiasse piacevolezza esterna e grazia del contenuto ideale, Menzini raccomandava di prestare attenzione, nel comporre versi toscani, «al bel ch'è drento», oltre che a quello che è «al di fuori».

Sempre nell'officina cristiniana anche un'altra voce significativa rimodulava questa stessa definizione di una bellezza duplice, formata dalla composizione di esterno e interno, di corpo e anima: alludo al trattato di Stefano Pignatelli *Quanto più alletti la bellezza dell'animo che la bellezza del corpo*, pubblicato a Roma nel 1680 e dedicato «alla Sacra e Real maestà di Cristina, reina di Svezia». Come già aveva fatto Bellori, anche Pignatelli ricorre, nel disquisire del concetto di bellezza, alla dialettica tra corpo e anima, ma nel suo trattato è evidente fin dalla premessa dell'autore *A chi legge* che in gioco vi siano anche i correlativi poetici di bellezza interna e bellezza esterna. Il discorso di Pignatelli non si dispiega infatti soltanto sul piano corporale, ma fin dalle prime battute si insinua deliberatamente nel campo della critica

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 12-13.

letteraria, biasimando quei poeti, soprattutto italiani, i quali avrebbero confermato la falsa opinione del volgo secondo cui si deve giudicare bello, «non quel ch'è, ma quel che appare».<sup>18</sup> Le parole ricordate in precedenza con cui la *Bellezza della volgar poesia* condannava la cura esclusiva della patina esterna nei versi barocchi sono perfettamente sovrapponibili a tale pronunciamento. Con la scorta di quegli stessi numi tutelari che Crescimbeni evocerà una ventina d'anni più tardi per affrontare la questione, ossia Platone e Petrarca, Pignatelli tratta parallelamente di bellezza corporale e bellezza poetica, sempre al fine di mostrare che la nobiltà del contenuto è altrettanto o addirittura più importante di quella del contenitore.

Un punto degno di nota, soprattutto perché non ancora rilevato negli studi sulla stagione cristiniana, è che il novero di autori che Pignatelli richiama per puntellare il proprio percorso estetico e storico-critico anticipa in maniera sostanziale la rosa di poeti che saranno indicati come esemplari nelle opere di Crescimbeni e di altri arcadi di primo Settecento: insomma, tanto sul piano delle idee poetiche, quanto nella determinazione di un canone, non sembra intervenire alcuna rottura tra la stagione cristiniana e quella arcadica. Nel trattato pignatelliano, accanto ai modelli latini, da Ovidio a Catullo, da Virgilio a Orazio, passando per Seneca e Cornelio Gallo, la celebrazione della bellezza interna del corpo e della poesia avviene, oltre che attraverso la prevedibile evocazione dei temperati modelli di Petrarca e dei poeti cinquecenteschi, anche tramite riferimenti a poeti di primo e pieno Seicento. Tra i poeti dell'aureo secolo decimosesto Pignatelli menziona i versi di Bernardo Tasso,<sup>19</sup> del di lui figlio Torquato,<sup>20</sup> di Angelo Di Costanzo<sup>21</sup> e di Luigi Tansilio, colui nei confronti del quale l'autore dimostra una vera e propria predilezione.<sup>22</sup> Il canone lirico stilato da Crescimbeni nella sua *Bellezza della volgar poesia* ricalca precisamente queste scelte, anche se ad Alfesibeo è più caro Di Costanzo rispetto a Tansilio.<sup>23</sup>

Ma Pignatelli sostiene la propria argomentazione anche con l'ausilio di autori seicenteschi, che non sono considerati censurabili: nel trattato compaiono le rime di Gabriello Chiabrera<sup>24</sup> e anche dei versi tratti dall'*Adone* (III, 116) di Giambattista Marino,<sup>25</sup> ma non vengono disdegnati anche

---

<sup>18</sup> PIGNATELLI 1680, p. a2r.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 157, 196.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 54, 67-68, 148-149, 188.

<sup>23</sup> PETTERUTI PELLEGRINO 2019, pp. 109-128; ZUCCHI 2019, pp. 224-226.

<sup>24</sup> PIGNATELLI 1680, p. 195.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 130.

autori della generazione successiva, come il fiorentino Giovanni Ciampolini<sup>26</sup> e il gesuita Pietro Sforza Pallavicino, del quale sono ricordati i Cori della tragedia *Ermenegildo martire*.<sup>27</sup> La poesia barocca non è considerata quindi pregiudizialmente corrotta, anzi viene citata per corroborare la tesi della superiorità della bellezza dell'anima rispetto a quella del corpo: lo stesso discorso potrebbe valere per Crescimbeni, il quale, al di là dei proclami anti-seicenteschi di maniera, non condanna affatto la poesia di Marino, come si avrà modo di vedere meglio nei prossimi paragrafi.<sup>28</sup>

Queste scelte, oltre che a segnare un'innegabile continuità fra la poetica cristiniana e quella arcadica, sono tutt'altro che spiazzanti anche entrando nel merito dei componimenti; la distinzione fra una bellezza esterna e una interna, assai più desiderabile, era impiegata anche dai protagonisti della poesia manierista e barocca, come conferma ad esempio questo sonetto di Battista Guarini, parimenti celebrato da Crescimbeni, nonostante la sua poesia non fosse certo esemplare di un classicismo rinascimentale:

*Se la bellezza interna si potesse vedere, non s'amerebbe l'esterna*

Se de l'alma splendesse il sol, cui diede  
d'alta bellezza il cielo i primi onori,  
sì come i vani e torbidi splendori  
di questa frale scorza il senso vede,

oh, quai si desterian d'invitta fede  
ne' petti altrui maravigliosi amori?  
Vita da un sol voler avrian duo cori  
e saria sol d'amore amor mercede.

Ma il cor, ch'a gli occhi crede e che la traccia  
segue del bello, il bel d'un volto ammira,  
perché primo s'incontra e più lusinga.

Quinci amante vaneggia e 'n van sospira  
e qual nuovo Ission che nube stringa,  
lascia il sol di bellezza e l'ombre abbraccia.<sup>29</sup>

E tuttavia l'eredità cristiniana in Arcadia non si limita alla comune elezione del modello platonico-petrarchesco e alla condivisione del medesi-

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 74, 156-157.

<sup>28</sup> CRESCIMBENI 2019, p. 117. Sulla poesia barocca nella prima Arcadia cfr. RUSSO 2019; CARMINATI 2019.

<sup>29</sup> GUARINI 1598, p. 198.

mo canone poetico: attraverso il tramite delle opere di Pignatelli, Menzini e Alessandro Guidi, il pensiero estetico dell'accademia pastorale romana si arricchisce anche di altre fonti, a partire da quella cartesiana. In questa sede è superfluo ricordare l'importanza del magistero di Cartesio nella formazione della sua allieva Cristina;<sup>30</sup> di certo l'arrivo della regina svedese a Roma favorisce la circolazione della filosofia cartesiana, anche sul fronte dell'estetica. Il trattato di Pignatelli fotografa precisamente questa situazione, dal momento che nella descrizione della bellezza contenuta in quelle pagine emerge un chiaro debito nei confronti di Descartes e della sua idea di bellezza come unità nella varietà, come proporzione e armonia delle parti.

Nel suo *Quanto più alletti la bellezza dell'animo che la bellezza del corpo* troviamo la seguente affermazione, di matrice aristotelica, ma certamente filtrata anche attraverso la lettura cartesiana: «La bellezza non è altro per effetto che un composto d'unità e di varietà: non potendosi scorgere l'artificio dell'ordine, e così dell'unità, se non in quelle cose che sono fra loro dissimili».<sup>31</sup> Ma cartesiana è anche la fede di Pignatelli nella ragione, capace di discernere e di costruire il bello: «La bellezza può dirsi come una Cifera [cifra] della ragione», scrive l'autore, e ancora: «tutto quel che diletta nella Bellezza del Corpo non è altro che un puro effetto della ragione».<sup>32</sup> Il trattato di estetica forse più rappresentativo di epoca cristiniana riflette quindi la posizione cartesiana, espressa limpidamente nella lettera inviata il 18 marzo 1630 al matematico Marin Mersenne, autore del celebre trattato musicologico *Harmonie universelle* (1637). Anche nella percezione della bellezza è la ragione a trionfare sul senso, ma senza l'ombra di quell'annichilimento del dato corporale che prevedeva il rigido stoicismo abbracciato in gioventù dalla stessa Cristina. Fra le pieghe di quelle righe cartesiane, in cui si ammette che «on ne peut dire que le beau ni l'agréable aiente une mesure déterminée» e che «ni le beau, ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet»,<sup>33</sup> si può già scorgere quel nucleo di idee a partire dalle quali l'estetica settecentesca arriverà a postulare la soggettività della bellezza. Ma Cartesio non oltrepassa il guado, e l'ambiguità della sua estetica, divisa tra la concezione di una relatività della bellezza e un suo piano assoluto,<sup>34</sup> viene ventilata da Pignatelli, ma si propagherà a

<sup>30</sup> Sul cartesianesimo di Cristina, cfr. CASSIRER 2009.

<sup>31</sup> PIGNATELLI 1680, p. 37.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 37, 40.

<sup>33</sup> DESCARTES 1897, I, p. 135.

<sup>34</sup> FRANZINI 1995, p. 70.

lungo nell'estetica settecentesca, a partire dal *Traité du Beau* di Crousaz, come si avrà modo di vedere più avanti.

Passando al confronto con la nozione di bello stabilita da Crescimbeni nella sua poetica, si noteranno ancora una volta elementi di continuità piuttosto che di rottura rispetto all'opera cristiniana. Anche in Crescimbeni torna il concetto di bellezza come unità nella varietà:

La natura e l'arte, madri e maestre di tutto ciò che veggiamo, per dilettar colla varietà, ancorché dotino qualunque lor opera o esternamente o internamente d'alcun fregio riguardevole, i quali fregi si chiamano bellezze, nondimeno ve n'ha molte che elleno forniscono d'ambidue tali bellezze mescolate insieme, le quali perciò perfette sono e superiori a tutte le altre. Ora il poeta, il quale, inventando, la natura, immitando, l'arte rappresenta, anch'egli in tessendo i suoi lavori si vale delle medesime bellezze per abbellirgli e rendergli utili e dilettevoli, e tra quelli nella stessa guisa le divide.<sup>35</sup>

La bellezza è data dalla consonanza di esterno e interno, e l'analisi dei sonetti del Di Costanzo proposta da Crescimbeni nei primi quattro dialoghi della *Bellezza della volgar poesia* mira proprio a far risaltare questa somma armonia tra stile e contenuto, di volta in volta umile, temperato o sublime. E proprio l'esame puntuale del contenuto allegorico dei vari sonetti del lirico cinquecentesco, capace di far riconoscere al lettore la corrispondenza perfetta tra le bellezze stilistiche e quella dell'argomento, procede da una somma stima nel concorso della ragione come elemento fondativo per riconoscere e dare forma al bello.

Attraverso gli scritti cristiniani, quindi, i principi dell'estetica di Cartesio transitano in Arcadia, creando un terreno fertile non tanto per promulgare una netta e razionale condanna nei confronti dei poeti barocchi, ma per cogliere la bellezza nascosta nei componimenti di ciascuna epoca: l'esercizio che Crescimbeni faceva con Di Costanzo è perfettamente replicabile con le poesie di Guarini, Chiabrera o Marino, che nella *Bellezza della volgar poesia* sono tutto fuorché antimodelli.

## 2. NON SOLTANTO CRESCIMBENI: FORTUNA DELL'IDEA DI BELLEZZA IN ARCADIA

Resta ora da appurare se l'idea di una bellezza bipartita, frutto dell'armonia fra esterno e interno, delineata nei dialoghi crescimbeniani, dalle così profonde radici seicentesche – e in particolare cartesiane – e cristi-

---

<sup>35</sup> CRESCIMBENI 2019, pp. 92-93.

niane, si ritrovi anche in altri scritti partoriti dai pastori romani in quegli anni a cavaliere tra XVII e XVIII secolo, oppure se essa campeggi soltanto nell'opera del Custode.

In effetti anche al di fuori del *corpus* crescimbeniano il concetto di bellezza e la presenza di una distinzione fra bello interno ed esterno parrebbero tornare con una certa insistenza anche nell'opera di diversi altri arcadi contemporanei. Tra le opere del roggianese Gian Vincenzo Gravina, la prima in cui si incontra una riflessione sulla nozione di bellezza è il *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, un *vademecum* pedagogico scritto per la marchesa Isabella Vecchiarelli Santacroce, pubblicato soltanto postumo nel 1739, ma che Amedeo Quondam ha datato con argomenti convincenti tra il 1694 e il 1699.<sup>36</sup>

Nel corpo del libretto, la cui redazione è quindi precedente a quella della crescimbeniana *Bellezza della volgar poesia*, ricorre più volte la distinzione fra bellezza mortale del corpo e bellezza immortale dell'animo, già al centro della poetica di epoca cristiniana. Gravina raccomanda alla marchesa di aggiungere alla cura dell'eleganza fisica anche quella della mente, attraverso l'applicazione negli studi,<sup>37</sup> e successivamente celebra Petrarca come colui che per primo aveva portato nella poesia un nuovo affetto, l'«amore onesto», che procedeva precisamente dalla passione per la bellezza della sostanza spirituale, di cui la bellezza del corpo è soltanto un'esca.<sup>38</sup> Insomma, anche nell'opera di Gravina è chiaro che la celebrazione di una bellezza interna avviene, come già accadeva in Pignatelli, nel segno della coppia Platone-Petrarca. Nel più tardo trattato *Della Ragion Poetica*, pubblicato nel 1708, Gravina parrebbe avvicinarsi alla versione crescimbeniana del concetto, spostando i termini del suo ragionamento sulla bellezza dalla coppia anima/corpo, a quella interno/esterno, sempre nel segno della composizione armonica delle due parti e dell'esercizio della ragione, come accadeva nell'estetica cartesiana:

Inde incontrandosi l'esterno coll'interno, viene l'animo nobile rapito dalla bellezza, come dalla sua immagine esteriore e desidera trasfondersi nella cosa

---

<sup>36</sup> GRAVINA 1973, pp. 637-638.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>38</sup> «Francesco Petrarca, poeta sublime, il quale ha portato nella poesia un affetto nuovo, il quale è l'amore onesto, separato dal senso e dalla materia: passione ignota agli antichi, eccettone i filosofi platonici, i quali sotto la scorta del lor divino maestro, seppero scernere il puro dall'impuro, servendosi della bellezza altrui non per fine, ma per occasione dell'amore, alimentato poi dalla somiglianza delle comuni virtù, colle quali separatamente dai corpi, restano legati gli animi, piacevolmente ardenti in una sola fiamma, che appigliatasi alla sostanza spirituale, vive colla vita degli amanti, libera affatto ed immune dai cangiamenti del corpo», GRAVINA 1973, p. 191.

amata per mezzo dell'amore scambievole, il quale s'arma d'oneste operazioni, per impetrare dalla ragione l'ingresso nel cuore altrui.<sup>39</sup>

Analoghe considerazioni si ritrovano anche in un altro trattato di poetica, forse il maggiore del primo Settecento, il *Della perfetta poesia italiana* (1706) del modenese Ludovico Antonio Muratori, a sua volta pastore arcade con il nome di Lamindo Pritanio, e «nume tutelare»<sup>40</sup> della rinomata sezione bolognese dell'Arcadia, la Colonia Renia.<sup>41</sup> La bellezza interna crescimbeniana viene anche qui riproposta, densa di tutta la sua accezione platonica, e associata al concetto non soltanto di onestà, ma di verità:

Adunque la Beltà interna, vera ed essenziale della Poesia, è quella che dall'Intelletto è conosciuta, e gustata. In udire, in leggere un Bel Poema, si prova dall'Intelletto nostro un singolar diletto; né questo altronde nasce che dal ravvisar quella Bellezza, di cui è ornato, e vestito l'interno Vero del Poema.<sup>42</sup>

Ciò che tuttavia più colpisce è l'ampia circolazione dell'idea crescimbeniana di bellezza bipartita all'interno delle *Rime degli Arcadi*, quei tomi che raccolgono e antologizzano i versi dei pastori proprio sotto l'insegna dell'Accademia romana, non soltanto – come questa indagine parrebbe mostrare – per esibire la bravura poetica dei singoli autori, o per dimostrare la fecondità d'ingegno degli accademici, ma anche per tradurre in rime le idee fondative condivise nel circolo arcadico, e il caso della bellezza appare particolarmente significativo proprio in questo senso. Nei quattordici tomi, pubblicati tra il 1716 e il 1781,<sup>43</sup> compare a più riprese una trattazione del concetto di bellezza – ben 28 le occorrenze di «bellezza» solo nel primo volume – in linea con i dettami crescimbeniani, soprattutto nei primi tomi, pubblicati durante il custodiato di Alfesibeo.

Nel primo tomo è Vincenzo Leonio, spoletino, tra i fondatori dell'Arcadia e probabilmente il primo a rivalutare la poesia del lirico cinquecentesco Angelo Di Costanzo,<sup>44</sup> a tornare con maggiore insistenza sulla voce «bellezza», inquadrandola a partire dalla prospettiva crescimbeniana di una «bellezza interna». Nella canzonetta chiabresca *D'un gran nome alto immortale*, in ottonari e quadrisillabi, Leonio rappresenta un poeta che,

<sup>39</sup> Ivi, p. 324.

<sup>40</sup> RABBONI 1989, p. 463.

<sup>41</sup> Sulle proposte poetiche della Colonia Renia e sul protagonismo dei letterati ad essa legati nella polemica italo-francese Orsi-Bouhours, cfr. *La Colonia Renia* 1988; VIOLA 2001.

<sup>42</sup> MURATORI 1971, I, p. 98.

<sup>43</sup> Cfr. BARAGETTI 2012; DOGLIO – PASTORE STOCCHI 2013.

<sup>44</sup> CAMPANELLI 2020.

scoraggiato dall'eccessiva magnificenza della propria donna, per trovare il modo adeguato in cui lodarla, si reca in Arcadia, dove tra «erbe e fior» e «pingui agnelli», scorge Giunone, Atena e Afrodite, le quali lo rimproverano di aver abbandonato l'impresa di cantare la donna per senso di inadeguatezza. Proprio Atena invita il poeta a non farsi intimidire dalla bellezza esterna, ma a celebrare quella interna della donna:

Ben l'avrai, mie voci ascolta,  
 in me volta  
 Palla allor pronta riprende:  
 ben l'avrai nel puro interno  
 bello eterno,  
 onde ancor l'Alma risplende.  
 [...] Questo è il bel, di cui fornita  
 avrà vita  
 Immortale in ogni etade.  
 Loda or tu quello del viso,  
 ch'improvviso  
 in un giorno langue e cade.<sup>45</sup>

È ancora più evidente, se possibile, la ripresa dell'estetica crescimbeniana, in una successiva canzone di Leonio, *Allor ch'acceso nella mente io vidi*, la più maestosa del primo tomo, con le sue quarantadue stanze di endecasillabi e settenari, dedicata alle vittorie contro i turchi di Massimiliano Emanuele di Baviera.<sup>46</sup> In questo contesto eroico è ancora esplicita la dialettica tra bello interno e bello esterno, che viene definito come un semplice raggio di quello interiore ed eterno:

Mira beltà, cui l'arte in tele, o in marmi  
 Mai non formò simile, e invano aspira,  
 s'ha d'agguagliarla mai folle speranza:  
 e s'alfin pur s'avanza  
 tanto ch'omai dal troppo lume oltraggio  
 non senta ei più, mira coll'occhio interno  
 dell'Alma il bello eterno,  
 il bel di cui quello del volto è un raggio;  
 il bel, ch'è stato e fia fecondo padre  
 di mille gloriose opere leggiadre.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> *Rime degli Arcadi* 1716-1781, I, p. 338.

<sup>46</sup> Sul soggetto della canzone e sulla continuità del tema con precedenti soggetti già trattati nella romana Accademia degli Inficondi, fucina di pastori arcadi, cfr. CANNETO 2014.

<sup>47</sup> *Rime degli Arcadi* 1716-1781, I, pp. 367-368.

Sono molteplici le attestazioni della circolazione di questa idea nelle rime arcadiche, anche in quelle di poeti meno celebri e con un ruolo di minor rilievo nell'accademia, a testimoniare la centralità pervasiva della riflessione sulla bellezza nel contesto arcadico. Nel tomo terzo, Darena Minto, al secolo Antonio Zampieri, imolese, apre uno dei suoi sonetti introducendo in modo quasi scolastico la dialettica tra bello interno ed esterno:

L'alta beltà, che nel leggiadro esterno  
vostro divin semblante arde e riluce,  
scorgemi e guida al puro bello interno,  
che, qual per nube il Sol, per lei traluce.<sup>48</sup>

Non mancano voci femminili a confortare la diffusione di questa idea; Maria Selvaggia Borghini, pisana, accenna a come la bellezza esterna ornì e non eclissi quella interna:

Abito eletto e sovra ogni altro altero,  
che l'interna bellezza ornì e non celi,  
in cui par che natura altrui riveli  
dell'eterno soggiorno il bello intero;  
s'io rivolgo talor l'occhio, o 'l pensiero,  
in ciò che in te ripose il Re de' Cieli,  
veggio come a mortai chiaro si sveli  
del gran poter di lui l'immenso, e 'l vero.<sup>49</sup>

Il più celebre Francesco Redi, poeta e scienziato toscano, insiste a sua volta su come la bellezza esterna costituisca un viatico per scoprire quella interna, ben più preziosa, evocando esplicitamente l'immagine platonica della scala dell'amore, su cui anche Crescimbeni si soffermava ampiamente nel primo dialogo della *Bellezza della volgar poesia*:<sup>50</sup>

Ammiro in prima il vostro bello esterno,  
Trapasso poscia a vagheggiare ardito  
Di vostr'Alma immortale il pregio interno.  
Quindi fattomi scala e al Ciel salito,  
Vòlgo il pensiero a contemplar l'eterno,  
Che sol trovasi in Dio, bene infinito.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> *Ivi*, III, p. 89.

<sup>49</sup> *Ivi*, IV, p. 118.

<sup>50</sup> CRESCIMBENI 2019, pp. 101-104.

<sup>51</sup> *Rime degli Arcadi 1716-1781*, V, p. 92.

Simile trattazione del concetto di bellezza non si esaurisce peraltro con il custodiato di Crescimbeni, ma nel segno di questa bellezza duplice sembra trasferirsi l'eredità da Alfesibeo al suo successore, Francesco Maria Lorenzini, che divenne Custode d'Arcadia nel 1728. Anche Lorenzini, in uno dei sonetti raccolti nelle sue *Rime* pubblicate postume, nel 1744, ribadisce la necessità di armonia tra interno ed esterno, due bellezze che si completano e non possono andare separate:

Nobil Donna, al tuo volto, ed alle ciglia  
 Verace lode a dar sarei costretto,  
 poiché la forza del sublime oggetto,  
 piena ha la vista mia di meraviglia;  
 ma l'alma, che col vero si consiglia,  
 benché talor nol segua, a suo dispetto  
 da' segni esterni, ch'ornano il tuo aspetto,  
 del bello interno l'argomento piglia:  
 e di lui paga, sol di lui parole  
 tenta di far; ma non però disprezza  
 la bella, ch'ha d'intorno, angusta mole.<sup>52</sup>

Ora, il sondaggio sulla fortuna del concetto crescimbeniano di bellezza nella trattatistica e nelle rime arcadiche restituisce due dati importanti: da una parte, la fondamentale importanza di questa idea in Arcadia, laddove estetica e storia della critica si fondano nella ricerca della costituzione del bello; dall'altra la forte omogeneità della posizione degli arcadi, che abbracciano senza indugio la prospettiva platonico-cartesiana riproposta a chiare tinte nella *Bellezza della volgar poesia*.

Sarà ancora da sottolineare che a Crescimbeni non si imputa in questa sede la primogenitura di tale formulazione: i versi qui riportati di Leonio e di Redi sono, ad esempio, precedenti alla pubblicazione della poetica del Custode, e risentono fortemente della cultura cristiniana così come del pensiero di alcune accademie romane prearcadiche, ad esempio quella degli Infecondi. Ciò che fa Crescimbeni, qui e in altre occasioni, non è proporre un'interpretazione originale del concetto in questione, ma piuttosto offrirne un'esposizione convincente e stabile, che sistematizzi la tradizione di riferimento precedente, fissando una formula che possa essere continuamente e facilmente ribadita negli scritti di altri membri dell'accademia. La *Bellezza della volgar poesia* si prende così la briga di mediare con le tradizioni precedenti, scegliendo ufficialmente quale strada imboccare – quella di un

---

<sup>52</sup> LORENZINI 1744, p. 37.

platonismo mediato dal cartesianesimo cristiniano – nel definire un concetto che doveva guidare gli arcadi tanto nella lettura – e i dialoghi di questa poetica si costituiscono precisamente come esercizi di lettura di sonetti e altre forme poetiche – quanto nella composizione dei testi.

### 3. UNO SGUARDO ALL'EUROPA: L'ESTETICA ARCADICA ERA DAVVERO OBSOLETA?

Dopo aver appurato che l'estetica arcadica, la cui formalizzazione più precisa si trova nel trattato sulla bellezza di Crescimbeni, si pone in continuità con il pensiero seicentesco sul bello, nonostante i proclami antibarocchi e la freddezza arcadica nei confronti di Cristina di Svezia,<sup>53</sup> e che sia nella trattatistica sia nella produzione poetica arcadica, fino almeno alla metà del Settecento, ossia alla conclusione del custodiato di Francesco Maria Lorenzini, esiste una viva condivisione delle nozioni estetiche crescimbeniane, di volta in volta riproposta da arcadi di maggiore o minor vaglia, è il momento di tornare a sondare il rapporto che tale messa a fuoco del concetto di bellezza intrattiene con le formulazioni primo-settecentesche francesi e inglesi, considerate all'avanguardia.

In apertura citavo le parole con cui Morpurgo Tagliabue riconosceva un approccio molto diverso al problema del bello tra gli scrittori italiani e i dirimpettai europei, attribuendo ai primi l'attardata adesione a un'impostazione precettistica del discorso critico. Se questo è vero, è altrettanto vero che i nodi centrali della disputa sulla bellezza crescimbeniana non sono così distanti da quelli che si ritrovano nelle pagine degli eruditi francesi e inglesi del primo Settecento. Insomma, la temperie ideale da cui muovono Crousaz, Du Bos, Batteux o Shaftesbury non è affatto diversa da quella che spinge Crescimbeni a interrogarsi sulle forme del bello all'inizio del Settecento.

Un primo punto in comune è l'origine antibarocca di queste riflessioni: tanto gli arcadi, quanto i colleghi d'oltralpe sentivano il bisogno di rimettere al centro della discussione artistica la nozione di bello dopo una stagione in cui questo principio aveva perso la propria univocità e integrità. La forza centripeta rispetto a una bellezza classicamente definita che aveva caratterizzato l'arte e la poesia barocca faceva nascere, sia in Crescimbeni, sia in Crousaz, l'urgenza di ripensare questo concetto dalle basi, come si coglie dalla prima pagina del *Traité du Beau* (1715), nel quale si denuncia l'oscurità e l'indeterminatezza con cui, nel secolo precedente, ci si era occupati del bello:

---

<sup>53</sup> GALLO 2017.

Il y a sans doute très-peu de termes dont les hommes se servent plus souvent que de celui du Beau, et cependant rien n'est moins déterminé que de celui de Beau, et cependant rien n'est moins déterminé que sa signification, ni plus vague que son idée.<sup>54</sup>

Parimenti anche gli altri autori francesi che si occupano del bello, da Charles Batteux a Yves-Marie André, esaminando la tradizione estetica del passato prossimo, riscontrano la medesima incertezza nel disputare della questione del bello, e giustamente Ermanno Migliorini riconduceva a motivi «antiscettici e generalmente antiseccenteschi» quell'«esigenza di sistematicità che è caratteristica di questi scrittori».<sup>55</sup> Su questo punto non v'è dubbio che vi sia una piena sintonia da parte di Crescimbeni e dei suoi sodali con gli autori francesi; il punto di partenza per le ricerche sul bello è il medesimo al di qua e al di là delle Alpi.

Si è notata, nella messa a punto del concetto di bellezza nel contesto arcadico, una patente continuità con la riflessione di Bellori sulla «superiorità della bellezza ideale rispetto sia alla pedissequa imitazione del reale sia alla sfrenata libertà fantastica»,<sup>56</sup> e al contempo una ripresa del pensiero cartesiano secondo cui la bellezza era intesa come unità nella varietà e come armonia delle parti. I trattatisti francesi, con la loro estetica all'avanguardia, erano davvero così distanti da questa posizione? Niente affatto; anzi, nel suo *Traité du Beau*, Crousaz riconosceva proprio nella *varietas* e nella *proportio* i due principali elementi costitutivi della bellezza, che sarebbe caratterizzata, in prima battuta, da alcuni dati oggettivi e non discrezionali:

La variété tempérée par l'unité, la régularité, l'ordre et la proportion ne sont pas assurément des chimeres; elles ne sont pas du ressort de la fantaisie, ce n'est pas le caprice qui en décide. Nous venons donc d'établir des caractères réels du Beau, des caractères fondez dans la nature, et dans la vérité.<sup>57</sup>

Questo importante libro francese, che affronta, tre lustri dopo la pubblicazione della *Bellezza della volgar poesia*, lo stesso problema che Alfesibea si era posto, non sembra spingersi con decisione oltre le proposte estetiche di Crescimbeni. Senza dubbio in Crousaz l'approccio è maggiormente speculativo rispetto al trattato arcadico, dove prevale l'orientamento precettistico, ma anche nelle sue pagine vibra quella stessa ambiguità tra rela-

<sup>54</sup> CROUSAZ 1715, p. 1.

<sup>55</sup> MIGLIORINI 1966, p. 11.

<sup>56</sup> DI STEFANO 2007, p. 7.

<sup>57</sup> CROUSAZ 1715, p. 16.

tività e assolutezza del bello, che lascia la sua estetica al di qua del guado, che soltanto a partire dalla metà del Settecento, con le opere di Diderot in Francia e di Hume in Inghilterra, verrà superato, stabilendo la soggettività del bello.

Nei dialoghi dell'opera di Alfesibeo si coglie immediatamente la caratterizzazione in senso oggettivo della bellezza, che è data dalla composizione armonica e ordinata di esterno ed esterno, e che si manifesta uniforme nei diversi stili, proprio in virtù del precetto dell'unità nella varietà. Meno semplice è trovare, nelle pieghe della *Bellezza della volgar poesia*, affermazioni riguardanti la relatività del gusto; eppure, se si osserva la questione del giudizio della poesia seicentesca nel *corpus* crescimbeniano, sembra possibile arguire che, sebbene non ci siano pronunciamenti espliciti, il Custode arrivi a contemplare anche una simile prospettiva.

*L'Istoria della volgar poesia*, pubblicata nel 1698, e animata da conclamati intenti antibarocchi, condanna senza remore la generazione dei Marino, dei Preti, degli Achillini e degli altri poeti della «nuova scuola». Tutti vengono censurati per lo smodato uso di figure retoriche e traslati. A Girolamo Preti, Crescimbeni contestava proprio il fatto che, «allontanatosi affatto dalla Scuola del Petrarca, e non contento de' fiori che aveva in questi tempi sparsi il Marino in tanta abbondanza sopra il Cadavero di quella, v'aggiunse un soverchio uso di traslati, arguzie, ed altre simili faccende».<sup>58</sup> Claudio Achillini è rimproverato per l'invenzione dello stile turgido, che constava appunto nel «porre animosamente in opera traslati arditì, e strane maniere di fraseggiar».<sup>59</sup> La requisitoria più dura, come preventivabile, è però indirizzata nei confronti di Marino:

Il bollor dell'ingegno suo, non capace di star ristretto dentro alcun limite, ruppe affatto ogni riparo; né altra legge volle soffrire, che quella del proprio capriccio, tutta consistente in risonanza di verso, in complesso di bizzarrie ed arguzie, in concepimento d'argomenti fantastici, in affettare il fraseggiamento de' Latini, tralasciando il proprio Toscano, ed in somma in dilettrar con finta e mentitrice apparenza di ricercata e falsa bellezza.<sup>60</sup>

Dal momento che in questo contesto imputava a Marino la costruzione di una «falsa bellezza», sarebbe lecito attendersi, nel trattato pubblicato due anni dopo e dedicato proprio alla bellezza della poesia toscana, che il Custode tornasse a chiamare in causa l'autore dell'*Adone* per introdurre la

---

<sup>58</sup> CRESCIMBENI 1698, p. 154.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 149.

distinzione fra la vera e la falsa bellezza, soprattutto nell'ambito di un'opera marcatamente votata all'antiseicentismo. È invece assai significativo il fatto che Crescimbeni corregga vistosamente la propria valutazione, ponendo l'accento non più sull'oggetto-poesia, ricco di esorbitanti volute retoriche, ma sul soggetto giudicante, che non riesce a disprezzare i versi mariniani perché vi trova un non so che di bello:

Dico che egli debbe torsi dal numero di que' tali de' quali ora parliamo [i deprecabili poeti barocchi], e benché non possa collocarsi tra i poeti del buon secolo, cioè del Cinquecento, nondimeno egli ha non so che di particolare, che rende i suoi componimenti non dispiacevoli anche ad ogni più purgato giudizio; e per vero dire, se vi fosse chi delle molte cose di lui date alle stampe facesse scelta, potrebbe anch'egli andar co' suddetti, che nel buon secolo toscaneamente poetarono.<sup>61</sup>

In questa giravolta crescimbeniana si faticherà a non ritrovare la medesima ambigua sintesi di razionalità classificatoria e soggettivismo, di bellezza assoluta e bellezza relativa, che contraddistingueva l'estetica di Crousaz. L'attenzione principale di Crescimbeni è rivolta al complesso di figure retoriche e stile che sono capaci di creare un involucro piacevole e armonico, ma l'autore non nega che, anche al di fuori di quelle regole, così minuziosamente elencate e descritte all'interno della propria precettistica poetica, si possa comunque rinvenire la bellezza.

Neppure la distinzione fra un bello interno e un bello esterno appare obsoleta o estranea all'estetica europea primo-settecentesca. Proprio in questi termini Anthony Ashley Cooper conte di Shaftesbury, la cui idea del bello influenzerà fra gli altri Denis Diderot e Francis Hutcheson, ripensando la bellezza su basi strettamente morali, considerava riuscita quell'opera d'arte in cui il bello esteriore, «the outward form», si sposava con il bello che essa aveva al suo interno, the «inward form».<sup>62</sup>

In conclusione, si può dire che i giudizi volti a rilevare esclusivamente il ritardo del pensiero estetico e della poetica arcadica rispetto ai fremiti settecenteschi europei sono parziali ed eccessivamente ingenerosi, perché i punti di contatto della teoria del bello crescimbeniano con quelle degli autori contemporanei inglesi e francesi, considerati all'avanguardia in materia di estetica, sono notevoli e molteplici. Un secondo punto, che si è messo in luce nel presente sondaggio, è la continuità della posizione arcadica con quella pieno e tardo seicentesca: i discorsi sulla bellezza di Crescimbeni si

---

<sup>61</sup> CRESCIMBENI 2019, p. 116.

<sup>62</sup> MARSH 1961; FRANZINI 1995, p. 74.

rifanno abbondantemente agli scritti prodotti in epoca cristiniana e poggiano su quelle stesse basi cartesiane da cui avevano preso le mosse le ricerche di Crousaz e di altri filosofi successivi. Ciò non conferma soltanto la prosimità delle idee di Alfesibeo a quelle degli autori francesi, ma permette, ancora una volta, di ridimensionare la reale entità dell'antiseicentismo professato dal Custode e dagli altri pastori, i quali, benché manifestassero una radicale repulsione nei confronti del cattivo gusto barocco, condividevano la stessa cultura e le stesse idee dei vituperati predecessori.

In attesa di ulteriori interventi volti a documentare la presenza del Barocco in Arcadia, e a cogliere la vera portata del sconosciuto lascito seicentesco negli scritti di Crescimbeni e soci, pare opportuno anche riflettere sulle letture ambigue che questi arcadi davano dei poeti del Seicento, letture che finora non hanno destato l'attenzione che meritano. La costruzione di una poetica sistematica e così razionalmente ordinata nella *Bellezza della volgare poesia* lascia in eredità ai lettori e compositori settecenteschi un metodo valido per trovare la bellezza ovunque ci sia tecnica poetica; eppure, Crescimbeni concepisce anche una bellezza che poggia su altre basi, meno razionali, più istintive e soggettive, quella che non si può spiegare se non con il proverbiale «je-ne-sais-quoi». Attraverso questo piccolo accorgimento, che potrebbe altrimenti sembrare marginale, l'autore sposta il fuoco del giudizio in merito alla bellezza dall'oggetto-poesia al soggetto-lettore, che può alternativamente usare gli strumenti rigidi della retorica, o quelli più fantasiosi del gusto, per legittimare la percezione di una bellezza che può esistere anche al di fuori di quei confini così rigidamente fissati in quasi trecento pagine di trattato.



GIULIA DANIELE

NUOVE IPOTESI PER I PAESAGGI SECENTESCHI  
DELLA LOGGIA DI GALATEA  
IN VILLA FARNESINA ALLA LUNGARA\*

La ricognizione storico-artistica e documentaria sulla carriera del paesista francese, naturalizzato romano, François Simonot (1660-1731), resa possibile grazie al sostegno della Fondazione 1563, ha fornito l'occasione per ritessere il percorso biografico e professionale di questo interessante personaggio e al contempo per tracciare nuove e inaspettate piste d'indagine.<sup>1</sup>

L'attenzione specifica rivolta al pittore, meglio noto con lo pseudonimo di Monsù Francesco Borgognone,<sup>2</sup> era stata del resto funzionale a circoscrivere in modo efficace, attraverso l'analisi di un caso emblematico, l'affondo su un tema altrimenti troppo vasto come quello della diffusione e della declinazione della pittura di paesaggio nell'ambito dei grandi cantieri decorativi romani e laziali, tra la fine del Seicento e il primo trentennio del secolo successivo. Giunto a Roma da bambino con il padre cocchiere, François era entrato subito a bottega da Domenico De Marchis detto Tempestino, paesaggista di scuola dughettiana, apprendendo così molto presto i rudimenti di quella che sarebbe divenuta una fortunata professione al servizio dei più potenti committenti locali.<sup>3</sup> Uno degli aspetti nodali emersi dallo studio d'insieme della sua attività attraverso i decenni è stato il ricorrere di

---

\* Vorrei rivolgere un sentito ringraziamento all'Accademia Nazionale dei Lincei e in particolare al Conservatore di Villa Farnesina, Virginia Lapenta, per la grande disponibilità avuta nei miei riguardi e per l'entusiasmo con cui ha incoraggiato e supportato questo studio, mettendomi a disposizione tutto il materiale necessario. Sono inoltre grata a Michela di Macco per i preziosi suggerimenti e ad Alessandro Zuccari per aver appoggiato gli sviluppi del lavoro.

<sup>1</sup> La ricerca è stata assegnataria per l'anno 2019 di una delle Borse di Alti Studi 2018 sul tema 'Paesaggio e Natura' ed è stata pubblicata in DANIELE 2021.

<sup>2</sup> Identificato e studiato per la prima volta da MICHEL – MICHEL 1977.

<sup>3</sup> Con riferimento, per ora, ai Chigi, agli Ottoboni, ai Pamphilj, ai Pallavicini-Rospigliosi, ai Ruspoli, ai Falconieri.

alcune condizioni e di precise dinamiche di cantiere, tipiche del periodo, che lo videro sempre impegnato in affiancamento a medesimi gruppi di maestranze, tutte, come lui, specializzate in generi distinti. Queste squadre di artefici erano messe insieme e coordinate da referenti unici, veri e propri artisti-impresari che, in qualità di capicantiere, intrattenevano rapporti diretti con la committenza, riscuotevano i pagamenti da smistare e si occupavano della predisposizione e della gestione complessiva dei lavori. Il loro ruolo non era più, però, quello che avevano ricoperto i grandi maestri dei secoli addietro e ancora del pieno Seicento barocco, richiesti perché eccellenti nell'arte e ovviamente spesso attivi con le loro botteghe e schiere di aiuti, e diversa era ormai anche la committenza, che vedeva il munifico mecenatismo pontificio di un tempo praticamente sorpassato da quello degli ordini religiosi e degli esponenti di spicco delle famiglie in ascesa, il cui potere si era consolidato anche grazie al radicato fenomeno del nepotismo. Seppur esperti del mestiere, essi non erano, dunque, artisti 'alla moda', ma erano in grado di rispondere alle esigenze dei nuovi committenti fornendo loro la manodopera necessaria per portare a termine nel minor tempo possibile, e spesso con notevole abbattimento dei costi, i complessi programmi decorativi richiesti, in un'attività cantieristica che si potrebbe definire di tipo collegiale, con il coordinamento complessivo di un architetto all'apice. Le cerchie di maestranze coinvolte rimanevano dunque sostanzialmente invariate perché fedeli al proprio impresario, che procacciava loro via via nuovi incarichi e che era a sua volta in rapporto diretto con l'architetto che sovrintendeva ai lavori.<sup>4</sup> François Simonot prese parte così, per almeno un trentennio, ai cantieri diretti da Carlo Fontana e la sua attività di decoratore specialista di paesi si intrecciò sempre al coordinamento di due figure chiave: Francesco Corallo e Domenico Paradisi. La rete di relazioni generata dalla formazione di simili squadre di lavoro segnava profondamente la vita professionale e privata degli artisti ingaggiati, tanto che, ad esempio, già nel 1685, mentre François, poco più che ventenne, esordiva ufficialmente nei cantieri avviati da Fontana per la famiglia Chigi, tra San Quirico d'Orcia e Roma,<sup>5</sup> quest'ultimo, affiancato proprio da Corallo nella direzione delle annesse campagne decorative, compariva come padrino di battesimo del primo figlio del paesaggista, Pietro Francesco.<sup>6</sup> Due anni dopo, la secondogenita di Monsù Francesco, Anna Agnese, fu invece tenuta a battesimo

---

<sup>4</sup> Sul tema del funzionamento dei cantieri tra la seconda metà del Seicento e l'avvio del nuovo secolo si rimanda anche alle riflessioni già fatte da COLA 2018, pp. 118-119.

<sup>5</sup> Cfr. *infra*, nota 13.

<sup>6</sup> Roma, Archivio Storico del Vicariato (AVR), Parrocchia di San Lorenzo in Lucina, *Liber Baptizatorum*, vol. 18, c. 28r (DANIELE 2021, p. 88).

da Corallo stesso,<sup>7</sup> mentre nel novembre 1689 il terzo nato, Ignazio, fu battezzato da Pietro Ottoboni,<sup>8</sup> che di lì a pochi giorni sarebbe stato creato cardinale dallo zio, papa Alessandro VIII, e per il quale François, al seguito stavolta del braccio destro di Corallo, Domenico Paradisi, avrebbe ben presto iniziato a lavorare.

Alla luce della ricostruzione di contesto sin qui delineata e del ritrovamento di alcuni documenti attestanti la partecipazione di Simonot ai cantieri di papa Clemente XI Albani, che hanno fornito una traccia indiziaria fondamentale per la formulazione di nuove ipotesi operative, il presente contributo ha l'obiettivo di dimostrare, anche sulla base di alcune evidenze tecnico-esecutive, come il costante ricorrere di analoghe condizioni di lavoro e di medesime cerchie di artisti autorizzi a considerare possibile un coinvolgimento di Monsù Francesco anche nell'ambito degli interventi coordinati da Carlo Maratti, con la consulenza architettonica di Carlo Fontana, in Villa Farnesina alla Lungara a partire dal 1693.

Il 1° dicembre 1703 la Computisteria dei Palazzi Apostolici Vaticani registrava infatti, tra i molti, anche un conto di lavori intestato a «Francesco Simonetti pittore»,<sup>9</sup> con relativo mandato di pagamento di dieci scudi e trenta baiocchi per spese di colori e «per haver fatto dui [sic] paesi di nuovo e ritocato in diversi luoghi d'altri paesi di pittura a guazzo nella sala di Monsignore Illustrissimo Maestro di Camera nel Palazzo di San Pietro giornate sei».<sup>10</sup> Tale menzione, rientrando nel più vasto elenco di conti relativi ai restauri e agli ammodernamenti dei Sacri Palazzi che proprio in quegli anni erano portati avanti, per volere di papa Albani, da Carlo Fontana (dal 1697 architetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro) e dall'*équipe* di artisti assoldati dal «generale delle pitture del suddetto Palazzo e custode delle pitture di Raffaele» Carlo Maratti, costituisce la prima e finora unica attestazione del coinvolgimento di François in un cantiere guidato dal maestro marchigiano, appunto responsabile a quelle date dei restauri pittorici nelle Stanze di Raffaello e in vari altri ambienti dei Palazzi Apostolici.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> AVR, Parrocchia di San Lorenzo in Lucina, *Liber Baptizatorum*, vol. 18, c. 81v (DANIELE 2021, p. 88).

<sup>8</sup> AVR, Parrocchia di San Lorenzo in Lucina, *Liber Baptizatorum*, vol. 18, c. 160v (DANIELE 2021, pp. 88-89).

<sup>9</sup> Questa la versione italianizzata del cognome, invalsa in moltissimi documenti legati all'artista.

<sup>10</sup> Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, Computisteria dei Palazzi Apostolici, vol. 1107, c. 116 (DANIELE 2021, p. 125, n. 26).

<sup>11</sup> La squadra marattesca mise mano anche alla cappella Sistina, così come alla Sala Vecchia degli Svizzeri, alla Sala dei Chiaroscuri e alla quattrocentesca cappella Niccolina; cfr. CERCERIA – DE STROBEL 1986; per i lavori nella cappella Niccolina cfr. DE STROBEL 2001.

Oltre a Simonot, documentato come si è visto sia per dipingere sia per ‘ritoccare’, ai lavori vaticani presero parte anche il già citato Paradisi e Domenico Belletti (1660-1715), pittore, restauratore e specialista prospettico.<sup>12</sup> I due si erano già trovati con il paesaggista francese nel Palazzo Chigi di San Quirico D’Orcia<sup>13</sup> (1684-1688 circa), diretti da Fontana e Corallo, quindi nel romano Palazzo della Cancelleria (1690-1692), al servizio del cardinale Ottoboni,<sup>14</sup> per essere infine tutti e tre chiamati a partecipare agli interventi di abbellimento e risistemazione del Palazzo del Quirinale, patrocinati da Clemente XI a partire dal 1700. In quest’ultimo caso, se Belletti e Paradisi, attivi a Montecavallo fin dall’avvio dei lavori, erano stati ancora una volta coordinati da Maratti, Monsù Francesco compare invece in cantiere qualche anno più tardi, nel 1706, nel registro di conti dell’indoratore Giacomo Brandini, vistato dai «mensuratori» Carlo Fontana e Giovanni Battista Contini,<sup>15</sup> come destinatario di un pagamento di due scudi «per haver dipinto in mezzo [al soffitto dell’appartamento dell’Eccellentissimo Monsignor Albani] un’aria con nuvole»,<sup>16</sup> verosimilmente da ricollegare a quanto si vede sulle volte dei due ambienti oggi noti come ‘Sale Rosse’.

Quanto a Fontana e a Maratti, già insieme a Palazzo Farnese per il restauro della Galleria dei Carracci (1691-1693 circa) e ritrovatisi nel coevo

---

<sup>12</sup> Tra il 1681 e il 1682 Belletti fu in rapporto con il mercante d’arte Pellegrino Peri (LORIZZO 2010, *ad indicem*), mentre tra il 1703 e il 1715 il suo nome compare negli elenchi dei Virtuosi al Pantheon (BONACCORSO – MANFREDI 1998, pp. 6-7, 62-77; TIBERIA 2010, *ad indicem*). Nello stesso 1703 una sua possibile parente, Caterina, fu inoltre madrina di cresima di una delle figlie di Simonot, Margherita Costanza Agnese (AVR, San Giovanni in Laterano, *Liber Confirmatorum*, vol. 46, c. 20. Cfr. DANIELE 2021, p. 91, n. 11). A tal riguardo si può aggiungere che nel 1712 una Caterina Belletti, moglie di un certo Lorenzo Ballarini, ebbe un figlio, Paolo, nato a Bologna, pittore di paesi (CRESPI 1769, p. 199). Se possa trattarsi della stessa persona, forse figlia di Domenico, purtroppo però non è chiaro.

<sup>13</sup> Per il cantiere di San Quirico si vedano in particolare CIAMPOLINI – ROTUNDO 1992; *Il Palazzo Chigi Zondadari* 2009. Per il ruolo di Simonot si rimanda invece a DANIELE 2021, pp. 23-26, con bibliografia precedente.

<sup>14</sup> MICHEL – MICHEL 1977, pp. 320, 323, 325; DANIELE 2021, pp. 26-32.

<sup>15</sup> Contini, assistente di Fontana anche nei lavori nei Sacri Palazzi, era stato qualche anno prima (e sarebbe tornato a essere un decennio dopo) il coordinatore dei cantieri della famiglia Ruspoli, le cui decorazioni furono affidate proprio ai lavoratori di Francesco Corallo e per i quali sia François sia Belletti prestarono ampiamente servizio. Più tardi a Corallo subentrò Lorenzo Boccalari. Sull’attività di Domenico Belletti per i Ruspoli si rimanda a COLA 2018, *ad indicem*. Per il ruolo di Simonot si vedano MICHEL – MICHEL 1977; COLA 2012, pp. 153-154; EAD. 2018, *ad indicem*; DANIELE 2021, pp. 39-41.

<sup>16</sup> La presenza di Simonot al Quirinale era stata segnalata da GODART – COLALUCCI 2013, p. 158, senza tuttavia fornire alcun rimando archivistico. Il documento, che oggi sappiamo datato 2 luglio 1706, è stato quindi rinvenuto da chi scrive a Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, B315, fasc. Palazzi Apostolici, n. 334, e pubblicato in DANIELE 2021, p. 125, n. 27.

cantiere della cappella del Battesimo in San Pietro (1692-1693 circa),<sup>17</sup> i due continuarono a condividere negli anni numerosi lavori, compreso l'ingente progetto di risistemazione post-borrominiana della navata centrale di San Giovanni in Laterano, certo il più significativo ed emblematico cantiere del pontificato Albani.<sup>18</sup> Si trattava insomma di intrecci di collaborazioni ripetitivi e ben collaudati, che consentono quindi di considerare sotto nuova luce, come anticipato, un altro episodio che vide congiunti Fontana e Maratti da un lato, Paradisi e Belletti (e forse lo stesso Simonot) dall'altro, ma che, pur essendo ben noto e già oggetto di vari studi dedicati, non è finora mai stato messo in dialogo con il più ampio dipanarsi delle contemporanee attività cantieristiche romane: quello, appunto, di Villa Farnesina alla Lungara.

Nella sequenza temporale di lavori sin qui considerata si collocano infatti, a partire dal 1693, anche i restauri sovrintesi da Maratti, in collaborazione con Fontana,<sup>19</sup> nella villa rinascimentale sita nel cuore di Trastevere a Roma. Progettata da Baldassare Peruzzi per il ricco banchiere senese Agostino Chigi (1466-1520), mecenate di Raffaello, la villa era all'epoca di proprietà farnesiana da oltre un secolo, essendo stata acquistata da Alessandro Farnese nel 1579, e per lo più adibita a palazzo d'affitto per ospiti illustri, tra i quali, nei decenni addietro, anche il cardinale Richelieu (1633-1635) e la regina Cristina di Svezia (1655-1656).<sup>20</sup> Al momento dell'avvio del cantiere marattesco, essa versava tuttavia in condizioni di completo degrado, tanto da essere descritta come un «covo di briganti»<sup>21</sup> e per questo sempre più difficile da affittare a prezzo di mercato. Dopo il successo dei già menzionati restauri nel non lontano Palazzo Farnese, il duca di Parma, Ranuccio II, si convinse così dell'urgenza di procedere a un analogo intervento conservativo nella villa e per il tramite del suo agente romano, l'abate Francesco Felini, affidò nuovamente a Maratti e alla sua esperta *équipe* l'esecuzione di quei delicati lavori.<sup>22</sup>

Dalla *Correspondance* tra il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Matthieu de La Teulière, e il Soprintendente ai Monumenti di Parigi,

<sup>17</sup> Cfr. in particolare DOWLEY 1965.

<sup>18</sup> Per la collaborazione di Fontana e Maratti durante il pontificato Albani si veda ADAMCZAK 2017. Il progetto della nave lateranense venne coordinato dalla Congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi, all'epoca presieduta dal cardinale Benedetto Pamphilj, per le cui dimore private fu documentatamente attivo come decoratore e pittore di paesi, tra gli altri, proprio François Simonot; cfr. DANIELE 2021, pp. 38-39.

<sup>19</sup> Fontana era diventato architetto di riferimento di casa Farnese almeno dal 1692, succedendo nel ruolo a Carlo Rainaldi (CONTARDI 1991, p. 370).

<sup>20</sup> FROMMEL 2003, I, p. 69.

<sup>21</sup> DE NAVENNE 1923, II, p. 35.

<sup>22</sup> Cfr. BELLORI 1695, p. 81. Per la Galleria dei Carracci e i suoi restauri si rimanda a *La Galleria dei Carracci* 2015.

Édouard Colbert de Villacerf, si desume che i primi interventi nella villa presero avvio intorno al maggio del 1693, per concludersi nell'arco di un anno circa,<sup>23</sup> e coinvolsero in particolare le due logge al pianterreno dell'edificio, note come Loggia di Amore e Psiche e Loggia di Galatea, dal tema degli affreschi di Raffaello che ne decorano rispettivamente la volta e una delle pareti. Come illustrato da Giovan Pietro Bellori nel suo celebre encomio descrittivo dedicato ai restauri maratteschi,<sup>24</sup> le pitture sulla volta della prima erano state compromesse dalla prolungata esposizione alle intemperie e l'intervento si rivelò quindi piuttosto ingente. Infatti, sebbene intorno al 1650 si fosse provveduto alla chiusura delle arcate aperte sul giardino,<sup>25</sup> la loggia era comunque rimasta «per cento quaranta anni in circa aperta senza il riparo, [...] in potere dell'aria così notturna, come de' giorni torbidi, e nebbiosi, e de' venti specialmente aquilonari, che portavano le piogge [sic] anco colà dentro».<sup>26</sup> Maratti e i suoi intervennero così sugli affreschi, che avevano «perduta la loro vivacità, e sopra tutto alle mezze tinte in gran parte sparite»,<sup>27</sup> risarcendone le lacune, fissando gli intonaci con una moltitudine di grappe metalliche e prolungando i festoni di frutta, opera di Giovanni da Udine, fino alle imposte delle arcate. Nella contigua Loggia di Galatea allo stesso modo si intervenne sulla volta affrescata da Baldassarre Peruzzi, «perché cominciando a cadere a pezzi la colla [...] e fattosi perciò un grande squarcio nel mezzo, ov'è dipinta la notte, fu assicurata colla conficcatura di 730 chiodi, e data la debita riparazione allo squarcio suddetto», e sul riquadro parietale con la *Galatea* di Raffaello, anch'esso fermato con grappe «per tenere più unita la colla a detto muro, e rendere di più durata anche questo gran parto di quel pennello divino».<sup>28</sup>

<sup>23</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, p. 383 (27 aprile 1693, ancora si può disegnare); p. 395 (2 giugno 1693, i copisti devono interrompere l'attività perché Maratti è già al lavoro e vi sono dunque i ponteggi a coprire gli affreschi); II, pp. 51-52 (21 luglio 1694, i lavori nella Loggia di Amore e Psiche stanno per concludersi); pp. 63-64 (31 agosto 1694, i lavori sono descritti come ancora in corso per la decisione di aggiungere nuove pitture); p. 208 (21 febbraio 1696, i lavori, almeno nella Loggia di Amore e Psiche, sono finiti perché si sta copiando il *Festino degli Dei*). Cfr. anche VAROLI-PIAZZA 1990, p. 569.

<sup>24</sup> BELLORI 1695. Per il dibattito suscitato dagli interventi maratteschi e più in generale animatosi in rapporto ai restauri delle pitture di Raffaello, si rimanda in particolare a VAROLI-PIAZZA 1990; ZANARDI 2007; DI MACCO 2017.

<sup>25</sup> FROMMEL 1961, p. 19. Per ulteriori dettagli sulla chiusura delle logge, cfr. *infra*.

<sup>26</sup> BELLORI 1695, p. 83.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 86. FÖRSTER 1880, p. 37, riteneva che Maratti fosse intervenuto anche sul *Polifemo* di Sebastiano del Piombo, sfigurandolo, ma i restauri successivi (MIGNOSI TANTILLO 1972, p. 34) hanno dimostrato l'infondatezza di tale assunto. Per un recente punto sulle pitture cinquecentesche della Loggia si rimanda a *Raffaello in Villa Farnesina* 2020; BARBIERI in c.d.s.

Nel ripercorrere le fasi salienti dell'intervento marattesco nella villa, Bellori non mancava di sottolineare come il ripristino delle pitture fosse stato condotto con grande sensibilità e rispetto, facendo attenzione a intaccare il meno possibile (almeno nell'ottica di allora) l'aspetto originale delle logge e studiando integrazioni che si ponessero in continuità con l'opera di Raffaello. Tra gli obiettivi da perseguire vi era anche quello di dare omogeneità visiva agli ambienti risistemati, fatto che condusse alla decisione di aggiungere sui lati corti della Loggia di Amore e Psiche le due porte cieche tuttora disposte accanto a quelle reali, «con i loro concii d'africano, e i fusti delle suddette porte fatti di nuovo con noce venata, onde il tutto fa un accordo mirabile, ed appaga l'occhio al più alto segno»,<sup>29</sup> così da darle un assetto che fosse più consono alla nuova veste di galleria coperta. Come si ricava dalla lettura di alcuni documenti recuperati e pubblicati da Laura Testa,<sup>30</sup> questa fase del cantiere, successiva al completamento dei restauri pittorici sugli affreschi, si sviluppò tra il 1694 e il 1695-1696 e coincise con la partecipazione attiva di Domenico Paradisi e Domenico Belletti, entrambi ricordati ed elogiati da Bellori per il loro lavoro.<sup>31</sup> In linea con l'idea programmatica di armonizzare l'impatto visivo generale, così da evitare ogni possibile disturbo alla lettura d'insieme, Maratti decise di riempire le pareti della medesima loggia, rimaste fino a quel momento prive di decorazione, con finte nicchie dipinte in *trompe l'œil*, eseguite proprio da Belletti e Paradisi «contenendosi in semplici mostre d'architetture senza figure per il rispetto dovuto a quella volta»,<sup>32</sup> mentre le lunette disposte subito al di sotto degli affreschi raffaelleschi, anch'esse rimaste per secoli a intonaco bianco, vennero decorate con finte finestre vetrate dipinte in scorcio prospettico, che facevano eco ai sottarchi veri del loggiato dirimpetto (Fig. 1).

Se le vicende della Loggia di Amore e Psiche sono dunque ben ricostruibili e chiare, molto meno invece ci è noto circa gli interventi nella contigua Loggia di Galatea, al di là delle brevi notizie di restauro riportate da Bellori, unicamente focalizzate sulle pitture di Raffaello e sulla volta di Peruzzi. Nessuna fonte accenna mai alle condizioni complessive dell'ambien-

<sup>29</sup> BELLORI 1695, p. 85.

<sup>30</sup> TESTA 2002.

<sup>31</sup> Bellori accenna erroneamente a Belletti con il nome di Giuseppe, come tale menzionato anche in alcuni verbali di riunioni dei Virtuosi al Pantheon, che lo registrano invece per il resto sempre come Domenico (TIBERIA 2010, pp. 141, 147. Anche qui l'autore segnala che si tratta di un refuso). Dalle attestazioni documentarie non vi sono però dubbi che Belletti si chiamasse Domenico, nome che peraltro gli assegna correttamente anche TITI 1763, p. 35, e che in Farnesina fosse attivo proprio lui.

<sup>32</sup> BELLORI 1695, p. 85.



Fig. 1. RAFFAELLO (e aiuti), *Loggia di Amore e Psiche*, Roma, Villa Farnesina, veduta d'insieme.

te né alla presenza di altre pitture, motivo per cui finora gli studi non sono stati in grado di assegnare un autore e una definita cronologia ai numerosi inserti di paesaggio che decorano – a dire il vero in maniera del tutto preponderante – le restanti pareti di quella che in antico era anche nota come ‘Loggia del Giardino’. A partire da Federico Hermanin,<sup>33</sup> ripreso più tardi da gran parte della critica, è stato avanzato il nome di Gaspard Dughet (Frommel ha proposto, seppur dubitativamente, anche quello di Giovan Francesco Grimaldi)<sup>34</sup> e una datazione al 1650 circa, sulla base dell’iscrizione che compare su una delle paraste decorate sulla parete della Galatea, dove si legge «Gio. Paolo Marescotti 1650». Le circostanze che portarono il poco noto pittore modenese Giovan Paolo Marescotti a Villa Farnesina rimangono tuttora oscure, ma la presenza della sua firma è stata connessa dagli studiosi a un plausibile intervento di ridipintura delle antiche paraste della loggia patrocinato dal cardinale Girolamo Farnese, il quale avrebbe in quello stesso frangente disposto anche il tamponamento di tutte le arcate aperte sull’esterno (Loggia di Amore e Psiche compresa) e commissionato la realizzazione dei paesaggi sulle pareti della Galatea.<sup>35</sup> Bisogna tuttavia rilevare, come prima cosa, che il numero ‘5’, tuttora distinguibile nell’iscrizione in corrispondenza della data, è stato ad evidenza sovrascritto a una lacuna e potrebbe quindi non essere del tutto attendibile; inoltre, al di là dello stile delle pitture, che seppur di chiara eco dughettiana non sembrano qualitativamente riferibili né alla mano del celebre paesaggista francese, né a quella del bolognese Grimaldi, bisogna altresì considerare che entrambi gli artisti furono soliti lavorare ad affresco, mentre i dipinti della Farnesina, privi di figure e nell’insieme piuttosto sommari nella resa dei dettagli, sono eseguiti a secco.<sup>36</sup> Verso il 1648 Dughet e Grimaldi si erano peraltro trovati a collaborare nella chiesa romana di San Martino ai Monti, interamente affrescata con episodi sacri immersi in rigogliosi paesaggi di sfondo, che ancora una volta non sembrano potersi accostare, per tipologia e concezione, ai riquadri della loggia alla Lungara.<sup>37</sup> Francesca Cappelletti ha suggerito invece di pensare a Crescenzo Onofri,<sup>38</sup> unico allievo diretto di Dughet

<sup>33</sup> HERMANIN 1927, p. 37.

<sup>34</sup> FROMMEL 1961, p. 19 (Dughet); Id. 2003, I, pp. 134, 177 (Grimaldi).

<sup>35</sup> FROMMEL 1961, p. 19; Id. 2003, I, p. 69.

<sup>36</sup> GERLINI 1949 parla genericamente di «mezzo fresco», mentre la relazione del restauro eseguito nel 2019 sui cinque riquadri maggiori ha rilevato, almeno per quelli, un’esecuzione a secco; cfr. *infra*, nota 47.

<sup>37</sup> Su questi affreschi si vedano in particolare SUTHERLAND 1964; BANDES 1976.

<sup>38</sup> CAPPELLETTI 2004. Per un inquadramento generale della figura di Crescenzo Onofri si veda anche SALERNO 1976, II, pp. 644-651.

ricordato dalle fonti, che in effetti sembra configurarsi tra tutti come il nome più interessante. Fu infatti proprio Onofri a decorare con paesaggi, su commissione della regina Cristina di Svezia (che, come detto, pure visse per breve periodo in Farnesina), l'appartamento al pianterreno del Palazzo Riario, oggi Corsini, sito in via della Lungara esattamente di fronte alla villa.<sup>39</sup> Pur senza menzionarne l'autore, Pietro Rossini lo descriveva già nella prima edizione del *Mercurio errante* (1693) come «tutto dipinto a fresco, che rappresenta verdura come fosse un bosco»,<sup>40</sup> ma purtroppo queste pitture sono andate perdute, e in generale, come la stessa studiosa lamentava, l'attività di Onofri ci è nota solo per sommi capi e ancora sfugge a un saldo inquadramento storico-critico. Risulta per tale ragione piuttosto complesso instaurare confronti con altre opere certe di Onofri e ugualmente arduo definire una possibile cronologia per l'intervento in Farnesina, laddove neppure il raffronto con gli affreschi eseguiti dal paesaggista nel Palazzo Theodoli di San Vito Romano<sup>41</sup> o in Palazzo Colonna a Roma<sup>42</sup> si rivela stilisticamente e tipologicamente del tutto soddisfacente.

Giunti a questo punto, un'utile traccia per proseguire il ragionamento è fornita dalla descrizione della Loggia di Galatea tratteggiata nel 1949 da Elsa Gerlini, che nell'accennare agli inserti di paesaggio ne individuava già le peculiarità principali, corroborando peraltro l'opportunità di escludere Dughet dal novero dei possibili autori:

La decorazione dei riquadri delle pareti fu lasciata incompiuta all'epoca di Agostino [Chigi] e nel sec. XVII i Farnese, nuovi proprietari, la fecero completare con paesaggi decorativi. Le vecchie guide non parlano di queste pitture che solo in epoca moderna sono state attribuite a Gaspard Dughet, benché non ne facciano cenno neppure Pascoli e il Baldinucci che di questo artista seguace del Poussin e del Lorrain furono i biografi. Effettivamente queste pitture sono affini ad alcune opere attribuite al Dughet, e particolarmente a quelle nel Palazzo Doria e nel Palazzo Colonna, pur essendo concepite più superficialmente. Sono paesaggi dipinti a mezzo fresco con un gusto prettamente decorativo: le varie parti desunte dal vero sono riunite in un insieme fantastico e dipinte in toni smorzati e un po' polverosi che mantenendo la composizione in superficie si risolvono in un effetto quasi di arazzo. Nessuna figura anima le scene dipinte per il solo gusto del pittoresco paesistico e solo talvolta nella fantastica campagna compare qualche casa

<sup>39</sup> *Christina Queen of Sweden* 1966, pp. 318-321; MICHEL – MICHEL 1977, p. 270.

<sup>40</sup> ROSSINI 1693, p. 26.

<sup>41</sup> TOESCA 1960.

<sup>42</sup> In Palazzo Colonna fu attivo anche Dughet; si vedano SALERNO 1976, II, p. 644, con bibliografia precedente; SAFARIK 1999, pp. 91-95, 100-104; CAPPELLETTI 2004, p. 117.



Fig. 2. BALDASSARRE PERUZZI – RAFFAELLO – SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Loggia di Galatea*, Roma, Villa Farnesina, veduta d'insieme.

solitaria; è in queste scene che la composizione acquista maggiore profondità e senso di atmosfera.<sup>43</sup>

Gli aspetti stilistici ed esecutivi rilevati dalla studiosa, come il senso puramente decorativo dei paesaggi presenti nella loggia, i loro toni attenuati rispetto alla brillantezza degli affreschi rinascimentali e il fatto che nessuna fonte sembri farvi menzione, concorrono a suggerire che un simile intervento, pensato in continuità con le decorazioni più antiche presenti sulle pareti, quasi a espanderne illusoriamente i fondali naturalistici (Fig. 2), possa essere stato condotto da un artista meno celebre di Dughet o Grimaldi e sulla base delle medesime concezioni estetiche applicate da Maratti nella

---

<sup>43</sup> GERLINI 1949, p. 21. Per quanto riguarda le opere nel 'Palazzo Doria', ossia nella Galleria Doria Pamphilj di Roma, bisogna segnalare che le attribuzioni dei quadri di paesaggio presenti in collezione, tra i quali si contano anche vari dipinti di Simonot, sono spesso controverse e basate su ragioni di carattere per lo più stilistico; cfr. SALERNO 1976; CAPPELLETTI 2004; DE MARCHI 2016.

contigua Loggia di Amore e Psiche. Pare infatti assai verosimile che entrambe le logge, rimaste incompiute alla morte di Agostino Chigi e chiuse a metà Seicento unicamente per ragioni di carattere pratico, avessero mantenuto tale aspetto fino alla fine del secolo: d'altronde, se così non fosse stato, perché allora farne decorare una sola e lasciare l'altra – cioè quella di Amore e Psiche, che era tra l'altro la principale nonché, all'epoca, l'ingresso monumentale della villa – spoglia come certamente la trovò Maratti? Pur mantenendo valida l'ipotesi di un intervento di Girolamo Farnese per le tamponature degli archi, non vi sono infatti attestazioni di sorta circa l'avvio di nuove campagne decorative, che peraltro sarebbero state poco in linea con le annose questioni ereditarie che videro il casino passare di mano in mano e con la sua definitiva destinazione a palazzo d'affitto.<sup>44</sup> I moderni restauri hanno poi evidenziato che gli interventi ascrivibili al Marescotti nella Loggia di Galatea sembrerebbero arrestarsi proprio all'attacco della parete di riempimento del loggiato,<sup>45</sup> limitandosi forse su questo alle sole paraste con grottesche, ed è quindi possibile concludere con ampio margine di certezza che se pure la loggia fu chiusa da Girolamo, le tamponature rimasero comunque prive di decorazioni.<sup>46</sup> Sarebbe in effetti abbastanza logico che, così come la Loggia di Amore e Psiche fu completata dalla squadra di Maratti con decorazioni e ritocchi ritenuti poco invasivi, allo stesso modo quest'ultimo possa aver disposto nella contigua Loggia di Galatea l'esecuzione dei paesaggi per rifinirne le pareti rimaste vuote.<sup>47</sup> Certo il fatto che Bellori non accenni in questo caso a lavori che andassero al di là del consolidamento degli intonaci, pur dando conto dei pesanti danni subiti dalla volta di Peruzzi e delle riparazioni necessarie anche per la *Galatea* affrescata sulla sottostante parete, autorizzerebbe ad avere qualche perplessità su una simile ricostruzione, e non è un caso che proprio questo abbia portato gli studi ad assumere per scontato che nessun altro intervento potesse collegarsi ai restauri di fine secolo.<sup>48</sup> Bisogna tuttavia considera-

---

<sup>44</sup> Per le vicissitudini storiche del Casino chigiano si rimanda ai fondativi studi di FROMMEL 1961; ID. 2003; ID. 2014.

<sup>45</sup> MIGNOSI TANTILLO 1972, p. 34, riferisce al Marescotti anche la possibile esecuzione *ex novo* delle paraste del loggiato, mentre VAROLI-PIAZZA 1985, pp. 157-158, le ritiene opera successiva.

<sup>46</sup> Del medesimo avviso sembra essere anche MIGNOSI TANTILLO 1972, p. 34.

<sup>47</sup> Dalla relazione del recente restauro (2019) a cura di Giovanna Antonelli, Maria Rosaria Basileo e Giorgia Galanti (Coop. Fabbrica Conservazione e Restauro) si ricava che la stesura di intonaco pozzolanico che fa da base ai cinque paesaggi maggiori appare coerente alla fase di lavori cinquecentesca e dunque, in quanto preesistente, fu verosimilmente quella a rimanere a vista. Per un recente aggiornamento sui moderni restauri nella Loggia di Galatea si rimanda al contributo di LAPENTA 2022.

<sup>48</sup> Si veda ad esempio quanto affermato da MIGNOSI TANTILLO 1972, p. 34.

re che i presupposti del testo belloriano erano quelli di illustrare in termini programmaticamente elogiativi il rapporto di continuità tra l'operato di Raffaello – sommo modello di riferimento nonché perno e parametro su cui Bellori stesso aveva articolato, sul fronte teorico, la sua 'idea del bello' nel celebre discorso del 1664 destinato all'Accademia di San Luca<sup>49</sup> – e l'attività di Carlo Maratti, che agli occhi del biografo e trattatista secentesco, legato all'artista marchigiano anche da un profondo rapporto di amicizia, incarnava a perfezione gli ideali estetici del classicismo in pittura, calibrando nella sua opera quei tanto agognati canoni del bello naturale e del bello artistico di cui Raffaello si era fatto portatore esemplare. In questa ottica pare quindi piuttosto consequenziale che le attenzioni di Bellori si siano concentrate sulla Loggia di Amore e Psiche, preminente tra le due anche per la portata maggiore dell'intervento raffaellesco. Ed ecco, allora, anche una possibile spiegazione del perché le fonti, incluse le guide di Roma, non si siano soffermate a descrivere altro che quella, riservando al massimo qualche rapido accenno alla sola *Galatea* e lasciando per il resto da parte non solo i paesaggi – comunque recepiti dalla cultura del tempo come elementi di contorno e non rilevanti, ancor più di fronte alla grandezza delle pitture dell'Urbinato –, ma anche, spesso, il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo, che Bellori per primo non menziona.<sup>50</sup>

Considerando che i documenti finora noti si riferiscono indistintamente alle due logge come «gallerie [sic] del Palazzo della Longara» o, singolarmente ma senza specifiche, come «galleria di Raffaele» o «loggia di Raffaele», e che Domenico Paradisi, come da consuetudine, risulta essere il destinatario unico dei pagamenti relativi alle pitture, definite in alcuni casi «ornamenti», in altri «prospettive»,<sup>51</sup> nulla vieta di ipotizzare che tra i partecipanti al cantiere vi fosse tra gli altri, così come Belletti, anche il paesista François Simonot. Inoltre, la scansione dei lavori in due fasi, l'una, prettamente di restauro, conclusa come si è detto nel 1694, e l'altra, decorativa, subito a seguire tra la fine dello stesso 1694 e il 1695-1696,<sup>52</sup> potrebbe giustificare anche l'eventualità che la realizzazione dei paesaggi nella Loggia di Galatea sia avvenuta dopo la stesura del testo di Bellori, dato alle stampe

---

<sup>49</sup> Sul discorso belloriano e sulla sua gestazione si rimanda all'esaustiva ricostruzione di VENTRA 2019, pp. 24-40.

<sup>50</sup> È significativa a tal riguardo anche la dedica introduttiva del volume «a' gli studiosi di Raffaele [sic]», BELLORI 1695, p. 1.

<sup>51</sup> TESTA 2002, p. 427, nota 17.

<sup>52</sup> Il 26 maggio 1696 la villa venne data in affitto a monsignor Orazio Alberini, con la clausola che egli sostenesse a metà con i proprietari le spese per «far fare nell'appartamento a pian terreno tutte le finestre, con li sportelli, et invetriate in esse», TESTA 2002, p. 426, nota 15.

proprio nel 1695 per i tipi di Giovanni Giacomo Komarek. Scorrendo tra i registri di pagamento del cantiere e incrociandone i dati con le informazioni desumibili dai coevi, e per questo preziosissimi, carteggi tra La Teulière e Villacerf, emerge infatti che nell'estate del 1694, ultimati i restauri della volta raffaellesca nella Loggia di Amore e Psiche, l'abate Felini diede mandato per la decorazione delle pareti sottostanti e per l'apertura delle due nuove porte:<sup>53</sup> entrambe componenti del cantiere note a Bellori e quindi presumibilmente terminate entro l'uscita della sua *Descrizione*.<sup>54</sup> Nel dicembre del 1695, dunque a distanza di oltre un anno dalle attestazioni d'avvio della seconda fase dei lavori, Paradisi tornò però a essere destinatario di un ragguardevole rimborso di ben 300 scudi «sono per quanto importa in un suo conto delle Pitture à Prospettiva fatte nella loggia di Raffaele nel Pallazzo [sic] della Longara come dal conto aggiustato dal s[ignor] Cavag[liere] [sic] Carlo Fontana Architetto di S[ua] A[ltezza]», a cui segue, poche settimane dopo, un saldo forfettario a Maratti di altri 150 scudi «per una piccola recognitione che li fa S[ua] A[ltezza] per diverse operationi fatte». <sup>55</sup> Pare dunque suggestivo supporre che quelle generiche 'prospettive' potessero includere non solo le prospettive architettoniche (che, tra l'altro, Bellori nomina solo come pitture «à chiaroscuro»), ma anche quelle che comunemente venivano definite 'prospettive di paesi', vale a dire i paesaggi dipinti. Se così fosse, si tratterebbe di un interessante indizio utile a strutturare l'ipotesi che Simonot, alla luce della ricostruzione storico-documentaria e di contesto qui delineata, ne sia stato l'autore. Una simile lettura sembrerebbe peraltro supportata anche da alcuni dati stilistici ed esecutivi. Il recente restauro (2019) dei cinque riquadri di paesaggio dipinti sulla parete della *Galatea* e su quella breve immediatamente a nord, disposta sulla destra, ha infatti evidenziato che tali pitture, eseguite a secco proprio come le finte nicchie e le finestre in *trompe l'œil* nella loggia contigua, furono realizzate su una base preparatoria di colore rosa, che emergeva con chiarezza dalle abrasioni della pellicola pittorica, in particolare in corrispondenza dell'azzurro dei cieli.<sup>56</sup> Un'analogia tecnica esecutiva sembra riscontrabile

<sup>53</sup> *Correspondance* 1887-1912, II, pp. 63-64, 208; cfr. nota 23.

<sup>54</sup> TESTA 2002, p. 427, nota 16. A tal riguardo si può aggiungere che, come avveniva a volte nei repertori a stampa, in cui si inserivano come già esistenti anche prospetti di architetture di fatto ancora in cantiere (si veda il caso emblematico delle facciate di Carlo Fontana nelle raccolte di Giovanni Giacomo De Rossi, ben analizzato da ANTINORI 2017), visto il rapporto di stretta vicinanza tra Maratti e Bellori, quest'ultimo potrebbe aver dato conto nella sua *Descrizione*, dandole per realizzate, di decorazioni che in realtà erano magari ancora in opera.

<sup>55</sup> TESTA 2002, p. 427, nota 17.

<sup>56</sup> Cfr. *supra*, nota 47.



Fig. 3. FRANÇOIS SIMONOT (e aiuti), *Cielo con nuvole*, 1684-1686 circa. San Quirico d'Orcia (SI), Palazzo Chigi Zondadari, dettaglio dello strombo di una finestra al piano nobile.

anche nei paesaggi a tempera dipinti circa un decennio prima da François Simonot in Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia, in particolare nei rovinatissimi paesi in miniatura disposti negli strombi delle finestre al piano nobile, al di sotto dei quali è oggi visibile una preparazione rosa; nella parte alta dei rispettivi stipiti si trovano inoltre inserti di cielo con nuvole (Fig. 3), molto simili nella resa a quelli che si vedono in Farnesina sulla parete dirimpetto alla *Galatea*, nelle lunette in alto (Fig. 4).<sup>57</sup> Anche i pigmenti utilizzati nei cinque riquadri grandi sembrerebbero corrispondere, nelle varie tonalità, a quelli di cui si servì l'*équipe* di Maratti nella Loggia

<sup>57</sup> Lo stesso discorso vale per una inedita e pressoché sconosciuta serie di lunette con paesi di recente riemerse dietro una tamponatura nell'atrio della villa e con ogni probabilità pertinenti al medesimo intervento coordinato da Maratti nella contigua Loggia di Galatea (per un breve accenno alla loro esistenza si rimanda a TURNER 2022, pp. 40-41). La ricostruzione delle fasi cinque e secentesche di questo ambiente con le sue pitture è attualmente oggetto di un progetto di ricerca, di cui la sottoscritta fa parte, a cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei.



Fig. 4. FRANÇOIS SIMONOT (?), *Paesaggi e lunette con nuvole*, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Galatea, dettaglio della parete est prima del restauro.

di Amore e Psiche: terre, smaltino nei cieli, malachite nei verdi, cinabro e biacca nei rossi e nei rosa.<sup>58</sup>

Da un punto di vista tipologico, sebbene i paesaggi della residenza chigiana di San Quirico si trovino in condizioni conservative assai compromesse e depauperate, vi si può rilevare comunque, oltre all'assenza di figure,<sup>59</sup> la comparsa di espedienti compositivi utilizzati anche dall'autore di quelli della Villa Farnesina, quali ad esempio i tronchi intrecciati (Figg. 5, 6), i piccoli gruppi di uccelli in volo, gli agglomerati squadrati e sommari di case sullo sfondo di un orizzonte montuoso. Nulla che anche Onofri non abbia a sua volta sperimentato, ma il gusto complessivo dei riquadri della Farnesina sembra forse maggiormente avvicinarsi, più che al poco che ci è noto di Onofri, al poco che ugualmente conosciamo del Tempestino, maestro di Monsù Francesco, come mi pare si rilevi, per esempio, nel raf-

<sup>58</sup> Questi i dati che emergono dalla relazione di restauro; cfr. *supra*, nota 47. Per il raffronto con i colori maratteschi si rimanda a SORGONI 2002, p. 318.

<sup>59</sup> Salvo che nella galleria al secondo piano, popolata di pescatori.

fronto con il paravento «di paesi del Tempestini» saldato nel 1692 da Flavio Chigi a Francesco Corallo e verosimilmente identificabile con quello oggi custodito nel Palazzo Chigi di Ariccia (Fig. 7).<sup>60</sup> Sulla stessa linea stilistica si pone anche, seppur ancora disomogeneo e bisognoso di assestamenti, il nucleo di tele riferite a De Marchis in collezione Doria Pamphilj, che potrebbe tra l'altro includere lavori di Simonot non ancora identificati, vista la corposa presenza di opere di quest'ultimo negli inventari di famiglia e la sua documentata attività al servizio del cardinale Benedetto Pamphilj tra Roma e Albano Laziale.<sup>61</sup>



Fig. 5. FRANÇOIS SIMONOT (?), *Paesaggio*, 1695 circa. Roma, Villa Farnesina, *Loggia di Galatea*, parete est prima del restauro.

<sup>60</sup> Per questa identificazione e per gli annessi rimandi bibliografici e documentari si veda DANIELE 2021, p. 17, nota 39.

<sup>61</sup> Per un rapido resoconto generale si rimanda a EAD. 2021, pp. 98-101. Per i quadri in collezione Doria Pamphilj si veda DE MARCHI 2016, pp. 142-145 (De Marchis), 346-347 (Simonot). Sebbene gli inventari documentino nel Palazzo al Corso solo sei quadri di Simonot, molti altri, eseguiti a guazzo, sono invece ricordati ad Albano e potrebbero forse identificarsi con alcune delle (troppo variegate) tempere oggi dubitativamente riferite al poco noto Giovan Battista Giovannini nel catalogo della Galleria Doria Pamphilj (*ivi*, pp. 198-209).

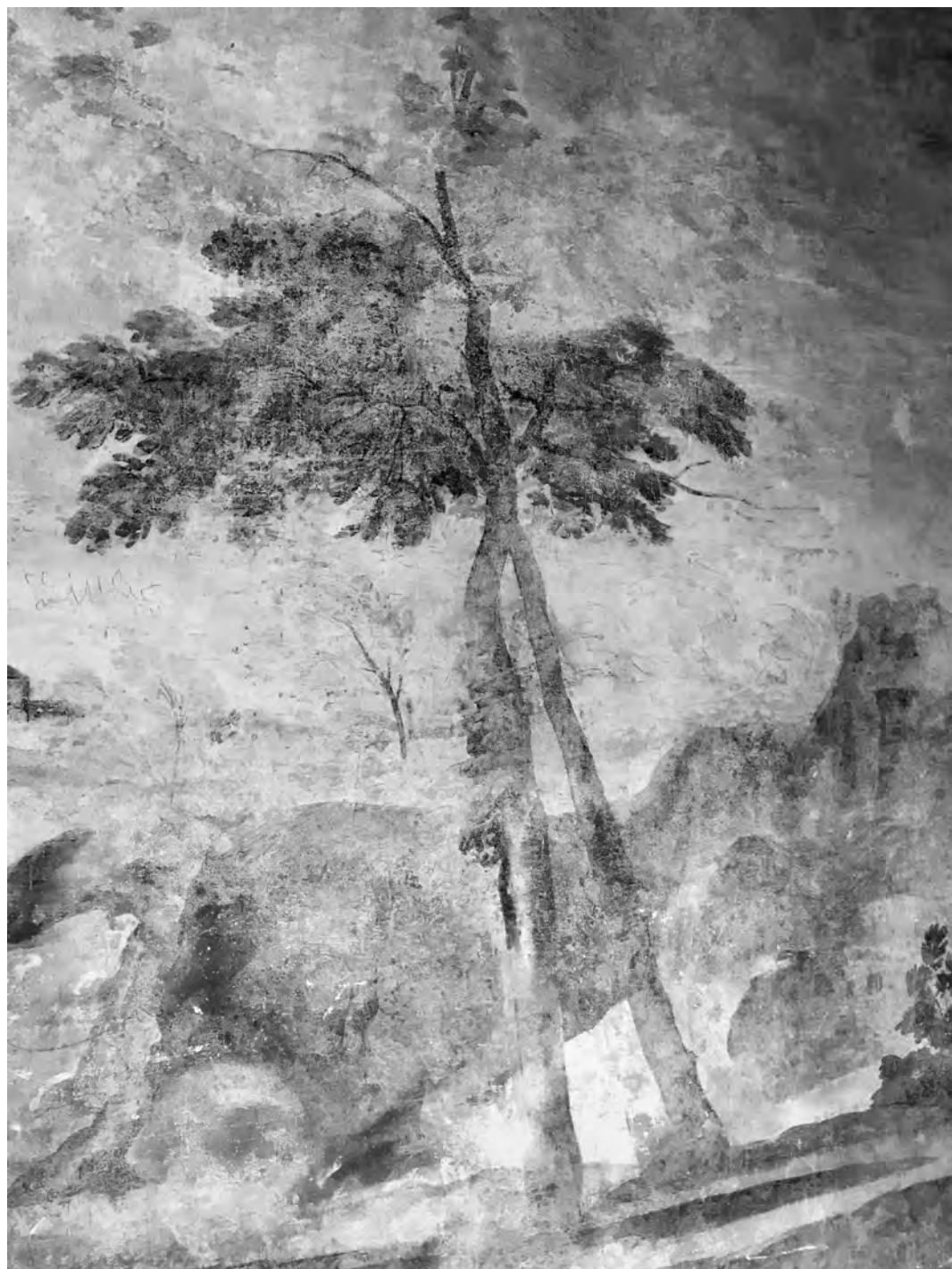


Fig. 6. FRANÇOIS SIMONOT, *Alberi*, 1684-1686 circa. San Quirico d'Orcia (SI), Palazzo Chigi Zondadari, dettaglio della galleria al secondo piano.



Fig. 7. DOMENICO DE MARCHIS, detto Tempestino, *Paravento di paesi*, 1692. Ariccia (RM), Palazzo Chigi.

Poiché le pitture murali di Monsù Francesco, relative almeno al primo ventennio della sua attività, sono andate in gran parte perdute o versano appunto, come nel caso di San Quirico, in condizioni tali da renderle quasi



Fig. 8. FRANÇOIS SIMONOT (paesaggio) – THEODOR VISSCHER (figure), *Paesaggio fluviale con figure e animali, ante 1707*. Maccarese (RM), Castello di San Giorgio (già Casino Rospigliosi).

ingiudicabili, bisognerà cercare ulteriori termini di paragone nelle opere successive, pur tenendo conto dello scostamento cronologico e dunque del presumibile evolversi del suo stile nel tempo. Un caso rilevante ritengo comunque che possa essere quello dei guazzi lavorati dal nostro insieme al figurista Monsù Viscer (il fiammingo Theodor Visscher) per il casino Rospigliosi di Maccarese entro il 1707.<sup>62</sup> Tra le attestazioni meglio conservate e più integre da ritocchi dell'intera attività di Simonot, questi dipinti, sebbene eseguiti su tela, esemplificano comunque la qualità pittorica che l'artista era in grado di raggiungere (Fig. 8), e, oltre al ricomparire dei due alberi con i tronchi incrociati,<sup>63</sup> mostrano un'ariosità di concezione ancora ben accostabile ai paesaggi della Farnesina, comunque non esenti a loro volta dalla presenza di ridipinture.<sup>64</sup> Di un qualche interesse può rivelarsi forse anche il confronto con i quadri già nel romano Palazzo Taverna, individuati da Andrea Busiri Vici,<sup>65</sup> e con quelli finora ricondotti a Simonot in collezione Doria Pamphilj.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> NEGRO 1990; EAD. 1996; EAD. 1999b; LAUREATI 2000; DANIELE 2021, pp. 29-38.

