

PER UNA RILETTURA INDIZIARIA DELLA PITTURA *EN PLEIN AIR* TRA ROMA E PARIGI NEL PRIMO OTTOCENTO*

Valter Curzi

Quanti si sono occupati di pittura di paesaggio hanno sottolineato l'importanza degli *études d'après nature* che nell'avanzato Settecento divengono pratica comune tra i paesaggisti con una produzione numerosa di piccoli dipinti, olii su carta o più raramente su tela, in grado di rigenerare in profondità il genere pittorico. Essi sono stati per lo più catalogati come materiali d'*atelier* raccolti nella maggior parte dei casi in anni di lavoro nell'Urbe e nella campagna romana con la finalità di agevolare la realizzazione del *paysage historique*, la cui fortuna resiste oltre la fine del secolo XVIII¹.

Al centro del dibattito sulla pratica del *plein air* Pierre-Henri de Valenciennes è unanimemente riconosciuto come figura imprescindibile grazie ai suoi *études* eseguiti in gran parte negli ultimi anni del soggiorno romano tra il 1781 e il 1784². Vero e

* Nel riflettere sull'argomento di questo saggio ho avuto modo di scambiare pareri e di verificare punti di vista con amici e colleghi che ho il piacere qui di ringraziare: Alessandro Bonanni, Mattia de Luca, Luigi Gallo, Alice Goldet, Claudio Gulli, Francesco Leone, Giorgio Marini, Raffaella Morselli, Tommaso Spazzini Villa, Stefania Tullio Cataldo.

1 Per la conoscenza di questi studi, resi noti in particolare da iniziative espositive a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, così come dalle ricerche di Marie-Madaleine Aubrun sulla pittura francese del primo Ottocento, Geneviève Lacambre e Luigi Gallo su Valenciennes, Peter Galassi e Philip Conisbee su Corot, rimane una pietra miliare, in ambito italiano, il catalogo della mostra *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot* (Parigi, Grand Palais, 3 aprile-9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre-9 dicembre 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2001. A queste opere è stato inoltre assegnato un notevole spazio nell'ambito delle iniziative espositive volte a illustrare il contesto artistico romano internazionale della prima metà dell'Ottocento: V. Pomarède, *Il paesaggio e l'Accademia di Francia a Roma: stato della ricerca*; "Un paesaggio incantato". *Il paesaggio all'Accademia di Francia a Roma*, in *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 7 marzo-29 giugno 2003), a cura di O. Bonfait, Milano 2003, pp. 77-87, 279-313. Tra le mostre più recenti: *In the Light of Italy. Corot and early open-air painting*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 maggio-2 settembre 1996), a cura di P. Conisbee, S. Faunce, J. Strick, New Haven-London 2006; *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot*, catalogo della mostra (Amiens, Musée de Picardie, 13 febbraio-31 maggio 2014; Évreux, Musée, 26 aprile-21 settembre 2014), a cura di G. Toscano, Paris 2014; *True to nature: open air painting in Europe, 1780-1870*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2 febbraio-3 maggio 2020; Parigi, Frits Lugt Collection, 13 giugno-13 settembre 2020; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 6 ottobre 2020-31 gennaio 2021), a cura di G. Luijten, M. Morton, J. Munro, London 2020. Da segnalare in ultimo per l'interesse a tracciare un percorso storico-critico che ricollega il *plein air* della prima metà dell'Ottocento con la pratica degli Impressionisti: *Plein Air de Corot à Monet*, catalogo della mostra (Giverny, Musée des impressionnismes, 27 marzo-28 giugno 2020), a cura di M. Ferretti Bocquillon, Paris 2020.

2 Rimasti nella collezione dell'artista fino alla sua morte, gli studi furono venduti all'asta (Parigi, 26 aprile 1819) per entrare nella collezione di Pierre-Charles de l'Espine che li lasciò al figlio Alexandre-Emile, per via ereditaria giunsero infine alla principessa Louis de Croÿ che li donò al Louvre nel 1932. Per le schede

proprio banco di prova del pittore francese in Italia, gli olii su carta incollati su cartone segnalati dallo stesso maestro nel suo noto *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes* (1800) come tappa indispensabile nella formazione del paesaggista, sono in verità i soli ad aver goduto di una prolungata fortuna storico-critica fin dal saggio di Lionello Venturi che nel 1941 li annoverava tra le opere che aprono il paesaggio alla sensibilità degli impressionisti. Valenciennes diviene agli occhi di Venturi un vero e proprio pittore sovversivo in un contesto mortificato, ai suoi occhi, dalla cultura classicista settecentesca, degno di rientrare tra i prodromi del modernismo; ne deriva che nella trattazione dello storico dell'arte passano quasi sotto silenzio i *paysages historiques* che avevano reso celebre il maestro di Tolosa³. Spetta alla critica degli anni che seguono riconsiderare l'attività romana *d'après nature* di Valenciennes secondo una corretta prospettiva storica che lo vede esercitarsi all'aperto in vista della raccolta di un repertorio di motivi funzionale alla realizzazione della grande tela da *Salon*, prassi comune dei paesaggisti a cavallo tra Settecento e Ottocento all'origine di un numero sterminato di studi disegnati o dipinti. Questi ultimi, in particolare, usciti dagli *atelier* degli artisti nel corso dell'Ottocento e nei primi decenni del secolo successivo, oggi valorizzati da un nuovo interesse espositivo sia nelle mostre, sia nei musei – come nella suggestiva sala LXII della National Gallery di Londra e nella Galleria 805 del Metropolitan Museum di New York – si prestano, a nostro avviso, a essere riconsiderati con l'ottica di indagare varietà e differenze lungo un arco temporale di oltre mezzo secolo, di seguito all'esperienza di Valenciennes.

Per andare all'origine della questione può risultare utile il confronto fra Valenciennes e Thomas Jones presente a Roma, prima del suo trasferimento a Napoli, negli stessi anni del soggiorno italiano del paesaggista francese. Di questi come del pittore inglese sono noti alcuni studi di tetti di case considerevolmente apprezzati dalla critica contemporanea, in primo luogo per l'inaspettata novità del soggetto⁴. I tetti di Roma che Valenciennes dipinse dalla finestra della sua abitazione di Via del Babuino (fig. 1) sono tuttavia ben altra cosa rispetto ai tetti napoletani di Thomas Jones, anch'essi dipinti dalla terrazza della sua casa partenopea in affitto (fig. 2). La comune sintesi della veduta, secondo un tracciato geometrico che rinuncia alla profondità prospettica,

dell'intero lotto di 129 studi: <https://collections.louvre.fr/en/recherche?page=6&q=VALENCIENNES+Pierre+Henri+de&collection%5B0%5D=8> (ultima consultazione 25 gennaio 2024). Sul pittore si vedano, in particolare: “*La nature l'avait créé peintre*”. *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, catalogo della mostra (Tolosa, Musée Paul Dupuy, 19 marzo-30 giugno 2003), Paris 2003; A. Ottani Cavina, *Pierre Henri De Valenciennes*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina ed E. Calbi, Milano 2005, pp. 106-109; L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819. L'artiste et le théoricien*, Roma 2017, in particolare pp. 285-299.

