

CENTRO ITALIANO PER GLI STUDI STORICO-GEOGRAFICI

GEOSTORIE

BOLLETTINO E NOTIZIARIO



Anno XXIV – nn. 1-2

GENNAIO-AGOSTO 2016

Geostorie. Bollettino e Notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici
Periodico quadrimestrale a carattere scientifico – ISSN 1593-4578
Direzione e Redazione: c/o Dipartimento di Studi Umanistici
Via Ostiense, 234 - 00144 Roma - Tel. 06/57338550, Fax 06/57338490
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 00458/93 del 21.10.93

Direttore responsabile: CLAUDIO CERRETI
Direttore del Comitato editoriale: ANNALISA D'ASCENZO
Comitato editoriale: ANNALISA D'ASCENZO, ARTURO GALLIA, CARLA MASETTI
Comitato scientifico: CLAUDIO CERRETI, ANNALISA D'ASCENZO, ELENA DAI PRÀ, ANNA
GUARDUCCI, CARLA MASETTI, LUCIA MASOTTI, PAOLA PRESENDA, MASSIMO ROSSI, LUISA
SPAGNOLI

Stampa: Copyando srl, Roma
Finito di stampare: gennaio 2017

COMITATO DI COORDINAMENTO DEL CENTRO ITALIANO
PER GLI STUDI STORICO-GEOGRAFICI, PER IL TRIENNIO 2014-2016

<i>Ilaria Caraci</i>	Presidente onorario
<i>Carla Masetti</i>	Coordinatore centrale
<i>Massimo Rossi</i>	Coordinatore della sezione di <i>Storia della cartografia</i>
<i>Paola Presenda</i>	Coordinatore della sezione di <i>Storia della geografia</i>
<i>Anna Guarducci</i>	Coordinatore della sezione di <i>Geografia storica</i>
<i>Elena Dai Prà</i>	Coordinatore della sezione di <i>Storia dei viaggi e delle esplorazioni</i>
<i>Lucia Masotti</i>	Responsabile per i rapporti con gli enti stranieri
<i>Luisa Spagnoli</i>	Responsabile per i rapporti con gli enti italiani
<i>Annalisa D'Ascenzo</i>	Segretario-Tesoriere
<i>Carlo Gemignani</i>	
<i>Maria Mancini</i>	
<i>Silvia Siniscalchi</i>	Revisori dei conti

I testi accolti in «Geostorie» nella sezione «Articoli» sono sottoposti alla lettura preventiva (peer review) di revisori esterni, con il criterio del “doppio cieco”.

La responsabilità dei contenuti dei saggi, ivi comprese le immagini ed eventuali diritti d'autore e di riproduzione, è da attribuire a ciascun autore.

In copertina:
Planisfero di Vesconte Maggiolo, Fano, Biblioteca Federiciana

INDICE

<i>Annalisa D'Ascenzo</i>	Nota di prefazione al numero monografico	p. 7
<i>Luisa Rossi</i>	Presentazione	pp. 9-10
<i>Luisa Rossi</i>	Il segno e il colore. Il paesaggio sotto la lente della topografia fra Sette- e Ottocento	pp. 11-60
	Le signe et la couleur. Le paysage sous la loupe de la topographie entre XVIII ^e et XIX ^e siècle	
<i>Nicolas Verdier</i>	Aux limites de la figuration cartographique. Le paysage comme lieu de la séparation entre vue et carte	pp. 61-78
	Ai limiti della figurazione cartografica. Il paesaggio come luogo di separazione fra veduta e carta	
<i>Valentina De Santi</i>	<i>Reconnaissances militaires</i> e geologia. Jean-Jacques Marie Augustin Leblanc e l'attività topografica del Depot des Fortifications	pp. 79-96
	<i>Reconnaissances militaires et géologie.</i> Jean-Jacques Marie Augustin Leblanc et l'activité topographique du Dépôt des Fortifications	

<i>Carlo A. Gemignani</i>	Carte e cartografi sull'appennino Ligure-emiliano. La strada di Cento Croci nei progetti Di Matteo e Panfilio Vinzoni e di Pierre-Paul De Cotte	pp. 97-122
	Maps and cartographers on ligurian- emilian appennine. The road of Cento Croci in the projects of Matteo and Panfilio Vinzoni and Pierre-Paul De Cotte	
<i>Luisa Rossi</i> <i>Carlo A. Gemignani</i>	Cartografie nel romanzo contemporaneo	pp. 123-133
NOTE BIBLIOGRAFICHE		pp. 135-148

LUISA ROSSI¹

IL SEGNO E IL COLORE.
IL PAESAGGIO SOTTO LA LENTE DELLA TOPOGRAFIA
FRA SETTE- E OTTOCENTO²

«Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épouses toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette?» (DENIS DIDEROT, *Essais sur la peinture*, 1765)

Premessa

In età napoleonica l'attività effettuata dai topografi francesi raggiunge un punto di sintesi molto significativo nella storia della carta: la rappresentazione del paesaggio nelle sue esatte dimensioni geometriche ridotte alla grande scala senza rinunciare a una buona possibilità di visualizzazione delle sue forme mantenendo la coerenza della proiezione zenitale, vale a dire senza perseverare nella consuetudine della doppia proiezione (elementi planimetrici in pianta ed elementi altimetrici in prospettiva verticale) o della “vecchia” cavaliera. Se la figura in cui questo passaggio si concretizza è la *Carte nivelée par courbes horizontales* disegnata in scala 1:5.000 nel 1812, riduzione della carta 1:1.000 rilevata dalla Brigade topographique del Dépôt des fortifications comandata da Pierre-Antoine Clerc (Nantua 1770 - Metz 1843; ROSSI L., 2008 e 2011), il percorso che la precede chiama in causa decenni di ragionamenti, pubblicazioni, esperienze sui modi di restituire il paesaggio nella carta e in particolare sul nodo principale a riguardo: la rappresentazione del rilievo terrestre (ROSSI L., 2014; VALERIO, 2014).

È questo il punto su cui si concentra l'attenzione degli addetti ai lavori nel periodo considerato come avviene anche nel dibattito che si svolge nella

¹ Università degli Studi di Parma, Dipartimento di Discipline umanistiche, sociali e delle imprese culturali (DUSIC); luisa.rossi@unipr.it.

² Pubblico qui una parte del capitolo introduttivo del mio volume in preparazione *Les paysages de la mesure. Le voyage topographique de Pierre-Antoine Clerc (1770-1843)*. Come mostrano la bibliografia e l'apparato delle note, il lavoro deve molto agli scambi preziosi (idee, materiali archivistici, libri) avuti con Massimo Quaini e all'interno della scuola di Dottorato in Geografia storica da lui coordinato. Da esso sono uscite, fra l'altro, le tesi di Massimo Rossi (2010-2011) e di Valentina de Santi (2016) che hanno affrontato in prospettive originali casi di studio concernenti le connessioni fra l'arte, la cartografia e i saperi geografici.

“famosa” commissione del Dépôt de la guerre riunitasi a Parigi fra il settembre e il novembre 1802 proprio ai fini della precisazione e uniformazione del linguaggio topografico. La questione della composizione fra esattezza e leggibilità della carta, che trova nella raffigurazione del rilievo il maggior ostacolo, è ritenuto cruciale dai commissari.

Perseguimento dell’oggettività (anche se il termine non è ancora acquisito: DASTON, GALISON, 2012, pp. 25 e sgg.) della rappresentazione da una parte, importanza della percezione sensoriale nel tradurre sulla carta il paesaggio reale dall’altra: per sintetizzare il doppio registro che il secondo Settecento lascia in eredità alla topografia successiva, basterebbe rifarsi a un Dupain de Montesson (*Le Spectacle de la campagne*, 1775) e a un Dupain Triel (*Expression des nivellemens...*, 1782). Ancorché fratelli, i loro manuali – quello di Dupain Triel introduce ufficialmente la teoria sulle curve di livello di Marcelin Du Carla (1738-1816) – sono significativi della coesistenza cronologica delle tendenze in atto, articolate su categorie concettualmente antagoniste come *imitazione della natura/misurazione, effetto/esattezza, arte/geometria, colorazioni/strumentazioni* e via dicendo.

Come mostrano le posizioni assunte da alcuni membri della commissione del 1802, la partita sui modi di rappresentare le montagne si gioca sul campo più generale della proiezione da adottare e su quello specifico dei segni più appropriati: linee di massima pendenza (*bachures*) versus isoipse (*courbes de niveau*). La preferenza accordata al momento delle *conférences* del 1802 alle prime piuttosto che alle seconde trova ragione proprio nella loro maggior analogia grafica con l’oggetto raffigurato e quindi nella possibilità di visualizzazione che esse consentono, come aveva già mostrato il lavoro effettuato da Bourcet nelle sue carte delle Alpi marittime e del Delfinato. Qualche anno dopo, Clerc avrebbe dimostrato come anche la sua carta con le *courbes*, portatrice di un più completo rigore geometrico, fosse anche capace di “far vedere” il paesaggio, se pure obbligando l’osservatore a un salto concettuale, l’astrazione, tuttavia mediata grazie all’uso sapiente dell’acquarello.

È in questo senso che la carta di Clerc raccoglie, per il momento a una scala ancora piuttosto grande e comunque non di sito ma già di paesaggio – oltre all’eredità dell’esattezza geodetica (scoperte dell’Osservatorio di Parigi e dell’Accademia delle Scienze), della triangolazione (entrata definitivamente nella carta con il lavoro dei Cassini), della diffusione dell’insegnamento della geometria descrittiva di Gaspard Monge e delle riflessioni del “filone” idrografico che da Philippe Buache erano arrivate alle curve di livello con Du Carla e Dupain Triel – anche l’eredità settecentesca del “filone artistico”, maturata da Clerc stesso nel corso della sua formazione e corroborata dal contributo dei collaboratori operanti nel quadro della Galerie des plans en relief dove lavoravano i topografi artisti specializzati nella costruzione dei modelli di paesaggio³.

³ La collezione, iniziata all’epoca di Luigi XIV, prima collocata al Louvre e trasferita nel 1777 agli Invalides, fu infatti incrementata nel corso del XIX secolo (WARMOES, 2007a e 2007b; DE SANTI, 2016).

Di queste tendenze darò più complessivamente conto nel volume in corso di preparazione; mi limito qui a proporre alcune riflessioni, a partire da un interrogativo: per quali vie teoriche e attraverso quali ambienti e autori, quali esperienze sul campo e documentazione prodotta si sono verificati i punti di contatto fra arte e cartografia? Nel rispondere a questo cruciale interrogativo mi muoverò qui per “*tatonnements*” per soffermarmi, partendo dal contesto filosofico dei Lumi, sui passaggi o incroci di saperi e di pratiche implicati dalle contaminazioni, e talvolta, coincidenze, fra il mondo dei topografi e quello degli artisti.

L'imitazione della natura

Se il problema della carta è conciliare l'esattezza con l'effetto, se questo lo si ottiene attraverso l'imitazione della natura, è evidente che nella costruzione della carta, almeno per la sua seconda qualità epistemologica costitutiva, vale a dire il compito di visualizzare i luoghi, il topografo va a invadere il campo dell'arte pittorica e, con ciò, a confrontarsi con le sue categorie portanti, i suoi strumenti, gli orizzonti filosofici che essa attraversa. Il lavoro degli studiosi sui passaggi che hanno interessato l'arte di conseguenza all'evoluzione del pensiero scientifico – perché esistono «*des échanges osmotiques entre l'image du monde qui construisent les savants à une époque donnée et les représentations qu'en donnent les écrivains et les artistes*» (BARIDON, 1999, p. 15) – a riguardo del XVIII secolo è immenso. Ne ripercorro qui alcune tracce utili al nostro discorso, ricordando che il Settecento è il secolo in cui (verso la metà) nasce il concetto di Estetica⁴, è il secolo del recupero della pittura di paesaggio come genere autonomo (rivalutata nella scala dei generi artistici in cui predominano, in primo luogo, le grandi scene religiose-storico-allegoriche, quindi il ritratto); è il secolo di un sentimento della natura rinnovato che chiama più direttamente in causa il sensibile e il reale.

A proposito dell'approccio alla conoscenza scientifica fondato sull'esperienza sensibile che si afferma nel Settecento detronizzando la ragione come categoria conoscitiva *a priori*, vale la pena di rileggere Sergio Moravia, che a suo tempo ci ha parlato di «liberalizzazione epistemologica» (MORAVIA, 1982, pp. 4, 6-7) o il Paul Hazard della “crisi” della coscienza europea (HAZARD, 1994). Confermando le trasformazioni che hanno attraversato il secolo XVIII, Michel Baridon ne analizzava le fasi proprio a riguardo delle relazioni scienza/estetica, sottolineandone la complessità. Alla fine del XVII secolo,

⁴ Sul cambiamento delle tendenze nell'arte occorre almeno ricordare il ruolo anticipatore, anche rispetto a Edmund Burke, del pittore e teorico Roger De Piles (1635-1709) che, attraverso l'osservazione della natura nell'infinita varietà delle sue forme, stabilisce una dialettica fra il rispetto delle regole accademiche e il desiderio di trovare vie nuove, in particolare nella pittura di paesaggio e nel potere espressivo del colore (LHOT, 2000, pp. 10-11).

«quand le newtonianisme commence à gagner du terrain⁵ et avec lui la psychologie lockienne», si produce una rottura più importante, più innovativa, che fra Rinascimento e Barocco. Se il Barocco aveva accentuato i criteri estetici cinquecenteschi di simmetria e rigore geometrico delle forme – di cui i giardini «avec leurs parterres tirés au cordeau qui respectent des proportions strictes et leur axe central qui s'étire jusqu'à l'infini comme le monde observé par le télescope» sono l'eloquente manifestazione nel paesaggio –, il nuovo secolo, rompendo con la «géométrie conquérante» di Galileo e Cartesio, mette in discussione l'onnipotenza della prospettiva lineare, rifiuta le creazioni artificiali che correggevano la natura «à l'aide de règles, d'équerres et de compas» e, influenzato dal pensiero di Locke sulla formazione delle idee e la percezione dello spazio, afferma il valore dell'osservazione, dell'esperienza, delle sensazioni che, «promues au rang d'instrument majeur de connaissance», ruolo mai concepito prima, «ont ouvert la voie aux esthétiques de la diversité» (BARIDON, 1999, pp. 15-31). «La conception newtonienne des couleurs et le système perceptif de Locke constituaient ensemble une machine formidable», ha sottolineato Michael Baxandall (BAXANDALL, 2000, p. 135)⁶.

In questo fermento di idee, nella seconda metà del secolo si verifica il grande ritorno della geometria – “le magnifique renouveau” come lo ha definito René Taton – sulla base di diversi fattori: la decimalizzazione, figlia della Rivoluzione, delle misure (calcolate sulla scala del meridiano terrestre); il recupero della geometria proiettiva di Gérard Desargues (1593-1662), che consentiva di collocare su una stessa superficie due profili diversi dello stesso oggetto, e la messa a sistema, da parte di Gaspard Monge (1746-1818), della geometria descrittiva, «l'art de représenter sur une feuille de dessin qui n'a que deux dimensions, les corps de l'espace qui en ont 3 et qui sont susceptibles d'une définition rigoureuse» (cit. in ITARD, 1952, p. 184).

Così il Settecento artistico mette insieme le forme irregolari del nuovo giardino inglese (chiara espressione dell'affermazione di un'estetica del “selvaggio”), la «perfectibilité» e la «géométrie» del progetto di Brongniart per l'hôtel de Montesson articolato intorno alla spirale, i panorami che a partire dal 1780 fanno la loro apparizione nelle grandi capitali europee, consentendo a una folla di spettatori curiosi di abbracciare il giro d'orizzonte delle città e dei paesaggi dipinti, le architetture utopiche di un Ledoux, i segni «gothiques, palladiens, chinoisants, rococo, néo-grecs, sublimes, primitifs, etc. [...] C'est un effet direct sur les sens qu'ils recherchent, et ils l'obtiennent en préférant les contours sinueux, brisés, ajourés, aux plans rigoureusement articulés,

⁵ Come è noto, per Newton i colori, che sono le qualità che l'artista manipola, non sono qualità esistenti in sé, ma sensazioni generate dai nostri sensi e dal nostro spirito.

⁶ Baxandall mostra come non sia stato solo il pensiero “diretto” di Locke sulla percezione umana a influenzare la cultura pittorica del tempo, ma la sua divulgazione, il “lockismo” diffuso per cui ciò che il pittore dipinge non è la “sostanza”, la Natura, vale a dire il supporto materiale delle qualità percepite attraverso i sensi, «mais une représentation d'un acte de perception de cette substance» (BAXANDALL, 2000, p. 160).

l'arabesque à la ligne droite, la surprise à la cérémonie, l'instabilité fugace, voire la démesure, à l'équilibre et à la majesté sereine» (AZOUVI, BARIDON, ROLLAND, 1999, p. 9).

Non hanno sostanzialmente modificato la lettura di questo periodo più recenti storie delle scienze che, compiutamente assestate sull'approccio archeologico alla storia, sulla individuazione degli elementi di continuità e delle rotture e sulle correlazioni fra *sciences* e *savoirs*, confermano la presa di distanza da qualsiasi narrazione lineare e teleologica dell'evoluzione del pensiero e delle forme artistiche (VAN DAMME, 2015, p. 22 e sgg.). A tali tendenze bisogna fare riferimento per comprendere come nel Settecento siano cambiati l'idea del mondo e modi di rappresentarlo, modi che investendo il mondo dell'arte si riflettono in quello della cartografia che ne mutua alcuni paradigmi.

È a questo proposito interessante ricordare l'Abbé Dubos, uno degli autori che all'inizio del Settecento aprono il discorso sulla transizione dall'estetica metafisica dei secoli precedenti alla sensazione come valore primario (la sensibilità come fonte del bello, del sublime e dell'arte) e all'antropologia del bello. Accostando la pittura alla poesia, il cui statuto intellettuale è pienamente riconosciuto, Dubos è partecipe della ridefinizione della prima da arte *meccanica* (come era stata precedentemente classificata sulla base della separazione del *savoir* dal *faire*) ad arte *liberale* (TALON-HUGON, 2015, pp. 12-13). Riflettendo sulle posizioni di Dubos circa le cause organiche del genio artistico, Paul Hazard ne riportava le affermazioni:

«Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations» (HAZARD, 1994, p. 286)⁷.

Dialogando con questi autori, il “ponte” fra arte e cartografia alla scala topografica lo fa oggi Quaini quando scrive che

«in queste parole si nasconde un'importante questione che stava molto a cuore ai trattatisti del Settecento che sulla “imitazione della natura” e sui “segni naturali” basavano la loro concezione dell'arte, del paesaggio e delle principali rappresentazioni geografiche» (QUAINI, in corso di pubblicazione)⁸.

Ma che cosa significa arte, e che cosa scienza, nel contesto che stiamo considerando?

Nel *Discours* introduttivo al primo volume dell'*Encyclopédie*, d'Alembert spiega la complessità dell'impalcatura enciclopedica come speculare a quella

⁷ Sulle cause fisiche della decadenza e del progresso delle arti in Dubos si veda anche EHRARD (1994, pp. 708 e sgg.).

⁸ Ringrazio l'autore per avermi concesso il manoscritto in lettura.

«espèce de labyrinthe, de chemin tortueux» che è il sistema generale della conoscenza (*Encyclopédie*, I, 1751, p. XIV). Nel tentativo di definire la bipartizione scienze/arti superandone la schematica opposizione fra “sapere” e “fare”, dopo aver affermato che le nostre conoscenze si distinguono in «directes» – quelle che riceviamo immediatamente senza alcun intervento della nostra volontà – e «reflechies», sulle quali domina la filosofia, e che «toutes nos connaissances directes se réduisent à celles que nous recevons par le sens; d’où il s’ensuit que c’est à non sensations que nous devons toutes nos idées» (IVI, p. I), egli presenta «une autre espèce de connaissance réfléchie», consistente «dans les idées que nous nous formons à nous mêmes, en imaginant et en composant des êtres semblables à ceux qui sont l’objet de nos idées directes: *c’est ce qu’on appelle l’imitation de la Nature*» (IVI, p. XI). Dunque ciò che distingue le arti dalle scienze non è tanto la tradizionale separazione fra speculazione e pratica, difficilmente distinguibili anche all’interno delle “scienze scienze”, quanto l’immaginazione. «Nous prenons l’imagination dans un sens plus noble et plus précis, pour le talent de créer en imitant» (IVI, p. XVI).