<sup>63</sup> Presenti comunque, come espediente ricorrente, in tutta la produzione dell'artista.

<sup>64</sup> Questo almeno per quel che riguarda i riquadri maggiori, oggetto del restauro del 2019. Per quelli minori disposti sulle restanti due pareti biso-

gnierà attendere gli esiti, importantissimi, dell'intervento di restauro a cura dell'ICR, avviato nei primi mesi del 2021 e da poco concluso; cfr. *infra*, nota 69.

<sup>65</sup> BUSIRI VICI 1974, pp. 173-185, che interpreta però in modo impreciso il nome dell'autore; DANIELE 2021, p. 12.

<sup>66</sup> Cfr. *supra*, nota 61.

Un'ultima considerazione da fare, se non in favore dell'autografia di Monsù Francesco, almeno di una realizzazione dei paesaggi della Farnesina in epoca marattesca, riguarda le grappe di consolidamento degli intonaci che, come si è detto, Maratti fece inserire sulla volta di Amore e Psiche, su quella peruzziana della Loggia di Galatea e sul riquadro ad affresco con la *Galatea*. Stanti le annose compromissioni statiche dell'edificio e le condizioni di grave degrado in cui versavano le pitture di tutti gli ambienti all'arrivo di Maratti, pare immediato concludere che se i paesaggi fossero stati realizzati anteriormente si sarebbe forse dovuto provvedere, almeno su alcuni di essi, ad analoghi interventi di consolidamento, di cui invece, per quelle altezze cronologiche, non sembra esservi traccia.<sup>67</sup>

In conclusione, se l'opzione di identificare in Crescenzo Onofri il possibile autore dei paesaggi della Farnesina rimane plausibile e suggestiva, anche se tutta da motivare e contestualizzare,<sup>68</sup> gli indizi a favore di Simonot si rivelano forse, allo stato attuale degli studi, più circostanziati, quanto meno a giustificarne l'eventuale presenza in cantiere. Gli interventi maratteschi nella villa si inseriscono in ogni caso in una più ampia sequenza di lavori, cui presero parte come d'abitudine le stesse maestranze gravitanti, in passato e a seguire, intorno a Carlo Fontana. Quanto alla Loggia di Galatea e ai suoi paesaggi, i risultati dei nuovi restauri potranno sicuramente aggiungere tasselli importanti per smentire, confermare o comunque circoscrivere meglio le ipotesi qui avanzate, fornendo anche, come vivamente si auspica, nuove risposte a interrogativi su cui da tempo nessuno si era più soffermato, a favore di ulteriori affondi di ricerca.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Come è emerso dal restauro del 2019, alcuni dei paesaggi sulla parete della *Galatea* presentano, oltre ai tanti ritocchi pittorici ascrivibili, sulla base dei pigmenti utilizzati, a periodi distinti ma tutti successivi alla seconda metà del Settecento, anche l'inserimento di piccole grappe metalliche, diverse per tipologia da quelle utilizzate da Maratti e pertinenti, infatti, a interventi di epoca più tarda, presumibilmente otto-novecenteschi.

<sup>68</sup> Onofri fu tra l'altro in contatto diretto sia con Carlo Maratti, che realizzò gli inserti figurativi in alcuni suoi dipinti, sia, verosimilmente, con Carlo Fontana, vista la sua documentata vicinanza a Livio Odescalchi (1658-1713), nipote di papa Innocenzo XI e appartenente a una famiglia con la quale, com'è noto, Fontana intratteneva assidui rapporti; cfr. ROETHLISBERGER 1986; COSTA 2014, p. 417, con bibliografia precedente; SPIRITI 2017.

<sup>69</sup> Il cantiere di restauro che ha riguardato la volta, le lunette e i riquadri minori con paesi della Loggia di Galatea, appena avviato quando questo testo è stato scritto e ora da poco concluso (2021-2022), è stato condotto dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma con la supervisione della Commissione Lincea Villa Farnesina e del suo Conservatore, ed è stato diretto dall'arch. Giorgio Sobrà, inserendosi nell'ambito dell'attività didattica della Scuola di Alta Formazione e Studio dell'ICR di Roma diretta da Francesca Capanna, con la collaborazione delle restauratrici Carla Giovannone, Sara Iafrate, Barbara Provinciali e l'assistenza di Simona Nobili. Il restauro è stato eseguito dall'ATI Abacus di N. Naldoni S.a.s. – ERRE Consorzio – Direttori operativi dell'ICR: Tullia Carratù, Carla Giovannone, Barbara Provinciali.



DARIO BECCARINI

«STAMPE ANTICHE E DISEGNI DI VALENTUOMINI»:  
PER LA FORTUNA DELLA GRAFICA DI PAESAGGIO A ROMA,  
DA SEBASTIANO RESTA A NICOLA PIO

La circolazione di disegni e stampe fu, tra Seicento e Settecento, un fenomeno di portata europea. La diffusione di immagini sacre, effigi di personaggi celebri, monumenti antichi e moderni, apparati effimeri, opere d'arte, carte geografiche, paesaggi e di molto altro ancora avvenne grazie a molteplici fattori. Tra i principali vi fu la fioritura (già principiata durante il XVI secolo), nei grandi centri urbani ma anche in luoghi più periferici, di innumerevoli stamperie e di altrettante iniziative editoriali; non meno importante fu l'aspetto materiale: il supporto cartaceo, infatti, garantiva una maggior facilità di trasporto rispetto a molte altre categorie di beni (come le sculture, i reperti archeologici o gli arredi); infine, le ragioni economiche: i costi delle opere di grafica erano, solitamente, più contenuti rispetto a quelli dei dipinti.

Disegni e stampe divennero sempre più beni da acquistare, raccogliere e scambiare nel corso del XVII secolo (e per tutto il Settecento) per svariate finalità. Ora oggetto della passione (in alcuni casi della brama) collezionistica di figure potenti e prestigiose quali, fra altri, il ricchissimo banchiere Everhard Jabach (1607?-1695)<sup>1</sup> o il cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675),<sup>2</sup> ora strumento di formazione, aggiornamento e ispirazione creativa

---

<sup>1</sup> Sul ricco banchiere, direttore della *Compagnie française pour le commerce des Indes orientales* e della *Manufacture Royale d'Aubusson*, nonché collezionista – la cui immensa raccolta di disegni, acquisita nel 1671 da Jean-Baptiste Colbert per Luigi XIV, costituisce il fondo più prestigioso del Département des Arts graphiques del Louvre – si rimanda al fondamentale studio di Py 2001; EAD. 2007, pp. 5-37.

<sup>2</sup> Per una visione d'insieme dell'illustre collezionista, si veda il catalogo della mostra *Leopoldo de' Medici* 2017; per un'approfondita ricostruzione delle vicende legate alla passione grafica del cardinale e della metamorfosi del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, si rimanda a FILETI MAZZA 2009, in particolare pp. 1-29.

per artisti e architetti come l'olandese, naturalizzato inglese, Peter Lely (1618-1680),<sup>3</sup> e lo svedese Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728).<sup>4</sup>

Tra le migliaia di soggetti raffigurati e riprodotti su carta, il genere del paesaggio ha goduto di una particolare fortuna – ampiamente riscontrabile anche in ambito pittorico<sup>5</sup> – da parte di artisti, editori, mecenati, viaggiatori, mercanti, conoscitori, amatori e dilettanti.

In questo *mare magnum* cartaceo, con migliaia di fogli acquisiti, ceduti, raccolti e dispersi, Roma sembra costituire un singolare osservatorio non solo sulla produzione, commercializzazione e diffusione della grafica, ma anche sulle dinamiche del collezionismo di disegni e stampe di paesaggio (in particolare tra la seconda metà del XVII e la prima metà del XVIII secolo), tematica dai contorni incerti e complessi da delineare.

Se è noto l'interesse della regina Cristina di Svezia (1626-1689) per i disegni di Claude Lorrain (1600-1682),<sup>6</sup> appare assai più arduo stabilire la presenza (o meno) di vedute, capricci, marine, paesaggi reali e ideali nelle raccolte grafiche di numerosi collezionisti e conoscitori.

Tra questi gioverà menzionare l'oratoriano padre Sebastiano Resta (1635-1714), erudito, raccoglitore entusiasta di disegni, prolifico e appassionato scrittore d'arte, figura di «rilevanza europea nel tessuto del mercato e del collezionismo dei disegni nei secoli XVII-XVIII».<sup>7</sup>

La rete di contatti del filippino, volta a procurarsi opere e informazioni, è impressionante, per estensione e varietà: le fonti di approvvigionamento sono innumerevoli, dagli artisti ai nobili, dai religiosi (a partire proprio dai padri dell'Oratorio) ai dilettanti, dagli storici ai mercanti (di ogni ordine e grado), dai collezionisti agli agenti.<sup>8</sup> Resta dimostra di conoscere profondamente le dinamiche che regolano la circolazione dei disegni, gli acquisti, le vendite, gli scambi e i doni, come testimonia egli stesso in una missiva al vescovo di Arezzo, il pistoiese Giovanni Matteo Marchetti (1647-1704),

<sup>3</sup> Circa la collezione di disegni e stampe dell'artista e celebre ritrattista, che fu anche un raffinato bibliofilo, si veda DETHLOFF 2003, pp. 123-139; EAD. 2018, pp. 56-69.

<sup>4</sup> Lo svedese, oggetto di innumerevoli contributi, raccolse una gran quantità di libri, disegni e stampe, per cui si rimanda a TESSIN [1712] 2000; OLIN 2013, pp. 185-211; ID. 2014, pp. 109-118.

<sup>5</sup> Nel corso del XVII e del XVIII secolo, il genere del paesaggio subisce numerose mutazioni e acquisisce un'importanza crescente. I dipinti di paesaggio popolano con sempre maggior frequenza le gallerie, i palazzi, le abitazioni di mecenati, collezionisti e committenti, e interi ambienti divengono vere e proprie 'stanze dei paesi': in questo ambito, la superba prova di Gaspard Dughet in Palazzo Colonna a Roma, databile al 1667-1668, costituisce uno degli esempi più eloquenti; si veda BANDES 1981, pp. 77-88.

<sup>6</sup> Sulla collezione dei disegni dell'illustre mecenate e protettrice delle arti, si vedano MEIJER 1985; ROETHLISBERGER 1986, pp. 5-30.

<sup>7</sup> GRISOLIA 2020, p. 5.

<sup>8</sup> Su tale tematica si rimanda all'approfondito studio di WARWICK 2000, pp. 18-36.

in cui commenta l'abilità del conoscitore e mercante tedesco Antonio Axer (1628-1705), il quale:

è attento, intelligente, e novo dilettante per comprar e vendere, e sa dove stanno le cose, et è intelligente per se stesso, e se la tiene con gl'intelligenti non precipiterà le cose ottime, ma sa che bisogna far cortesia a' dilettanti, e chi sa comprare con parsimonia sa vendere con discretione e dolcezza, tanto più quando non sono puri dilettanti che s'affettonano alle cose per tenerle, ma mirano a solo viverci a far amistà e corrispondenti.<sup>9</sup>

L'analisi sopra riportata non solo offre un lucido punto di vista sulle pratiche del collezionismo grafico (romano e non), a cavallo tra XVII e XVIII secolo, ma dimostra la conoscenza diretta di Axer da parte di Resta. In tal senso, i due si erano confrontati, tra il 1699 e il 1700, circa un gruppo di ben 96 disegni di «paesini Carracceschi», confluiti in un libretto (oggi smembrato), realizzato dal tedesco su suggerimento dell'oratoriano e fatto acquistare da quest'ultimo a Marchetti.<sup>10</sup>

L'episodio manifesta l'acclarato interesse di Resta nei confronti dei fogli dei Carracci (e della loro scuola) e, parimenti, la sua attenzione – se non il gusto – per il paesaggio *lato sensu*.<sup>11</sup>

La capacità di lettura critica di tale genere da parte del religioso si plasma mediante lo studio di numerose fonti, la visione diretta dei fogli passati tra le sue mani, la capillare rete di contatti messa in piedi e, non meno importante, i suoi molti scritti, ora vere e proprie trattazioni critiche, ora commenti stringati e puntuali.

Così, in due missive indirizzate all'amico Giuseppe Ghezzi (1634-1721), pittore e collezionista di disegni,<sup>12</sup> Resta illustra con dovizia di particolari alcune caratteristiche pittoriche di Cesare da Sesto e dei paesaggi di Bernardino Bernazzano, confrontati con quelli di Giorgione – di cui possedeva la *Veduta di Castel San Zeno con un personaggio*, ossia la *Veduta di Montagnana* (Fig. 1)<sup>13</sup> – e di Tiziano.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> SACCHETTI LELLI 2005, p. 52.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 30-31, 52.

<sup>11</sup> Sull'interesse di Resta nei confronti dei fogli carracceschi si legga il contributo di WOOD 1996, pp. 3-71; sulla conoscenza del paesaggio, inteso quale genere artistico, da parte del filippino (tema poco indagato), si veda BECCARINI 2020, pp. 195-206.

<sup>12</sup> Sull'attività di collezionista di Giuseppe Ghezzi si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999, pp. 107-115.

<sup>13</sup> Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. I 485 (PK), mm 203×290, matita rossa. Per una recente menzione del foglio si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 14 (con bibliografia precedente).

<sup>14</sup> Le lettere sono integralmente trascritte da Giulia Cerquozzi, Michela Corso e Maria

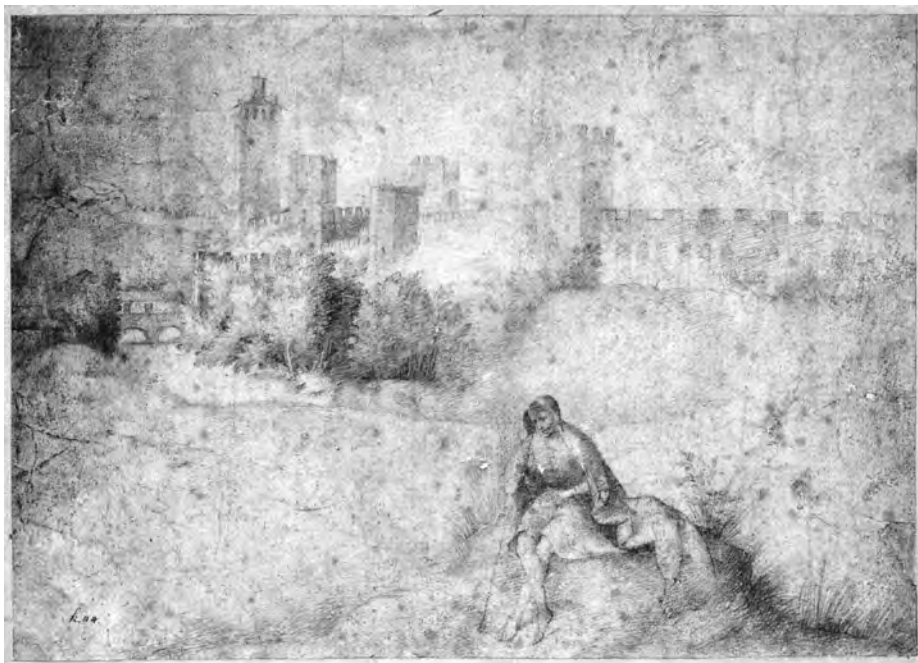


Fig. 1. GIORGIONE, *Veduta di Castel San Zeno con un personaggio*, 1507-1510 circa, matita rosa. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 485 (PK).

Inoltre, in una lettera del 10 febbraio 1704 inviata all'erudito e collezionista fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), Resta ricorda:

In tempo mio Brugola e Cornelio Satiro erano i paesisti più celebri e credo che da quel tempo in qua tanti paesisti li abbia superati nella modernità dell'elezione de' siti; ma il loro essenziale sempre ha trionfato di questi altri, parlo in misure piccole, col cappello in mano all'eroico Caraccesco, che non hanno né meno tentato d'emulare.<sup>15</sup>

La citazione dei due artisti, da identificare in Abraham Brueghel (1631-1697) e Cornelis van Poelenburgh (1586?-1667), noto anche con il soprannome di "Cornel", è stata riportata da Resta nella sua opera citata.

---

Rosa Pizzoni in *Notizie di pittura* 2018, pp. 209-210, n. 62, pp. 212-214, n. 66. Giorgione, in particolare quale paesaggista, è tenuto in altissima considerazione da Resta. Tiziano è considerato non solo un sommo artista ma anche un paesista eccelso, ed è più volte menzionato nei suoi testi; per riferimenti in tal senso, si veda BECCARINI 2020, p. 198, nota 24.

<sup>15</sup> BOTTARI – TICOZZI 1822-1825, II, pp. 101-102, n. XLIII.

nome di 'satiro', restituisce un ulteriore tassello alla conoscenza dei paesaggi da parte di Resta e ai suoi contatti con il mercato dell'arte. In alcune missive scambiate con Gabburri, da febbraio a maggio 1704, l'oratoriano risponde a una richiesta di dipinti da parte del fiorentino, e tra i molti di cui tratta, o a cui accenna, si sofferma su due piccoli ovali, a olio su rame, di van Poelenburgh visti a «Torsanguigna in casa d'un mercante, detto Vavassore [...]», la cui madre (della quale non si menziona il nome) sarebbe a sua volta figlia di «un tale Bernardino Lorca nato in Roma, mercante e dilettante, morto trent'anni sono in età di 84 anni, amico di Cornelio e del Bamboccio da cui questa donna dice che crede esser fatte queste figure». <sup>16</sup> Resta si mostra dubbioso circa la paternità della coppia, decidendo di rivolgersi al già citato Axer, che «con grandissima certezza» gli riferisce che «erano e li paesini e le figurine di Cornelio». <sup>17</sup>

Appare evidente, dalle parole del filippino stesso, come egli si rivolgesse al mercante tedesco quale esperto di artisti nordici e, a volte, intermediario e agente, tanto da suggerire a Gabburri di avvalersene sia per l'acquisto dei rametti sopra menzionati, sia per la ricerca di dipinti di Jacob de Heusch (1657-1701), bramati dal fiorentino, trovati da Axer in gran numero (circa una dozzina) nella collezione dell'abate Mellini, nipote del cardinale Savo Mellini (1644-1701). <sup>18</sup>

Eppure l'atteggiamento dell'oratoriano nei confronti dell'antiquario tedesco risulta ambivalente (se non critico), soprattutto nella corrispondenza con Marchetti, come si evince dalla lettera spedita a quest'ultimo il 9 febbraio 1700, ove, commentando diverse opere proposte in vendita all'allora monsignore Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728), si esorta il vescovo di Arezzo alla massima prudenza: «Stia Vostra Signoria Illustrissima lesta, che [né] Antonio Axer Tedesco scaltro, né meno quella bestia del Ciarlone David pittore vi entrino per mezzani de' Compratori, del resto la roba si farà largo». <sup>19</sup>

Il «Ciarlone» di cui scrive Resta è il pittore e intermediario svizzero, naturalizzato italiano, Ludovico Antonio David (1648-1729?) – corrispon-

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 106-107, n. XLIV. Lorca viene menzionato da Giuliano Briganti nel suo volume dedicato ai bamboccianti come «quadraro» con il nome di Benedetto (e non Bernardino, come nel passo restiano). Si veda BRIGANTI 1983, p. 15.

<sup>17</sup> BOTTARI – TICOZZI 1822, pp. 106-107, n. XLIII. Nella medesima lettera Resta spende parole di elogio nei confronti di Axer, definendolo «tedesco, molto intelligente, e delle maniere oltramontane molto pratico».

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 116-117, n. XLVII. Per un profilo del cardinal Savo Mellini (riportato talvolta come Savio Millini) si veda TABACCHI 2009, pp. 346-349.

<sup>19</sup> SACCHETTI LELLI 2005, lettera 11, p. 82.

dente di diversi eruditi quali Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) e il carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727), autore del celebre *Abeceario Pittorico* – che aveva instaurato legami di amicizia e collaborazione con Axer, avvalendosi sovente dell’abilità di quest’ultimo nello studio delle opere nordiche, in particolare delle stampe.<sup>20</sup>

L’interesse per gli artisti tedeschi, olandesi e fiamminghi era condiviso da molti collezionisti e amatori; Resta stesso cita, oltre a quelli sopra menzionati, diversi paesaggisti, tra cui, a mero titolo esemplificativo, «Jacomo Gimer, Hanz Bolz et altri d’Anversa» in una postilla di un esemplare delle *Vite* di Baglione.<sup>21</sup> Ben oltre, l’oratoriano riporta di possedere due fogli eseguiti da due rare e raffinate artiste, rispettivamente «il dì di San Jacopo, a dì 20 di giugno 1570 della famosa Irene di Spilimbergh. Rara memoria della signora Irene di Spilimbergh, che in far de paesi, tanto in disegno quanto in colorito, passò tutti i discepoli di Titiano»<sup>22</sup> e un «[...] Paese [...] di mano d’Agnese moglie di Alberto Duro. Vedi il Sandrart. Sopravvisse al marito. Fu regalo dell’eccellentissima signora principessa N.N.»<sup>23</sup>

Sebbene né il disegno di Irene di Spilimbergo (1538-1559)<sup>24</sup> né quello di Agnes Frey (1475-1539?)<sup>25</sup> siano stati ad oggi individuati, quest’ultimo testimonia una prestigiosa provenienza, quale dono della principessa «N.N.», sigla ricorrente negli scritti del religioso. Nonostante l’abbreviazione apposta per garantire l’anonimato, sembra verosimile individuare la nobildonna con Olimpia Giustiniani (1641-1729), moglie di Maffeo Barberini (1631-1685), principessa di Palestrina.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Sul pittore nato a Lugano si vedano *I David* 2004; CAPELLI 2007, pp. 224-233; VENTRA 2019, pp. 184-197. La testimonianza del rapporto con Axer è offerta da David stesso in alcune missive all’Orlandi, come quella in cui sostiene di aver ricevuto dal tedesco l’aiuto per individuare alcuni incisori nordici: «Il Sig. Antonio Axer l’altro giorno mi mandò le due seguenti marche cioè [...] et [...], segnate col suo foglio la prima n. 18, l’altra 35, con la spiegazione della prima col nome Virgilius Solis Bruxellentis, e della seconda Hermanus Coblent. Dell’altre dice non averne cognizione, e che crede se ne potrebbe aver notizia dagli eredi di Joachino Sandrat, i quali ne hanno di tutte un copioso registro», riportato in GUERRIERI 2009-2010, p. 204.

<sup>21</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marcianus IT. IV, 125 (1642), c. 3, trascritta da Barbara Agosti, Francesco Grisolia e Maria Rosa Pizzoni in *Le postille* 2016, pp. 69-70.

<sup>22</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro H, L’Arte in Tre Stati, n. 77.

<sup>23</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro K, Tomo Secondo, Secolo d’Oro, n. 23.

<sup>24</sup> Per un profilo biografico della nobildonna, artista e letterata friulana, prematuramente scomparsa, si veda RIGA 2018, pp. 605-607.

<sup>25</sup> Sulla moglie di Albrecht Dürer, si rimanda a SCHLEIF 2010, pp. 185-205, 267-271; BRENNER 2011, pp. 214-230.

<sup>26</sup> Le iniziali «N.N.» significano: ‘Nomen nescio’, locuzione latina storicamente assai usata per l’anonimato. Sulla possibilità che la principessa menzionata sia Olimpia Giustiniani, spesso ricordata da Resta per aver ricevuto da lei diversi disegni in dono (tra cui fogli ritenuti di

Tra i molti esponenti di illustri casati e del clero in rapporti con Resta, sembra opportuno menzionare anche il cardinale Giovanni Francesco Albani (1649-1721), futuro papa Clemente XI (1700-1721), patrono delle arti e collezionista di disegni. Noto è l'episodio durante il quale il porporato, rifiutando un regalo dell'oratoriano, un foglio di Federico Barocci (1535?-1612), più precisamente un «paesino [...] in carta turchina lumeggiato di biacca», mandò in collera il filippino tanto da fargli strappare la pregiata carta del pittore marchigiano.<sup>27</sup>

Fortunatamente le relazioni di padre Resta con gli intendenti d'arte non furono così burrascose come riportato nella vicenda appena esposta – al contrario – furono spesso interessanti, quando non proficue, dimostrando come egli fosse divenuto un abile e riconosciuto «mediatore e procacciatore di dipinti e materiale grafico».<sup>28</sup>

Sempre attivo nell'acquire, cedere e scambiare opere, libri e beni, il religioso ebbe modo di entrare in contatto con altri conoscitori e dilettanti, come il canonico Vincenzo Vittoria (1650-1709) e il già citato Gualtieri.

Il primo viene ricordato da Resta nel volume di disegni intitolato *Galleria Portatile* per aver ricevuto in dono due fogli di Heinrich Aldegrever (1501/02-1555/61) dal «[...] Signor Canonico Vittoria cavalier Gentilissimo Spagnolo, e dilettante di buon Genio Italiano» e per avergli ceduto un disegno di Perugino.<sup>29</sup>

Il secondo è spesso in contatto epistolare con l'oratoriano, e questi lo cita frequentemente nelle missive indirizzate a Marchetti, sebbene risulti

---

Leonardo e di Michelangelo), si veda anche il recente commento di PIZZONI 2015, p. 165, nota 411. Circa questa raffinata aristocratica, sposatasi appena dodicenne, il 15 giugno 1653, e il cui matrimonio segnò la riconciliazione tra i Barberini e i Pamphilj dopo le vicende della guerra di Castro, si legga il contributo di AGO 2009, pp. 171-195.

<sup>27</sup> La vicenda viene descritta da Resta stesso nella sua corrispondenza con monsignor Marchetti, ove ammette di pentirsi della bestialità del proprio gesto, tanto da ravvedersi e far incollare i frammenti del foglio; si veda SACCHETTI LELLI 2005, pp. 170-172, in particolare p. 171. Episodio commentato anche da WARWICK 2000, pp. 72-73; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001 (2002), pp. 74, 84-85, nota 43.

<sup>28</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 13.

<sup>29</sup> BORA 1976, pp. 271, 285; FUSCONI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, p. 254, nota 14. Circa il foglio di Perugino, è l'oratoriano a chiarire come egli stesso lo avesse in un primo tempo inserito nella *Galleria Portatile*: «Io n'havevo uno e mi trovai quando n'hebbi bisogno haverlo donato al Signor Canonico Vittoria che lo mise per principio de suoi non havendone d'altri». Tale testimonianza sembra mostrare che più di un 'dono' *stricto sensu*, si tratti di una vendita; a tal proposito, la critica ha già dimostrato come il conoscitore filippino sia sovente restio a manifestare apertamente le cifre richieste, preferendo farle fissare ai potenziali acquirenti, o parlando di 'doni': si veda l'acuta analisi sul concetto di dono condotta da WARWICK 1997, pp. 630-646, sostenuta anche da PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 33.

complesso stabilire se i rapporti tra Resta e Gualtieri siano sorti grazie alla (probabile) parentela tra Marchetti e Gualtieri,<sup>30</sup> o se – piuttosto – siano stati favoriti dai comuni interessi culturali e artistici (e naturalmente, economici). Ma a ben leggere la corrispondenza Resta-Marchetti, specialmente la lettera del 17 aprile 1700, appare evidente che entrambi non solo fossero in contatto con Gualtieri, citato quale «monsignore» o «nuncio» – per via della recente nomina ad arcivescovo di Atene e nunzio presso Luigi XIV – ma anche con il «Signor Abate Gualtieri [...] suo fratello», che, sebbene non venga mai esplicitamente nominato, è possibile individuare in Ludovico Anselmo Gualtieri (1665-1746), a cui il fratello maggiore aveva ceduto la diocesi di Todi nel 1714.<sup>31</sup>

Se ben poco si sa degli interessi artistici di Ludovico Anselmo, assai nota è la figura di Filippo Antonio Gualtieri, conosciuto anche quale Gualterio, religioso, diplomatico, bibliofilo e collezionista dai molteplici interessi, dall'archeologia agli strumenti scientifici, dai cammei alle porcellane orientali, dalle gemme ai dipinti, dalla numismatica ai disegni, nonché arcade acclamato con il nome di Megalo Petrosacio.<sup>32</sup>

Le sue vaste raccolte, dal 1710 circa, furono conservate ed esposte nei lussuosi ambienti del piano nobile di Palazzo Manfroni (poi Bernini)<sup>33</sup> al Corso:

Quivi, oltre il primo Appartamento di ricche, e preziose Supellettili ornato; ed il secondo fornito di pitture, e disegni de' più celebri Professori, contiene il terzo una Libreria con trentacinque mila Volumi, alcuni de' quali sono rarissimi, e delle prime Edizioni [...] seguono diverse Camere, che formano Museo, e Galleria, piene di tutte le rarità e curiosità, che l'Umana mente può immaginare, che però lo rendono il più singolare di quanti Musei sono dentro, e fuori d'Italia.<sup>34</sup>

Molti dei beni sopra descritti vennero raccolti anche grazie all'aiuto (legittimamente interessato) del priore Francesco Antonio Renzi (1644 cir-

<sup>30</sup> Un'indicazione sull'eventuale parentela tra le due nobili famiglie è offerta da Resta stesso; si veda SACCHETTI LELLI 2005, pp. 118-121, in particolare p. 120.

<sup>31</sup> *Ivi*, la studiosa cita solo Filippo Antonio. Sulla cessione della diocesi di Todi tra i due fratelli si veda GIORDANO 2003, p. 204. Le relazioni di Resta e Marchetti con entrambi i fratelli Gualtieri testimoniano, da parte di questi ultimi, una comune gestione dei beni familiari, prassi assai consolidata, come riscontrabile anche grazie alle ricerche di BORELLO 2008, pp. 117-140.

<sup>32</sup> GIORGETTI VICHI 1977, p. 173. Per un profilo biografico del porporato si legga GIORDANO 2003, pp. 201-206; circa i numerosi interessi culturali e collezionistici si rimanda a FILERI 2001, pp. 37-47; EAD. 2002, pp. 31-44; ANDREANI – ANTETOMASO 2002, pp. 20-32; ANTETOMASO 2002, pp. 31-39, 279-287; FILIPPONI 2020, pp. 23-33.

<sup>33</sup> Sulle vicende di questo importante edificio si rimanda allo studio di CARLONI 2013.

<sup>34</sup> ROISECCO 1725, p. 151.

ca-1714), poliedrica figura di collezionista e mercante che riuscì ad acquisire numerosi volumi di disegni e stampe dalla celeberrima collezione della regina Cristina di Svezia. Questi ultimi, unitamente ad altre opere, vennero venduti in due diverse transazioni commerciali: la prima al cardinal Gualtieri, mediante Leone Strozzi (1652-1722); la seconda alla Biblioteca del Senato di Lipsia, attraverso Gottfried Christian Götze (morto nel 1724).<sup>35</sup>

All'interno della ricca pinacoteca di Palazzo Manfroni, colma di composizioni sacre e di storie, di ritratti e allegorie – opere eseguite da innumerevoli artisti, da Bronzino a Francesco Trevisani, passando per il Cavalier d'Arpino, dai bolognesi Guido Reni, Guercino, Marcantonio Franceschini e Giovan Gioseffo dal Sole, ai maratteschi Giuseppe Passeri e Giuseppe Bartolomeo Chiari, e ai partenopei Salvator Rosa, Francesco Solimena e Sebastiano Conca – «sembra avere un posto privilegiato la pittura di genere (diverse sono le Bambocciate e le Nature morte) e i paesaggi».<sup>36</sup>

Tra questi ultimi, risultano essere non pochi – ben sedici – i dipinti assegnati alla mano del Signor Alessio, identificabile verosimilmente con Alessio de Marchis (1675-1752) – giusta l'ipotesi di cui si discuterà nelle righe seguenti – spesso presenti in coppia e generalmente di dimensioni minute.<sup>37</sup> Ma il porporato aveva anche molte prove grafiche del napoletano, custodite nelle «[...] stanze adorne di disegni posti in quadri, con Armarj pieni la maggior parte pure di Libri di disegni, scompartiti secondo le Scuole de' più classici Pittori».<sup>38</sup>

Al fine di provare a rintracciare i fogli con paesaggi del 'Signor Alessio', di proprietà Gualtieri, si debbono seguire le vicende della libreria, che, dopo la scomparsa del cardinale (1728), confluì nella collezione della famiglia Corsini, divenendone così uno dei principali nuclei formativi.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Per un'attenta analisi delle vicende collezionistiche del fondo grafico di Lipsia si veda FISCHER PACE – STOLZENBURG 1999, pp. 37-79; per la storia del Fondo Corsini, con particolare riferimento ai disegni, si veda BERNINI PEZZINI 2001, pp. 70-79 e le relative appendici documentarie.

<sup>36</sup> ANTETOMASO 2002, p. 34. La fisionomia della collezione è stata recuperata e delineata dalle brillanti ricerche della studiosa.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 280-283, nn. 70, 83, 107, 120, 146, 184, 206, 239, 242. Nell'inventario dei beni redatto alla morte del cardinale (1728), i dipinti di de Marchis, citato quale 'Sig. Alessio' o con il solo nome di battesimo, hanno una stima con valutazioni economiche assai contenute, quasi sempre di uno scudo o due (tranne in un caso, in cui il prezzo è fissato in cinque scudi). Sull'artista napoletano, assai attivo a Roma, Urbino e Perugia, per numerose famiglie aristocratiche, in particolare per gli Albani, si vedano BUSIRI VICI 1976, pp. 157-207, 297-355; *Alessio De Marchis* 1992.

<sup>38</sup> ROSSINI 1725, p. 79.

<sup>39</sup> L'importanza della collezione e della biblioteca del cardinal Gualtieri nella genesi e nella metamorfosi delle raccolte Corsini è stata trattata con utili dati e informazioni da BERNINI PEZZINI 2001, pp. 65-87 (con bibliografia precedente).

Di questa importante acquisizione – seguita con particolare cura da Lorenzo Corsini (1652-1740), futuro papa Clemente XII, dal suo fidato collaboratore Malachia d’Inguimbert (1683-1757) e dai nipoti Bartolomeo (1683-1752) e Neri Maria (1685-1770)<sup>40</sup> – rimane l’inventario della biblioteca di Gualtieri, redatto tra il 1728 e il 1730, data in cui libri, stampe e disegni furono acquistati dai Corsini.<sup>41</sup> I paesaggi presenti nel documento, siano essi conservati in volumi o in cartelle, sono sempre menzionati senza indicazione del loro autore, tranne che in un caso:

altro portafoglio di varie vedute di Paesi originali del sig. Alessio in fog. 37. Nell’istesso portafoglio altri schizzi di paesi originali d’author communi, altre copie, e parimente nel medesimo portafoglio altri varij schizzi di composizioni di figure, e altre copie ed originali d’autori communi, e varie Accademie, maggior parte copie.<sup>42</sup>

Si tratta, in modo più che convincente, del sopra menzionato Alessio de Marchis, spesso noto nelle collezioni settecentesche – come anticipato – con il solo nome di battesimo. Sebbene una parte dei libri, disegni e stampe della collezione già Gualtieri fu immediatamente posta in vendita, al fine di disfarsi delle opere possedute in doppia copia e di recuperare parte dei capitali investiti nell’importante acquisizione, risulta assai verosimile ritenere che i fogli del pittore napoletano rimanessero nelle mani dei Corsini, confluendo all’interno di uno dei nove grandi volumi numerati dal 157 G 2 al 157 G 10, ancor oggi presenti a Palazzo Poli.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Per un profilo biografico del primo bibliotecario della famiglia fiorentina, nato Joseph-Dominique d’Inguimbert, e consacrato vescovo il 27 dicembre 1731 dal cardinal Annibale Albani, si veda CAILLET 1952; circa il suo ruolo nell’ambito delle dinamiche collezionistiche dei Corsini, si rimanda alle proficue ricerche di BERNINI PEZZINI 2001, pp. 70-79. Sui rapporti tra i due fratelli e lo zio cardinale, poi pontefice, in relazione all’acquisizione Gualtieri, costata ben 10.000 scudi secondo Bernini Pezzini, si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 37-43.

<sup>41</sup> Il documento è conservato a Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine, ms. 632, giunto mediante il lascito dell’arcivescovo Malachia d’Inguimbert alla sua città natale. Un estratto, precisamente dal f. 506 al f. 522, è riportato in BERNINI PEZZINI 2001, pp. 193-195; la studiosa segnala la presenza di un microfilm, n. 137, con il medesimo documento presso la Biblioteca Corsiniana. Tra i numerosi contributi dedicati alla collezione e al Fondo Corsini si ricordano: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 14-25; FUSCONI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 81-118; FISCHER PACE – STOLZENBURG 1999, pp. 37-79; BERNINI PEZZINI 2001, pp. 65-87; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 32-47; FUSCONI – FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2013, pp. 141-155.

<sup>42</sup> Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine, ms. 632, f. 514, trascritto in BERNINI PEZZINI 2001, p. 193.

<sup>43</sup> Sulla vendita di parte delle opere già Gualtieri si veda l’«Inventario de’ libri doppi e di scarto, Disegni e Stampe della Libreria dell’Ecc.ma Casa Corsini Estratti da d. Libreria e consegnati al Sr. Jussano Lullié Libraro p. venedere a conto dell’Ecc.ma Casa sudetta [...]», Roma,



Fig. 2. ALESSIO DE MARCHIS, *Paesaggio laziale*, matita rossa e acquerello bruno. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, inv. F.C. 125204.

In particolare, i disegni ascritti a de Marchis conservati nel Fondo Corsini – di cui quello raffigurante un *Paesaggio laziale* costituisce una prova tipica delle capacità grafiche dell'artista (Fig. 2)<sup>44</sup> – fanno parte del volume F.C. 157 G 5, a eccezione della *Veduta con cavalieri e buoi* (inv. F.C. 125751), un tempo inserita nel tomo F.C. 157 G 9.<sup>45</sup>

Qualora si accettasse l'ipotesi che i fogli del napoletano provengano dalla collezione Gualtieri, e non siano stati 'contaminati' da altre provenienze, sembrerebbe possibile anche indicarne la cronologia di esecuzione entro il 1728, termine *ante quem* fissato dalla scomparsa del cardinale.

---

Biblioteca Corsiniana, ms. cors. 2627, riprodotto in BERNINI PEZZINI 2001, pp. 196-197 e commentato, *ivi*, pp. 71-73. Circa la formazione dei nove volumi si veda *ivi*, p. 77.

<sup>44</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C. 125204, mm 266×385, matita rossa e acquerello bruno.

<sup>45</sup> Circa la ricostruzione delle originarie collocazioni dei disegni all'interno del Fondo Corsini si veda l'importante progetto Corsini, URL: <http://www.grafica.beniculturali.it/progetti/progetto-corsini>.

Un ulteriore elemento atto a corroborare tale proposta è il rilascio dell'artista dalla prigione di Castel Sant'Angelo, avvenuto a istanza del cardinal Annibale Albani (1682-1751) il 5 maggio dello stesso 1728, e la successiva partenza del napoletano per Urbino.<sup>46</sup>

Inoltre, risulta poco verosimile ritenere che i Corsini decidessero di disfarsi del gruppo di fogli di de Marchis, artista i cui dipinti e disegni erano presenti in numerose collezioni settecentesche, sebbene ad oggi siano andate perse o distrutte alcune delle commissioni più prestigiose ricevute nella città eterna, tra le quali:

opere fatte e particolarmente quelle in casa del marchese Theodoli e nelle due stanze dipinte nell'appartamento terreno del nobile palazzo già de' signori Caetani al Corso, hoggi del principe Ruspoli, che fece tutto risarcire et abbellire e particolarmente il detto appartamento terreno a concorrenza di altri virtuosi.<sup>47</sup>

Nonostante queste perdite, tele e fogli di de Marchis erano presenti sia a Roma sia in altre città, italiane e straniere. Circa questi ultimi, il dilettante Nicola Pio (1673-1736)<sup>48</sup> – estensore di una delle principali biografie del napoletano – doveva possedere almeno il suo ritratto, eseguito in parte da Agostino Masucci (1690-1758) e in parte da Alessio stesso, come ancor oggi ravvisabile nella collezione grafica del National Museum di Stoccolma.<sup>49</sup>

Pio è un personaggio dalle proteiformi curiosità, interessato tanto ai disegni quanto alle stampe, e restituisce un importante tassello di quel *milieu* formato da conoscitori, agenti e mercanti (a volte erroneamente confondibile con un certo *demi-monde*), in cui il romano sembra muoversi con qualche abilità, nonostante i mezzi economici non particolarmente abbondanti.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> NEGRONI 1992, pp. 1-5; BARBONE PUGLIESE 2016, pp. 10-11. La studiosa conferma la veridicità di questa informazione contenuta nelle carte dell'istruttoria matrimoniale di de Marchis anche mediante la notizia della sua scarcerazione, menzionata nel *Diario di Roma* di Francesco Valesio.

<sup>47</sup> Pio [1724] 1977, p. 143. Sulla commissione Ruspoli si vedano le puntuali ricerche di Geneviève e Olivier Michel (MICHEL – MICHEL 1977, pp. 265-340; MICHEL 1992, pp. 221-233), così come l'aggiornato e ben documentato studio sulla famiglia Ruspoli di COLA 2018 (con bibliografia precedente), in particolare pp. 267-287.

<sup>48</sup> Nicola Pio è stato specialmente indagato per la sua attività di collezionista di disegni e per essere l'estensore del manoscritto de *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti*; su queste tematiche si rimanda agli importanti testi di Pio [1724] 1977; BORENIUS 1921, pp. 247-249; CLARK 1967, pp. 3-23; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983, pp. 135-151; BJURSTRÖM 1995. Si deve a GUERRIERI 2009-2010, in particolare p. 10, nota 42, l'aver individuato gli estremi cronologici del romano e molti altri interessanti documenti. Circa la collezione di stampe, tema che ha goduto di minor interesse critico, i contributi ad oggi più rilevanti sono quelli di PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 14-25; EAD. 1988, pp. 67-80.

<sup>49</sup> Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 3061/1863; CLARK 1967, p. 15, n. 59.

<sup>50</sup> GUERRIERI 2009-2010, p. 13, nota 52.

Il concreto interesse per la grafica viene chiaramente manifestato da Pio nella prefazione al suo manoscritto intitolato *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti*,<sup>51</sup> in cui dice di sé:

[...] per lo spazio di anni venti in circa è stato sempre intento a formare un pingue e numeroso studio di stampe antiche e disegni di valenthuomini. [...] e dopo haver accumulato un numero incredibile di stampe rappresentanti le opere più grandiose di tanti famosi pittori con gran fatica, tempo e dispendio, ne ha formato con buona regola e scuola, sopra cinquanta grossi volumi [...]. Ed essendo il detto studio giunto a questo segno e pensando sempre più l'autore per soddisfare al suo genio e diletto come poterlo augumentare, arricchire e renderlo singolare, risolve di fare una raccolta di disegni dei più scelti e rari professori dell'Europa [...].<sup>52</sup>

Sebbene le preziose carte collezionate da Pio siano state da lui stesso disperse, come attesta la vendita dei disegni a Pierre Crozat (1661-1740),<sup>53</sup> una rilevante parte dei tomi che accoglievano le stampe è stata acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione sul mercato antiquario londinese nel 1925-1927, per iniziativa di Achille Bertini Calosso.<sup>54</sup> I trentatré volumi Pio, oggi facenti parte del Fondo Nazionale,<sup>55</sup> testimoniano l'organizzazione dei materiali e la varietà degli stessi; così, in circa seimila stampe, organizzate per autori, scuole e nuclei tematici, si alternano Albrecht Dürer, Michelangelo, Raffaello (assai ben rappresentato, unitamente alla sua scuola), Tiziano, i Carracci (e i loro seguaci), Antonio Tempesta, la dinastia dei Sadeler, Jacques Callot, Stefano Della Bella, Pietro da Cortona, Pietro Santi Bartoli e Carlo Maratti, solo per citarne alcuni. Tra i tomi suddivisi per soggetti si menzionano almeno quelli con le serie degli *Omini Illustri e Diversi*, le *Antichità diverse* e i *Ritratti diversi*.<sup>56</sup>

All'interno di questa cospicua messe di fogli, i paesi e le vedute, seppure non prevalenti dal punto di vista numerico o qualitativo, sono variamente

---

<sup>51</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ms. Capponi 257; si rimanda all'edizione critica curata dai coniugi Enggass, Pio [1724] 1977.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>53</sup> Sulle vicende della collezione di disegni, e in particolare sui ritratti di numerosi artisti, comperati da Carl Gustav Tessin (1695-1770) alla vendita della collezione Crozat, tenutasi a Parigi nel 1741 e organizzata da Pierre-Jean Mariette, oggi confluiti nel Nationalmuseum di Stoccolma, si veda CLARK 1967, pp. 3-23.

<sup>54</sup> Iniziativa che il celebre storico dell'arte intraprese quando ricoprì l'incarico di direttore dell'allora Regia Galleria Borghese.

<sup>55</sup> Le stampe Pio sono conservate a Roma, presso l'Istituto Centrale per la Grafica, con una numerazione progressiva che principia con il numero di inventario FN 33876 e si conclude con FN 39892.

<sup>56</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, p. 24.

declinati, ora raccolti sotto i singoli autori, come nel caso del tomo xvii contenente paesaggi di Annibale Carracci (1560-1609) e Giovan Francesco Grimaldi (1605/06-1680), ora nei volumi che accolgono soggetti specifici come quello delle *Antichità*, costellato dalle vedute dei monumenti romani di Nicolas Béatrizet (1507?-1573?) e di Étienne Dupérac (1535?-1604).

Non ultimo, compare un intero volume intitolato *Boscherecce e Paesi Diversi*<sup>57</sup> che accoglie opere di vari artisti, tra cui Grimaldi, il fiammingo Paul Bril (1554-1626), l'olandese Herman van Swanevelt (1600 circa-1655) e i componenti della famiglia francese Pérelle.

La realizzazione e la composizione dei volumi in esame sembrerebbero essere opera dell'artista e collezionista Filippo Germisoni (o Cermisoni), a cui Pio riconosce il merito di aver fatto

con gran genio incetta di disegni e stampe antiche di migliori auttori dell'Europa, nelle quali ha avuto una cognitione tale che forse na ha havuto pari, essendo stato il direttore del famoso studio del P. Rev.mo D. Giovanni Guerrero cistercense, con haverlo disposto con buon'ordine, e vaga simitria, come anche il simile ha fatto in questo dell'auttore.<sup>58</sup>

L'attività di Germisoni, così come le non illimitate risorse economiche di Pio, sono testimoniate dalla presenza, su alcune stampe, di quadrettature o schizzi a matita nera o rossa al verso, evidenziando così un impiego delle opere quale materiale da lavoro, dunque una provenienza da rintracciare, verosimilmente, nelle botteghe degli artisti (ove i fogli potevano essere acquisiti a costi contenuti).<sup>59</sup>

Inoltre, secondo una consuetudine assai comune sia nel XVII sia nel XVIII secolo (e specialmente nell'Ottocento), molte incisioni risultano oggi prive di margine e montate sulle pagine dei volumi con una cornice, doppia o tripla, realizzata a inchiostro nero. La disposizione delle opere in ordine cronologico sembra possa servire al «nostro collezionista per tracciare l'evoluzione della storia dell'arte grafica con criteri già moderni». <sup>60</sup>

Dunque, la partecipazione e l'apporto di Pio alla conoscenza di stampe e disegni furono certamente articolati, spaziando dal ruolo di conoscitore a quello di collezionista (ma anche di perito e di intermediario), avendo rapporti con numerosi personaggi variamente interessati all'arte e alla grafica

<sup>57</sup> *Ivi.*

<sup>58</sup> Pio [1724] 1977, pp. 39-40. Su Germisoni, figura ancora da indagare, si veda GUERRIERI 2009-2010, pp. 48-50 (con bibliografia precedente).

<sup>59</sup> Di questo parere PROSPERI VALENTI RODINÒ 1988, p. 70.

<sup>60</sup> *Ivi.*

come i già citati Giuseppe Ghezzi e Vincenzo Vittoria, l'artista e incisore Pietro Santi Bartoli (1635-1700) e l'aristocratico collezionista Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746).<sup>61</sup>

Infine, è di particolare importanza ricordare il legame che Pio ebbe con Giovanni Battista Rospigliosi (1646-1722), duca di Zagarolo, giacché fu cassiere di quest'ultimo dal 1707 al 1719, anni di grandi cambiamenti per l'illustre casato.<sup>62</sup> In oltre un decennio di servizio, l'erudito ebbe modo di conoscere numerosi artisti attivi per la famiglia ducale, come Adriaen van der Kabel (1631 circa-1705), Christian Reder (1656-1729), Filippo Luzi (1665-1722), Pietro Nelli (1671-1740), Girolamo Pesci (1679-1759). Sebbene non sia casuale che Pio abbia inserito tali artisti nelle sue *Vite*, risulta più complesso stabilire se egli sia stato il promotore di tali contatti o se, invece, questi erano già avvenuti prima del 1707.<sup>63</sup>

Giova ricordare, in questa sede, che Pio fu anche destinatario di un disegno, raffigurante un *Paesaggio* (Fig. 3), che reca un'utile iscrizione: «Jo Odoardo de Silva lo feci per il Sig. Nicola Pio nell'Hore oziose della settimana di Pasqua del 1717=in Roma».<sup>64</sup>

Il foglio – evidentemente un prodotto amatoriale di non eccelsa qualità<sup>65</sup> – offre una preziosa testimonianza del rapporto, ancora tutto da indagare, tra Pio e Odoardo de Silva (1669-1722),<sup>66</sup> dilettante e conoscitore d'arte, «referendario di entrambe le segnature che per volontà di papa Innocenzo XIII aveva raggiunto grazia, sapienza e dottrina».<sup>67</sup>

Sebbene siano riconosciute al prelato, da alcuni contemporanei, indubbie qualità di intenditore d'arte, rimane una figura enigmatica,<sup>68</sup> pur

<sup>61</sup> Sulla collezione di disegni di Capponi si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010, pp. 13-40.

<sup>62</sup> NEGRO 1999a, p. 141.

<sup>63</sup> *Ivi*.

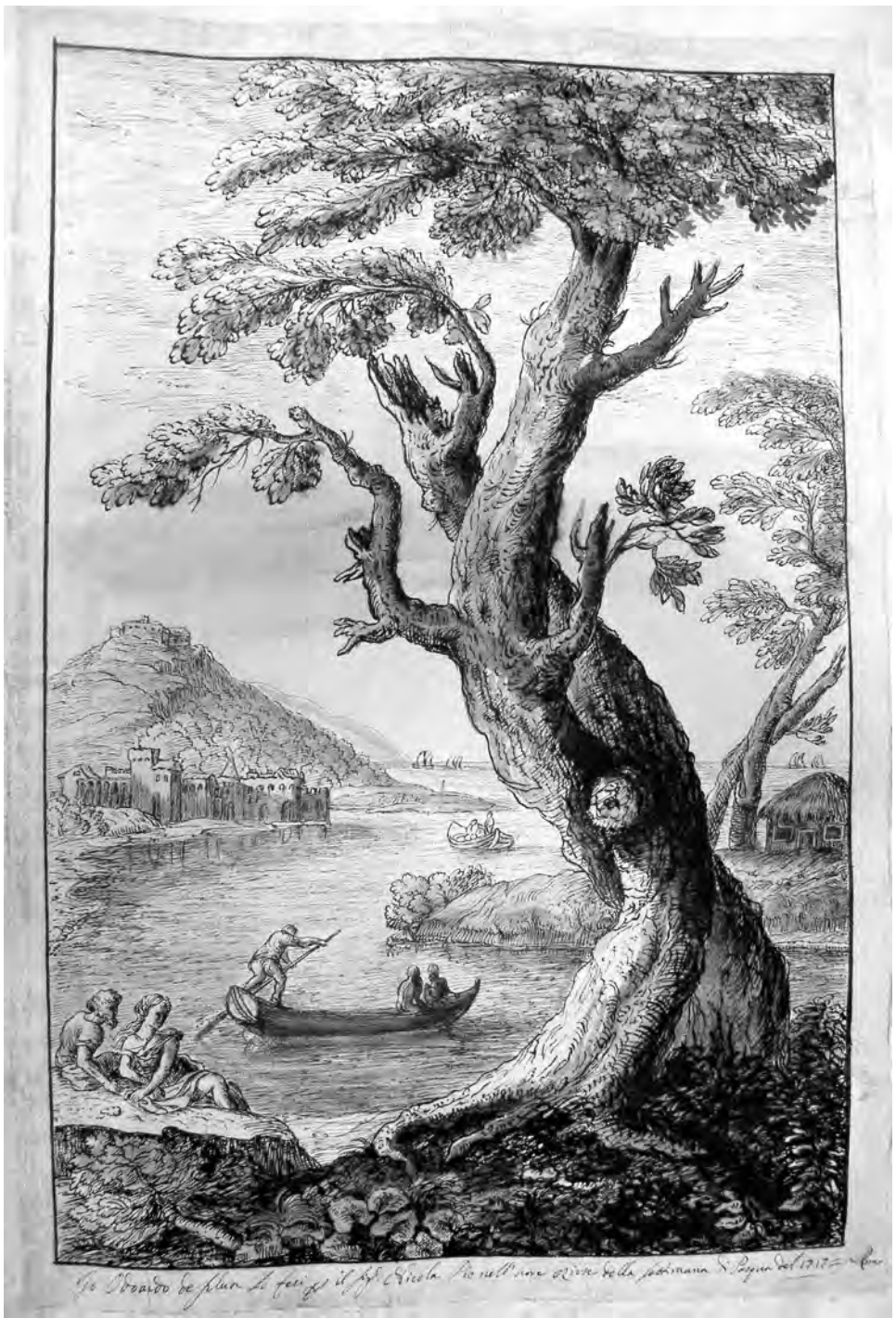
<sup>64</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Pio, vol. xxvii, inv. FN 9121.

<sup>65</sup> Definito «a mediocre pen landscape in the style of Grimaldi» da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983, p. 138.

<sup>66</sup> Si tratta del nipote di Rodrigo Lopez de Sylva (1599-1671), esponente della famiglia portoghese legata a Roma e alla ben nota commissione a Bernini dell'omonima cappella nella chiesa di Sant'Isidoro, e figlio del conte Francesco Nicola de Silva (1633-1699); quest'ultimo era un abile uomo d'affari e fece ingenti investimenti immobiliari e fondiari anche nella zona di Frascati. Circa i lavori di Sant'Isidoro si veda NEGRO 2002; per una ricostruzione dei suoi interessi commerciali nel tuscolano si rimanda a GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 103-118, in particolare p. 110.

<sup>67</sup> L'iscrizione è apposta sul monumento funebre del prelato, situato nella sopra citata cappella; NEGRO 2002, p. 39.

<sup>68</sup> GUERRIERI 2009-2010, pp. 11, 48, nota 188. La studiosa rintraccia alcuni documenti assai interessanti, tra cui una missiva del pittore Ludovico Antonio David a padre Pellegrino Orlandi, datata 29 settembre 1703 e dedicata a identificare e sciogliere alcuni monogrammi presenti



*Lo Odoardo de plan. La fies. di il pp. Orsola. Pio nell'ora. River della postmana. X. Pagan del 1717. - fine*

Fig. 3. ODOARDO DE SILVA, *Paesaggio*, 1717, penna e acquerello bruno. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Pio, inv. FN 9121.

essendo spirato nel Palazzo del Quirinale<sup>69</sup> ed essendo membro dell'Arcadia con il nome di Selvindo Pelasgo.<sup>70</sup> All'interno del prestigioso consesso è possibile evidenziare i rapporti intercorsi con alcune personalità strettamente legate al collezionismo di grafica, ovvero Filippo Antonio Gualtieri e Vincenzo Vittoria. Il rapporto con il primo (non sottolineato dalla critica) è forse da rintracciare nella comune formazione presso il cardinale Domenico Tarugi (1638-1696) – avvocato concistoriale dal 1682, referendario del tribunale della Segnatura dal 1689, arcade con il nome di Egerio Daseo dal 1691, infine arcivescovo della diocesi di Ferrara per una stagione assai breve (1695-1696)<sup>71</sup> – giacché Gualtieri e de Silva vengono menzionati quali «discepoli» di Tarugi nella biografia a lui dedicata dall'abate Niccolò de' Simoni ne *Le vite degli Arcadi illustri*.<sup>72</sup>

Il rapporto con Vittoria, canonico, erudito, trattatista e collezionista, è fondato da comuni interessi, culturali e artistici.<sup>73</sup> Nato a Dénia (vicino Valencia) da genitori italiani, Vittoria, dopo essere stato a Firenze, si era trasferito a Roma e qui aveva intrapreso – con scarso esito – una formazione artistica, sia come stipendiato dell'accademia medicea di piazza Maddama (da maggio 1678 a ottobre 1686), sia formandosi presso Carlo Maratti (1625-1713). Tra il 1686 e il 1687 Vittoria diviene canonico di Xàtiva, pur risiedendo assai poco in Spagna, dedicandosi alla stesura di vari testi, stampati o manoscritti, tra cui si ricorda il volume delle *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, edito nel 1703, che certo consolida la sua fama di letterato sancita, l'anno successivo, dall'ingresso in Arcadia con il nome di Eriseno Langiano.<sup>74</sup>

Nel 1705, il canonico spagnolo dà alla luce, per i tipi di Gaetano Zenobi (medesimo editore del libro testé citato), la *Vita, e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri dell'Ordine de' predicatori*, testo dedicato a suor Maria Grazia di San Clemente, nipote di Clemente XI; lo scritto non attesta solo l'erudizione dell'autore e la *captatio benevolentiae* verso la famiglia del

---

su alcune stampe nordiche, nella quale monsignor de Silva viene definito «prelato virtuoso, e di buona intelligenza».

<sup>69</sup> NEGRO 2002, p. 39.

<sup>70</sup> GIORGETTI VIGHI 1977, p. 229.

<sup>71</sup> Su Tarugi si veda NEGRUZZO 2019, pp. 106-107.

<sup>72</sup> DE' SIMONI 1710, pp. 255-274, in particolare pp. 269-270.

<sup>73</sup> Sulla figura di Vittoria, dai molteplici interessi, si rimanda ai contributi di BLUNT 1967, pp. 31-32; GOLDBERG 1983, pp. 173-183; RUDOLPH 1989, pp. 223-266; BASSEGODA I HUGAS 1994, pp. 37-62; LYON 2003, pp. 481-507; GUERRIERI 2009-2010, pp. 16-33.

<sup>74</sup> CRESCIMBENI 1720-1721, III, pp. 90-91.

pontefice, ma testimonia l'attiva partecipazione di monsignor de Silva, che compare come autore del sonetto dedicato a un miracolo del santo, posto subito dopo l'indice dei capitoli e prima del testo, in una posizione quindi tutt'altro che marginale.<sup>75</sup>

Nell'ambito dei molteplici legami tra alcuni dei personaggi sopra elencati (ma molti altri se ne potrebbero aggiungere), non appare per nulla casuale il fatto che vi sia un rapporto tra Vittoria e Pio stesso. Tale dato è chiaramente riscontrabile nel testamento di Pietro Santi Bartoli, datato 7 novembre 1700, in cui il canonico è designato quale esecutore testamentario ma, qualora quest'ultimo fosse morto, il perugino indica «in tal caso in suo luogo esecutore Testam.rio eleggo, e Deputo di tte le sud.e faccoltà il Sig.re Nicola Pio».<sup>76</sup>

Pietro Santi Bartoli, oltre a essere assai attivo come antiquario, disegnatore, incisore e pittore,<sup>77</sup> aveva sposato Lucia Dorotea Maria Grimaldi,<sup>78</sup> figlia del noto artista e paesaggista Giovan Francesco;<sup>79</sup> nel testamento alcuni paesaggi realizzati da quest'ultimo vengono lasciati in eredità a Vittoria e a Pio, sei disegni al primo e un dipinto su rame al secondo.<sup>80</sup>

Il lascito allo spagnolo non evidenzia solo una consueta forma di gratitudine da parte del testatore nei confronti dell'esecutore, ma è legata alla nota passione di collezionista di grafica di quest'ultimo, rappresentata dalla raccolta di volumi (venti tomi in folio imperiale) contenenti disegni (forse meno di un migliaio di fogli) e stampe (in numero decisamente preponderante) da lui assemblata.<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> Il sonetto è intitolato *Sopra il miracolo di S. Vincenzo Ferreri. Della Donna resuscitata nella Città di Salamanca in Testimonio d'esser egli l'Angiolo dell'Apocalisse descritto al Cap. XV* (la pagina su cui è stampato è priva di numerazione).

<sup>76</sup> Documento trovato e trascritto da GUERRIERI 2009-2010, pp. 136-139.

<sup>77</sup> La bibliografia su Pietro Santi Bartoli e su suo figlio Francesco risulta ampia: per brevità si rimanda a GENTILE ORTONA – MODOLO 2016 (con bibliografia precedente).

<sup>78</sup> Quest'ultima è designata nel testamento sopra menzionato quale erede universale dei beni del marito.

<sup>79</sup> Sull'artista si veda BATORSKA 2011 (con bibliografia precedente); circa l'attività incisoria, largamente praticata da Grimaldi, si consulti BELLINI 2012.

<sup>80</sup> «Sig.re D. Vincenzo p. rag.e di Legato lascio sei disegni del q.m Gio:fran.o mio socero: Passando poi a miglior vita il sud. Ill.mo S.re D. Vincenzo (che Dio no voglia) in tal caso in suo luogo esecutore Testam.rio eleggo, e Deputo ed tte le sud.e faccoltà il Sig.re Nicola Pio, al quale parim.te p. rag.e di legato lascio un quadro del sud. q. Gio:Fran.co dipinto in Rame ed la sua cornice», GUERRIERI 2009-2010, p. 138.

<sup>81</sup> Un esaustivo elenco del contenuto della collezione viene offerto da Vittoria stesso, «pero lo mas singular era los 20 tomos en folio imperial en los quales estava recopiladas las obras de los más célebres pintores en estampa, todos igualmente enquadernados en cordovan carmesi de levante, y los cuerpos y lomos dorados, dos havia de Dibujos Originales el primero

I libri di disegni, ordinati cronologicamente e per scuole, principiavano con un foglio di Pietro Perugino (cedutogli da padre Resta),<sup>82</sup> proseguendo con quelli dei Carracci, sino a giungere a Maratti e alla sua scuola. Ma, oltre questi, si desidera rilevare la presenza di un intero volume, più propriamente un album, contenente i «Paises originales que dibujo con la pluma Gian Francisco Boloñés».<sup>83</sup> Si tratta di un *corpus* di centotrenta disegni di paesi e ornamenti, prevalentemente realizzati da Grimaldi (ma anche, in minor numero, da Alessandro Algardi, Johan Paul Schor e altri artisti anonimi).<sup>84</sup>

L'appartenenza del volume alla collezione del canonico è palesemente confermata dal suo stemma, che campeggia al centro della legatura (Fig. 4) apparendo anche sul frontespizio, ove è presente l'iscrizione «PAESI/ ORIGINALI/ DISEGNATI/ DA/ GIO. FRANCESCO/ GRIMALDI BOLOGNESE/ DEL MUSEO/ DI D. VINCENZO VITTORIA/ CANONICO DI XATIVA/ IN ROMA LANNO MDCCI».<sup>85</sup>

Sebbene non sia chiaro se sia stato lo spagnolo ad aver materialmente assemblato i fogli o se li abbia già ricevuti quali insieme 'precostituito',



Fig. 4. Legatura della bottega degli ANDREOLI, *Legatura alle armi di Vincenzo Vittoria* del volume *Paesi/ originali/ disegnati/ da/ Gio. Francesco/ Grimaldi bolognese/ del museo/ di D. Vincenzo Vittoria/ canonico di Xativa/ in Roma lanno MDCCI, 1701-1709* circa. London, British Museum, inv. At, 10.1.

---

empezando de Pedro perugino hasta los Carachi y el 2.º de los Caracis hasta los discipulos de Maratti con buen numero de Rafael, Miguel Angel, Julio Romano, de los Carachis, y de otros muchos autores al numero de 600», documento trascritto e commentato in BASSEGODA I HUGAS 1994, pp. 51-52.

<sup>82</sup> Cfr. nota 28.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>84</sup> Londra, British Museum, inv. At, 10.1. La proposta di identificare il volume londinese con quello appartenuto a Vittoria si deve a RUDOLPH 1989, pp. 234-235, n. 41, ipotesi largamente accettata dalla critica (si veda per esempio TURNER 1999, I, pp. 84-86: 85).

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 86-87.



Fig. 5. Legatore della bottega degli ANDREOLI, *Legatura alle armi della Famiglia Vittori (o Vittoria)* del volume *Le vite de XII Cessari*, 1650-1660 circa. Collezione privata.

le informazioni sopra riportate testimoniano che egli fece rilegare il volume nel 1701, la legatura – eseguita a Roma – corrisponde inoltre alla tipologia descritta da Vittoria stesso, in cuoio cremisi con il dorso e i piatti dorati. Inoltre, le ricerche condotte in questa sede consentono di identificare la legatura quale prodotto eseguito dagli Andreoli – celebre famiglia di librai e legatori attivi per la Biblioteca Apostolica Vaticana e per illustri committenti, tra cui Alessandro VII, dal 1630 al primo trentennio del 1700 circa<sup>86</sup> – o dalla loro bottega, grazie a puntuali raffronti stilistici dei singoli ferri impiegati. Dunque, anche la scelta di far realizzare le pregiate legature da un *atelier* noto e di successo attesta il gusto del collezionista e un impie-

go di risorse economiche non indifferente per la presentazione e conservazione della propria raccolta grafica.

Ad arricchire tale scoperta sopraggiunge anche un ulteriore ritrovamento, ovvero quello di un'altra legatura (Fig. 5), di assai più piccolo formato e contenente un'edizione de *Le vite de Dodici Cesari* di Gaio Svetonio Tranquillo,<sup>87</sup> con lo stemma della nobile famiglia romana dei Vittori,

<sup>86</sup> Per un'evoluzione della legatura e una conoscenza degli Andreoli, in particolare dei fratelli Gregorio e Giovanni, attivi per pontefici, cardinali e illustri committenti, si rimanda a QUILICI 1988; EAD. 1991, pp. 15-26; EAD. 1992, pp. 140-144; RUYSSCHAERT 1992.

<sup>87</sup> Collezione privata: Gaio Svetonio Tranquillo, *Le vite de Dodici Cesari di Gaio Svetonio Tranquillo. Tradotte in lingua toscana per m. Paolo Del Rosso cittadino fiorentino*, In Venetia, appresso Baldassare Costantini, al segno di S. Georgio (In Vinegia, per Giouan Griffio ad istanza di Baldassare Costantini, al segno di s. Georgio, 1554).

In -8° (mm 145×95), 290 cc.; frontespizio con la marca dello stampatore: caduceo sormontato da colomba e sostenuto da due mani uscenti da nubi; motto: «Nulla sine labore est virtus». Legatura in marocchino con tagli in oro zecchino. La bella legatura è del XVII secolo in marocchino nocciola alle armi della famiglia Vittori, eseguita a Roma dalla bottega degli Andreoli o da un legatore, stilisticamente vicino, definito da Vianini Tolomei come maestro 'Enigmatico'. I piatti sono inquadrati da una cornice eseguita con un ferro a rotella, tipico degli Andreoli, e da filetti a secco raccordati alla cornice interna con un ferro floreale stilizzato impresso in diagonale. All'interno dei quattro angoli un ferro con una faccia di 'Pierrot', la grande

ovvero un leone passante con la testa rivolta e illeopardito d'oro accompagnato da una stella a sei raggi, sormontato da un cimiero con piume, che coincide con quello del canonico spagnolo (a eccezione, evidentemente, del cappello prelatizio). Anche questa seconda legatura è stata verosimilmente realizzata all'interno della bottega Andreoli, sebbene pochi decenni prima di quella Vittoria e da un altro (anonimo) artefice.

Il volume londinese e quello in collezione privata sembrano indicare una relazione di parentela tra Vittoria, «patrizio valenziano»<sup>88</sup> (di origini italiane), e la nobile famiglia Vittori, sebbene tale nesso non sia ancora chiaro allo stato attuale della ricerca.

Tornando alle stampe e ai disegni di paesaggio, ciò che da quanto esposto in questa sede sembra manifesto è il gran quantitativo di fogli e opere scambiati, ceduti e raccolti da collezionisti di alto rango, attenti conoscitori, abili mercanti e semplici dilettanti. Non appare casuale che molti dei personaggi analizzati, o solo citati, siano membri dell'Accademia dell'Arcadia (Vincenzo Vittoria, Leone Strozzi, Filippo Antonio Gualtieri, Odoardo de Silva, Alessandro Gregorio Capponi, Neri Maria Corsini), o figure prossime al prestigioso consesso (Sebastiano Resta, Nicola Pio), a testimonianza di un gusto e di un interesse diffuso per il paesaggio e la natura.

Proprio la città eterna si conferma un fiorente luogo di produzione, circolazione, commercio e dispersione di vedute, marine, paesi e capricci. Una dispersione non sempre lecita, come testimoniato dall'antiquario e commissario alle antichità romane Francesco Bartoli (figlio di Pietro Santi), che in una relazione, databile al 1705, a Clemente XI, si lamenta apertamente del fatto che viaggiatori e mercanti esportino disegni, stampe, statue, quadri, gioielli e antichità senza richiedere le opportune autorizzazioni, così italiani e stranieri: «tutti, chi sotto un nome, e chi sotto un altro fanno ciò che vogliono, quando son cose rare e singolari».<sup>89</sup>

---

arma laica dei Vittori è sormontata da un cimiero con svolazzo di piume e circondata da ferri a filigrana, al centro pendente un fiocco. Dorso a cinque comparti, quattro dei quali riccamente ornati e uno con il titolo impresso in oro.

<sup>88</sup> Così si definisce lui stesso nel frontespizio delle *Osservazioni sopra il libro della Felsina*, VITTORIA 1703.

<sup>89</sup> Documento trascritto integralmente da GUERRIERI 2009-2010, pp. 167-173: 171.



ELISA SPATARO

«LE MAÎTRE DE DISPOSER DE TOUT CE QUI SE VOIT SUR  
LA TERRE»: LA FORMAZIONE E LA FIGURA DEL PITTORE DI  
PAESAGGIO TRA SEICENTO E SETTECENTO\*

Le Paysage est un genre de Peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s’y rencontrent. Entre tous les plaisirs que les differens talens de la Peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire du Paysage me paroît le plus sensible, et le plus commode; car dans la grande varieté don’t il est susceptible, le Peintre a choix des objects [...]. Enfin il est le Maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux, et dans les airs [...].<sup>1</sup>

La definizione della pittura di paesaggio e della figura del paesaggista fornita da Roger de Piles nell’incipit del capitolo *Du paysage* del *Cours de peinture par principes* del 1708 (Fig. 1) segna un momento fondamentale delle riflessioni teoriche ed estetiche sul genere pittorico.<sup>2</sup> Fino ad allora, com’è noto, la pittura di paesaggio era relegata agli ultimi posti della gerarchia

---

\* Questo saggio presenta nuove riflessioni su temi discussi nel volume SPATARO 2021a, che raccoglie i primi risultati di una ricerca finanziata dalla Borsa di Alti Studi Rosaria Cigliano, nell’ambito del Programma sull’Età e la Cultura del Barocco, promosso dalla Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino. Desidero ringraziare gli Organi della Fondazione 1563, insieme alla prof.ssa Michela di Macco e alla dott.ssa Elisabetta Ballaira, per il costante e fattivo impegno nella promozione dei lavori dei borsisti. Esprimo infine la mia gratitudine a Valter Curzi, che da anni segue e incoraggia le mie ricerche.

<sup>1</sup> DE PILES 1708, pp. 200-201. Sarà qui utilizzata l’editio princeps del trattato, che conobbe altre due edizioni nel 1766; cfr. ID. 1766a; ID. 1766b.

<sup>2</sup> Il capitolo sul paesaggio occupa una cospicua parte del trattato di de Piles, cfr. DE PILES 1708, pp. 200-259. Per un’analisi della genesi del *Cours de peinture* e delle fonti del capitolo *Du paysage*, si veda SPATARO 2021a. Negli studi sulla pittura di paesaggio, le pagine di de Piles sono spesso citate. Tra i primi contributi, LOCQUIN 1908 confonde Roger de Piles con il conte Fortia Alphonse-Toussaint-Joseph-André-Marie-Marseille de Fortia de Piles (1758-1826), oltre a marcare eccessivamente l’eredità della pittura di paesaggio di Nicolas Poussin nelle parole del *Cours de peinture*. Nella seconda metà del Novecento, la critica ha invece riconosciuto a de Piles il merito di aver precorso i tempi in rapporto alla pratica della pittura *en plein air*. Cfr. MESSINA

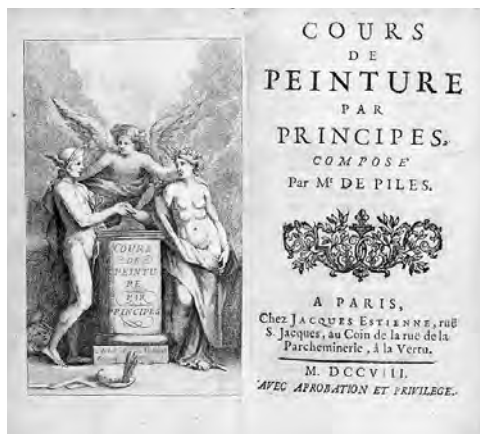


Fig. 1. ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, frontespizio; antiporta di anonimo, *Artis et Naturae Foedus*. Los Angeles, Getty Research Institute.

elaborata da André Félibien nella prefazione alle *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* dell'anno 1667.<sup>3</sup> I *païssages* vengono infatti collocati per importanza appena al di sopra dei dipinti di frutti, fiori e conchiglie, assegnando a tali rappresentazioni finalità meramente decorative.

Il ritrovamento del manoscritto intitolato *Recueil relatif à la peinture* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze,<sup>4</sup> contenente una versione preparatoria del *Cours de peinture*, ha permesso di affermare con maggiore certezza che l'ultima

opera del critico francese era stata concepita per raccogliere e diffondere i discorsi pronunciati pubblicamente in qualità di consigliere onorario dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi, ricoprendo il ruolo a lui assegnato nel 1699 dall'amico Jules Hardouin-Mansart, nuovo protettore dell'accademia parigina e soprintendente dei Bâtiments du Roi.<sup>5</sup> Questi riconosceva ufficialmente a de Piles il prestigio guadagnato fuori dall'Académie come critico d'arte, esponente della fazione dei rubenisti, che difendevano le ragioni di una pittura incentrata sull'eloquenza del colore, contrapponendosi per anni alla corrente degli accademici poussinisti, guidata da Charles Le Brun, per i quali il disegno e l'*inventio* erano i valori fondativi delle arti figurative.<sup>6</sup>

1981; MÉROT 2009a, pp. 130-134; BECK SAIELLO 2010, pp. 172-174; GALLO 2017, pp. 112-114, e più di recente BLASIO 2020, pp. 35-53.

<sup>3</sup> FÉLIBIEN 1668, *Préface*, pp. n.n.

<sup>4</sup> Si tratta del ms. 1752 del *Fondo Ashburnham*. La descrizione della provenienza e del contenuto è stata presentata in SPATARO 2021a, pp. 12-16.

<sup>5</sup> Si veda l'introduzione di J. Lichtenstein e C. Michel a *Conférences 2006-2015*, III, pp. 15-20; cfr. inoltre MICHEL 2018, pp. 63-67.

<sup>6</sup> Sulla *querelle* tra poussinisti e rubenisti, in relazione all'attività di de Piles, cfr. TEYSSÈDRE 1965; LICHTENSTEIN 1989, pp. 153-183; DÉMORIS 2004; DELAPIERRE 2004; FAILLA 2014, pp. 81-84; PERINI FOLESANI 2016. Tra le fonti primarie, si veda inoltre il discorso di Gabriel Blanchard in difesa del colore del 7 novembre 1671, in *Conférences 2006-2015*, I, pp. 433-440; la risposta di Jean-Baptiste Champaigne, contro Blanchard, che segna un altro momento critico della vicenda,

Il *Cours de peinture* è quindi un testo di primaria importanza per comprendere il rinnovamento dei canoni estetici e della didattica promosso da Mansart attraverso il superamento dei dettami rigidamente classicisti dell'Académie di Le Brun, dando nuovo spazio al colore, al chiaroscuro e all'osservazione del reale. «Les Rubens ont chassé les Poussins, les Rembrandt ont été les seuls modèles que l'on a tâché d'imiter; tout a changé de face [...]», dirà più tardi Antoine Coypel ricordando la propria formazione accademica sotto la guida dei coloristi ed elencando i nuovi numi tutelari della pittura francese.<sup>7</sup> Ma la transizione ai nuovi modelli figurativi non fu affatto lineare. Gli anni del protettorato di Mansart, in cui fu direttore Charles de La Fosse – allievo di Le Brun, convertitosi al colorismo dopo il soggiorno veneziano – testimoniano la convivenza di più culture visive a orientare l'operato degli artisti dell'Académie.<sup>8</sup> La pittura di Poussin, tanto quanto la formazione dell'artista attraverso il disegno e la copia, resteranno dei punti di riferimento per la didattica e, contrariamente a quanto ci si aspetti da un rubenista, sono elementi che ricorrono anche nella teoria di de Piles sulla pittura di paesaggio e la formazione del paesaggista, come si vedrà più avanti.

Dallo spoglio dei *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, che forniscono un elenco dei discorsi tenuti in accademia da de Piles tra il 1699 e il 1708,<sup>9</sup> emerge che il critico francese non tenne alcuna conferenza sulla pittura di paesaggio e nemmeno sul ritratto, generi ai quali vengono invece dedicati due corposi capitoli nel *Cours de peinture*, entrambi concepiti nella forma del trattato breve.<sup>10</sup> Nel citato manoscritto Laurenziano, che – come detto – presenta una versione precedente dell'opera di de Piles rispetto a quella data alle stampe, il capitolo sul paesaggio è tra le sezioni più compiute (Fig. 2).<sup>11</sup> Le carte che lo compongono, elegantemen-

---

durante l'adunanza del 9 gennaio 1672, cfr. *Conférences* 2006-2015, I, pp. 446-449. Ai due celebri interventi in accademia segue la pubblicazione del *Dialogue sur le coloris* di de Piles nel 1673, che porterà il dibattito tra disegno e colore a un più vasto pubblico di amatori e intendenti d'arte.

<sup>7</sup> Discorso pronunciato da Coypel all'Académie il 6 agosto 1721: cfr. *Conférences* 2006-2015, VI, pp. 48-51; COYPEL 1721, p. 20, cit. in GAUNA 2020, pp. 50-51.

<sup>8</sup> Sul periodo in cui Charles de La Fosse fu direttore dell'Académie, si rimanda alla nota 4; cfr. inoltre GUSTIN-GOMEZ 2006, in particolare l'introduzione di M. Fumaroli, I, pp. 8-15; il catalogo della mostra *Charles de La Fosse* 2015; e da ultimo *Charles de La Fosse* 2019. Per quanto riguarda i decenni tra il 1680 e il 1750, e il confronto tra i modelli delle accademie di Parigi e di Roma, cfr. i saggi del catalogo *Sfida al Barocco* 2020, DI MACCO 2020; GAUNA 2020; VENTRA 2020; DARDANELLO 2020; DESMAS 2020.

<sup>9</sup> *Procès-verbaux* 1880; *Procès-verbaux* 1881; *Conférences* 2006-2015, III.

<sup>10</sup> Il capitolo sul ritratto è inserito dopo quello sul paesaggio; cfr. DE PILES 1708, pp. 260-301.

<sup>11</sup> *Recueil relatif à la peinture*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. 1752, cc. 116r-178r.

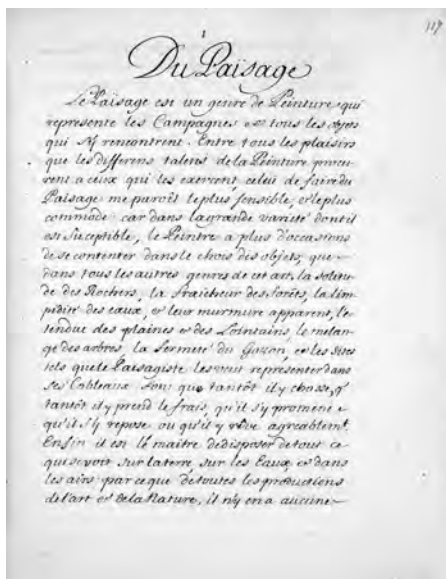


Fig. 2. ANONIMO, *Recueil relatif à la peinture*, 1705 circa. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. 1752, c. 117r.

te vergate da un calligrafo, presentano infatti ben poche correzioni e integrazioni al testo, che rispecchia fedelmente quello dell'edizione a stampa. Negli altri capitoli, sono invece più numerosi gli interventi di un anonimo postillatore, le cui note risultano tutte integrate nel testo della prima edizione a stampa del 1708, indizi che suggeriscono il completamento della parte sulla pittura di paesaggio ben prima delle altre.<sup>12</sup>

È lecito pensare che la malattia e la morte di de Piles, tra il 1708 e il 1709, abbiano impedito al critico francese di tenere una lezione sul paesaggio in accademia, come era probabilmente tra i suoi progetti, dal momento che anche l'istituzione parigina aveva ufficialmente mostrato una nuova apertura verso il

genere pittorico. Jean Forest e François Desportes, noti per la loro produzione come paesaggisti, furono infatti nominati consiglieri dell'Académie rispettivamente nel 1699 e nel 1704.<sup>13</sup>

In quegli stessi anni, anche gli insegnamenti di Louis Joblot – nuovo professore di geometria e prospettiva subentrato a Sébastien Leclerc nel 1699 – tengono conto, per la prima volta, dei problemi legati alla resa della prospettiva nella rappresentazione del paesaggio e nel disegno di vedute. Nel suo trattato, oggetto di lettura pubblica all'Académie ma rimasto manoscritto, intitolato *Premier livre de géométrie donnée à l'académie royale de peinture par monsieur Joblot, professeur en icelle et écrite par François Rohais, son auditeur et l'année 1702*, Joblot dedica un paragrafo al paesaggio: *De la perspective appliquée au paysage*.<sup>14</sup> Attraverso l'impiego di strumenti prospet-

<sup>12</sup> SPATARO 2021a, pp. 15-16, 32.

<sup>13</sup> MICHEL 2018, p. 66. L'opera di Jean Forest non è ancora stata ricostruita dagli studi, e risulta ad oggi perduta.

<sup>14</sup> [Louis Joblot], *Premier livre de géométrie donnée à l'académie royale de peinture par monsieur Joblot, professeur en icelle et écrite par François Rohais, son auditeur et l'année 1702*, Troyes, Médiathèque de Troyes, ms. 2649, vol. 1, cc. 145-162. Il manoscritto è stato individuato da Jacqueline

tici e della camera oscura, fornisce al pittore metodi pratici per «faire des perspectives sans règle» nella ripresa di vedute della campagna francese, esercitando quello che lo stesso de Piles indica come momento fondamentale della formazione del pittore e del paesaggista: lo studio dal vero attraverso il disegno.

Leggendo le affermazioni di de Piles sul fine della pittura, «qui est de séduire nos yeux», e sulla propria essenza, che la contraddistingue dalla scultura, «l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs»,<sup>15</sup> non stupisce che al paesaggio sia riservata così tanta importanza. L'interazione diretta tra l'opera e lo spettatore, al di là dei significati morali della pittura di storia, costituisce il perno del discorso di de Piles nel *Cours de peinture*. L'obiettivo di rinnovare la pittura francese passa attraverso la riforma della didattica e la definizione di un percorso formativo in cui lo studio della natura dal vero e l'istituzione di un nuovo canone di riferimento erano i bisogni più urgenti, ma anche quelli che meglio e più rapidamente potevano essere accolti nell'ambito della pittura di paesaggio. Era infatti l'unico genere pittorico che permetteva di rinunciare alla storia, dipendendo interamente dall'abilità dell'artista di utilizzare il chiaroscuro e il colorito, rendere lo spazio, gli elementi naturali e gli effetti atmosferici, instaurando una relazione con il dato naturale e lo studio dal vero, che già gli scritti sulla pittura di fine Cinquecento avevano individuato e cercato di limitare.

Le novità introdotte da de Piles non sarebbero infatti comprensibili senza prima inquadrare il problema della pittura di paesaggio, della formazione del paesaggista e della sua ricezione negli scritti teorici che hanno preceduto il capitolo *Du paysage* del *Cours de peinture*, riletti dal critico francese nel suo testo sistematico e innovativo.

Nella prima età moderna, l'affermazione della pittura di paesaggio si scontrava infatti con la necessità di risolvere il rapporto dialettico tra la ripresa del dato naturale (quindi la rispondenza al vero) e l'artificio, frutto dell'intelletto dell'artista, nel rispetto delle convenzioni del *decorum*, imposte dalla formazione accademica, secondo le quali il soggetto avrebbe dovuto incarnare un certo grado di verità e di utilità morale.<sup>16</sup> In una tale prospettiva, incentrata sul contenuto narrativo, sulla resa delle espressioni

---

Lichtenstein e Christian Michel, che forniscono l'indice del trattato in *Conférences 2006-2015*, III, pp. 88-96; cfr. inoltre PIETRABISSA 2022 per la trascrizione dei paragrafi relativi al paesaggio e all'uso di strumenti ottici.

<sup>15</sup> DE PILES 1708, p. 3.

<sup>16</sup> Sul tema dell'arte *dal naturale* si vedano *Arte dal naturale* 2018; *Ad vivum?* 2019, con bibliografia precedente.

umane e dell'azione delle figure rappresentate – nell'ottica dell'*ut pictura poesis* – la pittura di paesaggio risultava un genere di scarso valore.

Tuttavia, fin dagli ultimi decenni del Cinquecento, quando il paesaggio si afferma come unico soggetto della composizione, in Italia si assiste al tentativo di articolare una teoria del genere pittorico, attribuendo una maggiore dignità alla figura del pittore paesaggista, in modo da giustificare l'operato (e implicitamente anche il successo di mercato).