3 L. Venturi, *Pierre Henry De Valenciennes*, “The Art Quarterly”, 1941, pp. 88-109. Per un'analisi critica del saggio: L. Gallo, “Sentimento del colore” e “colore del sentimento”. *La riscoperta di Pierre-Henri de Valenciennes nell'opera di Lionello Venturi*, “Storia dell'arte”, n.s., 1, 101, 2002, pp. 118-129.

4 A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Torino 2000, pp. 97-108.

non basta a sovrapporre, come è stato fatto, risultati sostanzialmente differenti dettati dalla diversità di visione e di poetica. Se nel caso di Valenciennes le parole di una sua lettera del 1808 inviata a Mademoiselle Leclerc evidenziano la finalità funzionale, come scrive, di definire nello studio *d'après nature* in primo luogo «les details de la Couleur»⁵, in Jones si coglie piuttosto l'interesse alla veduta globale, seppur con inquadature ravvicinate, e al senso materico del motivo raffigurato nel riverbero di una luce rivelatrice⁶. Intonaci scrostati e dilavati, panni stesi, nuvole leggere compongono nei suoi dipinti un'aneddotica – del tutto assente negli studi di Valenciennes – che restituisce in definitiva a quelle opere, dal formato poco più grande di una cartolina, la qualità del quadro finito. È l'avanzare di una sensibilità nuova nei confronti della veduta, lontana tanto dal pittoresco di Van Wittel quanto dall'analiticità topografica di Hackert, a segnare la sfortunata carriera di Jones. «Nato in un *tempo sbagliato*»⁷, scriverà di sé l'artista inglese autore di una serie di vedute feriali, lontane dal gusto del suo tempo perché volutamente distanti dalle tipiche immagini da Grand Tour del paesaggio e della veduta italiani.

In verità per arrivare al pittore che dipinge all'aperto con una grande tela poggiata sul cavalletto il percorso è assai lungo, ben prima tuttavia di quanto documentato dalle celebri fotografie del 1871 che riprendono Jean-Baptiste Camille Corot al lavoro immerso nella natura. Lo attesta, ad esempio il ritratto dell'allieva di Valenciennes Louise Joséphine Sarazin de Belmont, datato 21 giugno 1843 (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett) e di recente attribuito al pittore tedesco Carl Christian Vogel Von Vogelstein⁸, in cui la pittrice, a distanza di pochissimi anni dall'invenzione del tubetto di colore⁹, viene raffigurata alle pendici di Monte Mario – come ricordato dall'iscrizione – di fronte a un cavalletto con una tela di grande formato¹⁰ (fig. 3). Che

5 L'annotazione viene accompagnata ricordando la sua esperienza nel dipingere una serie di camini sui tetti a Roma e l'invito alla sua allieva, costretta dalla malattia a rimanere chiusa in casa, a dipingere quanto può vedere dalla sua finestra. L'opera di cui Valenciennes parla potrebbe essere identificata con lo studio del Louvre RF2991. Si veda G. Lacambre, *Une lettre de Pierre-Henri de Valenciennes à une jeune élève*, "Archive de l'Art Français", n.s., XXVIII, 1986, pp. 159-160.

6 Sul dipinto della National Gallery di Londra (NG6544) si veda la scheda di catalogo di A. Ottani Cavina, in *Un paese incantato*, cit. (vedi nota 1), pp. 54-55.

7 Cfr. *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2003, p. 56. Per una riflessione sull'attività italiana del pittore si rinvia inoltre a V. Curzi, *Dal paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in Hogarth Reynolds Turner. *Pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 15 aprile-20 luglio 2014), a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2014, pp. 89-99.

8 *Connecting Worlds: Artists & Travel*, catalogo della mostra (Dresda, Kupferstich-Kabinett, 8 luglio-8 ottobre 2023), a cura di S. Buck e V.A. Sganzerla, London 2023, pp. 178-179.

9 È noto come sia stato il pittore ritrattista John Goffe Rand a inventare il tubetto metallico di colore nel settembre del 1841. Sull'argomento: A. Callen, *Considérations techniques: le matériel des peintres de plein air au XIX^e siècle*, in *Plein air*, cit. (vedi nota 1), pp. 131-148.

10 Per il disegno di Dresda (C2870), firmato e con un'iscrizione che permette di individuare il luogo raffigurato – la pittrice visse in Italia tra il 1841 e il 1865 – si veda <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/884427> (ultima consultazione 31 gennaio 2024). L'immagine della pittrice al lavoro su un tale

quest'ultimo dipinto, appena abbozzato, possa essere riconosciuto nella *Veduta di Roma da Villa Mellini a Monte Mario* (fig. 4) – tela di 140 × 198 cm – che Sarazin de Belmont donò al Musée des Augustins di Tolosa non è da escludere; sembrerebbero infatti corrispondere, in proporzione, sia le misure sia il soggetto con il profilo dei Monti Tiburtini che in entrambe le opere compare all'orizzonte; una veduta, quella del quadro di Tolosa, che nella lontananza conserva la qualità del *plein air* a differenza del primissimo piano risultato di una composizione studiata in atelier.

Dunque la pittrice, in una giornata estiva con l'ombrellino che la ripara dal sole, viene presentata mentre dipinge all'aperto direttamente sulla tela nel tentativo di fissare dal vero il dato atmosferico della veduta e insieme la mobilità della luce divenuti indispensabili per la riuscita del paesaggio. A questa data si tratta del solo caso documentato dell'utilizzo di una grande tela di fronte al motivo, se si esclude l'esperienza di John Constable che amplia le dimensioni del bozzetto realizzato *on the spot* fino a raggiungere le misure del quadro finito così da non perdere la qualità della ripresa all'aria aperta. Nel 1824 la vincita di Constable della medaglia d'oro nel *Salon* parigino con tre vedute tra le quali il *Carro di fieno in un paesaggio* (Londra, National Gallery) aveva sancito nella patria dei pittori paesaggisti il riconoscimento del merito della sua pittura¹¹. Questo non toglie che per i francesi gli *études peintes d'après nature* rimangono un esercizio di copia a olio su un piccolo foglio da utilizzare nel chiuso dell'*atelier* per il quadro destinato all'esposizione.

C'è in ogni modo da chiedersi se fra le migliaia di piccoli dipinti eseguiti tra Settecento e Ottocento tradizionalmente riferiti al *plein air* non si debba riconoscere la mano di artisti che come Jones ambiscono a trasformare gli *études d'après nature* in opere finite; pittori di quadri di dimensioni ridotte capaci di liberarsi dell'impostazione accademica, che non temono la dimensione falsamente meccanica della veduta e che al paesaggio eroico e filosofico accostano senza contraddizione la poetica del vero, il ritratto della natura, la sincerità visiva di un frammento di paesaggio di poche decine di centimetri.