Riassumendo questo punto del pensiero dell’illuminista, se le categorie conoscitive sono «la mémoire, la raison proprement dite, et l’imagination» intesa come facoltà di rappresentare gli oggetti, su queste facoltà si fondano le tre ripartizioni generali del sistema enciclopedico. L’«Histoire, qui se rapporte à la mémoire; la Philosophie, qui est le fruit de la raison; et les Beaux Arts, que l’imagination fait naître». Sul terzo punto d’Alembert, adottando il concetto, anzi, la nuova categoria mentale, di «beaux-arts» che da non molti anni aveva iniziato ad affermarsi⁹, conclude:

«L’esprit ne crée et n’imagine des objets qu’en tant qu’ils sont semblables à ceux qu’il a connus par des idées directes et par des sensations. Plus il s’éloigne de ces objets, plus les êtres qu’il forme sont bizarres et peu agréables. *Ainsi, dans l’imitation de la Nature, l’invention même est assujettie à certaines règles*; et ce sont ces règles qui forment principalement la partie philosophique des Beaux-Arts, jusqu’à présent assez imparfaite, parce qu’elle ne peut être l’ouvrage que du génie, et que le génie aime mieux créer que discuter» (corsivo mio; *Encyclopédie*, I, 1751, p. XVI).

Il brano, certamente non pensato in funzione della cartografia, si presta a una lettura anche in relazione alla raffigurazione del paesaggio nella mappa: l’immagine come frutto della conoscenza diretta e sensibile dell’oggetto reale; la necessità di non creare figure lontane dalla verità; le regole che comunque sovrintendono all’“invenzione”. Va da sé che nel caso della raffigurazione pittorica, il “genio” ha il campo maggiormente libero anche se la creatività – come il “goût” – del topografo costituirà di fatto a lungo un elemento di

⁹ Utilizzato in Francia, per esempio nelle sue *Reflexions* da DUBOS (1719) e poi nel *Temple du goût* da VOLTAIRE (1733). Cfr. TALON-HUGON, 2015, p. 39.

caratterizzazione dello stesso dispositivo cartografico, tanto che si dovrà procedere nel senso della sua limitazione.

Non è del resto un caso che tutti i documenti del tempo definiscano *artista* il topografo. Nella carta, il disegno geometrico e il disegno imitativo sono cementati dal nuovo ordinamento delle conoscenze. Non più inquadrata come «meccanica», la pittura, sollevata dal ruolo secondario del solo *faire* e riconosciuta come *savante*, è una forma “altra” – perché ha l'*agrement* come finalità – all'interno della categoria delle «connaissances reflechies» fra le quali vengono annoverate sia le scienze geometrico-matematiche, sia logico-grammaticali-retoriche, sia politico-morali, con la filosofia che di tutte è la «combinaison» (IVI, p. XI).

Nel saggio del 2008 che costituisce una traccia ineludibile per intraprendere l'analisi delle connessioni fra arte e topografia, Massimo Quaini si interrogava appunto su «che cosa si intendesse per artista a cavallo fra Sette e Ottocento e se e quanto la concezione del bello [...] potesse contemplare anche il lavoro artigianale del cartografo» (QUAINI, 2008, p. 20). Nell'orizzonte scientifico dei Lumi la differenza fra artista e artigiano rimanda ancora in parte alle categorie che distinguevano speculazione e meccanica. Superata per le *Beaux-Arts*, la distinzione persiste fra *artisti* –

«ouvriers qui excellent dans ceux d'entre les arts mécaniques qui supposent l'intelligence; & même à ceux qui, dans certaines sciences, moitié pratiques, moitié spéculatives, en entendent très-bien la partie pratique, ainsi on dit d'un Chimiste, qui sait exécuter adroitement les procédés que d'autres ont inventés, que c'est un bon *artiste*; avec cette différence que le mot *artiste* est toujours un éloge dans le premier cas, & que dans le second, c'est presque un reproche de ne posséder que la partie subalterne de sa profession» (*Encyclopédie*, I, 1751, p. 745)

– e *artigiani*, parola con cui si designano «les ouvriers qui professent ceux d'entre les arts mécaniques qui supposent le moins d'intelligence. On dit d'un bon Cordonnier, que c'est un bon *artisan*; & d'un habile Horloger, que c'est un grand *artiste*» (IVI, voce “Artisan”).

Se dalle “voci” del dizionario redatte da Diderot la distinzione sembra netta, alcuni autori hanno invece rilevato la complessità della questione a partire dallo stesso *Discours* introduttivo dove d'Alembert interroga la differenza fra scienze e arti e fra arti meccaniche e liberali «non sans en montrer l'injustice. La rhéhabilitation des arts mécaniques ou s'engage l'*Encyclopédie* ne s'appuie pas seulement sur l'argument de l'utilité, mais sur la complexité des opérations qu'ils supposent», come ha scritto Demoris (DEMORIS, 1999, p. 57).

Che cosa aveva scritto in merito d'Alembert?

«c'est peut-être chez les artisans qu'il faut aller chercher les preuves les plus admirables de la sagacité de l'esprit, de sa patience et de ses ressources [...]. Enfin, à considérer en lui-même le principe de la distinction dont nous parlons, combien de Savans prétendus dont la science n'est proprement qu'un art

méchanique? & quelle différence réelle y a-t-il entre une tête remplie de faits sans ordre, sans usage & sans liaison, & l'instinct d'un Artisan réduit à l'exécution machinale?» (*Encyclopédie*, I, 1751, p. XIII).

Da tutto questo si può dedurre come il topografo, che esercita una professione complessa implicante il rilevamento del terreno, la trasposizione sulla carta del *canevas* geometrico, la raffigurazione degli elementi topografici, non può in alcun modo essere ritenuto semplice artigiano, e che il titolo di artista che gli viene attribuito va inteso nel senso di operatore che eccelle in arti “méchaniques” che suppongono sapere speculativo.

È in tal senso significativo il dipinto eseguito nel 1731 da Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) e raffigurante *Les attributs des sciences*, attributi fra i quali non mancano alcuni strumenti utili anche al topografo e, in evidenza, il risultato dei suoi saperi e della sua arte: un rotolo di carte geografiche. Le carte inserite nella composizione costituiscono una delle cifre della scienza di cui Chardin fa l'allegoria. Siamo di fronte a un gioco di specchi (*mise en abîme*) concettuale, come sempre quando la carta compare nel dipinto. Attraverso il gesto pittorico Chardin, i cui legami con i modi di rappresentazione della scuola olandese del XVII secolo sono stati studiati (BAXANDALL, 2000, p. 148 e sgg.), imita la “natura imitata” come Vermeer, le cui carte dipinte appese alle pareti delle dimore olandesi sono

«il simbolo pregnante di un modello di conoscenza che spinge i contemporanei a concepire il quadro “come una superficie su cui descrivere, o iscrivere, il mondo visibile e non solo come palcoscenico su cui rappresentare le gesta degli uomini”» (QUAINI, 2011, p. 69).

Quanto al lavoro del cartografo, egli è uno scienziato molto speciale che, come si è detto, attraverso la pratica dell'imitazione della natura invade in vari modi il campo della pittura.

Certo, il topografo è talvolta artigiano, o l'artigiano è talvolta topografo: lo vedremo in particolare alle prese con i *plans en reliefs*. Lo stesso Quaini notava come l'interpretazione che di primo acchito pareva escludere dal termine artigiano il concetto di estetica fosse in realtà più complessa, come si può derivare dallo stesso Diderot quando «delinea una teoria dell'esperienza estetica intesa non come fredda esperienza della ragione o come un'esperienza meramente sensibile o sentimentale» ma come «percezione di rapporti» (QUAINI, 2008, p. 20). Gli Antichi pensavano che il mondo fosse di per sé colorato, sonoro, odoroso. La nuova scienza afferma che tali qualità non esistono nell'oggetto, ma solo nel soggetto che le percepisce. La bellezza non sfugge a questo vasto movimento di «soggettivazione» delle qualità sensibili, essa è una *qualità relazionale* (TALON-HUGON, 2015, pp. 47-49). Si tratta di una concezione che

«si rivela del tutto pertinente a valutare sia l'opera d'arte sia l'opera del cartografo e dunque per inserire coerentemente l'opera del secondo nel regno delle Belle Arti o almeno per riconoscere il contributo imprescindibile di queste ultime» (QUAINI, 2008, p. 20).

Anche seguendo i percorsi accennati, si dipanano i fili più o meno esili, più o meno espliciti, lungo i quali si esprimono i punti di contatto e le differenze fra cartografia e arte in un laboratorio effervescente come il Settecento e il primo Ottocento.

Archeologia della dimensione pittorica della carta topografica

Il vedutismo cartografico (definirei in tal modo gli eventuali elementi in proiezione verticale o a volo d'uccello inseriti nella carta, ma anche vedute separate, connesse con le operazioni di rilevamento per una più completa visualizzazione del sito) indulge raramente al modello, introdotto dal filosofo irlandese Edmund Burke che, andando oltre il concetto di bello, interpreta il principio dell'imitazione della natura attraverso il sublime (BURKE, 1757; cit. in TALON-HUGON, 2015, p. 65). Entrambi frutto dell'esperienza sensibile e dell'emozione che ne deriva, il bello «piace», il sublime suscita paura o, meglio, è un piacere amplificato dalla paura nell'interpretazione che ne dà presto Kant (1764) (KANT, 1994). Esso è il grandioso «qui depasse la mesure», l'inquietudine prodotta nell'animo dalla potenza di fenomeni inconoscibili e incontrollabili. Nella *Kritik der Urteilskraft* (*Critique de la faculté de juger*, 1790) Kant ritornerà sul sublime con questa definizione:

«Des rochers se détachent audacieusement et comme une menace sous un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et le coups de tonnerre, des volcans en toute leurs potence dévastatrice, des ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa furie, les chutes d'un fleuve puissant» (cit. in TALON-HUGON, 2015, p. 64).

È evidente lo spazio che dall'estetica del sublime vengono ad assumere le montagne, in primo luogo le Alpi, “rovine” gigantesche di un mondo antidiluviano, spazi selvaggi dove l'uomo non compare e, quando presente, lo è per dare la cifra «de son écrasement» di fronte alle forze della natura (caratteri che, più avanti, saranno esagerati da una corrente del Romanticismo) (LHOT, 2000, pp. 58-59). Per restare sul sublime di una pittura “topografica”, non a caso ben nota ai cartografi, ne troviamo i tratti nei dipinti di paesaggio di Vernet e di Louthembourg il cui *An avalanche in the Alps* (1803) ne riassume perfettamente i canoni¹⁰.

¹⁰ Louthembourg, fra l'altro, va ricordato per essere stato, con il suo teatro meccanico in miniatura “Eidophusikon” (lo “spettacolo della natura”) che nel 1781 entusiasmo il pubblico

Ma se le frequentazioni più o meno strette fra vedutismo pittorico e topografia non sono sporadiche, il sublime entra di rado nelle carte. Catherine Bousquet-Bressolier ne trova lo spirito soprattutto nella figura dell'ingegnere dei Ponts et chaussées che, nell'ultimo decennio del Settecento, «règne désormais sur les éléments qu'il prétend dompter et touche au «sublime» (BOUSQUET-BRESSOLIER, 1998, p. 124)¹¹. L'esempio portato è quello di Julien-Joseph Brégéon (1743-1840), allievo dei *Ponts* che, in conseguenza al crollo delle arcate del ponte sul Rodano avvenuto nel 1792-93 e nella necessità di riaprire la grande strada da Marsiglia a Strasburgo, esegue uno studio che

«révèle une analyse du site où les éléments sont amplifiés jusqu'au sublime et mis en scène théâtralement [...]. Les eaux qui bouillonnaient sur la cataracte s'y concentrent pour assagir en aval, dans l'élargissement du lit. C'est donc la présence de cet accident naturel qui oriente le regard sur le projet et le lieu où devra être construit le pont. Choisir l'endroit qui surplombe la fosse équivalait à démontrer que l'ingénieur maîtrise la terrible beauté des éléments. Celui qui passe sur le pont pourra, en se penchant vers l'amont, contempler les eaux noires du gouffre canalisant les rapides tumultueux et vaincra «de sublime» en se retournant sur un paysage apaisé. Le *Plan figuratif de l'emplacement du Pont du Saut du Rhône* n'a plus rien d'un plan. Le spectateur est porté à la verticale du lieu d'où il embrasse tous les mouvements de la nature, les plissements de la montagne, les eaux, les arbres, les bâtiments aux toits de tuiles et d'ardoises, les ombres portées, et jusqu'à la barrière de bois qui ferme la route ouvrant désormais sur le vide. La palette de terres et de bleu intense accentue la profondeur des coloris sombres, des contrastes, et orchestre la mise en scène. Pour contempler cette fois le projet illustré par un deuxième document, le spectateur est placé au bord des rapides, sur la rive gauche. Le ciel d'orage bleu-noir qui plombe toute la scène, signe d'une nature révoltée, s'entrouvre pour éclairer l'ouvrage d'une manière éclatante, manifestant la soumission des éléments au pouvoir de l'ingénieur» (IVI, pp. 124-125).

Le scrittura in rosso vermiglio sui due disegni si fondono nella rappresentazione di questi magnifici *trompe-l'oeil* che diventano epifanie dell'ingegnere, conclude Bousquet-Bressolier. Ma è fondamentale la chiosa:

«Il ne faut cependant s'y tromper. Le vent des architectes du sublime a soufflé surtout à l'École des ponts et chaussées où les élèves apprenaient à valoriser un projet pour emporter une maîtrise d'œuvre concurrencée. Les autres corps

londinese, uno dei primi creatori dei paesaggi-spettacolo sfociati nei famosi panorami e nella geografia visuale del XIX secolo (IVI, p. 218, nota 38). Ma non bisogna dimenticare che «La méthode de représentation inventée par Monge, impliquait un mouvement circulaire dans l'espace, mouvement qui se retrouve dans les panoramas qui firent leur apparition dans les grandes capitales à partir de 1780» (BARIDON, 1999, p. 28).

¹¹ In merito sono illuminanti gli studi di Antoine Picon che riconosce nell'ingegnere settecentesco dei Ponts et Chaussées l'interprete più significativo della contiguità fra arte, scienza e tecnica messe a servizio delle trasformazioni territoriali (PICON, 1988).

d'ingénieurs, en particulier ceux qui étaient appelés aux frontières, avaient d'autres préoccupations» (IVI, p. 125)¹².

Il sublime è la categoria che segna una sostanziale distinzione fra il percorso imitativo artistico e quello cartografico. Nella carta come nella veduta di paesaggio il topografo militare evita la dismisura del sublime, preoccupato com'è di mostrare la realtà delle piazze di guerra e, per implementare il dato geometrico con l'impressione dei sensi, ricorre alla categoria del pittoresco. In proposito Louis De Jaucourt scriveva:

«J'appelle avec l'abbé du Bos composition pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque, est celle dont le coup-d'oeil fait un grand effet, suivant l'intention du peintre et le but qu'il s'est proposé» (*Encyclopédie*, vol. 12, 1765).

Il *tableau* del topografo è la mappa: come l'artista egli realizza la propria intenzione di sistemarvi gli oggetti «par rapport à l'effet général de ce tableau», per far cogliere a colpo d'occhio il paesaggio.

Basta vedere come la pittura di paesaggio entri in maniera determinante nelle competenze del topografo militare e come diversi trattatisti fra Sette e Ottocento si muovano sui due versanti. Come affermava Dupain de Montesson

«Plan est un dessin ou un ensemble qui comme si on étoit en l'air ainsi qu'un Oiseau, fait voir la longueur, la largeur, l'épaisseur, la forme, la situation, la liaison ou l'union des parties qui composent un tout comme une Ville, un Château, une Maison &c. on peut dire qu'un Plan est un composé de Signes qui parlent aux yeux et qui s'expliquent deux-mêmes sans nul discours [...]. Laver un plan c'est y mettre les ombres, les teintes, et toutes les couleurs nécessaires et du degré de force convenable afin de faire sentir ce que ce Plan représente» (DUPAIN DE MONTESSON, 1775, p. 2).

Il ruolo del colore

Quando Montesson scrive questo elogio della carta, che attraverso la forza delle gradazioni coloristiche fa *sentire* il paesaggio, solleva la questione della sua leggibilità risolvendola con il ricorso al linguaggio artistico; tuttavia, proponendo di codificare tale linguaggio attraverso delle norme, egli segna anche, dopo Buchotte che già negli anni Venti del Settecento aveva proposto delle regole di «bon goût» per conciliare le esigenze della vista e della geometria (BUCHOTTE, 1722)¹³, un

¹² Le due figure, databili al 1808, manoscritte, sono conservate in Archives Nationales, F 14 10198/3, pièce 9 (la pianta), pièce 7 (la veduta).

¹³ Su Buchotte si vedano le osservazioni di VERDIER (2010-2011, pp. 22-23).

passo avanti verso la tendenza a limitare la creatività del cartografo-artista in favore della uniformazione e oggettivazione del linguaggio/messaggio della carta. Anche questo aspetto evidenzia la contraddizione fra la ricerca dell'uniformazione e della semplificazione del disegno e la necessità di visualizzare al meglio i contenuti. In proposito, in seno alla commissione del 1802, chiamando spesso in causa le pratiche pittoriche vere e proprie per rimarcare le affinità con quelle del topografo (raggiungere il maggior effetto possibile; disegnare la luce proveniente da sinistra ecc.), si discuterà a lungo sulla questione dell'impiego del colore e delle «teintes»¹⁴ – principalmente piatte capaci di restituire il «ton local»¹⁵ –, dando indicazioni che privilegiano, rispetto alle più semplici (da applicare) «conventionnelles», quelle «naturelles»¹⁶: sono esse che «dans les vues et les élévations, donnet du corps, de la vie aux objets; ce n'est par elles, enfin, que le dessin des cartes peut acquerir une justesse, une vérité d'effets, semblable à celle du dessin d'imitation» (*Procès-verbal des Conférences...*, 1803, pp. 39-42). Nello stesso momento, insieme al fatto che esse vanno considerate «un moyen auxiliaire, subordonné à la projection, et qui ne doit jamais la contredire ou la cacher» – perché la carta deve essere assolutamente “trasparente” –, si sottolineano anche gli «inconvéniens d'un grand nombre de couleurs», proponendo, e decidendo, di adottarne solo quattro: «l'encre de la Chine, la gomme-gutte, le carmin et l'indigo», derivando da questi tutte le tonalità di cui si ha bisogno (IVI, pp. 42, 43, 46-47).

Sembrirebbe un punto fermo. Invece, un documento militare della fine degli anni Dieci, nel dare conto delle problematiche materiali dell'applicazione dell'acquarello alle carte – sostanzialmente le possibili cause delle loro reazioni e le modalità di evitarle –, dà il polso della ricchezza della *palette* che asseconda e alimenta i saperi artistici del topografo. L'elencazione sistematica dei colori, divisi per classi – dalla prima che elenca quelli «absolument fixes, qui n'ont souffert aucune altération sensible à la lumière», alla terza che indica quelli totalmente da rigettare – non toglie al manoscritto l'interesse, e perfino il fascino che suscita la lettura di un catalogo redatto con intenzioni squisitamente tecniche. Si tratta di una vasta gamma di toni e di un ventaglio dei luoghi geografici che custodiscono nelle terre, nelle erbe, negli insetti i principi che daranno corpo al paesaggio visivo. Ed ecco registrati i blu «de cobalt (celui fabriqué par Borgeois a le ton de l'autremer), de lapis, de Prusse»; i rossi, gli arancioni, i bruni, gli ocri, i violetti delle lacche e delle terre («de Sienne

¹⁴ «Nuance de couleurs, mélange de plusieurs couleurs pour en composer une qui imite celle de l'objet qu'on veut peindre» (*Encyclopédie*, VIII, 1765, p. 16). L'autore sottolinea come sia l'esperienza a insegnare ad applicare il colore per dare rilievo alle figure.

¹⁵ Torneremo sul tema a proposito degli acquarelli realizzati da Clerc e dai suoi topografi-artisti, figure che obbligano a una riflessione sulla nozione tradizionale del colore che verrà distrutta dagli Impressionisti proprio sulla base del rifiuto del «ton local». Con Gauguin «apparaît la pleine valeur de méthaphore de la couleur, capable de suggérer le réel sans le reproduire» (FRANCASTEL, 2014, pp. 206-208).

¹⁶ «Couleurs naturelles, qui dépendent uniquement des propriétés de la lumière et qui son permanentes» (*Encyclopédie*, IV, 1754, p. 327).

naturelle, de Sienne brulée»); i «precipité d'or rouge» e «d'or violet»); la «malachite, l'encre de la Chine, le noir d'Ivoire»; «le jaune de Naples (provient des Laves du Vésuve)». Quattordici pagine in cui si spiegano i principi naturali, si suggeriscono le composizioni, si svelano i segreti del «davis» come genere di pittura fragile nella quale «les matières sont employées en très petite quantité, et tirés légèrement, et qu'il faut peu d'altération pour détruire tous les effets»¹⁷.

In uno schizzo policromo realizzato come saggio «en une heure», il capitano del Genio La Ferté ottiene, beninteso in proiezione orizzontale, un effetto del rilievo di notevole impatto visuale. Il piccolo disegno sintetizza assai bene la “resa” del topografo-geometra di fronte ai fenomeni della natura irriducibili a una restituzione geometrica, quali le pareti rocciose di una montagna qui raffigurate con un uso dell'acquarello decisamente pittorresco; nell'opposto versante del rilievo, percorso (o percorribile) a piedi dal topografo e quindi misurabile, le pendenze sono restituite attraverso le linee di massima pendenza realizzate con un piccolo pennello, peraltro spillato al disegno stesso¹⁸. La pittura, che come sosteneva l'Alberti raccontava il mondo visibile a fronte del sapere matematico capace di conoscerne la struttura (NUTI, 1998, p. 68), presta ora il suo strumento alla risoluzione, attraverso le *hachures*, del rapporto fra visione e realtà.