La ricerca di artificio nella resa dei *paesi* viene chiamata in causa per la prima volta da Giovanni Paolo Lomazzo, il quale nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, pubblicato nel 1585, esprime le proprie preoccupazioni al riguardo, sostenendo che «per certo difficilissima opra è rappresentare i paesi con l'artificio che gli si ricerca».<sup>17</sup>

Lomazzo indica una prima regola indispensabile alla pittura di paesaggio, relativa alla suddivisione dello spazio pittorico in tre distinte fasce orizzontali, dal primo piano allo sfondo. Tale artificio si connette all'uso sapiente del colore, attraverso cui rendere il digradare dei piani e le distanze rispetto allo spettatore, sfumando le tinte e i contorni degli oggetti in lontananza.<sup>18</sup> Si tratta di espedienti mirati alla resa degli effetti atmosferici, sicuramente influenzati dalla conoscenza degli scritti di Leonardo, che però diventeranno delle convenzioni nel linguaggio della rappresentazione del paesaggio, come si riscontra nelle indicazioni di Cristoforo Sorte ai pittori di *paesi* in quegli stessi anni.<sup>19</sup> Sebbene l'osservazione diretta della natura sia incoraggiata da Sorte per la resa degli effetti cromatici, il pittore costruiva il paesaggio nello studio, servendosi della propria memoria e del corretto utilizzo delle tinte, indicate dall'autore con il nome dei pigmenti e il procedimento per passare da una tonalità all'altra tenendo conto del colore azzurro del cielo.

La formazione del paesaggista era tutt'altro che codificata all'epoca, tant'è che Lomazzo affida al «dono divino» e al genio dell'artista la capacità di rendere il paesaggio in pittura. Nel *Trattato dell'arte* compare, tuttavia, una prima identificazione del pittore di paesaggio come personaggio di particolare talento, distinto dal pittore di figura, poiché

---

<sup>17</sup> Tali considerazioni sono contenute nel capitolo LXI, dedicato alla *Composizione del pingere et fare paesi diversi*: cfr. LOMAZZO 1585, p. 473; Id. 1975, p. 408. Sul *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, si veda TRAMELLI 2017; sulle teorie di Lomazzo e l'arte del suo tempo, cfr. Lomazzo's *Aesthetic Principles* 2020.

<sup>18</sup> Su Lomazzo e la pittura di paesaggio si rimanda a SPATARO 2021b, in particolare pp. 15-37.

<sup>19</sup> SORTE 1580, pp. 9r-11v. Il passo è analizzato in SPATARO 2021b, pp. 21-23. Sulle riflessioni di Sorte riguardanti la resa dei notturni, cfr. GOMBRICH 2003, pp. 127-128.

[...] à ciò [i paesi] bene esprimere bisogna havere una gratia particolare et un dono divino, per che per principale che sia uno, nel fare le figure, non può acquistare questa arte se non ha gratia naturale di dimostrargli, come è avvenuto al maggior pittore che sia stato fra moderni et a molti altri eccellenti che sono restati esclusi.<sup>20</sup>

Gli stessi artifici della pittura indicati da Lomazzo nella suddivisione del paesaggio in tre parti saranno più tardi ripresi e sviluppati da Giulio Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), nella lunga descrizione del *paese perfetto*, composto da «il d'appresso, il lontano et il mezzo tempo o parte di mezzo».<sup>21</sup> Ogni zona della superficie pittorica doveva essere dipinta in modo da accompagnare lo sguardo dello spettatore dal primo piano allo sfondo, secondo le regole della prospettiva lineare e del colore, rispettando le caratteristiche fisiologiche dell'occhio umano, in grado di mettere a fuoco soltanto gli oggetti più prossimi alla vista.<sup>22</sup> Medico di Urbano VIII e intendente d'arte, Mancini era a conoscenza della pratica del dipingere il paesaggio, poiché, come ricorda egli stesso, aveva modo di frequentare di persona numerosi artisti dell'ambiente romano,<sup>23</sup> che tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento era diventato il centro di sviluppo e di ricerca delle nuove tendenze del genere pittorico.<sup>24</sup>

Come si accennava, la pratica della pittura di paesaggio non rientrava nella didattica accademica, e così, anche nell'Urbe, la formazione e l'attività del paesaggista si legavano alla bottega del maestro, al talento e all'inclinazione propria di ogni singolo artista, che poteva scegliere di intraprendere il mestiere, consapevole delle richieste sempre più numerose di quadri di paesaggio da parte dei collezionisti,<sup>25</sup> e di teleri per le scenografie teatrali per le favole *boscarecce*, genere di gran voga tra Cinque e Seicento.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> LOMAZZO 1585, p. 473.

<sup>21</sup> MANCINI [1617-1621] 1956-1957, I, pp. 113-115. Per un'analisi del passo dedicato alla pittura di paesaggio nelle *Considerazioni sulla pittura*, cfr. GAGE 2008; SPATARO 2021b, pp. 15-37.

<sup>22</sup> Cfr. GAGE 2008.

<sup>23</sup> «Il tutto [le *Considerazioni sulla pittura*] messo insieme per osservanza di varie pitture in diversi tempi et occasioni et per haver hauta amicitia d'alcuni pittori celebri di questo secolo», MANCINI [1617-1621] 1956-1957, I, p. 5.

<sup>24</sup> Sull'argomento si vedano almeno CAVAZZINI 2001; CAPPELLETTI 2006, pp. 4-69; cfr. inoltre i saggi contenuti nel catalogo della mostra *Nature et idéal* 2011.

<sup>25</sup> CAVAZZINI 2008, pp. 109-111; CAPPELLETTI – CAVAZZINI 2011; SPEAR 2016, pp. 152-162. Sulla formazione dei pittori presso le botteghe dei maestri, cfr. CAVAZZINI 2008, pp. 49-70; si veda inoltre EAD. 2004, per i rapporti tra Agostino Tassi, gli allievi e l'apprendistato di Claude Lorrain.

<sup>26</sup> Sulla scena *boscareccia*, si veda PIERI 1983. Sui rapporti tra pittura di paesaggio e scenografia teatrale, tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, cfr. SPATARO 2021b.

Proprio riguardo al mestiere del paesaggista, nell'ambito della realizzazione di apparati scenici, Daniele Barbaro scriveva ne *La Pratica della Prospettiva* del 1568:

[...] gli alberi, le montagne, i paesi, e le capanne e coperti che vi vanno sono cose per natura loro indeterminate, et hanno bisogno di molta intelligenza de i lumi, delle ombre, de i lontani, e de gli effetti che fanno le vedute, però oltra il ponere il punto al luogo suo, et a quello riferire ogni cosa, è necessario intendersi bene de gli effetti naturali, et imitare il vero quanto si può, con i debiti colori.<sup>27</sup>

Barbaro sostiene, oltre all'applicazione delle norme della prospettiva («il ponere il punto al luogo suo, et a quello riferire ogni cosa»), anche la capacità di imitare la natura e gli effetti atmosferici, attraverso il corretto impiego del colore e del chiaroscuro.

Già a proposito dei *paesi* per le scene teatrali, quindi, vengono introdotti i due temi principali ripresi negli scritti di Lomazzo e di Sorte, che puntano entrambi al ricorso agli artifici pittorici necessari affinché nel paesaggio dipinto possa essere rintracciata l'imitazione del vero, non la descrizione minuziosa del particolare. Oggetto di condanna era stata infatti la riproduzione meccanica della natura, tipica della pittura dei fiamminghi, considerata artificiosa e priva di armonia dai trattatisti e dagli accademici della prima metà del Cinquecento, ma molto apprezzata dai collezionisti ormai da più di un secolo. Proprio i quadri di *paesi* dei pittori nordici erano tra i soggetti più diffusi nelle quadrerie dei palazzi gentili-zi,<sup>28</sup> tanto che Giorgio Vasari poteva scrivere a Benedetto Varchi «non è casa di ciabattino che paesi tedeschi non siano», nella famosa lettera del 12 febbraio 1547.<sup>29</sup>

Una condanna della pittura meccanica era stata espressa da Michelangelo in modo lapidario in una lettera del 1542, in cui scrisse la celebre sentenza «si dipinge col cervello et non con le mani».<sup>30</sup> Ma il giudizio più sprezzante verso la pittura di paesaggio dei fiamminghi, «condotta senza ragione né arte, senza simetria né proporzione, senza discernimento né scelta, né disegno, in una parola senza sostanza e senza nerbo», è dichiarato nei *Dialogues sur la Peinture en la Ville de Roma*, aggiunti da Francisco de

<sup>27</sup> BARBARO 1568, p. 158, cit. in PIERI 1983, p. 194.

<sup>28</sup> Si veda CAPPELLETTI 2006, pp. 174-183. Sul diverso apprezzamento dei paesaggi fiamminghi a partire dagli anni Settanta del Quattrocento, fino alle parole di Francesco Lancillotti nel *Trattato di pittura*, pubblicato a Roma nel 1509, cfr. ROMANO 1978, pp. 70-73; BELLOSI 1999.

<sup>29</sup> La trascrizione del testo della lettera è in BOTTARI – TICCOZZI 1822-1825, I, p. 56.

<sup>30</sup> DESWARTE-ROSA 1999.

Hollanda al trattato *De Pintura Antigua*, dove è riportata una conversazione – reale o fittizia che sia stata – tra Michelangelo e Vittoria Colonna.<sup>31</sup>

Sono queste le premesse della ricerca di un linguaggio «italiano» nella pittura di paesaggio, che già Paolo Pino dichiarava superiore a quello fiammingo, specie nelle opere di Tiziano,<sup>32</sup> e che porterà nell'ultimo decennio del Cinquecento alla definizione del cosiddetto paesaggio ideale di Annibale Carracci prima, di Lorrain e di Poussin più tardi.<sup>33</sup>

Nel frattempo, il flusso di «fiamminghi che vanno e vengono» a Roma, specializzati nella pittura dei *paesi*, si era intensificato nella seconda metà del Cinquecento.<sup>34</sup> Le loro vite, il più delle volte ai margini della società,<sup>35</sup> erano vissute in comunità e organizzate intorno all'associazione della *Schildersbent*, che annoverava tra i suoi membri anche artisti più affermati.<sup>36</sup> In questo contesto va inserito probabilmente il ritratto di Rhode Island, che rappresenta un pittore di paesaggio intento a suonare il liuto, davanti a un cavalletto su cui è poggiata una tavolozza con pennelli, e una tela con un *paese* alla fiamminga (Fig. 3). Il paesaggio nel quadro è caratterizzato da rilievi di differenti tonalità di azzurro all'orizzonte, da uno stile piuttosto calligrafico nella resa delle chiome arboree, insieme a un marcato stacco tra zone in luce e zone in ombra, che ha fatto escludere possa trattarsi del celebre Paul Bril, come si era invece ipotizzato.<sup>37</sup> Il dipinto è di straordinario interesse, poiché restituisce la volontà di nobilitare l'immagine del pittore di paesaggio come artefice raffinato e colto musicista. Considerevoli sono inoltre le misure della tela rappresentata nel quadro, che va oltre il consueto formato delle tavolette di *paesi* a buon mercato, quasi a segnalare, con le dimensioni, l'affermazione del genere pittorico.

Il percorso artistico di Bril consente di mettere a fuoco con più precisione la figura del pittore di paesaggio nei primi decenni del Seicento, sebbene

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 277-278. Si è riportata qui la traduzione italiana dai *Dialogues* di Francisco de Hollanda, cfr. DE HOLLANDA 1926, pp. 63-64.

<sup>32</sup> Specie i *paesi* di Tiziano, cfr. PINO 1548, p. 29; ROMANO 1978, pp. 71-72.

<sup>33</sup> Sulla nascita del paesaggio 'ideale', o classicista, spesso definito dalla critica «eroico» o «mitologico», si vedano LAGERLÖF ROSSHOLM 1990; MÉROT 2009a.

<sup>34</sup> CAVAZZINI 2018. L'espressione tra caporali è mutuata da una nota che Giulio Mancini aggiunge al ruolo dei pittori nelle *Considerazioni sulla pittura*, dichiarando di non poter dar conto di tutti i francesi e i fiamminghi che soggiornavano nell'Urbe: cfr. MANCINI [1617-1621] 1956-1957, I, p. 97.

<sup>35</sup> Sulla vita dei pittori di generi minori, cfr. CAVAZZINI 2014.

<sup>36</sup> SAPORI 2017; EAD. 2018.

<sup>37</sup> Sul dipinto cfr. WHITFIELD 2001, p. 148; CAPPELLETTI 2006, pp. 44-45. Il recente ritrovamento di un autoritratto firmato da Paul Bril, appartenuto alla collezione Rondinini, ha permesso di prendere ulteriormente le distanze dalla precedente attribuzione della tela di Rhode Island; si veda GIOMETTI – LORIZZO 2019, pp. 334-337.



Fig. 3. PITTORE FIAMMINGO, *Ritratto di Paul Bril* (?), 1595-1600 circa. Providence, Rhode Island, School of Art and Design Museum, inv. 39.046.

rappresenti un caso straordinario, ma indicativo della posizione che un paesaggista poteva raggiungere all'epoca, nonostante il dipinger *paesi* restasse al di fuori degli insegnamenti accademici. Giulio Mancini, nella biografia a lui dedicata, scriveva che «con la longhezza del star in Italia, vedendo le cose dei Carracci [...] ha nel paesaggio lasciato quello stento fiammingo, accostandosi più al vero, né facendo l'horizonte così alto com'usan i fiammenghi».<sup>38</sup> Allo stesso modo, alcuni decenni più tardi, Giovanni Baglione avrebbe aggiunto che Bril si accostò al «naturale e alla buona maniera italiana» copiando i paesaggi di Tiziano, acquistando talmente tanto credito

<sup>38</sup> MANCINI [1617-1621] 1956-1957, I, p. 260.

presso l'aristocrazia romana da chiedere agli acquirenti non meno di cento scudi per ogni suo *paese*.<sup>39</sup> Bril divenne principe dell'Accademia di San Luca nel 1621, e successivamente partecipò come membro alle adunanze della Colletta, che governava e amministrava la stessa istituzione.<sup>40</sup>

Gli anni a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Seicento sono di importanza cruciale, com'è noto, per l'avanzamento delle ricerche sulla rappresentazione del paesaggio, ed è in questo momento che inizia a definirsi una chiara identità del pittore paesaggista.

Acuto testimone della fase di sperimentazione diretta della pittura *ad vivum* è il tedesco Joachim von Sandrart, che ne dà testimonianza nel capitolo vi, *Vom Landschaft-Mahlen*, della prima parte della *Teutsche Academie*, pubblicata tra il 1675 e il 1680 in tre volumi.<sup>41</sup> Tra il 1629 e il 1630, anni in cui il pittore tedesco era a Roma, si forma il celebre gruppo costituito da Poussin, Lorrain, Van Laer, e dallo stesso Sandrart, impegnati nella ripresa *dal vero* delle forme e dei colori della campagna romana e di Tivoli.<sup>42</sup> Il recupero della pratica del disegno di paesaggio e dello schizzo dal vero, già diffuso in ambito fiammingo,<sup>43</sup> si unisce ora allo studio del colore e della luce direttamente sul posto, attraverso la pittura, su supporto cartaceo o su tela precedentemente preparata.<sup>44</sup> Nella biografia che Sandrart dedica a Lorrain, suo sodale, si viene a conoscenza del fatto che questi fosse solito preparare i colori ad olio *en plein air*, confrontandosi direttamente con la natura, per poi applicarli sulla tela a cui stava lavorando nello studio.<sup>45</sup> La composizione era ottenuta a partire dai disegni tratti dal vero, indicazione che viene ripresa nella *Teutsche Academie* da Sandrart<sup>46</sup> ma che sappiamo

---

<sup>39</sup> BAGLIONE 1642, p. 297; CAPPELLETTI 2006, p. 177.

<sup>40</sup> CAPPELLETTI 2006, pp. 167-168.

<sup>41</sup> SANDRART 1675, pp. 70-71; cfr. HECK 2006, pp. 297-317.

<sup>42</sup> Si vedano le biografie di Lorrain, Poussin, Van Laer e l'autobiografia compilate da Sandrart, in cui si fa menzione della condivisione della pratica, cit. in ROETHLISBERGER 1961, pp. 47-52.

<sup>43</sup> Il *naer het leven* di Karel van Mander nell'*Het Schilder-Boeck* si differenzia dal dipingere *dal naturale* negli scritti d'arte italiani, attività che non implicava la presenza simultanea dell'artista e dell'oggetto ritratto ma la somiglianza dell'oggetto rappresentato al suo corrispettivo nel mondo fisico; cfr. CAPPELLETTI 2006, pp. 175-177.

<sup>44</sup> L'informazione si desume da un'aggiunta di Sandrart all'edizione del 1679; l'autore informa, peraltro, di essere stato lui stesso a suggerire l'uso della pittura per gli studi dal naturale; cfr. HECK 2006, p. 130. Il capitolo sul paesaggio, nell'edizione del 1675, è illustrato da un'incisione di Sandrart che traduce la *Veduta del Campo Vaccino* di Lorrain, conservata al Louvre, inserendo in primo piano la figura di un pittore intento a riprendere il paesaggio; cfr. SANDRART 1675, p. 71.

<sup>45</sup> HECK 2006, pp. 310-311.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 314-316.

derivata anche dalle pratiche diffuse nell'ambiente romano, riguardanti l'uso di repertori di disegni nella composizione dei *paesi*. Già Agostino Tassi, presso cui Lorrain si formò, utilizzava un repertorio di modelli raccolti in un album di disegni, spesso realizzati dai propri allievi come studi su cui avrebbero potuto esercitarsi. Nel caso di Tassi, però, i disegni riproducevano sue composizioni ben riuscite, per essere poi copiate più volte e vendute nella propria bottega. Lorrain invece utilizzava schizzi ripresi *ad vivum* per comporre il paesaggio nello studio, mentre i disegni tratti dalle proprie opere, che compongono il *Liber Veritatis*, avevano una finalità opposta a quella promossa da Tassi, cioè evitare che circolassero copie non autorizzate dei *paesi* di sua invenzione.<sup>47</sup>

Lorrain è tra i primi a consentire una riflessione sulla figura del paesaggista attraverso la pratica artistica e la difesa dell'autorialità delle proprie opere, ma anche mediante la rappresentazione dell'esercizio quotidiano del pittore di paesaggio. Nei suoi disegni compare infatti, di frequente, la figura del paesaggista intento a studiare la natura dal vivo, seduto nei campi, spesso all'ombra di un albero.<sup>48</sup> Si tratta di un'immagine che ha illustri precedenti – primo fra tutti Albrecht Dürer<sup>49</sup> – attraverso la quale l'artista rappresenta e identifica sé stesso. Ma nel caso di Lorrain, più che mostrare lo scenario di produzione del paesaggista – o far riferimento al mito della nascita della pittura, come è stato proposto<sup>50</sup> – il soggetto tende piuttosto a puntare al paragone tra la formazione del pittore di paesaggio e quella del pittore di storia, che nella stessa posizione viene spesso rappresentato mentre copia dall'antico.

Benché il paesaggio sia comunque dipinto all'interno dell'*atelier* del pittore, la nuova prassi descritta da Sandrart risponde all'esigenza di superare lo «stento» fiammingo di cui parlava Mancini, che avrebbe permesso a Claude Lorrain di ottenere grande fortuna presso i più prestigiosi patroni romani ed europei. Il dipingere dal vero nella campagna romana divenne pratica consolidata, dal momento che l'artista inglese Richard Symonds riproduce una «scatola p[er] portare in Campagna p[er] dipingere» in uno

---

<sup>47</sup> I fogli che lo compongono sono stati riprodotti integralmente in KITSON 1978; sui disegni di Lorrain, oltre al catalogo ragionato ROETHLISBERGER 1968, si vedano *Claude Lorrain* 2006; WHITELEY 2011. Sull'uso del disegno presso la bottega di Tassi e il differente impiego del *Liber Veritatis*, cfr. CAVAZZINI 2004.

<sup>48</sup> *Claude Lorrain* 2006, pp. 48-55; si veda inoltre il foglio del Teylers Museum, Haarlem, con l'artista in primo piano che ritrae una cascata; cfr. *ivi*, p. 34, fig. 7.

<sup>49</sup> Durante il primo soggiorno in Italia, Dürer rappresenta un artista intento a copiare il paesaggio, seduto tra le rocce ai piedi di un albero, nel *Molino sull'acqua* del Kupferstichkabinett di Berlino, acquerello datato al 1495; cfr. RIBOULLAULT 2015, pp. 150-151, con bibliografia.

<sup>50</sup> RIBOULLAULT 2015; ID. 2018.

dei suoi taccuini del soggiorno romano, conservato alla British Library di Londra.<sup>51</sup> Il manoscritto londinese è di straordinaria importanza, poiché contiene tutto quello che Symonds imparò frequentando gli artisti romani, e in particolare la bottega di Giovanni Angelo Canini, allievo di Domenichino, durante il soggiorno nell'Urbe, tra il 1649 e il 1651. Tra gli artisti conosciuti a Roma, vi fu sicuramente Poussin, che, in qualità di esponente nel gruppo sandrartiano degli iniziatori del nuovo modo di studiare il paesaggio dal vero, doveva avere una certa familiarità con questo tipo di supporti portatili.<sup>52</sup> Symonds mostra le varie parti che lo compongono: il coperchio che fungeva da cavalletto, il vano per il pennello, quello per i pigmenti «strarotti», lo scomparto usato come tavolozza e la cavità per l'olio e per i pigmenti.<sup>53</sup>

Le pratiche suggerite da Sandrart e gli strumenti mostrati da Symonds testimoniano un processo di produzione e di studio del paesaggio ormai consolidato alla metà del Seicento, che differenzia l'attività e la formazione del paesaggista da quella di qualsiasi altro artista.

L'identificazione della figura del pittore di paesaggio nell'ambito degli scritti teorici arriva con Sandrart a un primo consolidamento; ma la scarsa diffusione del suo testo, più tardi parzialmente pubblicato in latino,<sup>54</sup> non consente di considerare il pittore tedesco come il fautore del riconoscimento dell'identità del pittore di paesaggio negli ultimi decenni del Seicento. È infatti solo con Roger de Piles e con il suo lungo capitolo *Du paysage* che ciò avviene.

Il *Cours de peinture* era sì concepito come una raccolta delle lezioni tenute in accademia – e come un manuale per il pittore alle prime armi – ma allo stesso tempo fu da subito considerato dai contemporanei come un libro «qui peuvent également plaire à tout le monde», nel quale si trova-

---

<sup>51</sup> Richard Symonds, *Segrete intorno la pittura vedute e sentite dalla pratica del Sig. Gio. Angelo Canini in Roma - A. 1650-1651-1652 - Discepolo del famoso Domenico Zampieri allievo de' Carracci*, Londra, British Library, ms. Egerton 1636, c. 37r. Il manoscritto di Symonds e il disegno della scatola sono stati presentati per la prima volta negli studi sulla pittura di paesaggio in CONISBEE 1979, pp. 414-415, e successivamente in ID. 1996. Il ms. Egerton 1636 è stato interamente trascritto in BEAL 1984a; si veda inoltre DE RUGGIERI 2019, nonché la tesi di dottorato della stessa autrice, con una nuova trascrizione annotata del manoscritto, EAD. 2021, pp. 76-325. Sugli altri taccuini di Symonds, cfr. BEAL 1984a, pp. 1-210; BROOKES 2007.

<sup>52</sup> Sull'incontro con Poussin, cfr. BEAL 1984b.

<sup>53</sup> «A. The lid whereon is fastened ye Tela wich forms for ye Cavalletto; B. the whole length of the box where the pencils ly; C. a partition for ye oyla glasso; D. for Strarotti; E. the Tavolazza fatta, the colours putt on & lys fastened down by a peg of each side», SYMONDS, ms. Egerton 1636, c. 37. Si è qui seguita la trascrizione in CONISBEE 1976, p. 415.

<sup>54</sup> SANDRART 1683.

vano «les principes de leur Art expliquez» in un modo che non si era mai visto prima, come afferma la recensione comparsa sul «Journal de Sçavant» subito dopo la pubblicazione nel 1708.<sup>55</sup> Il pubblico a cui de Piles indirizza il *Cours de peinture* è composto, oltre che dagli artisti, anche dai cosiddetti *amateurs*, più tardi definiti dal dizionario dell'Académie française come «celui qui aime les beaux-arts sans les excercer».<sup>56</sup> Erano i fruitori della pittura moderna immaginata da de Piles, in grado di comunicare direttamente con lo spettatore che desiderava formare un proprio gusto al di là dei luoghi della cultura frequentati dalla *élite* di Ancien Régime, e intrattenere i propri ospiti nei salotti parigini parlando di arte, oltre che acquistare quadri per la propria collezione.<sup>57</sup> Discorrere di pittura, per questa nuova categoria sociale, diventò ben presto uno degli intrattenimenti più ricercati.

I lettori dell'epoca avranno sicuramente notato l'enfasi con la quale de Piles cerca di convincerli della convenienza e della piacevolezza della pittura di paesaggio, nonché della nobilitazione della figura del paesaggista presentato fin dall'introduzione al capitolo *Du paysage* come l'artefice dell'universo della pittura.<sup>58</sup> Il genere del paesaggio è considerato da de Piles il contenitore di tutti gli oggetti visibili in natura, il genere che comprende tutti gli altri, come già aveva dichiarato ne *L'Idée du peintre parfait*, aggiunta all'*Abrégé de la vie des peintres* del 1699:

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 [...] ce genre de Peinture contient en racourci tous les autres, le Peintre qui l'exerce, doit avoir une connoissance universelle des parties de son Art.<sup>59</sup>

Così il pittore di paesaggio ha modo di perdersi in quello che Sandrart definisce «il teatro della natura»,<sup>60</sup> rivivendo l'esperienza di un'immersione fisica nei luoghi rappresentati.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> La recensione è del 26 giugno del 1708, «Journal des sçavans», 1708, pp. 493-507.

<sup>56</sup> *Dictionnaire* 1762, p. 60.

<sup>57</sup> Sulla figura dell'*amateur* nella Francia del XVIII secolo, cfr. GUICHARD 2008; EAD. 2012; COSTA 2016, per il pubblico dei lettori di de Piles.

<sup>58</sup> Si rilegga, a tal proposito, la citazione in apertura del presente saggio, cfr. nota 1.

<sup>59</sup> DE PILES 1699, pp. 47-48; l'intero passo è trascritto e discusso in SPATARO 2021a, pp. 35-36.

<sup>60</sup> HECK 2006, p. 299.

<sup>61</sup> «[...] 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.

Sandrart si rivela un'importante fonte per de Piles nel compiere il passo decisivo verso la definizione della figura del paesaggista e della sua formazione. Nelle parole del pittore tedesco, il critico francese trova infatti l'idea di un paesaggio vivo e mutevole, idea che elaborerà nei suoi scritti, in cui prevede che la corrispondenza tra gli oggetti naturali e quelli rappresentati punti «au bon Goût de Couleur et aux sensations extraordinaires la vérité et la naïveté de la Nature», pensiero già espresso da de Piles nel lungo passo dedicato al paesaggio ne *L'Idée*.<sup>62</sup>

Nelle riflessioni sulla pittura di paesaggio, che prendono avvio già dalle *Conversations sur la connoissance de la peinture* del 1677,<sup>63</sup> de Piles riconsidera criticamente l'opera dei due grandi maestri del secolo appena trascorso, Nicolas Poussin e Claude Lorrain, prendendo le distanze dallo stile di entrambi. Le loro figure risultavano mitizzate da un successo senza pari nell'ambito della pittura di paesaggio fin dalle prime biografie a loro dedicate, specie nel caso di Lorrain, un paesaggista puro.<sup>64</sup> Fino a quel momento, i paesaggi di Poussin erano stati gli unici a 'entrare' in accademia a Parigi, con la celebre conferenza dedicata a *Gli israeliti che raccolgono la manna nel deserto*, pronunciata da Le Brun, in cui l'attenzione per il paesaggio era però finalizzata alla lettura del potere evocativo dell'antico e dei valori morali che il pittore francese era in grado di ispirare raggiungendo il più alto grado di purezza formale nella rappresentazione della natura, attraverso la costruzione geometrica dei piani e l'armonia cromatica della composizione.<sup>65</sup>

Poussin – che risulta quasi rivalutato da de Piles dopo lo scioglimento delle tensioni accademiche e la vittoria dei rubenisti – viene considerato nel *Cours de peinture* come il massimo esponente del paesaggio di stile *héroïque*: uno stile solenne, in cui la preoccupazione del pittore è quella di rendere la monumentalità degli edifici, dei templi, delle piramidi, delle montagne, avvicinandosi alla ricerca dello stupore e del sublime, considerato come espressione di straordinaria e illusoria grandezza dell'uomo e della natura.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Id. 1699, pp. 47-48.

<sup>63</sup> Id. 1677, pp. 146-151. Nelle *Conversations*, de Piles descrive i dipinti di paesaggio di Rubens nella collezione di Richelieu, considerati dal critico francese come l'espressione più compiuta del genere pittorico, fornendo una prima identificazione dei diversi stili; cfr. BLASIO 2020, pp. 38-39; SPATARO 2021a, pp. 40-42, con bibliografia precedente.

<sup>64</sup> Oltre alla biografia di Sandrart, ebbe particolare fortuna quella di Filippo Baldinucci (BALDINUCCI [1681-1728] 1847, pp. 88-98), più tardi utilizzata da altri autori; cfr. ROETHLISBERGER 1961, pp. 47-63.

<sup>65</sup> Si tratta della celebre conferenza accademica del 5 novembre 1667; cfr. FÉLIBIEN 1668, pp. 76-101; SPATARO 2021a, p. 38.

<sup>66</sup> DE PILES 1708, pp. 201-205. Per la discussione degli stili del paesaggio nel *Cours de peinture*, si rimanda a COJANNOT-LE BLANC 2014; BLASIO 2020, pp. 38-39; SPATARO 2021a, pp. 36-44.

Secondo de Piles, per perseguire tale obiettivo, il pittore di paesaggi eroici spesso trascurava il colorito, gli effetti luministici e la resa del movimento e della vitalità della natura, allontanandosi dalla capacità di instaurare un immediato dialogo con lo spettatore, scopo principale della pittura secondo il critico francese. È per questo che la moderna pittura di paesaggio dovrà preferire i siti modesti, e la rappresentazione di una natura docile e accogliente, tipica dello stile *pastoral ou champêtre*, richiedendo la massima sapienza pittorica da parte del paesaggista. Non essendo caratterizzata da oggetti ‘straordinari’, la composizione dovrà quindi fondarsi esclusivamente su un corretto uso dei colori, degli effetti chiaroscurali degli *accidens*<sup>67</sup> e del variare della luce, rappresentando la varietà del mondo naturale, il movimento degli alberi e delle acque, la resa delle nuvole e della colorazione del cielo nelle differenti ore del giorno e delle stagioni.

Dello stile *champêtre*, maestro universalmente riconosciuto è Claude Lorrain, che de Piles cita a proposito della perfetta esecuzione nella rappresentazione di siti modesti, mettendo però in luce come «ou par timidité, ou par habitude» abbia evitato di rendere gli *accidens*, che avrebbero conferito più verità ai suoi paesaggi.<sup>68</sup> La luce dei dipinti di Lorrain, le ombre proiettate dagli oggetti della composizione e gli effetti atmosferici ben noti della sua pittura, consentono di stabilire con esattezza il momento, la stagione e l’ora in cui si osserva il paesaggio dipinto; ma de Piles, alla ricerca di un tocco *léger et fretillante*, non considerava Lorrain come un modello per i giovani paesaggisti, specie per quella *pésanteur de l’esprit*, che gli attribuisce in chiusura della biografia nell’*Abregé*.<sup>69</sup>

Il vero campione dello stile *champêtre*, colui che era in grado di rendere più viva persino la distesa di un prato, attraverso l’abilità di riprodurre in modo realistico le varie tonalità di verde che in natura caratterizzano l’erba, è Rubens, di cui de Piles cita «la vûe de Malines», già identificata nella tela della Galleria di Palazzo Pitti a Firenze con il *Ritorno dei contadini dai campi* (Fig. 4).<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Con il termine *accidens* de Piles fa riferimento alle ombre generate da oggetti che ‘interrompono’ improvvisamente la luce del sole, come ad esempio le nuvole in movimento; cfr. DE PILES 1708, pp. 208-209.

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 207-209. Il critico francese aveva dedicato a Claude Lorrain una breve biografia nell’*Abrégé* del 1699, servendosi di quella di Sandrart, ma senza esprimere grande stima nei confronti del Lorenese, da lui giudicato un pittore di scarso talento, che ha però ottenuto grandi risultati in seguito a lunghe e faticose sessioni di studio nella campagna romana; cfr. DE PILES 1699, pp. 522-524.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 524.

<sup>70</sup> Già presentato da de Piles come il manifesto dello stile *champêtre* nelle *Conversations* del 1677; cfr. ID. 1677, pp. 146-151; COJANNOT-LE BLANC 2014, p. 226.



Fig. 4. PIETER PAUL RUBENS, *Ritorno dei contadini dai campi*, 1640 circa. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 14.1912.

De Piles è il primo a codificare una pratica da seguire nello studio della natura dal vero, riferendosi al processo analitico dell'osservazione che porta alla conoscenza dei fenomeni naturali per rappresentarli nel modo più reale possibile. Un approccio che è paragonabile a quello del *Libro di pittura* di Leonardo,<sup>71</sup> anche nella distribuzione della materia trattata, dal momento che de Piles articola il capitolo *Du paysage* in una serie di paragrafi dedicati allo studio dei singoli elementi naturali: *Du ciel et des nuages*, *De lointains et de montagnes*, *Du gazons*, *Des roches*, *Des terrains*, *Des terrasses*, *Des eaux*, *Des plantes*, *Des arbres*.<sup>72</sup>

L'osservazione della natura e dei fenomeni naturali richiesta al paesaggista, nella fase dello studio dal vero nella campagna, è assimilata da de Piles

---

<sup>71</sup> La versione originale del *Libro di pittura* non poteva però essere stata consultata da de Piles, dal momento che venne riscoperta solo alla fine del XVIII secolo nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Fin dagli anni Settanta del Cinquecento circolavano versioni manoscritte e abbreviate del testo, sulle quali venne condotta l'*editio princeps* a Parigi, sia in lingua italiana sia in lingua francese, pubblicate entrambe nel 1651. Per lo studio della tradizione manoscritta del trattato di Leonardo si veda FARAGO – BELL – VECCE 2018, con bibliografia precedente.

<sup>72</sup> DE PILES 1708, pp. 209-237. Per un'analisi dei singoli paragrafi si rimanda a SPATARO 2021a, pp. 47-86.

a quella del naturalista. Gli schizzi realizzati *d'après nature*<sup>73</sup> fanno parte di un processo cognitivo che porterà il pittore alla comprensione delle forme e dei colori del paesaggio osservato. Si avverte nelle parole del critico francese l'adesione a un approccio che risente della cultura scientifica dell'immagine, diffusa in Francia a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Seicento – con la fondazione dell'Académie des sciences di Parigi – nel momento in cui si abbandona la rappresentazione idealizzata degli oggetti naturali, per accogliere la registrazione delle caratteristiche individuali di ogni soggetto.<sup>74</sup>

Nel paragrafo *Des Arbres*,<sup>75</sup> de Piles utilizza come fonte i cosiddetti «capitoli aggiunti» dei manoscritti apografi del *Trattato* di Leonardo – arrivati in Francia in seguito alla pubblicazione del 1651 –, in cui lo studio degli alberi riguarda sia la resa delle forme sia quella degli effetti atmosferici e luministici della trasparenza delle foglie colpite dalla luce del sole sulle diverse pagine fogliari, e i loro colori cangianti.<sup>76</sup> *L'attention particulière* nello studio degli alberi, richiesta al pittore da de Piles,<sup>77</sup> va nella direzione della restituzione delle caratteristiche morfologiche di ogni diversa specie, che doveva essere riconoscibile, così come le piante in primo piano nella rappresentazione del paesaggio. Ciò rendeva la composizione maggiormente *agréable*, considerando che gli appassionati di botanica potevano anche dilettersi nel riconoscere le specie vegetali riprodotte in modo dettagliato, come era solito fare Guy-Crescent Fagon (1638-1718), medico di Luigi XIV, davanti alle opere di François Desportes.<sup>78</sup>

Il paragrafo *De l'étude du paysage*<sup>79</sup> contiene i passi più rilevanti per il consolidamento dell'iter formativo del paesaggista, che si completa di due momenti principali: lo studio dei maestri attraverso la copia da disegni e da stampe, e lo studio *d'après nature* nella campagna, quest'ultimo descritto in modo dettagliato da de Piles.

Già Sandrart, nella *Teutsche Academie*, prevedeva l'inserimento di elementi desunti da disegni eseguiti dal vero e dalle stampe, utilizzati come repertori di forme per comporre paesaggi.<sup>80</sup> Con de Piles, la copia dai mo-

<sup>73</sup> Espressione che de Piles utilizza per indicare la presenza simultanea dell'artista e dell'oggetto ritratto; cfr. BELTRÁN 2019, pp. 276-280.

<sup>74</sup> GUICHARD 2015, in particolare pp. 35-41.

<sup>75</sup> DE PILES 1708, pp. 231-237, 253-254.

<sup>76</sup> SPATARO 2020; EAD. 2021a, pp. 68-73.

<sup>77</sup> DE PILES 1708, p. 232.

<sup>78</sup> Su queste abitudini, riportate dal figlio di Desportes, Claude-François, nel discorso accademico del 1749, si veda SPATARO 2021a, p. 66.

<sup>79</sup> DE PILES 1708, pp. 237-252.

<sup>80</sup> HECK 2006, pp. 314-317.

delli e dalle incisioni tratte dagli originali diventa invece il primo momento della formazione accademica per il pittore che intende apprendere il modo più corretto di rappresentare il paesaggio, prima di confrontarsi direttamente con la natura.<sup>81</sup> I modelli indicati dal critico francese sono anch'essi derivati da Sandrart: per la resa degli alberi – perno della composizione del paesaggio – de Piles cita i nordici Bril, Brueghel e Fouquier, con l'aggiunta delle stampe di Agostino Carracci e di Cornelis Cort tratte da Tiziano.<sup>82</sup>

A eccezione dei modelli fiamminghi, viene a delinarsi quindi una didattica non dissimile da quella promossa fino a quel momento dall'accademia per la pittura di storia, che fonda le sue radici nella copia dai maestri attraverso il disegno.

Lo studio della natura dal vero si configura invece come una pratica più avanzata, adatta ai pittori che avevano già acquisito esperienza come paesaggisti. La ripresa *d'après nature* è finalizzata alla creazione di un vasto repertorio di immagini, da raccogliere in un libro di schizzi, da utilizzare nella composizione del paesaggio nello studio, luogo di creazione dell'opera finita.<sup>83</sup> La pratica prevede che il pittore torni più volte nello stesso luogo, nelle diverse ore del giorno delle differenti stagioni:

Je voudrais encore qu'il étudiât de la même manière les effets du Ciel dans les différentes heures du jour, dans les différentes saisons, dans les différentes dispositions des nuages, dans un tems serain et dans celui des tonnerres et des orages. J'en dis autant pour les lointains, pour les divers caracteres des roches, des eaux, et des principaux objets qui entrent dans le Paysage.<sup>84</sup>

La durata effimera di alcuni fenomeni naturali potrebbe portare il pittore a perdere la possibilità di catturare i «beaux effets de la nature», di cui dovrà essere attento ricercatore. Per guadagnare tempo, de Piles consiglia di tracciare rapidamente i contorni di ciò che si vede e di segnare gli elementi con le lettere dell'alfabeto. Successivamente:

L'on ajoutera à chaque lettre qui sera répétée au bas du papier: telle chose est colorée de telle ou telle couleur ou bien, pour abreger, on mettra seulement,

---

<sup>81</sup> DE PILES 1708, pp. 237-242.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 241-242. Per i modelli citati da Sandrart, cfr. НЕСК 2006, pp. 305-309. Una prima formulazione del passo, poi sviluppato nel *Cours de peinture*, si trova già in DE PILES 1684, p. 32.

<sup>83</sup> «Après ces études séparées que le Paisagiste a dû faire dans l'occasion, je lui demande de ramasser ensemble celles qui regardent les mêmes matieres, et d'en faire comme un livre, afin qu'étant ainsi rangées, il puisse les trouver plus promptement, et s'en aider dans le besoin», DE PILES 1708, p. 245.

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 244-245.

bleu, rouge, violet gris, ou même d'autres marques plus abregées, et connues seulement par celui qui s'en voudra servir.<sup>85</sup>

L'attenzione alle esigenze del pittore porta de Piles a indicare quali strumenti fossero necessari all'attività da lui menzionata. Consigliava, infatti, l'uso di una scatola piatta, che contiene la tavolozza, i pennelli, l'olio e i colori, come quella descritta da Symonds, che presto diverrà l'oggetto più rappresentativo dell'attività dei paesaggisti, specie nel secolo successivo.<sup>86</sup>

Nel capitolo di de Piles si trovano indicazioni sui materiali più adatti a dipingere dal vero, basate sulla conoscenza della pratica dei pittori da lui frequentati (ma di cui non fa nomi): carta spessa per colori ad olio – per poter tornare più volte sullo stesso soggetto anche dopo che la superficie pittorica si fosse asciugata –, lapis e fogli da disegno, pastelli e acquerello, spesso usati insieme.

Com'è noto, nel periodo tra la fine del Seicento e i primi due decenni del Settecento, non sono a noi pervenuti molti esempi di studi *d'après nature* che non siano disegni.<sup>87</sup> Fa eccezione la straordinaria raccolta di disegni di François Desportes, conservati oggi presso la Cité de la Céramique di Sèvres, realizzati grossomodo tra il 1690 e i primi anni del secolo successivo.<sup>88</sup> Si tratta di studi a olio su carta, come il *Cielo nuvoloso al tramonto* (Fig. 5),<sup>89</sup> che testimoniano l'esecuzione rapida nella resa degli effetti cromatici al trascolorare della luce; altri invece mostrano l'attenzione meticolosa nella resa del particolare nello studio delle piante dal vero (Fig. 6),<sup>90</sup> esemplari che poi Desportes avrebbe inserito nei primi piani delle sue celebri cacce reali, nature morte e ritratti dei cani di Luigi XIV, illustrando quel repertorio che de Piles raccomandava di realizzare al pittore di paesaggio.<sup>91</sup>

<sup>85</sup> Ivi, p. 250.

<sup>86</sup> Un esemplare noto è la scatola in legno di mogano del pittore inglese vissuto negli Stati Uniti, Thomas Cole (1832-1840 circa), oggi conservata presso il Metropolitan Museum di New York; cfr. OTTANI CAVINA 2001, p. XXI.

<sup>87</sup> Sulla pratica del disegno dal vero della campagna intorno Parigi in questo periodo, cfr. PIETRABISSA 2021.

<sup>88</sup> Cfr. *L'atelier de Desportes* 1982 e il catalogo di dipinti di paesaggio in LASTIC SAINT JAL – JACKY 2010b, pp. 26-46.

<sup>89</sup> LASTIC SAINT JAL – JACKY 2010b, p. 29, n. P83.

<sup>90</sup> Si tratta di uno dei nuclei tematici più cospicui nell'intera produzione del pittore a noi pervenuta; cfr. le relative schede in LASTIC SAINT JAL – JACKY 2010b, pp. 14-54, nn. P 29bis, P32, P38-39, P45, P70, P77-81, P88-93, P101, P133-139, P142-146, P150, P179-184, P188-189, P193-226, oltre ai disegni, pp. 241-242, nn. D1-08, del medesimo catalogo. Si veda inoltre G. Dardanella, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 281-282.

<sup>91</sup> Sul rapporto tra de Piles e Desportes, cfr. LASTIC SAINT JAL – JACKY 2010a, pp. 53-65, e SPATARO 2021a, pp. 33, 59, 72-73; per un repertorio delle cacce e delle nature morte del pittore, si veda il catalogo ragionato dei dipinti, LASTIC SAINT JAL – JACKY 2010b, pp. 8-240.



Fig. 5. FRANÇOIS DESPORTES, *Cielo nuvoloso al tramonto*, 1692-1700 circa, olio su carta. Sèvres, Manufacture et musée nationaux, inv. V2P§2-1814-n° 67.

Della prima fase, relativa alla copia di disegni originali o di stampe dai maestri veneziani, in particolare da Tiziano, rimangono alcuni interessanti esempi nei fogli di Boucher e di Watteau, che riproducono paesaggi di Domenico Campagnola, appartenuti alla collezione di Crozat.<sup>92</sup>

È proprio Boucher a consegnare l'immagine del pittore di paesaggio e del suo operato in questi decenni, nelle due versioni del *Pittore nell'atelier*, una conservata al Louvre (Fig. 7), l'altra in collezione privata,<sup>93</sup> tradotta in

---

<sup>92</sup> Watteau copiava Campagnola direttamente dai disegni originali della collezione di Crozat, a cui aveva accesso; cfr. PULLINS 2016; EDWARDS 2006, pp. 50-52. Probabilmente Boucher copiava invece da una delle incisioni fatte realizzare da Caylus; si veda SCHREIBER JACOBY 1979.

<sup>93</sup> Già collezione Rothschild, passata di recente sul mercato, Christie's, New York, 19 aprile 2018, lot 35.



Fig. 6. FRANÇOIS DESPORTES, *Due ceppi d'albero e un cardo*, 1692-1700 circa, olio su carta. Sèvres, Manufacture et musée nationaux, inv. III23F§7-1814-n°62.

incisione da Marie Madeleine Igonet nel 1752 (Fig. 8).<sup>94</sup> L'artista è ritratto mentre opera nello studio, intento a dipingere un paesaggio: nella tela parigina lo si vede concentrato nella copia dal libro di schizzi raccomandato da de Piles al pittore; nell'altra versione, i fogli con gli studi sono tenuti da un giovanissimo garzone che li mostra al maestro. In entrambi i casi si nota come il processo compositivo del paesaggio avvenga all'interno dell'*atelier*, benché, rispetto alla versione del paesaggista fornita dall'anonimo fiammingo nella tela di Rhode Island (Fig. 3), è qui chiaro come lo sviluppo del genere pittorico e l'elevazione dell'immagine del paesaggista vengano trasmessi attraverso la rappresentazione della pratica stessa, e la formazione dell'artista, testimoniata dalla copia dal repertorio di disegni. Non a caso l'incisione di Igonet si intitola *La Peinture*, trasformando il dipinto di Boucher in un'allegoria della pittura stessa, quasi a ripetere le parole di de Piles ne *L'Idée du peintre parfait*: la pittura di paesaggio contiene tutti i generi della pittura.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Si veda la scheda di A. Laing, in *François Boucher* 1986, pp. 149-151; si veda inoltre ROLAND MICHEL 1994, pp. 216-217.

<sup>95</sup> Si veda *supra*, nota 57.



Fig. 7. FRANÇOIS BOUCHER, *Le Peintre dans son atelier*, 1725-1730 circa. Paris, Musée du Louvre, inv. MI 1024.



Fig. 8. MARIE MADELEINE IGONET da FRANÇOIS BOUCHER, *La Peinture*, 1752. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 53.600.1099.

Benché de Piles possa essere sicuramente riconosciuto come il primo teorizzatore della pratica della ripresa del paesaggio dal vero, ancora all'inizio del Settecento la sua visione dell'attività del paesaggista è legata alla correzione della natura attraverso le *bonne manières* apprese dallo studio dei maestri. È egli stesso a sottolinearlo nel capitolo *Du paysage*, affermando l'opportunità d'«étudier d'après Nature en la choisissant, et en la rectifiant sur l'idée que ce grand Maître en ont eue».<sup>96</sup>

Tuttavia, sono le parole de Piles, e la loro diffusione attraverso le traduzioni del *Cours de peinture*,<sup>97</sup> come si è visto, a contribuire all'affermazione della nuova immagine del pittore di paesaggio, a contatto con la natura, conoscitore dei fenomeni naturali e moderno interprete laico di un paesaggio demitizzato.

<sup>96</sup> DE PILES 1708, p. 242.

<sup>97</sup> Il capitolo sul paesaggio di de Piles è usato come fonte nelle definizioni dei dizionari di belle arti di Marsy e Lacombe; cfr. MARSY 1746, pp. 37-38; LACOMBE 1752, p. 478. Sulle traduzioni del *Cours de peinture* e la sua prima fortuna in Italia, cfr. SPATARO 2021a, pp. 16-24.

CAMILLA PIETRABISSA

LA NATURA URBANA A PARIGI NELLE SERIE A STAMPA  
DA JEAN MARIETTE A CHARLES-ANTOINE JOMBERT

1. TRA PAESAGGIO E «NATURA URBANA»

La storia del paesaggio nell'arte del Settecento in Europa è segnata da una tensione tra due approcci alla conoscenza che sfocerà, come ha scritto magistralmente Giovanni Romano nel suo saggio del 1978, in una «grande crisi culturale»: da una parte si distinguerà «l'utopismo democratico degli illuministi e dei materialisti pronti a socializzare fra tutti gli stessi strumenti culturali», dall'altra «il libertarismo personalistico e distruttivo di certo romanticismo, facile a una promessa di catarsi universale, ma per ciascuno nel proprio piccolo cuore, in un campo generale di repressione psicologica e sociale».<sup>1</sup> Il paesaggio nell'arte si configura dunque come spazio di confronto tra due visioni del mondo: da una parte quella che vede nella pratica artistica uno strumento di conoscenza della natura e dei luoghi, descritta da Emilio Sereni a proposito del paesaggio agrario italiano, e dall'altra una visione romantica che rimane affascinata dal soggettivismo radicale dietro il quale il dato naturale quasi sparisce.<sup>2</sup> Nei suoi contributi sul paesaggio, Romano ha scelto di restituire lo sguardo osservante che caratterizza il primo gruppo tramite un'analisi puntuale delle attitudini di artisti e scrittori di cultura illuminista, concentrando l'attenzione sull'Italia di fine Settecento e constatando che le istanze materialiste provenienti dalla Francia e dall'Inghilterra attecchirono soltanto in Toscana e in Piemonte. In alcune splendide pagine sul lavoro di collaborazione tra ingegneri, architetti e militari come Giovenale Boetto, Giovanni Tomaso Borgonio e Carlo Morello che descrivono con precisione cartografica e con attenzione topografica la

---

<sup>1</sup> ROMANO 1978, p. 147.

<sup>2</sup> Il saggio che apre il volume di Giovanni Romano *Studi sul paesaggio, Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI* (prima pubblicazione in «Quaderni storici» nel 1976) fu scritto in risposta all'influente contributo di SERENI 1961.

geografia del territorio per la monarchia sabauda,<sup>3</sup> Romano ha fatto rivivere un contesto in cui arte, scienza e tecnica tenevano insieme erudizione ed esperienza. Il paesaggio è, del resto, il genere in cui si giocherà il futuro della figurazione stessa in Europa;<sup>4</sup> tale processo troverà un paradigma nell'arte francese dell'Ottocento, quando l'interesse illuminista per la natura si tramuterà più volte in nome del realismo fino al dissolvimento della forma nelle avanguardie del Novecento.

Tornare nella Parigi del periodo a cavallo tra Sei e Settecento significa quindi lavorare nel solco delle riflessioni di Giovanni Romano sulle pratiche di osservazione del paesaggio. Egli già notava tra l'altro come il progressivo disinteresse per il paesaggio 'illuminista' derivasse in parte dalla costruzione di politiche collezionistiche moderne basate principalmente su attribuzione e iconografia, due criteri che sfavoriscono il paesaggio, genere antinarrativo e che rende difficile l'attribuzione. A cinquant'anni di distanza dai testi di Romano, e in relazione al cosiddetto *spatial turn* nelle scienze umane,<sup>5</sup> si può tentare di ripercorrere la storia del paesaggio a partire, innanzitutto, dalle pratiche interdisciplinari del disegno e della stampa in rapporto alla trasformazione storica del territorio europeo. In particolare, il caso della Francia, come già il Piemonte di Romano, richiede di considerare la sensibilità paesaggistica come risultato della vicinanza tra arte, architettura, ingegneria e storia naturale, cioè sguardi che insistono sulla natura e ne modificano la percezione. Per provare ad allargare la nozione di paesaggio dalla concezione prettamente estetica dello spazio naturale, con il portato ideologico che ne deriva, ho ritenuto necessario adottare un'altra espressione che possa includere tutte quelle opere di natura ibrida – topografica, geografica, architettonica e di puro esercizio d'osservazione – che non sono rientrate nei canoni storico-artistici del paesaggio, in seguito alla crisi culturale descritta da Romano.

---

<sup>3</sup> Del lavoro cartografico e artistico per il *Theatrum Sabaudiae* viene sottolineato il carattere comunicativo, dato dai rilevamenti *in visu*, al di là della finalità di celebrazione artistica o dinastica; ROMANO 1978, p. 100 sgg.

<sup>4</sup> Tra i contributi degli ultimi decenni sulla questione del rapporto tra paesaggio e figurazione, si vedano almeno GAMBONI 2002; WAT 2017; WRIGHT 2018, pp. 72-103.

<sup>5</sup> Con *spatial turn* si intende la tendenza nelle scienze umane e sociali a leggere i fenomeni storici in termini geografici, con particolare attenzione al rapporto tra locale e globale, centro e periferia. Sul Settecento, cfr. WITHERS 2007; ID. 2009, pp. 637-658; sulla storiografia artistica, cfr. BESSE 2010, pp. 211-224. Michel Foucault, che ha dedicato i suoi studi alle funzioni spaziali dell'ordine sociale, aveva intravisto l'emergere di un interesse più ampio: «L'epoca attuale sarà, forse, piuttosto l'epoca dello spazio. Siamo nell'epoca del simultaneo, siamo nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, della dispersione», Michel Foucault, *Des espaces autres*, conferenza al Cercle d'études architecturales, Tunisi, 14 marzo 1967 (FOUCAULT 2001, p. 19).

L'espressione «natura urbana», coniata dallo storico William Cronon per indicare la commistione tra città e natura, permette di riunire a livello iconografico storia dell'arte e storia urbana.<sup>6</sup> Inoltre, l'espressione sta a indicare l'inseparabilità storica tra città e campagna, dato che cultura e natura sono profondamente integrate nella forma urbana della città europea. Studiare la natura urbana significa infine analizzare il paesaggio nella sua dinamica evolutiva, come avviene per il lungo processo che nel Settecento portò a una maggior integrazione morfologica e culturale tra territorio urbano e suburbano a Parigi.<sup>7</sup> A partire dal 1670, il progressivo abbattimento delle mura difensive voluto da Luigi XIV e dai suoi architetti diede inizio a un ripensamento dei limiti amministrativi della città che continuò fino alla Rivoluzione.<sup>8</sup> Nelle guide, nei trattati e negli archivi dell'epoca emergono la nozione di dintorni (*environs*) e quella di ambiente (*environnement*), per definire lo spazio naturale limitrofo e complementare a quello urbano.<sup>9</sup> Città e campagna sono luoghi geograficamente contigui: così come i giardini e i parchi di recente costruzione portarono la natura in città, così i cittadini del Settecento cominciarono a frequentare le campagne e i villaggi dei dintorni, fino ad allora destinati principalmente al lavoro agricolo e allo svago dell'aristocrazia.

Alla luce di queste considerazioni sullo statuto del paesaggio artistico come reazione a una profonda trasformazione del rapporto tra città e campagna nel corso del Settecento, nelle pagine che seguono vorrei suggerire una traccia per la storia visuale della natura urbana di Parigi. Il punto di vista prescelto indaga il rapporto tra editori, incisori, disegnatori professionisti e *amateurs* in quello stesso ambiente culturale parigino che tra 1650 e 1750 pone le basi per la storiografia artistica moderna. La grafica di paesaggio, pur restando un genere minore nel mondo delle accademie, rese possibile l'allargamento della pratica artistica a diversi gruppi sociali nel nome di un rinnovato interesse per il territorio locale.<sup>10</sup> Gli aristocratici

---

<sup>6</sup> CRONON 1991. Cfr. anche MELOSI 1993, pp. 1-23. In ambito francese, si veda anche MATHIS – PÉPY 2017.

<sup>7</sup> Sui processi di trasformazione urbana tra Sei e Settecento, cfr. ZELLER 2003, pp. 635-637; ROCHE 1987; LAVEDAN 1975.

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

<sup>9</sup> Cfr. PIETRABISSA 2018, pp. 57-70. Sull'uso dell'area semantica relativa al termine *environnement* in atti ufficiali del Settecento, si veda il contributo di OZOUF-MARIGNIER 1992, pp. 57-88.

<sup>10</sup> Per una panoramica sul ruolo minore della grafica di paesaggio nella storia dell'arte francese, cfr. ROLAND MICHEL 1994, pp. 211-239. Della studiosa si veda anche l'interessante capitolo dedicato alle vedute di città: ID. 1987, pp. 232-242.

dediti ad attività ricreative in tempo di pace, gli editori in cerca di lettori, gli artisti in cerca di nuovi committenti, gli ingegneri e gli architetti al lavoro sul campo, e infine anche i gruppi sempre più numerosi di curiosi delle arti e delle scienze, trovarono nella stampa e nel disegno di paesaggio una pratica comune, utile ma anche accessibile e piacevole. Come suggerito da Romano, il periodo a cavallo tra Sei e Settecento va dunque considerato come un momento cruciale dello sviluppo di quello sguardo osservante sulla natura urbana che costituì uno dei due poli della cultura visiva europea prima della crisi moderna.

## 2. I DINTORNI NELLE PRIME SERIE A STAMPA

Le prime serie a stampa che fanno riferimento al territorio parigino vengono pubblicate verso metà Seicento. Come si legge nel titolo posto sul frontespizio di una serie di paesaggi che rappresentano altrettanti luoghi della città, si tratta di *Veües et perspectives nouvelles tirées sur les plus beaux lieux de Paris et des environs*.<sup>11</sup> L'idea era innovativa nel contesto francese; l'immagine propone però ancora un'iconografia di gusto italiano, con rovine antiche inserite in un paesaggio rustico e soleggiato, dove tre gentiluomini con interessi antiquari sono assorbiti dalla conversazione attorno a un sarcofago romano (Fig. 1). I luoghi rappresentati nelle sette incisioni della serie – il Cours la Reine, la Tour de Nesle, il ponte di Charenton – si distaccano da questo modello classico e uniscono natura e cultura locali, per rappresentare i nuovi siti pittoreschi di svago pubblico nel tessuto di una Parigi in espansione sia spaziale sia demografica. Il Cours la Reine, ad esempio, era stato inaugurato da Maria de' Medici nel 1618 in quanto primo corso per la *promenade* urbana costruito in città, e divenne poi il modello per i *boulevards* realizzati nel secolo successivo.<sup>12</sup> Oltre a questa scelta iconografica innovativa, la serie costituisce un'opera pienamente autonoma dalla pittura, come si evince dalle dimensioni abbastanza ampie delle stampe (larghezza 25 cm), dalla complessità della composizione, dalla firma dell'incisore Claude Goyrand (?1610-?1662) posta al centro dell'immagine, e infine dal numero degli stati conosciuti (ben 9). Del resto, la storia dell'immagine di natura urbana, cioè di uno sguardo intento all'osservazione dell'ambiente locale, si sviluppa principalmente all'interno del mondo della stampa.

<sup>11</sup> Parigi, Musée Carnavalet, inv. G. 263. Cfr. WEIGERT 1968, t. V (Gilibert-Jousse), n. 28 (Goyrand).

<sup>12</sup> Sulle origini della pratica sociale della *promenade*, cfr. TURCOT 2010, pp. 65-84; ID. 2007, pp. 521-541.



Fig. 1. CLAUDE GOYRAND da ISRAËL SILVESTRE, *Veües et perspectives nouvelles tirées sur les plus beaux lieux de Paris et des environs*, 1645, frontespizio. Paris, Musée Carnavalet, inv. G.263.

Goyrand, attivo a Parigi a partire dal 1650, aveva lavorato con ogni probabilità a partire da alcuni disegni di Stefano Della Bella, che, assieme a Jacques Callot (1592-1635), aveva elaborato un modello innovativo adottato dagli stampatori parigini per comporre i paesaggi.<sup>13</sup> Infatti, nel sistema di produzione del laboratorio dell'incisore e stampatore lorenese Israel Henriet, in cui era attivo Goyrand, vigeva la divisione del lavoro per generi e a partire dai disegni e dalle *petites gravures* degli artisti più conosciuti dell'epoca, tra cui quelli di Callot.<sup>14</sup> Questo sistema organizzativo ci permette di focalizzare l'attenzione su alcune figure, come ad esempio Goyrand, che nella seconda metà del Seicento si specializzarono proprio nell'incisione di paesaggi. Ma Goyrand lavorava anche in proprio, oppure

<sup>13</sup> Sulle poche informazioni sulla vita di Goyrand, cfr. WEIGERT 1968, pp. 16-17. Sulle stampe, si veda nota 11. Per un quadro generale sul collezionismo di paesaggi nell'ambiente parigino, cominciato subito dopo la morte prematura di Callot, si veda GRIFFITHS – CHAPMAN 2013, pp. 273-293.

<sup>14</sup> Si vedano le note di Pierre-Jean Mariette: «Ce fut sous luy [Henriet] que Silvestre apprit à dessiner; il luy fist graver beaucoup de planches de veues, et dans le desseins de composer une suite de Veues les plus beaux bâtiments de France, il luy en fit faire les dessins qu'il fit ensuite exécuter une partie par son neveu et une autre par Marot, Goyrand, Colignon, Perelle et quelques autres graveurs qu'il faisoit travailler, souvent ensemble sur une même planche, suivant la partie de leur talent, l'un gravant l'architecture, l'autre les figures, les paysages et les terrasses», Mariette, *Notes Manuscrites*, t. IV, f. 312, Bibliothèque nationale de France (BnF), RESERVE YA2-4-PET FOL. Si veda anche WEIGERT 1968, p. 16.

con gli stampatori-editori Jean e Pierre II Mariette, che diedero un impulso importante alla produzione di immagini di Parigi: mappe, stampe, ma anche illustrazioni per le prime guide turistiche. Jean Mariette, che fu il successore di Pierre nel 1657, pubblicò numerose edizioni di architettura, cartografia e paesaggio. Questa tradizione familiare, tipica di un mercato basato sulla diversificazione dell'offerta, continuò fino alla seconda metà del Settecento: quando nel 1733 Pierre-Jean Mariette vendette i rami per la pubblicazione delle mappe, continuò però a venderle nel suo negozio alle *Colonnes d'Hercules*, assieme alle guide di Parigi di autori come Germain Brice e a stampe topografiche della città.<sup>15</sup> Secondo Marianne Grivel, che ha studiato il mercato per le stampe di paesaggio nel Seicento sulla base dei permessi e dei privilegi rilasciati agli editori-stampatori, il termine *post quem* per questo genere di stampe si può far risalire al 1640, quando Henri Mauperché (1602-1686) ottenne il permesso di stampare le proprie composizioni, spesso traduzioni da dipinti.<sup>16</sup> Pittore accademico che aveva viaggiato a Roma, Mauperché rappresenta quella generazione di paesaggisti dallo stile eclettico (come ad esempio anche Sébastien Bourdon), i quali potevano compiacere una varietà di committenti che decoravano le gallerie dei propri Hôtels cittadini.<sup>17</sup> Pur lavorando attivamente come stampatori, le composizioni di questi pittori restavano confinate all'ambito artistico classico, in cui si prediligevano paesaggi idealizzanti e di pura invenzione senza interesse per il crescente gusto topografico.

Più vicino alla figura di Goyrand e all'ambiente degli stampatori interessati alla natura urbana sembra invece il pittore-incisore Albert Flamen (1620?-1669), che nel 1657 ottenne un permesso per la stampa di «plusieurs veues, paysages, portraits, figures, pesches, batailles, embarquements, convois, animaux et oiseaux sur le naturel, desseings pour apprendre à peindre». <sup>18</sup> Attivo a Parigi (dove probabilmente era anche nato) intorno al 1648, Flamen produsse due serie di vedute della città, l'una intitolata *Veue [sic] des divers paisages [sic] au naturel d'alentour de Paris* (pubblicata da Pierre Mariette e non datata) e l'altra *Paisages dessinés d'après le naturel aux environs de Paris* (forse edita in proprio dopo aver ottenuto il *privilège*).<sup>19</sup>

<sup>15</sup> SMENTEK 2014, p. 32.

<sup>16</sup> GRIVEL 2013, p. 63.

<sup>17</sup> Su Mauperché, cfr. BARRIELLE 2013, pp. 109-127. Per un catalogo dell'opera dell'artista, si veda ROBERT-DUMESNIL 1835-1871, I, p. 39 sgg.

<sup>18</sup> GRIVEL 2013, p. 65. Ad oggi, l'opera a stampa di Flamen comprende 627 pezzi; cfr. LING 2012, pp. 168-172.

<sup>19</sup> WEIGERT 1961, t. IV, *Ecmán-Giffart*, nn. 492-503 e 504-513. ROBERT-DUMESNIL 1835-1871, V, elenca 584 stampe di Flamen.

Questa seconda serie, dedicata a Louis de Tronson, *secrétaire du Cabinet du Roi* e mecenate di Flamen, mostra una selezione di siti – Essonne, Gentilly, Vaugirard, la maison de Mr de Chateuneuf à Montrouge, la maison de Mr de Sève à Issy, l'aqueduc d'Arcueil, Corbeil, Chastillon and Fontenay-aux-Roses – che erano molto probabilmente associati alle proprietà e ai feudi del suo mecenate o dei suoi alleati a corte (Fig. 2). Se quindi da una parte il sostegno di un editore o di un committente determinava la scelta dei luoghi d'interesse, per i progetti più liberi Flamen si concentrò sulla creazione di una mappatura nuova di Parigi. Nelle collezioni parigine si può ritrovare una serie di trentatré disegni a inchiostro e acquerello di vedute della città di Flamen, create con ogni probabilità in vista di una serie a stampa.<sup>20</sup> Lo stile dei disegni di natura urbana di Flamen è ben riconoscibile dal tratto libero e dalla calligrafia esuberante, benché ad oggi i cataloghi riportino ancora attribuzioni scorrette. Si tratta di un gruppo di fogli straordinari per l'originalità dei punti di vista: nella *Veüe de Montmartre du coste des Porcherons* la scena è costruita da un punto di vista distante, che a partire da un luogo elevato si spinge fino al profilo di un quartiere denso al centro della scena (Fig. 3); l'iscrizione nel margine inferiore del disegno



Fig. 2. ALBERT FLAMEN, *Veüe des moulins à pouldre d'Essonne, et de la Commanderie de Saint Jean en lisle*, da *Paysages dessinés d'après le naturel aux environs de Paris*, 1648 circa, aquaforté. Paris, Musée Carnavalet, inv. G.12017.

<sup>20</sup> I disegni si trovano sparsi tra il Musée Carnavalet, il Musée du Louvre, la Bibliothèque nationale de France e una collezione privata; si veda DE MONTGOLFIER 1957, pp. 4-12.



Fig. 3. ALBERT FLAMEN, *Veüe de Montmartre du costé des Porcherons*, 1648-1649 circa, penna e inchiostro, acquerello. Paris, Musée Carnavalet, inv. D.8373.

accoglie il titolo.<sup>21</sup> Il villaggio della collina di Montmartre è situato al centro di una zona semi rurale, attraversata da una strada al centro della quale si incontrano due figure e si distingue un pastore con il suo gregge. In una serie che include alcune vedute del centro cittadino attorno alla Senna, l'idea di integrare villaggi suburbani e città è del tutto nuova.

Se il gusto per queste vedute locali è in parte dovuto alla scoperta delle zone limitrofe di una città in cui poco a poco cadevano le mura difensive militari, rendendo così più facilmente raggiungibile la campagna, esso era dovuto anche all'interesse specifico della nobiltà cittadina per la pratica del disegno. Nella seconda metà del Seicento, Mariette, Henriet, Langlois, Perelle e altri editori parigini pubblicavano varie serie di natura urbana a partire da disegni dedicati a membri della corte o ad altri esponenti della nobiltà o dell'amministrazione. L'interesse per queste immagini era al contempo topografico e didattico. Sembrerebbe logico infatti supporre ad esempio che orafi, orologiai e ceramisti usassero stampe come queste per trovare motivi da utilizzare nelle loro decorazioni. Più frequentemente, però, la

<sup>21</sup> Parigi, Musée Carnavalet, inv. D.8373. L'attribuzione del foglio a Flamen è basata sulle note di Destailleur nel fondo della BnF. Su Flamen, cfr. la scheda scritta da Hans Buijs nell'album venduto di recente dalla galleria Marty the Cambiaire, *Tableaux & dessins* 2018, pp. 136-137, disponibile on line, URL: Jean-Luc Baroni & Marty de Cambiaire - Master Paintings & Drawings - Parigi - Cataloghi (jlbmdc.com).

sostenibilità del progetto sul mercato derivava dall'interesse didattico appropriato alla nascente civiltà di corte. Una serie di scene rurali incise da Goyrand da disegni di Callot già dal titolo rivela questo intento: *Livre de paysages de Callot propre à la Noblesse et aux Ingénieurs pour apprendre à dessiner à la plume avec liberté, et en peu de temps*.<sup>22</sup> Inizialmente pubblicate da Nicolas Langlois e dedicate a Louis de Crevant, marchese d'Humières, maresciallo di Francia, la serie fu edita in un secondo stato di stampa verso il 1692 da Jean Mariette.<sup>23</sup> Questa serie, costruita a partire da fondi di collezione degli editori, benché fosse di minor qualità rispetto alle stampe menzionate finora, dovette avere una buona circolazione, data la notorietà di Callot come disegnatore.<sup>24</sup> A ciò si aggiunga poi che nelle collezioni pubbliche sopravvivono alcune copie di paesaggi dell'artista da parte di disegnatori anonimi, tra cui un piccolo foglio non finito di formato orizzontale alla Bibliothèque nationale de France dedicato alla rappresentazione del Pont-Neuf a Parigi, che porta nel margine l'iscrizione «Callot».<sup>25</sup> A proposito degli incisori francesi, Pierre-Jean Mariette nota che «cette manière de dessiner en petit à la plume était fort goûtée à Paris depuis qu'Henriette, qui avoit appris de Callot, l'avoit fait connoître à la cour, où il avoit pour disciples plusieurs seigneurs de distinction».<sup>26</sup> La competizione tra editori per ottenere i privilegi sulle serie a stampa di natura urbana e la ricerca di disegni di artisti conosciuti dimostrano quindi il sorgere di un genere di successo.

Il fatto che questi progetti fossero concepiti come serie contribuì a creare fin da subito l'effetto di un genere parallelo a quello dei paesaggi classici e complementare a quello delle guide turistiche e delle serie cartografiche. Queste stampe da subito mostravano una maggiore sensibilità al processo di integrazione tra città e campagna e in particolare, come attestano le dediche, rispondevano alla percezione del territorio propria di quella fase di costruzione del potere assoluto che esprimeva le proprie alleanze in termini territoriali. Mentre la produzione paesaggistica accademica in pittura e a stampa si modellava sulla tradizione idealizzante, gli editori che assem-

---

<sup>22</sup> Un esemplare dell'edizione pubblicata da Langlois è incluso in una raccolta di serie di paesaggi a Parigi, Institut national d'histoire de l'art, inv. 8 EST 64 (1-10).

<sup>23</sup> Sulla storia di queste serie di stampe e delle riedizioni, cfr. *Jacques Callot* 1992, nn. 402-435.

<sup>24</sup> Sul riuso e la copia di disegni di paesaggio di Callot nei laboratori di stampa, cfr. GRIFITHS-CHAPMAN 2013.

<sup>25</sup> Il disegno originale a carboncino dell'artista lorenese è conservato al British Museum (inv. 1861, 0713.2); si veda BREJON DE LAVERGNÉE – GADY – ROSENBERG 2014, n. 299. Si vedano anche altre copie di paesaggi simili nella collezione della BnF: *ivi*, n. 321, copia da Leclerc (PRÉAUD 1980, VIII, n. 1189); *ivi*, n. 322: copia da Leclerc (PRÉAUD 1980, VIII, n. 975.17); *ivi*, nn. 513-515.

<sup>26</sup> MARIETTE 1853-1862, V (Robusti-Van Oye), p. 212.

blavano le serie dei dintorni tramite il recupero di modelli di disegnatori famosi, o che commissionavano nuovi disegni a una nuova generazione di artisti e incisori, contribuivano alla creazione di atlanti del territorio parigino rispondenti alla necessità utilitaristica di formare uno sguardo consapevole su un territorio in trasformazione. È quindi nella dinamica sociale interna alle arti grafiche che si può analizzare la costruzione di questo sguardo fino alla metà del Settecento.

### 3. DISEGNO E STAMPA TRA LA CORTE E LE ACCADEMIE

Il rapporto tra stampe e disegni non può essere ridotto alla semplice finalità di preparazione delle prime, di studio compositivo, e di definizione del chiaroscuro tramite i secondi. Il genere del paesaggio mostra come il rapporto non vada sempre in questa direzione, perché la stampa poteva essere propedeutica al disegno. In modo analogo alle incisioni di modelli statuari antichi, le stampe di paesaggio che circolano nell'Europa della prima età moderna hanno questo doppio uso, di formare lo sguardo (in senso diacronico e geografico) e di allenare la mano del disegnatore tramite la copia.<sup>27</sup> Se si considera che le stampe erano destinate a un copiatore non professionista, si capisce che il rapporto tra i due va oltre l'interesse per la composizione e le variazioni tonali, toccando altri aspetti tecnici di base quali la linea e il tratteggio delle varie parti dell'immagine. Già dal Cinquecento, i collegi per i giovani aristocratici francesi offrivano corsi di matematica militare e fortificazioni, cioè di un'educazione teorica e pratica necessaria per pianificare la difesa in guerra. La geometria che veniva insegnata doveva rispondere alle necessità pratiche di un soldato e non alle questioni d'interesse ingegneristico o filosofico, ma la gioventù francese sembra aver apprezzato questo insegnamento in modo particolare.<sup>28</sup> Durante tutto il Seicento, quindi, la creazione di accademie professionali e di un curriculum standard per l'educazione della nobiltà francese aveva trasformato il disegno di paesaggio in un'attività didattica per eccellenza, per la quale vennero creati codici precisi di esecuzione.

In ambito artistico, gli autori dei manuali consigliavano agli aspiranti disegnatori di paesaggio di cominciare dalla copia delle stampe prima di la-

<sup>27</sup> Sugli usi delle stampe di paesaggio nell'Europa del Sei e Settecento, si vedano ZELL 2004, pp. 334-368; ONUF 2018; GAUNA 2012 (2013), pp. 189-234.

<sup>28</sup> Cfr. HARTH 1983, pp. 250-278; MOTLEY 1990, p. 150 sgg. Sull'importanza storica della geometria e di discipline affini per l'aristocrazia parigina e gli artigiani del periodo rococò, e sullo sviluppo di abilità di lettura visive ad esse correlate, si veda SCOTT 1995, p. 159.

vorare dal vero. Da André Félibien a Roger de Piles, l'insegnamento del paesaggio cominciava dalle copie dei migliori maestri del passato, i quali «ont donné des estampes au public; ainsi ceux qui commencent à peindre le paysage, apprendront d'abord plus en réfléchissant sur ces estampes et en les copiant, qu'ils ne feroient d'après les tableaux».<sup>29</sup> In termini di tecniche, le acqueforti di piccolo formato usavano spesso una vernice morbida per permettere lo scorrimento più libero dello strumento di incisione, rendendolo sempre più vicino alle qualità espressive e alla scorrevolezza del disegno moderno. Nella sua vita di Callot, Félibien scriveva che «pour le paysage qui se doit toucher d'une manière libre et facile, il paraît plus moelleux et moins sec lorsque l'on se sert du vernis mol», osservazione che suggerisce l'esistenza di una specifica estetica del paesaggio che legava disegno e acquaforte già nella seconda metà del Seicento.<sup>30</sup> Si inizia a configurare così un'estetica propria del genere, caratterizzata dalla ricerca di una maniera libera e fluida.

Anche in ambito tecnico, la creazione delle accademie reali durante il regno di Luigi XIV portò alla definizione di norme e convenzioni del disegno per trovare un compromesso tra i precetti derivanti dalle tradizioni artigianali e quelli sviluppati più di recente secondo principi teorici ispirati ai nuovi valori di civiltà della società di corte.<sup>31</sup> I precetti di disegno elaborati inizialmente tra gli architetti e gli ingegneri dell'Académie royale d'architecture, e adottati da quei membri dell'aristocrazia che ricevevano un approfondito addestramento militare, finirono per convergere con le esigenze estetiche del disegno di corte e della nobiltà. Dal punto di vista tecnico, questo processo si tradusse nell'uso quasi esclusivo della penna, finito con acquerelli molto delicati (*lavis*) per disegni di agrimensura fatti durante le campagne militari o topografiche, come ha dimostrato Émilie d'Orgeix.<sup>32</sup> *L'art de dessiner proprement*, manuale di disegno pubblicato nel 1697 dall'architetto e ingegnere ugonotto Henri Gautier de Nîmes (1660-1737), si ispirava ai trattati di Félibien e proponeva per il disegno tecnico gli stessi principi delle arti liberali, riassumibili in una certa tensione alla libertà espressiva.<sup>33</sup> Nella prefazione del volume, Gautier lo descriveva come un manuale per membri della

<sup>29</sup> DE PILES 1708, p. 240; si veda anche FÉLIBIEN 1685, I, *Préface*, pp. n.n.

<sup>30</sup> «Vie de Callot», FÉLIBIEN 1685, IV, pp. 58-59.

<sup>31</sup> Sulla permanenza di antiche tradizioni artigianali nel disegno francese moderno, si veda GALLAY 2020, pp. 277-295; si veda anche ROLAND MICHEL 1987, p. 13.

<sup>32</sup> I manuali francesi per architetti e ingegneri devono essere considerati come parte di un tentativo di integrare il disegno di architettura civile e militare nella Repubblica delle Arti e di valorizzare il disegno tecnico in quanto pratica accademica; cfr. D'ORGEIX 2016, p. 320. Si veda anche PICON 1989, pp. 15-17.

<sup>33</sup> GAUTIER DE NÎMES 1697, sul quale cfr. D'ORGEIX 2016.

nobiltà, ingegneri e dame «dans lequel trouvant le coloris dont [celuy qui désire colorer proprement] se doit servir pour donner la véritable expression à tout ce qu'il veut représenter, il ne saurait manquer d'arriver à cette liberté de pinceau». <sup>34</sup> Di conseguenza, i principi elaborati in accademia per i disegni topografici – l'uso di penna e inchiostro, i toni delicati dell'acquerello e un'attenzione generale alle regole della prospettiva – penetrarono poi nella pratica di disegnatori sia professionisti che dilettanti.

La carriera dell'incisore e ingegnere Sébastien Leclerc (1637-1714) rappresenta molto chiaramente questa commistione tra la sfera tecnica e quella artistica. Tra i vari libri a carattere didattico che pubblicò nella sua lunga attività, il volumetto portatile *Pratique de Géométrie sur le papier et sur le terrain*, dato alle stampe inizialmente a Parigi nel 1668 con 83 illustrazioni a piena pagina che rappresentano piccoli paesaggi, è stato il manuale di geometria più venduto nel periodo qui considerato. <sup>35</sup> Secondo il primo biografo di Leclerc, fu grazie a questo piccolo manuale portatile che Colbert decise di supportare l'artista arrivato a Parigi solo tre anni prima: grazie alla pubblicazione della *Géométrie*, nel 1672, Leclerc fu accolto quale membro dell'Académie royale de peinture et de sculpture, dove nel 1680 divenne professore di matematica e prospettiva, e poi fu nominato professore di disegno alla manifattura dei Gobelins nel 1690; nel frattempo, egli continuava a ricevere commissioni per le pubblicazioni e le stampe commemorative dell'Académie des sciences. <sup>36</sup> Nella dedica al marchese di Seignelay, figlio primogenito di Colbert, Leclerc esprime anche in modo esplicito l'utilità di questo genere di disegni per la formazione dell'aristocrazia di corte. <sup>37</sup> Leclerc pubblicherà in seguito altre serie di incisioni di piccolo formato dedicate a membri della corte, come il duca di Bourgogne, che Leclerc istruiva nel disegno e nell'incisione. <sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> GAUTIER DE NÎMES 1697, *Preface*, pp. n.n. Questo testo era stato preceduto da un altro manuale dedicato esclusivamente al colore ad acqua, *L'art de laver*, del 1687.

<sup>35</sup> PRÉAUD 1980, IX, nn. 2228-2330. La *Géométrie* ottenne un tale successo quando Leclerc era in vita che egli ebbe l'opportunità di lavorare su due riedizioni nel 1682 e nel 1700; LECLERC 1682. Nel 1690 l'autore pubblicò un altro manuale di geometria, in ottavo. Si vedano MEAUME 1877, pp. 11-15; MACGREGOR 2001, pp. 37-94.

<sup>36</sup> «Cet ouvrage fit tout l'effet, que l'Auteur en devoit esperer. Il fut reçu du public avec applaudissement; & à la Cour, ceux qui sont amateurs des beaux Arts, s'interessent fortement à retenir M. Le Clerc en France», LE LORRAIN DE VALLEMONT 1715, p. 13. Si veda anche MEAUME 1877, pp. 62-64.

<sup>37</sup> Nella dedicatoria introduttiva troviamo la domanda retorica: «La Géométrie [...] ne doit-elle pas préparer aux grands emplois qui vous attendent?», LECLERC 1669, pp. n.n.

<sup>38</sup> *Diverses suites de figures, cheveaux et paysages dessinées et gravées par le Clerc pour l'instruction de M. le Duc de Bourgogne: en 9 livres, savoir huit de six feuilles chacun, et un de douze feuilles*, Paris, 1699-1700, vedi PRÉAUD 1980, VIII, nn. 1137-1196. Per un'altra pubblicazione dello stesso

Queste sofisticate composizioni, direttamente ispirate alle *petits gravures* dei suoi predecessori, da Callot a Silvestre, mostrano giardini alla francese e rive lungo canali suburbani, capanne rurali e mulini a vento, villaggi e castelli, rovine antiche e figure vestite in abiti moderni. La divisione orizzontale delle vignette a piena pagina invita a riconoscere le analogie tra le scenette nella parte bassa e gli schemi nella parte alta. Nella vignetta che illustra la definizione di «linea», ad esempio, tre tipi di linea sono sospesi nel vuoto sopra un paesaggio rurale, creando una corrispondenza tra parte superiore e inferiore: la linea dritta si ritrova nel recinto, la linea serpentinata segna il terreno e infine la curva traccia il profilo delle montagne sullo sfondo (Fig. 4).<sup>39</sup> Attraverso tali analogie formali, Leclerc indica che la geometria si ‘intravede’ come una struttura sottostante alle forme pienamente visibili del paesaggio e invita il lettore ad allenare la propria capacità di analisi visiva. Un confronto utile con il manuale di geometria di Alain Manesson-Mallet, le cui illustrazioni sono vedute distanti di residenze reali come Versailles o monumenti cittadini (Fig. 5),<sup>40</sup> mostra per contrasto come la ricerca di un linguaggio semplice da parte di Leclerc corrispondesse allo sforzo di visualizzare un paesaggio locale e vicino, accessibile a tutti i disegnatori.

L'importanza delle stampe di Leclerc nello sviluppo di un interesse per la natura urbana va oltre il successo negli anni a cavallo del 1700, in quanto il suo lavoro è stato apprezzato e imitato fin da subito dagli editori e dai *connoisseurs* parigini e resterà un riferimento fondamentale per tutto il secolo. Non solo il formato delle sue vignette era innovativo per semplicità ed efficacia, ma si collocava anche nella importante tradizione per la storia della stampa francese. Pierre-Jean Mariette scrisse un elogio della tecnica raffinata di Leclerc che esprime chiaramente questo concetto:

Il ornait son sujet de fonds agréables, tantôt de paysage, tantôt d'architecture, où les règles de la perspective, qu'il possédait parfaitement, étaient scrupuleusement observées; enfin il prenait pour le plus petit morceau les mêmes précautions que le peintre le plus jaloux de sa réputation aurait eu pour un grand tableau.<sup>41</sup>

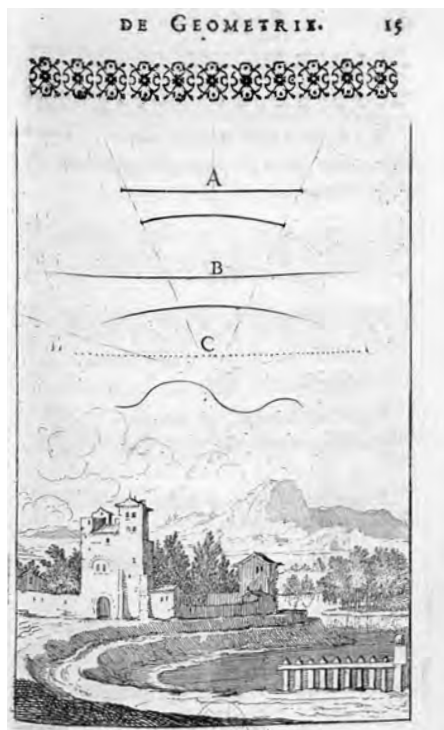
---

tipo, composta di trentasette paesaggi e dedicata al marchese di Courtanvaux nel 1683, si veda *ivi*, nn. 1021, 1025-1027, 1029, 1030-1039, 1041-1044, 1045, 1047, 1050. Sull'educazione del duc de Bourgogne, si veda GUICHARD 2008, pp. 256-257.

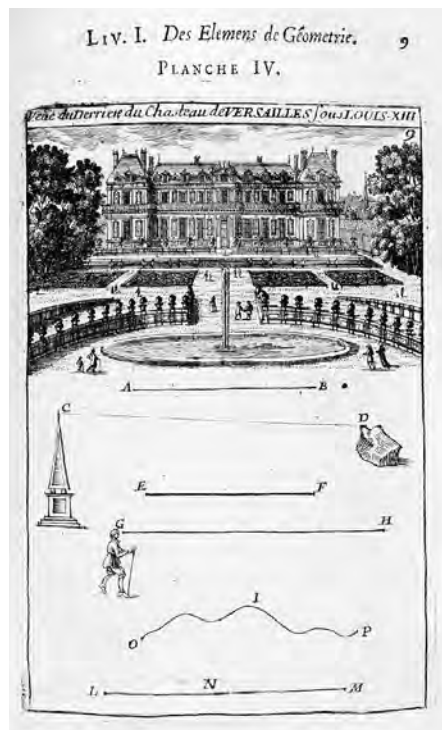
<sup>39</sup> «Un paysage champêtre, sur le devant duquel on voit une mare d'eau, environnée d'un terrain circulaire, un peu élevé, avec une barrière à droite, sur le devant. On voit sur la gauche quelques fabriques et maisons, et des montagnes dans le lointain: les nuages sont très légers et au simple trait», JOMBERT 1774, I, n. 92.7. Préaud suggerisce che questa incisione fosse stata inizialmente disegnata per il *Discours touchant le point de vue*, pubblicato nel 1679: PRÉAUD 1980, IX, n. 2233 (*Les lignes finies et infinies*) e *ivi*, n. 2389.

<sup>40</sup> MANESSON-MALLET 1702. Il privilegio era stato accordato all'autore già nel 1687.

<sup>41</sup> MARIETTE 1853-1862, III, *Jabach-Mingozzi*, pp. 98-99.



4



5

Fig. 4. SÉBASTIEN LECLERC, *Pratique de la géométrie*, 1682, in -12°, p. 15. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. V-18955. Fig. 5. ALAIN MANESSON-MAILLET, *Veüe du derrière du Chasteau de Versailles sous Louis XIII*, da *La Géométrie Pratique*, t. I, 1702, acquaforte e bulino. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. V-18877.