Queste piccole opere, allineate spesso sulle pareti degli *atelier* dei paesisti – come appare nel quadro in cui Léon Cogniet si raffigura nello studio di Villa Medici intorno al 1820¹² – dovettero quantomeno rientrare nel dibattito sulle potenzialità

formato a questa data è, per quanto si sappia, un *unicum*, mentre precedentemente alcuni pittori documentano l'uso di piccole tele eseguite direttamente davanti al motivo, tele per lo più appoggiate sulle ginocchia durante la seduta di posa o su leggerissimi cavalletti portatili, si vedano: Jacob More (1783, Firenze, Galleria degli Uffizi), Jacques Sabler (1788, Zurigo, Kunsthau; Nantes, Musée des Beaux-Arts), Jules Coignet (1837, Washington, National Museum of Art).

11 Il pittore inglese è presente al Salon dell'agosto del 1824 con tre vedute, oltre all'opera ricordata, «Un canal en Angleterre» e «Vue près de Londres; Hamstead-Healt». È l'anno in cui nel Salon si contano decine e decine di vedute soprattutto francesi e italiane, queste ultime ad opera di Bidault, Chauvin, Coignet, Dunoy. Cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris 1924, *passim*.

12 Si veda la scheda di catalogo del dipinto di O. Voisin in *Sour la route d'Italie*, cit. (vedi nota 1), pp. 130-131.

della pittura di paesaggio e sulla legittimità – di certo all’epoca non scontata per il collezionismo e perfino osteggiata da parte della critica – di traghettare al di fuori del consueto uso pratico e didattico, di consegnare al mercato, studi nati per lo più con lo scopo di “servire” il grande quadro da *Salon*, il solo slegato dalla stretta contingenza della rappresentazione del reale e che la cultura accademica diffusa dell’epoca apprezza in quanto capace di caricarsi di significati filosofici per il tramite della nobile inventiva dell’artista¹³.

Senza la necessità di recuperare le posizioni di Lionello Venturi sull’arte di Valenciennes e di Corot, visti come precursori degli impressionisti, non si crede sia errato valutare quella messe di dipinti nella loro evidente diversità sia nella scelta e nell’inquadratura del soggetto, sia nel grado di compiutezza e di realismo, senza dimenticare un passaggio cruciale nella pratica dell’epoca, quella cioè di “aggiustare” o di ricopiare gli studi eseguiti del vero in un secondo tempo nel chiuso dell’*atelier*¹⁴. Poco importa ai fini del nostro discorso distinguere le due categorie di opere come di recente fatto da Michael Clark nella mostra *True to Nature* che trova necessario espungere dagli *études* le opere di piccolo formato di Jean-Joseph-Xavier Bidauld e Jean-Victor Bertin¹⁵ dal momento che se dovessimo analizzare il catalogo delle opere dei pae-

13 È la “bella natura”, il quadro di tradizione classicista, composizione idealizzata sulla scorta degli insuperabili esempi di pittori quali Claude Lorrain o Poussin, così come teorizzato da Roger de Piles nel 1708, a guidare la gran parte della produzione paesaggistica europea del XVIII secolo, quantomeno fino al trattato di Valenciennes già ricordato *Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivie de Reflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (Paris 1800). Per comprendere quanto potesse essere difficile e perfino inopportuno avanzare, in taluni ambienti, la valorizzazione degli studi *en plein air* si consideri ad esempio la posizione sprezzante di Jean Baptiste Wicar contrario all’istituzione di una cattedra di paesaggio all’interno della prestigiosa Accademia di San Luca. Quando egli parla in un suo intervento del 1827 nel “Giornale Arcadico di Scienze, Lettere e Arti” di «bagatelle» di «istruzioni piccole e meschine» non è da escludere pensasse proprio a quei dipinti divenuti imprescindibili e diffusissimi nella pratica pittorica dei paesaggisti francesi all’interno dell’Accademia di Villa Medici. Su questo ultimo argomento si vedano S. Susinno, *Echi della pittura di paese nella stampa periodica romana del primo Ottocento*, in Corot, *un artiste et son temps*, atti del convegno (Parigi, 1-2- marzo 1996; Roma, 9 marzo 1996), a cura di C. Stefani e V. Pomarède, Paris 1998, pp. 457-473; L. Gallo, *L’insegnamento del paesaggio in ambito accademico tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Parigi. Accademia a confronto. L’Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, a cura di C. Brook et alii, Roma 2016, pp. 49-52.

14 È questo il punto cruciale per un avanzamento degli studi critici troppo a lungo attardati sull’idea di una separazione netta fra *études* e mercato. Nella mostra *In the Light of Italy* (cit. [vedi nota 1]), Philip Conisbee scrive: «Before the rise of impressionism, any spontaneous or subjective response to the thing seen remained carefully absorbed and integrated into standard academic practice» (p. 30). Nello stesso catalogo appare più moderata la posizione di Vincent Pomarède che individua intorno al 1810 un cambiamento di prospettiva grazie soprattutto alla pratica di ricopiare in studio i lavori *en plein air* «to render them more marketable, exhibitable, or at least presentable» (ivi, p. 95). Nonostante ciò lo studioso nei suoi molti studi dedicati a Corot ribadisce con forza la necessità di tenere nettamente separati gli studi dal vero – da intendere come repertori – dalla produzione ufficiale. Si veda, tra tutti, gli interventi in *Corot e l’arte moderna. Souvenirs e Impressions*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 27 novembre 2009-7 marzo 2010), a cura di V. Pomarède, Venezia 2009. Sull’argomento non cambia di molto la lettura critica delle mostre italiane per le quali si rinvia alla nota 1 di questo saggio.

15 Si veda M. Clarke, *The bigger picture: landscape sketches and “finished” tableaux*, in *True to nature*, cit. (vedi nota 1), pp. 19-29, in particolare pp. 24-25.

saggisti dell'epoca troveremmo come prassi diffusa l'esecuzione di piccole tele finite, significativamente sovrapponibili agli olii su carta dipinti all'aperto. Un espediente, quest'ultimo, che non trova altra ragione se non quella di restituire valore all'*étude* fino a renderlo un'opera autonoma.

Il catalogo dei dipinti italiani di Achille-Etna Michallon, allievo di Valenciennes e di Bertin e maestro di Corot, è da quest'ultimo punto di vista indicativo. Giunto a Roma nel gennaio del 1818, vincitore nell'anno precedente del primo concorso per il Paesaggio storico nell'ambito del *Prix de Rome*, negli itinerari tra Roma e la Sicilia – con quella libertà di viaggiare raccomandata dallo stesso regolamento del premio¹⁶ – l'artista parigino oltre ai consueti carnet di disegni e agli olii su carta abbozzati velocemente si concede la realizzazione di una serie di vedute su carta – dal formato orientativo di 20 × 35 cm – ingiustamente considerate alla stregua di materiali documentari¹⁷. L'inquadatura studiattissima, la qualità del *ductus* pittorico di dipinti quali il *Foro di Pompei*, il *Tempio di Nettuno a Paestum*, il *Tempio di Segesta* o le *Rovine del Teatro di Taormina* (Parigi, Musée di Louvre), conferiscono lo *status* di opere non tanto utili al quadro da

16 Di seguito il documento che accompagna l'arrivo di Michallon all'Accademia di Francia a Roma, come segnalato dall'appunto aggiunto a matita in calce. Documento conservato in Archives de l'Académie de France a Rome, Fondo Direzione Charles Thévenin (1816-1823), f. 8:

Ministère de l'Intérieur./ Prix de Paysage historique

1. Il sera ajouté aux Concours qui ont lieu dans l'École royale des Beaux Arts, un Concours de Paysage historique, dont le résultat, comme celui des autres concours, sera un grand Prix emportant la faveur de la Pension du Roi en Italie pendant quatre années.