Il tema delle *hachures* consente dunque di lanciare un altro ponte interpretativo fra arte e cartografia. Sulla base dello studio del caso del pittore paesaggista Gainsborough (1727-1788), Patrick Loth ha analizzato la problematica dell'opposizione fra ricerca del *détail* (cara all'impostazione delle accademie di pittura) e ricerca dell'effetto d'insieme come impatto sensibile dell'opera d'arte sullo spettatore (LHOT, 2000, pp. 94-99). In contesti e termini diversi, è il problema che si presenta al topografo. Ma le differenti intenzioni del dipinto e della mappa portano, proprio nell'applicazione *hachures*, verso prospettive divaricate. Adottati da Gainsborough nei suoi paesaggi di «forte impression de nature»,

«il est certain que tous ces traits et ces hachures qui se découvrent à l'examen des tableaux de Gainsborough et qui semblent même à des peintres expérimentés l'effet du hasard plus que la volonté, il est certain dis-je que ce chaos, que cette apparence uniforme prend à distance, par une espèce de magie, une forme et que toutes les parties vont se ranger à leur place de sorte qu'il est difficile de regarder cette négligence apparente autrement que comme l'effet d'un dessein» (REYNOLDS, 1787, cit. in LHOT, 2000, pp. 94-95).

¹⁷ Service Historique de la Défense/ Département Armée de Terre (d'ora in avanti SHD/DAT), 1VR 177, doc. 41, Observations sur la fixité des couleurs dans le dessin à l'aquarelle, le 3 juin 1818, *passim*. Si veda in merito WINE, 1999, pp. 107-122; in particolare, sulla disponibilità dei colori e il contributo della scienza, pp. 107-115.

¹⁸ SHD/DAT 1VR 177, doc. 33, Pinceau propre à faire les hachures des levers topographiques, 1810.

Concettualmente, la finalità visuale dell'artista è analoga a quella per cui le *bachures* vengono adottate dalla commissione del 1802, ma gli usi cui sono destinate le carte ne impongono modalità di realizzazione di segno opposto, come risulta evidente dalle istruzioni impartite al topografo. Dirimente la questione della distanza del fruitore: il dipinto da guardare da lontano, la mappa da studiare nei dettagli, magari con la lente.

Per qualche decennio ancora dopo le *conférences* del 1802 il dialogo fra la carta e l'arte del dipingere si svolge attraverso l'intreccio dei paradigmi dell'esattezza e dell'imitazione della natura e chiama in causa saperi geometrici e competenze artistiche. Come insisterà l'ingegnere geografo Martinel, impegnato in Italia settentrionale nella realizzazione della carta dei campi di battaglia, l'obiettivo è ancora quello di coniugare l'*exactitude* e l'*effet*, termine ripetuto, come un mantra, da tutti.

Già avanti nel secolo, e precisamente nel 1859, nel suo *La topographie enseignée par des plans-reliefs et des dessins* Libre Bardin, allievo, amico e biografo di Clerc, scriverà che «le dessinateur topographe emprunte au paysagiste les couleurs de la modeste palette et quelques-uns de ses procédés» (BARDIN, 1859, p. 8). La tavolozza del topografo degli anni Cinquanta dell'Ottocento era probabilmente più modesta di quella dei colleghi di inizio secolo ma, d'altra parte, lo stesso manuale di Bardin è la conferma dell'esitazione, vorrei quasi dire del travaglio, della topografia a farsi più astratta se ancora vi si trova scritto che

«une carte topographique fait même pressentir, sinon complètement, la nature du pays, sa richesse ou sa beauté. C'est le paysage, le nom seul l'indique, qui montre la nature elle-même, et rend sensibles les impressions que sa vue fait naître; véritable œuvre d'art, dont le mérite n'a de limite que le talent de l'artiste. Ce simple rapprochement suffira, sans doute, pour mettre en saillie les différences qui séparent nettement, sans effacer leurs rapports généraux, ces images d'un même sujet de la surface terrestre, étudié à de points de vue différents» (IVI, p. 8).

Troveremo più evidenti contaminazioni, anzi, «rapporti generosi», fra modello artistico e modello topografico all'interno della Galerie dei plans-reliefs (da dove sarebbero più tardi provenuti alcuni componenti della brigata di Clerc), non a caso deputata per statuto a produrre modelli tridimensionali, ma esse sono presenti, e persisteranno, fra gli ingegneri geografi e fra quelli del Genio. In più di un caso, l'artista-pittore e l'artista topografo si riassumono nella stessa persona e il caso più emblematico non è rappresentato da Bagetti, più pittore che topografo, ma da Bacler d'Albe, nel quale le due competenze si equivalgono. E vedremo come lo stesso Clerc fosse abile, oltre che nelle misurazioni del terreno, nel rappresentare il paesaggio tanto con il tratto netto del topografo quanto con le belle tinte lavate dell'acquarellista (ROSSI L., in preparazione).

L'utopia degli ingegneri

Nel *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie* la chiamata in causa della «Mappemonde» e delle «cartes particulières» per descrivere la struttura “scalare” della vasta operazione scientifica, con il «philosophe» che, collocato in posizione fortemente elevata sul vasto labirinto delle Scienze e delle Arti, ne coglie con un colpo d'occhio l'oggetto di speculazione, va letta sia come una potente metafora della carta quale modello “perfetto” di sistematizzazione del sapere del mondo, sia come dispositivo capace effettivamente di misurarlo (*Encyclopédie*, I, 1751, p. XV). Del resto, il secondo Settecento è anche il tempo della rigenerazione della geometria: profittando dell'avanzamento della teoria della conoscenza essa sfocia nell'affermazione della geometria descrittiva di cui il matematico Gaspard Monge è il creatore e il propagatore.

Di ambiente familiare modesto, Monge (1747-1818) era arrivato a elevati livelli scientifici e istituzionali. *Savant* vicino agli Enciclopedisti, sostenitore degli ideali rivoluzionari, ministro della Marina fra il 1792 e il 1793, fondatore, con altri, nel 1794 de l'École centrale des travaux publics (poi École polytechnique), membro dell'Académie des Sciences e de l'Institut de France, commissario delle scienze e delle arti in Italia fra il 1796 e il 1797, partecipe della spedizione d'Egitto e membro dell'Institut ivi fondato, fedele collaboratore di Napoleone fino alla fine, Monge influenza in modo significativo la formazione degli ingegneri fra Sette e Ottocento: prima (dal 1776) attraverso i corsi a Mezières, quindi, fino al 1809, alla Polytechnique (DE LAUNAY, 1933; TATON, 1951; PAIRAULT, 2000).

D'altra parte, l'affermazione del metodo dell'osservazione apre la strada a uno straordinario rinnovamento della topografia che arriva a piena maturazione in età napoleonica. Simmetricamente a quanto era avvenuto nel secolo precedente, quando al pensiero galileiano-cartesiano corrispondeva una cartografia come sapere matematico-cosmografico e corografico de *cabinet* e le connessioni fra arte e cartografia si esplicavano all'interno dell'*atelier* del pittore-cartografo (e talvolta sulle pareti dei palazzi del committente), nel Settecento la carta, uscita sul terreno della scala topografica, condivide con gli altri saperi la fiducia nel valore conoscitivo dei sensi e il metodo dell'osservazione è praticato sistematicamente nelle ricognizioni militari.

«C'è il consolidamento di una cultura cartografica sempre più diffidente nei confronti dell'astrazione e dello spirito di sistema, in cui “l'*oeil* e il *regard* capaci di *observer* analiticamente i singoli dati del mondo visibile costituiscono il modo più sicuro dell'approccio al reale”» (QUAINI, 1995b, p. 23; MORAVIA, 1970, p. 75).

È un approccio che si riversa nelle numerosissime memorie, compilate in genere dagli ingegneri militari che si occupano delle *reconnaisances* sul terreno, e in particolare dagli ingegneri geografi. Ne emergono descrizioni dettagliate che aggiungono ai dati tecnici della costruzione geometrica della carta le informazioni qualitative utili a riempire il *canevas* con il *détail* (o *figuré*), vale a dire

i singoli elementi del paesaggio, dicendo con le parole ciò che la carta, nonostante l'adozione di moduli imitativi, proprio non può dire. È in questo momento che il topografo indossa, insieme alle vesti del geometra e quelle dello statistico, anche quelle del *voyageur*, concedendosi scorci descrittivi che non di rado offrono dei luoghi le impressioni e le colorazioni pittoresche cui ci ha abituato la storia del viaggio¹⁹.

A proposito del lavoro degli ingegneri geografi, scrive il capitano Allent (1772-1837) nel suo lungo *Essai sur les Reconnaissances militaires* che compare nel numero 4 del «Mémorial topographique et militaire», stampato nel pieno del clima che ha ispirato i lavori della commissione appena conclusi:

«Des ingénieurs se répandent sur la surface du territoire, et, les instrumens à la main, calculent les lignes imaginaires par lesquelles ils unissent les points principaux du pays: les cieux même sont interrogés, pour apprendre à connaître la terre. D'autres, dans ce réseau de triangles, inscrivent des triangles plus petits, et, guidés par les points nombreux que ceux-ci déterminent, projettent sur un plan les contours du terrain et de tous les objets qu'il offre à sa surface. *Le dessin d'imitation, la peinture même, viennent au secours de la géométrie, et, sur ce canevas rigoureux, reproduisent, dans toute leur magie, les formes et les couleurs: c'est la nature elle-même réduite aux dimensions de son image.*

Tel est le résultat d'un levé exact, soigné, et soumis à toute la perfection que comportent les opérations astronomiques, la géodésie, le figuré du terrain. Le Gouvernement, le Ministre, le Général, ont alors sous les yeux le pays borné à la grandeur qui permet de l'embrasser d'un coup d'oeil. *C'est alors que la carte parle à l'imagination comme au jugement, et peut inspirer les pensées, les projets, les combinaisons que la vue du sol eût fait naître.*

Rien ne manque à ces documens, si des mémoires descriptifs donnent en détail des notions recueillies avec soin sur les influences du climat, la nature du sol, l'état des routes, la population, l'esprit des habitans, les ressources du pays; *en un mot, sur tout ce que le dessin ne peut exprimer* [corsivi miei]» (ALLENT, 1803, pp. 27-28).

Su Allent, che nelle ricognizioni non si limita a riconoscere il ruolo dell'occhio, anzi, ne sottolinea la funzione ingannevole facendosi teorico del «tact» – il modello conoscitivo su cui, fra gli enciclopedisti, aveva più insistito Condillac (DEMORIS, 1982, pp. 379-393) – apriremo altrove un più ampio sipario. Egli ci interessa in particolare, dato che sarà il referente di Clerc nel corso della missione spezzina di quest'ultimo.

Tornando al punto, diversi fattori (il miglioramento scientifico portato avanti in seno alle accademie a vantaggio delle operazioni di triangolazione, la precisazione delle strumentazioni e, d'altra parte, gli interessi del potere di controllo territoriale di spazi sempre più vasti dello stato), fra fine Settecento e

¹⁹ Di queste descrizioni gli ingegneri geografi attivi in Italia hanno lasciato interessantissimi esempi, come nel caso dell'avignonese Auguste-Firmin Chabrier (1773-1812), nel Regno di Napoli fra il 1801 e il 1802 quando, passato agli ordini di Murat, dirige il Bureau topographique dell'Armée d'observation du Midi (QUAINI, 1995c, pp. 19-29).

primo Ottocento hanno come conseguenza il proliferare delle campagne topografiche e la raccolta di un tale volume di informazioni che hanno consentito a Quaini, riprendendo Foucault (FOUCAULT, 1975, p. 228 e sgg)²⁰, di parlare di «sguardo panottico». Nella vasta operazione di controllo del territorio messa in atto dal potere lo studioso italiano non esita a riconoscere la «grande utopia» degli ingegneri geografi, quale

«idea impossibile di uno sguardo totalizzante e analitico sulla realtà che per realizzarsi ricorre a qualsiasi mezzo dell'arte, dell'astronomia, della storia (naturale e umana) e della statistica: dalla formazione delle reti geodetiche alle carte rigorosamente planimetriche e a scale sempre più grandi, dalle vedute e acquarelli militari ai plans en relief, dai dizionari storici e statistici comunali alla raccolta toponomastica verificata dai sindaci, dalla raccolta dei campioni di minerali al censimento dei vitigni a livello comunale. Fu l'applicazione più o meno consapevole di questo sguardo panottico e di questa utopia cartografica che trasformò i nostri topografi in autori e protagonisti di tanti “romanzi topografici”, per riprendere un'espressione di Martineb» (QUAINI, 2006, inedito)²¹.

Se non è questo il contesto ispiratore del paradosso delle «Cartes Démesurées» 1/1 realizzate dai cartografi «en cet empire [où] l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle perfection que la carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la carte de l'Empire toute une province» (MARIN, 1998, pp. 47-51; ECO, 2006, pp. 157-163), nella volontà da parte dei francesi di mappare il territorio a scale sempre più grandi e precise si può ben riconoscere lo spirito della metafora borgesiana²².

La “resistenza” del modello pittorico

In questi passaggi si colloca la stagione delle nuove connessioni fra arte e cartografia di cui i risultati della spedizione napoleonica in Egitto sono l'esempio più eclatante. Si tratta di modalità di rappresentazione che riflettono

²⁰ Giorgio Mangani ha scritto che «La più nota metafora del pensiero di Foucault, come è noto, è stata proprio una immagine “spaziale”: la figura del *Panopticon* di Bentham, progetto di una ideale prigione presa a modello dalla governamentalità moderna per fare in modo che i prigionieri fossero resi disciplinati dall'osservazione del loro stesso comportamento» (MANGANI, 2007, p. 32).

²¹ Di «formidabile “panopticon geografico”» ha parlato anche Maria Luisa Sturani (STURANI, 2010).

²² Il paradosso della carta 1:1 precede, come ha sottolineato Vladimiro Valerio, il famoso aforisma di Borges e ne è autore Lewis Carroll. Si tratta di «una trasformazione in chiave satirica del dibattito di età vittoriana sulle scale più idonee da adottare per il rilevamento del territorio inglese» (VALERIO, 1987, p. 11). Anche Palsky ipotizza che essa sia stata una trasformazione in chiave «réminiscence de Carroll chez notre bibliothécaire argentin» (PALSKY, 1999). Sulla metafora cartografica di Borges, come su quelle di Carroll in *Sylvie et Bruno* e *La chasse au Snark* cfr. BUCI-GLUCKSMANN (1996, pp. 22-24).

«un intreccio tipico del periodo illuministico destinato a un progressivo allentamento nel corso dell'Ottocento» (STURANI, 2010, pp. 101-111).

Su questo “progressivo allentamento” le campagne topografiche condotte da Clerc fra il 1809 e il 1814 aiutano a fare maggior luce. I loro risultati, che coniugano in modo straordinario l'arte e la misura – quest'ultima intesa, per quanto riguarda il rilievo, come introduzione delle curve di livello – dicono qualcosa di diverso rispetto al testimoniarsi come momento avanzato di un allentamento progressivo e lineare del legame fra le due componenti. Se è vero che la diffusione delle isoipse segnerà, più avanti nel secolo e in modo disomogeneo sia riguardo alle scale sia alle varie realtà europee, la fine definitiva della cartografia pittorica a vantaggio della nuova cartografia, esatta ma anche meno comunicativa, è anche vero, come ha dimostrato Clerc, che almeno inizialmente e a una scala topografica relativamente grande, l'applicazione delle curve sulla figura in pianta si avvale di complementi pittorici a tutto vantaggio della percezione del rilievo. Senza contare le immagini collaterali in proiezione verticale (ROSSI L., 2008).

La resistenza inoltrata del modello visuale ha numerosi testimoni sia negli autori di manuali metodologici, sia nei topografi. Nel 1818 un personaggio autorevole come Louis Puissant, entrando nella polemica sul modo di rendere la luce nelle carte topografiche a piccola scala, sconfessa il metodo, utilizzato dai geografi «iperborei» tedeschi e inglesi e dagli «hommes étrangers à l'art du paysage», dell'illuminazione zenitale che tutto appiattisce. Egli sostiene tutta la validità dell'illuminazione obliqua decisa dalla commissione del 1802 – che parlava di «lumièrè [...] comme dans le tableaux, à la gauche des spectateurs, c'est à dire au nord-ouest» (*Procès-verbal des Conférences...*, 1803, p. 42) – metodo che contribue «plus efficacement à nous faire voir les corps revêtus de leurs trois dimensions» e produce «cet effet magique de s'astreindre aux règles sévères de la Géométrie» (PUISSANT, 1818, pp. 11-12). Nonostante la sua formazione di matematico, l'esperienza trentennale e il ruolo di professore e capo della scuola di applicazione degli ingegneri geografi, Puissant provoca «des personnes dégagées de toute prévention» a dire «s'il est possible que la topographie des hautes montagnes comme celles des Alpes, de la Suisse etc., soit tout-à-fait indépendante de l'art du paysage» e afferma con convinzione che «plus un terrain est accidenté, plus il faut être artiste, pour en bien saisir les formes, puisque dans ce cas très fréquent, la Géométrie n'a plus de prise» (IVI, pp. 13 e 15).

Da parte sua, il geografo e cartografo Aristide-Michel Perrot (1793-1879) nella prima edizione del suo fortunato *Modèles de topographie* (1819) criticava la tendenza della topografia a disfarsi del metodo visuale, dal momento che la proiezione orizzontale è insufficiente a far conoscere gli oggetti «tels qu'ils se présentent à nos yeux», con il risultato che essa «n'offre à l'oeil qu'une image sèche, froide et pour ainsi dire morte, des lieux que l'on veut représenter» (PERROT, 2007, p. 5). Nella quinta edizione riveduta e aumentata (1858) le sue osservazioni saranno meno drastiche e la tavola dedicata alla montagna ne testimonia la conversione al metodo delle curve capaci di indicare «le relief très

exact du terrain et d'exprimer la différence précise de niveau d'un point à un autre». Non per questo il Perrot rinuncia a sostenere la necessità di intervenire con l'acquarello per ottenere con toni più o meno vigorosi e colori più o meno vivi o «vaporosi», a seconda delle altitudini e delle pendenze, l'effetto che di norma viene dato con le *bachures* (PERROT, 1858, pp. 3, 9, 27).

Si comprende dunque bene come la produzione topografica fra Sette e Ottocento sia ancora notevolmente improntata al modello visuale e comprenda anche un consistente corpus di carattere vedutistico; le ricerche hanno messo in luce non solo vedute “di sintesi” o celebrative (poi in effetti andate in stampa) come quelle di un Bagetti o di un Bacler D'Albe, ma un vedutismo “minore”, generalmente rimasto manoscritto, prodotto per esigenze di più alta visualizzazione dei luoghi in cui si doveva per qualche ragione intervenire. E anche restringendo l'attenzione ai soli prodotti strettamente cartografici, come ha sottolineato Maria Luisa Sturani,

«le modalità di rappresentazione da essi utilizzate si giocano sempre su diversi livelli e su una strategia retorica fondata sull'unione di misura e arte. Da un lato, le carte topografiche presentano una base geometrica derivante dalle misurazioni strumentali e tradotta graficamente in un insieme di punti e linee attraverso l'impiego della proiezione zenitale e della riduzione in scala, per consentire la precisa localizzazione dei diversi oggetti e siti rappresentati. Dall'altro lato, il disegno topografico si ispira a principi di armonia visiva espressi dall'utilizzo di espedienti pittorici per una resa fedele e immediatamente evocativa delle forme del paesaggio, con l'applicazione di artifici prospettici, l'uso di ombreggiature e del colore» (STURANI, 2010, p. 111).

Il rigore suggerito dalla commissione del 1802 circa l'abbandono della doppia prospettiva in una stessa non impedisce, quando la necessità lo impone, la realizzazione di documenti in pianta accompagnati *a parte* da una produzione di carattere vedutistico. Le ricerche hanno messo in luce non solo vedute “di sintesi” o celebrative (poi in effetti andate in stampa) come quelle di Bagetti e, bisogna aggiungere, di Bacler D'Albe, ma un vedutismo “minore”, generalmente rimasto manoscritto, prodotto per esigenze di più alta visualizzazione dei luoghi in cui si doveva per qualche ragione intervenire.