Anche Charles-Antoine Jombert (1712-1784), il prolifico editore che, avendo acquisito il titolo di Libraire du Roy pour l'Artillerie & le Génie, si specializzò in letteratura scientifica, fu profondamente interessato a Leclerc: fu infatti il maggiore collezionista di stampe e disegni dell'artista, e pubblicò un catalogo ragionato della sua opera nel 1774.<sup>42</sup> Del resto, suo nonno, che aveva legato l'impresa familiare all'Académie des sciences, era stato l'editore della *Géométrie* del 1690, e Charles-Antoine aveva potuto acquistare alcuni rami originali.<sup>43</sup> Si viene così a delineare una genealogia dello sguardo francese sulla natura urbana, che ha negli ultimi decenni del

<sup>42</sup> WACHENHEIM 2013, pp. 37-54.

<sup>43</sup> Sull'uso di rami acquisiti da fondi precedenti e la commissione di vignette nuove da parte di Jombert, cfr. MICHEL 1987, p. 27.

Seicento un momento cruciale, nel passaggio dalla prima generazione di editori e stampatori delle serie dei dintorni di Parigi alla terza generazione, quella di Pierre-Jean Mariette e Charles-Antoine Jombert, che ripresero e riattualizzarono i formati ormai considerati canonici. Si entrava così nella fase più caratteristica della cultura democratica illuminista, quella della ricezione e della rielaborazione di modelli attraverso i manuali da disegno.

#### 4. MANUALI DA DISEGNO SETTECENTESCHI

I primi manuali da disegno che facevano riferimento ai dintorni di Parigi erano pubblicazioni economiche, vendute anche in fogli sciolti, quali quelli dell'incisore Nicolas Guérard  *fils* (attivo fino al 1738), le cui incisioni portano il titolo di *Livres à dessiner*, e il riferimento ad alcune aree pittoresche della città, come gli Invalides, il Faubourg St. Antoine, l'Arsenal o l'Île Louviers.<sup>44</sup> Le stampe presentano due versioni della stessa scena che corrispondono alle due fasi dell'esercizio di apprendimento, la prima con i soli contorni esterni e la seconda terminata con ombreggiature (Fig. 6).<sup>45</sup> La serie, rivolta a un pubblico più ampio della sola aristocrazia, marca un cambio di passo: come ha mostrato Charlotte Guichard, nel Settecento la produzione di manuali da disegno avanzò in parallelo all'allargamento di interesse per la pratica artistica nel variegato mondo degli *amateurs*.<sup>46</sup> I *livres à dessiner* pubblicati a Parigi mostrano quindi da un lato la vicinanza tra il mondo del libro e quello della stampa, che porterà a straordinarie innovazioni tecniche (come la *gravure en manière de crayon*), dall'altra l'interesse crescente per il paesaggio come genere autonomo, che verrà associato al disegno amatoriale, mentre il tradizionale studio della figura umana o delle espressioni era riservato a coloro che aspiravano ad acquisire una competenza artistica maggiore.<sup>47</sup>

Il trattato di Jombert del 1740, intitolato *Méthode pour apprendre le dessein* (riedito e ampliato nel 1750),<sup>48</sup> venne scritto e curato dallo stesso editore, e

<sup>44</sup> BRUAND – HÉBERT 1970, nn. 53-58 (Nicolas Guérard le fils).

<sup>45</sup> BnF, Cabinet des Estampes, inv AA-3 (GUÉRARD, Nicolas, le fils). In un foglio della serie alla BnF, uno schizzo a carboncino nei margini vuoti sotto alla vignetta mostra l'uso di questo *Livre* come album di modello. Sui formati dei manuali d'artista, cfr. *Punkt, Punkt, Komma, Strich* 2014; *Lernt Zeichnen!* 2015.

<sup>46</sup> Il lavoro di Guichard si focalizza sulla seconda metà del secolo, a partire da Jombert; cfr. GUICHARD 2004, pp. 49-58.

<sup>47</sup> Cfr. GUICHARD 2008, pp. 242-249.

<sup>48</sup> L'edizione che si considera qui, per la sua completezza e per la larga diffusione, è JOMBERT 1755.

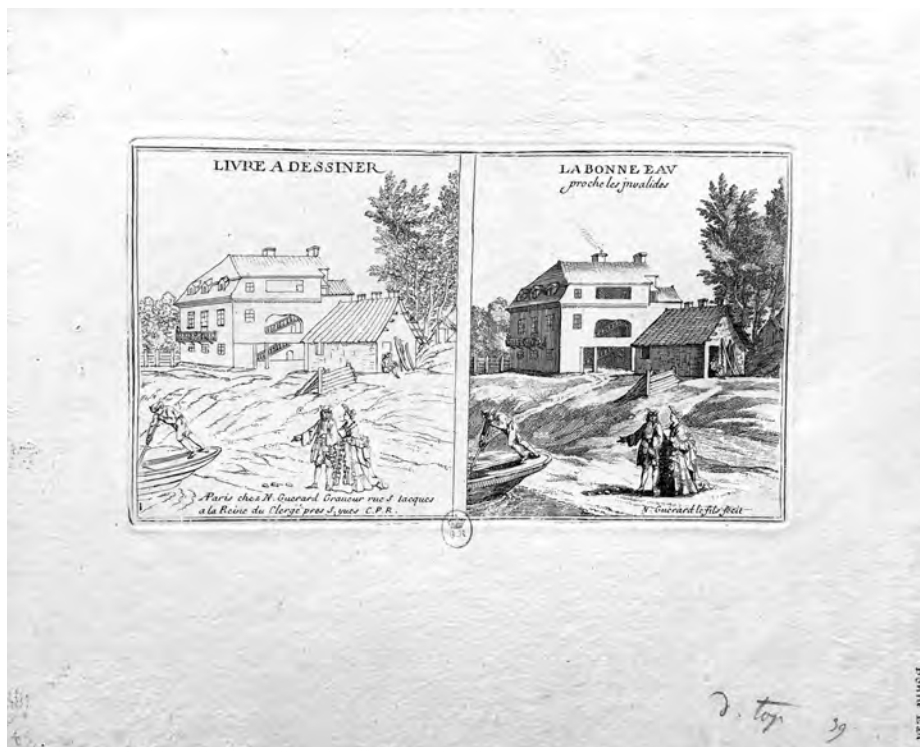


Fig. 6. NICOLAS GUÉRARD, *Livre à dessiner / La bonne eau*, 1710-1720 circa, acquaforte. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. AA-3.

corredato da cento tavole a pagina intera, che seguono la tradizione iconografica europea ‘alta’: all’apprendista disegnatore vengono insegnate prima le proporzioni del corpo umano, poi le scene con più figure, e infine gli animali e i paesaggi. Questo manuale va inserito nell’ambiziosa impresa dell’editore di ripubblicare una serie di opere di gran successo per la diffusione dell’arte del disegno amatoriale: Roger de Piles, Abraham Bosse e anche la *Géométrie* di Sébastien Leclerc.<sup>49</sup> Gli incisori coinvolti sono frequenti collaboratori dell’editore, Pierre-Quentin Chedel (1705-1762) e Charles-Nicolas Cochin *fils* (1715-1790). In base alla natura del progetto, Jombert chiede loro di inventare o tradurre disegni dai linguaggi differenti: mentre per il *Méthode* Jombert sceglie di far incidere modelli classici di paesaggio italiani, fiamminghi e olandesi, per la sua riedizione della *Géométrie* di Leclerc adotta una

<sup>49</sup> LECLERC 1744. Su questi testi, cfr. KAUCHER 2015, pp. 343-350, 445-454.

strategia differente, decidendo di includere quarantacinque illustrazioni nuove, «des petits sujets grotesques et des paysages». <sup>50</sup> Nella tavola che apre il volume, Cochin disegna una scena urbana di bambini accalcati per osservare un dispositivo ottico popolare tipo 'cosmorama'. Seguono, secondo il formato inventato da Leclerc, una serie di scene rustiche di bambini o di paesaggi, come ad esempio la tavola che illustra la costruzione dei triangoli, nella quale le figure geometriche fluttuano sopra un paesaggio ornato da figure e fabbriche (Fig. 7). Il gusto non è più quello di Leclerc e la composizione rocciosa richiama le forme della decorazione rococò; ma la vicinanza di Jombert al suo modello è da ricercare nel tentativo di attualizzare l'idea di una stampa di paesaggio che proponga allo studente-lettore un esempio accessibile.

Chedel, che aveva già contribuito al *Méthode* con alcune sue composizioni e con alcune traduzioni di disegni di François Boucher, sarà anche uno dei numerosi stampatori che cercherà di sfruttare la moda per le scene pittoresche dei dintorni di Parigi. Nella *Veüe du pont des lavandières dans le Clos Payen*, Chedel riprende lo stesso disegno inciso da un altro artista (André Laurent?) per il *Méthode*. Il luogo indicato a margine è un ponte sul canale della Bièvre nel sud-est di Parigi, nella zona del Clos Payen adibita per il lavoro di lavanderia (Fig. 8). <sup>51</sup> Una tale precisione topografica mostra come la sto-

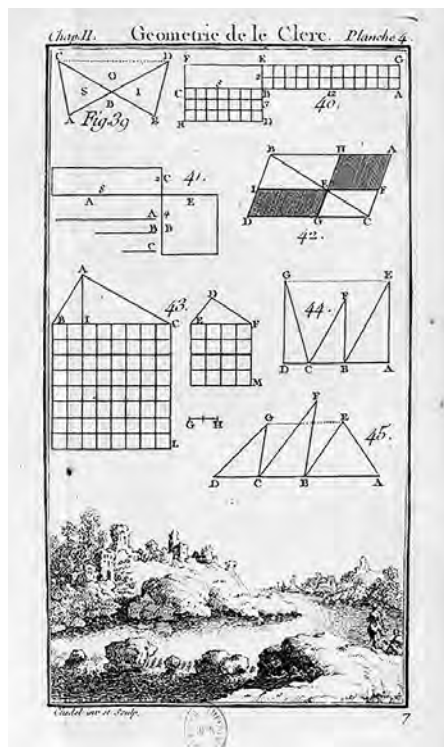


Fig. 7. PIERRE-QUENTIN CHEDEL da CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Traité de géométrie théorique et pratique*, in -8°, 1744. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. GE FF-7077.

<sup>50</sup> LECLERC 1744, *Avertissement* [dell'editore Jombert], pp. n.n. La caratteristica di queste illustrazioni, come spiega Jombert, è che sono il risultato di un esercizio piacevole eseguito nel tempo libero (da qui il termine «grotesque») e sono quindi adatte a un gruppo ampio di lettori. Sul rapporto tra Jombert e Cochin, si veda l'utile analisi di BAXANDALL 1995, p. 199 sgg.

<sup>51</sup> PIERRETTE 1978, n. 493. L'opera ha un *pendant*, *ivi*, n. 495.



Fig. 8. PIERRE-QUENTIN CHEDEL da FRANÇOIS BOUCHER, *Veüe du Pont des Lavandieres dans le Clos Payen*, 1745-1763 circa, acquaforte e bulino. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 60.634.41.

ria dell'immagine a stampa produca una percezione nuova dei luoghi, in quanto lungo la Bièvre si trovava la manifattura reale dei Gobelins che era stata disegnata da Antoine Watteau negli anni Dieci del Settecento, e proprio quei disegni erano stati per il giovane Boucher la prima occasione per mostrare la sua dimestichezza con le tecniche dell'acquaforte.<sup>52</sup> I disegni che Boucher continuerà a realizzare anche quando sarà un artista di successo impegnato in opere più importanti rivelano l'interesse della comunità artistica per queste immagini di natura urbana. La lettera nei margini indica anche che la stampa era venduta dallo stampatore stesso e da Liotard, e porta una dedica del medesimo Chedel a Boucher, come segno di deferenza e ringraziamento.<sup>53</sup> L'economia del dono fa circolare questo tipo di immagini tra *amateurs*, stampatori e artisti professio-

<sup>52</sup> Sui paesaggi della *recueil Jullienne*, si vedano MICHEL 2008, pp. 71-72; PIETRABISSA 2018.

<sup>53</sup> SCOTT 2006, pp. 110-111.

nisti.<sup>54</sup> Una sola stampa può delineare un gruppo sociale che include un editore, uno stampatore e un artista (Jombert; Chedel; Boucher, ma si potrebbero aggiungere altri nomi) che lavorano a cavallo di tecnica e arte.

La natura urbana rappresentata nei manuali tecnici e nelle stampe d'autore diviene così un luogo di scambio tra linguaggi apparentemente lontani, una pratica di ibridazione dei generi e, infine, un mezzo di collaborazione tra figure professionali diverse. A Parigi, la ricezione della storia della stampa francese si unisce a doppio filo allo studio del canone del paesaggio europeo che avveniva nei gabinetti dei conoscitori. Nel testo del suo manuale, riprendendo il famoso capitolo sul paesaggio di Roger de Piles del 1708, Jombert spiega che il disegnatore alle prime armi deve ispirarsi alle stampe di Tiziano, Cornelis Cort, e Annibale Carracci, concedendo la possibilità di lavorare «à la plume ou au crayon», e anche di passare poi a copiare dipinti meno rari quali quelli di Watteau.<sup>55</sup> Attraverso un vero lavoro di compilazione erudita, Jombert riesce a portare nel suo testo sia la conoscenza teorica degli autori che l'hanno preceduto, sia la competenza tecnica dei suoi collaboratori, oltre alla conoscenza pratica e teorica degli artisti a cui affida le illustrazioni. Negli anni seguenti egli si dedicherà sempre più attentamente alla stampa d'arte, anche grazie ai fondi di stampe acquistati nel 1750 da Mariette: nel 1753, ad esempio, pubblicherà una raccolta (*recueil*) intitolata *Les délices de Paris et de ses environs*, che riprende per la maggior parte le vedute dei Pérelle, continuando quel rapporto di lungo periodo con la storia della rappresentazione della natura urbana.<sup>56</sup> Jombert, al quale non succederanno eredi altrettanto capaci di dettare le regole del mercato librario, diventa l'ultimo esponente di un'editoria che cerca un dialogo di lungo periodo tra le arti basate sul disegno, inteso infine come «*faculté de l'entendement*».<sup>57</sup>

Con la fine dell'attività di Pierre-Jean Mariette e Charles-Antoine Jombert, che pur con dovute differenze lavorarono in parallelo a sostenere un mercato di stampe di natura urbana, si chiude un'epoca. Se Giovanni Romano aveva indicato nella Francia del Settecento uno dei contesti capitali di formazione dello sguardo osservante e di promozione dello scambio socia-

---

<sup>54</sup> Sul paesaggio e sulla economia del dono, cfr. ZELL 2004; GUICHARD 2008.

<sup>55</sup> JOMBERT 1755. Su de Piles, si vedano ALPERS 1995, pp. 283-301, e il contributo di Elisa Spataro in questo volume.

<sup>56</sup> KAUCHER 2015, p. 447. Si veda anche nota 15.

<sup>57</sup> «Ainsi le dessin peut être considéré premierement comme une faculté de l'entendement, qui consiste dans l'intelligence de la belle proportion, secondement comme une science-pratique qui dirige les opérations de la main, lorsqu'elle se propose d'imiter le divers objets de la nature dans leurs proportions», JOMBERT 1755, p. 2.

le che verrà messo in crisi dalla cultura ottocentesca, la storia visuale della natura urbana mostra anche la fragilità di questo sistema. L'intraprendenza degli editori e degli stampatori nell'inventare formati e linguaggi per rappresentare il territorio urbano e suburbano è l'elemento fondamentale che muove il lavoro di ricezione dei modelli preesistenti. Invece, i disegni di Boucher e le stampe tratte da essi a partire dagli anni Quaranta sono un esempio della cristallizzazione del linguaggio visivo che descrive la natura urbana parigina come un luogo pittoresco in modo ripetitivo, privo di evidenza topografica. Dalla sua origine all'interno di un ambiente aristocratico interessato al territorio come fonte del titolo nobiliare e luogo di appartenenza, l'immagine della natura urbana nelle serie a stampa diventa nel Settecento l'archetipo di una cultura dello sguardo che cerca un luogo di riconoscimento culturale per una comunità più ampia. Come osserva Romano, è importante distinguere nettamente tra cultura visiva e cultura figurativa, cioè tra un'attitudine filosofica e ideologica alla conoscenza come osservazione e una tradizione didattica delle scuole di disegno e delle pratiche dei conoscitori. Qui si è scelto di tracciare l'evoluzione di una cultura figurativa del paesaggio tramite un'indagine sulla funzione pedagogica della stampa e sulla sua ricezione diacronica, dando anche la misura del contributo di alcune famiglie di editori francesi. Questa genealogia del rapporto tra città e natura nella cultura visiva settecentesca dimostra il ruolo centrale delle arti grafiche nella formazione di uno sguardo osservante sulla natura. Nel periodo 1650-1750, disegno e stampa si trovarono in una relazione di scambio proficuo come pratiche condivise da un gruppo eterogeneo di disegnatori, nel quale gli artisti rappresentavano solo una frangia.

AURORA LAURENTI

TRA PARIGI E TORINO.  
LE STAMPE E L'INVENZIONE PER LA DECORAZIONE  
INTAGLIATA NELLA PRIMA METÀ DEL XVIII SECOLO

Il ruolo dell'intaglio ligneo fu molto significativo nello sviluppo delle arti decorative d'inizio Settecento. In un periodo in cui l'architettura degli interni assunse un ruolo sempre più centrale nel mondo delle arti, i rivestimenti parietali in legno, gli arredi e le cornici caratterizzarono le dimore europee, proponendo un gusto che esaltava la varietà, l'asimmetria e la bizzarria degli ornamenti.<sup>1</sup> L'uso di boiseries intervallate da specchi contribuì notevolmente a mettere da parte i magniloquenti allestimenti seicenteschi, in favore di soluzioni che puntassero piuttosto sulla fascinazione dei sensi: sono gli intagli dorati a costruire la suggestiva cornice ambientale per il gioco di seduzione ordito dal marchese di Trémicour nel celebre racconto di Jean-François de Bastide *La petite maison* (1758).<sup>2</sup> Durante i primi decenni del Settecento, i trattati d'architettura francesi prescrivevano questo tipo di decori per l'arredo di un ambiente *à la mode*: nella riedizione del *Cours d'architecture* di Augustin-Charles Daviler (1738), un'intera sezione fu dedicata ai *Nouveaux lambris de menuiserie*, specificando che in quegli anni buona parte del lavoro degli architetti era dedicato a studiarne soluzioni innovative.<sup>3</sup> Diverse personalità contribuirono a diffondere nuove idee per l'ornato in tutta Europa, e tra queste un posto d'onore va a un intagliatore francese, Nicolas Pineau, celebre disegnatore di stampe dedicate alla decorazione d'interni.<sup>4</sup>

Il rapporto tra la diffusione dei modelli d'ornato e la creazione di un oggetto decorativo è centrale per comprendere lo sviluppo dell'arte nel

---

<sup>1</sup> Sull'importanza dell'intaglio nella decorazione d'interni del Settecento, si vedano i fondamentali KIMBALL 1943 e PONS 1986.

<sup>2</sup> DE BASTIDE [1758] 1879.

<sup>3</sup> DAVILER 1738, p. 380.

<sup>4</sup> Sulla figura di Pineau si vedano BIAIS 1892; DESHAIRS 1911; SCOTT 1995.

Settecento. Studiare contestualmente le stampe e gli intagli permette di riflettere sui meccanismi di progettazione decorativa, osservando in che maniera venissero utilizzati i modelli. Come puntualizzato da Peter Fuhring, è infatti necessario sviluppare un approccio che intenda lo studio delle arti decorative come parte della storia del design, dal momento che furono elaborate attraverso un processo progettuale e ideativo che teneva conto delle diverse informazioni visive a disposizione.<sup>5</sup> Spesso, tuttavia, la scarsa disponibilità delle fonti non permette di individuare date e autori precisi né per le pubblicazioni d'ornato, né per le decorazioni eseguite: il risultato, quindi, è una qualche incertezza sui rapporti di consequenzialità.

Proprio negli anni in cui le stampe diffusero in tutta Europa le soluzioni *rocaille* sviluppate a Parigi, un impegnativo programma di rinnovamento degli interni del Palazzo Reale di Torino coinvolse su larga scala il lavoro degli intagliatori. In quel campo, la corte sabauda aveva a disposizione una specifica tradizione locale che si aggiornò sulle novità parigine.<sup>6</sup> Lo studio della decorazione torinese offre in questo senso una interessante possibilità per mettere alla prova il confronto tra i modelli francesi e un contesto di elaborazione apparentemente periferico. Si tratta infatti di un caso nel quale la ricchezza delle fonti ha permesso di identificare precisamente le cronologie d'intervento, le distinte personalità e la responsabilità degli intagliatori coinvolti nei cantieri decorativi, che venivano pagati non solo per l'esecuzione materiale delle opere, ma anche per i loro disegni. Questo lavoro intende quindi far emergere quali fossero le pubblicazioni a stampa disponibili nella prima metà del Settecento per la decorazione intagliata e verificarne tempi di ricezione e modalità d'uso in un preciso contesto di produzione, quello torinese, considerato particolarmente debitore della vicina Francia.

Se la decorazione degli interni è un soggetto diffuso nelle stampe ornamentali a partire dal XVII secolo,<sup>7</sup> nella prima metà del Settecento si moltiplicarono le edizioni dedicate specificatamente all'arredo intagliato. Si trattava di stampe che venivano vendute in tavole singole o organizzate in suites, raccolte o pubblicazioni monografiche.<sup>8</sup> Tre grandi imprese editoriali furono particolarmente significative sia per la capillarità della loro diffusione, sia per la qualità dei modelli proposti: *De la distribution des maisons*

---

<sup>5</sup> FUHRING 2020.

<sup>6</sup> La successione dei cantieri del Palazzo Reale di Torino è sistematicamente studiata in *Palazzo Reale a Torino* 2016; sugli interventi d'intaglio nel medesimo contesto, si veda LAURENTI 2020.

<sup>7</sup> FUHRING 2004, pp. 37-38.

<sup>8</sup> Sulle tipologie di edizioni si veda GRIFFITHS 2016, pp. 164-180.

*de plaisance* di Jacques-François Blondel (edita da Charles-Antoine Jombert in due volumi nel 1737-1738), la riedizione del *Cours d'architecture* di Augustin-Charles Daviler ad opera di Jean Mariette (1738) e, sempre su progetto di quest'ultimo, l'*Architecture française*.<sup>9</sup> Se i primi due titoli si riferiscono a trattati d'architettura, con testi argomentativi accompagnati da incisioni, il terzo indica tre volumi di stampe illustranti i palazzi di Parigi e dintorni; il terzo di questi, dedicato alla decorazione d'interni, vide la luce nel 1738 ma le stampe furono elaborate nel corso del decennio precedente.<sup>10</sup> Incisioni sciolte tratte da quest'opera si trovano nelle più note collezioni europee. È significativo che tutte e tre le pubblicazioni siano datate intorno al 1738: a quella data, la decorazione d'interni era talmente cambiata da riuscire a stimolare tali sforzi editoriali. Risulta allo stesso modo rilevante osservare come per tutti e tre i progetti furono coinvolti l'incisore e architetto Jacques-François Blondel e l'intagliatore Nicolas Pineau, nelle vesti di scrittore e incisore il primo, e di disegnatore il secondo, personaggi centrali per l'elaborazione e la diffusione del nuovo gusto.<sup>11</sup>

Uno degli obiettivi principali dei modelli pubblicati in quelle opere era mostrare come raggiungere la «variété [...] en quoi confiée essentiellement la beauté des compositions d'Architecture»,<sup>12</sup> proponendo diverse opzioni per pannelli di *menuiserie* e bordure intagliate che accompagnavano tappezzerie, camini e, soprattutto, specchi. Le possibilità venivano diversificate in funzione della destinazione d'uso dell'ambiente, ma non solo: era fondamentale mostrare al fruitore quante infinite opportunità esistessero nella combinazione degli ornati, presentando su una stessa pagina più soluzioni decorative. Lo si vede nella nuova edizione del *Cours d'architecture*, dove la scala delle illustrazioni fu ingrandita per mostrare più chiaramente

---

<sup>9</sup> Sugli editori si veda PRÉAUD, CASSELLE, GRIVEL, LE BITOUZÉ 1987; sul ruolo dell'editoria nel mercato delle stampe durante l'Ancien Régime: FUHRING 2015, pp. 30-35; GRIVEL 1986. Sulla casa Mariette: SMENTEK 2014; sui Jombert: KAUCHER 2015. Per Blondel: ETLIN 1978, pp. 137-147; FUHRING 1999, II, pp. 457-458; ID. 2003, p. 252; WILKE 2016, II, p. 34; DAVRIUS 2018; per la riedizione di Daviler: FUHRING 2003, p. 252; WILKE 2016, pp. 120-126, n. 66; per l'*Architecture française*: GUILMARD 1880, p. 127; JESSEN 1894, p. 229; HAUTECOEUR 1927 (edizione anastatica); *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, nn. 2497-2499; MAUBAN 1945; KAUFMANN 1949, pp. 58-59; FUHRING 1990, nn. 169-194; *The Mark J. Millard* 1993, pp. 328-343; GADY 2008, p. 21; BRUGEROLLES 2015b, p. 19; WILKE 2016, II, pp. 219-239, n. 168; LAURENTI 2022, pp. 868-871.

<sup>10</sup> Esemplari dei tre volumi: Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), inv. Les 1803; Parigi, Bibliothèque nationale de France (BnF), inv. HD - 9 D; Berlino, Kunstbibliothek, inv. OS 2497. Sulle problematiche per la datazione dell'opera, si veda LAURENTI 2022, p. 868.

<sup>11</sup> Per il coinvolgimento di Blondel e Pineau, si vedano KAUFMANN 1949, pp. 58-59; DAVRIUS 2018, pp. 40-51, 105-106; BRUGEROLLES 2015a, pp. 73-79; LAURENTI 2022, pp. 864-873.

<sup>12</sup> DAVILER 1738, p. 188.

gli ornamenti utilizzati (Fig. 3).<sup>13</sup> Il testo spiega infatti che nelle edizioni precedenti:

les desseins de Cheminées [...] ne donnoient qu'une idée générale de ces sortes de compositions, parce qu'étant sur de trop petites Echelles, les parties n'en étoient pas assez développées, c'est ce qui avoit engagé dans celle-ci de ne donner que des parties en grand, c'est-à-dire, des desseins de Chambranles, de Couronnemens & de bordure de Glace, car voilà en quoi consiste toute la composition d'une Cheminée.<sup>14</sup>

La lettura delle voci del *Catalogue des planches d'architecture qui se vendent en détail* presso l'editore Charles-Antoine Jombert (1764) permette di rendere conto dello sforzo editoriale della prima metà del secolo sul tema della decorazione d'interni, funzionale a fornire un vasto ventaglio di soluzioni. Vi sono enumerate 32 suites, acquistabili separatamente, le cui proposte si differenziavano per tipi di illustrazioni: le «décoration intérieures», i «cheminées et lambris» e gli arredi mobili.<sup>15</sup> Le suites con *décoration intérieures* riproducevano gli interni realizzati negli Hôtels parigini, celebrando il lavoro degli architetti e degli scultori nel febbrile aggiornamento *à la mode* dei palazzi privati. In questi casi, il formato della stampa era orizzontale e comprendeva l'elevazione dell'intera parete: per questa tipologia, il catalogo di Jombert cita le undici tavole con l'Hôtel de Soubise, su disegno di Harpin, cui nel 1745 Germain Boffrand risponderà con nove tavole incise da Pierre-Edmé Babel con le decorazioni approntate per il principe e la principessa di Rohan;<sup>16</sup> la galleria e lo scalone dell'Hôtel de Toulouse su disegno di Robert de Cotte e François-Antoine Vassé; gli interni del palazzo di M. Rouillé e di M. Dodun, del Palais Bourbon, degli Hôtels d'Evreux, de Lassay, de Villeroi, de Stain, de Roquelaure.<sup>17</sup> Nel 1746 sul «Mercure de France» si annunciava inoltre la pubblicazione delle tavole con il *Plan*

---

<sup>13</sup> Nelle suites dedicate alla decorazione delle specchiere, di norma l'illustrazione mostrava l'intera elevazione della parete, dal pavimento al soffitto, inquadrando la specchiera entro due pannelli di boiserie o entro due tappezzerie. Nel *Cours d'architecture*, invece, le illustrazioni mostrano il coronamento e la traversa in basso della specchiera tagliando la sezione centrale: cfr. tavv. 59 a, b, c, d.

<sup>14</sup> DAVILER 1738, p. 190.

<sup>15</sup> *Catalogue des planches d'architecture qui se vendent en détail Chez Jombert, Libraire du Roi, rue Dauphine, à Paris. MDCCLXIV*, Parigi, BnF, inv. Tolbiac, VZ-781, pp. 1-16. Nel 1750 Jombert aveva acquistato le matrici appartenute alla casa Mariette. Per i cataloghi di Jombert, si veda KAUCHER 2015, pp. 1430-1431.

<sup>16</sup> GUILMARD 1880, p. 141; JESSEN 1894, p. 194; *Katalog der Ornamentstichsammlung 1939*, p. 312, n. 2402; TAILLARD 2004, pp. 204, 321-422.

<sup>17</sup> Pubblicati nell'*Architecture française*.

et *Décorations intérieures de la Galerie de l'Hôtel de Villars* incise da Blondel e raffiguranti le decorazioni approntate nel 1732-1733 da Pineau sotto la direzione di Jean-Baptiste Le Roux.<sup>18</sup>

Oltre alle suites con *décoration intérieures*, un tipo di stampe molto diffuso è quello dedicato alla decorazione di *cheminées* e *lambris*, raffiguranti camini con sopracaminiera tra due pannelli di boiserie. Le sopracaminiera acquisirono un ruolo molto importante nelle stampe ornamentali, sintomo di una sempre maggiore attenzione alle esigenze abitative e al *confort*. Di norma, rappresentavano l'elemento più ricco di un ambiente: «il n'est point de partie dans la décoration qui soit plus susceptible d'ornemens que le Cheminées».<sup>19</sup> Nel 1738, Jacques-François Blondel spiegava che ornarle con specchi e sottili bordure intagliate era la scelta più moderna:

les particuliers s'attachent par préférence à les décorer & à y placer des glaces qui sont maintenant fort en usage. Les anciens au contraire ornoient leurs Cheminées d'une Sculpture fort materielle, tant à cause que les glaces étoient plus rares de leur tems, que parce qu'ils trouvoient qu'elles faisoient une espece de vuide qui ne paroissoit pas naturel au-dessus d'un foyer.<sup>20</sup>

La scelta di arricchire questi elementi con sculture figurative o con decorazioni veniva già discussa nella seconda metà del Seicento in Francia: il tipo di sopracamino con statue era stato definito da Jean Lepautre nel 1665 come «a l'Italienne», distinto dal tipo francese dei «Cheminées à la moderne» caratterizzato da una semplificazione dell'ornamentazione.<sup>21</sup>

Intorno al 1699 Pierre Lepautre incidere il *Livre de cheminées exécutées à Marly sur les desseins de Monsr. Mansart Surintendant*. Fiske Kimball ha identificato in questa suite la genesi di un nuovo modo di ornare la sezione della parete dedicata ai camini: in contrasto con la rigidità geometrica dei lavori di fine Seicento, la suite di Lepautre sponsorizzava una movimentazione delle linee di contorno e un'invasione dei compartimenti attraverso gli ornamenti scolpiti in rilievo.<sup>22</sup> Grazie a queste incisioni, all'inizio del secolo si era diffuso in tutta Europa il tipo a coronamento ad arco ribassato e angoli composti da *crossettes* a 'C'. Tra gli anni Dieci e gli anni Venti le li-

<sup>18</sup> Le tavole furono riedite nel *Livre nouveau, ou Règles des cinq ordres d'architecture* curato da Blondel nel 1757. Cfr. «Mercure de France», dicembre 1746, II, p. 147; GUILMARD 1880, pp. 149-150; PONS 1986; WILKE 2016, p. 34, n. 13.

<sup>19</sup> BLONDEL 1737-1738, II, p. 68. Sul tema, si veda THORNTON 1978, p. 63.

<sup>20</sup> BLONDEL 1737-1738, II, p. 68.

<sup>21</sup> THORNTON 1978, pp. 63-67.

<sup>22</sup> La suite è pubblicata da Marguerin Daigremont. KIMBALL 1936, pp. 259-280; Id. 1943, p. 68.

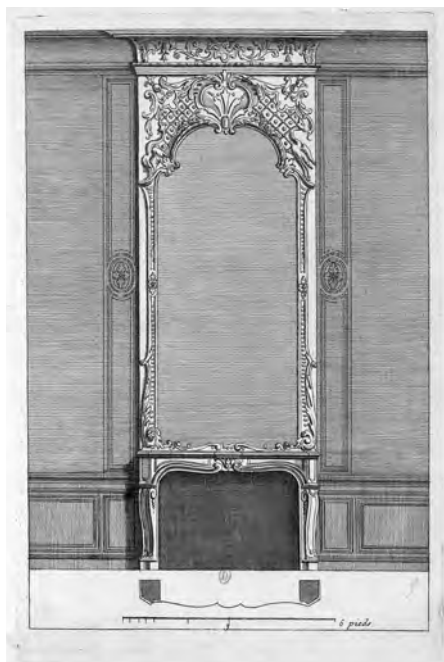


Fig. 1. *Cheminées Nouvelles des plus à la Mode / se vendent à Paris Chez N. Guérard graveur, rue St Jacques, proche St Yves. C.P.R., 1715-1719 circa, tav. 5. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Doucet, 4 est 376.*

nee dei camini e delle bordure degli specchi si movimentano e incurvano: i modelli di inizio secolo, basati su una solida unione di elementi architettonici portanti e cimase ad arco, vengono aggiornati attraverso l'uso di volute, che permettono di arrotondare e movimentare ulteriormente la composizione. Lo si vede in due suites incise e pubblicate da Nicolas Guérard (circa 1648-1719) e intitolate *Cheminées Nouvelles des plus à la Mode* (databili tra il 1715 e il 1719; Fig. 1).<sup>23</sup> Si tratta di due serie di cui non si conosce l'autore dei disegni, ma sono molto importanti poiché mostrano un nuovo tipo di decorazione dei pannelli superiori agli specchi, riempiti all'inverosimile di bizzarri ornamenti a forma di foglie sfrangiate e perlinate, con cornici dentellate su cui si appoggiano varietà animali. Gli ornamenti si stavano trasformando, catturando l'attenzione e mettendo in secondo piano l'impostazione architettonica. Nella quinta tavola di

una delle due suites, è possibile notare un tipo di specchiera particolarmente diffuso dalla fine del secondo decennio del Settecento, basato su un coronamento con due volute a 'C' separate da palmetta. Questo tipo fu utilizzato dallo studio di de Cotte nel 1717 per i progetti del palazzo del

<sup>23</sup> *CHEMINÉES NOUVELLES DES PLUS À LA MODE / Se Vend à Paris chez N. Guérard graveur rue St. Jacques proche St Benoist à la Reine du clergé e Cheminées Nouvelles Des Plus A La Mode / se vendent à Paris Chez N. Guérard graveur, rue St Jacques, proche St Yves. C.P.R. cfr. Parigi, Institut national d'histoire de l'art (INHA), Collection Jacques Doucet, 4 est 357, tavv. numerate 2-6 (provenienza: Edmond Foulc, vendita Parigi 1914, n. 116) e Parigi, INHA, Collection Jacques Doucet, 4 est 376. GUILMARD 1880, p. 108; JESSEN 1894, p. 228; *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 3804; PONS 1986, p. 219; SCOTT 1995, p. 32; WILKE 2016, II, pp. 171-172 (data al 1715 e segnala come autore Guérard). Nicolas Guérard I è un incisore ed editore. Per le due suites, l'indicazione dell'insegna fa pensare a una datazione circa 1715-1719: cfr. PRÉAUD, CASSELLE, GRIVEL, LE BITOUZÈ 1987, p. 151.*

Buen Retiro di Bonn e verrà utilizzato anche in Piemonte, come si vedrà più avanti.<sup>24</sup>

Nell'edizione del 1738 del *Cours d'architecture* di Daviler si affermava che le sopracaminiere realizzate vent'anni prima risultavano già desuete.<sup>25</sup> Un nuovo gusto si era diffuso grazie al coinvolgimento di Pineau nel progetto di Mariette per l'*Architecture française*. All'incirca nel periodo del suo ritorno dalla Russia (1729), dove era stato primo scultore dello zar, l'intagliatore fu incaricato dall'editore di disegnare una serie di stampe d'invenzione per la decorazione d'interni, tra le quali tre suites di sopracaminiere e boiseries che furono vendute anche come suites separate, diffondendosi in tutta Europa (Fig. 2).<sup>26</sup> Pineau studiò come far focalizzare lo sguardo sui singoli particolari ornamentali, divertendo l'osservatore con l'unione di delicatissimi elementi vegetali, bizzarri draghi ed elementi antropomorfi, rendendo molli e lacerate le valve di conchiglie, arricchendo le volute con dentelli e pizzicature, facendo ampio uso di angoli convessi, accentuando in generale il carattere

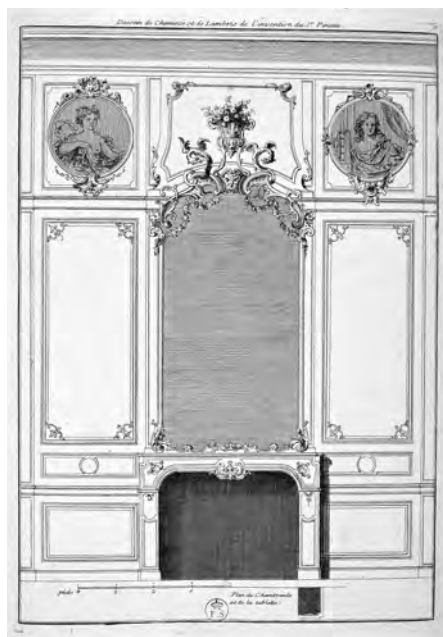


Fig. 2. NICOLAS PINEAU, *Dessein de Cheminée et de Lambris de l'invention du Sr Pineau*, copia in controparte del 1730-1750 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q III 41.

<sup>24</sup> Il disegno di de Cotte è consultabile online, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530608450>.

<sup>25</sup> DAVILER 1738, p. 180: «de toutes les parties de la Décoration, aucune ne s'est plus ressentie de la vicissitude des Modes que les cheminées La façon dont on les décoreoit, il y a une vingtaine d'années, a déjà vieillie».

<sup>26</sup> *Nouveaux Dessains de Lambris inventes par le s.r Pineau architecte*, 12 stampe non numerate (cfr. esemplari ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-2003-474-35; Parigi, ENSBA, inv. Est Les 44, BAD, Maciet Orn 12; New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1959-85-53; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria [BNUTO], inv. q III 41). Una suite aperta da un *Dessein de Cheminée pour un Cabinet dont la decorazion variée du Lambris est des plus riches*, sei tavole numerate (cfr. esemplari a Parigi, ENSBA, inv. Est Les 44, tavv. 5, 6; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1964-3612). Una suite di 4 tavole *Decoration de Cheminée pour un grand Appartement*, non firmata ma con tavola disegnata da Pineau (cfr. esemplari a Parigi, Musée des Arts Décoratifs [MAD], inv. 29186, cm 31×19,5).

plastico della decorazione (Fig. 3). Nell'*Homme du monde éclairé par les arts*, Jacques-François Blondel aveva usato alcune eloquenti parole per descrivere le decorazioni realizzate da Nicolas Pineau: «Imaginez-vous que tout, dans les appartements, présente un contraste admirable. On ne remarque pas une ligne droite, ni dans les plans, ni dans les élévations. La symétrie en est bannie. La composition & l'élégance des ornements n'ont jamais rien offert de plus satisfaisant».<sup>27</sup> Blondel identifica infatti Pineau come l'inventore del contrasto,<sup>28</sup> una caratteristica dell'ornamentazione definita come

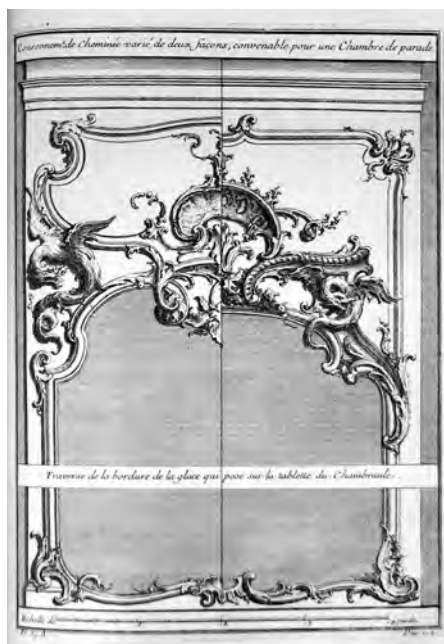


Fig. 3. NICOLAS PINEAU, *Couronnement de Cheminée*, in Augustin-Charles Daviler, *Cours d'Architecture*, Paris, Jean Mariette, 1738, tav. 59d. Torino, Biblioteca d'arte dei Musei Civici, Fondazione Torino Musei.

opposizione delle linee, tipica dell'asimmetria che verrà aspramente criticata da Charles-Nicolas Cochin.<sup>29</sup> Le stampe pubblicate su disegno di Pineau promuovono l'irregolarità delle linee di contorno, ma non solo. Il contrasto emerge anche dall'abbinamento dei più disparati ornamenti, caratterizzati da differenti *textures* e consistenze. Vista la sua professione, Pineau immaginava i suoi modelli con la sensibilità di un intagliatore e sapeva bene che le caratteristiche del legno, materia secca ma facilmente lavorabile, permettevano di creare ornamenti contraddistinti da accenti di morbidezza, nervosismo o naturalismo, sperimentando così quella «variété qui est si recherchée».<sup>30</sup>

Oltre alla decorazione di *cheminées* e *lambris*, la decorazione intagliata vide la sua naturale applicazione nell'arredo mobile, per il quale durante i primi decenni del

<sup>27</sup> BLONDEL 1774, I, pp. 89-90. Nel testo si indica che le parole sono riferite all'«Hôtel de T\*\*\*, originairement l'Hôtel de M\*\*\*».

<sup>28</sup> *Ivi*, II, p. 292.

<sup>29</sup> Il contrasto è definibile come «une opposition des lignes qui forment les objets par laquelle ils se font valoir l'un l'autre», LACOMBE 1759, p. 168. Cfr. COCHIN 1754, p. 185, discusso in GOMBRICH 1984, pp. 41-43.

<sup>30</sup> DAVILER 1738, p. 188.

Settecento furono elaborate suites di stampe interamente dedicate a un tipo specifico di oggetto: tavoli, lumi parietali, cornici. Le serie, composte da 5-7 fogli, spesso mostrano nella stessa pagina le variazioni possibili per una stessa soluzione; sono per lo più complete di pagina-titolo dove viene indicato l'autore dei disegni.

Un tipo di tavolo molto diffuso dal Seicento prevedeva l'inserimento di figure antropomorfe a sostegno del piano. Daniel Marot ne aveva alleggerito il modello lasciando emergere la struttura del mobile, proponendone due varianti nella seconda tavola del *Nouveaux Liure d'Orfeurerie* pubblicato nel 1701-1703 a L'Aia,<sup>31</sup> caratterizzate da traverse aperte con festoni (Fig. 4). A cavallo del 1700 era stato pubblicato il *Liure de Tables qui sont dans les Apartemens du Roy sur lesquelles sont posées les Bijoux du Cabinet des Medailles* di Pierre



Fig. 4. DANIEL MAROT, *Nouveaux Liure d'Orfeurerie*, 1701-1703 circa, tav. 2. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Doucet, 4 est 362.

Lepautre (Marguerin Daigremont, intorno al 1699-1700).<sup>32</sup> La suite proponeva un aggiornamento dei tavoli effettivamente descritti nell'inventario del guardamobile della Corona del 1686,<sup>33</sup> che diffuse in tutta Europa il tipo a gambe rettangolari affusolate, con traversa della stessa lunghezza della crociera. A questi modelli, Pineau rispose con la suite *Nouveaux desseins de pieds de tables et de vases et consoles de sculpture en bois* (Fig. 5),<sup>34</sup> edita da Jean Mariette intorno al 1708-1709 e inclusa nella raccolta *Architecture à la mode*.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 355 (7); FUHRING 2004, p. 250, n. 1441. Cfr. anche il disegno di Marot datato 1700, con una variante sul tema, pubblicato in THORNTON 1978, p. 45.

<sup>32</sup> *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 1244; PRÉAUD 2008, p. 163, nn. 460-465.

<sup>33</sup> FUHRING 2020, p. 79.

<sup>34</sup> JESSEN 1894, p. 138; HYMAN 1907, p. 213; *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 1254; *Rococo* 1984, n. 45; FUHRING 1990, n. 1111; ID. 2020, p. 80; LAURENTI 2022, pp. 865-866.

<sup>35</sup> La raccolta di Mariette era una sorta di 'enciclopedia delle arti decorative' iniziata dal suo fratellastro Nicolas I Langlois (1640-1703). Alla morte del figlio di Langlois, Mariette aveva

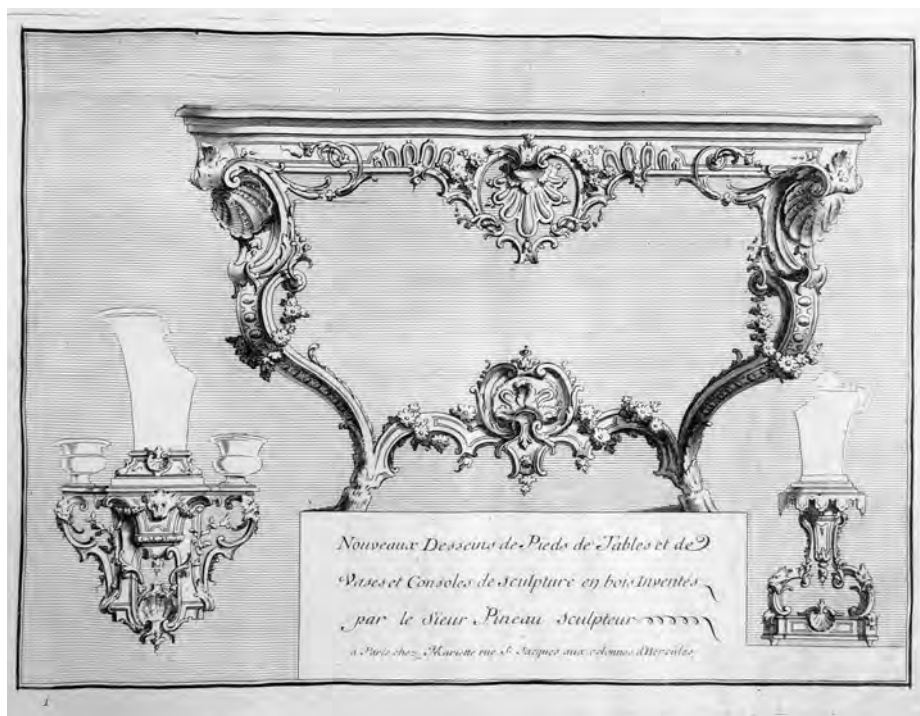


Fig. 5. NICOLAS PINEAU, *Nouveaux desseins de pieds de tables et de vases et consoles de sculpture en bois Inventés par le sieur Pineau sculpteur*, Paris, chez J. Mariette rue S. Jacques aux colonnes d'Hercules, 1708-1709 circa, tav. 1. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q IV 107 (atl.).

Pineau rilanciava l'idea espressa da Lepautre di dedicare ai tavoli un'intera suite giocata su diverse varianti; la novità risiedeva nella proposta della tipologia di tavolo *en console*, nella movimentazione delle gambe *en cabriole*, nella proliferazione degli ornamenti lungo la struttura del tavolo e nell'idea di accompagnare i tavoli con altri arredi in *pendant* (consoles reggivasì e reggicandelabri), inquadrando l'importanza dell'accordo tra le varie parti della decorazione. Questi furono fattori che assicuraronò un enorme successo alla serie di Pineau, contribuendo così al rinnovamento delle forme decorative. Il tipo di composizione della suite di Pineau fu poi preso in considerazione da altre suites: quelle dal tratto grafico finissimo di Jean-Bernard

---

ereditato parte dello stock di lastre di famiglia e aveva così deciso di rinnovare il progetto. GUILMARD 1880, pp. 128-131; FUHRING 2007, pp. 146-164; Id. 2015, pp. 119-121.

Toro,<sup>36</sup> quelle legate al mondo di corte di François Roumier<sup>37</sup> e sei stampe edite da Jacques Chereau.<sup>38</sup>

I trattati di architettura e le suites di stampe furono efficaci strumenti di diffusione delle novità parigine in tutta Europa. Nel 1743 Charles-Etienne Briseux scriveva che le suites di Pineau per *cheminées* erano ormai utilizzate anche fuori dalla Francia: «[j'ai] vu en Flandre les premières cheminées que l'on a gravées sur les dessins du célèbre Monsieur Pineau, très bien exécutées».<sup>39</sup> La frase di Briseux lascia intendere che quelle realizzazioni riprendessero in modo evidente i modelli ideati da Pineau. Ma è difficile pensare che ci si limitasse a copiare un modello proposto a stampa, in un contesto ambientale e di gusto diverso da quello di origine. Peter Fuhring ha stimolato il dibattito sull'utilizzo delle stampe d'ornato nel lavoro delle maestranze durante l'Ancien Régime, sottolineando come due diverse modalità emergano dalle fonti seicentesche: riferendosi ai modelli di Lepautre, nel 1681 Willem Goéree articolava la funzione delle stampe ornamentali come esempio e come modello. Nel primo caso, la stampa è una fonte d'ispirazione e nel secondo il disegno è ripreso alla lettera.<sup>40</sup> In alcune circostanze è possibile individuare un utilizzo delle stampe come modello da replicare: Bruno Pons ha messo in relazione la seconda tavola dei *Cheminées Nouvelles des plus à la Mode* editi da Nicolas Guérard, con il *trumeau* approntato da Jacques V Gabriel, Jules Degoullons, André e Mathieu Legoupil nel Cabinet d'angle dell'Hôtel Peyrene de Noras, decorato nel 1724.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> *Livre de tables de diverses formes, qui par la nouveauté, l'intelligence, & le bon gout des Compositions, & par la richesse des Ornemens n'est pas moins utile a ceux qui commencent a s'appliquer au Dessain, qu'a ceux que leur Professions oblige journellement d'en faire usage. Inventé par B. TORO, & mis au jour par les foins Du Sieur C. N. LE PAS – DU BUISSON (...)* / *Toro inv e del. De Rochefort sculpsit*: LAGRANGE 1869, t. I, pp. 289-296, n. 91; GUILMARD 1880, pp. 115, 116; *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 1251; FUHRING 1989, p. 76; FUHRING 2020, p. 81.

<sup>37</sup> *Livre de Plusieurs Dessesins de pieds de Tables en Console Dessinez et Gravez Par Francois Roumier Sculpteur ordinaire DU ROY, Avec privilège de Sa Majesté* (1726); *Livre de plusieurs Pieds de table ou de cabarets, inventez et gravez par Francois Roumier, sculpteur du Roi (ante 1726)*. *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 177; FUHRING 1985, p. 184; PONS 1986, pp. 272-273, tavv. 508-511; FUHRING 2020, p. 81.

<sup>38</sup> Senza titolo, *A Paris Chez Jacques Chereau rue St Jacques au grand St Remy*. Parigi, ENSBA, inv. Est Les 96. Per Jacques Chereau: PRÉAUD, CASSELLE, GRIVEL, LE BITOUZÉ 1987, pp. 82-83.

<sup>39</sup> BRISEUX 1743, II, p. 45.

<sup>40</sup> FUHRING 2004, pp. 18-19. Nell'introduzione al catalogo delle stampe ornamentali del Rijksmuseum, Fuhring si sofferma sul significato e sull'uso di queste edizioni. Si vedano anche ID. 2020, p. 78; MICHEL 2014, pp. 208-215.

<sup>41</sup> Lo studioso ricorda inoltre come Mathieu Legoupil, che partecipò a quella impresa decorativa, abbia lasciato disegni *d'après* Nicolas Guérard: PONS 1986, p. 219. Per la suite di Guérard cfr. nota 23.

D'altro canto, il ruolo della stampa come impulso alla fantasia emerge da diverse fonti: Pierre-Jean Mariette scriveva di Jean Lepautre che «ciò che pubblicò fu accolto più che come una serie di modelli, come una serie di idee per stimolare l'immaginazione»;<sup>42</sup> lo stesso concetto è espresso nel volume di Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne*, dove l'opera illustrata da esempi di decorazione d'interni è descritta come «très utile [...pour] fournir des idées». E ancora, il sottotitolo del *Livre de tables de diverses formes* di Jean-Bernard Toro specificava come i suoi modelli fossero «utiles à ceux qui commencent à s'appliquer au Dessein, qu'à ceux quie leur Professions oblige journellement d'en faire usage», sottolineando l'importanza delle stampe per l'esercizio del disegno, inteso come processo di elaborazione dell'idea decorativa. I modelli venivano spesso riadattati ad arredi diversi, come nel disegno per un tavolo dove Mathieu Legoupil riprese la combinazione tra le volute a 'C' e l'*espagnolettes* di una incisione di Thomas Lainé per una mensola da orologio.<sup>43</sup> Utilizzando la stampa come stimolo per l'immaginazione, l'intagliatore ne aveva estrapolato le idee relative alla combinazione tra i vari ornamenti.

Il tema della funzione delle stampe risulta particolarmente significativo per comprendere come le novità francesi per la decorazione d'interni si diffusero in altri contesti. Mentre il *goût pittoresque* prendeva piede negli interni degli *Hôtels particuliers* parigini e venivano pubblicate le maggiori opere editoriali sul tema, dall'altro lato delle Alpi il sovrano Carlo Emanuele III avviò una campagna di ammodernamento che conferì agli ambienti del Palazzo Reale di Torino una spiccata veste settecentesca. Proprio tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta furono decorati alcuni degli esempi più strepitosi del disegno d'interni piemontese: il Gabinetto del Segreto Maneggio (1731), il Gabinetto delle lacche cinesi (1732-1736), il Gabinetto del pregadio nell'Appartamento d'Estate (1738-1740), la Galleria del Daniel (1742-1748), la Camera del circolo della duchessa e il suo Gabinetto di Toiletta (entrambi 1748-1750), realizzati sotto la direzione degli architetti Filippo Juvarra e Benedetto Alfieri, da una brillante squadra di intagliatori, tra i quali Giovanni Luigi Bosso, Pietro Giuseppe Valle, Giovanni Strada, Giuseppe Stroppiana, Giuseppe Gianotti.<sup>44</sup>

Gli architetti e le maestranze attive per la corte dei Savoia a Torino dovevano conoscere le invenzioni d'oltralpe, ma è molto difficile stabilire

<sup>42</sup> *Abecedario*, III, p. 184; GRIFFITHS 2016, p. 402.

<sup>43</sup> PONS 1986, tavv. 378-379, 497-498. Lo studioso ha notato ancora come un tavolo attribuito a Simon Hourliez, le scelte per il medaglione e le *espagnolettes* siano riprese da Lepautre: si tratta di un ulteriore esempio di come le stampe siano usate come stimolo per l'immaginazione.

<sup>44</sup> Si vedano *Palazzo Reale a Torino* 2016; LAURENTI 2020.

quando si diffusero le diverse suites: la maggior parte delle stampe non sono datate con certezza, e allo stesso tempo non è facile conoscere con esattezza quando furono acquistate. Sono comunque diverse le testimonianze della loro presenza nelle collezioni torinesi. L'indice dei libri della Biblioteca Reale di Torino, redatto nel 1713 nell'ottica di un potenziamento dei fondi dell'università, enumerava 3 suites non meglio specificate di modelli per scultori e orefici.<sup>45</sup> Nel 1886, una *Nota sommaria di stampe antiche* segnalava più esplicitamente alcune significative opere francesi settecentesche, in un progetto di trasferimento di stampe dalla Biblioteca Universitaria alla Galleria Sabauda: sono enumerate *Decorazioni Oppenort et Bouchardon / Huquier et Cuvillier graveurs / Dessins diverses et pendules* (cfr. q.I.96.97); *idem / Consoles et parterres / opere capitali per l'arte applicata all'industria* (cfr. q V 65); *Meissonnier / Michellanea oreficerie mobili ornati / et gravée par Huquier* (cfr. q.I.54. atlant.); *Pinau / Dessins pieds de table vases consoles* (cfr. q IV 107. atl).<sup>46</sup> In particolare, per quest'ultima raccolta, oggi presso la Biblioteca Nazionale di Torino, la veste della legatura e i fogli di recupero usati per incollare il margine delle stampe, sui quali emergono alcune date (1707, 1718, 1721, 1740), permettono di stabilire un confezionamento settecentesco. Si tratta di un dato interessante poiché il volume testimonia quanto a Torino fosse studiato il modello elaborato dall'intagliatore francese tra il 1708 e il 1709: era stata collezionata sia la suite originale, sia le diverse copie e risposte esemplate negli anni successivi ad opera di Toro, Chereau, Crépy. Inoltre, per il soggetto dei *cheminées* sono conservate tra le raccolte della Biblioteca Nazionale, alla raccolta q III 41,<sup>47</sup> stampe tratte dal terzo volume dell'*Architecture française* di Jean Mariette, la monumentale opera che aveva raccolto le più moderne invenzioni elaborate fino al 1738.

Altre testimonianze si recuperano dai cataloghi delle librerie e dagli inventari dei beni degli architetti piemontesi: nel 1762 l'inventario dei libri appartenuti all'architetto Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano e venduti alla Regia Università enumerava la suite di Juste-Aurèle Meissonnier con il Gabinetto del Conte Bielinski insieme ad altre non specificate «stampe di Parigi», e ancora il *Première Livre de divers morceaux d'architecture* di Jacques de la Joue, le *cartouches* di François Boucher «et autres estampes», «disegni diversi di pendule ed ornamenti», «libro di boesura e feramenta di Babel», l'edizione del 1710 del *Cours d'architecture* di Daviler. Nel 1770 l'inventario

<sup>45</sup> GIACCARIA 2004, p. 287.

<sup>46</sup> TOMIATO 2004, pp. 298-300.

<sup>47</sup> Fogli incollati su supporto in volume con legatura ottocentesca. Cfr. G. Dardanello, in *Il teatro di tutte le scienze e le arti* 2011, p. 478, n. 517.

dei libri posseduti dall'architetto Bernardo Antonio Vittone annoverava, per i modelli francesi di decorazione d'interni, i due volumi della *Distribution de maisons de plaisance* di Blondel e una edizione del *Cours d'architecture* di Daviler, accanto alle romane *Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi* di Filippo Passarini (1698) e ai *Disegni Diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini* (1714). Ancora, nel 1760 il *Catalogue rangé* dei librai torinesi Reycends, et Guibert, segnalava tra gli articoli francesi «des desseins pour les Architectes, Jouailliers, Orfevres, Serruriers, Jardiniers, &c». <sup>48</sup>

È stato generalmente sottolineato il debito torinese nei confronti dell'ornato *rocaille* francese, in virtù della vicinanza con la frontiera e della diffusione dei modelli a partire dal centro parigino. Ogni contesto, tuttavia, reagisce in misura diversa allo stimolo derivato dalla stampa, innestando l'invenzione decorativa sulle pratiche artistiche diffuse sul territorio. Nel 1969, uno specialista dell'arredo come Anthony Coleridge rimarcava la riconoscibilità delle arti decorative piemontesi, liberandole dall'immagine di sterile subalternità allo stile francese:

one might well think that it [piemontese furniture design] is entirely derivate from the French. However [...] it is very soon realised that, although the designers, cabinet-makers and craftsmen clearly owed much to France [...] they had produced a highly nationalistic style which in design, execution, technique, choice of materials and surface decoration was both novel and virile and, at the same time, in many cases eccentric and bizarre. <sup>49</sup>

Coleridge puntava significativamente l'attenzione su disegno, tecnica, materiali e qualità di superficie come elementi da interrogare per far emergere la qualità dell'ornamentazione torinese.

Esistono esempi di ripresa abbastanza pedissequa del modello a stampa: un anonimo piemontese aveva disegnato, di fianco a una specchiera, un pannello con ornati a conchiglia tra volute a *godrons* ed elementi reggivi al centro del pannello, copiandolo dal *Dessein d'une partie de lambris, où se trouve une porte à placard, à double venteaux / à Paris chez JMariette rue S. Jacques aux Colonnes d'Hercules* realizzato da Pineau per l'*Architecture française* di Mariette. In questo caso, una selezione del modello era stata estrapolata per essere rimontata in un progetto destinato a una commissione non torinese. <sup>50</sup>

<sup>48</sup> PORTOGHESI 1966, pp. 12-14; GAUNA 2001, p. 322; GIACCARIA 2001-2002, pp. 171-196; DARDANELLO 2011a, pp. 462-467.

<sup>49</sup> COLERIDGE 1969, p. 15.

<sup>50</sup> Il foglio torinese fa parte di un gruppo di quattro disegni per specchiere in collezione privata a Lucca, che sono stati messi in collegamento con una commissione databile dopo il

Per gli ambienti di corte dei Savoia non si riscontra invece l'applicazione letterale dei modelli forniti dalle stampe, perché non era quello che ci si aspettava dallo studio delle edizioni d'ornato. Soprattutto nel caso di un palazzo reale, è difficile che la committenza richiedesse o accettasse la riproposizione di un'opera già vista: l'obiettivo era stupire i visitatori con la qualità inventiva e il proprio buon gusto. Le proposte francesi erano pertanto usate soprattutto come fonte d'ispirazione per la combinazione dei singoli ornamenti, che gli artisti rielaboravano in una nuova composizione.

Filippo Juvarra doveva avere in mente la seconda tavola del *Nouveaux Liure d'Orfeurerie* (1701-1703) di Daniel Marot quando tracciò, intorno al 1714, i suoi pensieri per i tavoli di «S.M. il re di Sicilia» alla Biblioteca Nazionale di Torino (1714-1720 circa).<sup>51</sup> Il torso antropomorfo a braccia sollevate a sostegno del piano e innestato su una voluta; il festone ricadente sul fianco; l'assenza di traversa, risolta con festoni e decoro centrale pendente; i bracci della crociera a voluta a 'S' sono elementi che si possono ben riconoscere nella stampa di Marot. La molteplicità degli spunti a disposizione dell'artista, rimontabili con disinvoltura in un progetto originale, è individuabile altresì dal confronto tra i disegni di Juvarra e le stampe di Giovanni Giardini edite nel 1714,<sup>52</sup> dove si potrebbe riconoscere l'attenzione dell'architetto alla selezione delle figure scultoree più che a una scelta di gusto.

Juvarra usò anche un'altra idea diffusa in Francia, rimontandola in un contesto che diventerà tra i più identificativi della decorazione d'interni torinese. Dal secondo decennio del Settecento si era diffuso in ambito francese il prototipo del coronamento per specchiera che combina due volute a 'C' rovesciate con una palmetta. Si tratta di un tipo di decorazione che, come segnalato, era stato utilizzato nelle stampe di Guérard e dallo studio di de Cotte nel 1717 per i progetti del palazzo del Buen Retiro di Bonn.<sup>53</sup> Juvarra, che nel 1719 si trovava in Francia ricevuto dal primo architetto di Luigi XIV,<sup>54</sup> è il responsabile della diffusione di questo modello a Torino.

1730 da parte di Ottavio Guido Mansi per una delle residenze lucchesi della famiglia. Enrico Colle ha suggerito l'ipotesi che l'anonimo ornataista che li disegnò fosse quel «turinese intagliatore» che nel 1732 realizzava un divano e una coppia di tavoli da collocarsi sotto due specchiere in Palazzo Sardi. I disegni sono stati pubblicati in *Mostra di arte antica* 1960, tavv. XVIII-XIX e in *COLLE* 2003, p. 228. Il confronto tra il disegno e la stampa è illustrato in *LAURENTI* 2019, p. 109.

<sup>51</sup> BNUTO, inv. ris 59. 4, f. 83. Per il riferimento al regno di Sicilia il foglio è da considerarsi antecedente al 1720: *MANFREDI* 2010, con illustrazione a p. 484.

<sup>52</sup> *MARTINETTI* 2018, pp. 82-83.

<sup>53</sup> Parigi, BnF, Département estampes et photographie, inv. RESERVE HA-19-FT 6. *FOSIER* 1997, p. 352.

<sup>54</sup> *BONET CORREA* 1995, p. 95.



Fig. 6. GIOVANNI LUIGI BOSSO, *Decorazione di specchiera*, 1714. Torino, Palazzo Carignano, Sala delle Stagioni. Foto AFFTM.

Nel Palazzo Reale, Juvarra aveva usato quel tipo di coronamento adattandolo a un ambiente particolare, interamente rivestito di specchi. Era questo il grande fascino del Gabinetto del Segreto Maneggio di Carlo Emanuele III: nel piccolo ambiente si moltiplicano all'infinito le immagini dei mobili di Pietro Piffetti, dei personaggi dipinti sulla volta da Claudio Francesco Beaumont e delle stesse personalità che sostavano nell'ambiente.<sup>55</sup> L'idea di per sé non rappresentava una novità: ancora de Cotte aveva progettato nel 1717 un *Grand Cabinet le quel dont être orné de Glaces*,<sup>56</sup> con lastre di specchio a rivestire interamente le pareti, bordate di cornici modanate. Ma nel Gabinetto del Segreto Maneggio, Juvarra sovrappose agli specchi l'andamento brulicante dei sottili nastri dorati, senza usarli solo nella loro funzione di incorniciatura ma sfruttandone il ricamo dorato per creare una moltitudine di riflessi. Tale concezione derivava da una specifica tradizione locale: a Torino, nel 1714 il principe di Carignano aveva fatto decorare la Sala delle Stagioni nell'appartamento di mezzogiorno di Palazzo Carignano con un rivestimento continuo di specchi su cui si snoda la trama degli intagli dorati (Fig. 6).<sup>57</sup> Juvarra non si curò di quel trattamento dell'ornato, fortemente scultoreo e ormai fuori moda all'aprirsi degli anni Trenta, ma di

<sup>55</sup> Sulla decorazione del Gabinetto del Segreto Maneggio si rimanda a DARDANELLO 2007, pp. 177-183; ANTONETTO 2010, I, pp. 139-148; LAURENTI 2020, pp. 50-52.

<sup>56</sup> Parigi, BnF, Département estampes et photographie, inv. RESERVE HA-19-FT 6. FOSIER 1997, p. 352.

<sup>57</sup> DARDANELLO 2011b, p. 106.

quel precedente seguì la tendenza, tutta torinese, a mescolare intagli dorati e specchi. Una tendenza riconosciuta dai visitatori esteri come Charles-Nicolas Cochin, che, seppur in tono pungente, della decorazione d'interni torinese segnalava: «les appartements du roi sont richement dècores, et en general de bon gout, quoiqu'il y ait des pieces ou le melange de dorures et de glaces semblent d'un gout un peu mesquin». <sup>58</sup>

Questo orientamento comune non doveva essere estraneo al fatto che fu lo stesso intagliatore a occuparsi sia delle decorazioni del Palazzo Carignano, sia di quelle del Gabinetto del Segreto Maneggio. Giovanni Luigi Bosso (1680-1746), tra i più brillanti intagliatori della prima metà del Settecento a Torino, si specializzò proprio negli interni caratterizzati da intagli a traforo sullo specchio: lo si ritrova ancora impegnato in formulazioni di questo tipo nel Gabinetto del pregadio dell'Appartamento d'Estate e nella Galleria del Daniel, entrambi ambienti concepiti sotto la direzione dell'architetto Benedetto Alfieri tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta. <sup>59</sup> Si tratta però di ambienti caratterizzati da differenti scelte operate sul repertorio ornamentale che era stato codificato nel corso di un secolo dalle stampe d'ornato.

Le decorazioni approntate nel 1714 nella Sala delle Stagioni di Palazzo Carignano insistono sull'uso di *entrelacs* e *treillage* sui montanti, mentre sotto le cimase ad arco delle specchiere si sviluppa una larga cornice profilata a doppi nastri che, in basso e in alto, si trasformano in volute arricciate e orlate di foglie d'acanto. In questa briosa decorazione si possono leggere molteplici spunti di riflessione: la partitura architettonica e i rapporti proporzionali che costruiscono i *trumeaux* con archi affiancati da pilastri sono quelli pubblicati pochi anni prima (1711) da Paul Decker; <sup>60</sup> l'insistenza sugli scarti improvvisi, il tripudio di volute, festoni e girasoli, con il proliferare di robuste foglie d'acanto e con l'inserimento di scene figurate scolpite non è immune a influenze romane. Ma difficilmente riscontrabile in altri contesti, oltre all'originale combinazione di intagli e specchi, è la lavorazione superficiale dell'intaglio e della doratura. Questa è realizzata con diversi trattamenti che donano agli intagli effetti diversificati: lucidi, ruvidi, a imitazione dello stucco. Questa caratteristica emerge anche nelle decorazioni dell'Appartamento d'Inverno del re a Palazzo Reale, realizzate nel 1731-1733 dall'inta-

<sup>58</sup> COCHIN 1758, I, pp. 14-15.

<sup>59</sup> LAURENTI 2020, in particolare pp. 106-107.

<sup>60</sup> Si vedano le tavv. 36 e 47 dell'*Architectura Civilis* pubblicata da Ieremias Wolf ad Augsburg nel 1711: *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 1991. Il confronto tra le stampe di Decker e la decorazione di palazzo carignano è illustrato in LAURENTI 2019, p. 111.

gliatore Bosso, affiancato da Pietro Giuseppe Valle e da Giovanni Strada, sotto la guida di Juvarra. Lì, nel pregadio adiacente al Gabinetto del Segreto Maneggio,<sup>61</sup> le boiseries dorate furono trattate con superfici lisce, granulose o a incisioni intrecciate (Fig. 7). La volumetria degli ornati era però decisamente cambiata rispetto agli anni Dieci. Il tema della foglia d'acanto sembrava soppiantato dall'uso di nastri e di sottili germogli vegetali. L'assottigliamento rispondeva a una trasformazione dell'uso del fogliame, che andava a scartare le foglie aperte per prediligere più sinuose linee arrotolate, generando finissimi germogli, rami d'olivo e tralci di vite in grado di creare legami tra diversi compartimenti. La nuova direzione dipendeva dalla ricezione dei modelli francesi del periodo della reggenza, come le proposte di Nicolas Guérard sul *Livre nouveau de Principe D'ornemens tres facil pour apprendre a dessigner / Chez N. Guerard graveur rue Saint-Jacques, au papillon* (1715-1725 circa; Fig. 8) e di François Roumier,<sup>62</sup> dove compartimenti a losanghe bordati di modanature sono scavalcati da germogli che li legano alle altre sezioni. Gli ultimi progetti di Juvarra, portati a compimento dall'*équipe* di Valle e Bosso, si caratterizzano proprio per la scelta di impostare la trama ornamentale attraverso una ricerca di finezza e micrografia del rilievo lontana dalle corpose sculture usate precedentemente.

Le suggestioni francesi furono però concretizzate in una veste molto diversa. Una vistosa differenza riguarda infatti l'utilizzo dell'oro: in Francia l'oro è riservato a sottolineare con sobrietà il rilievo dell'intaglio «tracciandone leggiadramente i contorni», come dalle parole di Charles-Nicolas Cochin, mentre i pannelli sono dipinti in colori chiari.<sup>63</sup> Al contrario, nel Palazzo Reale di Torino la profusione dell'oro su bolo giallo e rosso scalda le superfici degli intagli e qualifica vistosamente gli ambienti. La stessa decorazione dei pannelli si inserisce in un'esperienza difficilmente riscontrabile nei modelli esterni: l'ornato non è ricamato sui profili delle cornici ma si gioca completamente sulle campiture dei pannelli, riempiendole a dismisura; inoltre, l'intaglio è affiancato di volta in volta a pitture a soggetto mitologico, commessi ornamentali, pitture a grottesca e a tema floreale, creando complessi dialoghi tra le tecniche decorative.

Un'importante svolta per gli intagli torinesi riguarda, dagli anni Trenta, l'insistenza su una maggiore sensibilità plastica, conseguente alla ricezione

---

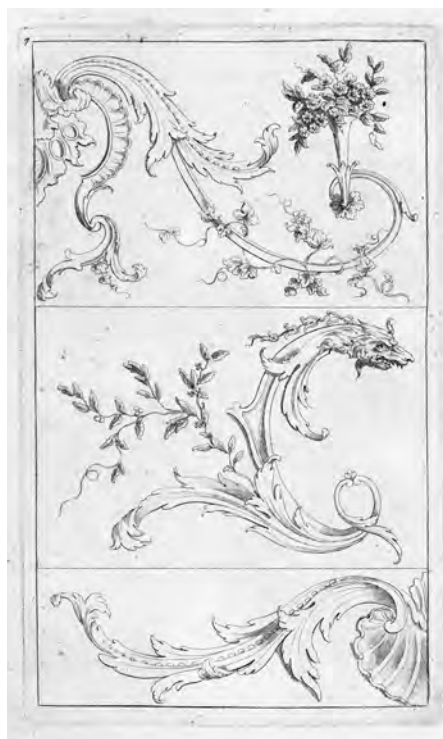
<sup>61</sup> GHISOTTI – MANCHINU – TAVERNA, in *Villa della Regina* 2005, pp. 466-469; RIZZO 2016, pp. 115-121; LAURENTI 2020, p. 50.

<sup>62</sup> Per questi modelli cfr. FUHRING 2020, p. 81.

<sup>63</sup> Sulla vernice usata per le boiseries francesi, si veda GALLET 1978, p. 76. Per Cochin: FUHRING 1999, I, p. 68.



7



8

Fig. 7. GIOVANNI LUIGI BOSSO – PIETRO GIUSEPPE VALLE – GIOVANNI STRADA, *Decorazioni di boiserie*, 1732-1733. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto del pregadio nell'Appartamento d'Inverno. Foto AFFTM.

Fig. 8. *Livre Nouveau de Prinsipes D'Ornements, tres facil. Pour apprendre a Dessigner/ Chez N. Guerard [...]*, 1715-1725 circa, tav. 7. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.69.17(7).

dei modelli a stampa elaborati da Pineau. Nelle decorazioni da lui approntate a partire dall'Hôtel de Villars (1732)<sup>64</sup> e nelle stampe realizzate su suo disegno nello stesso decennio, il francese aveva infatti insistito su bizzarri decori irregolari composti da bordi di conchiglia, che nei coronamenti costituiscono la materia delle onde, delle valve e dei *boutons* lacerati da *godrons*, in opposizione alla finezza dei germogli floreali (Fig. 9). Attraver-

<sup>64</sup> Cfr. PONS 1986, p. 329.

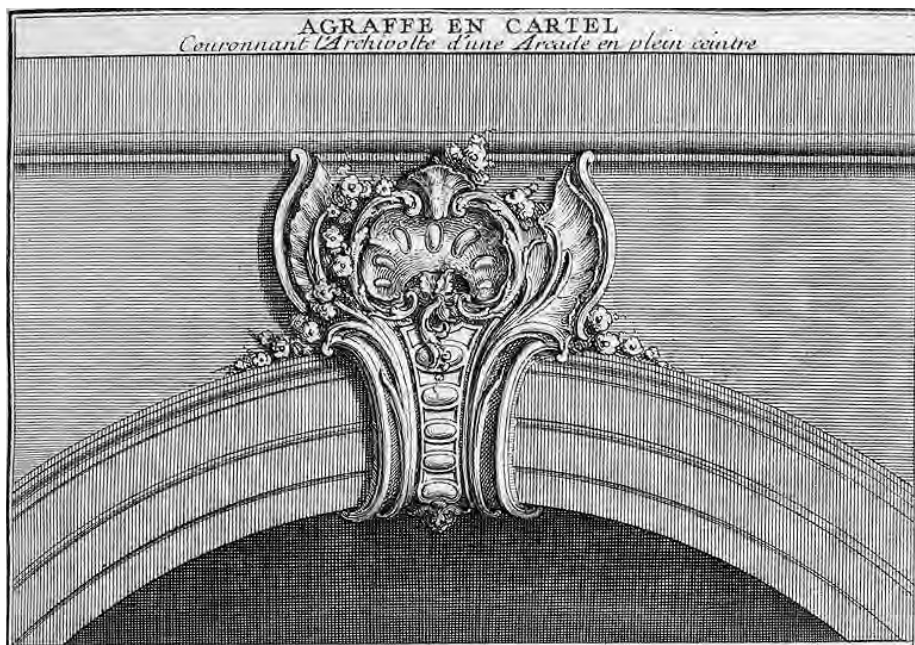


Fig. 9. NICOLAS PINEAU, *Agraffe en cartel*, in Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance*, II, 1738, tav. 39.

so questi ornamenti, «l'ingénieur Pineau»<sup>65</sup> aveva unito natura e artificio, delicatezza e plasticismo, introducendo il gusto per la varietà e il contrasto, creato non solo dalla forma asimmetrica dell'ornamento, ma anche dall'idea di un elemento morbido e malleabile realizzato in legno.

Pineau aveva intercettato le novità introdotte da Meisssonier sull'uso della *rocaille*, elaborandone una versione pensata per il legno e creando elementi «tortuosi e stravaganti»,<sup>66</sup> come le valve di conchiglia ornate di ovali ondulati. La ripetizione di ovali deriva dai *godrons*, un tipo di ornamento utilizzato da sempre nelle modanature e applicato nei disegni di *ferronneries* per griglie e balaustre.<sup>67</sup> L'idea di associarli a bordi di conchiglia e membrane diventò una sorta di cifra stilistica per Pineau e nel suo trattato «du

<sup>65</sup> DE BASTIDE [1758] 1879, p. 10.

<sup>66</sup> L'espressione è riportata da Charles-Nicolas Cochin nella sua famosa supplica agli *Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois*, «Mercure de France», 1754, p. 183.

<sup>67</sup> Si veda ad esempio il largo uso di *godrons* nella decorazione dei vasi, dagli esempi di Hieronymus Hopfer alle prove 'cavate dall'antico' di Polidoro da Caravaggio, proposte da Giovanni Lanfranco e ancora edite da Domenico de' Rossi a Roma nel 1713.

goût moderne», la *Distribution des maisons de plaisance* (1737-1738), Blondel insistette molto sull'illustrazione di questo tipo di ornamenti, affidando a Pineau il disegno delle tavole 39 e 40 del secondo volume.<sup>68</sup> Per le molli valve godronate posizionate sulle cornici dei dipinti di Beaumont al Gabinetto delle scritture private del re (1745-1746; Fig. 10), Bosso riprese il motivo ornamentale elaborato da Pineau, perfettamente adatto alla sua ricerca sui valori superficiali, evidenziata dalla scelta di ricoprire l'intaglio di tela per aggiungere un tocco corposo prima della doratura finale.<sup>69</sup> Di quegli ornamenti, Bosso selezionò le proposte più regolari, scartando invece le asimmetrie tipiche del gusto francese ma non apprezzate a Torino. L'aggiornamento di Bosso era risultato particolarmente sollecito quando, già nel 1736, aveva iniziato a inserire nuovi elementi ornamentali sulla rigorosa partitura delle lacche cinesi progettata da Juvarra per il Gabinetto Cinese al primo piano di Palazzo Reale (Fig. 11).<sup>70</sup> Ai sottili ornati naturalistici, utilizzati appena poco prima negli anni 1731-1732, aggiunse volute a



Fig. 10. GIOVANNI LUIGI BOSSO, Cornice per il dipinto *L'Europa* di Claudio Francesco Beaumont, 1745-1746. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto delle scritture private del re.

<sup>68</sup> Cfr. Parigi, MAD, inv. CD 1587 e inv. 29116 B; DESHAIRS 1911, pl. X, n. 26.

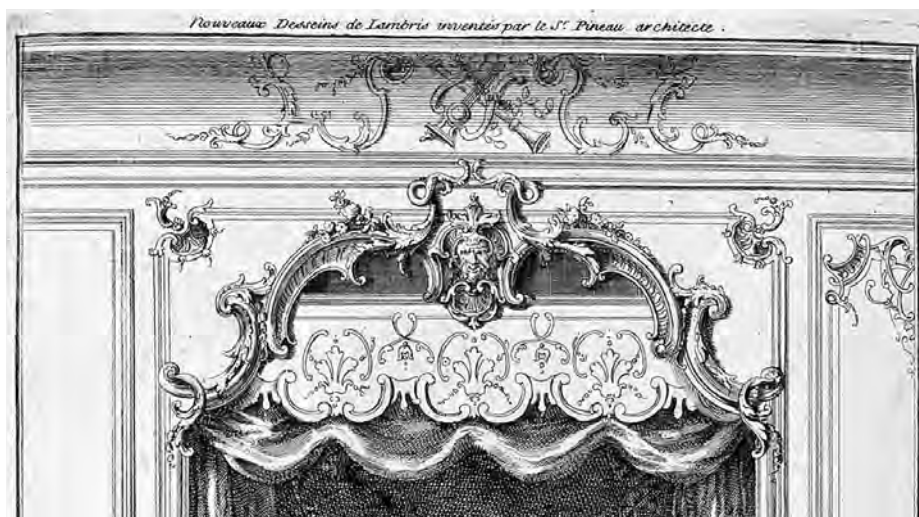
<sup>69</sup> LAURENTI 2020, p. 69.

<sup>70</sup> Per il Gabinetto Cinese rimando a GRITELLA 1992, II, pp. 265-266; GRISERI 1995, pp. 245-253; GHISOTTI 2005, pp. 459-466; DARDANELLO 2007, p. 186. Per il lavoro di Bosso, affiancato ancora una volta da Valle, per le decorazioni del Gabinetto, si veda LAURENTI 2020, pp. 53-54.



11

'C' pizzicate sotto l'ovale dei *trumeaux* e applicazioni con profili a volute e campiture interne a *godrons* inserite tra le lacche. Il confronto con le stampe di Pineau evidenzia come per le cimase non fosse passata inosservata l'idea di riempire il bordo interno delle volute a 'C' con dentelli, associare altre due volute opposte come *croisettes* e concludere la bordura con un germoglio vegetale nato da un *culot* (Fig. 12). È chiaro che questa specifica combinazione fu tratta dalle stampe, ma fu poi la fantasia degli intagliatori e il progetto architettonico dell'architetto a ricomporla in una variazione. Solo nei dettagli secondari, dove l'occhio non si sofferma con insistenza, è possibile riscontrare una



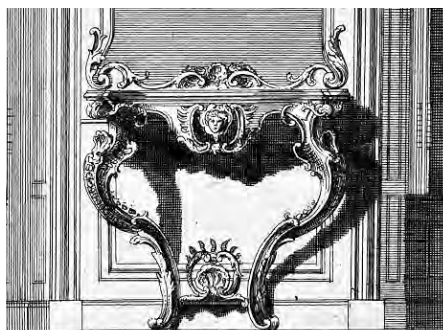
12

Fig. 11. GIOVANNI LUIGI BOSSO – PIETRO GIUSEPPE VALLE, *Coronamento di specchiera*, 1736. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto Cinese. Fig. 12. NICOLAS PINEAU, *Nouveaux Dessains de lambris inventés par le Sr. Pineau Architecte*, 1729-1738 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q III 41.



13

Fig. 13. GIOVANNI LUIGI BOSCO – PIETRO GIUSEPPE VALLE, *Traversa in basso di specchiera*, 1736. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto Cinese. Foto AFFTM. Fig. 14. NICOLAS PINEAU, *Trumeau de glace entre deux croisées*, 1729-1738 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q III 41.



14

ripresa più letterale: il disegno della traversa in basso delle specchiere è lo stesso proposto nella tavola *Trumeau de glace entre deux croisées* disegnato da Pineau per l'*Architecture française* di Mariette (Figg. 13, 14).

Il modello veniva così utilizzato come spunto per un dettaglio, per la composizione o per l'unione di determinate linee, utile per stimolare l'immaginazione nella fase progettuale. Quando Bosso realizzò gli intagli sulla volta del Gabinetto del pregadio nell'Appartamento d'Estate (1738-1740; Fig. 15),<sup>71</sup> avrebbe potuto sfruttare la nuova distribuzione ornamentale

<sup>71</sup> Per l'ambiente: ROVERE 1858, p. 206; MOSSETTI 1987, p. 26; per il lavoro di Bosso: LAURENTI 2020, pp. 60-63.