2. Le sujet du Concours sera constamment un sujet du genre noble et historique. Il sera donné par la Section de la peinture de l'Académie Royale des Beaux Arts et dans les formes établies pour les autres concours.

3. Les Pensionnaires du Roi paysagistes à Rome y jouiront pendant trois ans des mêmes avantages que les peintres d'histoire, avec cette différence qu'ils toucheront pécuniairement leur pension entière pendant six mois de l'année qu'ils emploieront à étudier soit aux environs de Rome et soit en différentes parties de l'Italie.

4. À l'expiration des trois années ils seront dispensés de résidence; ils recevront en argent la pension entière de leur quatrième année, et ils seront libres alors de voyager où leur goût les appellera.

5. Les conditions imposées à tous les pensionnaires de l'École de Rome relativement à l'envoi annuel des études qu'ils doivent faire, seront applicables aux Pensionnaires paysagistes avec les différences que comporte leur genre.

6. Les détails d'organisation et de discipline intérieure du concours de Paysage seront déterminés par un règlement de l'Académie Royale des Beaux Arts.

En vertu de ce Règlement M. Michallon ayant remporté le Prix de Paysage historique est arrivé à Rome comme Pensionnaire, à dater du 1^{er} Janvier 1818.

Il secondo articolo del regolamento nel prescrivere come soggetto del Concorso un paesaggio «del genere nobile e storico» rende evidente come il premio nasca con l'intenzione di promuovere il genere classicista di tradizione seicentista. Tuttavia nel dibattito intorno alle opere che gli artisti vincitori sono tenuti a inviare da Roma all'Accademia parigina si discute negli anni sulla legittimità o meno di accettare vedute di soggetto italiano divenute il più proficuo esercizio del soggiorno dei paesaggisti. Questo accade ad esempio con l'invio di una *Veduta di Capri* da parte del pittore Athanase Giroux vincitore del Concorso nel 1825. Sull'argomento: C. Stefani, *Études d'après nature et tableaux composés. Les débats à l'Académie des Beaux-Arts, dès l'institution à la suppression du Grand Prix de Peinture de Paysage Historique (1817-1863)*, «Studi di Storia dell'Arte», 11, 2000 (2001), pp. 221-240.

17 Questa la lettura del *Foro di Pompei* dell'artista di Vincente Pomarède nella scheda dell'opera della mostra *Un paese incantato*, cit. (vedi nota 1), p. 155 con riferimento allo spirito che connota il dipinto: «è quello assolutamente realista dei pittori neoclassici, che intendono documentare con la massima precisione topografica le architetture antiche che fanno da sfondo a futuri dipinti di soggetto storico».

Salon – come si è più volte sostenuto – quanto piuttosto all'esecuzione di piccole tele pronte per il mercato. Nel caso delle *Rovine del teatro di Taormina* è nota una coppia di dipinti di soggetto analogo ora conservata presso il Baltimore Museum of Art e la Collezione Michael Päch (fig. 5), quest'ultima datata e firmata 1821 e dalle misure simili al tradizionale supporto cartaceo degli *études*¹⁸. Si tratta di due quadri tradotti da un olio su carta di una stessa seduta di posa, che indicano come sia per lo più il passaggio dalla carta alla tela a garantire una più ampia circolazione a dipinti *en plein air* ricopiati in *atelier*. Delle rovine del teatro siciliano si conserva anche un disegno di identico soggetto, datato nell'anno successivo alla tela Päch (Parigi, Musée du Louvre) a sua volta riprodotto con minime varianti del primo piano in una litografia edita nella raccolta di venti stampe del 1827 *Vues d'Italie et de Sicile* (Paris, Lami-Denoan).

Riguardo a quest'ultimo argomento, che introduce indirettamente la questione del collezionismo di una tipologia di opere distanti, come si diceva, dal gusto accademico ancora interessato al paesaggio classico con figure, si dovranno ricordare i primi esempi di raccolte come quella del conte Pierre-Charles de L'Espine, acquirente dei materiali dell'*atelier* di Valenciennes andati all'asta nel 1819, compresi gli oltre cento *études* a olio confluiti nelle collezioni del Louvre, a cui si aggiunsero 3722 studi *d'après nature* provenienti dall'*atelier* dello stesso Michallon – venduti nel dicembre del 1822 – grazie all'interesse del figlio di de L'Espine, Alexandre-Emile, che portò avanti con maggiore convinzione la raccolta del padre aperta a tali opere¹⁹.

Sono in un primo tempo le aste legate alla dismissione degli *atelier* degli artisti, alla loro morte, a fornire l'occasione per segnalare all'attenzione del pubblico *études* di paesaggi e vedute per lo più frutto del soggiorno in Italia e in particolare a Roma. Oltre ai casi di Valenciennes e Michallon, già noti alla critica, può costituire un ulteriore interessante esempio l'asta seguita alla scomparsa di Anne-Louis Girodet-Trioson, allievo di David. Non è infatti del tutto scontato per un pittore di storia, destinato alle attenzioni della Corona, ritrovare un buon numero di studi di paesaggio nel catalogo di vendita dell'aprile del 1825. Si tratta ad evidenza dei risultati del *plein air* degli anni italiani dell'artista, vincitore del *Prix de Rome* nel 1789, cui fece seguito un periodo di cinque anni nell'Urbe e l'ingresso come accademico d'onore nel gennaio del 1813 nell'Accademia di San Luca²⁰. È certo che Girodet-Trioson, come molti altri, si dovette

18 Dagli stessi *études*, più di uno ad evidenza e con ogni probabilità di formati differenti, il pittore realizzò anche una tela di dimensioni importanti (106 × 138 cm) destinata alla collezione del re Luigi Filippo. Si veda la scheda di catalogo del dipinto Päch di François Bridney in *Sur la route d'Italie*, cit. (vedi nota 1), pp. 136-137.

19 V. Pomarède, *Michallon et la famille de l'Espine*, in *Achille-Etna Michallon*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 10 marzo-10 giugno 1994), a cura di V. Pomarède, B. Lesage, C. Stefani, Paris 1994, pp. 81-86; Id., *Il paesaggio e l'Accademia di Francia*, cit. (vedi nota 1), pp. 80-81.