Per chiudere al momento una riflessione su cui torneremo a proposito dell'analisi dettagliata del caso di Clerc, si può dire che la cartografia alla scala topografica “intorno” alla commissione del 1802, proprio sulla base dell'osservazione e dell'imitazione della natura cui non sa rinunciare, si incontra con l'arte in vari “gradi”:

- inserimento nella pianta di elementi verticali (montagne, edifici, alberature ecc.) resi con tecniche e spirito pittorici; adozione della prospettiva cavaliere. Utilizzati con profusione fino a tutto Settecento e oltre tali metodi, che hanno prodotto un magnifico patrimonio di figure nelle quali il paesaggio gode di un'elevata leggibilità a scapito dell'esattezza cartografica, sono concordemente messi al bando dai commissari;

- la produzione di figure in prospettiva verticale, ovvero, la “messa in scena dello spazio”. Si tratta di un vedutismo topografico realizzato separatamente, di supporto alle figure in pianta, di cui la commissione riconosce l’importanza;
- l’inserimento, nella carta in pianta, di tecniche e linguaggi di carattere pittorico-imitativo propri della cartografia e che la cartografia ha in comune con le «beaux arts»: dall’uso del chiaroscuro alla *perspective aeriennne*, in primo luogo il sapiente impiego dell’acquarello;
- il perfezionamento, nella rappresentazione del rilievo – lo “scoglio” principale dal superare nel raggiungimento della carta coerentemente geometrica in tutti i suoi aspetti – delle *hachures*: esse costituiscono, subito alle spalle delle isoipse, lo stadio più avanzato nel processo di astrazione cartografica, e tuttavia conservano un buon grado di leggibilità del paesaggio e mantengono anch’esse qualche attinenza con la pittura di paesaggio.

Esattezza ed effetto: la terza dimensione

Fra fine Settecento e primo Ottocento la carta topografica si frantuma in una infinità di prodotti originali che testimoniano i modi di procedere di una storia non evolutiva.

A proposito del suo metodo, Marcellin Du Carla, se non l’inventore, di certo il principale sostenitore teorico del metodo delle isoipse “teoriche”, aveva detto che esso «peut donc s’appeler encore une peinture géométrique» (DU CARLA, 1782, p. 95). L’espressione che, specialmente riferita alle isole tutte astratte di Du Carla, pare un ossimoro – sarà più appropriata alla *Carte nivelée* di Clerc – è rivelatrice della resistenza, anche linguistica, alla obliterazione del paradigma pittorico che era stato il fondamento della cartografia visuale. Assai più che in Du Carla, una certa resistenza serpeggia fra i commissari del 1802 che, di fronte all’obiezione che «le plan horizontal ne donne pas l’idée des montagnes et des surplombs» (*Procès-verbal des Conférences...*, 1803, p. 28), affermano con sicurezza la validità della proiezione zenitale ma riconoscono anche la necessità di supportare il disegno geometrico attraverso il recupero delle tecniche pittoriche del chiaroscuro e dell’arte del paesaggio o di imitazione:

«Le trait horizontal [...] suffit pour les escarpemens et les surplombs des chemins creux et des ravins; pourquoi changer la loi, quand il s’agit des montagnes? Il suffit pour les maçonneries de toutes espèce, verticales, surplombées, saines, dégradées, en ruine: et les rochers sont-ils autre chose que la maçonnerie de la nature? Les teintes achèvent d’éclairer le trait: tout se réduit donc, sur ce point, comme sur les autres, à un peu plus ou un peu moins de facilité dans l’application des teintes. [...]. Supposé même que l’application des teintes aux lignes de plus grande pente, ou aux courbes de niveau, offre quelques difficultés en elle-même ou par la nouveauté, leur sied-il de les éluder? Ne leur appartient-il pas de les vaincre? N’ont-elles pas été vaincues déjà par des artistes

du premier ordre, à qui la topographie est redevable d'avoir su, les premiers, allier à la rigueur des projections l'effet des dessins les plus soignés, et d'avoir ainsi rattaché la géométrie à la peinture?» (IVI, pp. 29-30).

Del resto, il fine che i commissari del 1802 attribuiscono alle riunioni è l'individuazione di regole che assicurino l'uniformità del linguaggio cartografico sulla base di due fondamentali criteri: l'*esattezza*, che chiama in causa le necessarie operazioni matematico-geometriche, e la leggibilità immediata del paesaggio di cui l'uso sapiente del pennello sarà capace di dare l'*effetto* desiderato. Nella produzione delle carte prefigurate dalla commissione del 1802 è ancora forte, nonostante la tensione verso l'uniformazione e l'oggettività, l'implicazione del soggetto che interviene "artisticamente" per far visualizzare le forme del terreno.

Le conclusioni (momentanee) cui erano giunti i commissari aprono percorsi di ricerca "intorno" alla commissione del 1802, percorsi che si intrecciano sul nodo della rappresentazione topografica del rilievo, la componente del paesaggio più complessa da restituire geometricamente in pianta e, invece, la più trasparente – e pittoresca – da rendere in alzato.

Nella voragine di fonti che si propone all'indagine sulla topografia fra secondo Settecento e primo Ottocento, mi sembra qui prioritario imboccare due piste (che, appunto, corrono incrociandosi). Una scorre fra i documenti di una serie di filze conservate nei fondi del Genio ("Objets d'art"); l'altra dà la parola agli uomini del Dépôt de la guerre e del Dépôt des fortifications inviati sul terreno.

La raccolta *Objet d'art. Ombres, perspective, dessin gnomonique, topographie, géodésie* è una sorta di *Wunderkammer* della riflessione e dell'*art de faire* topografici, un insieme disparato – perché gli oggetti "esposti" sono i più diversi: memorie, tavole, schizzi di strumenti, disegni, carte-modello ecc. – e coerente nell'intenzione e nella esposizione cronologica che esprimono, dall'interno del corpo del Genio che li ha prodotti o raccolti, le problematiche centrali e le trasformazioni che hanno interessato un secolo di rappresentazioni cartografiche. Vi scopriamo una copiosa documentazione inerente alla rappresentazione del rilievo: non soltanto disquisizioni teoriche o figure dimostrative come una copia, non a caso qui conservata, della carta di Du Carla, ma anche indicazioni tecniche e istruzioni pratiche. La questione della terza dimensione è talmente sentita da sollecitare, fra l'altro, proposte come quella sottoposta al giudizio dei superiori dal capitano del Genio Alleaume. Convinto che «dans les pays de montagnes, il est impossible que les cartes expriment sur un même plan la roideur ou la facilité de leurs penchants, la nature de leurs cols, leur étendue exacte, le rapport de leur hauteur etc.», nel 1801 Alleaume aveva suggerito di sostituire le carte bidimensionali con plastici da realizzarsi sul

terreno e da rendersi trasportabili²³. La risposta, che ci introduce al tema dei *plans-reliefs* e dei loro usi (più propri di quelli indicati da Alleaume) viene respinta dal Comité: senza appello e con osservazioni puntuali venate di ironia, circa, invece, l'assurdità dell'idea di sostituire la carta con il modello tridimensionale:

«Qu'on réfléchisse après cela à l'embarras des reliefs: q'on les compare aux cartes dessinées; celles-ci se roulent dans la main, ou se plient dans tout porte feuille: on peut en outre sans se gêner en porter une collection sur soi. Mais une seule lieue de terrain (et combien n'en faudroit-il pas à une armée) exigeroit des caisses; et pour un pays entier il faudroit un train de transport, semblable aux convois d'ambulances, et cela sans exagération»²⁴.

Del resto, il tentativo di Alleaume si iscrive nel persistente senso di impotenza del topografo di fronte alla montagna, cui si è di volta in volta ovviato, oltre che con gli strumenti dell'artista con il discorso scritto: «comme il n'est pas possible que le dessin puisse indiquer parfaitement la roideur ou facilité des penchants dans les montagnes et il est à propos que les Officiers détailleurs désignent dans leurs Mémoires les endroits»²⁵.

Diversi anni dopo, quando le curve di livello cominceranno a imporsi come il metodo più esatto e conforme alla figura in pianta e comunque ancora ritenute poco applicabili, saranno invenzioni come lo strumento pensato dal capo di battaglione Burel, capace di rilevarle con rapidità, a tentare di risolvere il problema. Anche questo marchingegno (un cilindro munito di specchio...) verrà immediatamente criticato dal Comité per la mancanza di precisione²⁶.

Insieme a una folla di operatori più o meno significativi che intervengono sulle numerose questioni poste in quel periodo dalla realizzazione della carta, la raccolta annovera i principali autori del rinnovamento: Haxo e Clerc; l'ingegnere geografo e matematico Louis Puissant; i maestri dell'antica arte dei *plans-reliefs*; dopo l'importanza loro assegnata da Luigi XIV e dal suo architetto Vauban, i plastici sarebbero diventati la passione di Napoleone quali magnifiche rappresentazioni tanto di paesaggi quanto del suo potere.

In questo laboratorio di saperi, idee, invenzioni, proposte, prove, realizzazioni si legge la transizione dalle logiche e dalle tecniche che avevano

²³ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 25 (due documenti): Alleaume, Mémoire sur les avantages qu'il y aurait à donner du relief aux cartes..., Paris 1er Thermidor an 9; Alleaume, Mémoire relatif aux moyens d'exécuter les carte en relief..., Paris 14 Thermidor an 9.

²⁴ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 26, Cherrier, Observations sur la nouvelle méthode de représenter les cartes et plans présentée au Comité des Fortification, Paris 16 Fructidor an 9, p. 3.

²⁵ SHD/DAT, 3M 277, Observations pour les officiers chargés de lever les Cartes Topographiques des Pays, relativement aux Mémoires qu'ils ont da faire pour expliquer ce que le dessin ne peut représenter, unite alla Lettre de M. le Comte de St. Germain à M. de Caux, 25 mai 1777, p. 7.

²⁶ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 38 (1), Burel, Description des instrumens et des procédés qui on paru les plus expéditifs pour figurer le terrain par courbes horizontales, Paris 1er novembre 1816; doc. 38 (2), Rogniat, Extrait des registres du Comité des Fortifications, séance du 29 novembre 1816.

sovrinteso alla carta di Cassini e più in generale alla cartografia settecentesca a quelle che governeranno la nuova Carta di Francia e la cartografia occidentale del XIX secolo, pervenuta a visualizzare il paesaggio attraverso codici coerenti e astratti. Si tratta, insomma, di fonti interessantissime per uno studio della carta da ogni punto di vista: contesti istituzionali che la riguardano, fondamenti geodetici e geometrici, contenuti topografici, materialità.

L'arte sotto la lente del Genio

A proposito dei collegamenti fra arte e topografia, e degli aspetti tecnici e materiali dei processi di produzione cartografica, un documento non datato (ma è il primo della sezione 1745-1819) è testimone della trasmissione dei saperi dal mondo delle “belle arti” all’ambiente militare. In una trentina di paginette l’anonimo autore inizia i presumibili allievi all’apprendimento delle leggi fisiche della luce (“De la dioptrique”, “De la catoptrique”: cavalli di battaglia nel discorso sulla «perspective naturelle aeriennne» su cui si sarebbe soffermato Lespinasse), dei diversi modi in cui si possono produrre «toutes les teintes possibles», di colorare le figure a stampa, di produrre e utilizzare i pastelli a cera ecc. Il documento fa esplicito riferimento agli studi sulla fisica del colore e al recepimento della teoria corpuscolare della luce di Newton, quell’«ingénieux système de Mr. Newton» per cui «chaque rayon de lumière contient en soy sept autres rayons colorés qui ont une disposition particulière capable d’exciter dans nos yeux divers sentiments de couleurs»²⁷.

Ma prima di tutto, il documento si dedica alla descrizione tecnica, al funzionamento e ai vantaggi della camera *obscura* nelle sue diverse versioni, più o meno sofisticate. Conosciuta da secoli, la camera oscura era diventata una curiosità in tutta Europa fra Cinque e Seicento.

«L’astuce de la “camera obscura” est de transformer de grandes volumes en une surface réduite autour de laquelle le spectateur peut tourner à volonté [...]

²⁷ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 1, Recueil de quelques effets d’optique, qui ont rapport au dessin, s.a, s.d., [p. 18]. Non si fa invece cenno alla *Farbenlehre* pubblicata da Goethe nel 1801. I primi studi di Goethe sul colore sembrano attestarsi verso il 1790, «dopo quel viaggio in Italia che gli aveva rivelato il mondo soleggiato delle forme classiche», ma perdurarono per una ventina d’anni. Goethe era anti-newtoniano come lo erano tutti i romantici, ma, dato che dalla tradizione illuminista Goethe non volle mai staccarsi del tutto, senza l’intolleranza dello *Sturm und Drang*, per cui la scienza era falsa e la poesia la vera conoscenza dell’universo. Argan ha osservato che «la contestazione goethiana della tesi newtoniana della dipendenza dei colori della luce è sorprendente, quasi un anticipo della metodologia fenomenologica [...]. Il luogo in cui si colgono nel loro formarsi i fenomeni luminosi e coloristici non è lo spazio, ma lo strumento fisiologico congegnato apposta per percepirli, l’occhio [...]; l’obiettivo principale di Goethe era la questione dell’oggettività-soggettività del conoscere: è chiara la connessione con Kant, e proprio per questo la teoria dei colori è chiarissimo segno dell’evolvere della cultura illuministica nella romantica» (ARGAN, 2008, pp. X-XI).

L'image devient plus horizontale que verticale *ressemblant souvent à une carte* (cit. in LATOUR, 1987, p. 86; corsivo mio).

La citazione è da Svetlana Alpers cui dobbiamo importanti studi sulle connessioni fra la pittura “cartografica” di Vermeer, l'uso della *camera oscura* nell'arte in Olanda, dove grazie l'intreccio di una serie di fattori accumulati – «certaines images, mas aussi des sciences nouvelles, des théories de l'optique, une certaine organisation des arts et des métiers, et surtout une économie» – si era formata una “cultura dell'occhio” declinata nell'“ossessione” di «décrire toute les choses». I pittori del Nord, invece di dipingere alla maniera italiana le grandi scene storiche alle quali lo spettatore assiste come da una finestra, hanno utilizzato la superficie del quadro come se fosse una retina, per lasciare che il mondo vi si iscrivesse direttamente (LATOUR, 1987, p. 86)²⁸.

Non entrerò nel merito della lunga discussione sull'interpretazione epistemologica della camera oscura quale artefatto tecnico utile a superare le incertezze della visione umana o, invece, quale dispositivo non neutro, iscritto in un regime di potere e da interpretarsi in senso foucaultiano, affermata da Jonathan Crary, teorico della discontinuità fra camera oscura e fotografia (CRARY, 2013)²⁹. Evidentemente, il documento reperito nel fondo del Genio si iscrive nella concezione che della camera oscura dà (o ha dato) D'Alembert nell'*Encyclopédie*

«La *chambre obscure* sert à beaucoup d'usages différens. Elle jette de grandes lumieres sur la nature de la vision; elle fournit un spectacle fort amusant, en ce qu'elle présente des images parfaitement semblables aux objets; qu'elle en imite toutes les couleurs & même les mouvemens, ce qu'aucune autre sorte de representation ne peut faire. Par le moyen de cet instrument, surtout s'il est construit conformément à la dernière des trois manieres de le construire dont on parlera plus bas, quelqu'un qui ne sait pas le dessein pourra néanmoins dessiner les objets avec la dernière justesse & la dernière exactitude; & celui qui sait dessiner ou même peindre pourra encore par ce même moyen se perfectionner dans son art» (*Encyclopédie*, III, 1753, p. 62).

e nella necessità, in campo topografico, di un vedutismo fortemente imitativo e realista che posizionava il soggetto osservatore nella sfera del vedere veritiero. Si comprende dunque bene come l'autore del documento citato dia molto spazio a questo strumento, esponendo il metodo per costruirlo, a partire dal più elementare (una semplice scatola di cartone in cui è praticato un foro). Resa portatile e collocata davanti a un paesaggio all'altezza dell'occhio, la camera oscura consentirà al topografo provvisto di un foglio quadrettato di

²⁸ Sottolineandone la portata interpretativa fortemente innovativa, Latour fa largamente riferimento al lavoro di Svetlana Alpers che alla scoperta della camera oscura, e in genere al primato attribuito della vista nell'Olanda di Huijgens, Vermeer e Rembrandt ha dedicato pagine fondamentali (ALPERS, 1984).

²⁹ Per una critica a Crary si veda BUBB (2008).

«pouvoir y dessiner les vues les plus agréables et les plus pittoresques» e «sans être obligé de se servir des règles de la perspective»³⁰:

«Vous aurez alors un dessin exact et rendu au vrai du sujet que vous vous êtes proposé d'imiter; et pour peu que vous sachiez peindre, ou seulement dessiner, vous ferez un tableau très agréable, et sur lequel tous les objets seront dans la plus juste proportion»³¹.

A conferma dell'attenzione prestata al mondo dell'arte vera e propria, i riferimenti sono diretti, come quando l'anonimo autore, ritenendoli non da meno di uno dei fondatore della pittura di paesaggio in Francia, Claude Lorrain³², chiama in causa l'avignonese Claude-Joseph Vernet (1714-1789) o il "peintre du Roy" Philip James de Loutherbourg (1740-1812).

«Rien n'est si agréable à voir que l'effet de cette chambre noire, particulièrement lorsque les objets du dehors sont éclairés du soleil: c'est la nature elle même transportée sur ces cartons, ornée des plus beaux effets et de ses plus belles couleurs; (j'ai vu dans la chambre noire un port de mer dans un temps un peu orageux, et dans un autre, ou le soleil se couchait dans l'onde, au travers du nuage éclatants de diverses lumières, et je puis apurer qu'il n'est pas d'objet plus agréable). C'est aussi le plus beau modèle dont puissent se servir les peintres, pour donner aux tableaux des paysages, vües et marines toute l'entente admirable du coloris et de la dégradation aérienne des s et occasionnées par l'interposition de l'air, qui produisent dans quelques uns de nos peintres modernes les ouvrages admirables qu'ils on rendu avec tant d'intelligence (Vernet et Louterbourg [sic.], qui excellent dans ce genre de peinture, et dont les ouvrages ne cèdent en rien à Claude le Lorrain)»³³.

Loutherbourg e Vernet: artisti che marciano la transizione verso un paesaggio guardato «vis-à-vis» che cessa di essere «décor, "pays de fantaisie", pour devenir un lieu déterminé, une partie du monde veçu», un paesaggio che incarna «l'état naturel du monde, le décor privilégié des émotions [...]. C'est le paysage état d'âme cher à Diderot, à Rousseau». Ed è infatti Diderot il primo a fare l'esaltazione di questa «peinture illusioniste» fondata sul «réalisme de la vision» (CACHIN, 1986, pp. 448-450).

L'occasione sono i noti *Salons* organizzati a scadenza biennale al Louvre dall'Accadémie royale de peinture³⁴: «Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond

³⁰ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 1, Recueil... [p. 7 e p. 1].

³¹ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 1, Recueil... [p. 2].

³² Come Poussin, Watteau, Boucher, Claude Lorrain aveva iniziato a lavorare dal vero, facendo degli schizzi sul posto. In proposito sono interessanti le testimonianze dei contemporanei di Boucher che vedevano l'artista uscire a studiare il paesaggio (CACHIN, 1986, p. 450).

³³ SHD/DAT, 1VR 177, doc. 1, Recueil... [p. 6].

³⁴ Gli *Essais sur la peinture*, che fanno seguito al Salon del 1765, testimoniano l'arricchimento delle conoscenze acquisite dall'enciclopedista nel campo dell'arte, settore che,

d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Louthembourg et Vernet son grands», scrive il filosofo nella sua veste di teorico dell'arte incantato dai numerosi paesaggi esposti al Salon del 1763 da un Louthembourg appena ventiduenne, dalle masse rocciose «douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point» dipinte da un Louthembourg appena ventiduenne, un giovane nato con «le pouce passé dans la palette!» (DIDEROT, 2008, pp. 185 e 84, *Salon* del 1763).

Numerose delle osservazioni del Diderot dei *Salons* sono perfettamente adattabili all'orizzonte concettuale in cui si sono mossi i topografi fra Sette- e Ottocento: la questione della prospettiva, la leggibilità e unitarietà della composizione; il ruolo del colore che tanta parte ha nel paradigma che viene prima di tutti: l'imitazione «scrupolosa» della natura: «Il n'y aurait point de manière ni dans le dessin ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature [...]. C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie» (DIDEROT, 2008, pp. 177).

Affermazioni confezionate sulla pittura topografica di Vernet che nel *Clair de lune*, nel *Port de Rochefort* o nel *Port de La Rochelle* «a volé à la nature son secret: tout ce qu'elle a produit, il peut le répéter» (IVI, p. 88).

Le quindici vedute dei porti di Francia, commissionate a Joseph Vernet dal marchese di Marigny e realizzate dall'artista nel decennio 1754-1765 – e delle quali Diderot ebbe a dire «Tout est vrai. On le sent» (IVI, p. 315) – costituiscono la chiara espressione della tendenza che risente sia della pittura storica («le paysage inventaire spatial et historique de la France»), sia di una pittura di «nature “rousseauiste”»: un «véritable repertoire topographique» preso dal vivo che annuncia le pubblicazioni sistematiche dei *Voyages pittoresques* di fine secolo e, d'altra parte, la glorificazione di una Francia marittima prospera e grande (CACHIN, 1986, pp. 449-450).