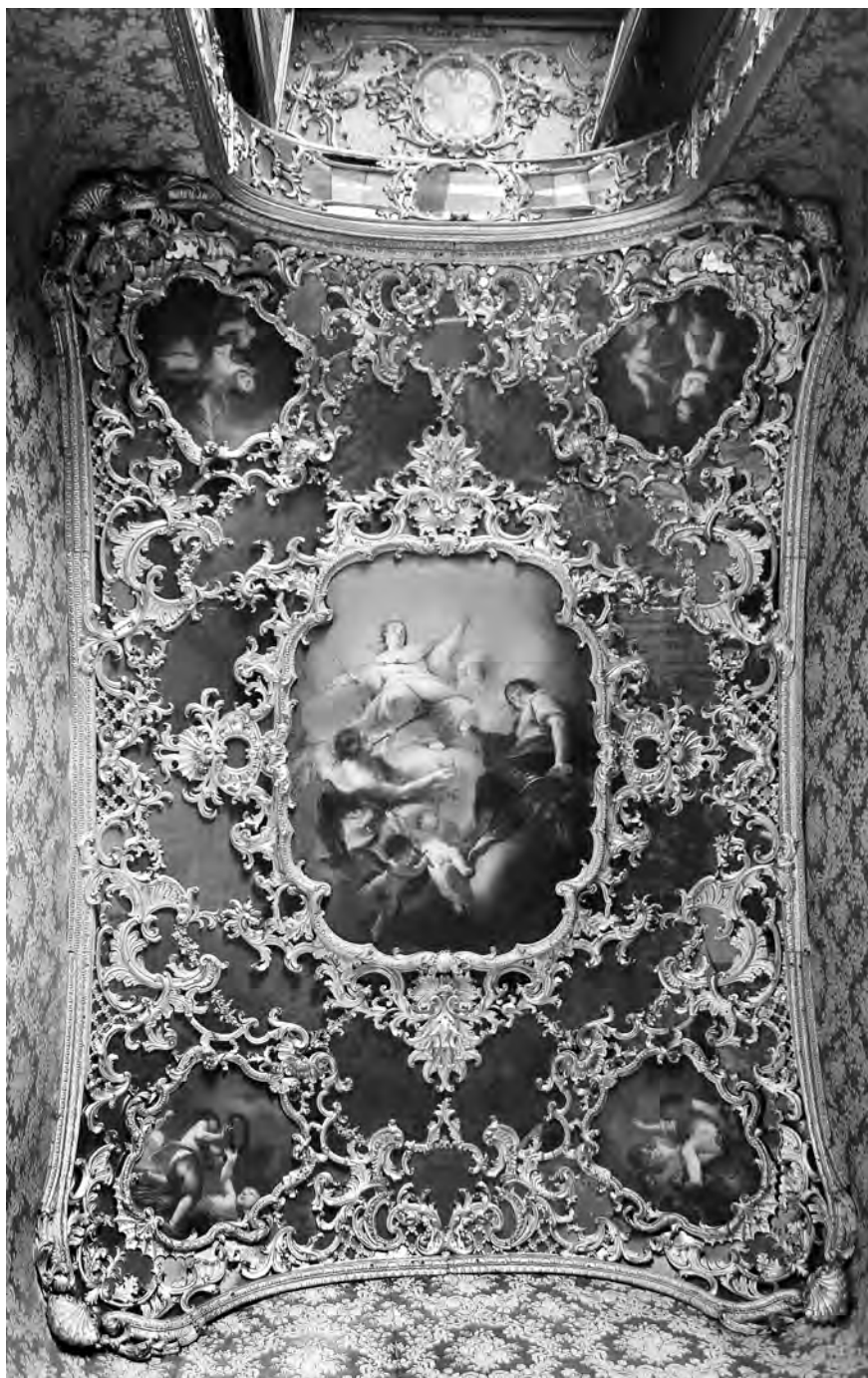


Fig. 15. GIOVANNI LUIGI BOSSO, *Decorazioni intagliate della volta con cornice per dipinti di Giuseppe Nogari, 1738-1740. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto del pregadio nell'Appartamento d'Estate.*

suggerita da Pineau nei suoi *Nouveaux desseins de Plafonds inventés par Pineau. Pineau inv. / Mariette Exc.*,<sup>72</sup> che proponevano delicatissime decorazioni lungo le cornici e le cartelle angolari, mentre al centro campeggiavano impercettibili rosacee con ornamenti intrecciati. Quella soluzione però non risultava adatta a rendere l'idea del traforo degli intagli dorati sugli specchi, peculiarità di Bosso: fu così recuperata l'impostazione generale di più esuberanti modelli precedenti, come quelli di Bernard Picart per la decorazione del soffitto della carrozza del duca d'Ossuna (1713)<sup>73</sup> o di Paul Decker per un *plafond* dell'Orangerie di Erlangen pubblicato prima del 1726,<sup>74</sup> dove gli angoli venivano risolti con simili combinazioni di dipinti-ventagli-palmette. D'altra parte, questi vecchi modelli compositivi non erano però adatti a dimostrare l'aggiornamento ornamentale più alla moda: e allora Bosso inventò un tripudio di onde godronate, *treillage*, ali di pipistrello e racemi vegetali innestati sul movimento continuo delle volute. La voluta a 'C' era diventata proprio in quegli anni un ornamento-guida che aveva soppiantato le foglie d'acanto e i nastri nel costruire i pattern decorativi, grazie al suo tono sinuoso e contrastante. Cochin, criticando la diffusione delle continue varianti sul tema della voluta, ne sottolineava l'uso nel gusto moderno: «pourrions-nous esperer d'obtenir que lorsque les choses pourront être quarrées, ils veuillent bien ne les pas tortuer; que lorsque les couronnemens pourront être en plein ceintre, ils veuillent ne le pas corrompre par ses contours en S, qu'ils simples avoir appris des Maitres Ecrivains».<sup>75</sup> Nel caso della volta del Gabinetto del pregadio, impostare la trama decorativa sul tema della voluta a 'C' significò creare un intreccio di linee ondulate che, mutando continuamente di direzione, creò una complessità visiva tale da rendere difficile la distinzione tra cornice e sfondo e da annullare la predominanza dei dipinti sulla decorazione.<sup>76</sup>

Osservando l'ornamentazione piemontese del Settecento, quello che sorprende è così la pronta e immediata ricezione delle novità francesi, sintomo di un costante aggiornamento sui modelli, a fronte di una capacità di rielaborazione che mette in luce quanto l'attività degli intagliatori fosse del

<sup>72</sup> Anch'essi editi nell'*Architecture française* di Mariette.

<sup>73</sup> *Premier des magnifiques carrosses de MONSEIGNEUR LE DUC D'OSSUNA [...] faits Pour l'Entrée Publique de son Excellence A UTRECHT* (1713). GUILMARD 1880, p. 119; *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 1411; CASTEL-BRANCO PEREIRA 1987, pp. 22-24; ROWELL 2004, pp. 20-46: 32-33; FUHRING – SPEELBERG 2009, n. 35.

<sup>74</sup> *Neu Inwendirtes Wercklein vor unterschiedliche Kunstler* (ante 1726). *Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939, n. 85.7.

<sup>75</sup> «*Mercur de France*», dicembre 1754, pp. 178-187, in FUHRING 1999, II, p. 431.

<sup>76</sup> Sull'uso delle linee ondulate nella decorazione, si veda GOMBRICH 1984, pp. 303, 311.

tutto progettuale, parte di quello che oggi chiamiamo *design*. La capacità di proporre idee tenendo presente le informazioni visive più aggiornate permise di disegnare un preciso progetto di gusto, integrando con grande originalità architettura e decorazione.

GIOVANNI SANTUCCI

«ALL THESE BUILDINGS [...] REFLECT BEAUTY,  
AND MAGNIFICENCE UPON THE WHOLE COUNTRY».  
ARCHITETTURA E ORNAMENTO IN *A TOUR THRO’  
THE WHOLE ISLAND OF GREAT BRITAIN* DI DANIEL DEFOE  
(1724-1727)

*A Tour thro’ the Whole Island of Great Britain* (in seguito identificato semplicemente come *A Tour*) è un prodotto singolare della vastissima produzione letteraria e saggistica di Daniel Defoe. Pubblicata per la prima volta in tre volumi tra il 1724 e il 1727, in forma anonima, dietro lo pseudonimo generico di «un Gentiluomo», l’opera è la prima dedicata all’illustrazione del Regno Unito, creazione politica recentissima, alla cui realizzazione aveva collaborato lo stesso Defoe nel ruolo di mediatore con le riottose autorità del parlamento scozzese.<sup>1</sup> Naturalmente, guide o descrizioni delle isole britanniche esistevano anche prima che *A Tour* fosse dato alle stampe. Si trattava però di testi eruditi, di carattere storico e antiquario, oppure di illustrazioni di regioni particolari, non di rado contraddistinte da toni encomiastici delle virtù familiari e dello splendore delle terre e delle dimore dei nobili locali, che, del resto, erano usualmente i finanziatori di quelle stesse pubblicazioni.<sup>2</sup> John Macky, singolare figura di scrittore e spia scozzese, era l’unico ad aver dato alle stampe delle vere e proprie guide di viaggio

---

<sup>1</sup> Tutti i rimandi di volume e pagina al testo di Defoe (1724-1727), in seguito citato come *A Tour*, provengono dall’edizione a cura di G. D. H. Cole e D. C. Browning del 1962 (DEFOE [1724-1727] 1962). Tutte le traduzioni italiane di questo e di altri testi in lingua inglese nel presente articolo sono opera di chi scrive. Per la biografia di Defoe, cfr. BACKSCHEIDER 2004. Sul processo di formazione del Regno Unito e sul ruolo giocato da Defoe, cfr. EZELL 2017.

<sup>2</sup> Un caso esemplare a questo riguardo è *The Natural History of Lancashire, Cheshire and the Peak*, libro pubblicato nel 1700, nel quale l’esaltazione delle «meraviglie artificiali» (il palazzo di Chatsworth in primo luogo) e naturali della regione è spinta sino all’iperbole per celebrare lo splendore della dinastia dei Cavendish, la più importante famiglia nobile locale, che era da pochi anni assunta al titolo ducale (LEIGH 1700). Su questa letteratura, cfr. PARKE 1925; MOIR 1964.

della Gran Bretagna prima di Defoe, ma egli aveva suddiviso l'esposizione delle caratteristiche della nazione britannica in tre opere distinte, dedicate rispettivamente all'Inghilterra, al Galles e alla Scozia, edite tra il 1714 e il 1723.<sup>3</sup> Macky non è in ogni caso uno scrittore brillante, né capace di spiccata finezza di spirito e di osservazione, oltre a essere particolarmente partigiano nei confronti della Scozia, come rilevato già dai suoi contemporanei.<sup>4</sup> Nel 1707 era stata pubblicata anche una raccolta di vedute a stampa, la *Britannia Illustrata*, intesa a celebrare il fasto delle residenze nobiliari e reali nazionali, la quale, tuttavia, oltre a essere un'edizione costosa, di grande formato, e dunque destinata ai tavoli delle biblioteche di un pubblico ristretto, non possedeva un corredo didascalico adeguato alle immagini.<sup>5</sup>

Ancora allo scadere del primo quarto del Settecento, quindi, mancava un'illustrazione testuale delle peculiarità dei regni di Scozia e Inghilterra che, pur avendo un carattere generale, fosse al contempo anche sufficientemente dettagliata nella rappresentazione delle diverse regioni dell'isola di Gran Bretagna, e soprattutto si azzardasse in un'interpretazione critica di quanto presentato ai lettori. Di ciò Defoe è consapevole, e difatti non manca di rivendicare la novità della sua opera e le difficoltà affrontate nel redigerla.<sup>6</sup> Egli ricorda sovente, seppure molto genericamente, l'esistenza di una precedente letteratura su alcuni dei luoghi naturali degli importanti edifici descritti in *A Tour*; e tuttavia ritiene di essere «assai poco in debito con le fatiche di altri uomini» per la sua opera.<sup>7</sup> Tutto ciò che l'autore scrive – così ci dice egli stesso – non è «frutto di uno sguardo superficiale, né dipendente dalle nozioni prese a prestito da altri osservatori», ma è bensì «una propria testimonianza oculare».<sup>8</sup> E poiché egli vuole parlare soltanto del «presente stato delle cose», sostiene di aver pure adattato le sue osservazioni «al gusto corrente di questi [suoi] tempi». Tutte le occorrenze descritte in *A Tour*, inoltre, sono mostrate – come dichiarato dall'autore – non come furono nel momento del loro splendore, e neppure come avrebbero dovuto essere, «ma come sono», principio al quale, tuttavia, viene frequentemente meno.<sup>9</sup> In questo modo Defoe ambisce a ottenere una giusta «reputazione di aver scritto con imparzialità e con verità», pur sapendo che la sua opera è destinata a perdere in fretta di validità, perché:

---

<sup>3</sup> MACKY 1714; ID. 1722; ID. 1723.

<sup>4</sup> Cfr. MCKLIM 2010.

<sup>5</sup> KIP – KNJFF 1707.

<sup>6</sup> *A Tour*, I, p. 2.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 3. Sulle fonti di *A Tour*, cfr. ANDREWS 1960.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 3.

Si gettano sempre nuove fondamenta, si costruiscono sempre nuovi edifici, si riparano le strade principali, si erigono chiese ed edifici pubblici, accadono incendi e altre calamità, le fortune delle famiglie si alternano, nuove imprese commerciali sorgono ogni giorno, nuovi progetti sono intrapresi, nuove proposte lanciate; così che, fintantoché l'Inghilterra è una nazione commerciale e in sviluppo, non può essere data una descrizione perfetta né del territorio, né del popolo, né delle condizioni e dello stato delle cose.<sup>10</sup>

*A Tour* è organizzato sul modello delle guide di viaggio dell'Europa continentale che accompagnavano i gentiluomini britannici nelle loro esplorazioni culturali Oltremania, alla scoperta dei nobili resti dell'antichità classica e delle più eccellenti opere d'arte e di architettura dei moderni, analizzando inoltre con acutezza la società di quei Paesi, nella prima stagione di quel vasto fenomeno poi storicizzato col nome di *Grand Tour*. Lo scopo preteso del libro di Defoe è chiarito sin dal titolo, dove il testo è definito «particolarmente adatto per essere letto da coloro che desiderano viaggiare nell'isola», e dall'introduzione, dove l'autore auspica come la descrizione da lui fatta della Gran Bretagna «possa tentare [...] il lettore a compiere autonomamente il viaggio attraverso di quella».<sup>11</sup> La forma epistolare scelta per l'opera rimanda esplicitamente a quella che era allora la guida di viaggio dell'Italia più diffusa tra i viaggiatori britannici: *A New Voyage to Italy* (1695) del francese naturalizzato britannico François Maximilien Misson; e proprio come in questa e in altre famose guide d'Italia editte in Inghilterra sino a quel momento (*Voyage d'Italie* di Richard Lassels del 1670 e *Remarks on Several Parts of Italy* di Joseph Addison del 1705), lo sviluppo della trattazione in *A Tour* avviene per «Circuiti o Itinerari» e secondo precisi criteri topografici.<sup>12</sup> Il successo dell'opera fu enorme, al punto che si può dire che entro il XVIII secolo essa sia stata la più apprezzata fatica editoriale di Defoe. Le nove edizioni stampate sino al 1778 andarono esaurite una dopo l'altra, ogni volta accresciute, a partire dalla seconda del 1738, già postuma, con l'aggiunta di annotazioni sulla storia delle varie regioni e sulle loro bellezze artistiche e inoltre col corredo di cartine geografiche e illustrazioni, complementi grafici del tutto assenti nella prima edizione.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>12</sup> MISSON 1695; LASSELS 1670; ADDISON 1705. Sulla struttura dell'opera e sulle relazioni che intrattiene a questo riguardo con la precedente letteratura di viaggio, cfr. ROGERS 2011, pp. 63-69.

<sup>13</sup> A testimonianza del rilievo raggiunto da *A Tour* in Inghilterra nella seconda metà del secolo XVIII basterà ricordare che la curatela delle edizioni tra la terza e la sesta (1742, 1748,

Come più volte osservato in passato, è senz'altro troppo riduttivo considerare *A Tour* alla stregua di una semplice guida di viaggio. Non sono affatto convinto, tuttavia, che si possa affermare, come si è fatto, sin dall'introduzione alla prima riedizione critica novecentesca dell'opera, che a Defoe interessasse soltanto o principalmente rappresentarvi le condizioni economiche, politiche e sociali della propria nazione, e che le descrizioni di meraviglie naturali o di grandi edifici contemporanei dei regni di Scozia e Inghilterra siano state inserite solo per dare all'opera un piacevole camuffamento da testo ecfrastrico al fine di allettare e di attrarre i lettori.<sup>14</sup> L'interesse dimostrato dallo scrittore verso i temi dell'architettura e della sua decorazione in *A Tour*, infatti, sembra spingersi ben oltre questa prospettiva, come cercherò di dimostrare. Piuttosto è interessante indagare in che modo anche il racconto dell'architettura nazionale, che si intreccia a tanti altri resoconti su diversi aspetti della Gran Bretagna nella narrazione complessiva di *A Tour*, contribuisca a chiarire la visione di Defoe rispetto a determinati aspetti culturali, economici e politici della suddetta nazione, al carattere delle sue istituzioni e alla natura dei rapporti che essa avrebbe dovuto intrattenere con il resto d'Europa.

Da un'attenta lettura di *A Tour* risulta anzitutto evidente la notevole competenza in campo architettonico di Defoe.<sup>15</sup> Egli prova un genuino piacere nell'illustrazione dei grandi edifici inglesi, sia quelli della più remota antichità, sia quelli medievali, che egli giudica benevolmente, sebbene siano chiaramente lontani dal suo gusto. L'autore non si è limitato a raccontare la propria diretta esperienza visiva di celebri edifici nazionali, ma si è impegnato anche nello studio delle pubblicazioni ad essi relative, come nel caso di Stonehenge, di cui conosce e discute criticamente l'allora già ricca letteratura antiquaria.<sup>16</sup> Ottima è poi la capacità di Defoe nell'espone le

---

1753, 1761) fu affidata a Samuel Richardson, il più importante scrittore nazionale del periodo. Cfr. ROGERS 1975. Sulle edizioni antiche dell'opera, cfr. anche DAVIES 1950.

<sup>14</sup> Su questo aspetto particolare, cfr., in specie, le introduzioni alle seguenti edizioni di *A Tour*: DEFOE [1724-1727] 1927; ID. [1724-1727] 1962; ID. [1724-1727] 1991; ID. [1724-1727] 2001. Cfr. anche McVEAGH 1978, pp. 142-143. Più in generale per un'analisi tematica dei contenuti di *A Tour*, cfr. ROGERS 1998.

<sup>15</sup> Di diversa opinione è Pat ROGERS (1998, p. 175), che ritiene Defoe privo di quella passione per l'architettura propria a molti committenti di nobili edifici da lui citati, e di molti potenziali lettori di *A Tour*; e persino del «background di un dilettante». L'autore è indotto a questo giudizio, al di là delle evidenze che spero di riuscire a portare in questo contributo, dall'assenza di educazione formale di Defoe, e soprattutto dalla sua mancata esperienza delle «rovine di Roma e delle Gallerie di Firenze».

<sup>16</sup> *A Tour*, I, pp. 196-197. Defoe fa esplicito riferimento alle opinioni di Inigo Jones (JONES – WEBB 1655), che riteneva il complesso di Stonehenge un tempio romano, e John Aubrey (AUBREY 1980, I, pp. 19-20), che lo interpretava come un luogo di sepoltura costruito dagli

caratteristiche delle singole costruzioni, tracciando sinteticamente le tappe della loro evoluzione e delle eventuali alterazioni o ricostruzioni subite, come nel caso della secolare e intricata storia costruttiva dei complessi palaziali di Windsor Castle e di Hampton Court.<sup>17</sup> Il suo primario oggetto di interesse sono però indubbiamente i grandi edifici pubblici e privati, civili e religiosi, eretti o ristrutturati più di recente, nei decenni successivi alla Restaurazione sul trono inglese di Carlo II nel 1660. Particolarmente significative sono le sue considerazioni sulla diffusione in Gran Bretagna di certe tipologie architettoniche o decorative e sui modelli informativi di tali scelte. Per fare un esempio, egli esalta il ruolo giocato prima da Maria Stuart e da Guglielmo III e poi dalla regina Anna nel ridefinire i parametri della magnificenza nei campi dell'architettura, della decorazione e della progettazione dei giardini nelle isole britanniche e anche nell'incoraggiare la nobiltà locale a compiere investimenti per il radicale rinnovamento delle proprie residenze secondo i più aggiornati canoni del gusto continentale; opinione poi largamente accolta dagli storici dell'architettura britannica del periodo barocco:

il re [...] introdusse l'amore per la realizzazione di giardini e di pitture [...] secondo il particolare gusto del re, tutti i gentiluomini d'Inghilterra cominciarono a cadere in queste [passioni]; e in pochi anni eleganti giardini e case raffinate cominciarono a sorgere in ogni angolo; il re iniziò con i giardini a Hampton Court e Kensington e i gentiluomini lo seguirono ovunque, con un tale gusto che il cambiamento è in verità stupefacente in tutto il regno.<sup>18</sup>

Riguardo ad alcune importanti opere pubbliche di Londra e di altri luoghi della nazione, Defoe non si è limitato all'osservazione di quanto effettivamente costruito, ma ha allargato la sua indagine anche ai progetti non realizzati, soppesandone con attenzione pregi e difetti. Inoltre, egli si mostra aggiornato sulle più recenti discussioni relative alle forme dell'architettura e della sua decorazione, esercitando un originale vaglio critico delle diverse posizioni e operando una sua precisa e ben ponderata scelta di gusto. Tutto ciò fa sì che le osservazioni di Defoe sull'architettura, in termi-

---

antichi Britanni. Defoe fa però riferimento anche a diverse ipotesi riguardo alla destinazione del complesso e alla popolazione responsabile per la sua costruzione. Cfr. Rogers 1998, p. 228. Personalmente ritengo che lo scrittore stia qui sintetizzando un più esteso ragguaglio delle diverse ipotesi antiquarie espresse su Stonehenge nel corso della seconda metà del XVII secolo e dei primi due decenni del XVIII contenuto in una recente edizione in lingua inglese della *Britannia* di William Camden (CAMDEN 1722, I, pp. 123-125).

<sup>17</sup> *A Tour*, rispettivamente I, pp. 173-180, e II, pp. 75-91.

<sup>18</sup> *Ivi*, I, pp. 166-167.

ni di caratteri formali e di collocazione in un contesto urbano o territoriale più ampio di ciascun edificio, non siano mai banali.

Analizzando i passi attinenti all'architettura di *A Tour*, salta all'occhio l'importanza conferita da Defoe al concetto di 'ornamento', caricato di una distintiva ricchezza polisemica. L'autore usa abbastanza indifferentemente i termini «ornament», «adornment», «decoration» ed «embellishment» (come i loro corrispettivi verbali, e anche il verbo «to beautify»), per designare sia il singolo elemento della decorazione architettonica sia quelle parti degli edifici che contribuiscono particolarmente a caratterizzare in termini di sontuosità e di prestigio la sua immagine. Un 'ornamento' è, ad esempio, la facciata della cattedrale londinese di St. Paul rispetto all'insieme della chiesa,<sup>19</sup> ma la facciata suddetta riceve a sua volta 'ornamento' dalla sua decorazione plastica e scultorea.<sup>20</sup> Le guglie dei campanili di certe moderne chiese di Londra «sono un vero ornamento per l'insieme» degli stessi edifici.<sup>21</sup> Una forma peculiare di ornamento dell'architettura residenziale sono pure i giardini, i quali hanno però a loro volta i propri ornamenti in elementi naturali rari e pregiati – come i sempreverdi geometricamente potati, solo recentemente introdotti nella progettazione dei giardini in Inghilterra – e artificiali – come i canali e le fontane, o le statue e le urne disseminate nel verde.<sup>22</sup> La 'ubicazione' («situation» nel testo inglese), se favorevole, può rappresentare pure un particolare 'ornamento' per un edificio, come nel caso, ad esempio, di Wimpole Hall, una residenza «adornata con tutte le bellezze naturali dell'ubicazione», o del castello di Windsor, il «palazzo reale meglio ubicato nell'intera isola d'Inghilterra».<sup>23</sup> In caso contrario, la collocazione può a volte esaltare, per contrasto, la bellezza di un grande edificio accentuandone la componente intrinseca di oggetto ornamentale di un territorio, come avviene per Chatsworth House, definita da Defoe «una squisita decorazione» di un luogo che sotto ogni altro aspetto gli appare desolato e remoto.<sup>24</sup>

Il termine si adatta inoltre a designare intere tipologie edilizie, soprattutto le fabbriche di carattere pubblico ma più in generale tutti quegli edifici costruiti in un'ottica di magnificenza (dunque anche le grandi dimore

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 334.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 332.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>23</sup> Rispettivamente *ivi*, I, p. 88, e II, p. 75. Defoe dice anche che Windsor è un luogo favorito da molti sovrani britannici «a causa della sua bellissima collocazione [...] che invero non ha uguali in alcun'altra parte del regno», *ibid.*

<sup>24</sup> *Ivi*, I, p. 174.

aristocratiche private) relativamente all'insieme del contesto urbano o territoriale entro cui sono situati. Così Defoe sostiene che Ipswich è «adornata con quattordici chiese e grandi edifici privati»,<sup>25</sup> che la regione del Cambridgeshire è «adornata con diverse dimore di gentiluomini»,<sup>26</sup> e che «la principale bellezza e ornamento» di Greenwich sono le case dei molti gentiluomini là residenti.<sup>27</sup> L'edificio in forma di tempio circolare e cupolato destinato a contenere il lascito bibliotecario dell'erudito John Radcliffe alla città di Oxford (la Radcliffe Camera), «non è ancora costruito» all'epoca della pubblicazione di *A Tour*, ma Defoe, il quale probabilmente vide il modello ligneo del progetto messo a punto da Nicholas Hawksmoor nel 1714, è convinto che sarà tale «da divenire per il luogo un ornamento più cospicuo di quanto non siano tutti gli edifici che già al presente vi si ritrovano». <sup>28</sup> Parlando poi dei complessi pubblici dei quali è stata ordinata la costruzione a Londra ma che ancora non sono sorti, lo scrittore sostiene che «saranno tutti, nei loro vari luoghi di costruzione, grandissimi ornamenti per la città». <sup>29</sup>

Non tutti gli edifici dotati di peculiari decorazioni, al di là delle intenzioni dei loro autori, apportano tuttavia un vero ornamento ai luoghi in cui sorgono. Per esempio, descrivendo Coventry, Defoe afferma: «ci sono undici chiese in questa città, ma tre di queste le recano un particolare ornamento»,<sup>30</sup> sottintendendo in tal modo che le altre non gliene rechino molto; e parlando delle chiese costruite a Londra dopo il Grande incendio del 1666, egli lamenta come alcune siano state coronate con guglie assai poco pregevoli, al punto da essere «piuttosto deformate che abbellite dalle menti che hanno concepito o dalle mani che hanno costruito tali ornamenti». <sup>31</sup> Alcuni edifici assurgono invece a 'ornamento' di un luogo benché apparentemente dotati di un carattere meramente funzionale. I Docks di Londra, ad esempio, in virtù della loro particolare grandezza, non offrono secondo Defoe un «minor ornamento alla città [...] degli stessi Royal Exchange»,

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>28</sup> *Ivi*, II, p. 26. Il progetto di James Gibbs per l'attuale edificio della Radcliffe Camera, costruito tra il 1739 e il 1745, risale solo al 1737. Il modello di Hawksmoor prevedeva un edificio in forma di tempio circolare a due livelli, ornati con semicolonne corinzie e con una copertura a cupola; soluzione non troppo dissimile da quella realizzata e di certo tale da impressionare favorevolmente Defoe. Sulla storia dell'edificio, cfr. HEBRON 2014.

<sup>29</sup> *A Tour*, I, p. 364.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 331.

edificio ricostruito in forme grandiose e con notevole profusione di decorazioni intagliate e di sculture, pure oggetto di una ammirata descrizione nelle pagine di *A Tour* dedicate a Londra.<sup>32</sup>

La qualità ornamentale dei singoli edifici in relazione a un più ampio contesto territoriale sembra accrescersi, per l'autore, quando due o più di questi possono essere apprezzati insieme in una sola veduta o quando diversi edifici di pregio sono collocati a breve distanza uno dall'altro. Defoe, infatti, scrive che i palazzi e le grandi case di campagna della Corona e della nobiltà britannica sono un ornamento del territorio nazionale; che «le rive della Senna non sono così adornate da Parigi a Roan o da Parigi lungo il Loing, così come non lo sono neppure il Danubio vicino a Vienna né il Po vicino a Torino, di tante magnifiche case private quante ve ne sono nei pressi della città di Londra». Egli inoltre ritiene che le sfarzose dimore nobiliari di campagna del Regno Unito con i loro vasti giardini decorati di siepi geometricamente tagliate e di statue e fontane, insieme con le grandi fabbriche pubbliche e reali erette nei precedenti decenni in vari luoghi d'Inghilterra, siano un cospicuo ornamento della dignità della nazione britannica. Queste costruzioni sono per lo scrittore «ammirevolmente belle tanto nell'insieme quanto nelle singole parti e nelle loro distinte bellezze, cioè nella collocazione, decorazione, architettura, arredamento e simili cose» ciascuna singolarmente. È però collettivamente nel loro insieme, si potrebbe dire 'a volo di uccello' o 'in veduta', che esse acquisiscono una certa qualità che Defoe definisce «gloria a distanza». Considerati complessivamente, gli edifici suddetti riflettono «bellezza e magnificenza su tutta la nazione e conferiscono una sorta di carattere all'isola di Gran Bretagna in generale», risplendendo nel quieto e ordinato paesaggio della campagna inglese o nella massa delle costruzioni cittadine «come gioielli in una ricca corona».<sup>33</sup> Per questo motivo egli non censura ma anzi loda l'impegno di quei grandi nobili, come i duchi del Devonshire e di Chandos, che hanno profuso le proprie ricchezze nell'erezione di dimore confacenti al loro rango, o di quei sovrani, come Carlo II e Guglielmo III, i quali hanno dato impulso a grandi cantieri per edifici pubblici e residenziali a uso della Corte dotati di quella sontuosità degna della grandezza della Corona britannica.<sup>34</sup>

Infine, il termine 'ornamento' designa, per Defoe, sia quel senso di prestigio che una costruzione attribuisce a chi la possiede e la abita, sia, al

---

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 42, 332.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 166-167.

<sup>34</sup> Cfr. BARRELL 1983, p. 38. Defoe ritorna su questo argomento anche in *The Compleat English Gentlemen*, importante *pamphlet* sull'educazione della gioventù aristocratica iniziato nel 1728 e rimasto incompiuto. DEFOE [1728] 1890, p. 8.

contrario, quella dignità che il titolo e il nome di grandi personaggi conferiscono alle proprie residenze. Wilton House è quindi descritta, per fare un esempio, come «la dimora di quell'ornamento della nobiltà e della conoscenza, il conte di Pembroke [Thomas Herbert, VIII conte]»;<sup>35</sup> mentre «a Cannons, a Chatsworth, e in altri palazzi della nobiltà [...] la magnificenza della costruzione [...] esprime il genio e l'opulenza dei proprietari»; le abitazioni dei conti di Lonsdale nel villaggio di Lowther e lungo il fiume omonimo «tutte insieme aggiungono dignità alla famiglia [Lowther] e sono prove della sua antichità».<sup>36</sup> St. James's Palace è ornato dalla Corte che vi risiede; gli alloggi di proprietà della Corona nei pressi del castello di Windsor sono «principescamente abbelliti dalla *grandeur* delle persone ai quali [...] sono stati assegnati»;<sup>37</sup> e così via.

Una simile ampiezza di significati associata al concetto di ornamento non mi sembra che trovi un esatto corrispettivo nel dibattito architettonico contemporaneo in altri Paesi europei; tuttavia, è tipica di quello britannico del secondo Seicento e della prima metà del secolo successivo, sul quale apparentemente Defoe si teneva ben aggiornato. Così, per fare solo pochi esempi, in anni vicinissimi a quelli di pubblicazione di *A Tour*, Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, il grande critico classicista degli inizi del XVIII secolo, esprime una visione simile a quella di Defoe, scrivendo che certi «pezzi [di architettura], benché eretti da uomini privati, sono di una tale grandiosità e magnificenza da divenire ornamenti per la nazione».<sup>38</sup> Mentre l'architetto e critico Colen Campbell esprime la convinzione che i nobili edifici, così come costituiscono un ornamento cospicuo della dignità di coloro che ne determinano la costruzione e che li abitano, ricevono al contempo da questi ultimi una particolare forma di 'ornamento'. Diffusa è inoltre l'idea che essi siano, come oggetti architettonici di singolare bellezza e magnificenza, un 'ornamento' del più vasto organismo architettonico della città, e persino delle campagne, e quindi (per estensione) anche dell'intera nazione britannica.

Christopher Wren, nel primo dei suoi *Tracts on Architecture* (pubblicati postumi solo nel 1750 ma redatti già intorno al 1690), scriveva che «la

---

<sup>35</sup> *A Tour*, I, p. 193. Un uso altrettanto vario del termine inglese «ornament» è in DEFOE [1728] 1890. Qui come 'ornamento' sono indicate le decorazioni stabili e gli arredi mobili di una casa, la presenza di una biblioteca o di una collezione di dipinti all'interno della stessa, gli alberi nel suo parco, ecc. Inoltre, il termine si presta pure a designare le virtù, le competenze culturali e anche le ricchezze di un gentiluomo. Sul *pamphlet* suddetto, cfr. LEINSTER-MACKAY 2016.

<sup>36</sup> *A Tour*, I, p. 270.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 311.

<sup>38</sup> COOPER 1732, p. 403.

costruzione di edifici pubblici è l'ornamento di un Paese»;<sup>39</sup> mentre per John Evelyn, con un punto di vista ribaltato ma corrispondente, l'assenza di grandi architetture realizzate in uno stile aggiornato secondo i canoni correnti nell'Europa continentale rendeva la Londra degli anni immediatamente precedenti il Grande incendio del 1666 una città «disadorna». Nei suoi diari, infatti, egli sostiene di aver supportato la proposta di Wren di arricchire la nuova cattedrale di St. Paul «con una nobile cupola, una forma non ancora conosciuta in Inghilterra ma di grazia meravigliosa», affinché questa diventasse «un ornamento dell'eccellentissimo regno di Sua Maestà, della Chiesa d'Inghilterra e di questa grande città, che è un peccato debba rimanere ancora nell'opinione dei nostri [popoli] vicini la più disadorna città della sua grandezza in tutto il mondo».<sup>40</sup> Del resto, lo stesso Wren ancora nel 1697, periodo in cui i lavori di St. Paul erano ormai molto avanzati, sosteneva che «la [sua] *Cupola*» – in italiano nel testo originale inglese – «quando fosse finita, sarebbe un ornamento così straordinario di questa potente città [di Londra] che chiunque, tanto i nativi come gli stranieri [ne] saranno estremamente soddisfatti».<sup>41</sup>

Tale modo di pensare all'architettura sembra riflettere una prassi progettuale affermatasi in Inghilterra nella seconda metà del Seicento. Nel tentativo di colmare il profondo divario creatosi nel campo dell'architettura e della decorazione tra l'Europa continentale e la Gran Bretagna a seguito del lungo periodo di guerre civili che aveva caratterizzato quest'ultima regione nei decenni centrali del secolo, gli architetti inglesi del periodo successivo alla Restaurazione tentarono un aggiornamento basato sul collezionismo e sullo studio di materiali grafici e calcografici in grado di trasmettere l'immagine di edifici e di sistemi decorativi realizzati recentemente in Paesi giudicati eccellenti sul piano della produzione artistica. E in effetti, grazie alle energie concentrate da più parti per accumulare materiali visivi provenienti dall'Italia (e in misura minore dalla Francia e dall'Olanda), l'architettura e la decorazione architettonica inglesi del tempo degli ultimi Stuart ottennero il diritto di collocarsi nell'universo barocco, a dispetto del fatto che pochissimi dei protagonisti del sistema delle arti inglese del tempo avessero avuto contatti diretti (o comunque prolungati) con i maggiori centri propulsori del Barocco. La formazione di una cultura visiva quasi interamente affidata allo studio di ampi repertori di materiali grafici e calcografici e solo in minima parte all'esperienza diretta delle ope-

<sup>39</sup> WREN 1750, p. 351.

<sup>40</sup> Cfr. SOO 1999, pp. 222-223; DARLEY 2006, p. 216.

<sup>41</sup> WREN 1750, p. 282. Cfr. anche SOO 1999, pp. 221-222.

re di architettura e dei grandi insiemi decorativi barocchi europei, tuttavia, fece sì che gli architetti britannici del tempo non si limitassero a imitare nei nuovi progetti le singole componenti dell'ornato minuto degli edifici scelti come referenti formali, ma importassero dalle stampe e dai disegni raccolti intere porzioni architettoniche, che venivano poi 'assemblate' tra loro, non sempre in modo pienamente coerente. L'impiego di 'pattern' compositivi provenienti da una tradizione formale giudicata eccellente costituiva infatti, di per se stesso, un ornamento della nuova costruzione.<sup>42</sup>

A partire dai primi anni del XVIII secolo e poi sempre più a seguito della morte della regina Anna e dell'ascesa al trono di Giorgio I, un gruppo di gentiluomini e intellettuali britannici aveva iniziato a palesare la propria insoddisfazione per lo stile barocco dei grandi edifici pubblici e privati realizzati dai più accreditati architetti britannici del tempo, Wren in testa. Capofila di questo movimento estetico, che si concentrava in particolare sul tema dell'ornamento, negando valore all'esempio degli edifici contemporanei francesi e italiani, può essere considerato proprio il summenzionato Lord Shaftesbury, autore, nel 1712, di una *Letter Concerning Design*, indirizzata a John Somers, primo barone di Somers, nella quale si condannavano senza appello il «gusto falso stillante dalla Corte [britannica] e da quella opulenza, splendore, e affettazione di magnificenza e lusso propri a quel luogo» e conseguentemente le opere di Christopher Wren, che di quel gusto, a suo giudizio, erano diretta manifestazione.<sup>43</sup> Egli auspicava pertanto che per il futuro ci si attendesse a migliori principi formali nella progettazione e nella costruzione di grandi opere pubbliche. In particolare, sperava che il progetto per il più importante edificio ancora da ricostruire nella città di Londra, ossia il palazzo reale di Whitehall, devastato da un incendio nel 1698, come sede unica delle due componenti monarchica e parlamentare del governo britannico, non fosse «trattato come una Hampton Court, o persino una nuova cattedrale come St. Paul»; vale a dire non fosse concepito e portato avanti in forme barocche. Né la censura di Lord Shaftesbury risparmiava la

---

<sup>42</sup> Tale metodo progettuale fu messo a punto da Wren per rispondere alle pressanti necessità della ricostruzione di Londra in seguito al Grande incendio del 1666 ma si diffuse, consolidò e perfezionò tra tutti i professionisti delle arti inglesi del tempo degli ultimi Stuart. Ciò è in parte dovuto all'impegno dello stesso Wren per trasformare l'Office of the Royal Works da un collegio di figure tecniche specializzate, dotate ciascuna di ampia autonomia, a una struttura gerarchicamente organizzata, e quasi nel nucleo di un'istituzione accademica all'interno della quale i materiali visivi raccolti individualmente da ciascuno dei membri regolari o dei collaboratori saltuari potevano essere consultati e utilizzati in modo condiviso e nella quale vi era un proficuo (seppure non sempre pacifico) scambio di competenze. Sull'argomento, cfr. SANTUCCI 2019.

<sup>43</sup> COOPER 1732, pp. 400-401. Sulla lettera, cfr. DOWNES 1984.

grande architettura residenziale privata, ritenendo che anche questa fosse investita di un valore 'pubblico':

Gli uomini comuni possono costruire le loro villette fuori porta, o i semplici gentiluomini le loro case di campagna secondo la loro fantasia. Ma quando un grand'uomo costruisce, egli troverà poca accoglienza nel pubblico, se invece di una bellissima costruzione egli eleva, con grandi spese, un così fasullo esemplare di magnificenza, da poter essere giustamente accusato per la sua deformità da parte di tanti uomini intelligenti nell'arte, e dall'intera popolazione.<sup>44</sup>

La lettera non fu edita prima del 1731, ma circolò comunque manoscritta, raggiungendo un ampio pubblico ed esercitando una vasta influenza culturale.<sup>45</sup> Certamente se ne sente una eco nella prefazione al primo volume del *Vitruvius Britannicus*, pubblicato dal già menzionato Campbell a partire dal 1714. L'opera ebbe un peso notevole nell'affermazione di un nuovo gusto classicista nella Gran Bretagna del XVIII secolo, precisandolo, in chiave politico-nazionalista, nei termini dell'imitazione dei progetti di Inigo Jones, il primo importante architetto nazionale del Seicento, e conseguentemente anche del suo ideale maestro Andrea Palladio, la cui opera era equiparata per valore a quella degli Antichi. Campbell, infatti, sosteneva che dopo Palladio gli italiani «si erano occupati soltanto di capricciosi Ornamenti» e come prova additava le opere «affettate e licenziose» di Gian Lorenzo Bernini e di Carlo Fontana, e i progetti «follemente stravaganti» di Francesco Borromini, il quale si è sforzato di «corrompere l'umanità con le sue eccentriche e chimeriche bellezze, dove le parti sono senza proporzione [...] ammicchi di materiali senza forza, eccessi di ornamento senza grazia». A questa degenerazione del gusto, egli contrapponeva le opere del suo antico connazionale, nelle quali era possibile ritrovare «tutta la regolarità» delle costruzioni di Palladio, «con una aggiunta di bellezza e maestà, nelle quali cose si ritiene che il nostro architetto abbia sopravanzato tutti coloro che sono venuti in seguito». Sebbene Campbell non censurasse esplicitamente il gusto barocco degli architetti della generazione precedente, che anzi erano celebrati collettivamente assieme alle loro opere nel prosieguo del volume, un'aspra critica a quello stesso gusto era in effetti implicita nell'ultima affermazione succitata e in quella, espressa poco prima da Campbell, che l'arte dell'architettura era perduta là dove le «assurdità» degli architetti barocchi italiani «incontrano il plauso».<sup>46</sup>

<sup>44</sup> COOPER 1732, pp. 400-402.

<sup>45</sup> ECHLIN – KELLEY 2016.

<sup>46</sup> CAMPBELL 1715, pp. 1-2. Sul *Vitruvius Britannicus*, cfr. CONNOR 1977; HARRIS 1986.

Il fenomeno classicista provocato dagli scritti suddetti parrebbe essersi propagato come fuoco nella paglia nel secondo e terzo decennio del secolo, se già nel 1726 John Molesworth poteva scrivere, all'architetto italiano di gusto classicista Alessandro Galilei, da poco tornato in Italia dopo un breve soggiorno inglese, che:

il gusto regnante è lo stile costruttivo di Palladio, e sarebbe giudicato eretico chi parlasse di Michelangelo o di qualsiasi altro moderno architetto. Dovresti copiare con diligenza tutte le segnalate fabbriche di Palladio, perché quei semplici rilievi ti introdurrebbero qui [in Gran Bretagna], e senza di quelli spereresti invano un qualsiasi successo.<sup>47</sup>

E, in effetti, sin dal 1719 il giovane Richard Boyle, Lord Burlington, censurando «quel maledetto gusto che c'è stato da sessant'anni a questa parte [in Inghilterra]»,<sup>48</sup> si era proposto di accompagnare la rigenerazione delle forme dell'architettura nazionale ordinando rilievi esatti delle fabbriche di Palladio e di Jones e raccogliendo presso di sé tutti i disegni dei due autori che fosse stato possibile reperire in Inghilterra e in Italia.<sup>49</sup> Né mancarono adesioni al nuovo gusto tra gli intellettuali britannici. Il poeta Alexander Pope, soprattutto, sembrò sposare con entusiasmo la causa dei riformisti nel corso del terzo decennio del Settecento, esprimendo in alcune opere satiriche (particolarmente in *On False Taste, An Epistle to the Right Honourable Richard, Earl of Burlington*) una condanna senza appello del Barocco e soprattutto della profusione di ornamenti che ne era una delle caratteristiche essenziali, se non altro nella sua versione locale.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Cit. in TOESCA 1952 e discusso in ECHLIN – KELLEY 2016, pp. 221-222.

<sup>48</sup> BLACKETT-ORD 2001, n. 28.

<sup>49</sup> Cfr. HEWLINGS 1995, p. 131; SANTUCCI 2023.

<sup>50</sup> POPE 1731. Qui il poeta, dopo aver fatto riferimento a una serie di casi concreti, descrive poeticamente una «villa» immaginaria, proprietà di un altrettanto immaginario «Timon», personificazione del cattivo gusto della nobiltà impegnata in una gara di magnificenza attraverso la committenza d'immense dimore e sterminati giardini strabordanti di sculture e ornamenti ma di scarso o nessun pregio nell'insieme e nel particolare oltre che di eccezionale scomodità per gli stessi committenti. Cfr. AUBREY 1983 e anche SANTUCCI 2019a, pp. 107-108. Defoe, al contrario, satirizzò l'aspetto delle case di campagna erette secondo il gusto classicista e palladiano in *The Compleat English Gentleman* (DEFOE [1728] 1890, pp. 122-124). Qui si narra della condotta di un certo «Sir A. B. [...] gentiluomo di una grande proprietà e di una coraggiosa e antica famiglia, beneamata nella regione in cui egli vive» ma ignorantissimo e mal consigliato nelle sue spese di magnificenza da alcuni amici che si fingono persone di buon gusto, sino a quando un altro gentiluomo, suo buon amico, «uomo di lettere [che] è vissuto all'estero [e] ha visto moltissimi bei palazzi in Francia, in Italia, in Germania e altri luoghi», gli apre gli occhi. Sulla casa eretta con poca spesa da «Sir A. B.», Defoe scrive – ironizzando, mi pare, su certe espressioni usate da Campbell nell'introduzione al primo volume del *Vitruvius Britannicus* – che il palazzo «era amirevole [...] e persino sopravanzava gli edifici stranieri, specialmente per quella nostra manie-

Nella delicata fase di passaggio istituzionale conseguente alla morte senza eredi della regina Anna Stuart e all'accesso al trono di Giorgio I di Hannover, il partito dei riformatori classicisti prese in mano le redini dell'Office of the Royal Works, grazie al maggior peso politico nel parlamento d'Inghilterra delle frange radicali del partito Whig, a cui molti riformatori appartenevano. Christopher Wren, notoriamente parteggiante per i Tory, fu licenziato dal ruolo di Surveyor nel 1718 e sostituito dal nobile dilettante William Benson, rappresentante Whig alla Camera dei Comuni e promotore del gusto palladiano, che operò nel suo ufficio assistito da Campbell.<sup>51</sup> Dopo appena un anno subentrò nella carica un altro architetto dilettante, Thomas Hewett, amico e corrispondente di Lord Shaftesbury.<sup>52</sup> Egli era sostenitore del recupero nella grande architettura pubblica e residenziale britannica di un gusto classico, sobrio e disadorno, riconoscendo probabilmente a questo anche un valore simbolico in chiave politica, giacché per Lord Shaftesbury, nel suo *Soliloquy, or Advice to an Autor*, il lusso e la «falsa magnificenza» erano manifestazioni tipiche dei regimi dispotici, mentre i popoli liberi dalla tirannia, come i greci, i romani dei tempi della Repubblica, si erano attenuti nei loro edifici a semplicità e grazia nella composizione e nella decorazione. I moderni abitanti della Gran Bretagna, popolo libero, soggetto a una monarchia temperata dalla legge e dal parlamento, e vittorioso sul dispotico sovrano francese, non potevano attenersi che a questi superiori principî estetici.<sup>53</sup>

Eppure, questa rivoluzione non avanzò senza inciampi. Il mandato di Benson e di Hewett alla guida dell'Office, infatti, si rivelò inconcludente e anzi nocivo per la prosecuzione dei lavori pubblici e reali; e fu in effetti solo in seguito, grazie a Lord Burlington, se un nuovo gusto classicista e palladiano riuscì a imporsi in Gran Bretagna come 'stile' ufficiale. Questi, infatti, riuscì dapprima a introdurre il suo sodale William Kent, artista e architetto di indubbio talento, in vari ruoli nelle più prestigiose committenze per la Corona e per alcuni dei più grandi mecenati del periodo, fino a imporlo, dal 1735 e sino alla morte nel 1748, nell'Office of the Royal Works, con l'importante incarico di Deputy Surveyor.<sup>54</sup> Il gruppo di gentiluomi-

---

ra di costruire in Inghilterra, dove l'uso del Paese è di fare delle scatole elegantemente semplici e compatte, non grandi palazzi i cui appartamenti vengano lasciati da concludere ai loro eredi per cinque o sei generazioni a seguire, e con quella spesa che sarà concessa dalla tenuta».

<sup>51</sup> BRINDLE 2013a, p. 119; Id. 2013b, pp. 271-272.

<sup>52</sup> ECHLIN – KELLEY 2016, pp. 227-234; ARBUTHNOTT 2013, pp. 67-68.

<sup>53</sup> COOPER 1711, pp. 222, 234.

<sup>54</sup> COLVIN 1995, pp. xxiii-xxv. Sulla carriera di Kent, sui suoi rapporti con Lord Burlington e su molti aspetti della personalità della biografia e dell'opera di quest'ultimo, cfr. HARRIS 2013;

ni e intellettuali deciso a promuovere il nuovo gusto palladiano e jonesiano con la sua (relativa) sobrietà ornamentale come nuovo stile nazionale, sfruttando il momento di riassetto istituzionale a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del Settecento, era agguerrito e anche bene introdotto politicamente. Era però molto piccolo e inoltre mancava, almeno in un primo tempo, di un professionista capace di dare corpo in forme artisticamente adeguate alle proprie istanze ideali. La maggior parte della committenza aristocratica era ancora favorevole, almeno fino alla metà degli anni Trenta del Settecento, alla magnificenza barocca di Hampton Court e di St. Paul, come a quella dei grandi complessi architettonici barocchi continentali, che di quegli edifici nazionali erano i modelli. Di fatto, ancora per tutto il terzo decennio del secolo la costruzione di importanti palazzi pubblici e privati venne intrapresa o portata avanti sulla base di progetti di gusto barocco, sebbene spesso il prolungarsi dei lavori abbia poi portato a una trasformazione in senso classicista di alcuni elementi di questi progetti o perlomeno a una semplificazione delle decorazioni plastiche e pittoriche inizialmente previste e approvate per l'esterno e l'interno degli edifici.<sup>55</sup>

Non può comunque esistere dubbio su quale fosse il gusto di Daniel Defoe in fatto di architettura. A parte un vago interesse erudito e antiquario, in *A Tour*, lo scrittore dimostra una netta preferenza per gli edifici di nuova costruzione rispetto a quelli medievali o persino risalenti al mondo antico; e, lontanissimo da ogni posizione moraleggiante nei confronti del lusso, egli sembra possedere al contrario un'idea della ricchezza in architettura come di una qualità raggiungibile in primo luogo attraverso la spesa profusa nella costruzione di un edificio, nella sua estensione, nell'impiego di materiali rari e preziosi e nella sovrabbondanza e ricchezza dei suoi ornamenti. Prova ne sono le ammirate descrizioni di palazzi pubblici riccamente ornati di decorazioni intagliate e plastiche, come sono, ad esempio, quelle dell'Ospedale Reale Militare di Greenwich, i cui prospetti affacciati sul fiume «sono estremamente magnifici e graziosi; abbelliti con ricchi lavori d'intaglio ed eleganti invenzioni, tali che difficilmente [il complesso] potrà essere superato in questa o in qualsiasi altra epoca, per arte o bellezza».<sup>56</sup> Un'evidenza ancora maggiore dell'apprezzamento di Defoe per l'esuberanza ornamentale e per l'impiego di ricchi materiali in architettura è offerta dalla lunga descrizione della dimora di Cannons, nei pressi di Lon-

---

CAMPBELL ORR 2013; ARBUTHNOTT 2013 (soprattutto le pp. 68-81 per i rapporti con Lord Burlington e l'ingresso nell'Office of the Royal Works); BRINDLE 2013a; ID. 2013b.

<sup>55</sup> Casi esemplari a questo riguardo sono Blenheim Palace e l'Ospedale Reale Militare di Greenwich. Cfr. SANTUCCI 2019a, pp. 69-75, 92-115.

<sup>56</sup> *A Tour*, I, pp. 94-95.

dra. Era questo un edificio per la cui costruzione e decorazione il suo proprietario, James Brydges, primo duca di Chandos, era riuscito ad ingaggiare, con immensa spesa, i migliori architetti, pittori, stuccatori, intagliatori e altri artigiani del suo tempo, racchiudendovi poi vaste quadrerie di opere dei più grandi maestri e una ricchissima mobilia acquistata per suo conto in Gran Bretagna e in tutta Europa da parenti e agenti allo scopo finanziati e istruiti.<sup>57</sup> Venti anni dopo la pubblicazione di *A Tour*, quando ormai il Palladianesimo si era assestato come stile ufficiale in Gran Bretagna, Horace Walpole sostenne che Cannons era «sempre stata il grande standard del cattivo gusto».<sup>58</sup> Ma per Defoe la residenza del duca di Chandos era invece un magnifico palazzo [...] io dovrei dire il più magnifico d'Inghilterra [...] così bello nella sua collocazione, la sua apparenza così maestosa [che] benché molti palazzi in Italia siano grandissimi ed eleganti edifici, tuttavia [...] neppure l'Italia stessa può mostrare un edificio simile, eretto dalle fondamenta da una mano privata.<sup>59</sup>

Defoe sosteneva che le sue facciate erano erette «con tutto l'ornamento possibile», e che «l'intera struttura» era «costruita con una tale profusione di spesa e così rifinita» che «molti palazzi di principi regnanti stranieri» non arrivavano a eguagliarla. Inoltre «gli appartamenti [erano] invero squisitamente decorati e, se così si può dire, arredati in modo regale».<sup>60</sup>

Non che Defoe provi, nei confronti dell'architettura nazionale contemporanea, un'incondizionata ammirazione. Egli si dichiara anzi più volte insoddisfatto dei grandi edifici pubblici e privati costruiti nei decenni precedenti. Ciò accade specialmente quando quelli non giungono al segno dei modelli di eleganza e magnificenza architettonica dell'Europa continentale che egli ammira, o quando gli edifici che egli giudica e discute gli appaiono troppo meschini per dimensioni o per difetto di ornamento in relazione alla dignità di coloro che li abitano o delle istituzioni che rappresentano, oppure perché sono mal collocati rispetto alle potenzialità del sito.<sup>61</sup> Il suo

---

<sup>57</sup> Cfr. JENKINS 2007; SANTUCCI 2019a, pp. 108-111, 117.

<sup>58</sup> Lettera di Horace Walpole a C.H. Williams del 17 luglio 1714; LEWIS – SMITH 1961, pp. 58-62, 60.

<sup>59</sup> *A Tour*, II, pp. 6-7.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>61</sup> In quest'ultimo caso rientrano vari edifici privati descritti in *A Tour*, come Petworth House, di cui Defoe deplora la collocazione, poiché non consente la creazione di viste aperte sul giardino secondo i moderni indirizzi della progettazione paesaggistica, ma soprattutto edifici pubblici, come il *Monument* eretto per commemorare il Grande incendio di Londra (*A Tour*, I, pp. 330-331), e soprattutto la cattedrale di St. Paul, il cui effetto complessivo è invalidato da

disappunto è massimo nel constatare la situazione delle residenze reali. I nuovi edifici eretti a Hampton Court e a Whichester su progetto di Wren e dei suoi collaboratori, il rinnovamento degli appartamenti di Windsor con l'intervento del pittore barocco italiano Antonio Verrio erano opere pregevoli al giudizio di Defoe ma grandemente incompiute. Edifici un tempo famosi per il loro fasto come il palazzo di Placentia a Greenwich, o quelli di Westminster e di Nonsuch nel Surrey, erano da tempo scomparsi, mentre altri, come quello di Richmond, apparivano allo scrittore ormai inadeguati al servizio della Corte.<sup>62</sup> Le sedi londinesi allora in uso da quest'ultima erano da lui reputate particolarmente indegne del decoro della monarchia britannica:

Il palazzo del re, benché sia il ricetto di tutta la pompa e gloria della Gran Bretagna, è davvero meschino, a confronto con i ricchi oggetti in esso raccolti, voglio dire gli oggetti viventi, la Corte gloriosa del re di Gran Bretagna. Per lo splendore della nobiltà, la prosperità e la grandezza di coloro che vi concorrono, la spesa dell'istituzione, e la vera grandezza dell'intera famiglia reale, essa sopravanza tutte le corti d'Europa, persino quella di Francia così come essa è organizzata dal tempo della morte di Luigi [XIV] il Grande. Ma il Palazzo di St. James, io affermo, è troppo meschino, e sembra trarre un qualche onore soltanto dalla Corte che vi risiede [...]. Al confronto della bellezza e dell'eleganza del moderno modo di vivere, e degli edifici reali di questa età, che cosa sono gli appartamenti reali, quelli del principe ereditario e quelli dei Grandi ufficiali dello Stato? Che cosa sembrano oggi giorno se non ufficetti per impiegati, sale da caffè, botteghe di dipinti, libricoli e giocattoli? [...] quanto inferiori sono tutti questi ambienti della dignità del luogo e della gloria di un re della Gran Bretagna, e dei membri delle camere dei Lord e dei Comuni che tanto spesso colà si radunano?<sup>63</sup>

Il fatto che Defoe muova critiche molto aspre agli appartamenti reali di St. James's Palace, citando particolarmente i nuovissimi «Prince Lodgings» progettati da Colen Campbell sotto la direzione di William Benson, e che non nomini neppure gli appartamenti reali di Kensington Palace, di cui, alla data di pubblicazione di *A Tour*, era già stata quasi terminata anche la decorazione sotto la direzione di William Kent,<sup>64</sup> sembra esplicitare la sua avversione al partito classicista che in quel momento, come detto, pareva giungere rapidamente al potere, e anche una chiara presa di

---

un'infelice collocazione in un'area troppo fittamente abitata che non consente l'apertura di una piazza paragonabile a quella di San Pietro a Roma (cfr. *infra*).

<sup>62</sup> *A Tour*, II, p. 366.

<sup>63</sup> *Ivi*, I, pp. 355, 361.

<sup>64</sup> ARBUTHNOTT 2013, pp. 72-73; BRINDLE 2013a, pp. 121-126; Id. 2013b, pp. 271-277.

posizione contro l'operato dei suoi maggiori esponenti sino ad allora. In effetti il nome di Benson compare in *A Tour* solo per ricordare l'episodio infamante che aveva portato alla sua affrettata rimozione dall'incarico di Surveyor dell'Office of the Royal Works. Dopo aver menzionato le gloriose ma ormai cadenti aule del palazzo di Westminster utilizzate per le riunioni del parlamento, Defoe ricorda:

alcuni tentativi sono stati fatti ultimamente per porre rimedio alla [sua] decrepitezza [...] e ordini sono stati dati a Mr. Benson, allora Sovrintendente dei lavori reali, di fare la sua parte a questo riguardo; ma ciò fu fatto così malamente, e con tanta poca scienza, che alcuni pensarono che egli fosse più propenso a gettare a terra il vecchio edificio piuttosto che rimetterlo in sesto, e a causa di questa ignoranza e di questa vanità non è stato fatto quel che sarebbe stato necessario.<sup>65</sup>

La soluzione per dare una degna collocazione alla Corte britannica nella città di Londra, per Defoe, era, non sorprendentemente, quella di ricostruire dalle fondamenta l'antico palazzo reale di Whitehall, che al tempo della pubblicazione di *A Tour* era ancora un cumulo di nere macerie. Il progetto di ricostruire quell'edificio era, alla metà degli anni Venti del secolo, una questione ormai discussa da lungo tempo; ed effettivamente Defoe ricordava i «molti progetti [...] elaborati [per la ricostruzione] dell'antico palazzo», sebbene «la maggior parte di loro si siano concentrati solo sul fondo da cui attingere il denaro [per i lavori] piuttosto che su un modello per l'edificio».<sup>66</sup>

Del problema della ricostruzione di Whitehall in forme moderne, complicato dalla necessità di tener conto di una delle più pregevoli porzioni del vecchio corpo di fabbrica sopravvissuta alle fiamme, la Banqueting House progettata da Inigo Jones e ornata nel soffitto da un importante ciclo di tele di Rubens, si erano occupati ampiamente con disegni in vari gradi di elaborazione Christopher Wren e John Talman.<sup>67</sup> Il tema della ricostruzione di Whitehall era sollevata nella dedica alla regina Anna delle *Rules and Examples of Perspective proper for Painters and Architects*, l'edizione inglese della *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo, data alle stampe nel 1707,<sup>68</sup> senza che però fossero fornite indicazioni sull'aspetto che il complesso avrebbe dovuto assumere; mentre nel secondo volume

<sup>65</sup> *A Tour*, I, pp. 361-362.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 355.

<sup>67</sup> Su queste vicende, si rimanda a SICCA 2008, pp. 26-30; SANTUCCI 2019a, pp. 82-88, e alla bibliografia ivi citata.

<sup>68</sup> STURT 1707.

del *Vitruvius Britannicus*, edito nel 1717, Campbell aveva avanzato con decisione la proposta, già accennata nel primo volume, di recuperare uno dei progetti elaborati per lo stesso scopo da Inigo Jones al tempo di Carlo I nel 1639.<sup>69</sup> L'idea di una ricostruzione di Whitehall si affaccia anche nella *Letter Concerning Design* di Lord Shaftesbury e negli scritti privati del suo amico Hewett.<sup>70</sup> Sembra in effetti plausibile che la questione suscitasse tanto interesse da uscire dal ristretto ambito dei professionisti e degli amatori dell'architettura, e fosse oggetto di riflessione e di comune conversazione in ambienti politici e intellettuali e persino a livello più popolare, e ciò giustifica anche l'ampio spazio concessogli da Defoe nella sua opera.

A *Tour* contiene una minuta esposizione, la più ampia tra tutte quelle presenti nel volume in riferimento a un'opera di architettura, di «un modello» per il nuovo palazzo reale.<sup>71</sup> La descrizione dell'edificio, che Defoe ritiene «non disdicevole» dare al lettore, contravviene al punto programmatico, espresso nell'introduzione dell'opera, di parlare solo degli edifici esistenti e di rappresentarli proprio nello stato in cui si trovano. Essa è affascinante per molti aspetti: anzitutto per il mistero aleggiante attorno all'autore del progetto, che Defoe non nomina e che tuttavia dichiara di conoscere personalmente; e poi per la straordinaria ambizione della proposta, stupefacente non solo per l'estensione prevista, ma anche per la ricchezza della decorazione che avrebbe dovuto applicarsi internamente ed esternamente, diffondendosi pure nei giardini circondanti il complesso. Da questo punto di vista il palazzo delineato da Defoe supera qualsiasi schema grafico proposto da architetti britannici a lui contemporanei che si sia conservato, salvo forse gli schizzi tracciati da John Talman e conservati presso il Victoria & Albert Museum.<sup>72</sup> È però da escludersi che lo scrittore stia descrivendo quei progetti, perché alcune caratteristiche dello schema esposto da Defoe sembrano incompatibili con quanto divisato dal giovane Talman. Inoltre, non risulta che i disegni di quest'ultimo siano mai giunti

<sup>69</sup> CAMPBELL 1715, pp. 1-2; ID. 1717, p. 1.

<sup>70</sup> COOPER 1732, pp. 401-402. Sulle lettere di Hewett riguardanti la ricostruzione del palazzo, cfr. ECHLIN – KELLEY 2016, pp. 216-217.

<sup>71</sup> *A Tour*, I, pp. 355-360. La descrizione ha una propria titolazione: *Uno schema per un palazzo reale del sito di White-Hall*.

<sup>72</sup> Su questi disegni, cfr. GRIFFITHS 1997, p. 195; KIEVEN 2008, p. 196, ill. 68; HARRIS 2008, pp. 115-120; DAMIANI – COLLARETA, *Progetto per un ponte a Londra*, in *John Talman: An Early Eighteenth-Century Collector of Drawings*, database a cura di C.M. Sicca, disponibile on line, URL: <http://talman.arte.unipi.it/> (in seguito *John Talman*); BORGIOI – DEVOTI, *Decorazione d'interno ispirata alle Stanze Vaticane*, in *John Talman*; BORGIOI – DEVOTI, *Elementi architettonici*, in *John Talman*. L'insieme dei disegni di Talman per il palazzo è stata analizzata a fondo in SANTUCCI 2016, pp. 170-182. Si rimanda anche a un futuro contributo dello scrivente sull'argomento.

a un grado di elaborazione formale sufficiente per poter essere mostrati pubblicamente, né in ogni caso esistono prove che vi siano mai stati contatti tra lui e Defoe. Un altro progetto per Whitehall fu elaborato in sontuose forme barocche negli ultimi anni di regno della regina Anna e fu poi ufficialmente presentato alla Corona. Si trattava di un progetto composto a Firenze dall'architetto dilettante Paolo Falconieri, del quale sarebbe stato realizzato anche un modello tridimensionale, poi spedito in Inghilterra.<sup>73</sup> Delle caratteristiche di questo progetto, invero, non sappiamo molto, ma una lettera scritta al suo autore da Lorenzo Magalotti sembra confermarne la straordinaria ricchezza. Si potrebbe ritenere che in *A Tour* sia descritto proprio il modello di Falconieri, ma il fatto che Defoe dichiari di conoscere l'architetto ci obbligherebbe a escluderlo, sebbene in effetti non sia mai possibile stabilire quando l'autore, che per altro scrive sotto pseudonimo, come già ricordato, dica la verità nella sua opera.<sup>74</sup>

L'edificio rappresentato nel modello citato da Defoe sarebbe stato interamente rivestito in pietra di Portland e avrebbe seguito nei prospetti il modello della Banqueting House di Inigo Jones, ma con le necessarie alterazioni in larghezza e altezza. La pianta avrebbe coperto un quadrato con un lato di 400 iarde, corrispondenti a circa 365 metri, ciò che senza dubbio avrebbe reso la nuova reggia britannica la più vasta d'Europa. Un prospetto si sarebbe affacciato sul Tamigi attraverso un'ampia terrazza piantata a giardino e comprendente una «orangery» rivolta a nord, verso lo Strand, col proposito di coprire la vista sul giardino a chi percorresse quella trafficata arteria viaria, e un «bagno», un tipo di impianto termale allora assai in voga in Inghilterra, verso sud, alle spalle del quale avrebbero trovato posto, ben nascoste, le cucine, costruite esternamente al corpo residenziale principale, secondo l'uso inglese. Su questo lato si sarebbe innestato anche un ponte pedonale di dodici arcate per agevolare i collegamenti della Corte con la sponda opposta del Tamigi. Un altro prospetto del nuovo Whitehall avrebbe guardato su St. James's Park, che avrebbe dovuto essere ampliato inglobando Buckingham House e il suo giardino e inoltre con la demolizione di una gran parte del tessuto edilizio adiacente al parco allora esistente. A nord il palazzo si sarebbe invece affacciato in direzione di Charing Cross, con un piazzale circondato da una cancellata di ferro intervallata da una successione di edifici per l'alloggio dei diversi corpi di guardia al servizio della Corona,

---

<sup>73</sup> SICCA 2008, pp. 28-30 e nota 126.

<sup>74</sup> Sui meccanismi narrativi interni al testo di Defoe, cfr. ROGERS 2011. Paolo Falconieri si era recato e trattenuto in Inghilterra al seguito del principe ereditario di Toscana (il futuro granduca Cosimo III de' Medici) tra il 1668 e il 1669, quando Defoe era ancora un bambino.

progetto che avrebbe comportato cospicue demolizioni nel tessuto urbanistico preesistente, tanto che il cancello principale della recinzione su questo lato avrebbe dovuto aprirsi sugli «Spring Gardens», pressappoco sull'attuale Trafalgar Square. L'ultimo prospetto avrebbe invece guardato a sud, verso Westminster, sull'asse di King's Street, preceduto da un ampio giardino ottenuto attraverso l'esproprio e la demolizione degli edifici esistenti.

La struttura si sarebbe articolata attorno a quattro cortili di forma variata, e avrebbe ospitato al contempo le funzioni residenziali della famiglia reale e quelle pubbliche dello Stato. Queste sarebbero state collegate strettamente tra loro da gallerie e corridoi e avrebbero inoltre trovato un punto di unione ideale in una grande cappella pensata per le incoronazioni e per le altre cerimonie dove si richiedesse la partecipazione congiunta della Corte e del parlamento. Questa doveva sorgere proprio al centro dell'edificio, nel mezzo del cortile principale, e sarebbe risultata ben visibile anche all'esterno perché coperta da una vasta cupola dorata sormontata da una lanterna. L'intera ala est sarebbe stata destinata al servizio del re, la parte est dell'ala sud a quello della regina, e quella ovest dello stesso lato ai figli della coppia reale. Il lato ovest sarebbe stato destinato, a sud, al principe di Galles e alla sua famiglia, mentre a nord ci sarebbero stati gli alloggi per principi e ambasciatori stranieri. Nell'ala nord e nei corpi di fabbrica interni avrebbero trovato spazio molti uffici pubblici e persino le due case del parlamento, «come era in uso nei tempi passati».<sup>75</sup> In questo modo la particolarità istituzionale della monarchia britannica con la sua chiara separazione di poteri e al contempo una stretta collaborazione (almeno idealmente) tra sovrano e parlamento avrebbe trovato una chiara espressione simbolica nel nuovo edificio. Oltre a questo, dislocate nei parchi e nei giardini, avrebbero dovuto esservi serragli di animali, vivai di piante esotiche, un osservatorio astronomico, camere di rarità e antichità e altri complementi comuni alle corti europee del tempo.

Defoe non si limita tuttavia all'esposizione di questi aspetti distributivi del complesso ma fornisce anche una minuta descrizione dei suoi aspetti decorativi. In alcuni casi, invero, si mantiene sul vago, come quando scrive che le facciate «hanno padiglioni e frontoni nei luoghi appropriati, l'intera opera da costruirsi con la massima regolarità secondo le norme dell'ordine corinzio e con ogni possibile bellezza e ornamento». Ugualmente generiche sono le descrizioni dei «grandi scaloni [che] devono essere dipinti nella maniera più ricercata possibile, come anche devono esserlo i soffitti di tutti gli appartamenti reali, sia quelli della regina, che del re», e delle cupole

---

<sup>75</sup> *A Tour*, I, p. 357.

«coperte di rame e dorate [...] con una ampia lanterna alla sommità e una piccola cuspidè [...] in pietra» destinate a coprire le cappelle del re e della regina, la biblioteca e l'archivio pubblico negli angoli del complesso.<sup>76</sup> In altri casi è più specifico, come quando parla delle fontane e delle statue equestri di Giorgio I e di Guglielmo III che avrebbero dovuto ornare i cortili interni del palazzo, o dell'aspetto che avrebbero dovuto avere i portali esterni nord e sud:

abbelliti nella più squisita maniera possibile e [con] le statue del re e del principe poste sopra gli archi, eseguite in marmo, nella maniera più fine possibile, i cancelli stessi dovendo elevarsi venticinque piedi al di sopra dell'edificio, con un attico e tutti quei lavori che potranno essere escogitati per raggiungere il maggior grado di bellezza e ornamento.<sup>77</sup>

La descrizione degli ornamenti si fa ancora più scrupolosa nel racconto dell'aspetto che avrebbe dovuto assumere al suo interno la cappella del re, davvero poco in linea con i principî espressi da Lord Shaftesbury e Colen Campbell. Le tribune destinate alla Corte e al coro sarebbero state «sorrette da pilastri di marmo della più fine e bella manifattura»; tutta la porzione orientale della cappella sarebbe stata ornata con balaustre, un altare, nicchie, colonne e frontoni dello stesso marmo, e al di sopra della scalinata dell'area destinata al tavolo eucaristico si sarebbero trovate due colonne isolate del marmo più fine e alte diciotto piedi, reggenti rispettivamente le statue di San Pietro e di San Paolo grandi al vero. Non solo i capitelli di queste colonne, «tutti i lavori d'intaglio nelle pareti e nelle cornici e architravi dentro e fuori, e tutte le opere di legno intagliato, e le modanature e le cornici del coro e degli stalli [...] così come l'organo e la sua balconata» avrebbero dovuto ricevere una «doratura piena», ma la cupola, cinta alla base da una cornice di pietra «intagliata come a St. Paul e dorata» avrebbe dovuto essere dipinta «dai migliori maestri con una rappresentazione dell'Ascensione oppure della Resurrezione, con nuova invenzione».

Infine, Defoe passa a descrivere un piano per la gestione economica del cantiere e del nuovo palazzo, che, a detta del suo anonimo progettista, sarebbe costato ben due milioni e trecentomila sterline per le sole opere di muratura in pietra e mattoni, le intonacature, le tubature, le carpenterie, i serramenti, i lavori di ferro e piombo compresi quelli per le cancellate e le balaustre; escluse però le decorazioni pittoriche, le dorature, i lavori al giardino e alle fontane. È interessante notare che al re sarebbe spettato l'onere

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 359.

dell'approvvigionamento di legname, della pietra di Portland e di «quatromila blocchi di marmo italiano» destinati all'esecuzione delle parti più nobili dell'esterno e dell'interno dell'edificio, mentre i mattoni, il ferro per le cancellate, il piombo per le coperture e le condotte per l'approvvigionamento idrico sarebbero stati sovvenzionati dalle casse pubbliche. Ugualmente il parlamento si sarebbe incaricato del finanziamento di tutti i lavori di muratura e dell'esecuzione delle decorazioni più comuni, realizzate in pietre nazionali, sia all'interno sia all'esterno del palazzo, ma al re sarebbe spettata la spesa per le tubature delle fontane e per tutte le statue destinate al palazzo e al parco, e inoltre quelle per le pitture, le dorature e tutti gli altri elementi decorativi dell'edificio. In questo modo anche nel processo di costruzione della reggia di Whitehall sarebbe venuta a riflettersi la particolare meccanica istituzionale dello Stato britannico. Al parlamento, investito delle funzioni legislative e dotato di un'autorità esecutiva formale attraverso l'azione dei ministri, sarebbe spettata la realizzazione del nuovo edificio di governo. La monarchia, alla quale competevano soprattutto mansioni ufficiali, cerimoniali e diplomatiche, assai caratterizzanti per l'immagine pubblica della nazione, ma in qualche modo accessorie, 'ornamentali' rispetto a quelle 'strutturali' del parlamento, si sarebbe invece preoccupata di garantire che lo stesso edificio avesse in tutte le sue parti un'apparenza nobile e magnifica.

Come dimostra l'ammirata descrizione del progetto per la cappella reale sopra discusso, Defoe, benché saldo nella sua fede protestante, non mostra in *A Tour* alcuna censura neppure alla sontuosità nel campo dell'architettura ecclesiastica. Egli sembra convinto che una grande e moderna città, come era la Londra risorta dalle sue ceneri dopo il Grande incendio del 1666, pur con tutti i suoi difetti, richiedesse anche magnifiche chiese, erette in forme moderne secondo i modelli migliori e più approvati, ovvero le chiese del mondo cattolico, soprattutto quelle italiane. Le chiese erette da Wren e dai suoi collaboratori dell'Office per sostituire quelle consunte dal fuoco, e quelle progettate più recentemente per accompagnare la vertiginosa crescita demografica della popolazione cittadina e la formazione di nuove aree urbane periferiche destinate a contenerla, gli appaiono «più comode che eleganti e non [...] ornate con pompa e sfarzo come nei Paesi papisti, perché in accordo con la vera semplicità protestante, vi sono stati fatti pochi ornamenti sia all'interno sia all'esterno». Solo alcune, «come [St. Mary Le] Bow, St. Brides, la nuova chiesa [di St. Mary] nello Strand, la chiesa di Rood Lane ovvero St. Margaret Pattons, St. Antholins, St. Clament Danes [...] e alcune delle cinquanta chiese che ora si vanno aggiungendo a spese della contea e della carità del governo» (indubbiamente tra i più importanti e raffinati esempi di architettura barocca inglese) «sollevano il loro

capo con grandeur e magnificenza [...] e sono tali da potersi dire ben adorne». <sup>78</sup> Defoe si lamenta cioè che la maggior parte delle chiese anglicane di Londra imitino solo lo 'scheletro' architettonico delle chiese cattoliche continentali, senza ricevere quegli ornamenti che a queste ultime donano tanta grazia e bellezza.

Ciò potrebbe apparire singolare, considerando che l'autore era stato educato in una famiglia di dissidenti religiosi, i quali rifiutavano ogni riconciliazione, anche solo apparente, con la Chiesa d'Inghilterra, addebitando a questa di non essersi sufficientemente allontanata dalla Chiesa di Roma nelle forme del rito e nella strutturazione della sua gerarchia ecclesiastica. Né si deve dimenticare che nel 1704 Defoe era stato imprigionato e ridotto in miseria per lo scandalo suscitato da una pubblicazione di due anni prima (un *pamphlet* intitolato *The Shortest Way with Dissenters*), nella quale satireggiava le accuse mosse ai cosiddetti Nonconformisti dagli esponenti del partito Tory e dai membri della High Church nei primi anni di governo della regina Anna. Tuttavia dalla lettura di quel testo non emerge alcun accenno di critica da parte dei dissidenti all'uso di decorazioni all'interno e all'esterno dei luoghi di culto, ma solo rispetto alle forme del rito, ritenute superstiziose. <sup>79</sup> In compenso, in uno dei suoi più importanti scritti politici, *Reflections Upon the Late Great Revolution*, pubblicato nel 1691, lo scrittore aveva esaltato il ruolo della Chiesa anglicana come elemento di tenuta sociale e unità nazionale, ritenendo, peraltro, che solo la struttura episcopale anglicana fosse adatta a promuovere l'evangelizzazione cristiana delle popolazioni pagane, sulle quali il dominio dell'Inghilterra andava sempre più espandendosi. <sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 332. Sull'aspetto delle chiese di Londra ricostruite dopo il Grande incendio e sui loro modelli italiani, cfr. SANTUCCI 2019a, pp. 35-38, 126-127. Sulla decorazione interna di questi edifici e sul dibattito esistente in seno alla Chiesa d'Inghilterra sull'opportunità di adottare all'interno dei loro luoghi di culto ornamenti comparabili a quelli delle chiese cattoliche, sia per conferire maggiore dignità al culto divino e all'istituzione ecclesiastica sia per attrarre la devozione popolare, cfr. *ivi*, pp. 121-126. Cfr. anche MOREL 2011; ID. 2016; SANTUCCI 2019b, pp. 170-172. Sui particolari caratteri delle cosiddette Fifty New Churches, cfr. SANTUCCI 2019a, pp. 133-136, e sulle vicende generali della loro costruzione, cfr. COLVIN 1950; DOWNES 1959; PORT 1986; DE LA RUFFINIÈRE DU PREY 2000.

<sup>79</sup> DEFOE 1702, pp. 27-28.

<sup>80</sup> ID. 1691, pp. 66-67. Riguardo alla necessità che tutti i cittadini britannici si rechino in chiesa ad assistere alle funzioni, l'autore scrive: «è molto vero che il cuore è il seggio della vera religione, tuttavia io penso che sia troppa presunzione per chiunque quella di provarsi a conservarla colà affidandosi alle sue sole forze. Ma supponiamo che qualcuno lo sia [...] la pubblica celebrazione del culto di Dio, e l'opportunità di recarsi nella Casa del Signore, e qui riversare le nostre preghiere e lodi al suo nome assieme alla congregazione dei santi [...] è una opportunità così disprezzabile che uno non debba coglierla se ne ha la possibilità?». Cfr. anche SCHONHORN 1991, pp. 23-24.

In Gran Bretagna nei primi anni del XVIII secolo erano probabilmente in molti a sperare che le forme architettoniche e decorative dei luoghi di culto anglicani si adeguassero al modello di quelli cattolici. A tale riguardo è esemplare un sermone che il reverendo Thomas Bisse, alto prelato vicino ad ambienti parlamentari Tory, pubblicò nel 1711, in occasione dell'inaugurazione della nuova chiesa di St. Mary's a Southampton, intitolandolo *The Merit and Usefulness of Building Churches*. Qui egli affermava:

[ai cattolici] dovrebbe essere riconosciuto a loro gloria, che la bellezza dei loro templi, è di grandissimo supporto, se non di giustificazione, del loro culto idolatra [...] poiché, come negli affari di Stato, così ugualmente anche in quelli della Chiesa, le opinioni e le passioni degli uomini saranno influenzate dall'apparenza e dalla magnificenza. Con i vantaggi di codeste cose la Chiesa papista ha pertanto guadagnato molti proseliti [sottraendoli] a quella riformata, finché questi pure non hanno osservato magnificenza nelle loro chiese e maestà nel loro rito.<sup>81</sup>

E del resto tra la fine del XVII secolo e la prima metà del successivo, anche le Chiese protestanti che si erano spinte assai più lontano dal modello della Chiesa cattolica nelle forme del rito e nell'organizzazione delle istituzioni ecclesiastiche, come quelle luterane di Germania, Danimarca e Svezia, sembrarono disposte ad accettare senza contrasti l'introduzione di una ricca decorazione d'impronta barocca all'interno e all'esterno dei loro luoghi di assemblea religiosa.<sup>82</sup> Comunque sia, Defoe in *A Tour* sembra considerare la questione esclusivamente da un punto di vista estetico, riflettendo quella che era in Gran Bretagna l'opinione dominante delle *élite* sociali e anche degli alti prelati della Chiesa d'Inghilterra.<sup>83</sup>

Il problema dell'incompiutezza della decorazione affliggeva per Defoe soprattutto St. Paul, che, nonostante tutto, gli appariva comunque «la più bella di tutte le chiese della città e di tutte le chiese protestanti del mondo [...], un edificio bello e magnifico oltre ogni dire». Anche riguardo alla cattedrale londinese, l'autore sembra entrare in aperta polemica con quei critici, come Lord Shaftesbury, che avevano apertamente attaccato l'edificio nei suoi caratteri formali.<sup>84</sup> L'affermazione di eccellenza di St. Paul, infatti, è sostenuta da Defoe «benché alcuni autori si siano compiaciuti di esprimere la loro ignoranza, pretendendo di trovarvi dei difetti». Per lui la cattedrale londinese è «superiore a tutte le opere dello stesso genere mo-

<sup>81</sup> BISSE 1711, p. 11. Sull'autore, cfr. anche la voce *Bisse, Thomas*, in *Dictionary of National Biography*, disponibile on line.

<sup>82</sup> Cfr. SANTUCCI 2019a, pp. 120-121.

<sup>83</sup> Cfr. MOREL 2016; SANTUCCI 2019a, pp. 121-126; Id. 2019b, pp. 170-172, 181-183.

<sup>84</sup> COOPER 1732, pp. 402-403.

dernamente erette in Europa, escluso [...] San Pietro a Roma», e quest'ultima chiesa, «che è reputata per essere la più perfetta struttura del mondo, eccede St. Paul soltanto nella magnificenza della decorazione interiore: gli altari, le cappelle, e la varietà delle opere figurative; cose che in una chiesa protestante, benché siano ornamentali, non sono ammesse». <sup>85</sup> Quei critici da lui chiamati «gli osservatori degli aspetti superficiali dell'edificio» si lamentavano che i pilastri della crociera fossero troppo massicci e pesanti, ma Defoe rispondeva che:

se tutti i pilastri quadri [della navata], i grandi piloni [della crociera], e tutti i vani intermedi che sono lisci, sia quelli all'interno che quelli all'esterno [...], fossero riempiti con figure, ornati con lavori d'intaglio, e dorature, e coronati con adorabili immagini di santi ed angeli, la folla inginocchiandosi non si lamenterebbe che l'opera muraria è massiccia. <sup>86</sup>

Era insomma apparentemente ancora una volta per colpa «della semplicità protestante, che aveva spogliato questi pilastri e tutto il resto dei loro appropriati ornamenti», che la cattedrale di St. Paul, «che in sé non è così imponente, né così massiccia come lo è San Pietro», era percepita come «grossolana e pesante» dai contemporanei. <sup>87</sup>

Ma con le sue parole Defoe intende forse anche alludere a certe vicende accadute dopo il 1709, quando la commissione preposta ai lavori di St. Paul, seguendo i cambiamenti avvenuti nel parlamento, si era improvvisamente riempita di personalità politicamente aderenti al partito Whig e di ispirazione Low Church, intrise di pregiudizi nazionalistici e decisamente ostili a Wren. Sin dal 1706 l'architetto aveva espresso il desiderio che la superficie interna della cupola della sua cattedrale fosse decorata in mosaico sull'esempio di quella di San Pietro in Vaticano, o perlomeno affrescata, indicando allo scopo Louis Laguerre, pittore barocco allievo e collaboratore di Verrio, come il più adatto all'impresa. <sup>88</sup> Ma benché Wren conservasse la sua posizione di Surveyor nell'Office sino al 1717, egli fu di fatto esautorato dal cantiere, e la commissione edilizia a composizione Whig e Low Church decise infine di affidare la decorazione della cupola a James Thornhill, artista di nazionalità inglese e di solida fede protestante, stabilendo di più che le pitture fossero a grisaglia, senza uso di colori, e determinando

---

<sup>85</sup> *A Tour*, I, pp. 332-333. Sull'influenza del modello di San Pietro nell'architettura britannica agli inizi del XVIII secolo, cfr. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY 2012.

<sup>86</sup> *A Tour*, I, p. 333.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Cfr. WREN 1750, p. 152.

in sostanza il fallimento dell'opera sul piano estetico.<sup>89</sup> Questo non fu l'unico tradimento della volontà di Wren sull'ornamento della basilica. Nelle stampe pubblicate con la sua approvazione in questi stessi anni, si possono infatti contare molte più statue acroteriali e decorazioni intagliate di quelle poi effettivamente realizzate, mentre la balaustra che ora conclude i fianchi della cattedrale fu eseguita senza il suo consenso.<sup>90</sup> Defoe, invero, non nomina questi aspetti, ma altri ostacoli opposti alle concezioni di Wren per l'ornamento della cattedrale londinese sono da lui ricordati. In *A Tour* si lamenta che all'architetto non sia stato consentito di allargare la piazza davanti alla chiesa, in modo da poter realizzare «una piazza circolare secondo il modello di quella di Roma, ma molto più magnifica, con un obelisco di marmo al centro del cerchio»; un progetto che «avrebbe ecceduto qualsiasi altra cosa di questo genere che il mondo può mostrare, intendo tra le opere dei moderni». Inoltre, la cupola avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni del suo architetto, interamente coperta di rame dorato, ma ciò fu impedito «dalla faziosità politica, e la città fu così privata della più gloriosa visuale che il mondo avesse mai visto sin dal tempo di Salomone».<sup>91</sup>

Dovrebbe a questo punto risultare chiaro come l'ammirata e insistita descrizione della natura artificciata nelle geometrie immutabili di grandi giardini formali barocchi, e quella dei produttivi paesaggi campestri e urbani costellati di nuovi straordinari edifici civili e religiosi privati e pubblici, sempre più numerosi in Gran Bretagna al fianco e al posto delle vecchie e ormai poco apprezzabili costruzioni medievali, siano elementi chiave della narrazione politica, sociale ed economica offerta in quel grande affresco della nazione britannica che è *A Tour*. Ugualmente importanti sono pure gli auspici dell'autore affinché il processo di rinnovamento dell'immagine pubblica esteriore della suddetta realtà geopolitica non si arresti, e anzi prosegua con sempre maggior ambizione. Tutto questo, infatti, contribuisce all'esaltazione della capacità imprenditoriale della Gran Bretagna e del buon funzionamento delle sue istituzioni. È proprio la fioritura dell'agricoltura, della manifattura e del commercio che consente la possibilità d'investimenti privati nel lusso architettonico e determina il gettito fiscale indispensabile alla pianificazione di grandi cantieri pubblici; e Defoe non manca di sottolinearlo in più luoghi della sua opera. È allora chiaro an-

---

<sup>89</sup> Su queste vicende, cfr. GIBSON WOOD 1993. Entro il 1708 anche William e John Talman idearono ambiziosi progetti per la decorazione della cattedrale con un pavimento di marmi policromi e l'introduzione di una fastosa decorazione ispirata a modelli italiani contemporanei. Cfr. SANTUCCI 2016, pp. 41-46; ID. 2019a, pp. 127-131; ID. 2020, pp. 180-184.

<sup>90</sup> KER 1828, pp. 23-25; SCHOFIELD 2016, pp. 50-58, 97-108.

<sup>91</sup> *A Tour*, I, pp. 334-335.

che perché Defoe non potesse desiderare, come Lord Shaftesbury e gli altri critici che ambivano a riformare il gusto architettonico sino ad allora dominante nella Corte, nell'alto clero anglicano e nel corpo della nobiltà del regno, che ci si attendesse al principio della 'semplicità' nell'architettura pubblica e privata civile e religiosa, e perché, coerentemente, lo scrittore decidesse di entrare in aperta polemica con quella posizione.

Per Lord Shaftesbury e Colen Campbell l'architettura contemporanea delle nazioni cattoliche continentali era disprezzabile, e la sua emulazione da parte di grandi committenti britannici (il cui gusto, a loro dire, sarebbe stato corrotto più che educato dai viaggi d'istruzione intrapresi in gioventù) e ancor più della Corona britannica (impegnata in una gara di magnificenza con le tiranniche monarchie cattoliche e con la Francia in particolare), era la causa principale per cui l'architettura del Regno Unito non poteva dirsi soddisfacente.<sup>92</sup> Ma per Defoe, lontanissimo da ogni sentimento nazionalistico nel giudizio sull'architettura dei Paesi cattolici, quella barocca continentale era, al contrario, un referente ideale della magnificenza, perfettamente adeguato anche alla società della Gran Bretagna. Per questo egli assume il palazzo di Versailles, la grande reggia dei sovrani di Francia, come paragone della ricchezza architettonica nella descrizione di Hampton Court,<sup>93</sup> e San Pietro come modello ideale, non ancora eguagliato, in quella di St. Paul.