20 È quanto risulta dalla lettera conservata di ringraziamento indirizzata dal pittore al segretario dell'accademia romana Virginio Bracci, datata 15 gennaio 1813: Roma, Archivio Nazionale di San Luca, b. 85, fasc. 12.

appassionare al suo arrivo a Roma alla pittura di paesaggio che nell'asta parigina è documentata nei repertori tipici del paesaggista in formazione: studi di alberi, rocce, cieli in tempesta a olio su carta o su tela, vedute di Roma e di Napoli, disegni a matita, penna e acquarello e schizzi di "paysages d'Italie", infine qualche paesaggio storico. D'altro canto, nello scorrere l'elenco della nutrita collezione personale del pittore, la sua predilezione per il genere pittorico emerge nella presenza di numerosi paesaggi a olio, stampe e disegni, tra questi ultimi diversi soggetti a tema paesaggistico di Hubert Robert e Jean-Honoré Fragonard – con ogni probabilità i disegni italiani – oltre a una veduta di Villa Madama a Roma attribuita a Lorrain²¹.

Ai casi ora ricordati seguono vere e proprie operazioni commerciali e insieme iniziative degli stessi artisti in grado di attestare l'interesse guadagnato dagli *études* ancor prima del loro naturale ingresso nel mercato con la fine delle carriere professionali dei pittori che in Francia coincidono spesso con vendite all'asta di quanto rimane nei loro studi. Lo prova, ad esempio, la vendita nel gennaio del 1838 della raccolta del litografo e commerciante d'arte Jean Nicolas Moyon, a chiusura della sua attività. Nel catalogo vi compaiono decine e decine di studi del pittore Jules-Louis-Philippe Coignet con raffigurati rocce, alberi, tronchi e un numero considerevole di opere che documenta, a giudicare dai soggetti elencati, la sua prolungata attività *en plein air* per la realizzazione della raccolta di litografie *Vues pittoresques de l'Italie* (1825) e *L'Italie pittoresque* (1845)²².

Accanto alla vendita Moyon le aste del 1839 e del 1859 organizzate da Sarazin de Balmont delle sue opere rendono conto della stessa attenzione per gli *études*; nessuna presenza in entrambi i casi di paesaggi da *Salon*, ma solo opere di piccolo formato *d'après nature*. Nel catalogo di vendita del 1839 sono riportate – fatto del tutto inconsueto – le misure dei dipinti nella maggior parte dei casi corrispondenti a tre dimensioni: 22 × 16 cm, 17 × 12 cm, 12 × 9 cm²³. Olii dunque su fogli di album o su tela più o meno grandi che nella mostra sono suddivisi per ambiti geografici a seconda del soggetto: Roma, Frascati, Tivoli, Subiaco, Terni, Napoli e dintorni, Sicilia, Svizzera e Pirenei. «Ces Études» si legge nell'introduzione all'esposizione «terminées dans plusieurs de leurs parties avec le plus grand soin, et autant que pourraient l'être tableaux, les ont fait souvent considérer comme tels». Di quanto sostenuto possiamo trovare un chiaro riscontro nei nove studi dei Pirenei riuniti in un grande pannello – oggi in collezione privata (fig. 6) – che ricordano il «grand cadre» con assemblati cinquantaquattro studi dei Pirenei presentato al Salon del 1831 e per il quale la pittrice venne premiata con

21 *Catalogue des tableaux, esquisses, dessins et croquis de M. Girodet-Trioson peintre d'Histoire*, 8-10 aprile, Paris 1825.

22 *Catalogue d'une belle et nombreuse collection de tableaux modernes et de quelques beaux tableaux anciens: après cessation de commerce de M. Moyon*, Hôtel des Ventes Mobilières, 16-20 gennaio 1838, Paris 1837, pp. 14-22. Sull'artista di veda la scheda biografica di V. Pomarède in *Un paese incantato*, cit. (vedi nota 1), p. 169.

23 *Notice de 120 Études, peintes d'après nature en Italie, en Sicile, en Suisse [...] Par Mlle Sarazin de Belmont*, Hotel des ventes, Place de la Bourse, 25-26 febbraio 1839, Paris 1839.

la medaglia di seconda classe destinata alla opere dipinte «sur la nature»; «esquisses avancées» segnalati a commento delle opere del Salon da Charles-Paul Landon che li considera prodigiosi²⁴. Accanto ad essi vedute, studi di querce, pini, rocce, cascate, torrenti, eseguiti per lo più tra Frascati e Tivoli, evidenziano l'esplorazione di flora e geologia in un territorio tradizionalmente destinato a entusiasmare la comunità internazionale dei paesisti per questo tipo di repertori e che significativamente ricompaiono nell'asta del 1859 insieme a disegni, schizzi e a 147 «petites peintures faites d'après nature» che testimoniano il moltiplicarsi dei soggetti delle vedute della pittrice residente in Italia dal 1841. Si tratta soprattutto di borghi e cittadine nei territori limitrofi al Lazio indicativi del progressivo allontanamento dai luoghi del Grand Tour settecentesco: Volterra, Arezzo, Sansepolcro, Spoleto, Todi, Perugia²⁵.

I *Salons*, che orientano annualmente il gusto del pubblico, possono a loro volta fornire indicazioni utili sulla progressiva scoperta degli *études*²⁶. Sarà necessario prima di tutto osservare la presenza numericamente sempre più significativa di paesaggi e vedute nel progredire dell'Ottocento. Se nei *Salons* del 1799 e del 1800 essi sono poco più di una decina, nell'esposizione del 1831 si contano a centinaia²⁷. Soprattutto vedute, accanto a un numero ridottissimo di *paysages historiques*, solamente sette, e un altrettanto scarsa quantità di *paysages composés*, quattordici²⁸. «C'est la nature, la nature telle qu'elle est, que le paysagiste s'essaie à rendre aujourd'hui [...] chaque œuvre en général est un filon plus ou moins bien exploré de la mine si riche de la vraie nature» scrive un recensore del Salon del 1831, lamentando la scomparsa del paesaggio classicista²⁹.

Dallo spoglio dell'elenco delle opere in mostra nei diversi *Salons* del primo trentennio del XIX secolo si coglie in verità il tentativo di mantenere saldo negli anni il primato della pittura di soggetto storico. Nel *Salon* del 1823 la riunione di ben sette capolavori di David, *Belisario chiede l'elemosina*, *Giuramento degli Orazi*, *Amori di Elena e Paride*,

24 C.P. Landon, *Annales du Musée et dell'école moderne des beaux arts*, Paris 1831, p. 248. Per il Salon del 1831: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans*, Paris 1831, p. 147.

25 Cfr. *Catalogue. 240 tableaux, dessins croquis par M.lle Sarazin de Belmont*, Hotel des Commissaires-Priseurs, 2-3 maggio 1859, Paris 1859.

26 A Roma una sala espositiva pubblica verrà aperta solo nell'aprile del 1827 peraltro con scarso successo, sebbene dal 1834 divenga la sede delle mostre annuali della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. I. Fiumi Sermattei, *L'arte contemporanea in mostra. La sala di pubblica esposizione delle Belle Arti in Piazza del Popolo nel terzo decennio del secolo XIX*, in *Dinamiche e politiche culturali nell'era di Leone XII*, a cura di G. Capitelli, I. Fiumi Sermattei, R. Regoli, Ancona 2021, pp. 401-427.