«Il existe, en Italie notamment, plusieurs exemples de décorations de ce genre. Mais ni les vues à vol d'oiseau qui ornent la cour du Palais Vieux, à Florence, ni les cartes géographiques peintes à fresque tout le long d'une galerie du Vatican à Rome, ne saurait approcher de l'oeuvre à laquelle Joseph Vernet a attaché son nom; oeuvre aussi remarquable par l'exactitude des lieux que par le sentiment du pittoresque, par l'intelligence de l'ensemble que par la multiplicité des détails: oeuvre unique, où le génie du peintre a su réunir, sous la forme plus attrayante, la précision d'un document officiel à la dignité d'une oeuvre d'art» (LANGRANGE, 1864, p. 125).

Il ponte tracciato da questo commentatore ottocentesco fra le marine di Vernet e i cicli cinquecenteschi di carte e di vedute murali dipinte per i sovrani

nella costante tensione a stabilire rapporti fra le diverse attività intellettuali ed artistiche, Diderot ha fatto proprio e di cui fa «éclater les cadres traditionnels». Molti passaggi degli *Essais* ne espongono la critica a tutto ciò che è «maniéré», l'avversità nei confronti dell'insegnamento accademico, l'impegno a portare l'arte francese, da lui ritenuta minacciata da un apprendimento da un lato troppo meccanico e dall'altro troppo legato alla moda della pittura di decorazione, verso un'osservazione più sincera della natura (MAY, 1984, p. 3).

italiani a Firenze e Roma è forse troppo ardito³⁵. Tuttavia esso non manca di elementi di pertinenza se pensiamo che il problema della riconoscibilità delle coste è centrale, fin dal Seicento, nella produzione dei cartografi marini inglesi (preoccupazione che, come vedremo, suggerirà ai commissari del 1802 di non interdire la prospettiva verticale nelle carte marine). Tutta una produzione che «riprova lo scambio esistente fra la cultura figurativa degli artisti e quella dei topografi di formazione tecnica» (DUBBINI, 1994, p. 5) e che trova conferma nella formazione di topografi-disegnatori affidati a insegnanti di prestigio, in possesso di conoscenze scientifiche ma anche di conoscenze specifiche riguardanti le tecniche di rappresentazione. Nel Settecento, tra gli insegnanti troviamo un artista di talento esperto nelle vedute marine come Alexander Cozens (1717–1786): tra i suoi studi, sono frequentissimi i profili di coste e isole come quelli eseguiti durante il viaggio in Italia del 1746, relativi al porto di Napoli e alle fortificazioni del Golfo della Spezia (IVI, pp. 5-6).

Tornando a Vernet, è senz'altro condivisibile la sottolineatura circa l'esercizio di uno sguardo analitico e verista che meritò all'artista la definizione di «phisicien habile scrutateur de la Nature» (cit. in ROMANO, 1991, p. 124). Giovanni Romano lo ha ritenuto

«un cardine dell'evoluzione del paesaggio pittorico dal classicismo scolastico a nuove forme nordicizzanti, più disponibili all'appunto dal vero [...]. Ideale illustratore e diffusore, senza asprezze polemiche, del sentimento rousseauiano della natura, di quel genere “scenico, solitario, romitico, selvaggio, capriccioso; e dicesi per lo più d'un luogo veramente campestre” che Baretti, nel suo dizionario italo-inglese, ricoverava sotto il termine di “romantik”» (IVI, p. 123).

Segni e colori sui campi di battaglia

Sono questi riferimenti che ci portano verso la seconda delle piste citate: quella che riguarda il vedutismo prodotto in seno al *Dépôt de la guerre*. È la storia delle pratiche topografiche a grande e media scala “sul campo” a mostrarci i rapporti più o meno stretti fra la cartografia e pittura di paesaggio fra Sette e Ottocento.

Le figure dei campi di battaglia sono il terreno in cui il figlio di Vernet, Carle (1758-1836), frequentando più direttamente l'attività dei topografi, ha indubbiamente raccolto dal padre lo sguardo topografico. «*Attaché au Dépôt de la Guerre par ordre du Premier Consul*» (BERTHAUT, 1902, t. I, p. 256) per

³⁵ Le camere di immagini realizzate dal cartografo e matematico perugino Egnazio Danti (1536-1586) e dal cartografo fiorentino Stefano Buonsignori (?- 1589) furono soprattutto pensate per illustrare concetti di ordine morale, che traducono «une prise de pouvoir visuelle et politique sur le monde» attraverso «d'opérations intellectuelles [...], images-pensées de lieux, suscitant une remémoration» (BUCI-GLUCKSMANN, 1996, pp. 35, 37, 41, 42). Sulla funzione meditativa della Galleria Vaticana (e più in generale della cartografia), si veda Mangani, 2006, p. 49. Sulla galleria romana si veda GAMBÌ, MILANESI, PINELLI (1996).

realizzare la veduta di Marengo, egli si incontra con ingegneri-artisti come Bacler e Bagetti (BRULLER, BENOIT, FRASCA, 1996).

Il progetto era nato con intento celebrativo per documentare, attraverso disegni e dipinti topografico-storici, gli eventi militari di qualche anno prima. Ma presto (1802) Napoleone allarga l'intervento alla realizzazione di cartografie operative che affida al Bureau topographique d'Italie insediato a Milano, guidato da Simon-Pierre Brossier³⁶. Le operazioni in Piemonte e Liguria sono affidate a Martinel e, per le vedute, a Bagetti.

Proprio per l'incrocio dei saperi resi necessari dall'operazione e per suoi risultati tecnico-statistici³⁷ e soprattutto artistici, la vicenda ha sollecitato numerosi studi. Quelli di Anne Godlewska hanno avuto un'eco internazionale anche grazie alla forza di penetrazione della sua lingua (GODLEWSKA, 1999) e alla ricostruzione grafica, l'*Atlas interactif de cartographie napoléonienne (Italie)*, su supporto informatico (poi messo a disposizione sul web) delle campagne con la localizzazione delle vedute bagettiane. Senza nulla togliere all'immenso lavoro effettuato dalla studiosa statunitense, mi pare che sul piano interpretativo Godlewska enfatizzi eccessivamente la novità della propria «scoperta» circa «une nouvelle manière d'observer le paysage et de l'interroger dans un but à la fois militaire et scientifique» da parte degli ingegneri geografi (GODLEWSKA, 2000, p. 197). E per la verità non solo da loro: lo studio dell'attività del Genio con il Dépôt delle fortificazioni – su cui si tornerà ampiamente – come quello degli ingegneri dei Ponts et chaussées nelle loro specificità, ha dato risultati molto interessanti in merito. Non a caso Godlewska, pur non prendendo in considerazione questi altri corpi che esulavano dalla sua specifica ricerca sull'attività degli ingegneri geografi napoleonici in territorio italiano, nella sua analisi sul lavoro del Dépôt de la guerre chiama in causa anche l'opera di Chabrol de Volvic (protagonista a sua volta di autorevoli ricerche; OZOUF-MARIGNIER, 1997), né ingegnere geografo, né militare. Nel 1999, anno della pubblicazione di *Geography Unbound*, e nel 2000, quando l'autrice nell'articolo uscito in Francia sottolinea la povertà degli studi in merito, l'importanza del metodo seguito dagli ingegneri geografi e il ruolo della cartografia napoleonica nella costruzione di una nuova concezione dello spazio geografico erano già stati al centro di numerosi scritti anche in Italia. Fanno testo quelli di Massimo Quaini che del tema si è occupato ripetutamente fin dagli anni Ottanta³⁸. Scritti di cui, trattandosi dell'attività effettuata dai francesi in territorio italiano, Godlewska poteva sospettare l'esistenza.

L'insieme della produzione topografica francese di fine Settecento-primo Ottocento (Dépôt de la guerre, Dépôt des fortifications, Ponts et chaussées) si

³⁶ Sulla figura e l'attività di Brossier (1756-1832) si veda anche SIGNORI (1987, pp. 493-525).

³⁷ Si veda per esempio QUAINI (1995a, pp. 327-341).

³⁸ Oltre ai titoli cui via via faccio riferimento nel mio lavoro, la vasta bibliografia cartografica (oltre che geografica) di Massimo Quaini è reperibile in *Dottorato in Geografia storica Università di Genova*, 2012.

iscrive in quel “topografismo imperante”, di cui si è detto inizialmente, per mezzo del quale la nuova sensibilità nei confronti dello spazio geografico si attua attraverso la sua capillare annessione conoscitiva alle esigenze della guerra nel caso degli ingegneri militari, e all’organizzazione del territorio in quello degli ingegneri civili.

Tornando alla sezione piemontese guidata dall’ingegnere geografo Martinel, mi interessa qui riprenderla soprattutto per due ragioni: essa costituisce una bella testimonianza del recepimento delle indicazioni della commissione del 1802, con interessanti osservazioni sul *figuré* e in particolare sulla rappresentazione della montagna; essa è anche esemplare della commistione fra saperi topografici e saperi propriamente artistici finalizzati alla memorizzazione, attraverso la ricostruzione pittorica degli scenari, delle vedute delle battaglie nella quale si distinse Bagetti (BERTHAUT, 1902, t. I, pp. 256-257).

La biografia e l’attività del torinese Giovanni Pietro Bagetti (1764-1831) sono state ricostruite e la sua opera oggetto di pubblicazioni e mostre³⁹. Vale qui la pena di ricordare il saggio di Giovanni Romano che ne disegna un ponte con Lespinasse, in quanto scorrere le pagine del *De la perspective des Batailles* di quest’ultimo «è come passare in rassegna tutti i problemi e i momenti che hanno definito l’ottica particolare, minuta e cristallina al tempo stesso del

³⁹ Nato a Torino il 14 aprile 1764, Giuseppe Pietro Bagetti segue il corso di architettura presso la regia Università di Torino dove ottiene le patenti di architetto civile e militare nel 1782 e si dedica allo studio del paesaggio sotto la guida del pittore Palmieri specializzandosi sull’acquarello. Nel 1792 è chiamato ad insegnare il disegno topografico presso la Reale Accademia dei Nobili di Torino e nello stesso anno viene nominato “maestro di disegno” presso la Reale Accademia Militare. Nel 1793 Vittorio Amedeo III lo nomina “nostro disegnatore di vedute e paesi” e lo invia al seguito dell’esercito sardo a Nizza e Tolone. In seguito all’occupazione del Piemonte da parte dei francesi, nel 1800 entra a far parte dell’Ufficio topografico piemontese e viene assegnato con il grado di capitano ingegnere geografo all’Armata della riserva (20 giugno 1808); quindi, dopo lo scioglimento di tale corpo, nel Dépôt de la guerre parigino e destinato allo Stato maggiore. Assegnato all’Armata d’Italia (19 ottobre 1800), nel settembre del 1801 torna a Torino per lavorare presso l’Ufficio topografico piemontese e il 22 ottobre 1802 viene impiegato come ingegnere geografo di seconda classe e il grado di tenente alla Carte générale du Royaume d’Italie. Divenuto ingegnere geografo di prima classe e capitano di cavalleria, il 15 febbraio 1805 è impiegato alle vedute dei campi di battaglia nella sezione topografica diretta da Martinel. SHD/DAT, 3M 220, Etat des services de Monsieur Bagetti. Cfr. anche MICHAUD (1834, pp. 50-52). Accanto al lavoro di topografo e soprattutto di pittore militare autore delle famose vedute evocative delle battaglie napoleoniche cui deve la maggior fama, Bagetti si dedicò ad altri soggetti fra cui l’acquarello l’*Allegoria napoleonica* «di respiro visionario e grandioso» conservata a Torino (BERTONE, 2006, p. 11). Va anche ricordata la veduta a volo d’uccello di grandi dimensioni dell’Italia dalle Alpi a Napoli, nella quale Bagetti «déploya toutes les ressources de son art [...]. Obligé à de s’écarter des règles ordinaires de l’optique, il prit un point de vue très-élevé au-dessus de la surface del la terre; et, par cette hardiesse ingénieuse, il repré senta, sans nuire aux premiers plans, les objet plus éloignés» (MICHAUD, 1834, p. 51). L’opera, presentata nel 1811 a Napoleone, gli vale la Legione d’onore e l’imperatore lo invia a Napoli per eseguire la stessa veduta della penisola da Sud. Avendo dovuto seguire Napoleone in Russia, non porterà a termine la seconda raffigurazione. Con la Restaurazione viene considerato straniero e costretto a dare le dimissioni, per cui torna a Torino dove viene inserito dal governo piemontese nell’esercito con il grado di maggiore; vi muore nel 1835 (IBIDEM).

nostro Bagetti» (ROMANO, 1991, p. 112). Bagetti, sottolineava Romano, non scrisse un trattato pratico sulla prospettiva delle battaglie, soggetto su cui si era lungamente impegnato, bensì un saggio teorico uscito a Torino nel 1827 (*Analisi dell'unità dell'effetto nella pittura e dell'imitazione nelle Belle Arti*) che «sembra costituire una delle fonti base per intendere nei suoi toni più caratterizzanti, la cultura giacobina e napoleonica dell'Italia settentrionale» (IVI, p. 115). Romano rileva il carattere decisamente antiromantico dell'opera di Bagetti, come risulta evidente dalle pagine dell'*Analisi*, per esempio là dove l'artista torinese afferma che

«il consegnare tutto l'esito delle arti al solo genio, all'immaginazione, all'ispirazione, è cosa troppo incerta e scabrosa: la giustificazione dell'operato avrebbe un appoggio troppo vago, e troppo arbitrario. Di più, la natura troppo avara de' suoi doni non concede che a pochi tali prerogative, il numero dei pretendenti è troppo grande, e ciascuno crede di avere in sé quel fuoco rapido, che fa sentire, e antivedere, le regole dell'arte» (cit. in ROMANO, 1991, p. 115).

Gli accenni alla pratica diretta della pittura sono rari, dice Romano, e sempre filtrati da una rigorosa regola mentale, nel rifiuto di confondere l'arte con la vita; per Bagetti, infatti,

«se lo spettatore ha da essere colpito dall'arte, che rappresenta al senso della vista gli oggetti della natura per mezzo dei colori stesi sopra una superficie, esso deve essere prima di tutto consapevole che quello che vede è rappresentato con *colori stesi su una superficie* [...]; la sorpresa, e la sensazione aggradevole che l'arte produce, non nasce che allora quando gli si fa scorgere, che tutto quello che era presenta ai suoi occhi è *tutto dipinto* [...] neppure uno dei numeri dell'arte potendo coincidere con quelli della natura, conviene rinunciare a un'imitazione assoluta, e stabilire un'imitazione relativa» (IVI, p. 116).

Quando Bagetti scriveva la sua *Analisi*, diversi anni erano trascorsi dal periodo in cui si dedicava alle vedute delle battaglie agli ordini di Martinel, ma è evidente che quelle pagine costituiscono la messa per iscritto del suo approccio a un «vedutismo netto e cristallino, al limite ancora canaletto, anche nei momenti di sublime naturale», per dirlo ancora con Romano (IVI, p. 118) e, diremmo, topografico, che nel rifiuto di influenze pre-romantiche e nell'affermazione di un'imitazione della natura “razionalizzata” non si allontana concettualmente dai codici espessivi che sovrintendevano alla raffigurazione cartografica del paesaggio.

Un processo di oggettivazione dello sguardo che emerge dalla rilettura in questa prospettiva della documentazione, che lo vede protagonista con Joseph-François-Marie de Martinel⁴⁰.

⁴⁰ Da non confondersi con il fratello di poco minore, dal nome di battesimo simile (François-Marie Martinel), anch'egli nato a Aix (nel 1767), anch'egli militare (cfr. SHD/DAT, 2YE 2748). Per il “nostro” Martinel si veda prima di tutto QUAINI (1986, pp. 42-46; ID., 1998, pp. 175-182). Più recentemente PANSINI (2002, *passim*; QUAINI, 2006; ID., 2007, pp. 187-191: si

Nato nel 1763 a Aix (Chambéry) dal “noble” Jacques-Melchior, Joseph-François-Marie de Martinel entra nel 1779 come allievo nella Scuola militare dell’Academia reale di Torino. Fra il 1781 e il 1798 svolge la sua carriera nell’esercito piemontese fino al grado di capitano; è in questo periodo (2 settembre 1795) che viene ferito al braccio sinistro «dont il n’a peut faire depuis aucun usage», come certificherà nel 1814 in uno stato di servizio il direttore del Dépôt, Bacler d’Albe. Nel dicembre del 1798, in seguito all’abdicazione del re di Sardegna in favore della Francia, passa al servizio della Repubblica. Nel gennaio del ‘99 è attaché provvisoriamente al Dépôt de la guerre a Torino, nel giugno diventa capo di battaglione dello Stato maggiore dell’armata d’Italia e nel 1801, come capo squadrone, nel corpo imperiale degli ingegneri geografi⁴¹. È noto il suo impegno di topografo nel Levé des champs de bataille de Napoléon in Piemonte e Liguria negli anni 1803, 1804, 1806, 1808 e parte del 1809⁴².

Della propria formazione Martinel testimonia in prima persona rispondendo piuttosto dettagliatamente a un questionario inviato agli ufficiali topografi dal direttore del Dépôt de la guerre Andreossi (termidoro dell’anno X). Si tratta di un documento importante che ha consentito a Massimo Quaini di riscoprire questo topografo e la sua dimensione artistica (Quaini, 1998, pp. 175-182; Id., 2007, pp. 187-191). Il quadro che ne risulta è una formazione multidisciplinare, acquisita nel tempo: dalle scuole della natia Chambéry, all’Accademia di Torino, a Parigi. Nella sua città Martinel aveva appreso la matematica (imparata sui testi di Charles Bossut, allora docente a Mézières). A Torino aveva studiato «l’Italien, les Mathématiques, le dessin de la Carte et du Paysage, l’Architecture militaire, la Géographie et l’Histoire». Confessa di non avere, invece, «nulle notions de l’Architecture civile». A Parigi, scrive,

«j’ai étudié la Physique dans les cours des citoyens Brisson, Parcieux et Charles; et suivi celui de Botanique du Citoyen Desfontaines; et celui d’anatomie du Citoyen Sue. J’ai assisté régulièrement aux assemblées des Sociétés Savantes de Paris, pendant mon séjour dans cette ville.

Quelques progrès dans les diverses sciences que j’étudiais, me firent admettre au nombre des Correspondants de la Société Philomatique et depuis lors, de celle d’agriculture de Turin»⁴³.

L’ingresso nell’attività topografica francese era avvenuta nel 1798 su proposta dell’*adjutant général* Cesar Berthier, direttore del Bureau topographique in Italia, dopo aver fatto per un anno parte dell’Ufficio topografico di Torino e

tratta di una dettagliata scheda biografica); QUINTIN D., QUINTIN B. (2013, pp. 576-577); ROSSI M. (2010-2011, pp. 163 e sgg).

⁴¹ SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel. Ringrazio Quaini per avermi segnalato il dossier.

⁴² Lo troviamo attivo anche nel Lévé de la carte du Royaume d’Italie (anni 1802 e 1812), nel Lévé de la carte de l’Ile du Quarnare (1811) e nel Levé des Départements Reunis (1813). SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel.

⁴³ SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel.

dopo aver «gravé quelques cartes pour expliquer mes idées sur une route tracée dans les montagnes du Piémont, dans la guerre précédente»⁴⁴. I generali Suchet, Menou e Campredon, che lo ebbero al loro servizio, lo giudicarono dotato di «un coup d'oeil prompt et une grande pratique pour les reconnaissances militaires; il en a fait de très importantes à l'armée d'Italie et qui ont été de la plus grande utilité»⁴⁵. Della propria produzione topografica prima dell'incarico della carta dei campi di battaglia dà egli stesso conto, rammaricandosi di non aver fatto di più per il proprio paese⁴⁶.

Ciò che ci preme qui soprattutto sottolineare è quanto Martinel dice di sé a proposito del disegno, e cioè l'essersi applicato molto di più del necessario, praticando anche la pittura all'olio del paesaggio e della natura morta. L'interesse per la pittura lo aveva spinto a programmare un viaggio tra Londra e Parigi per “avere sotto gli occhi” i migliori modelli.

«quant au dessin, j'ai non seulement étudié la partie nécessaire à mon état, mais j'ai peint à l'huile, la fleur, le paysage et la nature morte. Je sentis bientôt le besoin d'avoir de meilleurs modèles sous les yeux. Devenu mon maître je demandai un congé, et j'allai voir les artistes de France et d'Angleterre. A mon retour de Londres je me fixai à Paris. J'y suivis assiduellement les cours de Laharpe. Souvent j'ai été admis à voir travailler le célèbre Vernet. J'ai gravé le paysage quelques mois chez le citoyen Mathieu, j'ai suivi pendant 18 mois les Cours du citoyen Darcet, Sage et Fourcroix. J'ai ne jamais manqué aux leçons du respectable Daubenton»⁴⁷.

Studiato come topografo soprattutto per le istruzioni impartite a Bagetti ai fini delle vedute delle battaglie⁴⁸, già le poche informazioni autobiografiche

⁴⁴ SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel.

⁴⁵ SHD/DAT, XEM, 176, dossier Martinel.

⁴⁶ Nel rispondere alla ottava domanda del questionario di Andreossy («des oeuvres et témoignages dont chacun peut s'honorer») elenca «quelques Reconnaissances, mémoires militaires et Topographiques faits pendant la guerre et sur les premières Campagnes. Avant mon admission à l'Armée française une carte militaire depuis le Viso au Col de Tende; une carte militaire et historique de tous les faits qui ont eu lieu dans la Vallée de Vraita, dans les deux dernières guerres; d'avoir retranché la position importante du Vacarel et celle du Bourg St. Dalmas. Et les mémoires qui se trouvent dans les recueils de ceux faits par les officiers de l'Etat-major en Piémont, qui ont été portés à Paris avec les autres papiers de la Topographie. Enfin, depuis que je suis à l'Armée française, la Reconnaissance de la ligne de Vintimille; celle des sources du Pesio et de la Vermegnana en Piémont; celle d'une partie du Padouan; et le compte rendu des mouvements de la Lieutenance du Centre, de l'an 9». Dice ancora di aver citato solo i lavori che gli sono sembrati “preferibili” in quanto «depuis l'an 1er, j'ai rédigé par devoir, continuellement des mémoires sur tous les Pays que j'ai eu à parcourir: et j'ai de plus rédigé tous les articles de la partie du Dictionnaire du Padouan que le Directeur Brossier a porté cette année à Paris» (SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel).

⁴⁷ SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel, Notions demandées par le Directeur Général Andreossy..., s. d.

⁴⁸ SHD/DAT, 1M 1362, 1M 2371, 3M 245, 3M 246. Le istruzioni sono state copiate da Martinel e raccolte nel MS “Saluzzo 248” della Biblioteca Reale di Torino.

citare suggeriscono di verificare una lettura più fine circa “l’intenzione” con cui Martinel guarda al lavoro di Bagetti. Una collaborazione che, probabilmente, ha avuto il merito (dal punto di vista di Martinel), o il limite (dal punto di vista di Bagetti), di una non così netta divisione dei ruoli. Quanto meno Bagetti sentirà come ingerenze le continue osservazioni di Martinel.

Durante l’incarico in Piemonte e Liguria le principali rappresentazioni visuali prodotte da Martinel sono gli innumerevoli schizzi topografici utili alla redazione della carta⁴⁹. Ma fra la documentazione grafica non mancano disegni a inchiostro di vedute di sua mano relative alle battaglie che Bagetti dovrà artisticamente rappresentare⁵⁰. Le prospettive più intriganti per il discorso che tentiamo di fare riguardano il Martinel della pittura a olio di fiori, nature morte e soprattutto paesaggi.

Una lettera del 1997 indirizzata al Service Historique di Vincennes chiede informazioni su «l’artiste qui fut également militaire». L’oggetto è la mostra sul tema del paesaggio in preparazione presso il Musée des Beaux-Arts di Valence ove è prevista l’esposizione di un quadro intitolato *Le Passage des Echelles*; di esso si precisa che «il est peint à l’huile sur bois et mesure 73 cm de haut sur 98 de large. Il est signé et daté en bas à droite De Martinel, 1797»⁵¹. Il dipinto, conservato presso il musée Faure di Aix les Bains, fu in effetti esposto; il catalogo, che lo riproduce, contiene una scheda sull’autore:

«Martinel est l’homme des frontières: frontière historique (entre le XVIII e le XIX siècle), politique (entre monarchie, république et empire), culturelle et sociale (aristocrate mais républicain, militaire et artiste). Il fut pris dans toutes les tourmentes de son temps [...]. Frontière professionnelle aussi: ce militaire ne fut «ni géographe, ni topographe, ni artiste» mais à la conjonction de tout cela. Frontière géographique enfin: Savoyard de naissance, sujet du roi de Sardaigne puis considéré pendant longtemps comme un émigré, dans ce *no man’s land* des nationalités, avant d’être, bien tardivement, naturalisé français» (BURGARD, SAINT GIRONS, 1997, pp. 223-224).

La lettera citata aggiunge un’ulteriore frontiera là dove si richiama una fonte che identifica Martinel come «Colonel d’Empire. Botaniste de rénom qui s’intéressa à la culture de la pomme de terre [...]. Cinq de ses tableaux ont été consacrés à la culture de la “solanée parmentière”» (WANTELETT, 1992, p. 151). Si prospetta dunque anche un Martinel pittore scientifico che, dati gli studi effettuati e l’appartenenza alla Società di agricoltura di Torino, non stupisce.

Queste note aprono nuovi orizzonti di ricerca e di riflessione su Martinel artista militare e civile. Studiato come topografo soprattutto per le istruzioni

⁴⁹ Gli schizzi per la redazione della carta, pieni di annotazioni, sono conservati negli archivi di Vincennes (fondo 1M).

⁵⁰ Per esempio le due vedute della città di Ceva e di Rocca D’Arazzo riprodotte in *Napoleone in Italia...* (1997, pp. 66 e 69). Nel volume, l’analisi delle fonti è di Cecilia Ghibaudi (pp. 115-124).

⁵¹ SHD/DAT, XEM 176, dossier Martinel, Lettera dattiloscritta da Grenoble, 11 juin 1997.

impartite a Bagetti ai fini delle vedute delle battaglie, già le non numerose informazioni raccolte suggeriscono di verificare l'ipotesi di una lettura più fine della sua esperienza sul punto della sua "ingerenza" nel lavoro di Bagetti.

In questa luce, come ha fatto notare Quaini non parrebbero giustificati i giudizi limitativi – per esempio su Martinel quale «tecnico rigorosissimo e burocrate, ma scarsamente dotato dal punto di vista figurativo» – che soprattutto gli storici dell'arte hanno in passato dato del contributo di Martinel alla confezione delle vedute dei campi di battaglia considerate solo frutto delle capacità e dell'ispirazione di Bagetti (QUAINI, 1998, p. 177).

Il percorso descritto è invece testimone delle prerogative che rendono Martinel adatto a dirigere la sezione incaricata della levata dei campi di battaglia di Basso Piemonte e Liguria e ad affiancare Bagetti nella realizzazione delle famose vedute celebrative. Le competenze militari di Martinel unite a quelle artistiche e, certo, il talento di Bagetti assicuravano la complementarietà del *savoir faire* di cui c'era bisogno. Tuttavia, o forse proprio per questo, la loro collaborazione non si svolse senza contrasti: Bagetti mal sopportava di dover essere insistentemente "istruito" passo passo da Martinel; d'altra parte Martinel lamentava i non rari atteggiamenti di insofferenza, quando non di insubordinazione, di Bagetti che, "preso" il primo schizzo sul luogo, preferiva lavorare a tavolino, nella sua Torino, contravvenendo alla regola di dipingere il più possibile *d'après nature*.

Vale la pena di ricordare il contesto, assai problematico – sia per le caratteristiche ambientali e climatiche, sia per l'andamento delle operazioni – in cui si colloca la querelle fra Martinel e Bagetti. Se infatti i rilievi al 20.000 dei singoli campi di battaglia – a cui lavorarono "ottimi topografi" come Brambilla, Castellino, Sismondi, Bentabole, Schouany, oltre a Bagetti come vedutista – erano buoni e attendibili, il complesso della carta al 200.000 procedeva fra enormi ritardi e manchevolezze. Lo dimostrano le lamentele di Martinel per un lavoro in cui gli spazi ben rilevati dei campi di battaglia si incastravano in una carta costruita correggendo sul terreno alla meglio vecchie cartografie⁵².

È così che, nella corrispondenza con il *Dépôt de la guerre*, egli conia l'espressione *roman topographique*, per dire che il lavoro stava alla topografia allo stesso modo in cui il romanzo storico sta alla storia (PANSINI, 2002, p. 38):

«Nos travaux continuent, ces messieurs travaillent avec soin, et avec zèle, et feront un assez joli roman topographique; ce sera en topographie ce qu'est pour l'histoire le joli roman de Madame de la Vallière⁵³: c'est péché d'employer des officiers ayant

⁵² Per l'area piemontese e ligure si prese come base la *Carte générale du Théâtre de la guerre en Italie et sur les Alpes* di Blaclair d'Albe (1797-1802), da verificarsi a vista sul terreno triplicando la scala e completando le lacune con le ricognizioni, con risultati poco attendibili (QUAINI, 1986, p. 42).

⁵³ Louise Françoise La Baume Le Blanc de La Vallière (1664-1710) divenne a diciassette anni la favorita di Louis XIV. Con l'abbandono da parte del sovrano, nel 1674 si ritira in convento dove rimane per trentasei anni. Non si capisce se Martinel si riferisce a un eventuale romanzo scritto dalla donna, o se è la stessa esistenza della donna a sembrargli un romanzo.

autant de talent à faire un semblable travail, qui manque de tout ce qui peut intéresser en topographie; la nature des chemins sera souvent fausse; on trouvera des chemins n'existant plus, les élévations souvent diamétralement opposées à ce que présente la nature du terrain complètement changée; les originaux manquant d'esprit, et de vérité; celui qui fait mieux, est celui, qui étudie le moins son modèle»⁵⁴.

Un paio di mesi dopo:

«Ce travail m'afflige parcequ'il est mauvais dans le fond, quoique bien à l'œil; on fait des montagnes qui ne peuvent rendre celles de la nature; nos travaux des années précédentes qui, j'ose dire, sont un des beaux pour l'exécution, qui se soient faits sous le Règne de Napoléon, seront perdus au milieu de ce roman topographique, et jamais on ne rendra justice à l'exactitude des morceaux levés au milieu de cet entourage de fables»⁵⁵.

Le difficoltà “romanzesche” di un lavoro che «ne peut avoir de mérite, que dans le cas où on l'aura vite, comme c'est un roman pour les natures de terrain, pour la qualité des routes, pour la forme des montagnes, et qu'il ne peut être autrement; s'il perd celui-là, c'est vraiment bon à jeter au feu». Il rammarico di un lavoro che «c'est à nous, relégués dans les montagnes, à qui est refusé de partager les triomphes de l'Armée de Prusse, de jouir par conséquent, avec cette plénitude de sentiment des succès, que trouvent nécessairement ceux qui y participent» e che obbliga «à méditer les moyens de redoubler notre mode d'utilité pour le moment de la paix, et à tout faire pour ne pas être inutiles à notre patrie»⁵⁶.

Martinel sovrintende a due operazioni, intrecciate ma diverse: quella finalizzata alla carta e quella che ha come obiettivo la realizzazione delle vedute. Se nella seconda veste egli è interprete di un caso significativo delle connessioni fra arte e topografia, nella prima egli costituisce un bell'esempio di come le decisioni assunte dalla commissione del 1802 poterono essere recepite da chi agiva nelle periferie del terreno della guerra.

Le due questioni, inseparabili nella sostanza come lo erano nell'andamento del lavoro, ci restituiscono “due Martinel”: il topografo-cartografo ben attento a come procedevano i rilevamenti e il disegno delle *bandes* della carta – con evidente attenzione alla rappresentazione della montagna – e il topografo provvisto di un notevole *gout* estetico-paesaggistico che invia a Bagetti meticolose istruzioni.

⁵⁴ SHD/DAT, 3M 246, Martinel à Muriel, 15 août 1806.

⁵⁵ SHD/DAT, 3M 246, Martinel à Muriel, 31 octobre 1806. Cit. in PANSINI (2002, p. 38; ma la collocazione 3M 245 indicata da Pansini è errata). Alberta Bianchin indicava la stessa data ma ancora la vecchia collocazione (SHD, A 18: ma era A 19).

⁵⁶ SHD/DAT, 3M 246, Martinel à Muriel, 15 novembre 1806.

Sul primo punto prendiamo, ad esempio, la lettera con la quale Martinel dà conto a Sanson del lavoro che Brambilla, Simondi, Bentabole e Castellino hanno fatto relativamente al *figuré* della pianta della battaglia di San Michele. I riferimenti alle indicazioni apparse sul «Mémorial» sono continui. Sull'operato di Simondi:

«son trait est fait avec soin, mais il est encore trop fin; il gagnera pour l'effet lorsqu'il sera plus prononcé. Son écriture a besoin de se perfectionner encore, mais il a beaucoup gagné dans les derniers tems; les modèles du mémorial l'on fait beaucoup avancer».

Su quello di Bentabole: «il tâche de ramener son écriture aux principes données par le mémorial, e plus qu'aucun autre il y parviendra». Sul disegno dei profili: «On a eu l'honneur d'adresser les deux feuilles relatives au plan e St. Michel, le Dépôt ayant désiré comme on les voit à page 17 du mémorial n. 5». A proposito delle «s des champs», Martinel osserva che «la commission savante chargée de la perfection de la topographie, paraissant avoir approuvé, p. 43, l'emploi des s pour indiquer la nature du terrain et l'espèce de culture». Soltanto nel caso dei simboli indicanti le vie di comunicazione Martinel esprime una forte obiezione alle indicazioni del *Mémorial* che si limita a quattro tipologie mentre la carta in costruzione ne necessita di un maggior numero. E tuttavia Martinel assicura che, se Sanson disapproverà le simbologie adottate

«avant l'arrivée du mémorial, on les abandonera à l'entrée de la campagne prochaine pour s'en tenir aux 4 espèces ordonnées dans cet ouvrage», avvertendo però che «si on emploie un signe pour un autre, cela devient une forme d'erreur»⁵⁷.

Qualche giorno prima (4 Frimaire an 13) Martinel si era impegnato nella stesura di istruzioni utili al *figuré* della carta del campo di battaglia di Deگو: *l'Instruction relative à la nouvelle méthode de colorier le plan*. Grazie a Sanson, scrive Martinel, la topografia, fino ad allora resa «incertaine» per la mancanza di regole, è divenuta «une langue réelle que nous devons écrire avec précision, pour faire notre métier avec succès». Lingua vera perché codificata nelle tavole «que ces chef respectable a bien voulu nous procurer presque à l'instant où elles ont parues». Su di esse Martinel, «tremblant de mal interpreter les volontés du Dépôt», articola le proprie osservazioni circa i colori da adottare per ogni «objet qui se présenteroit sur la nature»⁵⁸.

⁵⁷ SHD/DAT, 1M 1362, Martinel a Sanson, Ceva 10 Frimaire an 12.

⁵⁸ «Rivières, chemins, montagnes, arbres et hayes, bois, taillis et broussailles, bruyeres, landes, friches, sables et vases, vignes, prés, champs, maisons, jardins, vergers, marais» etc. (SHD/DAT, 1M 2371, *Instruction relative à la nouvelle méthode de colorier le plan en conséquence des ordres du Dépôt général de la Guerre, Pour le champ de bataille de Deگو*, Millesimo 4 Frimaire an 13). Una nota a margine precisa che il documento è «joint à une lettre de Martinel du 30 Ventôse an 13» (20 marzo 1805). La questione della coloritura stava molto a cuore

A proposito delle Montagnes, accogliendo con entusiasmo quanto stabilito dalla commissione, vale a dire la loro rappresentazione attraverso le *bachures*, Martinel annota:

«Le modèle de la planche 5 dont vous avez chacun un Double est une des plus belles choses, que j'aye vu en ce genre; je ne saurois assez vous inviter à le bien méditer, à ne pas dépasser la teinte du modèle, c'est avec des Directions différentes de trait, bien plus encore qu'avec du noir qu'on peint les différentes pentes. Les noirs doivent être gardés pour les points les plus hauts, dans le fonds une teinte également répandue et relevée par des reflets rend sûrement toujours les reliefs du terrain. Etudions avec soin la manière de M.r Chrétien, il est sans doute le modèle les plus propre à avancer nos progrès dans cette partie»⁵⁹.

Come si vede, Martinel chiama in causa l'ingegnere geografo Chrestien che in seno alla commissione del 1802 il metodo delle *bachures* lo aveva sostenuto con forza.

Sul dibattito fra i commissari circa la capacità di visualizzazione delle linee di massima pendenza torneremo. È evidente che a valle di quelle discussioni, tale metodo è del tutto convincente per un Martinel ancora molto attaccato all'idea del linguaggio imitativo.

Se non risparmia critiche ai suoi topografi quando il loro lavoro non presenta sufficiente esattezza, o quando essi esagerano nella ricerca dell'effetto, Martinel non manca di invitarli ad osservare il principio di imitazione della natura:

«Pour rendre les montagnes avec succès, il faut abandonner toutes les anciennes idées, tout ce qui tient à la méthode tel ou tel, se bien pénétrer de la projection des plus grandes pentes, beaucoup regarder et faire ce qu'on voit. A chaque pas, la nature présente des formes différentes ; le topographe appelé à la rendre doit être varié comme elle. La nature est le premier des maîtres ; l'homme de génie cherche à l'imiter [...]. Le désir de faire de l'effet emporte presque toujours à mettre trop de noir ; c'est le parfait accord des s qui relève tel ou tel point [...]. C'est seulement lorsqu'on réunira les travaux qu'on cherchera les effets réciproques. Il est essentiel, pour les obtenir avec exactitude, que chacun, au moyen du maximum de déterminé, établisse sur sa minute la subordination des divers objets qu'il a à rendre» (cit. in BERTHAUT, 1902, pp. 413-414).

a Martinel, che in un'altra occasione si dilunga a dimostrare come convenga non acquarellare le minute, perché, oltre a costituire un'operazione lunga, «des couleurs cachent la beauté du travail, n'ajoutent rien pour l'agrément du coup d'oeil [...] et rien absolument pour plus d'intelligence du plan». Assai meglio l'uso di indicare con lettere per distinguere la natura del terreno, cosa che consente all'autore di procedere alla colorazione anche successivamente, lontano dai luoghi. SHD/DAT, 3M 245, Martinel a Sanson, 30 Frimaire an 13.

⁵⁹ SHD/DAT, 1M 2371, Instruction relative à la nouvelle Méthode de Colorier le Plan en conséquence des Ordres du Dépôt général e la Guerre, 4 Frimaire an 13. Le tavole erano state redatte da Sanson pochissimo tempo prima come precisa Martinel, alla fine del documento, annotando: «cette instruction à été donnée en frimaire, c'est pourquoi 2 ordres du directeur Général données depuis sur les routes et les vignes n'y sont pas relatés». Ivi

Come nota Berthaut, Martinel come altri topografi del suo tempo, «partait d'une idée fausse, celle d'exprimer à la fois la pente et la hauteur», pretendendo che lo stesso diapason di tratteggi di potesse rispondere a due diversi ordini concettuali (IVI, p. 414 e p. 425).

Alla fine della campagna, la carta dei campi di battaglia resterà un documento ambiguo dal punto di vista della scienza topografica: fra le imperfezioni del “romanzo topografico” denunciate da Martinel si perdono le eccellenze da lui stesso riconosciute.

Il caso di Martinel in Piemonte, messo in relazione con quello di Clerc in Liguria – i due ufficiali e rispettivi collaboratori lavorarono all'incirca negli stessi anni: quando nel 1809 Martinel concludeva la missione, Clerc la iniziava – suggerisce alcune considerazioni: in entrambi i casi la questione della rappresentazione del rilievo è centrale; essa tuttavia è risolta in modo totalmente diverso: con le *hachures*, conformemente alle indicazioni dei commissari del 1802, da parte di Martinel; con le curve di livello da parte di Clerc che peraltro stava esercitandosi sul metodo da qualche anno. Il diverso approccio non è senza ragione: Clerc si era formato nel corpo del Genio lavorando alla scala della fortificazione (e difatti la sua brigata viene inquadrata nel Genio dove le curve, con Haxo, sono nate o, almeno, ufficializzate) e Martinel nel corpo degli ingegneri geografi, alla scala del paesaggio. Si tratta comunque di missioni in cui le commistioni fra vedutismo e rappresentazioni in pianta sono molto forti – tanto è vero che per il lavoro alla Spezia si era pensato in un primo momento a Bagetti – perché sia i rilevamenti topografici di Martinel sia quelli di Clerc sono richiesti da Napoleone non direttamente in funzione strategica ma celebrativa: i primi finalizzati alle vedute delle battaglie, i secondi alla realizzazione del grande plastico da destinare all'arricchimento della collezione. In entrambi i casi la realizzazione di uno “spettacolo”.

Nella problematica collaborazione fra Martinel e Bagetti le connessioni fra disegno pittorico e sapere topografico si esplicano proprio attraverso le istruzioni che il primo rivolge al secondo. Anzi, ogni istruzione è una summa di questi due ordini di saperi. Martinel istruisce Bagetti in tutto e per tutto: studia il paesaggio dell'evento da rappresentare, mettendone in evidenza gli elementi più adatti al risultato massimamente pittoresco dell'opera; individua il punto di vista geografico da cui riprendere la scena; stabilisce quale sia il momento “storico” più evocativo dell'evento agli occhi dello spettatore; suggerisce la disposizione dei personaggi e delle truppe...