Defoe non può certamente essere accusato di simpatizzare per l'assolutismo e il dispotismo monarchico, né di avere simpatie 'papiste', come già ricordato. Tuttavia, attraverso un'analisi complessiva dell'opera letteraria di Defoe e, in specie, del *Robinson Crusoe* e del già citato *pamphlet* politico *Reflections Upon the Late Great Revolution*, Manuel Schonhorn ha dimostrato che il pensiero politico dello scrittore è conservativo, antitetico e dichiaratamente in polemica con gli scritti politici di John Locke, e volto all'esaltazione di una figura monarchica forte, indispensabile, così come la grande nobiltà dislocata sul territorio, per garantire il buon ordine della struttura sociale della nazione e con esso anche della sua economia.<sup>94</sup> Evidentemente, lo scrittore riteneva fondamentale che la dignità della Corona britannica, e con essa quella della nazione, fosse sostenuta, per ragioni di prestigio, che a tutti gli effetti assumevano pure un rilievo politico nell'Europa del tempo, da un sistema di regge paragonabili a quelle delle grandi monarchie cattoliche; e questo, secondo Defoe, non poteva essere fatto che unifor-

<sup>92</sup> Cfr. CONNOR 1977, pp. 19-20.

<sup>93</sup> *A Tour*, I, p. 179. Il riferimento a Versailles è utilizzato da Defoe anche per esaltare l'unicità della grande terrazza del castello di Windsor: «né a Versailles, né in alcun altro palazzo reale di Francia o di Roma o di Napoli ho mai visto alcunché del genere», *ivi*, II, p. 77.

<sup>94</sup> SCHONHORN 1991.

mandosi allo stile barocco in voga nell'Europa continentale e tentando in particolare di eguagliare la *grandeur* della Corona francese.

Su questo argomento l'autore sembra pensarla come Celia Fiennes, arguta diarista sua contemporanea e infaticabile viaggiatrice per il territorio della Gran Bretagna, che, in visita al castello di Windsor nel 1698, rimase colpita da un baldacchino appeso su un trono nella galleria di San Giorgio: «così ricco e arricchito in alto e così rigonfio in alcuni punti che esso appariva veramente splendido [...] fatto di recente per dare udienza all'ambasciatore francese, così da mostrare la grandezza e la magnificenza della monarchia britannica»; e giudicò che «alcune di queste follie si richiedono talvolta per creare ammirazione e rispetto [e] per mantenere elevata la dignità di un regno e di una nazione.<sup>95</sup>

Né forse è del tutto assente in Defoe l'idea che le spese per sontuosi edifici possano rivelarsi un investimento, risultando capaci di attrarre visitatori, punto sollevato solo pochi anni dopo la pubblicazione di *A Tour* dal giornalista e scrittore James Ralph, in un'opera dedicata alla critica degli edifici pubblici, delle statue e degli altri ornamenti delle città di Londra e di Westminster, proprio riferendosi all'esempio di Versailles:

il gran numero di persone che questo singolo edificio ha attratto in Francia ha ampiamente compensato la Corona della spesa fatta per la sua costruzione, ed essi [i monarchi], tra le altre cose, conservano sia l'utile che la reputazione di questo edificio. È dunque giunto il tempo che noi pensiamo pure a noi stessi, e che competiamo con i nostri vicini nell'eleganza, così come sinora lo abbiamo fatto per il potere e per le conquiste territoriali.<sup>96</sup>

Lo stesso può dirsi in relazione agli edifici sacri anglicani, che, indipendentemente dalle sue personali convinzioni religiose, Defoe avrebbe desiderato del tutto simili ai più famosi complessi ecclesiastici delle nazioni cattoliche, affinché contribuissero a 'ornare' la capitale e le altre città del regno, e al contempo sostenessero il prestigio della Chiesa d'Inghilterra nell'opinione della popolazione interna alla Gran Bretagna e degli osservatori esterni.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Cit. in BAARSEN 1988, p. 36. Sulla Fiennes, cfr. MORRIS 1947.

<sup>96</sup> «This Lewis XIV. Was sufficiently apprized of when he undertook Versailles. The company that single fabrick has drawn into France, has made that crown ample amends for the expence of erecting it: and they have both the life and reputation of it still into the bargain. It is high time, therefore, for us to look about us too, and endeavour to vie with our neighbours in politeness, as well as power and empire», RALPH 1734, p. 2.

<sup>97</sup> Sulla diffusione di simili idee nel clero anglicano tra la fine del XVII secolo e gli inizi del successivo, cfr. MOREL 2016; SANTUCCI 2019b; sulle critiche mosse da osservatori italiani all'aspetto delle chiese di Londra, cfr. SANTUCCI 2019a, pp. 133-136.



ALESSIA CASTAGNINO

«RIDURRE IL TUTTO AL FACILE,  
PER RENDERE PIÙ ACCESSIBILI LE SCIENZE».  
ESPERIENZE DI 'DIVULGAZIONE' DELLE CONOSCENZE  
SCIENTIFICO-NATURALISTICHE NELL'ITALIA  
DEL PRIMO SETTECENTO\*

INTRODUZIONE

A partire dagli ultimi decenni del XVII secolo, prende avvio in Europa un'importante fase di mutamento dei paradigmi di descrizione e di interpretazione dei fenomeni naturali, che porterà, nel corso dei decenni successivi, all'elaborazione di una nuova concezione della natura e del suo rapporto con l'uomo.<sup>1</sup> In diverse realtà del continente, grazie alla circolazione delle opere di scienziati come Isaac Newton e al consolidarsi di metodologie di indagine che mettevano al centro la pratica della sperimentazione e dell'osservazione sistematica, vengono gettate le basi per un miglioramento delle conoscenze scientifiche, per la progressiva affermazione di nuovi ambiti disciplinari autonomi e, non meno importante, a livello

---

\* Il presente contributo riprende e arricchisce alcune delle riflessioni maturate nel corso della ricerca condotta nell'ambito dell'edizione 2018 del Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco promosso dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. La ricerca e il lavoro monografico che ne è derivato mi hanno permesso di ampliare i miei interessi per la produzione editoriale settecentesca e per la storia sociale e culturale delle traduzioni e di iniziare a confrontarmi con tematiche proprie della storia culturale della scienza. Desidero ringraziare il Consiglio Scientifico della Fondazione per l'opportunità che mi è stata concessa e, tra i tanti studiosi e giovani colleghi e colleghe con i quali ho potuto discutere dell'impostazione metodologica della ricerca e dei primi risultati raggiunti, mi è particolarmente caro ringraziare il tutor del progetto, il professor Rolando Minuti.

<sup>1</sup> Un'efficace sintesi della questione è disponibile in TORTAROLO 1999, soprattutto pp. 63-88. Più in generale, per un'analisi del mutamento dei paradigmi nello studio e nella concezione della natura tra Rivoluzione scientifica e Illuminismo rimangono fondamentali i contributi di FERRONE 1982 e Id. 2007, a cui si aggiungano i saggi raccolti in *Eighteenth-Century Science* 2003 e il recente intervento di LA VERGATA 2019. Per una specifica disamina dell'evoluzione dell'idea di natura – soprattutto nel contesto francese – si veda EHRARD 1963.

istituzionale viene riconosciuta l'importanza della scienza come questione di pubblico interesse.

Se, da un lato, per rispondere alle esigenze di condivisione e di discussione delle scoperte e delle nuove teorie all'interno della comunità scientifica si affermano precisi canali ufficiali di comunicazione (dalle memorie delle accademie e delle società scientifiche ai giornali), dall'altro si inizia anche a ragionare su quali possano essere le modalità più adatte per favorire una circolazione più estesa di tali risultati, al fine di stimolare l'interesse e la curiosità di un pubblico più eterogeneo e ampio, composto da lettori colti, ma non necessariamente esperti della materia trattata. Un pubblico che – pur con significative differenze a seconda del contesto – manifestava un'attenzione nuova nei confronti della natura, ovvero una volontà di comprendere i meccanismi di formazione dei fenomeni naturali che si spingeva ben oltre il gusto seicentesco per il meraviglioso e per tutte quelle «cose rare e insolite [...] mostruose, meravigliose o semplicemente strane»<sup>2</sup> raccolte di frequente nelle collezioni, nei musei privati e nelle cosiddette 'camere delle meraviglie'.<sup>3</sup>

Non è un caso che, in questo preciso momento, acquisiscano una rilevanza sempre maggiore figure come quelle dei *philosophes* o *physiciens amusants*, un «gruppo ristretto, ma coeso»<sup>4</sup> di scienziati-divulgatori piuttosto diversi tra loro per formazione e provenienza geografica e sociale, ma accomunati dall'obiettivo di elaborare e mettere in campo – tanto nella loro attività didattica, accademica e pubblica, quanto nella loro specifica produzione editoriale – delle strategie comunicative *ad hoc* che consentissero loro di sensibilizzare lettori o uditori nei confronti della scienza della natura, istruendoli e, allo stesso tempo, intrattenendoli.<sup>5</sup> La loro azione – come

---

<sup>2</sup> BERTUCCI 2007, p. 34.

<sup>3</sup> Sul tema del 'meraviglioso' e del rapporto tra 'curiosità' e progresso delle conoscenze scientifiche in età moderna si vedano, a titolo di esempio, BENEDICT 2001; KENNY 2004; *Curiosity and Wonder* 2006 e i saggi raccolti in VAN DAMME 2016 e *Wonders and the Order of Nature* 1998, in cui si sostiene che nel corso del Settecento si arrivi a un superamento e a uno 'sprofondamento' definitivo della meraviglia agli occhi degli uomini colti e alla definitiva affermazione del concetto di 'curiosità' nella sua accezione positiva di desiderio di accedere alla verità. Si tratta di una tesi che, negli ultimi due decenni, ha cominciato a essere messa in discussione da alcuni studiosi, più inclini ad allargare la prospettiva di indagine e a rivalutare l'importanza e la diffusione di altre tradizioni di pensiero che, durante il corso del secolo, avrebbero, comunque, continuato a elaborare delle particolari teorie sulle 'meraviglie del mondo' (cfr. a questo proposito la proposta interpretativa di VASSÁNYI 2010).

<sup>4</sup> RISKIN 2002, p. 139.

<sup>5</sup> Per un'introduzione al tema si rimanda a *Science and Spectacle* 2008; CHABAUD 1996; BERTUCCI 2007, soprattutto pp. 46-50, a cui possono essere aggiunte le puntuali sintesi di RISKIN 2002 e TALAS 2012.

avrebbe affermato l'abate Jean-Antoine Nollet (1700-1770) in diverse opere, dalle *Leçons de physique expérimentale* (Parigi, 1743-1764) all'*Art des expériences ou Avis aux amateurs de la physique* (Parigi, 1770) – non era concepita per essere «un puro e semplice spettacolo di intrattenimento», né, tanto meno, uno «studio troppo serio»<sup>6</sup> per soli addetti ai lavori: si trattava, piuttosto, in prima istanza, di «insegnare» e «illuminare» senza «sorprendere o imbarazzare»,<sup>7</sup> nel tentativo di trovare una strada per rendere accessibile le basi del sapere scientifico a un insieme di individui il più ampio possibile, comprendente anche donne e bambini. Fondamentale nel programma didattico e nella riflessione dello scienziato francese<sup>8</sup> era il ruolo delle dimostrazioni pubbliche (Fig. 1), che dovevano servire a «fissare l'attenzione [degli] ascoltatori tramite fenomeni che li sorprendono»,<sup>9</sup> per creare le condizioni ideali per poi guidarli nel percorso di comprensione e apprendimento dei processi. Si trattava di un modello che, partendo dall'Inghilterra tardo seicentesca e attraversando Olanda e Francia (basti pensare al contributo di William Jacob 's Gravesande e di Pieter van Musschenbroek o a quello dello stesso Nollet), sarebbe arrivato in breve tempo a diffondersi in tutta Europa, conquistando non solo i circoli accademici e gli ambienti universitari, ma anche le corti, i salotti e le piazze, garantendo alla scienza – di fatto – una visibilità e, successivamente, un riconoscimento istituzionale di primo piano.

Anche prendendo in considerazione la produzione editoriale di buona parte di tali 'scienziati-divulgatori' – sia i trattati in cui venivano illustrati i risultati delle ricerche, sia i manuali in cui venivano fornite istruzioni precise su come organizzare le lezioni sperimentali e su quali strumenti tecnici fosse necessario utilizzare – emerge chiaramente la convinzione che alla base di una comunicazione scientifica efficace dovesse esserci un equilibrio «entre l'agrèable et l'utile».<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> La citazione è tratta dalla prima traduzione veneziana delle *Leçons de physique expérimentale* dell'abate Jean-Antoine Nollet (NOLLET 1746, I, pp. XI-XII).

<sup>7</sup> Id. 1783, I, p. 11. Anche in questo caso, la citazione è tratta direttamente da una versione italiana, la seconda edizione dell'opera, stampata a Venezia dai fratelli Bassaglia (la prima traduzione italiana era uscita poco prima dai torchi dello stampatore Biasini di Cesena).

<sup>8</sup> In assenza di un accurato e completo lavoro monografico dedicato all'abate Nollet – studioso e accademico di Francia, professore al Collège de Navarre e *maître de physique* dei figli di Luigi XV e di altri nobili e principi (compreso il duca di Savoia e futuro re di Sardegna Vittorio Amedeo III) – il riferimento d'obbligo è a BERTUCCI 2007, a cui si aggiungano TORLAIS 1987 e *The Art of Teaching Physics* 2002. Per quanto concerne, più nello specifico, il contributo dell'abate nel campo di studio dei fenomeni elettrici, cfr. ora anche LOCQUENEUX 2016.

<sup>9</sup> NOLLET 1783, I, p. 11.

<sup>10</sup> NOLLET 1738, p. XI. Questo manuale di Nollet, il *Programme ou Idée générale d'un cours de physique expérimentale*, non venne proposto in edizione italiana. Su questo punto, cfr. anche TALAS 2012, soprattutto pp. 64-67.

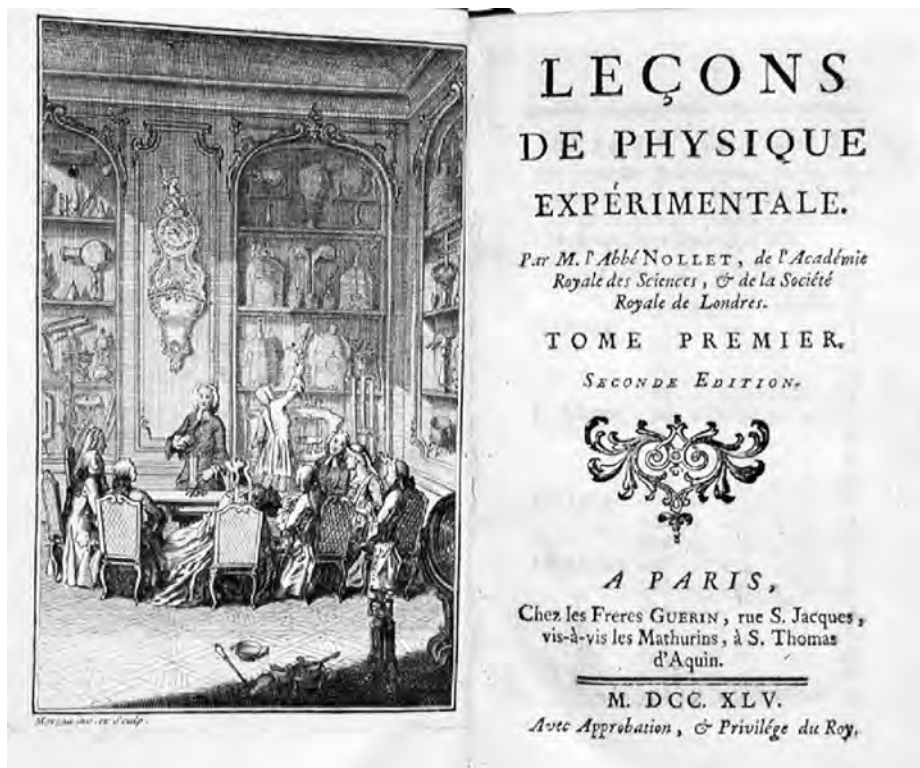


Fig. 1. JEAN-ANTOINE NOLLET, *Leçons de physique expérimentale*, Paris, Guérin, 1743, frontispizio della prima edizione; antiporta incisa da Guillaume Dheulland e R. Brunet su disegno di Louis-Gabriel Moreau, *Una lezione di fisica sperimentale tenuta da Nollet in un salotto aristocratico*.

Questo indirizzo programmatico, che richiamava con forza la necessità di unire e bilanciare utile e dilettevole, trovava uno dei suoi canali espressivi in un particolare genere espositivo, quello del 'dialogo scientifico'. A partire dai poco noti *Entretiens sur les sciences* (Parigi, 1683) di Bernard Lamy (1640-1715) e, soprattutto, dal capolavoro di Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), gli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (Parigi, 1686) – un'opera che, come è stato ancora di recente sottolineato, rappresentava un modello perfetto di «nouvelle alliance entre le bienpenser et le bien dire»<sup>11</sup> – si fanno via via più numerosi gli esempi di autori che decidono di sperimentare le

<sup>11</sup> CHARBONNEAU 2005, p. 1 (prefazione di Michel Delon). Sul contributo di Fontenelle cfr. *infra*.

potenzialità del ‘dialogo scientifico’, sfruttandone le caratteristiche formali e una certa dimensione «pittorresca e romantica»,<sup>12</sup> come veicolo per raggiungere e catturare l’attenzione di lettori e lettrici, permettendo loro di acquisire e consolidare delle conoscenze scientifiche di base.

Il contesto italiano non costituiva un’eccezione in questo panorama, ma anzi, al contrario, risultava pienamente coinvolto in tali dinamiche. Non dobbiamo dimenticare, come sottolineato da Paola Govoni, che «l’ideale e quasi l’ansia di comunicare la scienza» sono esigenze che si sono manifestate negli ambienti culturali e intellettuali della penisola in momenti «di gran lunga precedenti l’età del positivismo», visto che affondano le loro radici nella prima età moderna e hanno significativi «punti di contatto con il Settecento delle riforme».<sup>13</sup> Da un lato, infatti, ancora nel corso dell’intero XVIII secolo, l’Italia risultava essere una delle mete privilegiate dei *grand-tourists*, dei naturalisti e di studiosi – compreso lo stesso abate Nollet – sempre più inclini a considerarla un autentico «serbatoio di curiosità naturali» particolari e meritevoli di essere esaminate attraverso l’applicazione delle moderne metodologie di indagine.<sup>14</sup> Dall’altro lato, nel secolo dei Lumi, anche nella penisola erano stati compiuti importanti progressi nell’ambito della ricerca scientifica e dello studio della natura, che si riflettevano sia nell’intensificazione della produzione editoriale, sia nell’avvio di una discussione su quali potessero essere le modalità più appropriate per disseminare i risultati raggiunti in un insieme ampio di lettori o uditori, composto tanto da ‘addetti ai lavori’, quanto da soggetti colti, ma non necessariamente specialisti delle materie trattate. Letterati e uomini di scienza erano animati da quella che Maria Luisa Altieri Biagi ha efficacemente definito una «mania di pubblicare»,<sup>15</sup> un desiderio – e un’esigenza – di ottenere un riconoscimento internazionale per il proprio lavoro.

---

<sup>12</sup> RISKIN 2002, p. 141.

<sup>13</sup> GOVONI 2008, p. 38. Paola Govoni, nel suo saggio monografico sulla divulgazione scientifica nell’Italia in formazione, dedica un interessante capitolo alle ‘origini’ di tale fenomeno. Nelle pagine introduttive, la studiosa puntualizza come alcune importanti basi della divulgazione – forma comunicativa destinata a subire una definitiva consacrazione tra XVII e XVIII secolo – fossero già state poste nella prima età moderna, grazie all’introduzione della stampa a caratteri mobili, al conseguente graduale ampliamento delle possibilità di accesso alla cultura scritta, e all’avvio del declino del latino come lingua esclusiva della scienza. Sulle origini settecentesche della ‘cultura della divulgazione’ nella penisola cfr. anche CLERICI 2018, soprattutto pp. 8-11.

<sup>14</sup> BERTUCCI 2007, p. 32. L’interessante studio di Paola Bertucci presenta un’analisi molto dettagliata del particolare ‘viaggio naturalistico’ in Italia compiuto da Nollet nel 1749, su incarico dell’Académie des sciences di Parigi.

<sup>15</sup> ALTIERI BIAGI 1984b, p. 336.

Il confronto con quanto veniva discusso e dato alle stampe in Europa (e non solo) era avvertito come una necessità tutt'altro che trascurabile per l'avanzamento complessivo degli studi e della propria carriera. I periodici generalisti e, successivamente, quelli specializzati ospitavano con sistematicità sulle loro pagine, ad esempio, segnalazioni, notizie, riassunti di quanto si stava pubblicando in altri contesti o dibattendo nelle varie accademie sparse in tutta la Repubblica delle Lettere; gli stessi giornali eruditi presentavano interi articoli o estratti – per lo più tradotti – di quanto pubblicato sui giornali francesi, tedeschi, svizzeri o inglesi.<sup>16</sup> Parallelamente, un'altra direzione piuttosto seguita era la promozione di un'attenta attività di traduzione, volta a rendere disponibile in lingua italiana una buona parte dei trattati scientifici, dei dizionari, delle memorie accademiche, ma anche dei contributi di taglio didattico o specificatamente divulgativo, che avevano iniziato ad essere stampati in diversi centri editoriali (come le opere degli appena ricordati Nollet e Fontenelle o quelle dell'abate Noël-Antoine Pluche, sul quale mi soffermerò più nel dettaglio nella seconda parte di questo articolo). Tali produzioni, soprattutto a partire dagli anni Venti e Trenta, costituiranno un punto di riferimento per la produzione di opere originali da parte di autori italiani:<sup>17</sup> basti pensare al celebre *Newtonianismo per dame* di Francesco Algarotti, destinato a raggiungere una significativa fortuna al di fuori dei confini del Belpaese;<sup>18</sup> oppure a testi ad oggi certamente meno noti di quello algarottiano, ma ugualmente importanti per le osservazioni avanzate in merito all'utilità della forma dialogica come modello per la comunicazione scientifica, come *Dell'elettricismo. O sia delle forze elettriche de' corpi svelate dalla fisica sperimentale*,<sup>19</sup> sul quale avrò modo di fare qualche considerazione più puntuale nelle pagine che seguono.

Il presente contributo si pone come obiettivo, dunque, quello di proporre qualche riflessione in merito alle traiettorie seguite dal dibattito europeo sull'«arte di scrivere di scienza», concentrando in modo particolare l'attenzione sul contesto italiano della prima metà del Settecento ed esplorando alcune delle argomentazioni teoriche e delle soluzioni stilistiche e narrative

---

<sup>16</sup> Cfr. almeno, per il caso italiano, RICUPERATI 1976; DELPIANO 1989; ID. 2013. Più in generale, per una riflessione sul contributo offerto dai periodici – e anche dalle traduzioni – nella trasmissione della scienza nei vari contesti europei si veda il numero monografico del 2013 di «Archives internationales d'histoire des sciences» *Les journaux savants* 2013; BRET 2010; ID. – PEIFFER 2014.

<sup>17</sup> Cfr. ALTIERI BIAGI 1984a; ARATO 1991; ID. 1993. Ulteriori riferimenti bibliografici, soprattutto relativi al genere del «dialogo scientifico», verranno proposti nei paragrafi seguenti.

<sup>18</sup> ALGAROTTI 1737. Su Algarotti e la sua celebre opera cfr. *infra*.

<sup>19</sup> *Dell'elettricismo* 1746. Come vedremo meglio in seguito, l'opera è attribuita al medico veneziano Eusebio Sguario.

adottate per confezionare – tanto sul piano testuale, quanto su quello peritextuale – delle opere che, rispondendo al criterio dell’‘utile e dilettevole’, potessero rappresentare degli efficaci strumenti per la divulgazione delle conoscenze scientifico-naturalistiche. Pur non trascurando – soprattutto nella parte iniziale – di fare un riferimento a contributi dati alle stampe da autori italiani, ad essere presa in esame sarà principalmente la produzione di traduzioni e, in modo ancora più specifico, la realizzazione e la pubblicazione delle edizioni italiane di una delle opere divulgative per eccellenza del XVIII secolo, lo *Spectacle de la Nature* (Parigi, 1732-1750) dell’abate Pluche.

#### LA COMUNICAZIONE DELLA SCIENZA TRA ISTRUZIONE E DILETTO: LA FORTUNA DEL DIALOGO SCIENTIFICO NELL’ITALIA DEL PRIMO SETTECENTO

Quest’Opera non è d’un nuovo argomento [...]. Ma il signor Bernardo Fontenelle, una delle migliori e più felici penne della Francia, a giudizio di tutti i critici, scrivendo in questa maniera *s’è lasciato addietro ogni altro, che l’ha preceduto*; né ha lasciato speranza di cosa migliore, a chi verrà dopo. I suoi Ragionamenti sulla pluralità dei mondi, per *l’esattezza astronomica*, per il *buon gusto* di fisica, per *l’eleganza* e la *vivacità dello stile*, per la *nobiltà* e *novità* de’ pensieri, e delle immagini, sono un capo d’opera in questa materia [...]. Quanto alla *traduzione ho cercato che sia fedele, avendo l’opera in se stessa tali bellezze, che può da se medesima sostenersi in qualunque lingua*. Mi sono servito dell’edizione dell’Aia, che è la migliore, la più copiosa la più esatta, e dall’autore accresciuta con un nuovo Ragionamento. Con ciò mi lusingo d’aver incontrato il genio delle persone colte, le quali bramavano da tanto tempo che la nostra Italia non fosse priva d’un’Opera che ha riempite di se tutte l’altre Nazioni.<sup>20</sup>

Con queste parole, l’anonimo traduttore della versione italiana degli *Entretiens* di Bernard Le Bovier de Fontenelle (Fig. 2) introduceva al Corte-

---

<sup>20</sup> *Al cortese lettore*, in FONTENELLE 1749, pp. v-vii (il corsivo è mio). La stampa della traduzione italiana di quest’opera – raccolta nel volume *Opere del signor Bernardo Fontenelle*, che conteneva, oltre ai *Trattenimenti sulla pluralità dei mondi*, anche la *Storia degl’oracoli* e le *Lettere galanti* dell’autore francese – era stata autorizzata al veneziano Francesco Pitteri, il 30 dicembre 1748, con ‘falsa data’, ovvero con «luogo di Parigi» (cfr. BRAVETTI – GRANZOTTO 2008, p. 76). L’opera ebbe altre due traduzioni italiane nel XVIII secolo, entrambe basate sulla seconda edizione arricchita degli *Entretiens*. Particolarmente interessante è l’operazione proposta Giuseppe Maria Galanti, che, nel 1780 e nel 1788, pubblicò una traduzione con testo francese a fronte, per «rendere un servizio così a’ giovani italiani studiosi della lingua francese, che a’ giovani francesi che amano imparare la lingua italiana» (*Avvertimento per questa edizione*, in FONTENELLE 1788, pp. n.n.). Sulla ricezione italiana delle opere fontenelliane il rimando è ancora al pionieristico contributo di MAUGAIN 1923, poi ripreso e ampliato da BALMAS 1989.



Fig. 2. BERNARD FONTENELLE, *Trattenimenti sopra la pluralità dei mondi*, Venezia, appresso Francesco Pitteri, 1749, frontespizio della prima edizione italiana.

se lettore questa preziosa opera che aveva deciso di volgere in italiano per apportare un beneficio all'intera nazione. Allo stesso tempo, approfittava di quello spazio per informare i 'leggitori' del meticoloso lavoro di adattamento che egli stesso aveva compiuto per venire incontro ai loro bisogni e gusti, cercando il più possibile di mantenere in ogni occasione tutte le caratteristiche distintive che avevano contribuito al successo dell'originale. L'opera di Fontenelle – poligrafo francese, segretario perpetuo dell'Académie des sciences di Parigi (1697-1740) e vero e proprio «ambassadeur de la science moderne après le public»<sup>21</sup> – era diventata nell'arco di pochi decenni un'autentica icona della divulgazione del primo Settecento, commentata, ristampata e tradotta in diversi angoli del continente.<sup>22</sup>

Ad essere particolarmente apprezzata da critici e lettori non era stata solo la scelta dell'argomento, che si ricollegava a una materia, l'astronomia, da sempre «capace di eccitare la curiosità»<sup>23</sup> del pubblico, ma anche l'impostazione stessa del lavoro, basata sull'utilizzo del genere del 'dialogo scientifico' (l'*entretien*) che, come

<sup>21</sup> CHARBONNEAU 2005, p. 17.

<sup>22</sup> La bibliografia relativa alle caratteristiche e alla fortuna editoriale dell'opera di Fontenelle è piuttosto ricca. Tra i primi lavori che hanno cercato di interrogarsi sul contributo dato dal letterato e accademico parigino allo sviluppo della prosa scientifica settecentesca si segnalano, oltre a quello monografico di MARCIALIS 1978, almeno MORTUREUX 1983; NIDERST 1984; NIKLAUS 1985. Più recentemente, sono tornati sul tema diversi studiosi interessati alla 'divulgazione della scienza' e al 'dialogo scientifico' settecentesco, come, ad esempio, PUJOL 1993; CHAPPEY 2004; HOWELLS 2018.

<sup>23</sup> FONTENELLE 1749, p. x (tutte le citazioni degli *Entretiens* che seguono sono tratte dalla traduzione veneziana stampata da Pitteri). L'astronomia, non a caso, sarebbe stata destinata a diventare una delle discipline «più amat[e] dai divulgatori e dal pubblico» nel XVIII secolo (GOVONI 2008, p. 45). Sulla produzione editoriale settecentesca di argomento astronomico, con particolare riferimento ai testi indirizzati a un pubblico femminile, cfr. LE LAY 2004; REY 2014.

specificava anche il traduttore italiano, conferiva una sicura «eleganza» e «vivacità» allo stile e rendeva piacevole e istruttiva la lettura.<sup>24</sup>

Era stato lo stesso Fontenelle a descrivere e a giustificare questa sua operazione divulgativa di scrittura della scienza in volgare, richiamando già dalle prime righe della prefazione l'esempio di Cicerone, che aveva offerto un nodale contributo alla diffusione della filosofia sfidando il giudizio e le critiche dei suoi contemporanei con la decisione di utilizzare per i suoi trattati filosofici la lingua latina e non, come era prassi, quella greca. Pur senza vantare i «talenti» dell'autore latino, Fontenelle si era sentito in dovere di colmare una lacuna del mercato editoriale francese, dal quale erano pressoché assenti opere concepite e progettate per quell'insieme 'intermedio' di lettori curiosi nei confronti della scienza pur senza essere studiosi di professione («ho procurato di ridurla [l'astronomia] ad un segno, in cui non sia né troppo arida per le persone di conversazione, né troppo gaia per i letterati [...] cercando uno stato di mezzo, in cui la filosofia s'adatti a tutte le persone»).<sup>25</sup> Il compito che si era prefissato di portare a termine era quello di dare alle stampe un libro che potesse essere utile come strumento per avvicinare il pubblico alla conoscenza scientifica, senza alcuna pretesa di raggiungere quel livello di esaustività richiesto per i trattati e i manuali dedicati alla formazione degli scienziati.

La strategia espositiva che aveva deciso di seguire per raggiungere il suo obiettivo consisteva nell'adottare uno stile mirato a soddisfare sia chi possedeva già delle discrete conoscenze in materia, sia coloro i quali, per contro, avevano scarsa o nulla familiarità con le tematiche affrontate. Se per soddisfare i primi aveva ritenuto necessario intervenire sulla struttura e sul linguaggio per rendere il testo più piacevole alla lettura («non ho mai preteso di ammaestrarli, ma di divertirli, presentando loro in una maniera un poco più gaia, quanto già sanno con più fondamento»), per offrire un servizio utile ai secondi aveva, comunque, aggiunto delle spiegazioni o commenti, per facilitare la comprensione delle argomentazioni proposte («avverto quelli, ai quali riescono affatto nuove queste materie, che ho creduto di poterli istruire insieme, e ricreare»).<sup>26</sup> Da un punto di vista generale, come chiaramente anticipato già nel titolo, aveva scelto di ricorrere alla «finzione» del dialogo:<sup>27</sup> gli argomenti scientifici erano esposti, infatti,

---

<sup>24</sup> FONTENELLE 1749, p. VI.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. IX. Per un'analisi della composizione sociale e culturale del pubblico di riferimento degli *Entretiens* si rimanda, in particolare, a CAZANAVE 2002; CHASSOT 2012.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. X.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. XI.

sotto forma di conversazioni,<sup>28</sup> che avevano come protagonisti una «dama» e un filosofo, quest'ultimo impegnato a istruire la nobildonna e a illustrarle, durante delle passeggiate estive serali sotto il cielo stellato, una serie di nozioni astronomiche basilari e di segreti dell'Universo.

Al di là dell'impostazione tutto sommato poco innovativa delle descrizioni e interpretazioni scientifiche proposte nell'opera – che, con buona pace del traduttore italiano, erano ancora piuttosto tradizionali, saldamente ancorate al sistema cartesiano e poco aperte al confronto con le novità che provenivano dalle ricerche newtoniane<sup>29</sup> – quello che è interessante rilevare ai fini del mio discorso è la capacità di Fontenelle di cogliere un mutamento sensibile nel mercato editoriale relativo ai testi di argomento scientifico e di intercettare le specifiche richieste di una nuova, sempre più rilevante, componente del pubblico.

In base a quanto brevemente accennato, non stupisce, dunque, il fatto che il poligrafo francese fosse arrivato a confezionare un prodotto di successo e a delineare i caratteri essenziali di un modello letterario destinato a esercitare una grande influenza su letterati e scienziati; un modello capace, non di meno, di tracciare di fatto un percorso ben definito nell'evoluzione della produzione divulgativa. Come ha ricordato Michel Delon nella sua introduzione a un'antologia di testi dedicati da autori settecenteschi francesi all'*art d'écrire la science au XVIII<sup>e</sup> siècle*, il dibattito sulla divulgazione – e, ancor prima, quello sull'idoneità delle lingue volgari «à dire le savoir scientifique»<sup>30</sup> – dopo aver avuto un primo momento di sviluppo nella Francia seicentesca, aveva finalmente iniziato a imporsi all'attenzione di *savants* e *philosophes* proprio nella fase di passaggio tra Seicento e Settecento. Grazie agli *Entretiens* fontenelliani e a tutta una serie di trasformazioni avvenute nella stessa pratica scientifica, era stata allora inaugurata un'epoca d'oro per la divulgazione settecentesca, destinata a durare almeno fino ai decenni finali del secolo, periodo nel quale, come noto, avrebbero cominciato a palesarsi anche tutti i rischi e i limiti connessi a un'eccessiva «revendication démocratique [...] du domain du savoir».<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Gli *entretiens* della prima edizione erano cinque, mentre a partire dalla seconda edizione del 1687 ne venne aggiunto un sesto, dedicato alle recenti scoperte astronomiche realizzate grazie ai telescopi.

<sup>29</sup> CHASSOT 2012.

<sup>30</sup> CHARBONNEAU 2005, pp. 1-3.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1. Non a caso, questa antologia curata da Frédéric Charbonneau utilizza come estremi per identificare questa 'età d'oro' della divulgazione settecentesca i lavori di Fontenelle da un lato e quelli di Franz Anton Mesmer dall'altro, due poli di un percorso che avrebbe portato «de l'ouverture à la fermeture» e «de l'acte de foi dans la raison à la crise» (*ivi*, p. 2). Sul periodo

Da un lato, questo modello di dialogo scientifico – «rigorosamente» in prosa e ben distinto dalla «veneranda tradizione della poesia didascalica e scientifica»<sup>32</sup> – era particolarmente adatto a rispondere a un preciso progetto culturale di riappropriazione sociale dei saperi scientifici, non più confinati all'interno delle accademie.<sup>33</sup> Dall'altro, risultava perfettamente funzionale alle esigenze degli autori e alle nuove modalità di lettura individuale ed estensiva che stavano prendendo piede nel Settecento. La piena affermazione del 'dialogo' coincide, infatti, con il momento in cui in differenti contesti europei si stava verificando la cosiddetta 'rivoluzione della lettura',<sup>34</sup> un cruciale processo di cambiamento delle pratiche di lettura, contraddistinto sia da una progressiva diversificazione degli interessi e dei consumi culturali dei lettori, sia da un significativo – benché, per il caso italiano, «non travolgente»<sup>35</sup> – aumento del loro numero e ampliamento della loro composizione sociale e culturale.

Come ho già avuto modo di sottolineare rapidamente nell'introduzione, nei primi decenni del XVIII secolo il mercato librario della divulgazione inizia ad essere in fermento anche nella penisola italiana. Si traducono, come visto, capisaldi del genere, ma si danno anche alle stampe contributi nei quali vengono proposte delle originali operazioni di divulgazione e, allo stesso tempo, avanzate delle considerazioni teoriche puntuali sulle modalità e sulle strategie più adatte per un'efficace comunicazione della scienza.<sup>36</sup>

Per quanto concerne il primo punto, può essere osservato come in molteplici casi gli spazi peritestuali delle edizioni tradotte (dediche, prefazioni,

---

tardo settecentesco e sull'istituzionalizzazione della scienza si veda, ad esempio, FERRONE 2007, mentre sul ruolo dell'uomo di scienza e sul suo rapporto con l'emergente figura del 'divulgatore', cfr. rispettivamente ID. 1992 e CHASSOT 2014. In quest'ultimo saggio viene offerta una puntuale ricostruzione e contestualizzazione storica della pratica della 'divulgazione', con una riflessione su quali fossero i diversi significati attribuiti, per tutto il corso del Settecento, al ruolo del 'divulgatore', a seconda che il soggetto in questione fosse o meno un letterato o scienziato.

<sup>32</sup> CLERICI 2018, p. 8.

<sup>33</sup> Cfr. CHASSOT 2012; PUJOL 1993.

<sup>34</sup> Sul concetto di 'rivoluzione della lettura' nell'Europa settecentesca cfr. WITTMAN 1997. Per una storia delle pratiche di lettura nell'Italia del Settecento si vedano, invece, almeno INFELISE 1997; BRAIDA 2002; PASTA 2014; *Il libro* 2016.

<sup>35</sup> PASTA 2014, p. 312. Un puntuale tentativo di riflettere sulle caratteristiche del consumo di contributi scientifici da parte dei lettori italiani (soprattutto di periodici e gazzette) è stato presentato in DELPIANO 2013.

<sup>36</sup> Tra i numerosi contributi che, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Novecento, sono stati dedicati alle caratteristiche peculiari della prosa scientifica italiana del Settecento, oltre al già citato ARATO 1993, mi limito in questa sede a ricordare BASILE 1980; *Scienza e letteratura* 1984; ALTIERI BIAGI 1984b. Sul genere specifico del 'dialogo scientifico' si veda ora anche BOTTONE 2018.

‘avvisi al lettore’, note a piè di pagina) siano utilizzati da editori o traduttori per sintetizzare le loro posizioni e idee riguardo al tema della divulgazione.

Tra i numerosissimi esempi che potrebbero essere ricordati ed esaminati, mi limito in questa sede a richiamare all’attenzione su quanto sostenuto dall’anonimo traduttore degli *Astronomical Dialogues* del matematico inglese John Harris (1666?-1719), dialoghi nei quali, come recitava il titolo, un gentiluomo cercava di spiegare a una dama ‘in maniera facile’ aspetti relativi all’astronomia.<sup>37</sup> Nella dedica alla nobildonna veneziana Caterina Loredan – nota appassionata di scienza e amica dell’abate Nollet<sup>38</sup> – veniva suggerito al lettore un confronto con la ben più precisa ed elegante produzione di Fontenelle, a cui lo stesso Harris si richiamava esplicitamente. Secondo il traduttore, il modello dialogico inglese era di molto inferiore a quello francese ed era, perciò, suo compito quello di perfezionare l’edizione originale, intervenendo con annotazioni e modifiche ogni qual volta il matematico londinese non rendeva un buon servizio al lettore, appesantendo la narrazione. Quella che doveva essere preservata, anche con manipolazioni e aggiunte sistematiche a piè di pagina, era l’essenza stessa del modello dialogico, la sua chiarezza e linearità.

Per quanto riguarda, invece, la diretta produzione di contributi divulgativi, l’esempio forse più celebre, soprattutto in virtù del successo europeo che ottenne in termini di edizioni, traduzioni e riletture critiche, è quello del *Newtonianismo per dame* del letterato veneziano Francesco Algarotti (1712-1764). Si trattava di un’opera (Fig. 3) che, tutt’altro che casualmente, riportava in apertura una lettera dedicatoria a Fontenelle e, pur muovendo delle velate critiche, riproponeva il modello degli *Entretiens*, con suddivisione del testo in conversazioni, ambientate nel suggestivo scenario del lago di Garda e condotte da un gentiluomo e da una giovane donna, alla quale venivano illustrati i principi della fisica, dell’ottica e dell’astronomia di Newton.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> HARRIS 1751. Il matematico era stato anche l’autore di quello che è considerato dagli studiosi uno dei primi esempi in lingua inglese di opera a carattere enciclopedico (il *Lexicon Technicum. Or Universal English Dictionary of Arts and Sciences*, pubblicato a Londra del 1704).

<sup>38</sup> BERTUCCI 2007, p. 197.

<sup>39</sup> ALGAROTTI 1737, su cui si veda l’interessante analisi di ARATO 1991, che contiene anche un’utile appendice in cui vengono censite le numerosissime edizioni europee settecentesche dell’opera. Cfr. ora anche BARBETTA 2013. Come dimostrato in DE ZAN 1984 e negli studi appena citati, il letterato apportò significative modifiche nelle successive edizioni dell’opera, per cercare di ottenere l’approvazione della Congregazione dell’Indice (la prima edizione, infatti, era stata inserita nell’Indice dei libri proibiti, il 13 settembre del 1739); tra i vari interventi, che andarono a modificare la forma espressiva, il linguaggio e alcune argomentazioni, da segnalare anche le variazioni allo stesso titolo: dall’edizione napoletana del 1746, ad esempio, era scomparso il riferimento alle ‘dame’ (cfr. anche GOVONI 2008, pp. 58-61, 94). Sulla circolazione della fisica newtoniana in Italia e in Europa si vedano FERRONE 1982; CASINI 1983. La questione del

La scelta di tale modello espositivo era dipesa in buona parte, come ricorda dallo stesso Algarotti nella dedica, dalle caratteristiche stesse della forma dialogica, che garantiva il mantenimento di uno stile «netto, chiaro, preciso, interrotto, e sparso di immagini e sali». <sup>40</sup> Il dialogo permetteva all'autore di schivare il più possibile «quegl'intralcianti e lunghi periodi col verbo in fine», che erano allo stesso tempo «nemici de' polmoni e del buon senso» e ormai impiegati solo da coloro i quali avevano «abbandonato il Saggiatore per la Fiammetta»: erano chiari, in queste affermazioni, il riferimento diretto e l'omaggio alla prosa scientifica di Galileo, che aveva tratto notevoli benefici dal ricorso al genere dialogico. <sup>41</sup> Qualche paragrafo prima, non era mancato anche un accenno alla prassi ormai consolidata di avvicinare i lettori alla conoscenza della natura attraverso tecniche narrative che li istruissero divertendoli.

In un articolo che affronta alcune delle proposte maturate nel Settecento italiano in relazione alla questione delle strategie di divulgazione scientifica, merita senza ombra di dubbio un accenno anche il già citato saggio *Dell'elettricismo. O sia delle forze elettriche de' corpi svelate dalla fisica sperimentale*, pubblicato in versione anonima a Venezia nel 1746, e considerato, a buon diritto, da diversi studiosi come un esempio paradigmatico di riflessione sistematica sui vantaggi che potevano essere offerti dal modello del 'dialogo scientifico' (Fig. 4). <sup>42</sup>



Fig. 3. FRANCESCO ALGAROTTI, *Il Newtonianismo per le dame*, Napoli [ma Venezia] 1737, frontespizio della prima edizione.

pubblico di riferimento dell'opera – non solo i lettori 'intermedi' alla Fontenelle, ma anche un pubblico accademico – è affrontata, tra gli altri, in WETZELS 1992, MAZZOTTI 2004 e AGORNI 2002, che in particolare analizza la ricezione e l'adattamento del testo nel contesto inglese.

<sup>40</sup> *Al signor Bernardo di Fontenelle*, in ALGAROTTI 1737, pp. III-XII (citazione a p. VIII).

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Sull'opera si è soffermata in più occasioni Maria Luisa Altieri Biagi (cfr. *Scienziati del Settecento* 1983, soprattutto pp. 835-838; ALTIERI BIAGI 1984a; EAD. 1984b); recentemente, ne è stata proposta una breve analisi in GOVONI 2008, pp. 61-65, 95-96; BOTTONE 2018, pp. 118-120.



Fig. 4. *Dell'elettricismo: o sia delle forze elettriche de' corpi svelate dalla fisica sperimentale [...]*, Venezia, presso Giovanni Battista Recurti, 1746, frontespizio della seconda edizione.

Ci troviamo di fronte a un contributo che aveva come merito principale quello di affrontare per la prima volta in lingua italiana un tema che stava catalizzando l'attenzione del pubblico europeo, vale a dire il fenomeno dell'elettricismo. A comporre l'opera – in autonomia o, come sostenuto da Paola Bertucci, con il concorso del medico austriaco Christian Xavier Wabst<sup>43</sup> – era stato con ogni probabilità il medico e astronomo veneziano Eusebio Sguario, noto per essersi dedicato, tra gli anni Trenta e Sessanta, alla stesura di diversi trattati e dissertazioni su argomenti che spaziavano dalla formazione delle aurore boreali a questioni inerenti all'architettura sismica e alla medicina.<sup>44</sup>

La preoccupazione primaria dell'autore sembra essere quella di sperimentare forme e generi al fine di trovare una formula ideale per stimolare l'apprendimento dei

lettori in campo scientifico o, meglio, secondo le sue parole, per «trarre le scienze dall'oscuro nembo che le rende schifose alla gente del mondo» e renderle in grado «solo per questo mezzo [...] di passare dai deserti e dalle cupe caverne nelle mani di gente di spirito e nelle amene conversazioni del secolo».<sup>45</sup> La prefazione contiene tutta una serie di riflessioni e suggerimenti

<sup>43</sup> BERTUCCI 2007, pp. 123-128. Nonostante indizi inseriti nell'opera e riferimenti diretti all'autorialità di Sguario presenti in corrispondenze epistolari e sulle pagine di periodici come le «*Novelle della Repubblica delle lettere*», per Bertucci è ipotizzabile che il lavoro fosse frutto di una sua collaborazione con Wabst, che condivideva molti interessi con il collega veneziano (cfr. soprattutto pp. 126-127). Secondo Altieri Biagi, il ricorso all'anonimato poteva essere stato motivato dalla volontà di proteggere la «propria dignità professionale dal sospetto di ciurmeria implicito nell'interesse per il "fluido elettrico"» (ALTIERI BIAGI 1984a, p. 334).

<sup>44</sup> SGUARIO 1738; Id. 1756; Id. 1761.

<sup>45</sup> CLERICI 2018, pp. 9-10; ALTIERI BIAGI 1984a, p. 335.

menti su metodi espositivi, modelli narrativi e stili idonei ad aggiornare e migliorare le tecniche di scrittura.

Sguario mostrava di conoscere bene i problemi connessi allo studio della scienza e di avere una altrettanto chiara idea della direzione che avrebbe dovuto prendere la produzione editoriale di ambito scientifico:

Il piacere della lettura e dello studio delle belle lettere e delle scienze egli è fuor d'ogni dubbio esser di gran lunga diverso da tutti quegli altri onesti piaceri e divertimenti ai quali sogliono darsi gli uomini per l'ordinario. Questa diversità grande produce che, non conoscendosi il piacere se non dopo averlo gustato, come pochi sono quelli che vogliono gustare le scienze e le arti belle, così pochi necessariamente esser deono coloro che le conoscano. La cagione poi perché tanto pochi siano quelli che le conoscano, non potendo esser altra se non perché *gl'incominciamenti sono ardui, difficili e laboriosi*, una volta *quando si potessero ridurre i metodi di trattare le scienze a tal vaghezza e proprietà da riuscire sino dal bel principio facili e dilettevoli*, si otterrebbe il bel frutto di render più universali le scienze di quello che sono.<sup>46</sup>

E poche righe dopo proseguiva:

In questo nostro secolo è un delitto gravissimo per uno scrittore il trattar materie che annoino, e stancando facciano sbadigliare; desiderandosi che le scienze più astratte, alte e sublimi ricevano dall'industria ingegnosa dello scrittore qualche belletto e piacevoli tratteggi d'amenità.<sup>47</sup>

Sguario si mostrava anche consapevole dei limiti e delle debolezze della natura umana. Essendo gli uomini di indole pigra e svogliata, tali da tirarsi indietro nei confronti di qualsiasi cosa che «sappia d'amaro e di laborioso», gli scrittori di scienza devono compiere uno sforzo ulteriore, lavorando fin dall'inizio con l'obiettivo di dare alle stampe libri in grado di «eccitare i pigri, e di invogliare i neghittosi».<sup>48</sup>

Mi pare piuttosto evidente come il criterio alla base di queste considerazioni sia, ancora una volta, identificabile con l'espressione 'istruire dilettando'. L'interesse del medico, però, non era concentrato unicamente – come nel caso di Algarotti o di Fontenelle – sul modello del 'dialogo'. La sua era una riflessione per certi versi più ampia e ambiziosa, che andava a disquisire sui caratteri peculiari dell'arte della divulgazione, sulle opportunità che offrivano generi letterari diversi e pratiche nuove, come quelle delle lezioni di

---

<sup>46</sup> *Dell'elettricismo* 1746, p. v. Il corsivo è mio.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. vi.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. ix.

fisica sperimentale. «Non istà bene» – specificava ancora il medico nella sua prefazione – «[che] certe scienze di loro natura rigide e austere siano trattate sempre con uno stesso metodo scientifico e dottrinale». Per raggiungere una conoscenza che potesse rivelarsi di «pubblico interesse», secondo lui dovevano essere messe in campo tutte le tecniche, le strategie e le forme narrative possibili, compresi i romanzi, che acquisivano una centralità piuttosto evidente in tutto il testo.<sup>49</sup> Non solo, infatti, due dei protagonisti della conversazione di Sguario (il conte B., un colonnello originario della Sassonia, e il marchese de la F., volontario dell'esercito austriaco) venivano presentati come assidui e appassionati lettori di tale genere letterario, ma nella stessa parte iniziale dell'opera si faceva un diretto riferimento all'utilità del romanzo e se ne sperimentavano alcune caratteristiche.

*Dell'elettricismo* non era, infatti, un semplice testo divulgativo, ma si distingueva come risultato di una vera e propria «contaminazione»<sup>50</sup> tra generi, dal dialogo scientifico al trattato teorico-pratico, passando per la novella filosofica e galante. Non a caso, i punti di riferimento richiamati nella prefazione erano estremamente vari: da un lato, erano menzionati Fontenelle, l'abate Pluche, Algarotti e il fisico Noël Regnault – autore, quest'ultimo, di un *entretien* dedicato a quello che di più curioso e di più utile era stato scoperto nello studio della natura<sup>51</sup> – mentre dall'altro trovavano spazio romanzieri come Jonathan Swift, l'autore «dei viaggi di Gulliver [che] fingendo un romanzo, seppe nascondere sotto infinite chimere i più bei tratti di una vera e reale politica, e della più sublime metafisica le dottrine».<sup>52</sup> Da ognuno di loro, così come dai compilatori di dizionari, enciclopedie o manuali didattici e dai costruttori di strumentazione tecnica necessaria per gli esperimenti era possibile trarre un insegnamento e una lezione da applicare alla scrittura scientifica, per renderla il più possibile performante e utile.

#### LE EDIZIONI ITALIANE DELLO *SPECTACLE DE LA NATURE* DELL'ABATE PLUCHE

Nel corso di questo saggio, ho già avuto modo di fare riferimento ad alcuni esempi che, a mio avviso, mostrano abbastanza chiaramente come anche gli apparati peritestuali delle traduzioni fossero utilizzati come luoghi

<sup>49</sup> Ivi, p. vi.

<sup>50</sup> ALTIERI BIAGI 1984a, p. 334.

<sup>51</sup> *Dell'elettricismo* 1746, pp. ix-x. Noël Regnault (1683-1763) nel 1729 aveva pubblicato *Les entretiens physiques d'Ariste et d'Eudoxe, ou physique nouvelle en dialogues, qui renferme précisément ce qui s'est découvert de plus curieux et de plus utile dans la nature* (REGNAULT 1729).

<sup>52</sup> Ivi, p. ix.

nei quali non solo si poteva rendere il lettore partecipe delle scelte di adattamento stilistico o lessicale compiute, ma lo si poteva anche informare di tutti i molteplici benefici derivanti dallo studio della natura e dalla lettura di 'buoni libri'. Ma non è tutto. Le stesse strategie traduttive di intervento su testo e paratesto potevano essere finalizzate a 'migliorare' gli originali, rendendoli ancora più funzionali per la disseminazione di linguaggi, terminologie e concetti scientifici. Si tratta di un dato che non deve stupire, se pensiamo che nel XVIII secolo – considerato un'età d'oro delle traduzioni – in vari contesti europei, si procede nella direzione di riflessione traduttologica fondata sulla convinzione che «tradire» il testo di partenza fosse «un obbligo verso la società»,<sup>53</sup> per informare e formare il pubblico; tale principio era ritenuto valido non solo per gli adattamenti di opere letterarie, ma anche per quelli di testi di argomento filosofico, economico-politico o, soprattutto, scientifico e tecnico, dai quali un'ampia fascia di lettori poteva trarre beneficio. Quello che andrò a proporre in questa seconda parte dell'articolo è un approfondimento di un progetto di traduzione, a mio avviso, piuttosto interessante, che ha riguardato uno dei best seller del settore divulgativo, lo *Spectacle de la Nature* dell'abate Pluche.<sup>54</sup>

È abbastanza probabile che, nell'ambito degli studi storici e storico-letterari italiani, il nome di Noël-Antoine Pluche (Fig. 5)<sup>55</sup> sia oggi noto, quasi esclusivamente, agli studiosi di Giacomo Leopardi, che concentrano le loro ricerche, in modo specifico, sull'analisi delle opere che hanno costituito le fonti principali dalle quali il poeta di Recanati ha attinto le sue conoscenze e informazioni in materia di scienza naturale, astronomia, chimica o bo-

---

<sup>53</sup> LOMBARDI 1998, p. 132. Sulle pratiche di traduzione nell'Europa del XVIII secolo cfr. OZ-SALZBERGER 2008.

<sup>54</sup> Riguardo alla progressiva importanza assunta dallo studio delle traduzioni nella ricerca storica cfr. *Traduzioni e circolazione delle idee* 2007; *Cultural Translation* 2007; *Cultural Transfer through Translation* 2010.

<sup>55</sup> La bibliografia su Noël-Antoine Pluche – per tutto il Novecento piuttosto limitata dal punto di vista quantitativo – nel corso degli ultimi due decenni è andata progressivamente arricchendosi. Lo studio più completo di cui disponiamo è *Écrire la nature* 2006, una raccolta di saggi dedicati tanto ad aspetti puntuali della biografia dell'abate, quanto alle caratteristiche più rilevanti delle sue principali opere a stampa; tale volume – a cui possono essere aggiunti anche i contributi di DE BAERE 2001 e TRINKLE 1997 – è corredato da un'interessante rassegna bibliografica, che prende in esame i lavori monografici su Pluche e sulla sua produzione, pubblicati fino ai primi anni Duemila (pp. 15-23). Da segnalare è anche la presenza di schede dedicate a Pluche in alcune recenti enciclopedie o dizionari sull'Illuminismo; a questo proposito rimando, almeno, alle voci *Pluche*, *Noël-Antoine* compilate da ALBERTAN-COPPOLA 2003 e DE VIGUERIE 1995. La recente attenzione degli studiosi nei confronti di Pluche è stata motivata, soprattutto, dall'interesse rivolto a tematiche di più ampio respiro, come il legame tra la nuova cultura scientifica di fine Seicento-inizio Settecento e i progressi compiuti dalla scienza illuminista (cfr. CASTAGNINO 2021, pp. 37-42).

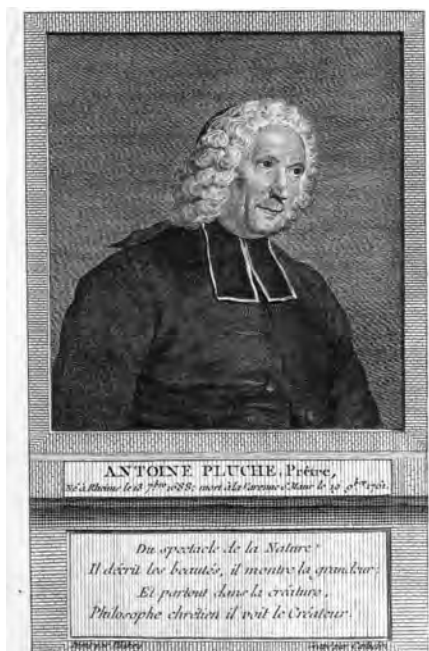


Fig. 5. LOUIS JACQUES CATHELIN su disegno di Nicholas Blakey, *Ritratto di Noël-Antoine Pluche*, incisione inserita come tavola fuori testo in Noël-Antoine Pluche, *Concorde de la géographie*, Paris 1764.

tanica.<sup>56</sup> Per tutto il Settecento e, in buona parte – almeno per il contesto italiano – anche per i primi decenni dell'Ottocento, l'abate francese è stato, invece, un autore incredibilmente celebre, letto, tradotto, commentato e criticato in tutta Europa, soprattutto grazie alla sua opera principale, lo *Spectacle de la Nature*, considerata dai suoi contemporanei una sorta di 'enciclopedia delle conoscenze sulla natura' da cui trarre informazioni (un *encyclopedic best seller*),<sup>57</sup> e, dato ancora più importante, un'eccellente testimonianza di come potesse e dovesse essere compilato un testo di storia naturale per la curiosità dei lettori e avvicinarli alla scienza. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un autore che si faceva a suo modo interprete della nuova sensibilità verso la natura su cui richiamavo l'attenzione nella mia introduzione e delle esigenze del nuovo pubblico.

Lo *Spectacle de la Nature*<sup>58</sup> era nato dalla volontà dell'*abbé* Pluche di offrire ai giovani e alle giovani uno strumento per la loro formazione di base, capace di metterli nelle condizioni migliori per comprendere l'autentico significato dei fenomeni naturali – che, in buona sostanza, riteneva manifestazioni della grandezza e della razionalità del messaggio del Creatore<sup>59</sup> – e in grado, allo stesso tempo, di fornire loro delle conoscenze empiriche utili, spendibili anche

<sup>56</sup> Paradigmatici a tale proposito sono i lavori di POLIZZI 2005, SORDONI 2018, pp. 7-21, e, soprattutto il più recente LEOPARDI 2021.

<sup>57</sup> Cfr. TRINKLE 1997.

<sup>58</sup> *Spectacle de la Nature* 1732-1750. Nelle note che seguono, per fare riferimento alle diverse edizioni di traduzioni italiane, verrà utilizzata l'abbreviazione SN, seguita dal riferimento all'editore o stampatore e dal numero del tomo (es. SN, 2<sup>a</sup> ed. Pasquali, t. I). Per un elenco dettagliato delle varie edizioni si rimanda a CASTAGNINO 2021, soprattutto pp. 46-51.

<sup>59</sup> Cfr., oltre ai contributi citati nella nota 55, anche SCIALLA 1989 e ARMAND 2013.

nella quotidianità e nel mondo professionale (l'obiettivo, come recitava lo stesso titolo del suo best seller, era quello di *rendre les jeunes gens curieux e leur former l'esprit*). Tale lavoro era stato reso possibile grazie alla messa a frutto di una lunga – e per certi versi travagliata – esperienza da insegnante nei *collèges* della provincia francese<sup>60</sup> e da un grande interesse verso tutte le più aggiornate produzioni europee di ambito scientifico (dai contributi dei *physico-theologists* inglesi, alle produzioni degli scienziati italiani). Non di meno, esso era il risultato della maturazione di una puntuale consapevolezza della necessità di sperimentare linguaggi semplici, ma precisi, adatti a istruire e, in parallelo, intrattenere piacevolmente i lettori, facilitando la loro acquisizione di nozioni teoriche e competenze pratiche.<sup>61</sup> Lo scopo prefissato non era di certo quello di creare una nuova generazione di naturalisti,<sup>62</sup> ma, piuttosto, quello di rendere evidente la piacevolezza dello studio della storia naturale e, soprattutto, la sua grande utilità e importanza per la vera, autentica comprensione dell'operato divino. Da un lato, si trattava di fornire informazioni e spiegazioni di questioni troppo spesso trascurate dal sistema educativo tradizionale, da sempre più incline a disquisire sulle «choses sublimes, difficiles, rares» che sulle «choses de la vie les plus communes et les plus ordinaires».<sup>63</sup> Dall'altro lato, veniva rivolto ai potenziali lettori un invito ad andare oltre una mera contemplazione passiva della natura, per cercare, al contrario, di analizzare le caratteristiche dei suoi elementi costitutivi – compresi quelli meravigliosi, insoliti o 'spettacolari' – dal momento che, nel pensiero di Pluche, questi aspetti assumevano il valore di inequivocabile testimonianza e «manifestazione del divino» che, in quanto tale, era «alla portata di tutti».<sup>64</sup>

Fin dall'uscita del primo tomo, lo *Spectacle de la Nature* si era rivelato un potenziale successo editoriale, in grado di tenere fede alle promesse del suo autore e di intercettare gli interessi tanto di un pubblico di specialisti, quanto di una più larga categoria di lettori giovani e colti. A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione della prima parte dell'edizione parigina fu messa

---

<sup>60</sup> Per una trattazione più dettagliata della biografia di Pluche e dell'influenza che la sua formazione e i suoi incarichi di insegnante ebbero sulla sua produzione editoriale, si rinvia a CASTAGNINO 2021, soprattutto pp. 16-27.

<sup>61</sup> Ricordo che, non a caso, Pluche era uno dei punti di riferimento di Eusebio Sguario.

<sup>62</sup> WALLMANN 2017, p. 14.

<sup>63</sup> *Spectacle de la Nature*, t. II, p. xvii.

<sup>64</sup> SCIALLA 1989, p. 219. A questo saggio, che può essere considerato l'unico studio in lingua italiana sull'abate Pluche, e ad ARMAND 2013, si rimanda per un'analisi complessiva dello *Spectacle*, e soprattutto delle tematiche che esulano dall'analisi che propongo in questo capitolo. Ulteriori riferimenti bibliografici verranno, comunque, forniti nelle note che seguono.

subito in cantiere una sua immediata ristampa (un fatto non così frequente nel panorama editoriale del periodo) e – pressoché in contemporanea – iniziarono a essere prodotte le prime edizioni pirata, soprattutto in area francese e olandese,<sup>65</sup> e numerose traduzioni inglesi, tedesche, spagnole e italiane.<sup>66</sup> Non è certamente un caso che, ancora nell'agosto del 1770, rivolgendosi alla ben nota Société Typographique de Neuchâtel per acquistare dei libri di storia naturale per i suoi clienti, un libraio di Lille suggerisse di pubblicare un'ennesima edizione pirata del capolavoro dell'abate di Reims: «il me semble qu'il est des objets plus sûrs que vous pourriez entreprendre [...]. Le *Spectacle de la Nature*, ouvrage médiocre mais livre classique dont les éditions ont été multipliées, pourrait être refait».<sup>67</sup> Tra i più convinti sostenitori dell'utilità e della bellezza dello *Spectacle* andavano annoverati filosofi, letterati e scienziati come Bernardin de Saint Pierre, Nicolas Boulanger, Jean-Jacques Rousseau, Lazzaro Spallanzani o lo stesso abate Nollet, che apprezzavano soprattutto la particolare prospettiva d'analisi volta a evidenziare la dimensione estetica e morale dei fenomeni naturali.<sup>68</sup> Come è facile intuire, era piuttosto nutrita anche la schiera di coloro che giudicavano molto negativamente lo *Spectacle de la Nature* e altre produzioni dell'*abbé*, a cominciare da Voltaire, tra i primi a offrire un ritratto poco lusinghiero di Pluche, definendolo a più riprese il «ciarlatano degli ignoranti»<sup>69</sup> e prendendolo – come è stato di recente dimostrato<sup>70</sup> – quale punto di riferimento principale per costruire la figura del filosofo pedante Pangloss nelle pagine del suo romanzo filosofico *Candide*. Senza entrare più di tanto nel merito

---

<sup>65</sup> Edizioni non autorizzate dell'opera vennero date alle stampe in diversi centri francesi ed europei, come Lione, Bruxelles, L'Aia e Utrecht.

<sup>66</sup> Per un elenco delle versioni cfr. DE BAERE 2001, pp. 113-116.

<sup>67</sup> L'episodio è riportato anche in TRINKLE 1997, p. 93, e DE BAERE 2001.

<sup>68</sup> A questo proposito, rimando alla documentata sezione *Lectures di Écrire la nature* 2006, pp. 209-314, che analizza l'influenza di Pluche in autori come Louis Racine, Horace-Bénédicte de Saussure, Pierre Blanchard o lo stesso Jean-Jacques Rousseau, che avrebbe utilizzato lo *Spectacle* come supporto didattico durante la sua esperienza di insegnante privato (cfr. KOEPP 2006, p. 178). Come ricorda BERTUCCI 2007, lo *Spectacle* compariva anche come testo d'istruzione consigliato per il giovane Vittorio Amedeo III di Savoia (cfr. *ivi*, p. 59). Per quanto riguarda, più nello specifico, i lettori italiani (del tutto esclusi dall'analisi presentata nel volume in questione), rinvio a POLIZZI 2005 e SORDONI 2018.

<sup>69</sup> A quanto ho potuto ricostruire, l'epiteto venne impiegato per la prima volta nel breve saggio *Remerciement sincère à un homme charitable*, stampato a Parigi nel 1750 come risposta di Voltaire all'articolo sulla *Défense de l'Esprit des lois* di Montesquieu pubblicato sulle «Nouvelles ecclésiastiques» il 24 aprile 1750. Cfr. *Cœuvres de Voltaire* 1826b. Anche nel *Dictionnaire philosophique*, Voltaire aveva proposto un'analisi poco lusinghiera delle tesi di Pluche, in particolare del giudizio dato del ruolo di Mosè («un écrivain qu'on nomme, je crois, Pluche, a prétendu faire de Moïse un grand physicien», in *Cœuvres de Voltaire* 1826a, p. 126).

<sup>70</sup> PALMER 2002.

del contenuto delle critiche rivoltegli da Voltaire e dagli altri *philosophes* – sulle quali esiste una bibliografia tutto sommato discreta<sup>71</sup> – quello che, a mio giudizio, è uno dei dati più significativi da mettere in evidenza ai fini del discorso specifico che sto portando avanti in queste pagine è il fatto che tutti riconoscessero – più o meno esplicitamente – come la pericolosità dei lavori dell'*abbé* Noël risiedesse nelle loro stesse caratteristiche formali e stilistiche, che li rendevano testi in grado di attirare l'attenzione e stimolare le curiosità di un uditorio ampio, riuscendo a trasmettere e a veicolare qualsiasi tipo di messaggio. Ai suoi detrattori erano apparse chiare fin da subito le peculiarità dell'impostazione e della scrittura di Pluche. Non si trattava di uno scienziato o di un accademico, ma di un vero e proprio 'divulgatore', capace di sfruttare le sue dirette esperienze di professore per esercitare una grande influenza sul pubblico pur non avendo – secondo alcuni di loro – nulla di buono da insegnare. Il pericolo avvertito da più parti era, dunque, quello che un tale talento comunicativo – che sfruttava al meglio il modello del 'dialogo' – facesse passare in secondo piano agli occhi di lettori poco accorti il fatto che quello che veniva trasmesso o insegnato altro non erano che informazioni errate o discutibili, quando non anche teorie potenzialmente dannose per la loro educazione.

Ma questa caratteristica ne decretò anche il successo europeo e italiano.

Da quanto è stato possibile ricostruire attraverso lo spoglio sistematico dei cataloghi delle principali biblioteche italiane e da quello dei cataloghi dei librai settecenteschi e ottocenteschi – nonché, grazie a un'analisi di alcuni periodici letterari italiani del periodo – dagli anni Quaranta del Settecento alla prima metà dell'Ottocento vennero date alle stampe undici edizioni italiane dello *Spectacle de la Nature*. Si trattava di traduzioni pubblicate prevalentemente a Venezia, un contesto molto ricettivo delle novità europee, e, in misura minore, a Napoli.<sup>72</sup> Ci troviamo di fronte a progetti editoriali che, in buona parte, erano stati messi in cantiere mentre era ancora in corso non solo la pubblicazione, ma anche la stessa stesura dell'opera originale da parte dell'abate.<sup>73</sup> Le prime versioni veneziane e napoletane comprendevano dunque – necessariamente – solo la traduzione dei primi quattro tomi, pubblicati a Parigi tra il 1732 e il 1739. Tra queste, la prima in assoluto era stata quella bilingue, in sei tomi, stampata a Venezia, tra il 1738 e il 1741, da Giovanni Milli (Fig. 6),<sup>74</sup> alla quale erano

---

<sup>71</sup> Mi limito a questo proposito a rinviare a *Écrire la nature* 2006; SCIALLA 1989; ARMAND 2013.

<sup>72</sup> Mi sia permesso di rimandare a questo proposito a CASTAGNINO 2019; EAD. 2020.

<sup>73</sup> Cfr. *infra*.

<sup>74</sup> SN, ed. Milli, 1738-1741, 6 volumi in -12°, corrispondenti ai primi tre dell'edizione pari-



6



7

Fig. 6. NÖEL-ANTOINE PLUCHE, *Lo spettacolo della natura*, Venezia, appresso Giovanni Milli, 1738, frontespizio. Fig. 7. NÖEL-ANTOINE PLUCHE, *Lo spettacolo della natura* [...]. Edizione seconda accresciuta, e migliorata, Venezia, Giambattista Pasquali, 1745, frontespizio.

seguite altre due versioni veneziane (l'una di Giambattista Pasquali e l'altra di Francesco Pitteri)<sup>75</sup> e una traduzione napoletana; quest'ultima era frutto della collaborazione di alcuni stampatori veneziani con Francesco Ricciardo, stampatore del Real Palazzo di Napoli (1741-1742).<sup>76</sup> Solo con la seconda delle edizioni curate da Giambattista Pasquali (Fig. 7) – quella avviata a metà degli anni Quaranta e conclusasi nel 1752, a due anni di distanza dall'uscita degli ultimi due tomi parigini<sup>77</sup> – sarebbe stata resa

gina. Come segnala GOVONI 2008, p. 90, si sarebbe trattato di un'edizione parziale, completata poi da Francesco Pitteri nel 1741, con la stampa di ulteriori sei tomi.

<sup>75</sup> SN, 1<sup>a</sup> ed. Pasquali, 1740-1741, 8 volumi in -8° e SN, ed. Pitteri, 1741, 6 volumi in -12° (su cui si veda la nota precedente).

<sup>76</sup> SN, ed. Ricciardo, 1741-1742, 10 volumi in -8°. Sull'editoria veneziana del Settecento il riferimento d'obbligo è ai lavori di Mario Infelise e, in particolare, a INFELISE 1989.

<sup>77</sup> SN, 2<sup>a</sup> ed. Pasquali, 1745-1752, 14 volumi in -8°.

disponibile ai lettori italiani una traduzione integrale dello *Spectacle*, comprensiva anche dei volumi che trattavano, più nel dettaglio, la questione delle relazioni dell'essere umano, con la società e con Dio. L'elevata quantità di progetti di traduzione del capolavoro di Noël-Antoine Pluche – consistenti in un numero limitato di versioni realizzate *ex novo* e, soprattutto, in ristampe ed edizioni definite 'accresciute e migliorate' – può essere letta come una testimonianza di un successo 'commerciale' dello *Spectacle* e di un effettivo interesse nei suoi confronti da parte del pubblico italiano, che, come segnalato su riviste e gazzette letterarie, oltre alle versioni tradotte poteva anche acquistare l'edizione originale. Lo stesso ricorso alla formula 'edizione migliorata' o 'edizione accresciuta e arricchita' poteva sottintendere non solo – o non tanto – un effettivo intervento di adeguamento della prima versione di un'opera, ma poteva indicare una strategia commerciale mirata a intercettare un potenziale, ampio pubblico, al quale la specifica edizione veniva presentata come un qualcosa di più completo e di migliore rispetto a quelle già presenti sul mercato.

Pur senza soffermarci in questa occasione su un'analisi dettagliata delle diverse edizioni italiane, quello che mi preme fare è mettere in evidenza alcune strategie utilizzate per adattare l'opera al nuovo contesto e, se possibile, renderla ancora più funzionale alle esigenze di 'divulgazione'. Per quanto riguarda, invece, più direttamente, gli interventi di adattamento testuale e peritestuale, è possibile osservare come fosse stata proposta una sostanziale adesione e fedeltà all'originale francese, in rapporto sia allo stile dell'autore, sia alla struttura e all'organizzazione che aveva deciso di adottare nell'esposizione del contenuto e delle sue argomentazioni. In primo luogo, tutti gli editori avevano mantenuto un'aderenza all'originale francese anche nella scelta del titolo, con l'eccezione di Giambattista Pasquali, il quale, in alcune sue edizioni, aveva preferito modificarlo per sottolineare già da subito i caratteri peculiari dell'opera, vale a dire l'essere costituita da 'dialoghi non meno eruditi che ameni'.<sup>78</sup> Allo stesso tempo, va segnalato, però, che, tranne la versione stampata da Milli e una delle prime versioni uscite dai torchi di Pasquali, tutte le altre non riportavano sul frontespizio la descrizione dell'argomento del singolo volume, come, al contrario, aveva deciso di fare l'editore parigino.<sup>79</sup> Da un punto di vista complessivo, si

---

<sup>78</sup> SN, 3<sup>a</sup> ed. Pasquali. Lo stesso titolo sarebbe stato utilizzato, naturalmente, anche nell'edizione napoletana del 1767, che riproponeva, con qualche modifica dettata da un presunto 'controllo sull'originale francese', l'edizione Pasquali.

<sup>79</sup> Una modifica dovuta, con ogni probabilità, al fatto che i volumi delle edizioni italiane non corrispondevano esattamente a quelli francesi, visto che alcuni tomi originali erano stati suddivisi dagli editori veneziani e napoletani in una prima e seconda parte, distribuita su due

può constatare come si fosse cercato di mantenere il più possibile un'aderenza allo stile di Pluche, che – come accennato – era stato concepito già in origine per venire incontro non solo alle preferenze e alla sensibilità dei lettori, che dovevano essere invogliati a proseguire la lettura e ad avvicinarsi, in tal modo, allo studio della natura, ma anche alle loro particolari esigenze di non specialisti della materia. Come era stato fatto nell'edizione francese, anche nella maggior parte di quelle italiane erano, perciò, stati scelti vocaboli non troppo ricercati o specialistici e, all'occorrenza, in qualche caso, si era provveduto anche a inserire ulteriori note di spiegazione a piè di pagina.<sup>80</sup> Anche la suddivisione in capitoli e in paragrafi e la stessa forma narrativa del dialogo scientifico erano state rispettate, anche se, in tutti i casi, erano stati tradotti i nomi dei protagonisti dei dialoghi.

Minimi interventi – volti ad arricchire e mai a correggere o ad alterare quanto già proposto – erano stati apportati a elementi come le note a piè di pagina<sup>81</sup> o come i titoli inseriti a margine del testo dall'abate sia per favorire una comprensione dei vari passaggi del suo ragionamento, sia per consentire al lettore di ritrovare, con più facilità, una specifica informazione.<sup>82</sup> A quest'ultimo proposito, non va dimenticato che Pluche, in un certo qual senso, aveva predisposto la sua opera come un manuale e mantenere quel sistema di rimandi e annotazioni a lato dei paragrafi, che consentivano di rintracciare con immediatezza i dati che potevano servire, era stato considerato una priorità. Non a caso, dunque, diversi editori conservarono queste peculiarità aggiungendo, in alcune occorrenze, anche ulteriori specificazioni, per rendere, se possibile, l'opera ancor più funzionale, leggibile e rispondente a una delle sue più importanti finalità.

Una particolare cura da parte di alcuni stampatori e finanziatori delle imprese editoriali era stata riservata, infine, all'adattamento del ricco apparato di illustrazioni, realizzato nell'edizione originale da noti pittori e incisori parigini, come Jacques-Philippe Le Bas.

Tra le modifiche peritestiuali che, invece, contribuivano a diversificare tra loro alcune delle edizioni presenti sul mercato italiano, possiamo

tomi. Oltre all'edizione di Milli, anche parte della seconda edizione di Pasquali – quella relativa ai quattro volumi tradotti per la prima volta – presentava tale specificazione sul frontespizio.

<sup>80</sup> Il ricorso a note di chiarimento dei termini impiegati era stata una strategia usata soprattutto dall'editore Pasquali, che, in nome di una maggiore comprensione del testo, fece ampio ricorso a diverse modalità di adattamento paratestuale.

<sup>81</sup> Solo Pasquali, come vedremo, fece un uso più sistematico delle note per chiarire meglio o integrare le informazioni dell'abate e rendere in tal modo l'opera più adatta allo specifico, nuovo contesto di ricezione.

<sup>82</sup> Alcune edizioni, come quella di Pezzana, del 1786, avevano optato per un'eliminazione di questi elementi.

annoverare quelle concernenti l'inserimento di dediche o prefazioni. Se, nel primo caso, possiamo trovarci di fronte al duplice obiettivo degli editori di rendere omaggio a personalità di spicco nel panorama politico o culturale e, allo stesso tempo, di richiamare l'attenzione su un discorso di carattere generale sull'utilità e sulla necessità di sensibilizzare i sudditi verso questioni scientifiche, nel secondo, invece, le motivazioni alla base dell'aggiunta peritestuale potevano consistere nella volontà di sottolineare alcuni dettagli del lavoro di traduzione compiuto, fornendo anche elementi che potessero ulteriormente agevolare la comprensione dei contenuti dell'opera.

Prendendo in esame più nel dettaglio alcuni dei singoli progetti editoriali, possiamo notare come in più occasioni l'intenzione degli editori o stampatori fosse quella di richiamare all'attenzione il valore dell'operazione compiuta da Pluche. È questo il caso della prima traduzione dello *Spectacle*, che aveva visto la luce nella Repubblica di Venezia, ovverosia quella stampata da Giovanni Milli, a spese di Giuseppe Cristi, a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta del XVIII secolo (Figg. 3, 4).<sup>83</sup> Si trattava di un'edizione in sei tomi in -12°, con testo originale a fronte e tavole fuori testo realizzate dall'incisore Giuliano Giampiccoli.<sup>84</sup> Come si poteva leggere su alcune gazzette letterarie veneziane, lo stampatore aveva previsto di raccogliere fino a un numero massimo di 200 sottoscrittori, ai quali sarebbe stato in grado di offrire, al prezzo di 5 lire veneziane, un tomo ogni tre mesi. Gli aspetti di maggior interesse di tale versione risiedono, soprattutto, nella presenza di una dedica e di un avviso 'A chi legge', compilato dallo stesso stampatore per il primo volume e riproposto, in una veste modificata, anche nel quarto. Si tratta di due elementi peritestuali che consentono di sviluppare qualche riflessione preliminare sulle modalità di ricezione del contributo di Pluche e, allo stesso tempo, sulle ragioni sottese alla scelta di darne un'edizione fruibile per quella parte di pubblico non in grado di accedere all'originale francese.<sup>85</sup>

Il primo tomo riportava, dunque, una lettera dedicatoria del libraio Giuseppe Cristi a Maria Amalia di Sassonia, appena diventata regina di Napoli

---

<sup>83</sup> La licenza di stampa concessa dai Riformatori di Padova data 4 novembre 1737. L'edizione fu stampata tra l'inizio del 1738 e il 1741.

<sup>84</sup> Su questa specifica edizione si veda ALPAGO-NOVELLO 1940, p. 29.

<sup>85</sup> Oltre a motivazioni di carattere strettamente linguistico, la scelta di acquistare traduzioni e non edizioni originali in lingue straniere, di cui si aveva una minima competenza, poteva essere giustificata anche da ragioni di ordine pratico, come il minor costo dei volumi tradotti rispetto agli originali. Per una prima riflessione su questo aspetto rinvio ancora a CASTAGNINO 2019; EAD. 2020. Più in generale, sulla questione dell'assenza di indicazioni relative all'identità dei traduttori, cfr. EAD. 2021, soprattutto pp. 59-62.

e delle Due Sicilie grazie al matrimonio con Carlo di Borbone, futuro Carlo III di Spagna. Pur trattandosi di un testo dal contenuto piuttosto tradizionale, caratterizzato dalle consuete formule di ammirazione nei confronti della regina,<sup>86</sup> in esso veniva sviluppato un interessante ragionamento sull'utilità specifica di opere come quella dell'abate, caratterizzate da un'evidente «picciolezza».<sup>87</sup> Molto spesso, secondo Cristi, questa capacità di sintetizzare gli argomenti e di contenere le dimensioni dei singoli tomi poteva rappresentare un valore aggiunto: lo *Spettacolo* era un ottimo esempio di come si potesse scrivere in modo convincente e si potesse esporre con efficacia le proprie argomentazioni anche senza eccedere troppo in lunghezza. «Benché piccolo» – veniva ancora puntualizzato nella conclusione della lettera di dedica – «[il libro] non è sfornito di molta amena e giovevole erudizione».

Lo stile di Pluche – il cui nome, ricordiamo, non veniva mai apertamente menzionato nel testo – era l'elemento che più aveva colpito lo stampatore, tanto da indurlo a proporre una specifica riflessione sull'argomento nel suo avviso 'A chi legge', che si presentava, allo stesso tempo, anche come un tentativo di rendere note al lettore le strategie di adattamento impiegate dall'anonimo esecutore del lavoro di trasposizione linguistica. Nell'avviso veniva, innanzitutto, ritenuto superfluo disquisire sull'importanza e sul riconoscimento ottenuto dall'opera, visto che era «abbastanza chiaro [...] qual giudizio il pubblico ne abbia formato», come testimoniava anche il ragguardevole dato della «multiplicità» delle edizioni stampate in tutta Europa.

Il testo su cui il traduttore aveva lavorato non era quello dell'edizione parigina, ma quello di una successiva versione olandese, ritenuta più corretta. La decisione era stata quella di rimanere il più fedeli possibile all'opera di partenza, senza trascurare, però, qualche minimo intervento per «emendarne gli errori». Lo stampatore evidenzia come fossero state ritenute del tutto superflue operazioni volte a inserire ulteriori «ornamenti» o «dichiarazioni»: invece di agevolare la lettura, questa tipologia di adattamento avrebbe avuto come risultato solo quello di rendere più difficile o troppo poco «naturale» un'opera nata per essere semplice e comprensibile, senza alcuna pedanteria. Per mantenere questa semplicità e leggibilità volute da Pluche e tanto utili ai lettori, lo stampatore e il traduttore si erano convinti a mantenere con ogni mezzo possibile quella «certa bassezza nel favellare necessaria al dialogo».

---

<sup>86</sup> Dediche e prefazioni sono elementi peritestuali d'eccellenza per indagare le finalità che editori o stampatori si ponevano con i loro lavori.

<sup>87</sup> SN, ed. Milli, t. I, 1740, pp. n.n. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalle prime pagine non numerate del primo tomo dell'edizione Milli.

Osservazioni analoghe venivano ripetute anche in un avviso allegato come premessa al quarto tomo,<sup>88</sup> in cui veniva anche specificato che si era ritenuto opportuno omettere alcuni dettagli forniti in nota dall'abate per aiutare i lettori francesi a identificare i nomi di frutti che citava. Tali dati erano considerati assolutamente accessori per il «leggitore italiano» e quindi eliminabili, senza inficiare il valore complessivo dell'opera.<sup>89</sup>

Questa edizione di Milli fu subito recensita e accolta con entusiasmo, ad esempio, sulle «Novelle della Repubblica delle lettere», periodico letterario di Venezia. Sulle pagine del giornale veniva lodata l'iniziativa del «novo libraio Milli» e venivano riassunti i temi principali dello *Spectacle*, che si preannunciavano pieni di «ricchezze» non solo per i giovani, ma anche per tutti coloro i quali per «disapplicazione» nello studio o per abitudine non si erano mai spinti nella loro vita ad approfondire la conoscenza delle «cose naturali».<sup>90</sup>

Già da questa prima traduzione e dalla sua ricezione, vediamo come i meriti principali del lavoro di Pluche fossero stati subito ricondotti con decisione al suo stile e alla sua capacità di avvicinare i lettori allo studio della natura. Sulla stessa linea troviamo anche la terza traduzione stampata a Venezia, quella che sarebbe stata destinata a diventare – di gran lunga – la più citata nei giornali eruditi e la più presente nelle varie biblioteche private, di cui ho potuto analizzare gli inventari. Mi riferisco all'edizione o, meglio, alle edizioni curate da Giambattista Pasquali, uno dei librai-editori più attivi del contesto veneziano e più solerti nel mettere a disposizione dei lettori le più aggiornate e utili produzioni europee.<sup>91</sup> Tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta, Pasquali – ben noto anche per il suo ruolo di organizzatore della cultura veneziana e per il rapporto con il console britannico Joseph Smith – diede alle stampe ben cinque edizioni dello *Spectacle*, 'rivedute e corrette' e 'di molto migliorate', curate anche dal punto di vista dell'apparato illustrativo.

Uno dei primi elementi che, a mio avviso, è particolarmente degno di nota per cercare di capire le motivazioni alla base del suo progetto di traduzione dell'opera di Pluche, è il fatto che, all'incirca negli stessi anni, l'editore si dedicò a iniziative, per certi versi, simili, finalizzate alla realiz-

---

<sup>88</sup> SN, ed. Milli, t. IV, 1740, pp. n.n.

<sup>89</sup> Il nuovo avviso era stato concepito anche come tentativo di difendere il lavoro di traduzione dall'accusa di ricalcare troppo l'originale e di ricorrere troppo spesso a francesismi.

<sup>90</sup> «Novelle della Repubblica delle lettere», numero del 3 gennaio 1739, p. 1.

<sup>91</sup> Sulle varie edizioni Pasquali, rimando a quanto descritto nel precedente capitolo. Su Giambattista Pasquali (1702-1784) si veda ora MINUZZI 2014; per la sua attività editoriale, DONAGGIO 1994.

zazione e alla stampa di versioni italiane di altre opere di argomento scientifico o tecnico (come la *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers) o, ancor più nello specifico, di contributi di taglio divulgativo, come le già citate *Leçons de physique expérimentale* e *l'Essai sur l'électricité des corps*, entrambe scritte dall'abate Jean-Antoine Nollet, uno dei *philosophes amusants* per eccellenza, considerato, al pari di Pluche, un continuatore delle riflessioni di Fontenelle in materia di divulgazione delle conoscenze scientifiche.<sup>92</sup> Tale tema, senza ombra di dubbio, in quel periodo aveva iniziato a diventare oggetto di discussione anche tra letterati e scienziati italiani e, al contempo, i contenuti di storia naturale o di fisica sperimentale stavano cominciando a diventare, sempre di più, argomenti di interesse di un nucleo di lettori numericamente in crescita.