27 *Explication des ouvrages de peinture et dessins sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris 1799 e 1800.

28 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans*, Paris 1831: *paysage historiques*, pp. 12, 15, 71, 128, 134, 136-137; *paysage composés*: pp. 4, 12, 25, 29, 41, 71, 72, 75, 94, 113, 156, 158, 244.

29 V. Schoelcher, *Salon de 1831*, "L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts", s. I, II, 1831, pp. 1-4.

I littori riportano a Bruto i corpi dei figli, Le Sabine, Leonida alle Termopili, doveva essere stato un colpo d'occhio considerevole, così come l'esposizione cinque anni più tardi, per iniziativa di Luigi XVI, del *Ciclo di Maria de' Medici* di Rubens.

Tuttavia è evidente che l'ingresso nel mercato della classe borghese andava modificando gli equilibri dei generi pittorici a vantaggio di un'arte maggiormente disimpegnata, dove trova spazio soprattutto la veduta accompagnata, nella maggior parte dei casi, dall'indicazione «d'après nature». Secondo quest'ottica in cui la «vérité» dell'immagine riprodotta assume un valore fondamentale, nel *Salon* del 1831 trovano posto, insieme alle vedute – tra le quali quelle italiane di Edouard Bertin, Théodore Caruelle d'Aligny e Corot da poco rientrati da Roma – *études* difficili da quantificare perché spesso raggruppati sotto un unico numero di catalogo, ma di certo varie decine eseguite da pittori più o meno noti tra i quali Amédée Bourgeois, vincitore nel 1821 del secondo premio per il paesaggio storico del *Prix de Rome* e che nella stessa edizione del *Salon* presenta quattro vedute italiane con il Tempio della Concordia, Villa Borghese, Villa Aldobrandini a Frascati e Castelfandolfo³⁰.

All'inizio del secolo spetta ai primi allievi di Valenciennes, nelle occasioni espositive dei *Salons* libere per qualche tempo dalla rigida selezione del corpo accademico soppresso dalla Rivoluzione, far conoscere al pubblico quegli *études* solitamente riservati agli *ateliers*: Alexandre-Hyacinthe Dunouy, espone nel 1800 e nell'anno successivo «Plusieurs études d'après nature»³¹, stessa cosa per Antoine-Lauren Castellan che ne espone una coppia nel 1800. Nello stesso anno Bertin è presente nel *Salon* con una scelta di opere assai originale, come attestano «Deux petit tableaux faisant pendans: un abrevoir et l'estérieur d'un parc»³², quest'ultimo con ogni probabilità da riconoscere in una delle due opere di identico soggetto, raffigurante l'ingresso a un parco delimitato da un muro di cinta con una statua, tele di 16 × 21,5 centimetri, ora conservate nella collezione Valsecchi di Palazzo Butera a Palermo e nel Museo Magnin di Digione. È lo stesso Bertin a presentare nel 1804 un paesaggio con accanto il suo studio; mentre nel 1812 Michallon, al suo primo *Salon*, tra le diverse opere presentate espone lo studio di un lavatoio; nel 1817 è la volta degli *études de paysages* di Jacques Auguste Régnier e di Jean-Charles-Joseph Remond³³.

La pubblicazione nel 1818 da parte di Jean Baptiste Deperthes, allievo di Valenciennes, del trattato *Théorie du paysage* rende conto dell'evoluzione in corso della

30 *Explication des ouvrages de peinture* [1831], cit. (vedi nota 28), 1831, pp. 2,6,17,18,28,33,52,89, 92,96,137.

31 *Explication des ouvrages de peinture*, cit. (vedi nota 27), [1800], p. 23; [1801], p. 22. Sull'artista, di cui è ipotizzabile un primo soggiorno italiano negli anni Ottanta del Settecento, si veda la scheda biografica di E. Calbi, in *La pittura di paesaggio*, cit. (vedi nota 2), pp. 187-188.

32 *Explication des ouvrages de peinture* [1800], cit. (vedi nota 27), p. 5. Si veda inoltre la scheda biografica dell'artista di E. Calbi, in *La pittura di paesaggio*, cit. (vedi nota 2), pp. 114-116.

33 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris 1817, p. 72.

pittura di paesaggio in Francia. Egli mette significativamente sullo stesso piano lo «style historique» con lo «style champêtre», intendendo con quest'ultimo uno stile maggiormente realista che fa appello, come scrive, alla sensibilità piuttosto che all'intelletto, definendolo

la manière de retracer avec exactitude des points de vue d'après nature, de présenter l'image fidèle de la campagne dans tous ses détails [...] le seule ressource du paysagiste est d'employer toute son adresse à produire une illusion qui s'empare des sens, qui fascine les yeux [...] de reproduire un site avec une telle précision, qu'il paraisse avoir été transporté sur la toile³⁴.

Se non si tiene conto di questo mutamento che investe pratiche e sensibilità pittorica – in un momento in cui la committenza pubblica arretra e nuovi acquirenti si affacciano sul mercato – si può giustificare solo in parte nel catalogo delle opere di Granet – per portare un altro esempio indicativo – la sostanziale differenza tra una serie di vedute romane su carta velocemente abbozzate (fig. 7), della misura per lo più di 20 × 30 cm, e un insieme di dipinti su tela, con un formato orientativo di 60 × 50 cm, raffiguranti monumenti dai tagli perfettamente inquadrati – la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 8), il Tempio di Venere (Aix-en-Provence, Musée Granet), il convento di Trinità dei Monti (Lens, Louvre-Lens) ecc.³⁵ – che hanno il carattere del dipinto finito. Quanti hanno osservato questa evidente diversità nelle opere di Granet si sono concentrati per lo più sull'aspetto sperimentale della sua produzione figurativa romana, che di certo ha avuto un peso considerevole³⁶, ma ciò non esclude considerazioni relative all'evoluzione del gusto che predilige il formato ridotto della tela, che adotta uno sguardo sul mondo “sentimentale” – come si è potuto vedere nella lettura del paesaggio raccomandata da Deperthes – che fa volentieri a meno dell'ideologia e dell'erudizione che in fin dei conti continua a connotare il paesaggio storico. D'altro canto è lo stesso Granet nelle sue memorie – fatto non evidenziato quanto necessario – a ricordare come con questi piccoli quadri egli si garantisse i primi guadagni dopo l'arrivo a Roma e come tale

34 Cfr. J.B. Deperthes, *Théorie du paysage. Considérations générales sur les beautés de la nature*, Paris 1818, pp. 144, 158-159. Si veda inoltre M.M. Aubrun, *La tradition du paysage historique et le paysage naturaliste dans la première moitié du XIX^e siècle français*, “L'information d'histoire de l'art”, 13, 1968, pp. 63-72.

35 Si veda il repertorio di immagini in *Paesaggi perduti. Granet a Roma 1802-1824*, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 30 ottobre 1996-12 gennaio 1997), a cura di C.A. Bruzelius, Milano 1996, pp. 64-149.