«Presque tout est idéal dans le tableau que vous allez exécuter. Mettez donc tout l'appareil possible à cette entrée, le site que nous avons choisi qui est le seul où pût passer un convoi militaire en arrivant de France, prête infiniment à une entrée triomphante. Que Bonaparte soit seul sur le pont, qu'on voit au tournant prêts à y arriver 3 ou 4 officiers à sa suite, et derrière une petite escorte de cavalerie.

Que les rampes du pont de la rive gauche soient garnies d'un rang d'infanterie [...]. La foule qu'on doit voir aux fenêtres [...] doivent annoncer encore dans votre tableau un spectacle d'un grand intérêt pour cette ville»⁶⁰.

E ancora : «Le plus beau moment pour les françois est sans doute celui où une colonne traversa le canal de Guetti à la suite des Piémontois qui descendoient des collines de S. Paul»⁶¹.

Perfino, Martinel indica a Bagetti quali sono le espressioni che gli “attori” dovranno avere:

«La terreur d'une part, le courage bouillant de l'autre, tout doit animer ce tableau; il est peut être peu d'attaques qui ait été plus brillante dans les 1ers moments pour les françois, il s'ils avoient profité de cet instant de terreur qui se répandit dans l'armée Piémontoise, sans doute ils arrivaient ce jour le même à Mondovi»⁶².

«Peignez nous bien cet instant décisif», incita il topografo rivolto all'artista!

Ciò che Martinel desidera da Bagetti sono ancora «de l'effet et de l'exacitude». Nel suo caso l'effetto è spesso inteso come capacità di interpretare, insieme allo spirito dei luoghi, quello dei tempi (QUAINI, 1998, p. 180). A proposito dell'ingresso di Napoleone a Nizza, Martinel ricorda a Bagetti di quali straordinari tempi si tratti: «les travaux immenses qui s'exécutent sur toute l'étendue de l'Empire français, des ports creusés, des canaux ouverts, des grandes et belles routes présentées au commerce sur des sites, où l'on regardoit comme impossible de jouir de cet avantage, Bonaparte créant des Etats nouveaux»⁶³. E lo incita: «essayez avec vos pinceaux de rendre tout ce que ce tableau doit présager à l'histoire».

Sono precisamente i “tempi” nei quali si iscrivono i grandi progetti liguri dell'imperatore su cui saranno coinvolti i migliori uomini dell'amministrazione napoleonica, militari e civili, a cominciare dal prefetto Chabrol.

In occasione della veduta di Voltri, Martinel conclude entrando nel merito dei caratteri paesaggistici del sito quasi preoccupato che Bagetti possa farseli sfuggire:

«Les tableaux que vous avez faits jusqu'ici de la Ligurie, ont offert des sites plus ou moins sauvages, celui ci présente au contraire tout ce que l'or des habitans d'une ville florissante et riche a pu exécuter. Des montagnes de serpentine

⁶⁰ SHD/DAT, 1M 1362, Instruction pour la ville de Nice et de l'entrée du General en Chef, 30 Pluviôse an 13; veduta dell'entrata di Bonaparte a Nizza.

⁶¹ SHD/DAT, 1M 1362, Instruction pour le champ de bataille de S.t Michel, 30 Prairial an 13.

⁶² SHD/DAT, 1M 1362, Instruction pour le champ de bataille de S.t Michel, 30 Prairial an 13.

⁶³ SHD/DAT, 1M 1362, Instruction pour la ville de Nice et de l'entrée du General en Chef, 30 Pluviôse an 13.

toutes friables, on été travaillées à force d'or [capitali]: soutenues de distance en distance par des terrasses dispendieuses, où, la vigne, le figuier, l'amandier, l'oranger et l'olivier se disputent le peu de terrain cultif qu'on a crée. Redoublez le soin pour peindre un site aussi riant, vous en avez dessiné les contours avec plus de soins que ne l'aviez, peut être fait encore; cela me promet que vous nous rendrez avec vos pinceaux ces fertiles gradins tous créés par l'art et les formes agréables de cette riante colline avec cette précision que désire le Dépôt de la Guerre, et avec ce succès que j'ai le droit d'espérer de vos moyens»⁶⁴.

Nell'istruzione per la veduta di Montezemolo, dopo i consueti dettagliati suggerimenti per come il pittore doveva rendere il paesaggio – «Les bas des pentes que vous avez à peindre est presque tout planté de châtaigners: peignez les avec soin, et tâchez que ces touffes d'arbres soient légères et rendus avec goût» – conclude:

«Il ne reste plus à vous faire peindre que quelque vue des villes [...] vous recommencerez bien-tôt une nouvelle carrière, vous allez peindre les beaux sites de la Lombardie. C'est un genre absolument différent et plus avantageux peut-être pour un peintre, mais qui demande des recherches bien plus minutieuses et plus d'instruction de la part du militaire ; pour le premier c'est toujours le même principe: étudier exactement et scrupuleusement la nature et ne jamais oublier qu'un quart d'heure employé de plus sur le terrain, diminue souvent les peines de l'Artiste et lui assure toujours le succès»⁶⁵.

Talento figurativo contro pedanteria burocratica? si sono chiesti gli studiosi a proposito dei dissapori fra Bagetti e Martinel. Secondo Valeria Pansini, vedere nell'indisciplina di Bagetti il tentativo dell'arte di liberarsi del controllo della burocrazia significa perdere di vista il fatto che la pittura militare è frutto di un insieme di regole e che la realizzazione di queste opere implicava l'applicazione di saperi nei quali la cultura figurativa non doveva essere predominante (PANSINI, 2002, p. 38).

Tale lettura è condivisibile ma prescinde dalla percezione di cultore delle "Beaux Arts" che Martinel aveva di sé. Non è da escludersi che egli tendesse a "calcare la mano" sul pennello di Bagetti e che il non farlo gli richiedesse comunque uno sforzo. In una lettera a Sanson, ancora una volta testimone delle difficoltà del suo rapporto con Bagetti, Martinel scrive: «Je me suis imposé la loi de ne rien dire sur la peinture quoique j'ai beaucoup peint moi-même»⁶⁶.

Se la ricerca sulla eventuale produzione artistica di Martinel resta da compiere, le stesse istruzioni mostrano con quanta competenza egli entrasse nell'impostazione figurativa del lavoro del collega. Nelle indicazioni relative alla

⁶⁴ SHD/DAT, 1M 2371, Instruction pour la Vue de Voltri, s. d.

⁶⁵ SHD/DAT, 1M 2371, Instruction pour la Vue de Montezemolo, allegata alla lettera di Martinel del 30 Floréal an 13, 20 mai 1805.

⁶⁶ SHD/DAT 3M 245. Martinel a Sanson, St. Michel 7 Fructidor an XI.

veduta di Cuneo (30 Pluviose an 13) è evidente l'eco dei "chiari di luna" di quel Vernet a suo tempo preso a modello:

«Les faits que vous devez présenteront tous eu lieu dans la nuit [...] je n'ai rien auprès de moi sur quoi je puisse m'assurer si la lune pouvoit paroître alors, mais quoiqu'il soit, elle est nécessaire pour qu'on puisse voir les troupes sur votre tableau. *Peignez donc une belle nuit, sachez de de créer un beau Ciel à ce tableau, c'est un des grands mérites des Clairs de lune*, c'est un hasard que dans une Commission de ce genre, vous ayez occasion d'en faire un, et c'est un moyen de plus de faire juger à Paris de vos talents, que les nuages, que le [fleuve] Gesso, que la tête altière du Viso soient peints avec esprit, et qu'on ne perde rien des détails de la ville [...]. *J'attend beaucoup de ce tableau: le site, un Effet absolument nouveau, un Ciel qui se prête plus que jamais au Génie de la peinture, enfin les reflets de la lune et des troupes dans les flots de ce torrent impétueux*; tout me fait espérer que ce tableau sera digne d'entrer en parallèle avec ceux que vous avez déjà exécuté pour le Dépôt de la Guerre»⁶⁷ (corsivi miei).

La documentazione citata riapre il discorso su un militare le cui competenze e interessi artistici, se non eguagliano, come nel caso di Bacler d'Albe, quelli cartografici, si prospettano comunque rilevanti.

Un gusto irresistibile per la Belle Arti: Bacler d'Albe

«Madame, Vous aimez les Arts, vous encouragez les Artistes; quelquefois vous avez daigné donner des éloges à mes Ouvrages; celui dont j'ai l'honneur de vous offrir aujourd'hui l'hommage peut devenir utile à l'instruction. Si sous cet aspect il vous est agréable, votre satisfaction sera pour moi présage de succès».

Così si rivolgeva "à Madame Bonaparte" Bacler d'Albe, Peintre et chef des Ingénieurs géographes attachés au Dépôt Général de la guerre, dedicandole le proprie *Ménales pittoresques et historiques des Paysagistes*, pubblicate à Paris, chez l'auteur, rue des Moulins n. 542, nell'anno XI (1803).

In un'introduzione di otto pagine l'autore espone l'argomento della pubblicazione, distinguendo «le Paysage héroïque (grand et pompeux), le Paysage gracieux (imitation de la Nature), le paysage naïf (simplicité et bonhomie)». L'opera, organizzata in sei successivi fascicoli, usciva a Strasburgo, Manheim, Basilea, Ginevra e, a Milano, «chez les frères Bordiga, Graveurs» (BN, V. 13899 in 4°), gli stessi incisori della carta del teatro della guerra in Italia e nelle Alpi.

Bacler dedica ogni fascicolo a sei pittori, a lui contemporanei o del passato (Poussin, Pietro Paolo Bonzi etc.), abbinando alle tavole riprodotte (in genere due per ogni artista) da due a quattro pagine di commento. L'opera in questione, che

⁶⁷ SHD/DAT, 1M 1362. Instruction pour la Vue de Coni telle qu'il étoit à l'instant où le piémontais en sortent la nuit du 12 au 13 Floréal an 4 (28 au 29 avril 1796), alligate alla lettera di Martinel del 30 Pluviose an 13, 19 février 1805.

ci restituisce un Bacler d'Albe in veste di "critico" del paesaggismo pittorico, è un'ulteriore conferma degli interessi artistici di questo cartografo.

Di Louis-Albert-Guislain Bacler d'Albe (1761-1824) manca una monografia critica aggiornata, forse perché ne è stato molto scritto in passato. Lo studio della sua figura e attività, che non potevano mancare nella produzione scientifica di Quaini (QUAINI, 2001), ha recentemente ispirato in Italia la trama di un romanzo (GIACOPINI, 2015). Alla biografia reale vale qui la pena di dedicare qualche riga in quanto, almeno nell'epoca considerata, Bacler d'Albe è protagonista importante del nostro discorso sulle connessioni fra esperienze cartografiche ed esperienze artistiche.

Il suo dossier ci fornisce le tappe della carriera ma anche interessanti note autobiografiche stese all'età di 42 anni per lo stato di servizio. Egli vi si dichiara nato a St Pol (Pas-du-Calais), pronipote per parte materna del primo intendente delle poste sotto Luigi XIII e figlio di Philippe Bacler de Pelve, capo tesoriere del reggimento di Artiglieria di Toul che lo destina «dès l'infance» alla carriera militare, facendogli dare i primi elementi di matematica e di disegno nelle guarnigioni di Strasburgo e Grenoble. Verso il 1772 a Philippe Bacler, di salute malferma, viene assegnato il posto di direttore delle Poste ad Amiens dove, per il protrarsi della malattia, è il figlio a succedergli nell'incarico come «premier commis». All'età di vent'anni,

«un goût irrésistible pour les beaux-arts, résultat d'études non interrompues, détermina le C.en Bacler d'Albe à abandonner tous les avantages qui lui étaient assurés par la survivance de son père et à se rendre en Italie pour achever de se perfectionner. A son passage au Mont Blanc, le goût des paysages et de l'histoire naturelle le décida à un séjour prolongé pendant sept ans dans les montagnes et consacré à l'étude. C'est là pour la première fois qu'il se fit une idée de la manière dont on pouvait exprimer la topographie des montagnes et il leva d'après ses principes une grande partie de haut Faucigny pour sa propre satisfaction, et publia même les premiers cahiers d'un ouvrage descriptif»⁶⁸.

Infatti, fra il 1785 e il 1793 risiede a Sallanches, dove realizza le vedute pubblicate con il titolo *Description des tableaux du Haut-Faucigny, formant une suite de quarante-huit vues gravées & coloriées au pinceau*. Sulla stessa linea pubblicherà in

⁶⁸ SHD/DAT, 8YD 1576, dossier d'Albe, Etat des services de Louis, Albert, Guislain Bacler dit d'Albe, Ingénieur Géographe, 27 Germinal an 12. Ai documenti redatti in prima persona (questo e quello datato 29 Nivôse an 11) nel dossier si accompagnano diversi certificati che completano le tappe della carriera, riassunte nel documento SHD/DAT, 8YD 1576, République Française..., minuta s.d. (ma stesa dopo il decesso) che lo attesta nello Stato Maggiore dell'Armata delle Côtes de l'Océan (1804); capo del Cabinet Topographique (1804); nella Grande Armée (1805-1807); colonnello (1807); in Spagna con l'imperatore (1808); nell'Armée d'Allemagne (1809); barone dell'Impero (1809-1810); ufficiale della Legione d'Onore (1813), generale di brigata (1813); direttore del Dépôt de la guerre (2 marzo 1814); messo in non attività (10 luglio 1815); ricollocato nel quadro dell'attività (28 dicembre 1818); a disposizione e ritirato a Sèvres (12 settembre 1820).

seguito i *Souvenirs pittoresques* (vedute del Valais, della Savoia etc., 1818) e *Campagne d'Espagne* (1820-1822).

Con la Rivoluzione non si sottrae al richiamo della guerra: il 1° maggio 1793 si arruola come volontario nel secondo battaglione dei Chasseurs de l'Ariège. Nominato nell'ottobre capitano di una compagnia di cannonieri da lui stesso formata e istruita, nell'aprile dell'anno successivo è ufficiale aggiunto nella campagna d'Italia, incaricato di comandare l'artiglieria nella difesa del campo "dit des invincibles", di Tolone⁶⁹. È in questo contesto che avviene l'incontro con Bonaparte.

Il futuro imperatore lo impiega alla levata da Nizza a Savona, alla collocazione delle nuove batterie da costruire su tutta questa linea di costa, alla realizzazione di una «quantité de reconnaissances militaires dans toute la rivière du Levant et aux Avants-postes». L'attività topografica e quella di addetto alle fortificazioni si intensificano negli anni successivi con la nomina a capo del Bureau topografico dell'Armata d'Italia «près le Général Bonaparte à qui il est resté attaché personnellement pendant la guerre», come scrive di sé, e a direttore del Dépôt de la guerre della Repubblica cisalpina. Redige una carta provvisoria di questo territorio, crea un deposito di carte per il Genio e dirige le prime costruzioni di artiglieria «sur les principes des français». Quando l'armata francese abbandona il territorio cisalpino, egli ritorna a Parigi per lavorare alla carta generale del teatro della guerra in Italia iniziata sul posto. «Nommé par le ministre de la guerre (comme récompense de services) capo degli ingegneri geografi del Dépôt de la guerre (1er Nivôse an 7)⁷⁰, l'incarico solleverà da parte di Pascal Vallongue una querelle che gli farà dire «J'ai été détrompé d'une manière cruelle...»⁷¹.

Bacler aveva chiesto e ottenuto dal ministro della guerra Clarke la dispensa dal presenziare regolarmente al Dépôt: i superiori, scrive, «ont cru que j'étais plus utile à la chose publique en travaillant chez moi à diriger des nombreux ateliers et surtout à former des élèves plus propres au nouveau système de gravure topographique», piuttosto che negli uffici «aux distributions de plumes et de papier». Ricorda che la dispensa era anche legata all'attività richiesta dal Primo Console: all'epoca egli era infatti occupato «a peindre en grand les batailles de l'Armée d'Italie (j'ai commencé celle de Rivoli de 12 pieds de proportion)». Vallongue gli aveva contestato il diritto di qualificarsi capo degli ingegneri geografi ritenendolo nell'impossibilità di essere compreso nell'organizzazione se non, «tout au plus que comme maître de dessin et de gravure». Rivendicando presso il ministro lo «zelo» e l'«ardore» profuso nel proprio lavoro – «chaque jour l'aurore me trouve au travail et je le prolonge jusque dans la nuit, c'est ainsi que je croyois pouvoir mériter l'estime publique»

⁶⁹ SHD/DAT, 8YD 1576, Etat des services..., 27 Germinal an 12.

⁷⁰ SHD/DAT, 8YD 1576, Ivi. Altri documenti dello stesso dossier riportano la data «1er Nivôse an 8 / 22 décembre 1799». SHD/DAT, 8YD 1576, République Française..., cit.

⁷¹ SHD/DAT, 8YD 1576, Bacler d'Albe al Ministro della guerra, 29 Nivôse an 11.

– Bacler conclude la sua lettera con la dolente richiesta di dimissioni dall'incarico⁷² (ma nel 1814 sarà nominato direttore del Dépôt de la guerre⁷³).

L'episodio è significativo in generale della competitività fra gli ingegneri; in particolare farebbe supporre sentimenti di gelosia per l'amicizia fra il cartografo e Napoleone. Di fatto, questi volle Bacler sempre al suo fianco, compagno sui campi di battaglia e consigliere nei *bureaux* parigini. Una fedeltà che al cartografo costerà cara: con la Restaurazione sarà messo «en non activité», nel 1820 si ritirerà a Sèvres e fino al 1824, anno della morte, si dedicherà ancora alla pittura, applicando la sua arte anche nella manifattura delle porcellane.

Dell'episodio ricostruito è interessante sottolineare se non un certo disprezzo, la svalorizzazione, nel contesto del Dépôt, da parte di Vallongue, della figura di Bacler, ritenuto poco apprezzabile come ingegnere geografo e, al massimo, apprezzabile come artista. In realtà abbiamo visto Bacler attivo nell'organizzazione delle fortificazioni, nelle *reconnaisances*, nei rilevamenti, nel disegno delle carte. Saperi militari, tecnici, topografici, artistici costituiscono il parterre poliedrico di questo soldato, non a caso amatissimo da Napoleone.

La *Carte Générale du Théâtre de la Guerre en Italie et sur les Alpes* (1797-1802), alla scala corografica (1:250.400 ca), disegnata da Bacler d'Albe a Milano sulla base dei migliori materiali esistenti di cui i francesi erano venuti in possesso, è la sintesi di questi saperi. Le *Notes géographiques* che precedono le tavole sono testimoni, oltre che dell'intento celebrativo dell'operazione, del fatto che «il cartografo allude anche al gusto del pittoresco per la montagna alpina e sembra fare l'occhiolino alla moda del viaggio nelle Alpi» (QUAINI, 2001, p. 289). Vi troviamo infatti scritto che «L'Auteur s'est attaché aussi à indiquer d'une manière précise et pittoresque la chaîne immense des Alpes: un coup d'oeil embrasse ce grand système de montagnes et fait distinguer la liaison de toutes ses parties»⁷⁴. Il sistema adottato è, ovviamente, quello delle *bachures*: tempi e spazi della conquista della montagna da parte delle curve di livello sono appena al debutto.

Oltre che concorde nel sostenere le linee di massima pendenza che assicurano la visualizzazione del rilievo che sta loro a cuore, Bacler d'Albe è, insieme a molti altri ingegneri del tempo, l'interprete di una cartografia a due facce: espressione della militarizzazione della scienza dello spazio geografico e di quello «sguardo panoptico» – di cui si è detto – che, come partendo

⁷² SHD/DAT, 8YD 1576, Ivi.

⁷³ SHD/DAT, 8YD 1576, SHD/DAT, 8YD 1576, République Française..., cit.

⁷⁴ Disegnata presso il Bureau topographique di Milano, la “Carte générale des campagnes de Bonaparte en Italie et sur les Alpes depuis le passage du Var le 29 7bre 1792 V.S. jusqu'à l'entrée des Français à Rome le 22 pluviôse an 6me Rep.ain avec les limites et divisions des nouvelles Républiques” doveva comprendere 30 fogli. I due terzi erano già stati pubblicati ma il lavoro fu sospeso perché l'armata francese dovette evacuare dalla città. Bacler fece imballare tutti i materiali in trentanove casse, ma in Val d'Aosta il convoglio fu assalito dai ladri e si poté salvarne solo una parte (BERTHAUT, 1902, p. 187).

dall'occhio «onnivedente» di Napoleone, si stende sull'intero territorio in funzione di controllo e di conquista e, d'altra parte, investimento scientifico di un corpo colto e specializzato che realizza il sogno «volterriano» di conoscenza⁷⁵.

Concludendo provvisoriamente sull'opera paesaggistico-storica (le vedute di battaglie), nella quale Bacler esercita ed esprime le sue capacità artistiche, vale la pena di lasciar la parola a uno degli ultimi lavori dedicati ai militari artisti di età napoleonica:

«Au contact des nombreux artistes qu'il [Bacler d'Albe] rencontre, son style gagne une patte caractéristique de la manière italienne et sa palette s'élargit. Il y développe son goût des paysages verdoyants, des villas brunes et des églises aux clochers élancés. Il se délecte de ciels bleus chargés de nuages blancs [...]. Bacler a bénéficié de l'enseignement de l'école flamande dont il a retenu aussi bien le traitement minutieux et précis des personnages, propre à rendre les événements vécu qu'il décrit, que le goût du portrait réaliste où se lisent les sentiments ou la tradition du paysage bien léché. L'homme du Nord, contrée de ciel bas, attiré par le Sud, terre de lumière blanche, comme Goethe, a succombé à l'amour du "pays où fleurissent les citronniers". Sa vision de l'Italie s'est formée sous l'influence des deux courantes majeures de l'Europe des peintres à la fin du XVIIIe siècle» (BENOIT, 1996, p. 40).

È Bacler d'Albe il monumento del binomio topografia/pittura fra Lumi e Romanticismo.

BIBLIOGRAFIA

- PIERRE-ALEXANDRE-JOSEPH ALLENT, *Essai sur les Reconnaissances militaires*, «Mémorial Topographique et Militaire», n. 4, *Historique*, IIe Trimestre de l'an XI, Paris, Imprimerie de la République, germinal an XI [aprile 1803], pp. 1-187.
- SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- CARLO GIULIO ARGAN, *Introduzione* in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. IX-XXI.
- FRANÇOIS AZOUVI, MICHEL BARIDON, CHRISTINE ROLLAND, *Etats des recherches*, «Dix-Huitième Siècle», n. 31 (1999), pp. 7-14.
- LIBRE BARDIN, *La topographie enseignée par des plans-reliefs et des dessins*, Metz, Tip. F. Blanc, 1859.
- MICHEL BARIDON, *Les deux tournants du siècle des Lumières*, «Dix-Huitième Siècle», n. 31 (1999), pp. 15-31.
- MICHAEL BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2000.
- CHRISTIAN BENOIT, *Bacler d'Albe: la passion du dessin au service de Bonaparte*, in *La liberté en Italie vue par les artistes du Dépôt de la guerre 1796-1797. Dessins et aquarelles de la collection du Ministre de la Défense*, Vincennes, Service Historique Armée de Terre, 1996, pp. 40-50.

⁷⁵ Il tema è proposto da QUAINI (2001, pp. 293-294).

- HENRI-MARIE-AUGUSTE BERTHAUT, *Les ingénieurs géographes militaires 1624-1831. Etude historique*, Paris, Imprimerie du Service Géographique, 1902, t. I.
- VIRGINIA BERTONE, *Giuseppe Pietro Bagetti e le vedute dei campi di battaglia delle campagne napoleoniche 1796 e 1800*, in VIRGINIA BERTONE, GIULIO MASSOBRIO, *Giuseppe Pietro Bagetti*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006, pp. 9-25.
- ALBERTA BIANCHIN, *Note in margine dell'operare cartografico tra la fine del '700 e l'inizio dell'800*, in *Cartografia e istituzioni in Età Moderna*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», vol. XXVII (1987), t. II, pp. 543-559.
- CATHERINE BOUSQUET-BRESSOLIER, *Savoir et pouvoir de l'ingénieur*, in MONIQUE PELLETIER (dir.), *Couleurs de la Terre*, Paris, Seuil/Bibliothèque nationale de France, 1998, pp. 119-125.
- ISABELLE BRULLER, CHRISTIAN BENOÎT, FRANCESCO FRASCA, *La libertà in Italia vue par les artistes du Dépôt de la guerre 1796-1797. Dessins et aquarelles de la collection du Ministre de la Défense*, Vincennes, Service Historique Armée de Terre, 1996.
- MARTINE BUBB, *La "camera obscura", au-delà du "dispositif foucauldien" proposé par Jonathan Crary dans L'art de l'observateur*, «Appareil», 20 juin 2008 (<http://appareil.revues.org/461>).
- NICOLAS BUCHOTTE, *Les règles du dessin et du lavis, Pour les Plans particuliers des Ouvrages & des Bâtimens, & pour les coupes, Profils, Elévations & Façades, tant de l'Architecture militaire & Civile: Comme aussi pour le Plan en entier d'une place: pour sa carte particulière, & pour celles des Elections, des Provinces, & des Royaumes*, Paris, Jombert, 1722.
- CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
- CHRYSTELE BURGARD, BALDINE SAINT GIrons (dir.), *Le paysage et la question du sublime*, Association Rhone-Alpes des Conservateurs, Réunion des musées nationaux, Catalogue de l'exposition, Musée de Valence, 1997.
- EDMUND URKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Avant propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1998.
- FRANÇOISE CACHIN, *Le paysage du peintre*, in PIERRE NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, II, *La Nation. Heritage Historiographie Paysage*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 435-486.
- JONATHAN CRARY, *Le tecnico dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di LUCA ACQUARELLI, Torino, Einaudi, 2013.
- LORRAINE DASTON, PETER GALISON, *Objectivité*, Belgium, Les presses du réel, 2012.
- LOUIS DE LAUNAY, *Monge fondateur de l'École Polytechnique*, Paris, Roger, 1933.
- VALENTINA DE SANTI, Il "Plan relief du siège de Rome" (1849-1852). *Fonti, metodi e percorsi di una ricerca storico-cartografica*, in ARTURO GALLIA (a cura di), *Studi storico-cartografici. Dalla mappa al GIS*, Genova, Brigati, 2014, pp. 127-143.
- VALENTINA DE SANTI, *Topographie pittoresque. Art et technique militaires dans la mise en oeuvre du "Plan relief du siège de Rome" de la Galerie du Dépôt des Fortifications*, Thèse de doctorat, EHESS/Università degli Studi di Genova, 2016.
- RÉNÉ DEMORIS, *Condillac et la peinture*, in Jean Sgard (dir.), *Condillac et les problèmes du langage*, Paris, Slatkine, 1982, pp. 379-393.
- ID., *Peinture et science au siècle des Lumières. L'invention d'un clivage*, «Dix-Huitième Siècle», n. 31, 1999, pp. 45-60.
- DENIS DIDEROT, *Salons*, Paris, Gallimard, 2008.
- DOTTORATO IN GEOGRAFIA STORICA UNIVERSITÀ DI GENOVA, *Geografie in gioco. Massimo Quaini: pagine scelte e bibliografia*, Carpi, APM edizioni, 2012.
- MARCELIN DU CARLA, *Expression des nivellemens... ou méthode nouvelle pour marquer rigoureusement sur les cartes terrestres et marines les hauteurs et les configurations du terrain par M. Du Carla. Publiée par M. Dupain-Triel père*, Paris, Cellot Libraire-Imprimeur, 1782.
- RENZO DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- JEAN-BAPTISTE DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Ut pictura poesis*, Paris, Mariette, 1719.
- LOUIS-CHARLES DUPAIN DE MONTESSON, *Le Spectacle de la campagne*, in *La science de l'arpenteur, dans toute son étendue*, Paris, Jaillot, 1775.
- UMBERTO ECO, *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 2006.
- JEAN EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (prima ed. 1963).

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens des lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse, & quant à la partie Mathématique par M. D'Alembert, de l'Académie royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse & de la Société Royale de Londres, Paris, Briasson-David Le Breton-Durand, 1751-1765.

MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

PIERRE FRANCASTEL, *Art et technique*, Paris, Gallimard, 2014.

LUCIO GAMBI, MARICA MILANESI, ANTONIO PINELLI, *La galleria delle carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

VITTORIO GIACOPINI, *La mappa*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

ROMANO GIOVANNI, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1991.

ANNE GODWLESKA, *Dresser la cartographie napoléonienne de l'Italie: Comment et pourquoi?*, «Annales historiques des sciences de la Révolution française» n. 320 (avril-juin 2000), pp. 197-204 (<http://ahrf.revues.org/165>).

ID., *Geography Unbound. French Geographic Science from Cassini to Humboldt*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1999.

PAUL HAZARD, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

JEAN ITARD, *Analyses d'ouvrages*, «Revue d'histoire des sciences et de leurs applications», vol. 5. n. 2, 1952, pp. 183-185 (http://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1952_num_5_2_2931).

IMMANUEL KANT, *Remarques touchant les Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Traduites, introduites et annotées par Brigitte Georget. Préface de Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 1994.

LÉON LANGRANGE, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, Didier et Ce, 1864.

BRUNO LATOUR, *Les "rues" de l'esprit*, «Reseau», vol. 5 (1987), n. 27.

PATRICK LHOT, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure XVIII^e et début XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GIORGIO MANGANI, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006.

ID., *Intercettare la "chora". Luogo e spazio nel dibattito geografico degli ultimi trent'anni*, in EMANUELA CASTI (a cura di), *Cartografia e progettazione: dalle carte coloniali alle carte di piano*, Torino, UTET, 2007, pp. 31-41.

LOUIS MARIN, *L'utopie de la carte*, «Variaciones Borges», n. 5 (1998), pp. 47-51.

GITA MAY, *Introduction*, in DENIS DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, pp. 3-10.

LOUIS GABRIEL MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, tome 57^c, 1834.

SERGIO MORAVIA, *Filosofia e scienze umane nell'Età dei Lumi*, Firenze, Sansoni, 1982.

ID., *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1970.

Napoleone in Italia 1795, 1796 e 1800. Il manoscritto "Saluzzo 248" della Biblioteca Reale di Torino e l'opera grafica di Giuseppe Pietro Bagetti, Torino, B.L.U. Editoriale, 1997.

LUCIA NUTI, *Cultures, manières de voir et de représenter l'espace urbain*, in Catherine Bousquet-Bressolier (dir.), *Le Paysage des cartes, genèse d'une codification*, Actes de la journée d'études du 19 novembre 1998, Paris, Musée des Plans-Reliefs, 1999, pp. 65-80.

MARIE-VIC OZOUF-MARIGNIER, *Administration, statistique, aménagement du territoire: l'itinéraire du préfet Chabrol de Volvic (1773-1843)*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 44-1 (janvier-mars 1997), pp. 19-39 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5447166b.image.f21.tableDesMatières>).

FRANÇOIS PAIRAULT, *Gaspard Monge. Le fondateur de Polytechnique*, Paris, Tallandier, 2000.

GILLES PALSKY, *Borges, Carroll et la carte 1/1*, «Cybergeo: European Journal of Geography», pp. 1-5 (<http://cybergeo.revues.org/5233> mis en ligne le 30 septembre 1999).

VALERIA PANSINI, *L'œil du topographe et la science de la guerre. Travail scientifique et perception militaire (1760-1820)*, Thèse de doctorat, EHESS, 2002.

ARISTIDE-MICHEL PERROT, *Modèles de topographie dessinés et lavés*, Paris, CH. Tanera, 1858.

ID., *Modelli di tipografia disegnati e acquarellati da A.M. Perrot/Modèles de topographie dessinés et lavés par A.M. Perrot*, ed. critique dirigée par Andrea Cantile, Firenze, I.G.M., 2007.

ANTOINE PICON, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèse, 1988.

- Procès-verbal des Conférences de la Commission chargée par les différens services publics intéressés à la perfection de la Topographie, de simplifier et de rendre uniformes les signes et les conventions en usage dans les Cartes, les Plans et les Dessins topographiques*, «Mémoires Topographiques et Militaires», n. 5, Topographie, IIIe Trimestre de l'an XI, Paris, Imprimerie de la République, fructidor an XI [settembre 1803], pp. 1-64.
- LOUIS PUISSANT, *Observations sur les diverses manières d'exprimer le relief du terrain dans les cartes topographiques*, Paris, Courcier, 1818.
- MASSIMO QUAINI, *Alle origini della nuova cartografia al servizio di Napoleone. Il ruolo degli ingegneri-geografi*, in Josepha Costa Restagno (a cura di), *Loano 1795. Tra Francia e Italia dall'Ancien Régime ai tempi nuovi*, Istituto di Studi Liguri, Bordighera, 1998, pp. 165-191.
- ID., *Contributo alla storia della statistica nel Dipartimento di Montenotte. Le memorie statistiche allegate alla "Carta dei campi di battaglia di Napoleone Bonaparte"*, in *Studi. Omaggio a Carlo Russo*, Savona, Società Savonese di Storia Patria, 1995a, pp. 327-341.
- ID., *Dal viaggio delle carte ai cartografi viaggiatori. Per la storia del viaggio statistico e cartografico*, in Flavio Lucchesi (a cura di), *L'esperienza del viaggiare. Geografi e viaggiatori del XIX e XX secolo*, Torino, Giappichelli Editore, 1995b, pp. 13-47.
- ID., *Dalla cartografia del potere al potere della cartografia*, in ID., *Carte e cartografi in Liguria*, Genova, Sagep, 1986, pp. 7-60.
- ID., *I cartografi nella "bufera" della rivoluzione e delle campagne napoleoniche. L'ufficio della Regia Topografia di Torino e la formazione della "Carta generale del Piemonte"*, Seminario di studi "Storie di cartografi, storie della cartografia", Torino 8-9 giugno 2006, inedito.
- ID., *Il filo e la matassa. Scenari storico-geografici*, Genova, Il melangolo, in corso di pubblicazione.
- ID., *Joseph-François-Marie de Martinel*, in MASSIMO QUAINI, LUISA ROSSI, *Cartografi in Liguria (secoli XIV-XIX)*, Brigati, Genova, 2007, pp. 187-191.
- ID., *L.A.G. Bacler d'Albe e G.A. Rizzi Zannoni: due carriere e due contributi cartografici a confronto*, «Rivista Italiana di Studi Napoleonici», XXXIV (2001), nn. 1-2, pp. 277-295.
- ID., *L'occhio e la carta*, in ELENA DAI PRÀ (a cura di), *Il lago di carta. Rappresentazione cartografica del territorio gardesano (secc. XIV-XIX)*, Trento, Museo Alto Garda/Tipografia Stampalith, 2011, pp. 59-72.
- ID., *Operazioni topografiche degli ingegneri geografi francesi nel Regno di Napoli*, in LEONARDO ROMBAI, MASSIMO QUAINI, LUISA ROSSI, *La descrizione, la carta, il viaggiatore. Fonti degli archivi parigini per la geografia storica e la storia della cartografia italiana*, Firenze, Università degli Studi di Firenze - Istituto Interfacoltà di Geografia, 1995c, pp. 19-29.
- MASSIMO QUAINI, *Quando il cartografo era un artista*, in LUISA ROSSI (a cura di), *Napoleone e il Golfo della Spezia. Topografi francesi in Liguria tra il 1809 e il 1811*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 19-30.
- MASSIMO QUAINI, LUISA ROSSI (a cura di), *Cartografi in Liguria (secoli XIV-XIX)*, Brigati, Genova, 2007.
- DANIELLE QUINTIN, BERNARD QUINTIN, *Dictionnaire des Colonels de Napoleon*, Paris, S.P.M., 2013.
- JOSHUA REYNOLDS, *Discours prononcés à l'Académie royale de peinture de Londres*, Paris, Moutard, 1787, 2 voll.
- GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1991, p. 124 (prima ed. 1978).
- LUISA ROSSI (a cura di), *Napoleone e il Golfo della Spezia. Topografi francesi in Liguria tra il 1809 e il 1811*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 237.
- ID., *La brigade topographique et ses archives*, in Nicole Salat et Emmanuel Pénicaut (dir.), *Le Dépôt des fortifications et ses archives 1660-1940*, Paris, Ministère de la Defense/Archives et Culture, 2011, pp. 97-113.
- ID., *Napoleone "cartografo". Progetti, mappe, giochi del principe*, «Rivista Italiana di Studi Napoleonici», 1-2, 2009, pp. 89-114.
- ID., *Verso le isoipse*, in ELENA DAI PRÀ (a cura di), *Approcci geo-storici e governo del territorio. 2. Scenari nazionali e internazionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 432-450.
- MASSIMO ROSSI, *Pittore, disegnatore e vedutista nell'Italia napoleonica. Il caso del trevigiano Basilio Lasinio (1766-1832)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Genova, 2011.
- MARIO SIGNORI, *L'attività cartografica del Deposito della guerra e del corpo degli ingegneri topografi nella Repubblica e nel Regno d'Italia*, in *Cartografia e istituzioni in età moderna*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», vol. XXVII (1987), t. II, pp. 493-525.

- Souvenirs pittoresques du Général Bacler d'Albe*, Paris, G. Engelmann, 1818.
- Souvenirs pittoresques du Général Bacler d'Albe*, Tome II, *Campagne d'Espagne*, Paris, G. Engelmann, [1820-1822].
- MARIA LUISA STURANI, *Tra misura e arte: la rappresentazione topografica del paesaggio nel tardo Settecento e primo Ottocento*, in SIMONE MESSINA, VALERIA RAMACCIOTTI (a cura di), *Metamorfosi dei Lumi*, 5. *Il Paesaggio*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 2010, pp. 101-111.
- CAROLE TALON-HUGON, *Classicisme et Lumières*, Paris, PUF, 2015.
- RENE TATON (dir.), *L'oeuvre scientifique de Monge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- VLADIMIRO VALERIO, *De Cartographia*, in *Fonti cartografiche dell'Archivio di Stato di Napoli*, Ministero per i beni culturali e ambientali/Ufficio centrale per i beni archivistici/ Archivio di stato di Napoli, Napoli, 1987, pp. 11-14.
- ID., *La rappresentazione della montagna nel XIX secolo tra scienza e imitazione della natura*, in ELENA DAI PRA (a cura di), *Approcci geo-storici e governo del territorio. 2. Scenari nazionali e internazionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 75-92.
- STEPHANE VAN DAMME, *Un ancien régime des sciences et des savoirs*, in ID. (dir.), *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2015, pp. 19-40.
- NICOLAS VERDIER, *Cartes et paysages: tenter la médiation au XIIIe siècle*, «Les carnets du paysage», 20 (2010-2011), pp. 13-29.
- ID., *La carte avant les cartographes. L'avènement du régime cartographique en France au XVIIIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.
- MAURICE WANTELLET, *La Montagne Magique. Histoire du Paysage en Terres Allobroges (XVIIe-XXe siècles)*, Challes les Eaux, Ed. Curandera, 1992.
- ISABELLE WARMOES, *La collection des plans-reliefs français et la question de la représentation du relief chez les ingénieurs militaires (XVIIe-XIXe siècle)*, in ANDREAS BÜRGI (dir.), *Europa miniature. Il significato culturale dei rilievi plastici, XVI-XXI secolo*, Zürich, Verlag Neve Zürcher Zeitung, 2007a, pp. 115-125.
- ID., *Un instrument de cartographie particulier: la collection des plans en reliefs de Louis XIV*, in *Vauban, la pierre et la plume*, Paris/Luxembourg, Éditions du patrimoine, 2007b, pp. 71-81.
- HUMPHREY WINE, *Quelques aspects de l'interaction entre la science, la technique et les beaux-arts*, «Dix-Huitième Siècle», 31 (1999), pp. 107-122.

IL SEGNO E IL COLORE. IL PAESAGGIO SOTTO LALENTE DELLA TOPOGRAFIA FRA SETTE E OTTOCENTO – I primi anni del XIX° secolo sono fondativi nel processo di rinnovamento della topografia. Tale processo ha le sue premesse negli ambienti scientifici e culturali settecenteschi e trova nella commissione riunita sotto il Direttorio nel 1802 il primo momento di discussione ufficiale. Tutti gli aspetti della carta vengono presi in esame alla luce di alcune categorie fondamentali: esattezza, unicità della proiezione (orizzontale), uniformazione del linguaggio topografico, aderenza dell'oggetto topografico alla realtà. Il principio dell'imitazione della natura chiama in causa le capacità artistiche del topografo. Prendendo in esame le influenze che la filosofia dei Lumi, in particolare il sensismo, ha proiettato sulla cartografia, ed esaminando una vasta documentazione riguardante sia il Genio, sia gli ingegneri geografi inviati sul terreno, l'articolo si propone di approfondire le connessioni fra arte e topografia in tale fase di rinnovamento.

LE SIGNE ET LA COULEUR. LE PAYSAGE SOUS LA LOUPE DE LA TOPOGRAPHIE ENTRE XVIII ET XIX SIECLE – Les premières années du XIX° siècle sont fondamentales dans le processus de rénovation de la topographie. Un tel

processus a ses racines dans les milieux scientifiques et culturels du XVIII^e et trouve dans la commission réunie sous le Directoire (1802) son premier moment de discussion officielle. Tous les aspects de la carte sont examinés à la lumière de quelques démarches fondamentales: exactitude, unicité de la projection (horizontale), uniformisation du langage topographique, adéquation de l'objet topographique à la réalité. Le principe de l'imitation de la nature fait appel aux capacités et aux talents artistiques du topographe. En prenant en considération l'influence de la philosophie des Lumières, en particulier le sensualisme, sur la cartographie, et en examinant une vaste documentation d'archives produite par le Génie et par les ingénieurs géographes envoyés sur le terrain, l'article se propose d'approfondir les connexions entre art et topographie dans cette période de rénovation.

PAROLE CHIAVE: Topografia; Esattezza; Sensismo; Imitazione della natura; Arte.

MOT-CLES: Topographie; Exactitude; Sensualisme; Imitation de la nature; Beaux Art.