È a questi soggetti – e non solo al pubblico di giovani colti e nobili indicati da Pluche come suo punto di riferimento principale, se non unico – che Pasquali indirizzava le sue operazioni editoriali. Non stupisce, dunque, il ricorso a puntuali strategie che servissero a migliorare la leggibilità e funzionalità del testo, già a partire dalla scelta di modificare il titolo, per rendere esplicito il riferimento allo stile dell'autore, non meno 'erudito' che 'ameno'.<sup>93</sup> Ma non è tutto. Ad esempio, con una certa frequenza, venivano proposte note aggiuntive, grazie alle quali potevano essere inseriti commenti più o meno corposi e chiarimenti di termini o concetti specifici impiegati dall'autore (e noti solo al pubblico francese). Le annotazioni servivano anche per ampliare, in alcune occasioni, le citazioni bibliografiche, pur senza rendere troppo densa un'opera che continuava a distinguersi e ad essere apprezzata anche dai primi lettori italiani per la sua linearità e semplicità.<sup>94</sup>

Tutti gli adeguamenti e le modifiche erano finalizzati a integrare in modo più compiuto lo *Spectacle* nel contesto di ricezione, richiamando anche l'attenzione – sempre negli spazi a piè di pagina – su fenomeni naturali o pratiche relative ad arti e mestieri potenzialmente più famigliari al nuovo pubblico veneto. A questo proposito, può essere ricordata una

---

<sup>92</sup> NOLLET 1743; Id. 1746.

<sup>93</sup> In una delle edizioni del 1752, Pasquali aveva scelto, però, di usare un titolo diverso per i volumi tradotti per la prima volta (in quanto appena pubblicati nell'originale francese), ovvero *Lo Spettacolo della Natura, ovvero Trattamenti sopra le particolarità della storia naturale*, più fedele all'originale. Sulla questione dei titoli e della composizione delle varie edizioni Pasquali cfr. *supra*.

<sup>94</sup> Pasquali era solito anche spostare alcuni riferimenti bibliografici inseriti da Pluche a lato dei paragrafi nelle note a piè di pagina, per distinguerli dalle frasi di commento dei temi trattati in singoli paragrafi, che erano sempre inseriti di fianco al testo (diversi esempi di questo tipo di operazione sono presenti già nel primo tomo della prima edizione del 1740).

nota – a onor del vero piuttosto corposa –, che, nella prima edizione del 1740, si estendeva per due pagine e serviva a definire meglio e ad elencare le varietà di pere presenti nelle diverse realtà geografiche e climatiche della penisola e dell'intera Europa.<sup>95</sup> Veniva, altresì, proposto un tentativo di identificazione dei nomi in uso nella penisola per indicare le diverse varietà del frutto in questione (moscadella, giugnola, durella, zuccaia o zucchetta, bergamotta, bugiarda, e così via), il tutto con lo scopo di aiutare il lettore a capire meglio cosa Pluche stesse descrivendo in quel particolare passaggio e anche a servirsi dell'opera come manuale o enciclopedia da cui attingere puntuali informazioni su pratiche o specifici elementi naturali di interesse.

Oltre a ciò, le versioni di Pasquali si caratterizzavano anche per una diversa struttura del testo, ovvero per una diversa collocazione di alcuni elementi del paratesto. Era il caso, ad esempio, dell'*Indice dei dialoghi*, che veniva sempre collocato all'inizio del volume, e mai come conclusione. La stessa pratica di modifica degli aspetti peritestuali era impiegata anche per intervenire sulle frasi o sui paragrafi concepiti da Pluche come spiegazione delle tavole inserite prima del frontespizio: nelle edizioni Pasquali, questi elementi, data la loro funzione specifica volta a favorire la comprensione dell'argomento trattato in ognuno dei singoli volumi, erano sempre posti come introduzione, anche quando nell'originale, invece, erano stati collocati al fondo del tomo.<sup>96</sup> Infine, gli stessi indici delle materie vengono arricchiti dall'editore veneziano, che inserisce nuove voci e integra la descrizione di alcune di quelle già presenti nell'originale o inserite per la prima volta nella precedente versione italiana di Milli.<sup>97</sup>

Quelle che ho passato brevemente in rassegna altro non sono che alcune delle principali caratteristiche assunte dalle edizioni italiane dello *Spectacle de la Nature*, che mi pare possano offrire un'eloquente testimonianza di come nel contesto italiano fossero ben chiare a editori, stampatori e traduttori le potenzialità offerte da tale contributo in termini di accoglienza da parte del pubblico. Allo stesso tempo, esse mostrano come fossero altrettanto evidenti a tutti loro i punti di forza e di originalità del best seller dell'*abbé* Pluche; elementi che garantirono a quest'opera un successo indubbiamente maggiore rispetto a quello ottenuto dai lavori di altri divulgatori, come l'abate Nollet o Fontenelle, che ebbero un numero molto più

---

<sup>95</sup> SN, 1<sup>a</sup> ed. Pasquali, t. IV, 1740, pp. 5-6.

<sup>96</sup> Altre edizioni sette e ottocentesche seguiranno questa strada.

<sup>97</sup> A titolo d'esempio, può essere segnalato come l'indice relativo alla quarta parte dello *Spectacle* contenesse, nelle traduzioni italiane di Pasquali, più del doppio delle voci dell'edizione originale.

limitato di traduzioni italiane. A incidere sulla ‘fortuna’ di Noël-Antoine Pluche era stata, ragionevolmente, la particolare fase attraversata dalla penisola italiana proprio a partire dagli anni Quaranta. Lo *Spectacle* viene selezionato per essere tradotto sulla base della significativa ricezione che aveva già avuto in altre parti d’Europa e arriva in Italia proprio nel momento in cui stava prendendo avvio quel processo di lento, ma non trascurabile, allargamento e diversificazione sociale e culturale del pubblico, buona parte del quale si stava sempre di più interessando a questioni di ambito scientifico e allo studio dei fenomeni naturali. Si deve prendere atto di come, nel corso del secolo – in Italia, ma anche nel resto del continente – si assista a una rottura dei tradizionali schemi di trasmissione delle conoscenze all’interno di una «omogenea accademia dei dotti che dialogano alla pari tra di loro»<sup>98</sup> e all’emergere di altri soggetti non esperti e competenti, ma ugualmente interessati alla scienza. È a questi nuovi fruitori della comunicazione scientifica che si rivolgono i vari editori di Pluche, sviluppando un discorso e una strategia che, in un certo qual senso, va anche oltre quelle che erano state le iniziali idee dell’autore in merito a ciò che avrebbe dovuto essere considerato lo specifico pubblico di riferimento delle sue opere.

---

<sup>98</sup> CLERICI 2018, p. 9.

## APPENDICE

### EDIZIONI ITALIANE DELLO SPECTACLE DE LA NATURE DI NÖEL-ANTOINE PLUCHE

*Lo spettacolo della natura, ovvero Dialoghi intorno alle particolarità della storia naturale, che si son giudicate più acconce a destar la curiosità della gioventù, e ad istruire la di lei mente, Venezia, appresso Giovanni Milli, a spese di Giuseppe Cristi, 1738-1741.*

*Lo spettacolo della natura, esposto in vari dialoghi non meno eruditi che ameni concernenti la storia naturale. Opera tradotta dall'idioma francese in lingua italiana, Venezia, presso G. Pasquali, 1740-1741.*

*Lo spettacolo della natura, ovvero Dialoghi intorno alle particolarità della storia naturale, che si son giudicate più acconce a destar la curiosità della gioventù, e ad istruire la di lei mente [...]. Tradotto dal francese in lingua italiana, Venezia, appresso Francesco Pitteri, 1741.*

*Lo spettacolo della natura, ovvero Dialoghi intorno alle particolarità della storia naturale, che si son giudicate più acconce a destar la curiosità nella gioventù, e ad istruire la di lei mente [...]. Tradotto dal francese in lingua italiana. Terza impressione, Venezia e Napoli, per Francesco Ricciardo stampatore del Real Palazzo, 1741-1742.*

*Lo spettacolo della natura, esposto in vari dialoghi non meno eruditi che ameni concernenti la storia naturale. Edizione seconda accresciuta, e migliorata, Venezia, presso G. Pasquali, 1745-1752.*

*Lo spettacolo della natura, esposto in vari dialoghi non meno eruditi che ameni concernenti la storia naturale. Edizione terza accresciuta, e migliorata, Venezia, presso G. Pasquali, 1752.*

*Lo spettacolo della natura esposto in varj dialoghi non meno eruditi, che ameni, concernenti la storia naturale. Opera tradotta dall'idioma francese in lingua toscana, e divisa*

*in sedici tomi in ottavo*, Napoli, presso Vincenzo Manfredi, a spese di Antonio Cervone, 1767.

*Lo spettacolo della natura, esposto in vari dialoghi non meno eruditi che ameni concernenti la storia naturale. Edizione quarta accresciuta, e migliorata*, Venezia, presso G. Pasquali, 1777.

*Lo spettacolo della natura esposto in varj dialoghi concernenti la storia naturale dal sig. abate de Pluche [...]. Edizione quinta italiana ricorretta e nella traduzione infinitamente migliorata*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1782-1784.

*Lo spettacolo della natura esposto in varj dialoghi concernenti la storia naturale che sono più propri a rendere li Giovani curiosi ed a formarne lo spirito*, Venezia, Francesco Pezzana, 1786.

*Lo spettacolo della natura esposto in varj dialoghi concernenti la storia naturale che sono più propri a rendere li giovani curiosi, ed a formarne lo spirito. Edizione sesta ricorretta e nella traduzione infinitamente migliorata*, Venezia, presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco di Nicolò Pezzana, 1803.

*Lo spettacolo della natura, arricchita di annotazioni e divisa in tre parti opera dell'abate Pluche con le giunte del dottor Bartolomeo Bizio, le quali recano la fisica dello Spettacolo agli odierni lumi*, Venezia, presso G. Battaglia tipografo editore, 1831-1837.

## ABSTRACTS

ENRICO ZUCCHI, *La Bellezza in Arcadia. Un percorso tra estetica e storia della critica letteraria*

The chapter deals with the elaboration of the concept of beauty developed in the main critical works produced within the Roman Academy of Arcadia between the end of the seventeenth and the beginning of the eighteenth century, with the aim of comparing the Arcadian interpretation of beauty with those vanguardist treatises published in France and in England during the eighteenth-century, meant to develop a theory of subjective taste.

By taking into account the prose works of Crescimbeni, Pignatelli, Menzini, as well as some lyrical Arcadian poems, the survey emphasizes the originality of the aesthetic doctrine developed in Arcadia, demonstrating that some elements of Crousaz's or Hume's theory of taste are already forerunners by these Italian works, considered by aesthetics scholars as only classicist and old-fashioned.

GIULIA DANIELE, *Nuove ipotesi per i paesaggi secenteschi della loggia di Galatea in Villa Farnesina alla Lungara*

A new documentary research, aimed at reconstructing the biographical profile and the career of the French landscape painter François Simonot (1660-1731), naturalized Roman and also known as 'Monsù Francesco Borgognone', has recently allowed, among other things, a full analysis of the artist's professional network, following his year-by-year activity. Thus, the discovery of an untraced payment for restorations and paintings he executed in the Vatican Palaces, as part of a broader range of interventions coordinated by Carlo Maratti and architect Carlo Fontana for Pope Clement XI (1700-1721), has provided a clue for reconsidering the restoration works carried out, few years earlier, by Maratti and Fontana in the Villa Farnesina alla Lungara. In fact, a series of circumstances, together with some technical evidence, suggest that Monsù Francesco could have been the author of the until now anonymous 17<sup>th</sup> century landscapes painted in the 'Loggia di Galatea', which would then find a coherent chronology and a context of relevance.

DARIO BECCARINI, «*Stampe antiche e disegni di valenthuomini*»: per la fortuna della grafica di paesaggio a Roma, da Sebastiano Resta a Nicola Pio

The examination of the collectors and their collections covered in this essay, is meant as a *medium* to appreciate the diffusion and the evolution of landscapes in graphics from 1680 to 1750.

Amongst the collectors, connoisseurs, dealers and agents hereby presented, it is worth to mention: Antonio Axer, Sebastiano Resta, Vincenzo Vittoria, Filippo Antonio Gualtieri (or Gualterio), Odoardo de Silva, Nicola Pio, Francesco Maria Niccolò Gabburri and Albani's Family's, to name a few.

The relationships with the Academies, as *Accademia dell'Arcadia*, as well as the connection with some artists as Giovan Francesco Grimaldi (1605/06-1680) and Alessio de Marchis (1675-1752) will be pointed out.

Therefore, amongst the reviewed collections, bookbindings occupy an important position, representing a useful instrument to be enriched over time.

This contribution does not intend to offer a definitive overview of the above-mentioned issues, but, rather, it seeks to introduce them within the scientific community, in search for a proficuous debate and a critical and art-historical discussion.

ELISA SPATARO, «*Le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre*»: la formazione e la figura del pittore di paesaggio tra Seicento e Settecento

This essay reconstructs the artistic identity of landscape painters and their reception from the affirmation of landscape as a distinct genre of painting in the second half of the sixteenth century to the first comprehensive theorization of the genre by Roger de Piles in the early eighteenth century. Their training and pictorial practices are analyzed and presented through an examination of treatises on painting, biographies, and visual materials. This study sheds new light on the emergence of the figure of the early modern landscape painter, exploring the development of specific skills and the use of materials, tools, and objects that mark their identity and distinguish them from other artists.

CAMILLA PIETRABISSA, *La natura urbana a Parigi nelle serie a stampa da Jean Mariette a Charles-Antoine Jombert*

Between 1650 and 1750, sets of prints depicting the Parisian environs became a standard genre in the catalogue of prominent publishers such as Jean Mariette or Charles-Antoine Jombert. These printed sets picture suburban areas not as 'pure landscapes' but as 'urban nature' – an expression which emphasizes the combination of urban and natural elements. This essay examines the relationship between

artists, printmakers, and publishers to show that initially these prints were mostly used for the education of the aristocracy, and then as drawing manuals for the cultural elite. Renowned printmakers such as Sébastien Leclerc, Pierre-Quentin Chedel and Charles-Nicolas Cochin the younger are discussed along with little known figures such as Claude Goyrand, Nicolas Guérard or Albert Flamen. Despite the differences, all of them contributed to the fabrication of an image of the city's environs, increasingly considered as ideal sites for drawing expeditions.

AURORA LAURENTI, *Tra Parigi e Torino. Le stampe e l'invenzione per la decorazione intagliata nella prima metà del XVIII secolo*

The central role of carving in eighteenth-century interior design is focused here both in publishing and wooden decorations: the aim is to investigate the choices expressed in French ornament prints and their use in a different context. The study is first concerned with identifying the models available in the first decades of the eighteenth century for carved decoration. Prints devoted to *cheminées*, *lambris*, and *consoles* were produced in Paris through ambitious publishing projects that defined a new taste for variety in ornamentation. Second, the essay verified the knowledge of those models by Piedmontese carvers active in the Royal Palace of Turin: the result is a study of what the process of invention in the arts of decoration can be.

GIOVANNI SANTUCCI, «All These Buildings [...] Reflect Beauty, and Magnificence upon the Whole Country». *Architettura e ornamento in A Tour thro' the Whole Island of Great Britain di Daniel Defoe (1724-1725)*

*A Tour thro' the Whole Island of Great Britain*, is the first travel guide dedicated to the island of Great Britain conceived in a similar way to the guidebook published as a companion for the British travellers to the Continent since the second half of the 17th century. In this work Daniel Defoe, does not fail to describe the natural beauty and medieval monuments of Great Britain. His interest, however, is mainly in the description of the churches and residential palaces erected in the previous half century, when, at the instigation of King William III, the taste for the architectural and decorative forms of the Continental Baroque had been vigorously implanted in the kingdom. In Defoe's eyes, it is precisely the great religious and secular public buildings and private mansions of London and the countryside (buildings in themselves beautiful and magnificent because of their rich ornamentation, although still inferior to their Continental models) that «reflect beauty and magnificence» upon the whole Kingdom of Great Britain, becoming its main «ornament». Through the examination of a series of exemplary passages from *A Tour*, the essay examines the complex dialectic between 'ornament of ar-

chitecture' and 'architecture as ornament' proposed by Defoe and contextualises it in the rich debate on the forms of architecture and architectural decoration that existed in England at the time.

ALESSIA CASTAGNINO, *«Ridurre il tutto al facile, per rendere più accessibili le scienze». Sperienze di 'divulgazione' delle conoscenze scientifico-naturalistiche nell'Italia del primo Settecento*

From the late seventeenth century, Europe witnessed the beginnings of an important change in the paradigms of interpretation of natural phenomena. If, on one hand, scientists established innovative methods of inquiry and developed new scientific theories, on the other hand, they started thinking about ways to transmit this knowledge to a wider audience, composed not only of specialists, but also of 'general' readers. This article seeks to develop a reflection on the production of Italian contributions dedicated to the practices of dissemination of natural-scientific knowledge, by focusing the attention on works – translations and original treatises – printed in Venice in the first half of the 18th century. The aim will be to examine the arguments put forward in these contributions, going into the merits of the reflections on the languages and editorial strategies to be adopted in order to make information and theories functional to the needs of specific categories of readers.

## GLI AUTORI

*Enrico Zucchi* è ricercatore di letteratura italiana presso l'Università di Padova, dove si è addottorato nel 2017. Si occupa di letteratura rinascimentale, barocca e settecentesca, e in particolare di letteratura teatrale, critica letteraria ed epistolografia.

*Giulia Daniele*, PhD, si è formata alla Sapienza Università di Roma. Nel 2019 è stata borsista post-doc della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, con un progetto dedicato alla decorazione di tema paesaggistico in età tardo-barocca tra Roma e Lazio. È attualmente assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa.

*Dario Beccarini*, PhD, è Art Collection Manager e Art Consultant per Enti, Musei, Collezioni e Case d'Asta in Italia, Europa e Stati Uniti. Specializzato in successioni, divisioni ereditarie e passaggi generazionali, è vincitore di borse di studio, autore di pubblicazioni scientifiche e relatore in Atenei e Business Schools.

*Elisa Spataro*, PhD in Storia dell'arte moderna, è autrice della monografia *Pittura di paesaggio e scenografia teatrale. Teoria e pratica artistica (1580-1640)*, Roma, De Luca Editori d'Arte. Ex borsista alla Fondazione 1563, è stata ricercatrice postdoc presso I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e la Bibliotheca Hertziana di Roma.

*Camilla Pietrabissa* è assegnista di ricerca all'Università IUAV di Venezia e docente a contratto all'Università Bocconi di Milano. I suoi interessi di ricerca sono: la cultura visuale del Settecento, la teoria del disegno e l'immagine di paesaggio in rapporto alla storia ambientale in Europa.

*Aurora Laurenti* ha conseguito il dottorato di ricerca in storia dell'arte nel 2017 all'Università degli Studi di Torino, presso la quale è cultrice della materia. È stata borsista per la Fondazione 1563 e ha ottenuto la *Burlington Magazine Scholarship for the study of French 18th-century fine and decorative art*; ha pubblicato studi in ambito nazionale e internazionale sui temi della decorazione e dei modelli d'ornato del XVIII secolo.

#### GLI AUTORI

*Giovanni Santucci* si è formato alla Scuola Normale Superiore e all'Università di Pisa, presso la quale è attualmente assegnista di ricerca nel Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere. I suoi interessi di ricerca comprendono la storia dell'architettura, il collezionismo di opere d'arte e lo scambio internazionale di influenze artistiche e culturali, particolarmente tra Italia e Inghilterra.

*Alessia Castagnino*, Dottore di ricerca in discipline storiche (Università Ca' Foscari di Venezia), è attualmente Ricercatore TD in "Storia moderna" presso l'Università di Firenze. Tra i suoi principali interessi di ricerca si segnalano la storia sociale e culturale delle traduzioni, la storia del libro in età moderna.

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

GIULIA DANIELE, *Nuove ipotesi per i paesaggi secenteschi della loggia di Galatea in Villa Farnesina alla Lungara*

- Fig. 1. RAFFAELLO (e aiuti), *Loggia di Amore e Psiche*, Roma, Villa Farnesina, veduta d'insieme (Archivio Accademia Nazionale dei Lincei).
- Fig. 2. BALDASSARRE PERUZZI – RAFFAELLO – SEBASTIANO DEL PIOMBO, *Loggia di Galatea*, Roma, Villa Farnesina, veduta d'insieme (Archivio Accademia Nazionale dei Lincei).
- Fig. 3. FRANÇOIS SIMONOT (e aiuti), *Cielo con nuvole*, 1684-1686 circa. San Quirico d'Orcia (SI), Palazzo Chigi Zondadari, dettaglio dello strombo di una finestra al piano nobile.
- Fig. 4. FRANÇOIS SIMONOT (?), *Paesaggi e lunette con nuvole*, Roma, Villa Farnesina, *Loggia di Galatea*, dettaglio della parete est prima del restauro (Archivio Accademia Nazionale dei Lincei).
- Fig. 5. FRANÇOIS SIMONOT (?), *Paesaggio*, 1695 circa. Roma, villa Farnesina, *Loggia di Galatea*, parete est prima del restauro (Archivio Accademia Nazionale dei Lincei).
- Fig. 6. FRANÇOIS SIMONOT, *Alberi*, 1684-1686 circa. San Quirico d'Orcia (SI), Palazzo Chigi Zondadari, dettaglio della galleria al secondo piano.

DARIO BECCARINI, «*Stampe antiche e disegni di valenthuomini*»: per la fortuna della grafica di paesaggio a Roma da Sebastiano Resta a Nicola Pio

- Fig. 1. GIORGIONE, *Veduta di Castel San Zeno con un personaggio*, 1507-1510 circa, matita rossa. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 485 (PK).
- Fig. 2. ALESSIO DE MARCHIS, *Paesaggio laziale*, matita rossa e acquerello bruno. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, inv. F.C. 125204.
- Fig. 3. ODOARDO DE SILVA, *Paesaggio*, 1717, penna e acquerello bruno. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Pio, inv. FN 9121.
- Fig. 4. Legatore della bottega degli ANDREOLI, *Legatura alle armi di Vincenzo Vittoria del volume Paesi/ originali/ disegnati/ da/ Gio. Francesco/ Grimaldi bolognese/ del museo/ di D. Vincenzo Vittoria/ canonico di Xativa/ in Roma lanno mdcci*, 1701-1709 circa. London, British Museum, inv. At, 10.1.
- Fig. 5. Legatore della bottega degli ANDREOLI, *Legatura alle armi della Famiglia Vittori (o Vittoria) del volume Le vite de XII Cessari*, 1650-1660 circa. Collezione privata.

ELISA SPATARO, «*Le maître de disposer de tout ce qui se voit surla terre*»: la formazione e la figura del pittore di paesaggio tra Seicento e Settecento

- Fig. 1. ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, frontespizio; antiporta di anonimo, *Artis et Naturae Foedus*. Los Angeles, Getty Research Institute (85-B25051).
- Fig. 2. ANONIMO, *Recueil relatif à la peinture*, 1705 circa. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. 1752, c. 117r (su concessione del MiC).
- Fig. 3. PITTORE FIAMMINGO, *Ritratto di Paul Bril (?)*, 1595-1600 circa. Providence, Rhode Island, School of Art and Design Museum, inv. 39.046 (Courtesy of the RISD Museum, Providence, RI).
- Fig. 4. PIETER PAUL RUBENS, *Ritorno dei contadini dai campi*, 1640 circa. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 14.1912.
- Fig. 5. FRANÇOIS DESPORTES, *Cielo nuvoloso al tramonto*, 1692-1700 circa, olio su carta. Sèvres, Manufacture et musée nationaux, inv. V2P§2-1814-n°67 © RMN-Grand Palais (Sèvres - Manufacture et musée nationaux) / Martine Beck-Coppola.
- Fig. 6. FRANÇOIS DESPORTES, *Due ceppi d'albero e un cardo*, 1692-1700 circa, olio su carta. Sèvres, Manufacture et musée nationaux, inv. III23F§7-1814-n°62 © RMN-Grand Palais (Sèvres - Manufacture et musée nationaux) / Daniel Arnaudet.
- Fig. 7. FRANÇOIS BOUCHER, *Le Peintre dans son atelier*, 1725-1730 circa. Paris, Musée du Louvre, inv. MI 1024 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle.
- Fig. 8. MARIE MADELEINE IGONET da FRANÇOIS BOUCHER, *La Peinture*, 1752. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 53.600.1099.

CAMILLA PIETRABISSA, *La natura urbana a Parigi nelle serie a stampa da Jean Mariette a Charles-Antoine Jombert*

- Fig. 1. CLAUDE GOYRAND da ISRAËL SILVESTRE, *Veües et perspectives nouvelles tirées sur les plus beaux lieux de Paris et des environs*, 1645, frontespizio. Paris, Musée Carnavalet, inv. G.263.
- Fig. 2. ALBERT FLAMEN, *Veüë des moulins à pouldre d'Essonne, et de la Commanderie de Saint Jean en lisle*, da *Paysages dessinés d'après le naturel aux environs de Paris*, 1648 circa, acquaforte. Paris, Musée Carnavalet, inv. G.12017.
- Fig. 3. ALBERT FLAMEN, *Veüë de Montmartre du costé des Porcherons*, 1648-1649 circa, penna e inchiostro, acquerello. Paris, Musée Carnavalet, inv. D.8373.
- Fig. 4. SÉBASTIEN LECLERC, *Pratique de la géométrie*, 1682, in -12°, p. 15, illustrazione delle linee. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. V-18955.
- Fig. 5. ALAIN MANESSON-MAILLET, *Veüë du derrière du Chasteau de Versailles sous Louis XIII*, da *La Géométrie Pratique*, t. I, 1702, acquaforte e bulino. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. V-18877.
- Fig. 6. NICOLAS GUÉRARD, *Livre à dessiner / La bonne eau*, 1710-1720 circa, acquaforte. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. AA-3.
- Fig. 7. PIERRE-QUENTIN CHEDEL da CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Traité de géométrie théorique et pratique*, in -8°, 1744, illustrazione. Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. GE FF-7077.

Fig. 8. PIERRE-QUENTIN CHEDEL da FRANÇOIS BOUCHER, *Veüe du Pont des Lavandieres dans le Clos Payen*, 1745-1763 circa, acquaforte e bulino. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 60.634.41.

AURORA LAURENTI, *Tra Parigi e Torino. Le stampe e l'invenzione per la decorazione intagliata nella prima metà del XVIII secolo*

Fig. 1. *Cheminées Nouvelles des plus à la Mode / se vendent à Paris Chez N. Guerard graveur, rue St Jacques, proche St Yves. C.P.R.*, 1715-1719 circa, tav. 5. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Doucet, 4 est 376.

Fig. 2. NICOLAS PINEAU, *Dessein de Cheminée et de Lambris de l'invention du Sr Pineau*, copia in controparte del 1730-1750 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q III 41.

Fig. 3. NICOLAS PINEAU, *Couronnement de Cheminée*, in Augustin-Charles Daviler, *Cours d'Architecture*, Paris, Jean Mariette, 1738, tav. 59d. Torino, Biblioteca d'arte dei Musei Civici, Fondazione Torino Musei.

Fig. 4. DANIEL MAROT, *Nouveaux Liure d'Orfeurerie*, 1701-1703 circa, tav. 2. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Doucet, 4 est 362.

Fig. 5. NICOLAS PINEAU, *Nouveaux desseins de pieds de tables et de vases et consoles de sculpture en bois Inventés par le sieur Pineau sculpteur*, Paris, chez J. Mariette rue S. Jacques aux colonnes d'Hercules, 1708-1709 circa, tav. 1. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q IV 107 (atl.).

Fig. 6. GIOVANNI LUIGI BOSSO, *Decorazione di specchiera*, 1714. Torino, Palazzo Carignano, Sala delle Stagioni. Foto AFFTM.

Fig. 7. GIOVANNI LUIGI BOSSO - PIETRO GIUSEPPE VALLE - GIOVANNI STRADA, *Decorazioni di boiserie*, 1732-1733. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto del pregadio nell'Appartamento d'Inverno. Foto AFFTM.

Fig. 8. *Livre Nouveau de Prinsipes D'Ornemens, tres facil. Pour apprendre a Dessigner/ Chez N. Guerard [...]*, 1715-1725 circa, tav. 7. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.69.17(7).

Fig. 9. NICOLAS PINEAU, *Agraffe en cartel*, in Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance*, II, 1738, tav. 39.

Fig. 10. GIOVANNI LUIGI BOSSO, *Cornice per il dipinto L'Europa di Claudio Francesco Beaumont*, 1745-1746. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto delle scritture private del re.

Fig. 11. GIOVANNI LUIGI BOSSO - PIETRO GIUSEPPE VALLE, *Coronamento di specchiera*, 1736. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto Cinese.

Fig. 12. NICOLAS PINEAU, *Nouveaux Desseins de lambris inventés par le Sr. Pineau Architecte*, 1729-1738 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q III 41.

Fig. 13. GIOVANNI LUIGI BOSSO - PIETRO GIUSEPPE VALLE, *Traversa in basso di specchiera*, 1736. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto Cinese. Foto AFFTM.

Fig. 14. NICOLAS PINEAU, *Trumeau de glace entre deux croisées*, 1729-1738 circa. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q III 41.

Fig. 15. GIOVANNI LUIGI BOSSO, *Decorazioni intagliate della volta con cornice per dipinti di Giuseppe Nogari*, 1738-1740. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto del pregadio nell'Appartamento d'Estate.

ALESSIA CASTAGNINO, «*Ridurre il tutto al facile, per rendere più accessibili le scienze*». *Esperienze di 'divulgazione' delle conoscenze scientifico-naturalistiche nell'Italia del primo Settecento*

- Fig. 1. JEAN-ANTOINE NOLLET, *Leçons de physique expérimentale*, Paris, Guérin, 1743, frontespizio della prima edizione; antiporta incisa da Guillaume Dheulland e R. Brunet su disegno di Louis-Gabriel Moreau, *Una lezione di fisica sperimentale tenuta da Nollet in un salotto aristocratico*.
- Fig. 2. BERNARD FONTENELLE, *Trattenimenti sopra la pluralità dei monti*, Venezia, appresso Francesco Pitteri, 1749, frontespizio della prima edizione italiana.
- Fig. 3. FRANCESCO ALGAROTTI, *Il Newtonianismo per le dame*, Napoli [ma Venezia] 1737, frontespizio della prima edizione.
- Fig. 4. *Dell'elettricismo: o sia delle forze elettriche de' corpi svelate dalla fisica sperimentale [...]*, Venezia, presso Giovanni Battista Recurti, 1746, frontespizio della seconda edizione.
- Fig. 5. LOUIS JACQUES CATHELIN su disegno di Nicholas Blakey, *Ritratto di Noël-Antoine Pluche*, incisione inserita come tavola fuori testo in Noël-Antoine Pluche, *Concorde de la géographie*, Paris 1764.
- Fig. 6. NÖEL-ANTOINE PLUCHE, *Lo spettacolo della natura*, Venezia, appresso Giovanni Milli, 1738, frontespizio.
- Fig. 7. NÖEL-ANTOINE PLUCHE, *Lo spettacolo della natura [...]. Edizione seconda accresciuta, e migliorata*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1745, frontespizio.

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMCZAK 2017 = A. ADAMCZAK, *Carlo Fontana sculturae inventor. Il ruolo dell'architetto nei cantieri di scultura del tardo barocco romano*, in *Carlo Fontana 2017*, pp. 328-334.
- ADDISON 1705 = J. ADDISON, *Remarks on Several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703*, London, Jacob Tonson, 1705.
- Ad vivum? 2019 = *Ad vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe Before 1800*, a cura di T. Balfé, J. Woodall e C. Zittel, Leiden-Boston, Brill, 2019 («Intersections; Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 61»).
- AGO 2009 = R. AGO, *Le stanze di Olimpia: la principessa Giustiniani Barberini e il linguaggio delle cose*, in *I linguaggi del potere nell'età barocca*, II, *Donne e sfera pubblica*, a cura di F. Cantù, Roma, Viella, 2009 («I libri di Viella, 90»), pp. 171-196.
- AGORNI 2014 = M. AGORNI, *Translating Italy for the Eighteenth Century: British Women, Translation and Travel Writing (1739-1797)*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2002.
- ALBERTAN-COPPOLA 2003 = S. ALBERTAN-COPPOLA, *Pluche, Noël-Antoine*, in *The Encyclopedia of Enlightenment*, a cura di A.C. Kors, 4 voll., Oxford, Oxford University Press, 2003, III, *Mably-Ruysch*, pp. 295-296.
- Alessio De Marchis 1992 = *Alessio De Marchis e la sua bottega: l'esilio artistico urbinato di Alessio Pauciollo*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- ALGAROTTI 1737 = F. ALGAROTTI, *Il Newtonianismo per le dame. Ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli [ma Milano], 1737.
- ALPAGO-NOVELLO 1940 = L. ALPAGO-NOVELLO, *Gli incisori bellunesi: saggio storico-bibliografico*, Venezia, Officine Grafiche Ferrari, 1940 («Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti»).
- 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*, I, *De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris, Musée du Louvre / Klincksieck, 1995, pp. 283-301.
- ALTIERI BIAGI 1984a = M.L. ALTIERI BIAGI, *Forme della comunicazione scientifica*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 4 voll., Torino, Einaudi, 1982-2000, III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, 1984, pp. 891-947.
- 1984b = M.L. ALTIERI BIAGI, *Scrittori di scienza e generi letterari*, in *Scienza e letteratura 1984*, pp. 311-340.
- ANDREANI – ANTETOMASO 2002 = L. ANDREANI – E. ANTETOMASO, *Marcantonio Franceschini: appunti per una storia dei cartoni*, in *Raro ed eccellente pittore: il restauro dei cartoni di Marcantonio Franceschini nelle collezioni demaniali in Orvieto*, a cura di G. Testa, Umbertide, Dream Service, 2002, pp. 20-32.
- ANDREWS 1960 = J.H. ANDREWS, *Defoe and the Sources of His Tour*, «The Geographical Journal», CXXVI, 3, 1960, pp. 268-277.

- ANTETOMASO 2002 = E. ANTETOMASO, *I cartoni di Marcantonio Franceschini nella collezione del cardinale Filippo Antonio Gualtiero: nuovi spunti di riflessione*, in *Marcantonio Franceschini: i cartoni ritrovati*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 luglio – 25 agosto 2002), a cura di G. Testa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 31-39, 279-287.
- ANTINORI 2017 = A. ANTINORI, *La costruzione della carriera di Carlo Fontana: il ruolo delle stampe*, in *Carlo Fontana 2017*, pp. 148-154.
- ANTONETTO 2010 = R. ANTONETTO, *Il mobile piemontese nel Settecento*, 2 voll., Torino, Allemandi, 2010 («Archivi di arti decorative»).
- ARATO 1991 = F. ARATO, *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova, Marietti, 1991.
- 1993 = F. ARATO, *Minerva e Venere: scienze e lettere nel Settecento italiano*, «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 569-584 (ora in *Id.*, *Letterati e eruditi tra Sei e Settecento*, Pisa, ETS, 1996).
- ARBUTHNOTT 2013 = K. ARBUTHNOTT, *Kent's Patrons*, in *William Kent 2013*, pp. 63-88.
- Arte dal naturale* 2018 = *Arte dal naturale*, a cura di S. Ebert-Schifferer et al., Roma, Campisano Editore, 2018 («Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 2»).
- The Art of Teaching Physics* 2002 = *The Art of Teaching Physics: The Eighteenth-Century Demonstration Apparatus of Jean-Antoine Nollet*, a cura di L. Pyenson e J.F. Gauvin, Sillery (Québec), Les éditions du Septentrion, 2002.
- L'atelier de Desportes* 1982 = *L'atelier de Desportes: dessins et esquisses conservés par la Manufacture Nationale de Sèvres*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 5 novembre 1982 – 24 gennaio 1983), a cura di L. Duclaux e T. Préaud, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- AUBREY 1980 = J. AUBREY, *Monumenta Britannica, or, a Miscellany of British Antiquities*, a cura di J. Fowles e R. Legg, Sherborne, Dorset Publishing Co., 1980.
- AUBREY 1983 = J.R. AUBREY, *Timon's Villa: Pope's Composite Picture*, «Studies in Philology», LXXX, 3, 1983, pp. 325-348.
- BAARSEN 1988 = R.J. BAARSEN, *The Court Style in Holland*, in *Courts and Colonies: The William and Mary Style in Holland, England, and America*, catalogo della mostra (New York, Cooper-Hewitt Museum, 1988), a cura di R.J. Baarsen et al., Seattle, University of Washington Press, 1988, pp. 80-85.
- BABICH 2019 = B. BABICH, *Reading David Hume's 'Of the Standard of Taste'*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019.
- BACKSCHEIDER 2004 = P.R. BACKSCHEIDER, *Defoe, Daniel (1660?-1731)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 (disponibile on line, URL: Defoe, Daniel (1660?-1731), writer and businessman | Oxford Dictionary of National Biography (oxforddnb.com), accesso 12.08.2021).
- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio 13 del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all' eminentissimo, e reverendissimo principe Girolamo card. Colonna*, Roma, Andrea Fei, 1642.
- BALDINUCCI [1681-1728] 1847 = F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [1681-1728]*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze, Batelli, 1845-1847, V, 1847.
- BALMAS 1989 = E. BALMAS, *Fontenelle en Italie*, in *Fontenelle*, Atti del convegno (Rouen, 6-10 ottobre 1987), a cura di A. Niderst, Paris, Presses universitaires de France, 1989, pp. 577-588.

- BANDES 1976 = S.J. BANDES, *Gaspard Dughet and San Martino ai Monti*, «Storia dell'Arte», XXVI/XXVIII, 1976, pp. 45-60.
- 1981 = S.J. BANDES, *Gaspard Dughet's Frescoes in Palazzo Colonna, Rome*, «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, pp. 77-88.
- BARAGETTI 2012 = S. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.
- BARBARO 1568 = D. BARBARO, *La Pratica della Prospettiva, di Monsignor Daniele Barbaro. Eletto Patriarca d'Aquileia, opera molto profittevole a Pittori, Scultori et Architetti*, Venezia, Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, 1568.
- BARBETTA 2013 = M.C. BARBETTA, *Il 'Newtonianismo per le dame' di Francesco Algarotti, in Il limite e l'infinito. Studi in onore di Antonio Moretto*, a cura di G. Erle, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 121-138.
- BARBIERI in c.d.s. = C. BARBIERI, *L'oroscopo di Agostino Chigi nella Loggia della Galatea. Peruzzi, Sebastiano, Raffaello*, Roma, L'Erma di Bretschneider, in c.d.s.
- BARBONE PUGLIESE 2016 = N. BARBONE PUGLIESE, *Alessio De Marchis: qualche riflessione su un petit maître*, in *Alessio De Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Sei e Settecento*, a cura di N. Barbone Pugliese, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2016.
- BARRELL 1983 = J. BARRELL, *English Literature in History 1730-80: An Equal Wide Survey*, London, Hutchinson, 1983.
- BARRIELLE 2013 = J.-F. BARRIELLE, *Mauperché peintre-graveur, paysagiste caméléon*, in *Le beau langage de la nature* 2013, pp. 109-128.
- BASILE 1980 = B. BASILE, *La prosa scientifica del Settecento. Rassegna di testi e studi*, «Lettere Italiane», XXXII, 4, 1980, pp. 526-561.
- BASSEGODA I HUGAS 1994 = B. BASSEGODA I HUGAS, *Noves dades sobre el canonge Vicente Victoria: (Dènia, 1650-Roma, 1709); tractadista, pintor, gravador i colleccionista*, «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», II, 1994, pp. 37-62.
- BATORSKA 2011 = D. BATORSKA, *Giovanni Francesco Grimaldi (1605/6-1680)*, Roma, Campisano Editore, 2011 («Saggi di Storia dell'arte»).
- BAXANDALL 1995 = M. BAXANDALL, *Shadows and Enlightenment*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.
- BEAL 1984a = M. BEAL, *A Study of Richard Symonds: His Italian Notebooks and their Relevance to Seventeenth-Century Painting Techniques*, New York, Garland, 1984 («Outstanding Theses from the Courtauld Institute of Art»).
- 1984b = M. BEAL, *Richard Symonds in Italy: His Meeting with Nicolas Poussin*, «The Burlington Magazine», CXXVI, 1984, pp. 141-144.
- Le beau langage de la nature* 2013 = *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, a cura di A. Lemoine e O. Savatier Sjöholm, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Musées de Beaux-Arts de Rennes, 2013.
- BECCARINI 2020 = D. BECCARINI, «*Era sì dolce il paese che passava il paesar di Raffaele*». *Sebastiano Resta e il paesaggio*, «Studi di Memofonte», XXV, 2020, pp. 195-206.
- BECK-SAIELLO 2010 = E. BECK-SAIELLO, *Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010 («LermArte», 4).
- BELLINI 1978 = A. BELLINI, *Benedetto Alfieri*, Milano, Electa, 1978.
- BELLINI 2012 = P. BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna, CLUEB, 2012.

- BELLORI 1672 = G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672.
- 1695 = G.P. BELLORI, *Della riparazione della galleria del Carracci nel Palazzo Farnese, e della loggia di Raffaello alla Lungara*, in G.P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, Gio. Giacomo Komarek, 1695, pp. 81-86.
- BELLOSI 1999 = L. BELLOSI, *The Landscape 'alla fiamminga'*, in *Italy and the Low Countries: Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Atti del convegno (Utrecht, Museum Catharijneconvent, 14 marzo 1994), a cura di V.M. Schmidt e G.J. van der Sman, Firenze, Centro Di, 1999 («Italia e i Paesi Bassi», 4), pp. 97-108.
- BELTRÁN 2019 = J. BELTRÁN, *Nature "au naturel" in Late-Seventeenth-Century France*, in *Ad vivum?* 2019, pp. 272-293.
- BENEDICT 2001 = B.M. BENEDICT, *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- BERNINI PEZZINI 2001 = G. BERNINI PEZZINI, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma, De Luca, 2001, pp. 65-100.
- BERTUCCI 2007 = P. BERTUCCI, *Viaggio nel paese delle meraviglie. Scienza e curiosità nell'Italia del Settecento*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2007 («Nuova cultura», 161).
- BESSE 2010 = J.-M. BESSE, *Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts*, «L'espace géographique», XXXIX, 2010, pp. 211-224.
- BIAIS 1892 = E. BIAIS, *Les Pineau sculpteurs, dessinateurs des batiments, graveurs, architectes (1682-1886)*, Paris, Morgand, 1892.
- BISSE 1711 = T. BISSE, *The Merit and Usefulness of Building Churches: A Sermon Preach'd at the Opening of the Church of St. Marie in the Town and Country of Southampton on Christmas Day*, London, H. Clements, 1711.
- BJURSTRÖM 1995 = P. BJURSTRÖM, *Nicola Pio as a Collector of Drawings*, Stockholm, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 1995 («Suecoromana», 2).
- BLACKETT-ORD 2001 = C. BLACKETT-ORD, *Letters from William Kent to Burrell Masingberd from the Continent, 1712-1719*, «The Annual Volume of the Walpole Society», LXIII, 2001, pp. 75-109.
- BLASIO 2020 = S. BLASIO, *Disegnare e dipingere il paesaggio nel Settecento. Teorie e modelli figurativi per una moderna rappresentazione della natura*, Roma, Carocci Editore, 2020 («Biblioteca di testi e studi / Storia dell'arte», 1327).
- BLONDEL 1737-1738 = J.-F. BLONDEL, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 voll., Paris, Jombert, 1737-1738.
- 1774 = J.-F. BLONDEL, *L'homme du monde éclairé par les arts*, 2 voll., Amsterdam-Paris, Monory, 1774.
- BLUNT 1967 = A. BLUNT, *Don Vincenzo Vittoria*, «The Burlington Magazine», CIX, 1967, pp. 31-32.
- BONACCORSO – MANFREDI 1998 = G. BONACCORSO – T. MANFREDI, *I Virtuosi al Pantheon, 1700-1758*, Roma, Argos, 1998 («I virtuosi»).
- BONET CORREA 1995 = A. BONET CORREA, *Filippo Juvarra e la grande architettura borbonica in Spagna*, in *Filippo Juvarra 1995*, pp. 87-104.
- BORA 1976 = G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1976 («Fontes Ambrosiani», 56).

- BORELLO 2008 = B. BORELLO, *Prossimi e lontani: fratelli aristocratici a Roma e Siena (secoli XVI-I-XIX)*, in *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, a cura di R. Ago e B. Borello, Roma, Viella, 2008 («I libri di Viella», 82), pp. 117-140.
- BORENIUS 1921 = T. BORENIUS, *Niccolo Pio, Collector and Writer*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», XXXVIII, 1921, pp. 247-249.
- BOTTARI – TICOZZI 1822-1825 = G. BOTTARI – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*, 8 voll., Milano, G. Silvestri, 1822-1825.
- BOTTONE 2018 = A. BOTTONE, *Per una teoria del dialogo nel Settecento italiano*, «Diciottesimo Secolo», III, 2018, pp. 113-132 (disponibile on line, URL: <https://doi.org/10.13128/ds-23068>).
- BRAIDA 2002 = L. BRAIDA, *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del convegno (Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001), a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002 («Le sfere»), pp. 11-37.
- BRAVETTI – GRANZOTTO 2008 = P. BRAVETTI – O. GRANZOTTO, *False date: repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, Firenze, Firenze University Press, 2008 («Fonti storiche e letterarie, 21»).
- BREJON DE LAVERGNÉE – GADY – ROSENBERG 2014 = B. BREJON DE LAVERGNÉE – B. GADY – P. ROSENBERG, *Dessins français du XVIIe siècle: inventaire de la collection de la Réserve du Département des Estampes et de la Photographie*, Paris, Editions de la Bibliothèque nationale de France, 2014.
- BRENNER 2011 = D. BRENNER, *Agnes Dürers Druckprivileg: zehn Jahre Schutz der Werkstattrechte Albrechts*, in *Der Künstler in der Gesellschaft*, a cura di A. Tacke e F. Irsigler, Darmstadt, WBG, 2011, pp. 214-230.
- BRET 2010 = P. BRET, *Le défi linguistique de l'Europe des Lumières: la traduction, creuset des circulations scientifiques internationales (années 1680-années 1780)*, in *Les circulations internationales en Europe (années 1680-années 1780)*, a cura di P.-Y. Beaurepaire e P. Pourchasse, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 323-336.
- PEIFFER 2014 = P. BRET – J. PEIFFER, *Forme de circulations savantes dans une Europe multilingue*, in *La communication en Europe, de l'âge classique au siècle des Lumières*, a cura di P.-Y. Beaurepaire, Paris, Belin, 2014, pp. 99-158.
- BRIGANTI 1983 = G. BRIGANTI, *Il mito della "finestra aperta"*, in G. BRIGANTI – L. TREZZANI – L. LAUREATI, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1983, pp. 1-36.
- BRINDLE 2013a = S. BRINDLE, *Kent and Italy*, in *William Kent 2013*, pp. 89-110.
- 2013b = S. BRINDLE, *Royal Commissions*, in *William Kent 2013*, pp. 271-302.
- BRISEUX 1743 = C.-E. BRISEUX, *Art de bâtir des maisons de campagne, où l'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur decoration*, Paris, Prault père, 1743.
- BROOKES 2007 = A. BROOKES, *Richard Symonds's Account of his Visit to Rome in 1649-1651*, «The Volume of the Walpole Society», LXIX, 2007, pp. 1-183.
- BRUAND – HÉBERT 1970 = Y. BRUAND – M. HÉBERT, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*, XI, *Greuze-Jahandier*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1970.
- BRUGEROLLES 2015a = E. BRUGEROLLES, *De l'architecture au document: l'exemple des dessins préparatoires pour l'Architecture française de Jean Mariette*, in *Le dessin d'architecture dans*

- tous ses états, a cura di C. Hattori, 2 voll., Paris, Editions L'Echelle de Jacob, 2015, II, *Le dessin d'architecture, document ou monument?*, pp. 73-79.
- 2015b = E. BRUGEROLLES, *L'aventure éditoriale de L'Architecture française de Jean Mariette*, in *Hôtels particuliers à Paris*, catalogo della mostra (Paris, Cabinet des Dessins Jean Bonna, 14 ottobre 2015 – 16 gennaio 2016), a cura di E. Brugerolles, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2015 («Carnets d'études», 35), pp. 19-24.
- BUSIRI VICI 1974 = A. BUSIRI VICI, *Jan Frans Van Bloemen. Orizzonte e l'origine del paesaggio romano settecentesco*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1974.
- 1976 = A. BUSIRI VICI, *Trittico paesistico romano del '700. Paolo Anesi, Paolo Monaldi, Alesio De Marchis*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1976.
- CAILLET 1952 = R. CAILLET, *Un prélat bibliophile et philanthrope: monseigneur d'Inguibert, archevêque-évêque de Carpentras (1683-1757). Suivi d'une Étude héraldique et généalogique sur la famille d'Inguibert*, Lyon, Audin, 1952.
- CALCATERRA 1950 = C. Calcaterra, *Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950.
- CAMDEN 1722 = W. CAMDEN, *Britannia: Or a Chorographical Description of Great Britain and Ireland [...] Written in Latin [...] and Translated Into English, with Additions and Improvements. The Second Edition*, a cura di E. Gibson, London, A. Churchill, 1722.
- CAMPANELLI 2020 = M. CAMPANELLI, *Vincenzo Leonio, padre d'Arcadia*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino ed E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020 («Biblioteca dell'Arcadia», 9), pp. 259-282.
- CAMPBELL 1715 = C. CAMPBELL, *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, I, London, s.n., 1715.
- 1717 = C. CAMPBELL, *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, II, London, s.n., 1717.
- CAMPBELL ORR 2013 = C. CAMPBELL ORR, *The Royal Court, Political Culture, and the Art of Friendship, ca. 1685-1750*, in *William Kent 2013*, pp. 45-62.
- CANNETO 2014 = S. CANNETO, *Il pontefice, la basilissa, le accademie. Per una storia della poesia a Roma negli anni di Innocenzo XI*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel et al., Roma, Viella, 2014 («I libri di Viella», 182), pp. 449-468.
- Canonici d'Arcadia 2019 = Canonici d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019 («Studi e testi», 8).
- CAPELLI 2007 = S. CAPELLI, *David padre e figlio: qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano*, «Arte & Storia», VIII, 35, 2007, pp. 224-233.
- CAPPELLETTI 2004 = F. CAPPELLETTI, *Crescenzo Onofri*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 316-317.
- 2006 = F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2006.
- CAVAZZINI 2011 = F. CAPPELLETTI – P. CAVAZZINI, *Collectionnisme et commerce de la peinture de paysage à Rome dans la première moitié du XVII siècle*, in *Nature et idéal 2011*, pp. 77-90.
- Carlo Fontana 2017 = Carlo Fontana (1638-1714). Celebrato architetto*, Atti del convegno (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2017 («Quaderni degli atti 2013/2014»).
- CARLONI 2013 = R. CARLONI, *Palazzo Bernini al Corso: dai Manfroni ai Bernini; storia del palazzo dal XVI al XX secolo e della raccolta di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Campisano Editore, 2013.

- CARMINATI 2019 = C. CARMINATI, *Fortuna critica del classicismo barocco nella prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia* 2019, pp. 145-162.
- CASINI 1983 = P. CASINI, *Newton e la coscienza europea*, Bologna, il Mulino, 1983 («Saggi», 245).
- CASSIRER 2009 = E. CASSIRER, *Descartes, Corneille e la regina Cristina di Svezia*, a cura di F. Lomonaco, Napoli, Scriptaweb, 2009 (ed. or. Paris, Vrin, 1942).
- CASTAGNINO 2019 = A. CASTAGNINO, *Il mercato delle traduzioni. Tradurre a Venezia nel XVIII secolo*, Venezia, Marsilio, 2019.
- 2020 = A. CASTAGNINO, 'Il bisogno della traduzione'. *Lecteurs, éditeurs et stratégies de traduction en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Lire en Europe. Textes, Formes, Lectures en Europe (XVIII-XXI siècles)*, a cura di L. Braidà e B. Ouvry-Vial, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, pp. 111-128.
- 2021 = A. CASTAGNINO, *Lo spettacolo della natura. La divulgazione delle conoscenze sui fenomeni naturali nell'Italia del primo Settecento*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2021 («Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. VI, Paesaggio e natura (1680-1750)», 2) (disponibile on line, URL: <http://www.fondazione1563.it/libri-arte-cultura-storia/collane/alti-studi-sulle-età-e-la-cultura-del-barocco/paesaggio-natura/6-2-alessia-castagnino/>).
- CASTEL-BRANCO PEREIRA 1987 = J. CASTEL-BRANCO PEREIRA, *Viaturas de aparato em Portugal. Coches, Berlindas, Carruagens*, Lisboa, Bertrand Editora, 1987.
- CASTELLUCCIO 2010 = S. CASTELLUCCIO, *Le Décor mobilier de la galerie en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, in *Les grandes galeries européennes. XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, a cura di C. Constans e M. da Vinha, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010 («Aulica»), pp. 111-130.
- 2012 = S. CASTELLUCCIO, *Mobilier et étiquette à Marly pendant le règne de Louis XIV*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2012 (disponibile on line, URL: <http://journals.openedition.org/crcv/11926>; DOI: <https://doi.org/10.4000/crcv.11926>).
- CAVAZZINI 2001 = P. CAVAZZINI, *Verso il paesaggio puro*, in *Il genio di Roma, 1592-1623*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 20 gennaio – 16 aprile 2001; Roma, Palazzo Venezia 10 maggio – 31 luglio 2001), a cura di L. Beverly Brown, Roma, Rizzoli, 2001, pp. 206-247.
- 2004 = P. CAVAZZINI, *Claude's Apprenticeship in Rome: The Market for Copies and the Invention of the Liber Veritatis*, «Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History», LXXIII, 3, 2004, pp. 133-146.
- 2008 = P. CAVAZZINI, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2008.
- 2014 = P. CAVAZZINI, *Nobiltà e bassezze nella biografia dei pittori di genere*, in *I bassifondi del Barocco: la Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 7 ottobre 2014 – 18 gennaio 2015; Paris, Petit Palais, 24 febbraio – 24 maggio 2015), a cura di F. Cappelletti e A. Lemoine, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 57-68.
- 2018 = P. CAVAZZINI, *Provenienza e luoghi dei pittori attraverso un secolo: da Raffaello ai 'franzesi e fiamminghi che vanno e vengono'*, in *Roma e gli artisti stranieri* 2018, pp. 33-52.
- CAZANAVE 2002 = C. CAZANAVE, *Une publication invente son public: les Entretiens sur la pluralité des mondes*, in *De la publication: entre Renaissance et Lumières*, a cura di C. Jouhaud e A. Viala, Paris, Fayard, 2002, pp. 267-280.
- CHABAUD 1996 = G. CHABAUD, *La physique amusante et les jeux expérimentaux en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», II, 1996, pp. 61-73.

- CHAPPEY 2004 = J.-L. CHAPPEY, *Enjeux sociaux et politiques de la «vulgarisation scientifique» en révolution (1780-1810)*, «Annales historiques de la Révolution française», CCCXXXVIII, 2004, pp. 11-51.
- CHARBONNEAU 2005 = F. CHARBONNEAU, *L'art d'écrire la science. Anthologie de textes savants du XVIII<sup>e</sup> siècle français*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université de Laval et Rennes-Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Charles de La Fosse 2015 = *Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur*, catalogo della mostra (Paris, Château de Versailles, 24 febbraio – 24 maggio 2015; Nantes, Musée des Beaux-Arts, Chapelle de l'Oratoire, 19 giugno – 20 settembre 2015), a cura di B. Sarrazin, A. Collange-Perugi e C. Gustin-Gomez, Paris, Somogy Éditions d'Arts, 2015.
- Charles de La Fosse 2019 = *Charles de La Fosse and the Arts in France around 1700*, Atti del convegno (Versailles, Salle des Colonnes, Grande Écurie du Château de Versailles, 18-19 maggio 2015), a cura di O. Bonfait e B. Sarrazin, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2019.
- CHASSOT 2012 = F. CHASSOT, *Le dialogue scientifique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Postérité de Fontenelle et vulgarisation des sciences*, Paris, Classiques Garnier, 2012 («Europe des lumières», 13).
- 2014 = F. CHASSOT, *Littérature et socialisation des sciences dans le dialogue scientifique*, «Littératures classiques», LXXXV, 2014, pp. 189-203.
- Christina Queen of Sweden 1966 = *Christina Queen of Sweden: A Personality of European Civilisation*, catalogo della mostra (Stockholm, Nationalmuseum, 29 giugno – 16 ottobre 1966), a cura di P. Bjurström, Stockholm, Nationalmuseum Stockholm, 1966.
- CIAMPOLINI – ROTUNDO 1992 = M. CIAMPOLINI – F. ROTUNDO, *Il Palazzo Chigi-Zondadari a San Quirico d'Orcia*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1992.
- CICERCHIA – DE STROBEL 1986 = E. CICERCHIA – A.M. DE STROBEL, *Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento*, «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», VI, 1986, pp. 105-152.
- CLARK 1967 = A.M. CLARK, *The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio*, «Master Drawings», V, 1967, pp. 3-23.
- Claude Lorrain 2006 = *Claude Lorrain. The Painter as Draftsman: Drawings from the British Museum*, catalogo della mostra (San Francisco, Fine Arts Museums, 14 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 4 febbraio – 29 aprile 2007), a cura di R. Rand, New Haven, Yale University Press, 2006.
- CLERICI 2018 = L. CLERICI, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2018 («Storia e società»).
- COCHIN 1754 = C.-N. COCHIN, *Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois*, «Mercure de France», II, dicembre 1754.
- 1758 = C.-N. COCHIN, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., Paris, Jombert, 1758.
- 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 XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, I, *L' héroïque et le champêtre*, a cura di M. Cojannot-Le Blanc, C. Pouzadoux e E. Prioux, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2014 («Modernité classique»), pp. 223-240.
- COLA 2012 = M.C. COLA, *Palazzo Valentini a Roma: la committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma, Gangemi, 2012 («Roma / Storia, cultura, immagine», 24).

- 2018 = M.C. COLA, *I Ruspoli: l'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018.
- COLERIDGE 1969 = A. COLERIDGE, *Piedmontese 18th Century Furniture in the Mostra del Barocco Piemontese*, «The Connoisseur», CLXXII, 1969, pp. 15-22.
- COLLE 2003 = E. COLLE, *Il mobile Rococò in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, Milano, Electa, 2003 («Repertori d'arte decorativa»).
- La Colonia Renia* 1988 = *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena, Mucchi, 1988.
- COLVIN 1950 = H.M. COLVIN, *The Fifty New Churches*, «Architectural Review», CVII, 1950, pp. 189-96.
- 1995 = H.M. COLVIN, *Introduction*, in *Lord Burlington: Art, Architecture and Life*, a cura di T. Barnard e J. Clark, London, The Hambleton Press, 1995, pp. xxiii-xxix.
- Conférences* 2006-2015 = *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Blanc, T.W. Gaehtgens e C. Michel J. Lichtenstein, 6 t., 12 voll., Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2015.
- CONISBEE 1976 = P. CONISBEE, *Pre-Romantic Plein-air Painting*, «Art History», II, 1976, pp. 413-428.
- 1996 = P. CONISBEE, *The Early History of Open-air Painting*, in *In the Light of Italy: Corot and Early Open-air Painting*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 maggio – 2 settembre 1996; New York, Brooklyn Museum, 11 ottobre 1996 – 12 gennaio 1997; Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 21 febbraio – 18 maggio 1997), a cura di P. Conisbee, S. Faunce e J. Strick, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 29-47.
- CONNOR 1977 = T.P. CONNOR, *The Making of Vitruvius Britannicus*, «Architectural History», XX, 1977, pp. 14-30.
- CONTARDI 1991 = B. CONTARDI, *Carlo Fontana*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma, Argos, 1991, pp. 368-372.
- COOPER 1711 = A. ASHLEY COOPER, *Third Earl of Shaftesbury, Soliloquy, or Advice to an Autor, Printed First in the Year 1710*, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, s.l., 1711, I, pp. 153-364.
- 1732 = A. COOPER LORD SHAFTESBURY, *A Letter Concerning Design*, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, London, John Derby, 1732, III, pp. 395-410.
- Correspondance* 1887-1912 = *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, a cura di A. de Montaiglon e J. Guiffrey, 18 voll., Paris, Charavay Frères / J. Schemit, 1887-1912.
- COSTA 2014 = S. COSTA, *Livio Odescalchi (1658-1713): un appassionato d'arte alla corte pontificia*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel et al., Roma, Viella, 2014 («I libri di Viella», 182), pp. 411-430.
- 2016 = S. COSTA, *Dal Dialogue alle Conversations: il pubblico dell'arte secondo Roger de Piles*, in *Roger de Piles, Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani e S. Costa, Firenze, Leo S. Olshcki, 2016 («Biblioteca del CURAM. Centro Universitario per la Ricerca Avanzata nella Metodologia storico-artistica», 2), pp. 137-183.
- COSTELLOE 2007 = T.M. COSTELLOE, *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*, London-New York, Routledge, 2007.

- 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*, Paris, Jacques Collombat, 1721.
- CRESCIMBENI 1698 = G.M. CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas, 1698.
- 1720-1721 = G.M. CRESCIMBENI, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1720-1721.
- 2019 = G.M. CRESCIMBENI, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, ed. a cura di E. Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019 («Biblioteca del Rinascimento e del Barocco», 16).
- CRESPI 1769 = L. CRESPI, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi, tomo III, che serve di supplemento all'opera del Malvasia*, Roma, Marco Pagliarini, 1769.
- CRONON 1991 = W. CRONON, *Nature's Metropolis: Chicago and the Great West*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1991.
- CROUSAZ 1715 = J.-P. de CROUSAZ, *Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirez de la plupart des Arts et des Sciences*, Amsterdam, François L'Honoré, 1715.
- Cultural Transfer through Translation* 2010 = *Cultural Transfer through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, a cura di S. Stockhorst, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010 («Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft», 131).
- Cultural Translation* 2007 = *Cultural Translation in Early Modern Europe*, a cura di P. Burke e R. Po-Chia Hsia, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Curiosity and Wonder* 2006 = *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, a cura di R.J.W. Evans e A. Marr, Aldershot, Ashgate, 2006.
- DANIELE 2021 = G. DANIELE, "Vedute di ricreazioni in villa". François Simonot alias Monsù Francesco Borgognone e il paesaggio in quadratura nella Roma ottoboniana (1689-1740), Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2021 («Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. VI, Paesaggio e natura (1680-1750)», 3) (disponibile on line, URL: [https://www.fondazione1563.it/pdf/20210427\\_Daniele.pdf](https://www.fondazione1563.it/pdf/20210427_Daniele.pdf)).
- DARDANELLO 2007 = G. DARDANELLO, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del Rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris, 2007 («Arte in Piemonte», 21), pp. 173-216.
- 2011a = G. DARDANELLO, *Giovan Pietro Baroni di Tavigliano e le collezioni dei disegni di Juvarra*, in *Il teatro di tutte le scienze e le arti* 2011, pp. 462-467.
- 2011b = G. DARDANELLO, *Palazzo Carignano. Architettura, cerimoniale, ornamento*, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura di Legnanino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 20 marzo – 26 giugno 2011), a cura di E. Gabrielli, Firenze, Giunti, 2011, pp. 90-107.
- 2020 = G. DARDANELLO, "Le tout est d'un goût exquis": la selezione moderna dei modelli di Pierre Legros, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 119-126.
- DARLEY 2006 = G. DARLEY, *John Evelyn: Living for Ingenuity*, New Haven-London, Yale University Press, 2006.
- I David* 2004 = *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, a cura di A. Spiriti e S. Capelli, Skira, Milano 2004.

- DAVIES 1950 = G. DAVIES, *Daniel Defoe's 'A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain'*, «Modern Philology», XLVIII, 1, 1950, pp. 21-36.
- DAVILER 1738 = A.-C. DAVILER, *Cours d'architecture qui comprend Les ordres de Vignole*, Paris, Jean Mariette, 1738.
- DAVRIUS 2018 = A. DAVRIUS, *Jacques-François Blondel, architetto des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2018 («Histoire des Temps Modernes», 5).
- DE BAERE 2001 = B. DE BAERE, *Trois introductions à l'Abbé Pluche: sa vie, son monde, ses livres*, Genève, Droz, 2001 («Romanica Gandensia», 29).
- DE BASTIDE [1758] 1879 = J.-F. DE BASTIDE, *La petite maison* [1758], Paris, D. Jouaust, 1879.
- DEFOE 1691 = D. DEFOE, *Reflections Upon The Late Great Revolution*, London, Ric. Chiswell, 1691.
- 1702 = D. DEFOE, *The Shortest-way with the Dissenters: Or Proposals for the Establishment of the Church*, London, s.n., 1702.
- [1724-1727] 1927 = D. DEFOE, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* [1724-1727], a cura di G.D.H. Cole, London, Everyman Revised Edition, 1927.
- [1724-1727] 1962 = D. DEFOE, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* [1724-1727], a cura di G.D.H. Cole e D.C. Browning, London, Everyman Revised Edition, 1962.
- [1724-1727] 1991 = D. DEFOE, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, a cura di P.N. Furbank e W.R. Owens, New Haven, Yale University Press, 1991.
- [1724-1727] 2001 = D. DEFOE, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, in *Writings on Travel, Discovery and History by Daniel Defoe*, 3 voll., a cura di P.N. Furbank e W.R. Owens, London, Pickering & Chatto 2001.
- [1728] 1890 = D. DEFOE, *The Compleat English Gentleman* [1728], ed. a cura di K. Bullbring, London, David Nutt, 1890.
- DE HOLLANDA 1926 = F. DE HOLLANDA, *Dialoghi michelangeloeschi*, a cura di A.M. Bessone Aureli, Roma, Maglione e Strini successori Loescher, 1926.
- DELAPIERRE 2004 = E. DELAPIERRE, *L'Académie et la «querelle du coloris»*, in *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Arras, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 6 marzo – 14 giugno 2004), a cura di E. Delapierre, Amsterdam, Ludion, 2004, pp. 73-79.
- DE LA RUFFINIÈRE DU PREY 2000 = P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *Hawksmoor's London Churches: Architecture and Theology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.
- 2012 = P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *English Emulation of Saint Peter's from Vitruvius Britannicus to Biblioteca Radcliviana*, in *La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma, Gangemi, 2012, pp. 581-594.
- Dell'elettricismo 1746 = [E. Sguario], *Dell'elettricismo. O sia delle forze elettriche de' corpi svelate dalla fisica sperimentale, con un'ampia dichiarazione della luce elettrica. Sua natura, e meravigliose proprietà; aggiuntevi due dissertazioni attinenti all'uso medico di tali forze*, Venezia, presso G.B. Recurti, 1746.
- DELPIANO 1989 = P. DELPIANO, *I periodici scientifici nel Nord Italia alla fine del Settecento. Studi e ipotesi di ricerca*, «Studi Storici», XXX, 1989, pp. 457-482.
- 2013 = P. DELPIANO, *Lire les sciences dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Les journaux savants* 2013, pp. 287-300.
- DE MARCHI 2016 = A.G. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.

- DÉMORIS 2004 = R. DÉMORIS, *Roger de Piles et la querelle du coloris*, in *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Arras, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 6 marzo – 14 giugno 2004), a cura di E. Delapierre, Amsterdam, Ludion, 2004, pp. 21-31.
- DE NAVENNE 1923 = F. DE NAVENNE, *Rome et le Palais Farnèse pendant les trois derniers siècles*, 2 voll., Paris, Honoré Champion, 1923.
- DE RUGGIERI 2021 = M. B. DE RUGGIERI, *I Segrete intorno la pittura vedute e sentite dalla pratica del Sig. Angelo Canini in Roma di Richard Symonds, 1649-1651 (Egerton Ms. 1636). Tecniche e procedimenti esecutivi della pittura romana di metà Seicento attraverso i documenti, le fonti e le indagini scientifiche*, tesi di dottorato in Storia dell'arte moderna, Sapienza Università di Roma, 2021.
- DESCARTES 1897 = R. DESCARTES, *Correspondance*, vol. I. *Avril 1622-Fevrier 1638*, a cura di C. Adam e P. Tannery, Paris, Cherf, 1897.
- DESHAIRS 1911 = L. DESHAIRS, *Dessins originaux des maîtres décorateurs. Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des arts décoratifs*, 2 voll., Paris, Longuet, 1911, I, *XVIIIe siècle: époque de Louis XV. Nicolas et Dominique Pineau*.
- DE' SIMONI 1710 = N. DE' SIMONI, *Vita del Cardinale Domenico Tarugi da Orvieto detto Egerio Daseo*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, 4 voll., a cura di G.M. Crescimbeni, Roma, Antonio de' Rossi, 1708-1751, II, 1710, pp. 255-274.
- DESMAS 2020 = A. DESMAS, *I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750): interazioni e competizioni*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 107-118.
- DE STROBEL 2001 = A.M. DE STROBEL, *Dopo il Beato Angelico: storia dei restauri*, in *Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina. Storia e restauro*, a cura di F. Buranelli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2001, pp. 79-98.
- DESWARTE-ROSA 1999 = S. DESWARTE-ROSA, "Si dipinge col cervello et non con le mani": *Italie et Flandres*, «Bollettino d'Arte», C, 1997 (1999), pp. 277-294.
- DETHLOFF 2003 = D. DETHLOFF, *Sir Peter Lely's Collection of Prints and Drawings*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam e G. Warwick, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 123-139.
- 2018 = D. DETHLOFF, *From the Cabinet to the Studio: Peter Lely and Drawing Collecting in Seventeenth-century England*, in *A Demand for Drawings: Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings*, a cura di J. Marciari, New York, The Morgan Library & Museum, 2018, pp. 56-70.
- DE VIGUERIE 1995 = J. DE VIGUERIE, *Pluche, Noël-Antoine*, in Id., *Histoire et Dictionnaire du temps de Lumières (1715-1789)*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995, pp. 1290-1291.
- DE ZAN 1984 = M. DE ZAN, *La messa all'Indice del Newtonianismo per le dame di Francesco Algarotti*, in *Scienza e letteratura 1984*, pp. 133-148.
- Dictionnaire 1762 = *Dictionnaire de l'Académie Française*, I, Paris, La Veuve de Bernard Brunet, 1762.
- DI MACCO 2017 = M. DI MACCO, *Momenti di dialogo tra storia dell'arte e restauro nella vicenda conservativa di alcune opere di Raffaello*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 99-115.
- = M. DI MACCO, *Gli artisti a Roma alla prova della modernità: il confronto con i modelli*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 19-32.

- DI STEFANO 2007 = E. DI STEFANO, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo, Aesthetica, 2007.
- DOGLIO – PASTORE STOCCHI 2013 = M.L. DOGLIO – M. PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV, 1716-1781: un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013 («Biblioteca dell'Arcadia / Studi e testi», 1).
- DONAGGIO 1994 = M. DONAGGIO, *Per il catalogo dei testi stampati da Giovan Battista Pasquali (1735-1784)*, «Problemi di critica goldoniana», II, 1994, pp. 9-95.
- DOWLEY 1965 = F.H. DOWLEY, *Carlo Maratti, Carlo Fontana, and the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, «The Art Bulletin», XLVII, 1965, pp. 57-81.
- DOWNES 1959 = K. DOWNES, *Hawksmoor*, London, A. Zwemmer, 1959.
- 1984 = K. DOWNES, *The Publication of Shaftesbury's 'Letter Concerning Design'*, «Architectural History», XXVII, 1984, pp. 519-523.
- ECHLIN – KELLEY 2016 = A. ECHLIN – W. KELLEY, A “Shaftesburian Agenda?” *Lord Burlington, Lord Shaftesbury and the Intellectual Origins of English Palladianism*, «Architectural History», LIX, 2016, pp. 221-252.
- Écrire la nature 2006 = *Écrire la nature au XVIII<sup>e</sup> siècle. Autour de l'abbé Pluche*, a cura di F. Gevrey, J. Boch e J.-L. Haquette, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2006.
- EDWARDS 2006 = J. EDWARDS, *Watteau Drawings: Artful and Natural*, in *Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of His Time*, a cura di M.D. Sheriff, Newark, University of Delaware Press, 2006 («Studies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Art and Culture»), pp. 41-62.
- EHRARD 1963 = J. EHRARD, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Paris, S.E.V.P.E.N., 1963 («Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes études. Sciences économiques et sociales»).
- Eighteenth-Century Science* 2003 = *Eighteenth-Century Science: The Cambridge History of Science*, IV, a cura di R. Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- ETLIN 1978 = R. ETLIN, *Les “Dedans”. Jacques-François Blondel and the System of the Home c. 1740*, «Gazette des Beaux-Arts», 1978, pp. 137-147.
- EZELL 2017 = M.J.M. EZELL, *Creating ‘Great Britain’: The Act of Union 1707*, in *The Later Seventeenth Century: Companion Volume*, a cura di M.J.M. Ezell, Oxford, Scholarship Online, 2017.
- FAILLA 2014 = M.B. FAILLA, *L'inganno dell'occhio e l'artificio barocco (1640-1680)*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino, Einaudi, 2014 («Piccola biblioteca Einaudi / Nuova serie / Arte, architettura, teatro cinema, musica», 629), pp. 48-90.
- FARAGO – BELL – VECCE 2018 = 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*, 2 voll., Leiden-Boston, Brill, 2018 («Brill's Studies in Intellectual History»).
- FÉLIBIEN 1668 = A. FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.
- 1685 = A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 6 voll., Paris, A. Trévoux, 1685.
- FERRONE 1982 = V. FERRONE, *Scienza, natura, religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene, 1982 («Storia e diritto / Studi»).
- 1992 = V. FERRONE, *L'uomo di scienza*, in *L'Uomo dell'Illuminismo*, a cura di M. Vovelle, Roma-Bari, Laterza, 1992 («Storia e Società»), pp. 199-243 (ora anche in Id. 2007, pp. 193-224).

- 2007 = V. FERRONE, *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, Torino, UTET, 2007.
- FILERI 2001 = E. FILERI, *Il cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728) collezionista e scienziato*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, 5 voll., Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2001-2002 («Arte e Chiesa»), II, «*Sal terrae, ac lucernae positae super candelabrum*», a cura di M. Gallo, 2001, pp. 37-47.
- 2002 = E. FILERI, *Le collezioni del cardinale Filippo Antonio Gualtieri "principe amatissimo delle scienze e d'ogni sorte di erudizione"*, «Storia dell'arte», s. II=CII, 2002, pp. 31-44.
- FILETI MAZZA 2009 = M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione: dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.
- Filippo Juvarra 1995 = *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre – 10 novembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci e A. Griseri, Milano, Fabbri, 1995.
- FILIPPONI 2020 = F. FILIPPONI, *Souvenir d'Arcadie au musée Gualtieri: les sources littéraires dans les arts décoratifs à la cour de Clément XI*, «Revue de l'art», CCIX, 3, 2020, pp. 23-33.
- FISCHER PACE – STOLZENBURG 1999 = U.V. FISCHER PACE – A. STOLZENBURG, *Zur Provenienz der römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in *Salvator Rosa. Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, catalogo della mostra (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 24 giugno – 8 agosto 1999; Haarlem, Teylers Museum, 4 settembre – 31 ottobre 1999), a cura di H. Guratzsch, Köln, Wienand, 1999, pp. 37-79.
- FONTENELLE 1749 = B. LE BOVIER DE FONTENELLE, *Trattenimenti sopra la pluralità dei mondi del signor Bernardo Fontenelle tradotti dal francese*, in *Opere del signor Bernardo Fontenelle; cioè La pluralità dei mondi. Le lettere galanti*, t. I, Parigi, si vende in Venezia appresso Francesco Pitteri, 1749 (ed. or. Paris, Imprimerie Royale, 1686).
- 1788 = B. LE BOVIER DE FONTENELLE, *Ragionamenti sulla pluralità de' mondi di M. de Fontenelle dell'Accademia francese, con una nuova traduzione italiana a fronte del testo francese*, Napoli, nel Gabinetto letterario, 1788.
- FÖRSTER 1880 = R. FÖRSTER, *Farnesina-Studien: Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike*, Rostock, Stiller, 1880.
- FOSSIER 1997 = F. FOSSIER, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997 («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome», 293).
- FOUCAULT 2001 = M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, ed. a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001.
- François Boucher 1986 = *François Boucher 1703-1770*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 febbraio – 4 maggio 1986; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 maggio – 17 agosto 1986; Paris, Grand Palais, 19 settembre 1986 – 5 gennaio 1987), a cura di J.P. O'Neill, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.
- FRANZINI 1995 = E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1995 («Lessico dell'estetica», 2).
- FROMMEL 1961 = C.L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, de Gruyter, 1961 («Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte», 1).
- 2003 = C.L. FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, 2 voll., Modena, Panini, 2003 («Mirabilia Italiae», 12,1).

- 2014 = C.L. FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena, Panini, 2014.
- FUHRING 1985 = P. FUHRING, *The Print Privilege in Eighteenth-Century France – I*, «Print Quarterly», II, 3, 1985, pp. 175-193.
- 1989 = P. FUHRING, *Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament: The Lodewijk Houthakker Collection*, 2 voll., London, Schwartz, 1989.
- 1990 = P. FUHRING, *Ornaments Architecture*, Paris, La Sirène, 1990.
- 1999 = P. FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del Rococò. 1695-1750*, 2 voll., Torino, Allemandi, 1999 («Archivi di arti decorative»).
- 2003 = P. FUHRING, *Boucher et les dessinateurs d'ornements*, in *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 16 ottobre 2003 – 21 dicembre 2003), a cura di E. Brugerolles, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 246-257.
- 2004 = P. FUHRING, *Ornament prints in the Rijksmuseum*, II, *The Seventeenth Century*, 3 voll., Rotterdam, Sound & Vision, 2004.
- 2015 = P. FUHRING, *Publishers, Sellers, and the Market*, in *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660-1715*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2 novembre 2015 – 31 gennaio 2016; Los Angeles, Getty Research Institute, 16 giugno – 6 settembre 2015), a cura di P. Fuhring et al., Los Angeles, The Getty Research Institute, 2015, pp. 30-35.
- 2020 = P. FUHRING, *Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 75-88.
- SPEELBERG 2009 = P. FUHRING – F. SPEELBERG, 'Verscheijde Constige Vindingen'. *De collectie ornamentprenten van Nanne Ottema*, Nijmegen, Edam, 2009 («Nijmeegse kunsthistorische cahiers», 15).
- FUSCONI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982 = G. FUSCONI – S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Note in margine ad una schedatura: i disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, «Bollettino d'Arte», s. VI, LXVII, 1982, pp. 81-118.
- 1985 = G. FUSCONI – S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: Il "Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico"*, «Prospettiva», 33/36, 1983-1984 (1985), pp. 237-256.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2013 = G. FUSCONI – J. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, *Per la preistoria della collezione Corsini: note sul priore Francesco Antonio Renzi; Appendice documentaria*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, Atti del convegno (Roma, Palazzo Poli, 27-28 gennaio 2005), a cura di E. Kieven et al., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013 («Studi della Bibliotheca Hertziana», 7), pp. 141-156.
- GADY 2008 = A. GADY, *Les Hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, Parigramme, 2008.
- GAGE 2008 = F. GAGE, *Exercise for Mind and Body: Giulio Mancini, Collecting, and the Beholding of Landscape Painting in the Seventeenth Century*, «Renaissance Quarterly», LXI, 2008, pp. 1167-1207.
- GALLAY 2020 = A. GALLAY, *The Problem of Invention in Engraving: The Emergence of a Theory of Engraving as a Liberal Art within the French Royal Academy of Painting and Sculpture (1651-1674)*, «Dix-septième siècle», CCLXXXVII, 2, 2020, pp. 277-295.
- La Galleria dei Carracci* 2015 = *La Galleria dei Carracci: storia e restauro*, a cura di E. Cajano e E. Settini, Dijon, Éditions Faton, 2015.

- GALLET 1978 = M. GALLET, *Trois décorateurs du XVIIIe siècle*, «Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île de France», 1978, pp. 75-87.
- GALLO 2017 = L. GALLO, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819): l'artiste et le théoricien*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2017 («LermArte», 19).
- GALLO 2017 = V. GALLO, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma, Viella, 2017 («I libri di Viella», 249).
- GAMBONI 2002 = D. GAMBONI, *Portrait of the Artist as a Landscape: An Inquiry into Self-Reflection*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002.
- GAUNA 2001 = C. GAUNA, *La scoperta dell'architettura moderna a Torino*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarrà, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2001 («Arte in Piemonte», 15), pp. 299-346.
- 2012 (2013) = C. GAUNA, *I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le 'edizioni' di stampe a Venezia: tra tecnica e stile*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXVI, 2012 (2013), pp. 189-234.
- 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 2020*, pp. 49-62.
- GAUTIER DE NÎMES 1697 = H. GAUTIER DE NÎMES, *L'art de dessiner proprement les plans, porfils, elevations geometrales, & perspectives, soit d'architecture militaire ou civile, avec tous les secrets les plus rares pour faire les couleurs avec lesquelles les ingenieurs representent les divers materiaux d'une place...*, Paris, Ballrtd [sic], 1697.
- GENTILE ORTONA – MODOLO 2016 = E. GENTILE ORTONA – M. MODOLO, *Caylus e la riscoperta della pittura antica: attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2016 («Studi sulla cultura dell'antico», 10).
- GERLINI 1949 = E. GERLINI, *La Villa Farnesina in Roma*, Roma, La Libreria dello Stato, 1949 («Itinerari dei musei, gallerie e monumenti d'Italia», 80).
- GHISOTTI 2005 = S. GHISOTTI, *Gabinetto cinese già Gabinetto di Toeletta*, in *Villa della Regina*, 2005, pp. 459-466.
- GIACCARIA 2001-2002 = A. GIACCARIA, *I libri del conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LIII, 2001-2002, pp. 171-196.
- 2004 = A. GIACCARIA, *Fondi di disegni e stampe nella Biblioteca della Regia Università di Torino: acquisizioni settecentesche*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino 2004*, pp. 279-286.
- GIBSON WOOD 1993 = C. GIBSON WOOD, *The Political Background to Thornhill's Paintings in St Paul's Cathedral*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVI, 1993, pp. 229-237.
- GIOMETTI – LORIZZO 2019 = C. GIOMETTI – L. LORIZZO, *Rondinini Paintings Rediscovered: A Self-Portrait by Paul Bril and a 'Witchcraft' by Pieter van Laer*, «Journal of the History of Collections», XXXI, 2019, pp. 333-341.
- GIORDANO 2003 = S. GIORDANO, *Gualtieri, Filippo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003.
- GIORGETTI VICHI 1977 = A.M. GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadici dal 1690 al 1800: onomasticon*, Roma, Arcadia, Accademia Letteraria Italiana, 1977.
- GODART – COLALUCCI 2013 = L. GODART – F. COLALUCCI, *Il Palazzo e il Colle del Quirinale: dai restauri del settennato Napolitano a Palazzo Valentini e alle collezioni Colonna e Pallavicini*, Roma, Gangemi, 2013.

- GOLDBERG 1983 = E.L. GOLDBERG, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- GOMBRICH 1984 = E. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine. Studi sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, 1984 («Saggi», 662) (ed. or. Oxford, Phaidon, 1979).
- 2003 = E.H. GOMBRICH, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in Idem, *Norma e forma. Studi sull'arte rinascimentale*, Milano, Electa, 2003 («Saggi», 504) (ed. or. London, Phaidon, 1966), pp. 117-131.
- GOUSSEVA – NILOV 2017 = N. GOUSSEVA – S. NILOV, *Les architectes d'intérieur français à Saint Pétersbourg*, in *Pierre le Grand un tsar en France 1717*, catalogo della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, 30 maggio – 24 settembre 2017), a cura di G. Firmin, F.-D. Liechtenhan e T. Sarmant, Paris, Lienart, 2017, pp. 199-210.
- GOVONI 2008 = P. GOVONI, *Un pubblico per la scienza: la divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci, 2008<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed. 2002).
- GRAVINA 1973 = G.V. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973 («Scrittori d'Italia», 255).
- GRIFFITHS 1997 = A. GRIFFITHS, *The Talman Collection, Its Dispersal and the Principal Surviving Elements of It*, «The Annual Volume of the Walpole Society», LIX, 1997, pp. 181-197.
- 2016 = A. GRIFFITHS, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, London, The British Museum, 2016.
- CHAPMAN 2013 = A. GRIFFITHS – H. CHAPMAN, *Israel Henriet, the Chatsworth Album and the Publication of the Work of Jacques Callot*, «Print Quarterly», XXX, 3, 2013, pp. 273-293.
- GRISERI 1995 = A. GRISERI, *Juvarra e il Gabinetto Cinese per il Palazzo Reale di Torino*, in *Filippo Juvarra 1995*, pp. 245-253.
- GRISOLIA 2020 = F. GRISOLIA, *Un avvio su Padre Resta: strumenti di lavoro, scritti, lessico*, «Studi di Memofonte», XXV, 2020, pp. 5-22.
- GRITELLA 1992 = G. GRITELLA, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Panini, 1992.
- GRIVEL 1986 = C. GRIVEL, *Le commerce de l'estampe a Paris au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 1986 («Histoire et civilisation du livre», 16).
- 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 2013*, pp. 63-78.
- GUARINI 1598 = B. GUARINI, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1598.
- GUERRIERI 2009-2010 = M. GUERRIERI, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, 2009-2010.
- GUERRIERI BORSOI 2009 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il "palazzetto" di Frascati: il casino dei Gomez, Fonseca, Silva, oggi Mergè, opera di Francesco Peparelli*, «Palladio», s. XXII, 43, 2009, pp. 103-118.
- GUICHARD 2004 = C. GUICHARD, *Les 'livres à dessiner' à l'usage des amateurs à Paris au XVIIIe siècle*, «Revue de l'art», CXLIII, 2004, pp. 49-58.
- 2008 = C. GUICHARD, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- 2012 = C. GUICHARD, *Taste Communities: The Rise of the Amateur in Eighteenth-Century Paris*, «Eighteenth-Century Studies», XL, 2012, pp. 519-547.
- 2015 = C. GUICHARD, *D'après nature? ou «chose vue»? Autorité et vérité de l'image scientifique au siècle*, in *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, a cura di D. Dubuisson e S. Raux, Dijon, Presses du Réel, 2015, pp. 35-52.

- GUILMARD 1880 = D. GUILMARD, *Les Maîtres ornemanistes*, Paris, Plon, 1880.
- GUSTIN-GOMEZ 2006 = C. GUSTIN-GOMEZ, *Charles de La Fosse 1636-1716*, 2 voll., Dijon, Éditions Faton, 2006.
- HARRIS 1977 = E. HARRIS, *Batty Langley: A Tutor to Freemasons (1696-1751)*, «The Burlington Magazine», CXIX, 890, 1977, pp. 327-335.
- 1986 = E. HARRIS, *Vitruvius Britannicus before Colen Campbell*, «The Burlington Magazine», CMXCVIII, 1986, pp. 340-341.
- HARRIS 1751 = J. HARRIS, *Dialoghi astronomici ne' quali un letterato spiega ad una dama in maniera facile la dottrina della sfera [...] scritti in inglese da G. Harris, membro della Società Reale, e recati in italiano coll'aggiunta di alcune annotazioni del traduttore, e di una lettera sopra le comete*, Venezia, presso Simone Occhi, 1751 (ed. or. London, Printed by T. Wood for B. Cowse, 1719).
- HARRIS 2008 = J. HARRIS, *William and John Talman*, in *John Talman* 2008, pp. 97-125.
- 2013 = J. HARRIS, *Architectural and Ornamental Draftsman*, in *William Kent* 2013, pp. 112-119.
- HARTH 1983 = E. HARTH, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- HAUTECOEUR 1927 = L. HAUTECOEUR, *L'architecture française per Jean Mariette*, Paris, G. Van Oest, 1927.
- HAZARD 1934 = P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne: 1680-1715*, Paris, Boivin, 1934.
- HEBRON 2014 = S. HEBRON, *Dr. Radcliffe's Library: The Story of the Radcliffe Camera in Oxford*, Oxford, Bodleian Library, 2014.
- HECK 2006 = C. HECK, *Théorie et pratique de la peinture: Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.
- HERMANIN 1927 = F. HERMANIN, *La Farnesina*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1927.
- HEWLINGS 1995 = R. HEWLINGS, *Chiswick House and Gardens: Appearance and Meaning, in Lord Burlington: Architecture, Art and Life*, a cura di T. Barnard e J. Clark, London-Rio Grande, Hambledon Press, 1995, pp. 1-150.
- HOWELLS 2018 = R. HOWELLS, *Bernardin de Saint-Pierre's "Entretiens" (1773): Rewriting Fontenelle*, «Early Modern French Studies», XL, 2018, pp. 199-209.
- HUME 1987 = D. HUME, *Essays, Moral, Political and Literary*, a cura di E.F. Miller, Indianapolis, Liberty Funds, 1987 («A Liberty Classics Edition»).
- HYMANS 1907 = H. HYMANS, *Catalogue des estampes d'ornement, faisant partie des Collections de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Bruxelles, Lamertin, 1907.
- The Idea of Beauty* 2018 = *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language*, a cura di C. Di Felice, H. Hendrix e P. Bossier, Leiden-Boston, Brill, 2018.
- INFELISE 1989 = M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, FrancoAngeli, 1989 («Saggi di storia», 6) (nuova ed. 2000).
- 1997 = M. INFELISE, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in *Lo spazio del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno (Ravenna, 15-16 dicembre 1995), a cura di M.G. Tavoni e F. Waquet, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126.
- Jacques Callot* 1992 = *Jacques Callot: 1592-1635*, catalogo della mostra (Nancy, Musée Historique Lorrain, 13 giugno – 14 settembre 1992), a cura di P. Choné, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

- JENKINS 2007 = S. JENKINS, *Portrait of a Patron: The Patronage and Collecting of James Brydges 1st Duke of Chandos (1674-1744)*, Burlington, Ashgate, 2007.
- JESSEN 1894 = P. JESSEN, *Katalog der ornamentstich-sammlung des Kunstgewerbe-museums mit 200 abbildungen*, Leipzig, Seemann, 1894.
- JOMBERT 1755 = C.-J. JOMBERT, *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, Jombert, 1755.  
— 1774 = C.-A. JOMBERT, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sebastien Leclerc, chevalier romain*, 2 voll., Paris, Jombert, 1774.
- John Talman 2008 = *John Talman: An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C.M. Sica, New Haven-London, Yale University Press, 2008 («Studies in British Art», 19).
- JONES – WEBB 1655 = I. JONES – J. WEBB, *The Most Notable Antiquity of Great Britain Vulgarly Called STONE-HENG on Salisbury Plain*, London, D. Packeman, 1655.
- 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.
- Les journaux savants* 2013 = *Les journaux savants dans l'Europe des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. Communication et construction des savoirs / Scholarly Journals in Early Modern Europe. Communication and the Construction of Knowledge*, a cura di M. Conforti, P. Delpiano e J. Peiffer, numero monografico di «Archives internationales d'histoire des sciences», LXIII, 2013.
- Katalog der Ornamentstichsammlung* 1939 = *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1939.
- KAUCHER 2015 = G. KAUCHER, *Les Jombert. Une famille de libraires parisiens dans l'Europe des Lumières (1680-1824)*, Genève, Droz, 2015 («Bibliothèque des Lumières», 84).
- KAUFMANN 1949 = E. KAUFMANN, *The Contribution of Jacques-François Blondel to Mariette's Architecture Française*, «The Art Bulletin», XXXI, 1, 1949, pp. 58-59.
- KENNY 2004 = N. KENNY, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- KER 1828 = C.H.B. KER, *Sir Christopher Wren*, s.l., 1828.
- KIEVEN 2008 = E. KIEVEN, *Models of Perfection*, in *John Talman* 2008, pp. 189-209.
- KIMBALL 1936 = F. KIMBALL, *The Development of the 'Cheminée à la royale'*, «Metropolitan Museum Studies», V, 2, 1936, pp. 259-280.  
— 1943 = F. KIMBALL, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1943.
- KIP – KNIJFF 1707 = J. KIP – L. KNIJFF, *Britannia Illustrata, or, Views of Several of the Queens Palaces*, London, Mortier, 1707.
- KITSON 1978 = M. KITSON, *Claude Lorrain. Liber Veritatis*, London, British Museum Publ., 1978.
- KOEPF 2006 = C.J. KOEPF, *Curiosity, Science, and Experiential Learning in the Eighteenth Century*, in *Childhood and Children's Books in Early Modern Europe, 1550-1800*, a cura di A. Immel e M. Witmore, New York-London, Routledge, 2006, pp. 153-180.
- LACOMBE 1752 = J. LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abregé de ce qui concerne l'Architecture, le Sculpture, le Peinture, le Gravure, le Poésie & le Musique*, Paris, Estienne & Fils – Jean-Thomas Hérissant, 1752.  
— 1759 = 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*, Paris, Herissant, 1759.
- LAGERLÖF ROSSHOLM 1990 = M. LAGERLÖF ROSSHOLM, *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, New Haven, Yale University Press, 1990.

- LAGRANGE 1869 = L. LAGRANGE, *Catalogue de l'Œuvre sculpté, peint, dessiné et gravé de Bernard Toro*, «Gazette des Beaux-Arts», XI, 1, 1869, pp. 289-296.
- LAPENTA 2022 = V. LAPENTA, *La Loggia di Galatea: un cantiere di restauro e di valorizzazione, in Il blu egizio dall'antichità al Rinascimento. In ricordo di Mario Torelli*, Atti del Convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 25 febbraio 2021), Roma, Bardi Edizioni, 2022, pp. 67-88.
- LASSELS 1670 = R. LASSELS, *The Voyage of Italy, or, A Compleat Journey through Italy*, Paris, Vincent du Moutier, 1670.
- LASTIC SAINT JAL – JACKY 2010a = G. LASTIC SAINT JAL – P. JACKY, *Desportes*, Saint-Remy-en-l'eau, Hayot, 2010.
- 2010b = G. LASTIC SAINT JAL – P. JACKY, *Desportes: catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Hayot, 2010.
- LAUREATI 2000 = L. LAUREATI, *Manglard, Locatelli e altri. Quadri Rospigliosi riemersi dalle vendite del 1931 e 1932*, in *Paesaggio e figura. Nuove ricerche sulla Collezione Rospigliosi*, a cura di A. Negro, Roma, Campisano Editore, 2000, pp. 37-48.
- LAURENTI 2019 = A. LAURENTI, *Disegni e modelli d'ornato per la decorazione intagliata rococò. Da Parigi a Torino, 1730-1750*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2019 («Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. IV, Ornamento e decorazione», 2) (disponibile on line, URL: <https://www.fondazione1563.it/pdf/4-2-Laurenti.pdf>).
- 2020 = A. LAURENTI, *Intagli rococò. Professionalità ed elaborazione del gusto negli interni del Palazzo Reale di Torino*, Torino, Accademia University Press, 2020 («Prospettive storiche»).
- 2022 = A. LAURENTI, *Nicolas Pineau as a Designer of Ornament Prints*, «The Burlington Magazine», CLXIV, 2022, pp. 864-873.
- LAVEDAN 1975 = P. LAVEDAN, *Histoire de l'urbanisme parisien*, Paris, Collection Nouvelle Histoire de Paris, 1975.
- LA VERGATA 2019 = A. LA VERGATA, *I Lumi e le scienze, in Illuminismo. Storia di un'idea plurale*, a cura di M. Mori e S. Veca, Roma, Carocci, 2019, pp. 59-80.
- LECLERC 1682 = S. LECLERC, *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain*, Paris, T. Jolly, 1669.
- 1682 = [Sébastien Leclerc], *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain, avec un nouvel ordre et une méthode particulière*, Paris 1682.
- 1744 = S. LECLERC, *Traité de géométrie theorique et pratique*, Paris, C.-J. Jombert, 1744.
- LE GOFF 1989 = J. LE GOFF, *Costruzione e distruzione della città murata. Un programma di riflessione e di ricerca*, traduzione di M.C. Coello, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta e J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, 1989 («Grandi opere»), pp. 1-10.
- LEIGH 1700 = C. LEIGH, *The Natural History of Lancashire, Cheshire and the Peak, in Derbyshire: with an Account of the British, Phoenician, Armenian, Greek, and Roman Antiquities in those Parts*, Oxford, Charles Leigh, 1700.
- LEINSTER-MACKAY 2016 = D. LEINSTER-MACKAY, *The Compleat English Gentleman: Perspectives on Defoe's Major Unfinished Work*, «The Journal of Educational Thought», XLIX, 3, 2016, pp. 233-252.
- LE LAY 2004 = C. LE LAY, *Astronomie des dames*, «Dix-huitième siècle», XXXVI, 2004, pp. 303-312.
- LE LORRAIN DE VALLEMONT 1715 = P. LE LORRAIN DE VALLEMONT, *Éloge de Mr Le Clerc, Chevalier romain, dessinateur, et graveur ordinaire du Cabinet du roi*, Paris, Nicolas Caillou, Jean Musier, 1715.

- LEOPARDI 2021 = G. LEOPARDI, *Compendio di storia naturale. Con l'aggiunta del «Saggio di chimica e storia naturale» del 1812*, a cura di G. Polizzi e V. Sordoni, Milano, Mimesis, 2021.
- Leopoldo de' Medici 2017 = *Leopoldo de' Medici principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 novembre 2017 – 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli e M. Sframeli, Livorno, Sillabe, 2017.
- Lernt Zeichnen! 2015 = *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft | 1525-1925*, a cura di M. Heilmann et al., Passau, Dietmar Klinger Verlag 2015.
- LEWIS – SMITH 1961 = *Horace Walpole's Correspondence with George Selwyn, Lord Lincoln, Sir Charles Hanbury, Williams Henry Fox, Richard Edgcumbe*, a cura di W.S. Lewis e R.A. Smith, New Haven-London, Yale University Press, 1961.
- Il libro 2016 = *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braidà e S. Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
- LICHTENSTEIN 1989 = J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- LING 2012 = E. LING, *Vansittart's Print Collection and Two Unrecorded Etchings by Albert Flamen*, «Print Quarterly», XXIX, 2, 2012, pp. 168-172.
- LOCQUENEUX 2016 = R. LOCQUENEUX, *L'électricité au siècle des Lumières: Nollet, Franklin et les autres*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- LOCQUIN 1908 = J. LOCQUIN, *Le paysage en France au début du XVIIIe siècle et l'œuvre de J-B. Oudry*, «Gazette des Beaux-Arts», XL, 1908, pp. 353-380.
- LOMAZZO 1585 = G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- 1975 = G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, II, Firenze, Marchi & Bertolli, 1975 («Raccolta pisana di saggi e studi», 34).
- Lomazzo's Aesthetic Principles* 2020 = *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, a cura di L. Tantardini, Leiden-Boston, Brill, 2020 («Brill's Studies in Intellectual History», 318).
- LOMBARDI 1998 = M. LOMBARDI, *Ragione, pazzia, ordine e caos: Voltaire traduttore di Calderon, in I secoli d'oro e i Lumi: processi di risemantizzazione*, a cura di M.G. Profeti et al., Firenze, Alinea, 1998 («Secoli d'oro», 8), pp. 117-165.
- LORENZINI 1744 = F. LORENZINI, *Poesie*, Napoli, Muziana, 1744.
- LORIZZO 2010 = L. LORIZZO, *Pellegrino Peri: il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010.
- LYNN 2006 = M.R. LYNN, *Popular Science and Public Opinion in Eighteenth-Century France*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2006.
- LYON 2003 = C. LYON, *Antiquities and Art Theory in the Collections of Vicente Victoria, in The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, a cura di J. Fejfer e T. Fischer-Hansen, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2003 («Acta Hyperborea», 10), pp. 481-507.
- MACGREGOR 2001 = W. MACGREGOR, *Illustration and its Afterlife: The Visual Uses of Sébastien Le Clerc's Pratique de la géométrie*, «Visual Resources», XVII, 1, 2001, pp. 37-94.
- MACKY 1714 = J. MACKY, *A Journey through England*, I, London, J. Pemberton, 1714.
- 1722 = J. MACKY, *A Journey through England*, II, London, J. Pemberton, 1722.
- 1723 = J. MACKY, *A Journey through Scotland*, London, J. Pemberton, 1723.

- MANCINI [1617-1621] 1956-1957 = G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, 2 voll., ed. a cura di A. Marucchi, commento di L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957 («Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte», 1).
- MANESSON-MALLET 1702 = A. MANESSON-MALLET, *La Géométrie pratique divisée en quatre livres*, Paris, chez Anisson, 1702.
- MANFREDI 2010 = T. MANFREDI, *Filippo Juvarra: gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010 («Biblioteca blu / Saggi», 3).
- MARCIALIS 1978 = M.T. MARCIALIS, *Fontenelle. Un filosofo mondano*, Sassari, Gallizzi, 1978.
- MARIETTE 1853-1862 = P.-J. MARIETTE, *Abécédario*, a cura di P. de Chennevières e A. de Montaignon, 6 voll., Paris, Dumoulin, 1853-1862.
- The Mark J. Millard* 1993 = *The Mark J. Millard Architectural Collection*, I, *French Books Sixteenth through Nineteenth Centuries*, a cura di D. Wiebenson, New York, Braziller, 1993.
- MARSH 1961 = R. MARSH, *Shaftesbury's Theory of Poetry: The Importance of the "Inward Colloquy"*, «English Literary History», XXVIII, 1, 1961, pp. 54-69.
- MARSY 1746 = F.M. DE MARSY, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres & des architectes célèbres, & une description succincte des plus beaux ouvrages de peinture, d'architecture & de sculpture, soit antiques, soit modernes*, II, Paris, Nevers, Nyon fils – Barrois, 1746.
- MARTINETTI 2018 = S. MARTINETTI, *Filippo Juvarra e il disegno di arredo, da Roma a Torino, in Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanello, Firenze, Leo S. Olschki, 2018 («Fondazione 1563 / Quaderni sull'età e la cultura del Barocco», 1), pp. 63-90.
- MATHIS – PÉPY 2017 = C.-F. MATHIS – E.-A. PÉPY, *La ville végétale. Une histoire de la nature en milieu urbain (France, XVIIe-XXIe siècle)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017.
- MAUBAN 1945 = A. MAUBAN, *L'Architecture française de Jean Mariette*, Paris, Van Oest, 1945.
- MAUGAIN 1923 = G. MAUGAIN, *Fontenelle et l'Italie*, «Revue de Littérature Comparée», III, 1923, pp. 541-601.
- MAZZOTTI 2004 = M. MAZZOTTI, *Newton for Ladies. Gentility, Gender and Radical Culture*, «British Journal for the History of Science», XXXVII, 2004, pp. 119-146.
- McKLIM 2010 = A. McKLIM, «Wild Men” and “Wild Notions”: Challenging Prejudices about Scotland in Early Eighteenth Century Travel Writing, in “What Country's This? And Whither Are We Gone?», Atti del convegno (Aberdeen University, 30 luglio – 2 agosto 2008), a cura di J. Derrick McClure, K. Szatek-Tudor e R.E. Penna, Newcastle, Cambridge Scholars, 2010, pp. 118-134.
- McVEAGH 1978 = J. McVEAGH, *Defoe and the Romance of Trade*, «Durham University Journal», LXX, 1978, pp. 141-147.
- MEAUME 1877 = E. MEAUME, *Sébastien le Clerc et son oeuvre: 1637-1714*, Paris, Baur, 1877.
- MEIJER 1985 = B.W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano, Silvana, 1985.
- MELOSI 1993 = M.V. MELOSI, *The Place of the City in Environmental History*, «Environmental History Review», XVII, 1993, pp. 1-23.
- MENZINI 1688 = B. MENZINI, *Dell'arte poetica*, Firenze, Matini, 1688.
- MÉROT 2009a = A. MÉROT, *Du paysage en peinture dans l'Occident modern*, Paris, Gallimard, 2009 («Bibliothèque illustrée des histoires»).

- 2009b = A. MÉROT, *Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIIe siècle: Poussin et le paysage*, «XVIIIe siècle», CCXLV, 2009, pp. 609-619.
- MESSINA 1981 = M.G. MESSINA, *Natura e cultura: temi nel paesaggio francese del secondo Settecento*, «Ricerche di storia dell'arte», XV, 1981, pp. 5-25.
- MICHEL 1987 = C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 1987 («Histoire et civilisation du livre», 18).
- 1991 = C. MICHEL, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Roma, Boccard, 1991 («Collection de l'École française de Rome», 145).
- 2008 = C. MICHEL, *Le «célèbre Watteau»*, Genève, Droz, 2008 («Bibliothèque des Lumières», 71).
- 2014 = C. MICHEL, *Utilité ou déclaration? Le 'recueil d'ornements' au XVIIIe siècle*, in *Ornements XV-XIX siècles. Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA collections Jacques Doucet*, a cura di L. Fléjou e M. Decrossas, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2014, pp. 208-215.
- 2018 = C. MICHEL, *The Académie royale de peinture et de sculpture: The Birth of the French School, 1648-1793*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018.
- MICHEL – MICHEL 1977 = G. MICHEL – O. MICHEL, *La décoration du Palais Ruspoli en 1715 et la redécouverte de 'Monsù Francesco Borgognone'*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes», LXXXIX, 1977, pp. 265-340.
- MICHEL 1992 = O. MICHEL, *Pittura e pittori del palazzo nel Settecento*, in *Palazzo Ruspoli*, a cura di C. Pietrangeli, Roma, Editalia, 1992, pp. 221-233.
- MIGLIORINI 1966 = E. MIGLIORINI, *Studi sul pensiero estetico del Settecento. Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*, Firenze, Il Fiorino, 1966 («Saggi di estetica e di critica», 1).
- MIGNOSI TANTILLO 1972 = A.M. MIGNOSI TANTILLO, *Restauro alla Farnesina*, «Bollettino d'Arte», s. V, vol. LVII, 1972, pp. 33-43.
- MINUZZI 2014 = S. MINUZZI, *Pasquali, Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014.
- MISSON 1695 = F.M. MISSON, *A New Voyage to Italy: With Curious Observations on Several Other Countries, as: Germany, Switzerland, Savoy, Geneva, Flanders, and Holland; Together with Useful Instructions for Those who Shall Travel Thither*, London, R. Bentley, 1695.
- MOIR 1964 = E. MOIR, *The Discovery of Britain: The English Travellers 1540-1840*, London, Routledge, 1964.
- DE MONTGOLFIER 1957 = B. DE MONTGOLFIER, *Quinze vues de Paris au XVIIIe siècle*, «Bulletin du Musée Carnavalet», X, 2, 1957, pp. 4-12.
- MOREL 2011 = A.-F. MOREL, *Glorious Temples or Babylonian Whores, the Architecture of Stuart Church Building in England through the Lens of Consecration Sermons*, tesi di dottorato, Ghent University, 2011.
- 2016 = A.-F. MOREL, *The Ethics and Aesthetics of Architecture: The Anglican Reception of Roman Baroque Churches*, «Architectural History», IV, 1, 2016, pp. 1-13.
- MORPURGO TAGLIABUE 2002 = G. MORPURGO TAGLIABUE, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2002 («Aesthetica preprint. Supplementa», 11).
- MORRIS 1947 = C. MORRIS, *The Journeys of Celia Fiennes*, London, Cresset Press, 1947 («Cresset Library», 3).

- MORTUREUX 1983 = M.-F. MORTUREUX, *La formation et le fonctionnement d'un discours de vulgarisation scientifique au XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'oeuvre de Fontenelle*, Paris, Didier, 1983.
- MOSSETTI 1987 = C. MOSSETTI, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1987 («Arte in Piemonte», 2), pp. 11-64.
- Mostra di arte antica 1960 = *Mostra di arte antica*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 1960), a cura di I. Belli Barsali, Lucca, Industrie Graf. Lorenzetti & Natali, 1960.
- MOTLEY 1990 = M. MOTLEY, *Becoming a French Aristocrat: The Education of the Court Nobility. 1580-1715*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- MURATORI 1971 = L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971.
- Nature et idéal 2011 = *Nature et idéal: le paysage à Rome 1600 -1650*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo – 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), a cura di F. Cappelletti et al., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.
- NEGRO 1990 = A. NEGRO, *Committenza e produzione artistica nel ducato di Zagarolo dai Ludovisi ai Rospigliosi*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, 2 voll., Roma, Quasar, 1990, II, *Saggi*, pp. 201-237.
- 1996 = A. NEGRO, *Quadri di caccia e di paese: “Monsù Francesco”, “Monsù Leandro” ed altri nella decorazione del Castello Rospigliosi di Maccarese*, in *Artisti e Mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 1996 («Studi sul Settecento Romano», 12), pp. 13-26.
- 1999a = A. NEGRO, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma, Nuova Argos Ed., 1999.
- 1999b = A. NEGRO, *Le residenze periferiche: “Monsù Francesco Borgognone” e “Monsù Vischer fiammingo” a Zagarolo, San Cesareo e Maccarese*, in *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento. Edizione ampliata e aggiornata*, a cura di A. Negro, Roma, Campisano Editore, 1999, pp. 114-121.
- 2002 = A. NEGRO, *Bernini e il bel composto: la cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Roma, Campisano Editore, 2002.
- NEGRONI 1992 = F. NEGRONI, *Regesto documentario*, in *Alessio De Marchis* 1992, pp. 1-5.
- NEGRUZZO 2019 = S. NEGRUZZO, *Tarugi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2019, pp. 106-107.
- NIDERST 1984 = A. NIDERST, *Fontenelle et la science de son temps*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CCVIII, 1984, pp. 171-178.
- NIKLAUS 1985 = R. NIKLAUS, *Fontenelle as a Model for the Transmission and Vulgarisation of Ideas in the Enlightenment*, in *Voltaire and His World: Studies Presented to W.H. Barber*, a cura di R.J. Howells et al., Oxford, Voltaire Foundation, 1985, pp. 167-187.
- NOLLET 1738 = J.-A. NOLLET, *Programme ou Idée générale d'un cours de physique expérimentale*, Paris, Le Mercier, 1738.
- 1746 = J.-A. NOLLET, *Lezioni di fisica sperimentale*, Venezia, per Giambattista Pasquali, 6 voll., 1746-1756 (ed. or. Paris, Guérin, 1743-1764).

- 1780 = J.-A. NOLLET, *L'arte dell'esperienze: o Avvisi agli amatori della fisica opera del signor abbate Nollet, che serve di compimento alle lezioni di fisica sperimentale dello stesso autore [...]*, 4 voll., Cesena, per Gregorio Biasini all'insegna di Pallade, 1780-1782 (ed. or. Paris, Durand, 1770).
- 1783 = J.-A. NOLLET, *L'arte dell'esperienze: o Avvisi agli amatori della fisica opera del signor abate Nollet [...]* che serve di compimento alle lezioni di fisica sperimentale dello stesso autore, Venezia, presso Leonardo e Giammaria Bassaglia, 1783 (ed. or. Paris, Durand, 1770).
- Notizie di pittura 2018 = *Notizie di pittura raccolte da padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Universitalia, Roma 2018 («Horti Hesperidum / Collana Fonti e testi», 24).
- Œuvres de Voltaire* 1826a = *Œuvres complètes de Voltaire [...]*. Dictionnaire philosophique, t. III, Paris, Delangle Frères, 1826.
- OLIN 2013 = M. OLIN, *Nicodemus Tessin the Younger and the De Rossi Books: A Vision of Roman Architecture in Eighteenth-Century Sweden*, in *Studio d'architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma, Quasar, 2013, pp. 185-211.
- 2014 = M. OLIN, *An Italian Architecture Library Under the Polar Star: Nicodemus Tessin the Younger's Collection of Books and Prints*, «Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm», XX, 2013 (2014), pp. 109-118.
- ONUUF 2018 = A. ONUUF, *The Small Landscape Prints in Early Modern Netherlands*, London-New York, Routledge, 2018.
- D'ORGEIX 2016 = E. D'ORGEIX, *The Engineer, the Royal Academies, and the Drawing of Maps and Plans in the Early Modern Period*, in *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, a cura di C. Muñoz, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016 («Lecciones Juanelo Turriano de historia de la ingeniería»), pp. 315-330.
- OTTANI CAVINA 2001 = A. OTTANI CAVINA, «...les enfants gâtés de la Nature». *Dal paesaggio alla natura*, in *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 3 aprile – 9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre – 9 dicembre 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Milano, Electa, 2001, pp. XXI-XXXV.
- OZOUF-MARIGNIER 1992 = M.-V. OZOUF-MARIGNIER, *L'environnement vu par des notables locaux à la fin du XVIIIe siècle*, in *Du milieu à l'environnement: pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, a cura di M.-C. Robic et al., Paris, Economica, 1992, pp. 57-88.
- OZ-SALZBERGER 2008 = F. OZ-SALZBERGER, *The Enlightenment in Translation: Regional and European Aspects*, «European Review of History», XIII, 2008, pp. 385-409.
- Il Palazzo Chigi Zondadari* 2009 = *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia. Architettura e decorazione di un palazzo barocco*, a cura di M. Eichberg e F. Rotundo, San Quirico d'Orcia, Editrice Donchisciotte, 2009.
- Il Palazzo dell'Università di Torino* 2004 = *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, a cura di A. Quazza e G. Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2004 («Arte in Piemonte», 18).
- Palazzo Reale a Torino* 2016 = *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino, Editris Duemila, 2016 («Studi di storia dell'arte»).
- PALMER 2002 = E. PALMER, *Pangloss Identified*, «French Studies Bulletin», LXXXIV, 2002, pp. 7-10.

- PARKE 1925 = J. PARKE, *Travel in England in the Seventeenth Century*, Milford, Praeger, 1925.
- PASTA 2014 = R. PASTA, *Mediazioni e trasformazioni: operatori del libro in Italia nel Settecento*, «Archivio Storico Italiano», CLXXII, 2014, pp. 311-354.
- PERINI FOLESANI 2016 = G. PERINI FOLESANI, *A proposito di Roger de Piles*, in *Roger de Piles, Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani e S. Costa, Firenze, Leo S. Olschki, 2016 («Biblioteca del CURAM. Centro Universitario per la Ricerca Avanzata nella Metodologia storico-artistica», 2), pp. 1-135.
- PETTERUTI PELLEGRINO 2019 = P. PETTERUTI PELLEGRINO, *L'idea di ben sonettare. Le rime di Angelo Di Costanzo negli scritti critici e teorici di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia* 2019, pp. 109-128.
- PICON 1989 = A. PICON, *Esthétique et rationalité technique: le paysage des ingénieurs au XVIIIe siècle*, «Monuments historiques», CLXII, 1989, pp. 15-17.
- PIERI 1983 = M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana Editrice, 1983 («Biblioteca di cultura / Saggi»).
- PIERRETTE 1978 = J.-R. PIERRETTE, *Inventaire général des gravures de l'Ecole française. L'oeuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1978.
- PIETRABISSA 2018 = C. PIETRABISSA, *Paysages savants: les environs de Paris dans les arts graphiques et les guides imprimés*, «Dix-huitième siècle», L, 2018, pp. 57-70.
- 2021 = C. PIETRABISSA, *Disegni di natura urbana. L'immagine dei dintorni di Parigi all'inizio del Settecento*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2021 («Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. VI, Paesaggio e natura (1680-1750)», 4) (disponibile on line, URL: [https://www.fondazione1563.it/pdf/ASECB\\_Pietrabrissa\\_IIB.pdf](https://www.fondazione1563.it/pdf/ASECB_Pietrabrissa_IIB.pdf)).
- 2022 = C. PIETRABISSA, *Learning to See: Optics and Landscape Drawing at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture around 1700*, in *L'art de l'Ancien Régime: sortir du rang!*, a cura di T. Kirchner, S. Raux e M. Schneider, Paris, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 2022, pp. 285-308.
- PIGNATELLI 1680 = S. PIGNATELLI, *Quanto più alletti la bellezza dell'animo che la bellezza del corpo*, Roma, Bernabò, 1680.
- DE PILES 1677 = R. DE PILES, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugemens qu'on doit faire des Tableaux*, Paris, Nicolas Langlois, 1677.
- 1684 = R. DE PILES, *Les Premiers Elemens de la Peinture pratique, enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique, dessinées et gravées par J-B Corneille, peintre de l'Académie Royale*, Paris, Nicolas Langlois, 1684.
- 1699 = R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, C. de Sercy, 1699.
- 1708 = R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.
- 1766a = R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Amsterdam-Lipsia, Arkstee e Merkus, 1766.
- 1766b = R. DE PILES, *Oeuvres diverses de M. de Piles de l'Académie royale de peinture et sculpture. Tome second. Contenant le Cours de peinture par principes*, Amsterdam-Lipsia, Arkstee e Merkus, 1766.
- PINO 1548 = P. PINO, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuouamente dato in luce*, Venezia, Paolo Gherardo, 1548.

- PIO [1724] 1977 = N. PIO, *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti* [1724], ed. a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977 («Studi e testi / Biblioteca Apostolica Vaticana», 278).
- PIZZONI 2015 = M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di Vasari*, in *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti e S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015 («Studi e testi / Biblioteca Apostolica Vaticana», 495), pp. 55-222.
- POLIZZI 2005 = G. POLIZZI, *Spettacolo senza spettatore. Dalla «pietade illuminata» al Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, «Rivista di Storia della Filosofia», II, 2005, pp. 269-310.
- PONS 1986 = B. PONS, *De Paris à Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986.
- POPE 1731 = A. POPE, *Of False Taste: An Epistle to the Right Honourable Richard Earl of Burlington. Occasion'd by his Publishing Palladio's Designs of the Baths, Arches, Theatres, &c. Of Ancient Rome*, London, L. Gilliver, 1731.
- PORT 1986 = M.H. PORT, *The Commission For Building Fifty New Churches: The Minute Books, 1711-27. A Calendar*, London, Record Office Society, 1986.
- PORTOGHESI 1966 = P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra illuminismo e rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966.
- Le postille* 2016 = *Le postille di padre Resta alle Vite di Baglione: omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia e M.R. Pizzoni, Milano, Officina Libraria, 2016 («Saggi in Officina»).
- PRÉAUD 1980 = M. PRÉAUD, *Inventaire du fonds français: graveurs du XVIIe siècle*, t. VIII-t. IX Sébastien Leclerc, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1980.
- 2008 = M. PRÉAUD, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, t. XIII, Pierre Lepautre, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.
- CASSELLE – GRIVEL – LE BITOUZÉ 1987 = M. PRÉAUD, P. CASSELLE, M. GRIVEL, C. LE BITOUZÉ, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.
- Procès-verbaux* 1880 = *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*, t. III, 1689-1704, Paris, J. Baur, 1880.
- Procès-verbaux* 1881 = *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*, t. IV, 1705-1725, Paris, J. Baur, 1881.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Fondo Pio*, in *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Farnesina, 16 dicembre 1976 – 15 gennaio 1977), a cura di M. Catelli Isola, Roma, De Luca, 1976, pp. 14-25.
- 1983 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Drawings from the Collection of Nicola Pio in Rome*, «Master Drawings», XXI, 1983, pp. 135-151.
- 1988 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXIII, 52, 1988, pp. 67-80.

- 1999 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del Barocco*, catalogo della mostra (Comunanza, Palazzo Pascali, 8 maggio – 22 agosto 1999), a cura di G. De Marchi, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 107-115.
- 2001 (2002) = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a padre Sebastiano Resta*, «Paragone. Arte», s. III, LII, 2001 (2002), pp. 60-86.
- 2004 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Lorenzo e Neri Corsini collezionisti di disegni*, in *La collezione del principe da Leonardo a Goya, disegni e stampe della raccolta Corsini*, a cura di E. Antetomaso e G. Mariani, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, pp. 32-47.
- 2013 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prospero Valenti Rodinò e M.R. Pizzoni, Roma, Campisano Editore, 2013 («Saggi di storia dell'arte», 25), pp. 11-44.
- PUJOL 1993 = S. PUJOL, *Science et sociabilité dans les dialogues de vulgarisation scientifique au XVIII<sup>e</sup> siècle (de Fontanelle à l'abbé Pluche)*, in *Diffusion du savoir et affrontement des idées 1600-1700*, Montbrison, Association du Centre Culturel de la Ville de Montbrison, 1993, pp. 79-95.
- PULLINS 2016 = D.E. PULLINS, *A New Watteau Drawing after an Italian Landscape, Discovered in the Musée des Arts Décoratifs, Paris*, «Master Drawings», LIV, 2016, pp. 63-66.
- Punkt, Punkt, Komma, Strich*. 2014 = *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa / ca. 1525-1925*, a cura di M. Heilmann et al., Passau, Dietmar Klinger Verlag 2014.
- PY 2001 = B. PY, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001 («Notes et documents des Musées de France», 36).
- 2007 = B. PY, *Everhard Jabach: Supplement of Identifiable Drawings from the 1695 Estate Inventory*, «Master Drawings», XLV, 2007, 1, pp. 5-37.
- QUILICI 1988 = P. QUILICI, *Legatura dal Quattrocento al Novecento: catalogo*, Brindisi, Edizione Amici della 'A. De Leo', 1988.
- 1991 = P. QUILICI, *La legatura romana dal Rinascimento al Barocco*, in *Legatura romana barocca*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, 4 aprile – 9 maggio 1991), Roma, Ed. Carte Segrete, 1991, pp. 15-26.
- 1992 = P. QUILICI, *Legatura romana barocca: 1565-1700, Palazzo Braschi*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», s. VI, 1992, pp. 140-144.
- RABBONI 1989 = R. RABBONI, *La Colonia Renia: nuovi studi sull'Arcadia bolognese*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XVIII, 2, 1989, pp. 459-477.
- Raffaello in Villa Farnesina 2020 = Raffaello in Villa Farnesina. Galatea e Psiche*, a cura di A. Sgamellotti, V. Lapenta, C. Anselmi e C. Seccaroni, Roma, Bardi Edizioni, 2020.
- RALPH 1734 = J. RALPH, *A Critical Review of the Public Buildings, Statues and Ornaments In, and about London and Westminster: To which is Prefix'd, the Dimensions of St. Peter's Church at Rome, and St. Paul's Cathedral at London*, London, C. Ackers, 1734.
- REGNAULT 1729 = N. REGNAULT, *Les entretiens physiques d'Ariste et d'Eudoxe, ou physique nouvelle en dialogues, qui renferme précisément ce qui s'est découvert de plus curieux et de plus utile dans la nature*, Paris, Musier, 1729.
- REY 2014 = A.L. REY, *La littéralisation de la science newtonienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une littérature pour les dames?*, in *Littérature et Science: Archéologie d'un litige (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di P. Chométy e J. Lamy, «Littératures Classiques», LXXXV, 2014, pp. 303-326.

- RIBOULLAULT 2015 = D. RIBOULLAULT, *De la pratique au mythe: la figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain*, in *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, a cura di A.-L. Imbert, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015 («Histoire de l'art», 21), pp. 147-168.
- 2018 = D. RIBOULLAULT, *L'artiste en berger d'Arcadie: le paysage «d'après nature» de Dürer à Poussin*, in *Arte dal naturale 2018*, pp. 177-208.
- RICUPERATI 1976 = G. RICUPERATI, *Giornali e società nell'Italia dell'«ancien régime» (1668-1789)*, in *Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, 7 voll., Roma-Bari, Laterza, 1976-2002, I, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di C. Capra, V. Castronovo e G. Ricuperati, 1976, pp. 67-372.
- RIGA 2018 = P.G. RIGA, *Spilimbergo, Irene di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 605-607.
- Rime degli Arcadi 1716-1781* = *Rime degli Arcadi*, XIV, Roma, Antonio Rossi, 1716-1781.
- RISKIN 2002 = J. RISKIN, *Dimostrazioni e intrattenimento*, in *Storia della scienza*, a cura di S. Petruccioli, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2001-2004, VI, *L'Età dei Lumi*, 2002, pp. 139-143.
- RIZZO 2016 = A. RIZZO, *Di «Gallico, E Venezian carattere». La Gerusalemme Liberata di Carle Vanloo per il Gabinetto del Pregadio nell'Appartamento d'Inverno del Re*, in *Palazzo Reale a Torino 2016*, pp. 115-121.
- ROBERT-DUMESNIL 1835-1871 = A.-P.-F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, 11 voll., Paris, Allouard, 1835-1871.
- ROCHE 1987 = D. ROCHE, *The People of Paris: An Essay in Popular Culture in the 18th Century*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987.
- Rococo 1984* = *Rococo: Art and Design in Hogarth's England*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 16 maggio – 30 settembre 1984), a cura di M. Snodin, London, Trefoil Books, 1984.
- ROETHLISBERGER 1961 = M. ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain: The Paintings*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1961 («Yale Publications in the History of Art», 13).
- 1968 = M. ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain: The Drawings*, 2 voll., Berkeley, University of California Press, 1968 («California Studies in the History of Art», 8).
- 1986 = M. ROETHLISBERGER, *The Drawing Collection of Prince Livio Odescalchi*, «Master Drawings», XXII-XIV, 1, 1985-1986 (1986), pp. 5-30.
- ROGERS 1975 = P. ROGERS, *Samuel Richardson and Defoe's 'Tour' (1738): The Evidence of Bibliography*, «Studies in Bibliography», XXVIII, 1975, pp. 305-307.
- 1998 = P. ROGERS, *The Text of Great Britain: Theme and Design in Defoe's Tour*, Newark, University of Delaware Press, 1998.
- 2011 = P. ROGERS, *Embedding and Embodying the Nation: Textual Practice and Form in "A Tour thro' Great Britain"*, in *Positioning Daniel Defoe's Non-Fiction: Form, Function, Genre*, a cura di A. Mäkikalli e A.K.E. Mueller, Newcastle, Cambridge Scholars, 2011, pp. 61-79.
- ROISECCO 1725 = G. ROISECCO, *Roma ampliata e rinnovata, o sia, Nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edificii notabili che sono in essa [...] e delle cose più celebri, che erano nell'antica Roma*, Roma, Stamp. Pietro Ferri, 1725.
- ROLAND MICHEL 1994 = M. ROLAND MICHEL, *Le paysage au XVIIIe siècle: théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique*, in *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*,

- Atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), a cura di C. Legrand, J.-F. Méjanès e E. Starcky, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 211-239.
- 1987 = M. ROLAND MICHEL, *Le dessin français au XVIIIe siècle*, Fribourg, L'Office du Livre, 1987.
- Roma e gli artisti stranieri 2018 = *Roma e gli artisti stranieri: integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A. Varela Braga e T.-L. True, Roma, Artemide, 2018 («Pensieri ad Arte», 1).
- ROMANO 1978 = G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978 («Piccola Biblioteca Einaudi», 349).
- ROSSINI 1693 = P. ROSSINI, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, quali di presente si vedono*, Roma, Gio. Molo, 1693.
- 1725 = P. ROSSINI, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Roma, Zanobi Stampatore, 1725.
- ROVERE 1858 = C. ROVERE, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, Botta, 1858.
- ROWELL 2004 = C. ROWELL, *A Louis XIV polychrome Boulle marquetry bureau by the 'Maître du bureau de l'électeur' at Saltram*, «Furniture History», 2004, pp. 20-46.
- RUDOLPH 1989 = S. RUDOLPH, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, «Labyrinthos», VII-VIII, 13/16, 1988-1989, pp. 223-266.
- RUGGERI 2019 = M.B. RUGGERI, *Aspetti tecnico-esecutivi e giudizi critici sulla pittura murale barocca attraverso il notebook di Richard Symonds (1649-1651)*, in *In Corso d'Opera 3: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Atti del convegno (Roma, Palazzo Corsini; MLAC Sapienza, 12-13 aprile 2018), a cura di A. Bertuzzi, G. Pollini e M. Rossi, Roma, Campisano Editore, 2019, pp. 111-117.
- RUSSO 2019 = E. RUSSO, *La ricezione di Tasso e del Barocco nella prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia 2019*, pp. 129-144.
- RUYSCHAERT 1992 = J. RUYSCHAERT, *Les Frères Andreoli relieurs des Chigi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1992.
- SACCHETTI LELLI 2005 = L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes: Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze, Aska, 2005 («Ad fontes», 4).
- SAFARIK 1999 = E.A. SAFARIK, *Palazzo Colonna*, Roma, De Luca, 1999.
- SALERNO 1976 = L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, 2 voll., Roma, Ugo Bozzi Editore, 1976.
- SANDRART 1675 = J. VON SANDRART, *L'Academia Todeca della Architectura Sculptura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste*, 1. Teil, Norimberga, Johann-Philipp Miltenberger, 1675.
- SANTUCCI 2016 = G. SANTUCCI, *I disegni della Collezione Talman nell'Ashmolean Museum di Oxford*, tesi di dottorato, Università di Pisa, 2016.
- 2019a = G. SANTUCCI, «To Give a Lively Idea of the Italian Gusto». *Collezionismo di disegni e stampe e gusto decorativo barocco nell'Inghilterra degli Ultimi Stuart*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2019 («Collana di Alti Studi sull'età e la cultura del Barocco. IV, Ornamento e decorazione. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti», 4) (disponibile on line, URL: <https://www.fondazione1563.it/pdf/4-4-Santucci.pdf>).
- 2019b = G. SANTUCCI, *William e John Talman e il gusto dei marmi colorati nell'Inghilterra degli ultimi Stuart*, in *I colori del marmo*, Atti del convegno (Pisa, 15-16 febbraio 2018), a cura di C. Giometti e C.M. Sicca, Pisa, Pisa University Press, 2019, pp. 163-184.

- 2023 = G. SANTUCCI, *Tra Jones e Burlington. I disegni di Palladio nella collezione Talman*, «Annali di Architettura», XXXV, 2023, di prossima pubblicazione.
- SAPORI 2017 = G. SAPORI, *La presenza degli artisti nordici a Roma (1530-1630). Alcune osservazioni su costanti e variabili*, in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, a cura di S. Cabibbo e A. Serra, Roma, RomaTre Press, 2017, pp. 179-196.
- 2018 = G. SAPORI, *Brill, Rubens, Elsheimer: integrazione, centralità, marginalità nella metropoli*, in *Roma e gli artisti stranieri 2018*, pp. 175-186.
- SCHLEIF 2010 = C. SCHLEIF, *Albrecht Dürer Between Agnes Frey and Willibald Pirckheimer*, in *The Essential Dürer*, a cura di L. Silver e J. Chipps Smith, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, pp. 185-205, 267-271.
- SCHOFIELD 2016 = J. SCHOFIELD, *St Paul's Cathedral: Archaeology and History*, Oxford, Oxford, 2016.
- SCHONHORN 1991 = M. SCHONHORN, *Defoe's Politics: Parliament, Power, Kingship and Robinson Crusoe*, New Haven, Cambridge University Press, 1991 («Cambridge Studies in Eighteenth-Century English Literature and Thought», 9).
- SCHREIBER JACOBY 1979 = B. SCHREIBER JACOBY, *A Landscape Drawing by François Boucher after Domenico Campagnola*, «Master Drawings», XVII, 1979, pp. 261-272, 322.
- SCIALLA 1989 = G.L. SCIALLA, *L'enciclopedia dell'uomo e della natura. L'opera dell'abate Pluche*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», XXIII, 1989, pp. 217-295.
- Science and Spectacle* 2008 = *Science and Spectacle in the European Enlightenment*, a cura di B. Bensaude-Vincent e C. Blondel, Aldershot, Ashgate, 2008 («Science, Technology and Culture, 1700-1945»).
- Scienza e letteratura* 1984 = *Scienza e letteratura della cultura italiana del Settecento*, Atti del convegno (Bologna, 31 marzo – 3 aprile 1982), a cura di R. Cremante e W. Tega, Bologna, il Mulino, 1984.
- Scienziati del Settecento* 1983 = *Scienziati del Settecento*, a cura di M.L. Altieri Biagi e B. Basile, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1983 («Letteratura italiana», 45).
- SCOTT 1995 = K. SCOTT, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.
- 2006 = K. SCOTT, *Reproduction and Reputation: François Boucher and the Formation of Artistic Identities*, in *Rethinking Boucher*, a cura di M. Hyde e M. Ledbury, Los Angeles, Getty Publications, 2006 («Issues & Debates», 15), pp. 91-132.
- SERENI 1961 = E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1961 («Collezione storica»).
- Sfida al Barocco* 2020 = *Sfida al Barocco. 1680-1750: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra (Venaria, Reggia, 13 marzo – 14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep Editori, 2020.
- SQUARO 1738 = E. SQUARO, *Dissertazione sopra le aurore boreali [...]*, Venezia, Bassaglia, 1738.
- 1756 = E. SQUARO, *Specimen physico-geometricum de terraemotu ad architecturae utilitatem concinnatum*, Venezia, G. Recurti, 1756.
- 1761 = E. SQUARO, *Dissertazione epistolica intorno al ravvivar i sommersi, e del giudicar fino a quanto la vita possa dilungarsi sott'acqua*, Venezia, Bassaglia, 1761.
- SICCA 2008 = C.M. SICCA, *The Making and Unraveling of John Talman's Collection of Drawings*, in *John Talman 2008*, pp. 1-76.

- SMENTEK 2014 = K. SMENTEK, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, Ashgate, 2014 («Studies in Art Historiography», 6).
- SOO 1999 = L.M. SOO, *Wren's Tracts on Architecture and Other Writing*, New Haven, Cambridge University Press, 1999.
- SORDONI 2018 = V. SORDONI, *Il giovane Leopardi, la chimica e la storia naturale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018 («Letture di pensiero e d'arte», 121).
- SORGONI 2002 = T. SORGONI, *Il restauro marattesco: progettazione e tecnica*, in *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, a cura di R. Varoli-Piazza, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 297-327.
- SORTE 1580 = C. SORTE, *Osservazioni nella pittura*, Venezia, Girolamo Zenaro, 1580.
- SPATARO 2020 = E. SPATARO, *Lo studio degli alberi nei 'capitoli aggiunti' degli apografi leonardeschi*, in *Monza illustrata. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*, a cura di R. Delmofo e A. Di Gennaro, Roma, Aracne, 2020, pp. 77-98.
- 2021a = E. SPATARO, *Il Cours de peinture de Roger de Piles. La teoria della pittura di paesaggio nel primo Settecento*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2021 («Collana Alti studi sull'età e la cultura del Barocco. VI, Paesaggio e natura (1680-1750)», 5) (disponibile on line, URL: <https://www.fondazione1563.it/pdf/E-Spataro-Il-Cours-de-peinture-di-de-Piles-Fondazione-1563-2021.pdf>).
- 2021b = E. SPATARO, *Pittura di paesaggio e scenografia teatrale. Teoria e pratica artistica (1580-1640)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2021.
- SPEAR 2016 = R.E. SPEAR, *Dipingere per profitto: le vite economiche dei pittori nella Roma del Settecento*, Roma, Campisano Editore, 2016 (ed. or. New Haven, Yale University Press, 2010).
- Spectacle de la Nature 1732-1750* = N.-A. Pluche, *Le Spectacle de la nature, ou entretiens sur les particularites de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propes à rendre les jeunes-gens curieux et à leur former l'esprit*, Paris, chez la Veuve Estienne (poi chez la Veuve Estienne et fils), 1732-1750.
- SPIRITI 2017 = A. SPIRITI, *Fontana e gli Odescalchi*, in *Carlo Fontana 2017*, pp. 52-58.
- STURT 1707 = A. POZZO, *Rules and Examples of Perspective proper for Painters and Architects*, ed. con traduzione e riduzione a cura di J. Sturt, London, Benj. Motte, 1707.
- SUTHERLAND 1964 = A.B. SUTHERLAND, *The Decoration of San Martino ai Monti, I-II*, «The Burlington Magazine», CVI, 1964, pp. 58-69, 115-120.
- 2009 = S., Mellini, Savo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 346-349.
- Taddeo and Federico Zuccaro 2007* = *Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-brothers in Renaissance Rome*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 10 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di J. Brooks, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.
- TAILLARD 2004 = C. TAILLARD, *La décoration des appartements du palais Soubise et l'achèvement de l'hotel de Rohan-Strasbourg*, in P. BÉCHU – C. TAILLARD, *Les Hotels de Soubise et de Rohan-Strasbourg*, Paris, Somogy, 2004, pp. 321-422.
- TALAS 2012 = S. TALAS, *La fisica nel Settecento: nuove lezioni, spettacolo, meraviglia*, in *Laura Bassi. Emblema e primato nella scienza del Settecento / Laura Bassi: Emblem and Primacy in Settecento Science*, a cura di L. Cifarelli e R. Simili, Bologna, Editrice Compositori, 2012, pp. 59-70.
- Il teatro di tutte le scienze e le arti 2011* = *Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, catalogo della mostra

- (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre – 29 gennaio 2012), a cura di I. Massabò Ricci, S. Pettenati e M. Carassi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2011.
- TESSIN [1712] 2000 = N. TESSIN, *Catalogue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux arts, & des sciences appartenant au Baron Tessin [1712]*, ed. a cura di P. Bjurström e M. Snickare, Stockholm, Nationalmuseum, 2000.
- TESTA 2002 = L. TESTA, *Le vicende storiche della loggia attraverso le ricerche documentarie, in Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, a cura di R. Varoli-Piazza, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 418-431.
- TEYSSÈDRE 1965 = B. TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1965 («Bibliothèque des Arts», 13).
- THORNTON 1978 = P. THORNTON, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England France & Holland*, New Haven-London, Yale University Press, 1978 («Studies in British Art»).
- TIBERIA 2010 = V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Clemente XI a Pio VI*, Galatina, Congedo, 2010 («Fonti medievali e moderne. Università del Salento. Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia», 14).
- TITI 1763 = F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Marco Pagliarini, 1763.
- TOESCA 1952 = I. TOESCA, *Alessandro Galilei in Inghilterra*, «English Miscellany», III, 1952, pp. 190-220.
- 1960 = I. TOESCA, G.B. Crescenzi, *Crescenzo Onofri (e anche Dughet, Claude e G.B. Muti)*, «Paragone. Arte», s. XI, CXXV, 1960, pp. 51-59.
- TOMIATO 2004 = M. TOMIATO, *Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria: le raccolte di disegni e stampe nell'Ottocento. Accrescimento, conservazione e intenti di valorizzazione*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino 2004*, pp. 291-300.
- TORLAIS 1987 = J. TORLAIS, *Un physicien au Siècle des Lumières: l'Abbé Nollet 1700-1770*, Paris, Jonas Éditions, 1987<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1954).
- TORTAROLO 1999 = E. TORTAROLO, *L'Illuminismo. Ragioni e dubbi della modernità*, Roma, Carocci, 1999 («Studi superiori», 378).
- TOWNSEND 2013 = D. TOWNSEND, *Hume's Aesthetic Theory: Taste and Sentiment*, London-New York, Routledge, 2013 («Routledge Studies in Eighteenth-Century Philosophy», 2).
- Traduzioni e circolazione delle idee 2007 = Traduzioni e circolazione delle idee nella cultura europea tra '500 e '700*, Atti del convegno (Firenze, Dipartimento degli studi storici e geografici, 22-23 settembre 2006), a cura di G. Imbruglia, R. Minuti e L. Simonutti, Napoli, Bibliopolis, 2007 («Identità e alterità nell'Europa moderna», 2).
- TRAMELLI 2017 = B. TRAMELLI, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'arte della pittura: Color, Perspective and Anatomy*, Leiden-Boston, Brill, 2017 («Nuncius Series», 1).
- TRINKLE 1997 = D. TRINKLE, *Noël-Antoine Pluche's Le Spectacle de la Nature: An Encyclopaedic Best Seller*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXXXVIII, *Miscellany*, a cura di A. Strugnell, Oxford, The Voltaire Foundation, 1997, pp. 93-134.
- TURCOT 2007 = L. TURCOT, *La fonction de la promenade dans les récits de voyage à Paris, «Dix-huitième siècle»*, XXXIX, 1, 2007, pp. 521-541.
- 2010 = L. TURCOT, *Promenades et flâneries à Paris du XVIIIe au XXIe siècles. La marche comme construction d'une identité urbaine*, in *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, a cura di R. Thomas, Paris, Ed. des Archives Contemporaines, 2010, pp. 65-84.

- TURNER 1999 = N. TURNER, *Roman Baroque Drawings, c. 1620 to c. 1700*, 2 voll., London, British Museum, 1999.
- 2022 = N. TURNER, *The Villa Farnesina: Palace of Venus in Renaissance Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.
- VAN DAMME 2016 = S. VAN DAMME, *Du cabinet de curiosités aux collections spécialisées, in L'Europe des science et des techniques. Un dialogue des savoirs, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, a cura di L. Hilaire-Pérez, F. Simon e M. Thébaud-Sorger, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2016, pp. 171-178.
- VAROLI-PIAZZA 1985 = R. VAROLI-PIAZZA, *Tecnica di esecuzione di alcuni affreschi della Farnesina*, «Racar», XII, 1985, pp. 154-160.
- 1990 = R. VAROLI-PIAZZA, *La "considerazione" della Loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti a Hermanin*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV corso internazionale di alta cultura, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, pp. 565-586.
- VASSÁNYI 2010 = M. VASSÁNYI, *Religious Awe at the Origin of Eighteenth-Century Physico-Theology*, in *Philosophy Begins in Wonder: An Introduction to Early Modern Philosophy, Theology, and Science*, a cura di M. Funk Deckard, P. Losonczi, Eugene (Oregon), Pickwick Publication, 2010, pp. 72-104.
- VENTRA 2019 = S. VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma nel secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Firenze, Leo S. Olschki, 2019.
- 2020 = S. VENTRA, *Stili, modelli e accademie a Roma*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 133-142.
- Villa della Regina 2005 = *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. Caterina e C. Mossetti, Torino, Allemandi, 2005 («Archivi di arti decorative»).
- VIOLA 2001 = C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001 («Università degli Studi di Verona / Dipartimento di romanistica», 6).
- VITTORIA 1703 = V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice, per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, Roma, Zenobi, 1703.
- WACHENHEIM 2013 = P. WACHENHEIM, *Collectionner le dessin de graveur au XVIII<sup>e</sup> siècle: les 'Sébastien Leclerc' de Charles-Antoine Jombert, disjecta membra*, in *Dessiner pour graver, graver pour dessiner*, a cura di C. Hattori, Paris, Salon du Dessin, 2013.
- WARWICK 1997 = G. WARWICK, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», LXXIX, 1997, pp. 630-646.
- 2000 = G. WARWICK, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2000.
- WAT 2017 = P. WAT, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017.
- WEIGERT 1961 = R.-A. WEIGERT, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque nationale, Département des estampes*, t. IV, *Ecman-Giffart*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1961.
- 1968 = R.-A. WEIGERT, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque nationale, Département des estampes*, t. V, *Gilibert-Jousse*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968.
- WETZELS 1992 = W. WETZELS, *Newton for the Ladies. Algarotti's Popularization of Newton's Optics*, «Transactions of the International Congress of the Enlightenment», VIII, 1992, pp. 1152-1155.

- WHITELEY 2011 = J. WHITELEY, *Claude's Drawings, in Claude Lorrain, in Enchanted Landscapes*, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 6 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. Sonnabend e J. Whiteley, Oxford, Ashmolean Museum, 2011, pp. 57-63.
- WHITFIELD 2001 = C. WHITFIELD, *Ritrattistica: dal "ritratto semplice" alla Ressemblance Parlante, in Il genio di Roma, 1592-1623*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 20 gennaio – 16 aprile 2001; Roma, Palazzo Venezia, 10 maggio – 31 luglio 2001), a cura di B.L. Brown, Roma, Rizzoli, 2001, pp. 140-171.
- WILKE 2016 = T. WILKE, *Innendekoration. Graphische Vorlagen und theoretische Vorgaben für die wandfeste Dekoration von Appartements im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich*, 2 voll., München, Scaneg Verlag, 2016.
- William Kent 2013 = *William Kent: Designing Georgian Britain*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 22 marzo – 13 luglio 2014), a cura di S. Weber, London, V&A Publishing, 2013.
- WITHERS 2007 = C.W. WITHERS, *Placing the Enlightenment: Thinking Geographically about the Age of Reason*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007
- 2009 = C.W. WITHERS, *Place and the 'Spatial Turn' in Geography and History*, «Journal of the History of Ideas», LXX, 2009, pp. 637-658.
- WITTMAN 1997 = R. WITTMAN, *Una «rivoluzione della lettura» alla fine del XVIII secolo?*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995 («Storia e società»), pp. 337-369.
- Wonders and the Order of Nature 1998 = *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, a cura di L. Daston e K. Park, New York, Zone Books, 1998.
- WOOD 1996 = J. WOOD, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», XXXIV, 1, 1996, pp. 3-71.
- WREN 1750 = C. WREN – C. WREN JR. – S. WREN, *Parentalia, or, Memoirs of the Family of the Wrens. Compiled, by his son Christopher, now Published by his Grandson, Stephen Wren, Esq.*, London, T. Osborn – R. Dodsley, 1750.
- WRIGHT 2018 = A. WRIGHT, *On the Origins of Abstraction: Seurat and the Screening of History*, «Art History», XLI, 5, 2018, pp. 72-103.
- ZANARDI 2007 = B. ZANARDI, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro*, «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XVIII, 2, 2007, pp. 205-286.
- ZELL 2004 = M. ZELL, *A Leisurely and Virtuous Pursuit: Amateur Artists, Rembrandt, and Landscape Representation in Seventeenth-Century Holland*, «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», LIV, 2003 (2004), pp. 334-368.
- ZELLER 2003 = O. ZELLER, *La ville moderne, in Histoire de l'Europe urbaine, I, De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, a cura di J.-L. Pinol, Paris, Editions du Seuil, 2003.
- ZUCCHI 2017 = E. ZUCCHI, *Schiavo, Biagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 471-473.
- 2019 = E. ZUCCHI, *Storia di una canonizzazione precoce. Poeti e drammaturghi arcadi nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia 2019*, pp. 223-236.
- 2021 = E. ZUCCHI, *L'edizione della Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, «Schede umanistiche», XXXV, 1, 2021, pp. 37-43.



## INDICE DEI NOMI

- Achillini, Claudio, 19  
 Addison, Joseph, 139  
 Albani, Annibale, 54n, 56  
 Albani, famiglia, 53n  
 Albani, Giovanni Francesco *vedi anche* Clemente XI, 51  
 Alberini, Orazio, 35n  
 Aldegrever, Heinrich, 51  
 Alessandro VII (Fabio Chigi), papa, 64  
 Alessandro VIII (Pietro Vito Ottoboni), papa, 25  
 Alfieri, Benedetto, 122, 127  
 Algardi, Alessandro, 63  
 Algarotti, Francesco, 172, 172n, 178, 179, 181, 182  
 Altieri Biagi, Maria Luisa, 171, 179n, 180n  
 André, Yves-Marie, 18  
 Andreoli, famiglia, 64, 64n, 65  
 Andreoli, Giovanni, 64n  
 Andreoli, Gregorio, 64n  
 Anna Stuart (Anne Stuart), regina d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, poi di Gran Bretagna, 141, 147, 150, 154, 156, 160  
 Aubrey, John, 140n  
 Axer, Antonio, 47, 49, 49n, 50, 50n  
 Azzolini, Decio, 6
- Babel, Pierre-Edmé, 114, 123  
 Baglione, Giovanni, 50, 76  
 Baldinucci, Filippo, 32, 81n  
 Ballaira, Elisabetta, 67n  
 Ballarini, Lorenzo, 26n  
 Ballarini, Paolo, 26n  
 Barbaro, Daniele, 74  
 Barberini, famiglia, 51n  
 Barberini, Maffeo, 50  
 Barbieri, Giovan Francesco *vedi* Guercino  
 Barocci, Federico, 51  
 Baroni, Giovanni Pietro, 123  
 Bartoli, Francesco, 62n, 65
- Bartoli, Pietro Santi, 57, 59, 62, 62n, 65  
 Batteux, Charles, 17, 18  
 Béatrizet, Nicolas, 58  
 Beaumont, Claudio Francesco, 126, 131  
 Belletti, Caterina, 26n  
 Belletti, Domenico, 26, 26n, 27, 29, 29n, 35  
 Belletti, Giuseppe, 29n  
 Bellori, Giovan Pietro, 6, 7, 18, 28, 29, 29n, 34, 35, 35n, 36, 36n  
 Benson, William, 150, 153, 154  
 Bernazzano, Bernardino, 47  
 Bernini, Gian Lorenzo, 59n, 148  
 Bernini Pezzini, Grazia, 54n  
 Berrettini Pietro *vedi* Pietro da Cortona  
 Bertini Calosso, Achille, 57, 57n  
 Bertucci, Paola, 171n, 180, 180n, 186n  
 Bettinelli, Saverio, 2  
 Bisse, Thomas, 161  
 Blanchard, Gabriel, 68n  
 Blanchard, Pierre, 186n  
 Blondel, Jacques-François, 113, 113n, 115, 115n, 118, 124, 131  
 Boccalari, Lorenzo, 26n  
 Boetto, Giovenale, 91  
 Boffrand, Germain, 114  
 Bolz, Hans, 50  
 Borghini, Maria Selvaggia, 15  
 Borgonio, Giovanni Tomaso, 91  
 Borromini, Francesco (Francesco Castelli, detto), 148  
 Bosse, Abraham, 106  
 Bosso, Giovanni Luigi, 122, 127, 128, 131, 131n, 133, 133n, 135  
 Boucher, François, 87, 87n, 88, 107-110, 123  
 Boulanger, Nicolas, 186  
 Bourdon, Sébastien, 96  
 Boyle, Richard, III conte di Burlington, 149, 150, 150n, 151n  
 Brandini, Giacomo, 26  
 Brice, Germain, 96

- Briganti, Giuliano, 49n  
 Bril, Paul, 58, 75, 75n, 76, 77, 85  
 Briseux, Charles-Etienne, 121, 122  
 Bronzino, Agnolo, 53  
 Brueghel, Abraham, 48  
 Brueghel, Pieter, 85  
 Brugola *vedi* Brueghel, Abraham  
 Brydges, James, I duca di Chandos, 152  
 Buijs, Hans, 98n  
 Burke, Edmund, 1  
 Burlington (conte di) *vedi* Boyle, Richard  
 Busiri Vici, Andrea, 42
- Caetani, famiglia, 56  
 Callot, Jacques, 57, 95, 95n, 99, 99n, 101, 103  
 Camden, William, 141n  
 Campagnola, Domenico, 87, 87n  
 Campbell, Colen, 145, 148, 149n, 150, 153, 155, 158, 164  
 Canini, Giovanni Angelo, 79  
 Cappelletti, Francesca, 31  
 Capponi, Alessandro Gregorio, 59, 59n, 65  
 Carlo di Borbone (Carlo III di Spagna), 192  
 Carlo Emanuele III, re di Savoia e di Sardegna, 122, 126  
 Carlo I (Charles Stuart), re d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, 155  
 Carlo II (Charles Stuart), re d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, 141, 144  
 Carracci, Agostino, 85  
 Carracci, Annibale, 58, 75, 109  
 Carracci, famiglia, 26, 27n, 47, 57, 63, 63n, 76  
 Cartesio *vedi* Descartes, René  
 Catullo, Gaio Valerio, 8  
 Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 53  
 Cavendish, conti e poi duchi del Devonshire, famiglia, 137n  
 Cesari, Giuseppe *vedi* Cavalier d'Arpino  
 Chambers, Ephraim, 194  
 Champaigne, Jean-Baptiste, 68n  
 Chandos (duca di) *vedi* Brydges, James  
 Charbonneau, Frédéric, 176n  
 Chedel, Pierre-Quentin, 106-109  
 Chereau, Jacques, 121, 121n, 123  
 Chiabrera, Gabriello, 8, 11  
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo, 53  
 Chigi, Agostino, 27, 32, 34  
 Chigi, famiglia, 23n, 24  
 Chigi, Flavio, 39  
 Ciampoli, Giovanni, 9  
 Cicerone, Marco Tullio, 175
- Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 25-27, 27n, 51, 61, 65  
 Cochin, Charles-Nicolas II, 106, 107, 107n, 118, 127, 128, 130n, 135  
 Colbert, Jean-Baptiste, 45n, 102  
 Cole, Thomas, 86n  
 Coleridge, Anthony, 124  
 Colle, Enrico, 125n  
 Colonna, Vittoria, 75  
 Conca, Sebastiano, 53  
 Contini, Giovanni Battista, 26, 26n  
 Cooper, Anthony Ashley, III conte di Shaftesbury, 2, 17, 20, 145, 147, 150, 155, 158, 161, 164  
 Corallo, Francesco, 24-26, 26n, 39  
 Cornelio Satiro *vedi* van Poelenburgh, Cornelis  
 Corsini, Bartolomeo, 54  
 Corsini, famiglia, 53, 54, 54n, 56  
 Corsini, Lorenzo (futuro papa Clemente XII), 54  
 Corsini, Neri Maria, 54, 65  
 Cort, Cornelis, 85, 109  
 Costantini, Baldassare, 64n  
 Coypel, Antoine, 69, 69n  
 Crépy, Louis, 123  
 Crescimbeni, Giovanni Mario, 1-6, 6n, 7-9, 11-21  
 Crevant, Louis de, 99  
 Cristi, Giuseppe, 191, 192  
 Cristina di Svezia, regina, 6, 7, 10, 10n, 17, 27, 32, 46, 53  
 Cronon, William, 93  
 Crousaz, Jean-Pierre, 1, 2, 11, 17, 18, 20, 21  
 Crozat, Pierre, 57, 57n, 87, 87n  
 Curzi, Valter, 67n
- Daigremont, Marguerin, 115n, 119  
 dal Sole, Giovan Gioseffo, 53  
 da Sesto, Cesare, 47  
 David, Ludovico Antonio, 49, 50n, 59n  
 Daviler (D'Aviler), Augustin-Charles, 111, 113, 113n, 117, 123, 124  
 de Bastide, Jean-François, 111  
 Decker, Paul, 127, 127n, 135  
 de Cotte, Robert, 114, 116, 117n, 125, 126  
 Defoe, Daniel (Daniel Foe, detto), 137, 137n, 138-140, 140n, 141, 141n, 142, 142n, 143, 143n, 144, 144n, 145, 149n, 151, 152, 152n, 153-156, 156n, 157-164, 164n, 165  
 Degoullons, Jules, 121

- de Heusch, Jacob, 49  
 de Hollanda, Francisco, 75, 75n  
 de La Fosse, Charles, 69, 69n  
 de la Joue, Jacques, 123  
 Della Bella, Stefano, 57, 95  
 Delon, Michel, 170n, 176  
 de Marchis, Alessio, 53, 53n, 54-56, 56n  
 De Marchis, Domenico, detto Tempestino, 23, 38, 39, 39n  
 de Piles de Fortia, Alphonse-Toussaint-Joseph-André-Marie-Marseille, 67n  
 de Piles, Roger, 67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70, 71, 79, 80, 80n, 81, 81n, 82, 82n, 83, 83n, 84, 84n, 85, 86, 86n, 88, 90, 90n, 101, 106, 109, 109n  
 De Rossi, Domenico, 130n  
 De Rossi, Giovanni Giacomo, 36n  
 De Sanctis, Francesco, 3n  
 Descartes, René (Cartesio), 10, 11  
 de Silva, Francesco Nicola, 59n  
 de Silva, Odoardo, 59, 61, 61n, 62, 65  
 de' Simoni, Niccolò, 61  
 Desportes, Claude-François, 84n  
 Desportes, François, 70, 84, 84n, 86, 86n  
 de Sylva, Rodrigo Lopez, 59n  
 Devonshire (conti di) *vedi* Cavendish, famiglia  
 Di Costanzo, Angelo, 4, 5, 8, 11, 13  
 Diderot, Denis, 19, 20  
 di Macco, Michela, 23n, 67n  
 d'Inguibert, Malachia (Joseph-Dominique), 54, 54n  
 Domenichino (Domenico Zampieri), 79  
 d'Orgeix, Émilie, 101  
 Du Bos, Jean-Baptiste, 17  
 Dughet, Gaspard, 31, 31n, 32, 32n, 33, 46n  
 Dupérac, Étienne, 58  
 Dürer, Albrecht, 50, 50n, 57, 78, 78n  
 Duro, Alberto *vedi* Dürer, Albrecht
- Evelyn, John, 146
- Fagon, Guy-Crescent, 84  
 Falconieri, famiglia, 23n  
 Falconieri, Paolo, 156, 156n  
 Farnese, Alessandro, 27  
 Farnese, famiglia, 27n, 32  
 Farnese, Girolamo, 31, 34  
 Farnese, Ranuccio II, 27  
 Félibien, André, 68, 101  
 Felini, Francesco, 27, 36
- Fiennes, Celia, 165, 165n  
 Flamen, Albert, 96, 96n, 97, 98n  
 Fontana, Carlo, 24-26, 26n, 27, 27n, 36, 36n, 43, 43n, 148  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 170, 170n, 172-174, 174n, 175, 176, 176n, 178, 179n, 181, 182, 194, 195  
 Forest, Jean, 70, 70n  
 Foucault, Michel, 92n  
 Fouquier, Antoine Quentin, 85  
 Franceschini, Marcantonio, 53  
 Frey, Agnes, 50  
 Frommel, Christoph Luitpold, 31  
 Fuhring, Peter, 112, 121, 121n
- Gabburri, Francesco Maria Niccolò, 48, 49  
 Gabriel, Jacques V, 121  
 Galanti, Giuseppe Maria, 173n  
 Galilei, Alessandro, 149  
 Galilei, Galileo, 179  
 Gallo, Cornelio, 8  
 Gautier de Nîmes, Henri, 101  
 Gerlini, Elsa, 31n, 32  
 Germisoni (Cermisoni), Filippo, 58, 58n  
 Ghezzi, Giuseppe, 47, 47n, 59  
 Giampiccoli, Giuliano, 191  
 Gianotti, Giuseppe, 122  
 Giardini, Giovanni, 125  
 Gibbs, James, 143n  
 Gimer, Jacob *vedi* Grimer, Jacob  
 Giorgio I (Georg Ludwig von Hannover), re di Gran Bretagna, 147, 150, 158  
 Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), 47, 48n  
 Giovanni da Udine, 28  
 Giovannini, Giovan Battista, 39n  
 Giulio Romano (Giulio Pippi), 63n  
 Giustiniani, Olimpia, 50, 50n  
 Goéree, Willem, 121  
 Götze, Gottfried Christian, 53  
 Govoni, Paola, 171, 171n  
 Goyrand, Claude, 94, 95, 95n, 96, 99  
 Gravesande, William Jacob 's, 169  
 Gravina, Gian Vincenzo, 2, 3, 6n, 12  
 Grimaldi, Giovan Francesco, 31, 31n, 33, 58, 59n, 62, 62n, 63  
 Grimaldi, Lucia Dorotea Maria, 62, 62n  
 Grimer (Gimer), Jacob, 50  
 Grivel, Marianne, 96  
 Gualtieri, Filippo Antonio, 49, 51, 52, 52n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 61, 65

- Gualtieri, Ludovico Anselmo, 52, 52n  
 Guarini, Battista, 9, 11  
 Guérard, Nicolas I, 116, 116n, 121, 121n, 125, 128  
 Guérard, Nicolas II, 105, 105n  
 Guercino (Giovan Francesco Barbieri), 53  
 Guglielmo III (Willem Hendrik van Oranje-Nassau), re d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, 141, 144, 158  
 Guichard, Charlotte, 105, 105n  
 Guidi, Alessandro, 10
- Harpin, 114  
 Harris, John, 178  
 Hawksmoor, Nicholas, 143, 143n  
 Hazard, Paul, 3n  
 Henriët, Israel, 95, 98, 99  
 Herbert, Thomas, VIII conte di Pembroke, 145  
 Hermanin, Federico, 31  
 Hewett, Thomas, 150, 155, 155n  
 Hopfer, Hieronymus, 130n  
 Hourliez, Simon, 122n  
 Hume, David, 1, 1n, 19  
 Hutcheson, Francis, 20
- Igonet, Marie Madeleine, 88  
 Infelise, Mario, 188n  
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa, 43n  
 Innocenzo XIII (Michelangelo Conti), papa, 59
- Jabach, Everhard, 45  
 Joblot, Louis, 70  
 Jombert, Charles-Antoine, 104, 104n, 105, 105n, 106, 107, 107n, 109, 113, 114, 114n  
 Jones, Inigo, 140n, 148, 149, 154-156  
 Juarra, Filippo, 122, 125, 126, 128, 131
- Kent, William, 150, 150n, 153  
 Kimball, Fiske, 115  
 Komarek, Giovanni Giacomo, 36
- La Teulière, Matthieu de, 27, 36  
 Laguerre, Louis, 162  
 Lainé, Thomas, 122  
 Lamy, Bernard, 170  
 Lancillotti, Francesco, 74n  
 Lanfranco, Giovanni, 130n  
 Langlois, Nicolas, 98, 99, 99n, 119n
- Lapenta, Virginia, 23n  
 Lassels, Richard, 139  
 Laurent, André, 107  
 Lazzarini, Domenico, 6n  
 Le Bas, Jacques-Philippe, 190  
 Le Brun, Charles, 68, 69, 81  
 Leclerc, Sébastien, 70, 99n, 102, 102n, 103, 104, 106, 107  
 Le Goff, Jacques, 93n  
 Legoupil, André, 121  
 Legoupil, Mathieu, 121, 121n, 122  
 Lely, Peter, 46  
 Leonardo da Vinci, 51n, 72, 83, 83n, 84  
 Leonio, Vincenzo, 13, 14, 16  
 Leopardi, Giacomo, 183  
 Lepautre, Jean, 115, 122, 122n  
 Lepautre, Pierre, 115, 119-121  
 Le Roux, Jean-Baptiste, 115  
 Liotard, Jean-Étienne, 108  
 Locke, John, 164  
 Lomazzo, Giovanni Paolo, 72, 72n, 73, 74  
 Lorca, Bernardino, 49, 49n  
 Loredan, Caterina, 178  
 Lorenzini, Francesco Maria, 16, 17  
 Lorrain, Claude (Claude Gellée), 32, 46, 73n, 75, 77, 77n, 78, 78n, 81, 82, 82n  
 Lowther, famiglia, 145  
 Luciani, Sebastiano *vedi* Sebastiano del Piombo  
 Luigi XIV, re di Francia, 45n, 52, 84, 86, 93, 101, 125, 153  
 Luigi XV, re di Francia, 169n  
 Luzi, Filippo, 59
- Macky, John, 137, 138  
 Maffei, Scipione, 2  
 Magalotti, Lorenzo, conte di Belmonte, 156  
 Mancini, Giulio, 73, 75n, 76, 78  
 Manesson-Mallet, Alain, 103  
 Mansart, Jules Hardouin-, 68, 69  
 Mansi, Ottavio Guido, 125n  
 Maratti, Carlo, 25-27, 27n, 28, 28n, 29, 33-36, 36n, 37, 37n, 43, 43n, 57, 61, 63, 63n  
 Marchetti, Giovanni Matteo, 46, 47, 49, 51, 51n, 52, 52n  
 Marescotti, Giovan Paolo, 31, 34, 34n  
 Maria Amalia di Sassonia, regina di Napoli e delle Due Sicilie, 191  
 Maria II (Mary Stuart), regina d'Inghilterra, Scozia e Irlanda, 141

- Maria Stuart *vedi* Maria II  
 Mariette, Jean, 96, 98, 99, 113, 117, 119, 119n, 123, 124, 133, 135n  
 Mariette, Pierre I, 96  
 Mariette, Pierre II, 96  
 Mariette, Pierre-Jean, 57n, 95n, 96, 99, 103, 105, 109, 122  
 Marino, Giambattista, 8, 9, 11, 19  
 Marot, Daniel, 119, 119n, 125  
 Masseri, Pellegrino, 4  
 Massimiliano Emanuele di Baviera, 14  
 Masucci, Agostino, 56  
 Maupercé, Henri, 96, 96n  
 Medici, Cosimo III de', 156n  
 Medici, Leopoldo de', 45  
 Medici, Maria de', regina di Francia, 94  
 Meissonnier, Juste-Aurèle, 123, 130  
 Mellini, Savo, 49, 49n  
 Menzini, Benedetto, 6, 7, 10  
 Mersenne, Marin, 10  
 Mesmer, Franz Anton, 176n  
 Metastasio, Pietro (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi), 3  
 Michel, Geneviève, 56n  
 Michel, Olivier, 56n  
 Michelangelo, 51n, 57, 63n, 74, 75, 149  
 Migliorini, Ermanno, 18  
 Milli, Giovanni, 187, 189, 190n, 191, 192n, 193, 195  
 Millini, Savio *vedi* Mellini, Savo  
 Minuti, Rolando, 167n  
 Misson, François Maximilien, 139  
 Molesworth, John, 149  
 Monsù Francesco Borgognone *vedi* Simonot, François  
 Monsù Viscer *vedi* Visscher, Theodor  
 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat), 186n  
 Morello, Carlo, 91  
 Morpurgo Tagliabue, Guido, 2, 17  
 Muratori, Ludovico Antonio, 3, 13, 50  
  
 Nelli, Pietro, 59  
 Newton, Isaac, 167, 178  
 Nollet, Jean-Antoine, 169, 169n, 171, 171n, 172, 178, 186, 194, 195  
  
 Odescalchi, Livio, 43n  
 Onofri, Crescenzo, 31, 31n, 32, 38, 43, 43n  
 Orazio Flacco, Quinto, 8  
 Orlandi, Pellegrino Antonio, 50, 50n, 59n  
  
 Ottoboni, famiglia, 23n  
 Ottoboni, Pietro, 25, 26  
 Ovidio Nasone, Publio, 8  
  
 Palladio, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola, detto), 148, 149  
 Pallavicini-Rospigliosi, famiglia, 23n  
 Pamphilj, Benedetto, 27n, 39  
 Pamphilj, famiglia, 23n, 51n  
 Paradisi, Domenico, 24-27, 29, 35, 36  
 Pascoli, Leone, 32  
 Pasquali, Giambattista, 188, 189, 189n, 190n, 193, 193n, 194, 194n, 195, 195n  
 Passarini, Filippo, 124  
 Passeri, Giuseppe, 53  
 Pembroke (conte di) *vedi* Herbert, Thomas  
 Pérelle, famiglia, 58, 109  
 Peri, Pellegrino, 26n  
 Perugino, Pietro (Pietro Vannucci), 51, 51n, 63, 63n  
 Peruzzi, Baldassarre, 27-29, 34  
 Pesci, Girolamo, 59  
 Petrarca, Francesco, 6, 6n, 8, 12, 12n, 19  
 Picart, Bernard, 135  
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini), 57  
 Piffetti, Pietro, 126  
 Pignatelli, Stefano, 7, 8, 10, 12  
 Pineau, Nicolas, 111, 111n, 113, 113n, 115, 117, 117n, 118-121, 124, 129, 130-133, 135  
 Pino, Paolo, 75  
 Pio, Nicola, 56, 56n, 57-59, 62, 62n, 65  
 Pitteri, Francesco, 173n, 174n, 188, 188n  
 Platone, 5, 8, 12  
 Pluche, Noël-Antoine, 172, 173, 182, 183, 183n, 184, 185, 185n, 186, 186n, 187, 189-194, 194n, 195, 196  
 Polidoro da Caravaggio, 130n  
 Pons, Bruno, 121  
 Pope, Alexander, 149  
 Poussin, Nicolas, 32, 67n, 69, 75, 77, 77n, 79, 79n, 81  
 Pozzo, Andrea, 154  
 Preti, Girolamo, 19  
  
 Quondam, Amedeo, 12  
  
 Racine, Louis, 186n  
 Radcliffe, John, 143  
 Raffaello, 25, 27, 28, 28n, 29, 35, 36, 57, 63n  
 Rainaldi, Carlo, 27n

- Ralph, James, 165  
 Reder, Christian, 59  
 Redi, Francesco, 15, 16  
 Regnault, Noël, 182, 182n  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 69  
 Reni, Guido, 53  
 Renzi, Francesco Antonio, 52  
 Resta, Sebastiano, 46, 47, 47n, 48, 48n, 49, 49n, 50, 50n, 51, 51n, 52, 52n, 63, 65  
 Ricciardo, Francesco, 188  
 Richardson, Samuel, 140n  
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis, 27, 81n  
 Rogers, Pat, 140n  
 Romano, Giovanni, 91, 91n, 92, 94, 109, 110  
 Rosa, Salvator, 53  
 Rospigliosi, Giovanni Battista, 59  
 Rossini, Pietro, 32  
 Roumier, François, 121, 128  
 Rousseau, Jean-Jacques, 186, 186n  
 Rubens, Pieter Paul, 69, 81n, 82, 154  
 Ruspoli, famiglia, 23n, 26n, 56n  
 Ruspoli, principe, 56
- Sadeler, famiglia, 57  
 Saint Pierre, Bernardin de, 186  
 Sallio, Domenico, 6n  
 Sandrart, Joachim von, 50, 50n, 77, 77n, 78-81, 81n, 82n, 84, 85, 85n  
 Saussure, Horace-Bénédicte de, 186n  
 Schiavo, Biagio, 6n  
 Schonhorn, Manuel, 164  
 Schor, Johan Paul, 63  
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 28n, 35  
 Seignelay, Jean-Baptiste Antoine Colbert, marchese di, 102  
 Seneca, Lucio Anneo, 8  
 Sereni, Emilio, 91  
 Sforza Pallavicino, Pietro, 9  
 Sguario, Eusebio, 172n, 180, 180n, 181, 182, 185n  
 Shaftesbury (conte di) *vedi* Cooper, Anthony Ashley  
 Silvestre, Israel, 95n, 103  
 Simonot, Anna Agnese, 24  
 Simonot, François, detto Monsù Francesco Borgognone, 23-26, 26n, 27, 27n, 33n, 35-39, 39n, 42, 43  
 Simonot, Ignazio, 25  
 Simonot, Margherita Costanza Agnese, 26n  
 Simonot, Pietro Francesco, 24
- Smith, Joseph, 193  
 Solimena, Francesco, 53  
 Somers, John, 147  
 Sorte, Cristoforo, 72, 72n, 74  
 Spallanzani, Lazzaro, 186  
 Spilimbergh, Irene di, 50  
 Strada, Giovanni, 122, 128  
 Stroppiana, Giuseppe, 122  
 Strozzi, Leone, 53, 65  
 Svetonio, Gaio Tranquillo, 64, 64n  
 Swift, Jonathan, 182  
 Symonds, Richard, 78, 79, 79n, 86
- Talman, John, 154, 155, 155n, 163n  
 Talman, William, 163n  
 Tansilio, Luigi, 8  
 Tarugi, Domenico, 61, 61n  
 Tassi, Agostino, 73n, 78, 78n  
 Tasso, Bernardo, 8  
 Tasso, Torquato, 8  
 Tempesta, Antonio, 57  
 Tempestino *vedi* De Marchis, Domenico  
 Tessin il giovane, Nicodemus, 46, 46n  
 Tessin, Carl Gustav, 57n  
 Testa, Laura, 29  
 Theodoli, marchese, 56  
 Thornhill, James, 162  
 Tiziano, 47, 48n, 50, 57, 75, 75n, 76, 85, 87, 109  
 Toro, Jean-Bernard, 121-123  
 Trevisani, Francesco, 53  
 Tronson, Louis de, 97
- Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 73
- Valesio, Francesco, 56n  
 Valle, Pietro Giuseppe, 122, 128, 131n  
 Van der Kabel, Adriaen, 59  
 Van Laer, Pieter, 77, 77n  
 Van Mander, Karel, 77n  
 Van Musschenbroek, Pieter, 169  
 Van Poelenburgh, Cornelis, 48, 49  
 Van Swanevelt, Herman, 58  
 Varchi, Benedetto, 74  
 Vasari, Giorgio, 74  
 Vassé, François-Antoine, 114  
 Vavassore, mercante, 49  
 Vecchiarelli Santacrocce, Isabella, 12  
 Verrio, Antonio, 153, 162  
 Villacerf, Édouard Colbert de, 28, 36  
 Virgilio Marone, Publio, 8

INDICE DEI NOMI

- Visscher, Theodor, detto Monsù Viscer, 42  
 Vittone, Bernardo Antonio, 124  
 Vittori, famiglia, 64, 64n, 65, 65n  
 Vittoria, Vincenzo, 51, 51n, 59, 61, 61n, 62, 62n, 63n, 64, 65  
 Vittorio Amedeo III, re di Sardegna, 169, 186n  
 Voltaire (François-Marie Arouet), 186, 186n, 187  
 Wabst, Christian Xavier, 180, 180n  
 Walpole, Horace, 152, 152n  
 Watteau, Antoine, 87, 87n, 108, 109  
 Wolf, Ieremias, 127n  
 Wren, Christopher, 145-147, 147n, 150, 153, 154, 159, 162, 163  
 Zampieri, Antonio, 15  
 Zenobi, Gaetano, 61  
 Zuccari, Alessandro, 23n



La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso  
dalla Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali  
del Ministero della Cultura



DIREZIONE GENERALE  
EDUCAZIONE,  
RICERCA E  
ISTITUTI CULTURALI

---

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI FEBBRAIO 2023



# QUADERNI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

*Quaderni delle borse di alti studi e dei premi*

1. *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di Giuseppe Dardanello. 2018, xiv-270 pp. con 4 figg. n.t. e 166 figg. f.t. a colori.
2. STEFANIA VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*. 2019, XLIV-372 pp. con 101 figg. n.t. e 71 tavv. f.t. a colori.
3. *Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a cura di Michela di Macco. 2020, xiv-220 pp. con 67 figg. n.t.
4. *Natura e artificio nell'Europa del Seicento e Settecento. Artisti, conoscitori e scienziati tra osservazione, invenzione e diffusione del sapere*, a cura di Michela di Macco. 2023, XII-254 pp. con 51 figg. n.t.





Nell'ultimo ventennio del Seicento e nel corso della prima metà del Settecento, il rapporto tra Natura e Artificio assume centralità nel dibattito tra scienziati, artisti, accademici, conoscitori, *amateurs*, collezionisti e mostra significativi sbilanciamenti di portata innovativa fra i fautori di un nuovo modo di osservare la natura e i sostenitori dell'interazione governata dall'arte, tutti accomunati nella volontà di incontrare il gusto di un pubblico sempre più variegato e di diffondere l'apprendimento del sapere.

Sul tema gli autori dei saggi raccolti in questo libro offrono molte nuove letture e riletture che coinvolgono l'Accademia arcadica romana sul concetto identitario di bellezza, l'arredo pittorico del paesaggio idealizzato, il collezionismo di grafica di rappresentazioni di natura, il pittore moderno interprete del paesaggio demitizzato, l'integrazione nella forma urbana tra natura e cultura, la ricchezza polisemica dell'ornamento, le strategie divulgative messe in atto nell'Età dei Lumi.



DIREZIONE GENERALE  
EDUCAZIONE,  
RICERCA E  
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso dalla Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del Ministero della Cultura