36 È la lettura, ad esempio, di Anna Ottani Cavina (*Sur nature: paesaggi romani di Granet*, ivi, pp. 38-47) che tuttavia a distanza di dieci anni rivede le sue posizioni conferendo maggiore autonomia agli studi di Granet: «Pertanto i molti studi su carta non sono preparatori, l'artista vi attinge di rado per rielaborarli nelle tele più grandi» in *François-Marius Granet, l'artista che visse due volte*, introduzione al catalogo della mostra *Granet. Roma e Parigi la natura romantica* [2009], a cura di A. Ottani Cavina, riedito in *Terre senz'ombra. L'Italia dipinta*, Milano 2015, pp. 325-343, in particolare p. 337.

produzione continuasse anche negli anni successivi quando la sua carriera era oramai decollata: «Je composais toujours quelques petits tableaux que je vendais aux amateurs qui venaient visiter Rome»³⁷.

Non va dimenticato che, prima della generazione del terzo decennio dell'Ottocento, prima ancora di Corot, spetta a Granet il compito di rinnovare il *plein air* nella tecnica, così come nella scelta dei soggetti. Figura schiva e solitaria, messa da parte la Roma dei monumenti mitizzati e dei cieli luminosi, Granet andò alla ricerca al suo arrivo nell'Urbe nel 1802 di chiostri, cortili, sotterranei, dove si appassiona allo studio della penombra che diviene un tema che connoterà anche i suoi quadri da *Salon*, presto famosi tanto da fargli guadagnare nel 1813 l'ingresso come accademico di merito all'Accademia di San Luca.

In una lettera del 1836 indirizzata al giovane pittore Leon Vinit, che gli chiede consigli da Roma, Granet ripercorre la sequenza delle fasi operative del pittore paesaggista, dalla ripresa del motivo dal vero alla seduta di lavoro nell'*atelier*:

les jours où vous serez à peindre d'après nature [...] vous avez toujours un moment à pouvoir donner pour faire un dessin et, au bout de compte, vous avez votre peinture finie [...]. Je ne pense pas que vous puissiez faire des dessins finis, mais vous pouvez toujours faire des traits bien indiqués de valeur de tons que le soir, en rentrant chez vous, avec la mémoire bien fraîche, vous pouvez masser avec bistre, de la sepia, de l'encre à écrire, n'importe quelle couleur. Basta, que les valeurs des tons soient bien observées [...]. Quant à la grandeur de la toile que vous craignez trop petite, cela n'y fait rien. Il ne vous en coûtera que plus de soins pour l'exécution : pour ces petites toiles, il faut des soins, de la transparence et, avec ces deux qualités, il n'y a pas de petit tableaux³⁸.

Del passo riportato è interessante evidenziare il riferimento alla memoria dell'artista, sulla quale molto insiste la trattatistica dell'epoca, da Valenciennes a Deperthes, nell'evidente interesse a ridimensionare l'aspetto meccanico a vantaggio dell'espressione "sentimentale" del dipinto, e insieme quel riferimento al formato piccolo dell'opera sulla quale il maestro – a quella data tra i più ricercati di Francia – continua a non nutrire riserve. All'arrivo nell'Urbe intorno alla sua prima opera importante con raffigurata *L'Aula sotterranea della Basilica di San Martino ai Monti* (Montpellier, Musée Fabre), presente al *Salon* del 1806, si era andata sviluppando una produzione di disegni e piccole tele riferite al luogo che tanto aveva affascinato il giovane artista: «Après ce travail» annota il pittore nel 1803 nelle sue *memorie* con riferimento alla

37 Cfr. *Vie de Granet peintre, membre de l'Institut écrite par lui-même*, "Le Temps", 4 ottobre 1872; 23 ottobre 1872.

38 Lettera di Granet à Léon Vinit, Parigi, 22 ottobre 1826, in *Granet e son entourage*, a cura di I. Néto, "Archives de l'Art Français", XXXI, 1995, p. 179.

tela di Montpellier «je fis plusieurs petits tableaux que je vandais à toute espèce de conditions»³⁹; una testimonianza rara di quella produzione destinata a una sorta di vendita al dettaglio, di cui si diceva, ma che trova degli estimatori anche tra i membri di una classe borghese agiata da annoverare tra la clientela di Granet: banchieri come Jacques Laffitte, uomini d'affari come Antoine Hamelin, amministratori pubblici come Anisson du Perron⁴⁰.

Dall'evoluzione della pittura di paesaggio sembrerebbe non essere estraneo lo stesso Valenciennes a giudicare dalle sue ultime presenze nei *Salons* del primo decennio dell'Ottocento. Nessuna concessione in verità alla veduta "pura", ma un sintomatico progressivo abbandono del mito e della storia che a lungo avevano nobilitato i suoi quadri di indirizzo classicista facendogli guadagnare un primato indiscusso tra i paesaggisti francesi. Tele con raffigurati «Un coup de vent», «Une matinée avec un reste de brouillard», nel *Salon* del 1804, «Une forêt solitaire», «Une fontaine d'eau minérale», nel *Salon* del 1806⁴¹, evidenziano l'ingresso di nuovi soggetti nel catalogo delle sue opere, dettando una distanza considerevole dalle tele della sua prima esposizione pubblica nel 1787 dove i paesaggi della Magna Grecia fanno da sfondo alle "storie" di Cicerone e del dio Hermes. Significativo il fatto che i soggetti delle ultime esposizioni pubbliche del pittore riconducano all'esperienza *en plein air* degli ormai lontani anni romani, quando in *études* di straordinaria sensibilità il giovane artista prendeva nota, in piccoli olii su carta, del fitto degli alberi nel parco di Villa Borghese o delle nuvole temporalesche sopra Roma e il lago di Nemi (Parigi, Musée du Louvre, RF 2095, 2915, 2950, 2990, 3015).

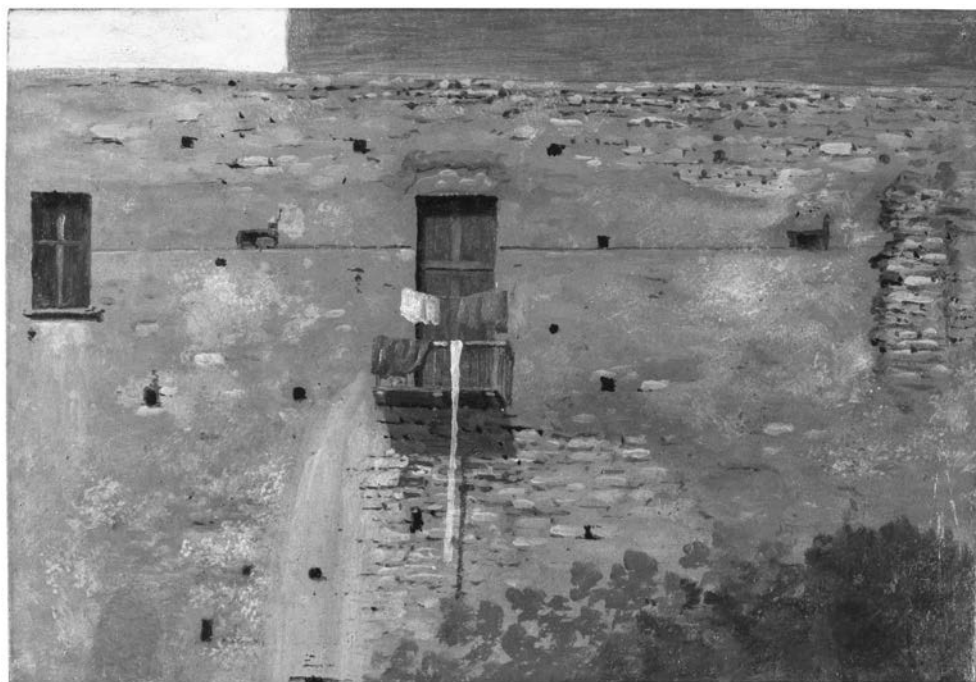
39 Sono quadri, annota il pittore nella sua memoria, che gli danno da vivere – «je gagnais de quoi vivre» – e gli permettono di esercitare, come scrive, la passione per l'arte: ivi, p. 250.

40 Sono nomi che emergono dal carteggio del pittore pubblicato in *Granet e son entourage*, cit. (vedi nota 38): «Votre Réception» scrive du Perron nel 1821 «fait l'ornement de notre Salon et l'admiration de nos amis» (p. 54). Hamelin sollecita due anni più tardi l'invio di un dipinto con monaci che pregano chiedendo di unire il dipinto alla spedizione di «4 autres petits intérieurs» (p. 112).

41 Si veda il regesto di tutte le opere presentate ai *Salons* del 1787, 1789, 1791, 1793, 1795, 1796, 1798, 1800, 1802, 1804, 1806, 1810, 1814 e 1819, anno della morte, in *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)*, catalogo della mostra (Spoleto, Palazzo Racani-Arroni, 27 giugno-4 agosto 1996), a cura di B. Mantura e G. Lacambre, Napoli 1996, p. 157.



1. Pierre-Henri de Valenciennes, *Veduta di Porta del Popolo a Roma*, olio su carta incollato su cartone, 16 × 42 cm, Parigi, Musée du Louvre, RF 3038 (© Grand Palais RMN – Musée du Louvre) / Michel Urtado



2. Thomas Jones, *Un muro a Napoli*, olio su carta incollato su tela, 11,4 × 16 cm, Londra, National Gallery, inv. NG6544 (© The National Gallery, London. All rights reserved)



3. Christian Vogel von Vogelstein, *Ritratto di Louis Joséphine Sarazin de Belmont a Monte Mario a Roma*, 1843, matita, 167 × 204 mm, Dresda, Staatliche kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. 2870 (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)



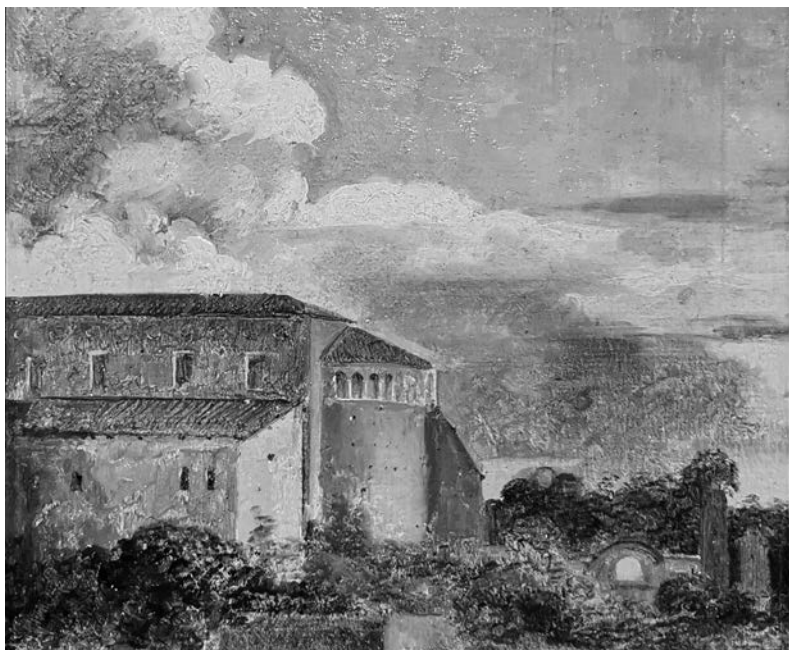
4. Louis Joséphine Sarazin de Belmont, *Veduta di Roma da Villa Mellini a Monte Mario*, olio su tela, 140 × 198 cm, Tolosa, Musée des Augustin, inv. RO254 (© Mairie de Toulouse, Musée des Augustins. Photo Daniel Martin)



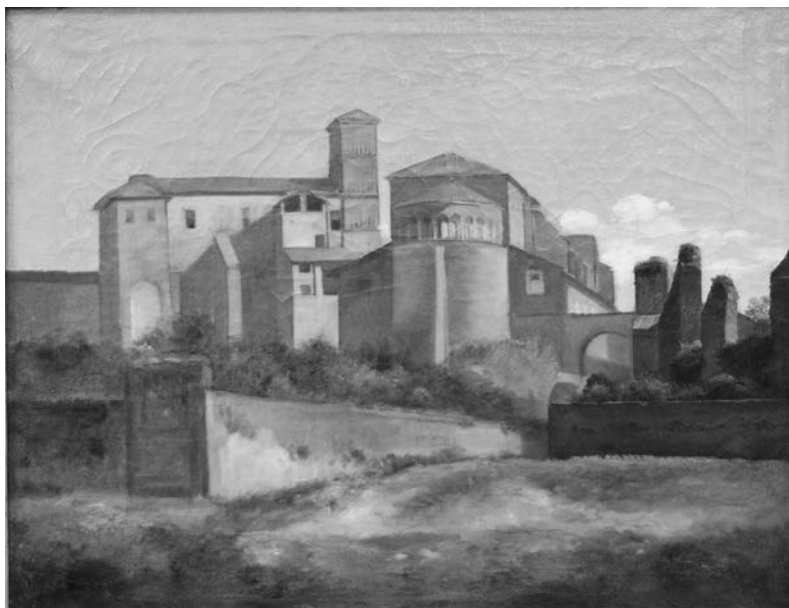
5. Achille-Etna Michallon,
*Veduta delle rovine del
Teatro di Taormina*, 1821,
olio su tela, 20,5 × 27,2 cm,
Parigi, collezione Michael
Pächt

6. Louise-Joséphine Sarazin
de Belmont, *Vedute dei
Pirenei*, 154,5 × 152 cm,
collezione privata





7. François Marius Granet, *Veduta dell'abside della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Roma*, olio su carta incollato su tela, 17,8 × 20,7 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 849-1-G. 116 (© Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence)



8. François Marius Granet, *Veduta della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*, olio su tela, 38 × 48,5 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 849-1-G. 40 (© Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence)