

4. Il “Grand Tour” dei pittori: Hubert Robert e Jean-Honoré Fragonard

PARIGI

GENOVA

VICENZA

FIRENZE

ROMA

NAPOLI

Il viaggio di Fragonard (1756-1761)



Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia

DENIS RIBOULLAULT

ARTISTI E VIAGGIATORI: LO SVILUPPO DELL'IMMAGINARIO DEL "GRAND TOUR"

Nel dicembre del 1756, Jean-Honoré Fragonard arriva all'Académie de France a Roma già circondato da un'aura di successo. Ha ottenuto nel 1752 il Gran Premio dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* e, nel giro di pochi anni, ha consolidato la sua formazione facendo proprie le lezioni dei più grandi maestri: da Boucher a Chardin, a Van Loo¹. Viaggia in compagnia di M.me Carle Vanloo, moglie del suo maestro, di origine torinese, e di due studenti de l'*École royale des élèves protégés*². È ambizioso e già alla moda. Ha solo vent'anni.

Hubert Robert era arrivato due anni prima, all'età di 19 anni. Ha viaggiato in compagnia di un potente protettore, Étienne-François de Choiseul, marchese di Stainville, che andava a ricoprire l'incarico di ambasciatore. Partita da Parigi a fine settembre 1754, la compagnia arriva a Roma il 4 novembre³. Robert, in virtù della protezione degli Choiseul, aveva ricevuto una solida educazione classica al collegio gesuita di Navarra. Grazie a tale sostegno, il giovane artista può soggiornare all'Académie de France e frequentare le lezioni. Il direttore Charles-Joseph Natoire scrive di lui al marchese di Marigny, sovrintendente agli edifici di re Luigi XV e fratello della marchesa di Pompadour, che "è un giovane con il gusto per la rappresentazione pittorica dell'architettura". Nel 1759 è ammesso in qualità di "pensionnaire" senza nemmeno aver dovuto superare le selezioni; una ricompensa per il suo impegno e un'eloquente testimonianza del potere dei suoi protettori!⁴

Come la maggior parte dei loro predecessori, almeno a partire dal primo terzo del XVI secolo, questi due giovani artisti non si fermano lungo la strada che li porta a Roma. Fragonard vi giunge in poco più di un mese. Niente a che vedere con i lunghi viaggi dei "grands touristes" che spesso decidevano di fare soste prolungate e numerose deviazioni. Se i giovani aristocratici del "Grand Tour" viaggiano "per curiosità" e "per imparare a vivere nel mondo"⁵, gli artisti vanno a Roma soprattutto per perfezionare la propria arte. All'Académie de France è richiesta la presenza più che la mobilità, essendo il soggiorno degli artisti nella Città Eterna interamente incentrato sulla copia delle antichità e dei maestri del passato. Il regolamento dell'Accademia includerà soltanto nel 1775 una voce specifica dedicata al "viaggio", che prevedeva un sostegno economico per un soggiorno a Napoli. Mentre per viaggiatori e artisti è sempre più forte l'attrazione per il Sud, Marigny cerca di frenare l'ardore dei "pensionnaires" e il viaggio a Napoli diventa così una ricompensa per chi si è applicato maggiormente⁶.

La mobilità dei "pensionnaires", limitata soprattutto ai giardini e alla campagna di Roma,

4. Il "Grand Tour" dei pittori

si evolve fortemente al contatto con i viaggiatori che, nel corso del XVIII secolo, cercheranno sempre più spesso la compagnia degli artisti. Insieme a loro, questi ricchi “amateurs” speravano di “formarsi il gusto” entrando in contatto con il bello e, soprattutto, di poter illustrare con immagini i ricordi dei loro viaggi⁷. È così che Robert e Fragonard accompagnano le peregrinazioni di Jean-Claude Richard di Saint-Non, noto come l’abate di Saint-Non, un colto “amateur” che, scopriamo, “si sfinisce nel disegnare, incidere e dipingere” durante il suo soggiorno in Italia⁸.

Hubert Robert nel 1760 viaggia in sua compagnia fino a Napoli, dove entrambi esplorano i famosi siti di Pozzuoli, Portici e, soprattutto, Paestum (*fig. 1*). Marigny autorizza il giovane artista a partire, sostenendo che “oltre alla dolcezza di questo viaggio, dal momento che non gli costerà nulla, potrà beneficiare di studi che gli sarebbero stati sicuramente di giovamento”. Aggiunge che “Mr. de Saint-Non, al suo ritorno, conta di portare con sé anche Fragonard, che, in quel momento, avrà terminato il suo corso”⁹. Fragonard soggiorna così insieme con lui a villa d’Este a Tivoli nell’estate del 1760, una villeggiatura nel corso della quale realizza le sue celebri *sanguigne*, oggi a Besançon (*figg. 2-3*). Saint-Non apprezza il talento di disegnatore di Fragonard, nonché la sua amabilità e il buon carattere. Lo invita ad accompagnarlo nel viaggio di ritorno in Francia, non senza aver prima finanziato una



1. Hubert Robert, *Giardini del Palazzo Reale di Portici*, controprova di sanguigna, 1760 (Besançon, Bibliothèque Municipale). Cat. 4.12.

spedizione a Napoli in modo che il giovane artista potesse “vedere le belle cose che questa città contiene”, scrive Natoire¹⁰. Come tanti altri viaggiatori prima di loro, Fragonard e Saint-Non prendono la via Cassia in direzione nord e si fermano il 14 e 15 aprile 1761 a Ronciglione e Caprarola dove disegnano il celebre Palazzo Farnese. Hubert Robert li accompagna facendo poi ritorno a Roma da solo, lasciando che i suoi compagni proseguissero il loro viaggio verso la madrepatria. Robert tornerà tre anni dopo, premurandosi di scrivere il suo nome sulle pareti del grande scalone “Roberti / 1764”¹¹.

Il viaggio di ritorno di Saint-Non e “Frago” (così era soprannominato) durerà cinque mesi e mezzo. Possiamo tracciare le tappe partendo dal *Journal* dell’abate e dai numerosi disegni “à la pierre noire” eseguiti da Fragonard per il suo mecenate, che registrano i siti visitati e le opere d’arte ammirate lungo il percorso¹². Insieme ai dipinti dei maestri della pittura italiana, i giardini e le ville sono i suoi soggetti principali. Oltre a Palazzo Farnese a Caprarola, Fragonard disegna Palazzo Pitti a Firenze, la celebre Rotonda del Palladio vicino Vicenza, i sontuosi palazzi di Genova e, in particolare, i giardini di villa Centurione Doria a Pegli e, ancora, la villa Lomellini Rostan a Muteldo¹³.

Saint-Non si è avvalso dei servizi di questi artisti - altri come Hugues Taraval sono men-



2. Jean-Honoré Fragonard, *La scalinata della Girandola nella Villa d'Este a Tivoli*, sanguigna, 1760 ca (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie). Cat. 4.13.

zionati più raramente - per riportare in Francia una documentazione esaustiva dei propri viaggi. Come scrive il Conte de Caylus, voleva dar vita a “una raccolta di cui nutrirsi per il resto della vita”, costituire una “biblioteca di disegni di oggetti”. Questa raccolta, in cui compaiono così tante opere di Fragonard e Robert, costituirà, infatti, uno strumento prezioso per l’elaborazione, in seguito, del famoso *Voyage pittoresque, ou, Description des royaumes de Naples et de Sicile*, pubblicato dall’abate venti anni dopo il suo ritorno dall’Italia¹⁴.

L’interesse degli artisti per questi viaggi è costantemente evidenziato nella corrispondenza: essi hanno l’occasione di “apprendere” da un lato entrando in contatto con le “curiosità” incontrate nel corso del viaggio, dall’altro, di mettere a punto un catalogo utile alla realizzazione di dipinti una volta tornati in Francia. All’inizio dell’anno 1763, per esempio, Marigny concede a Robert il suo benessere per un viaggio a Firenze e in Sicilia in compagnia del Bailli di Breteuil. “Suppongo che viaggiando tra simili scenari” scrive “porterà in Francia una serie di studi e di disegni infinitamente curiosi e interessanti”¹⁵.

I “grands touristes” cercano la compagnia degli artisti anche perché facciano loro da guida. Così, dodici anni dopo il suo ritorno a Parigi, Fragonard, raccomandato da Saint-Non, torna in Italia per accompagnare il cognato di quest’ultimo, il ricco finanziere Pierre-Jacques Onésymes Bergeret. Fa amicizia con suo figlio Pierre-Jacques, il quale parteciperà anch’egli al viaggio.



3. Hubert Robert, *Veduta ispirata dai giardini di Villa d'Este*, controprova di sanguigna, 1763 (Besançon, Bibliothèque Municipale). Cat. 4.10.

Fragonard ha incontrato Bergeret padre durante il suo primo soggiorno romano nel 1762. Una bella acquaforte dell’artista del 1763 con una *Nymphe et deux satyres* firmata “Bergeret invenit et fecit” dimostra la collaborazione artistica tra i due, in cui l’“amateur” rivendica probabilmente un ruolo nella creazione dell’opera¹⁶. Il viaggio dura quasi un anno, dall’ottobre 1773 al settembre 1774. Bergeret ha convinto Fragonard a partire autorizzandolo a portare con sé sua moglie, Marie-Anne Gérard, pittrice anch’ella di miniature: “Mr. e Madame Fragonard, eccellente pittore nel proprio campo, per me fondamentale soprattutto in Italia, e peraltro particolarmente utile in viaggio, e sempre adeguato. La signora non è da meno, e poiché mi è molto utile, ho voluto mo-



4. Jean-Honoré Fragonard, *Viale ombreggiato*, olio su tavola, 1775 ca (New York, Metropolitan Museum of Art, 49.7.51).

strargli gratitudine consentendogli di farsi accompagnare dalla moglie, che ha del talento ed è in grado di apprezzare un simile viaggio, cosa rara per una donna”¹⁷. Di questo viaggio annota scrupolosamente tutte le tappe nel suo *Journal*, fornendo informazioni a volte originali e piccanti sulla vita quotidiana da buon “curioso” qual è¹⁸. A Roma, Bergeret e Fragonard frequentano i “pensionnaires” dell’Accademia, tra cui l’architetto Pierre-Adrien Pâris, “che conosce tutti gli aneddoti storici” e li accompagna in giro per Roma, o pittori come Ménageot, Berthélemy o ancora François-André Vincent, con il quale esplorano Napoli e Pompei sotto la guida dell’architetto Bernard Poyet¹⁹. Visitano Portici, il 23 aprile, con il pittore Pierre-Jacques Volaire, al quale Bergeret commissiona un dipinto che doveva esprimere “l’orrore del Vesuvio”. Sulla via del ritorno passano per Venezia, poi per l’Austria e la Germania. Nelle principali collezioni di pittura di Vienna, Praga, Dresda e Francoforte, Fragonard disegna senza sosta²⁰.

I disegni di Fragonard di questo secondo viaggio sono diversi da quelli del primo. Tecnicamente, la pittura a inchiostro di bistro diluito, che richiede l’uso del pennello, sostituisce la matita, la “pierre noire” e la sanguigna che caratterizzano la sua produzione italiana degli anni Sessanta. L’impressionismo della pennellata, in grado di cogliere i fremiti dell’aria, la freschezza di un viale, l’odore dei pini, impedisce ormai di riconoscere i siti: da luoghi identificabili, i giardini di questo secondo viaggio diventano piuttosto tracce di emozioni, “esperienze di giardini” che traducono perfettamente i rari *carnets* di schizzi che ci sono pervenuti, oggi al Rijksmuseum di Amsterdam e al Museo di Harvard. A questo punto, non sono più le vedute di villa d’Este a Tivoli o dei giardini di villa Borghese, ma *jardins avec promeneurs*, *parcs italiens* e altre *allées ombreuses* che Fragonard raccoglie nelle sue cartelle (fig. 4).

Alcuni disegni sono accompagnati da indicazioni di date o di luoghi. Pierre Rosenberg vi vuole riconoscere la mano di Bergeret. Egli desiderava correlare queste “impressioni di giardini” alla cronologia del suo viaggio? Quale che fosse la ragione, il possesso di questi disegni renderà amaro il viaggio di ritorno. Bergeret richiede la custodia delle cartelle con i disegni dell’artista, come era consuetudine per un mecenate che ha sostenuto le spese di un lungo e costoso viaggio. Fragonard si rifiuta. Al termine di un processo, il finanziere sarà costretto a pagare una somma consistente per conservare i preziosi disegni²¹. L’aneddoto è sintomatico della relazione che intercorre tra viaggiatori facoltosi e artisti, che rimane profondamente gerarchica. I viaggi erano basati su un tacito accordo tra l’“amateur” e l’artista: il primo finanziava, e in cambio tratteneva i disegni realizzati durante il “tour”. Perché questo patrimonio fosse a beneficio sia dell’“amateur” che dell’artista, venne utilizzata in maniera massiccia la tecnica della controprova. Tale tecnica consiste nel mettere un foglio leggermente umido su un disegno realizzato “à la pierre noire” o a sanguigna. Quest’ultimo viene quindi posto sotto una pressa per ottenere una stampa o controprova della composizione, che risultava invertita e leggermente pallida. Grazie a questo processo, gli artisti conservano memoria delle loro composizioni, da riutilizzare per le opere realizzate in atelier. Le splendide sanguigne di Hubert Robert conservate a Besançon, facenti parte della collezione dell’architetto Pierre-Adrien Pâris, sono così, per la maggior parte, controprove

di sanguigne²². Robert è l'artista che produce il maggior numero di controprove destinate alla vendita nel corso di tutto il XVIII secolo. Quanto a Fragonard, egli ha eseguito sistematicamente le controprove delle sue copie da maestri realizzate "à la pierre noire". Ne conosciamo non meno di ottanta, rielaborate anche in seguito dallo stesso artista²³. A lungo dimenticata dagli storici dell'arte, tale pratica riveste grande importanza per la comprensione del processo di composizione delle opere di Fragonard e, in particolare, di Hubert Robert; pratica profondamente segnata dalla ripresa di elementi, il collage, le inversioni, le variazioni, ecc. Aiuta anche a comprendere meglio la natura fortemente "costruita" delle vedute dei giardini del pittore, che combinano elementi riconoscibili della topografia del luogo con elementi d'invenzione. Spiega, infine, l'eccezionale produzione di questi pittori, in grado di soddisfare una richiesta molto forte da parte della clientela. I "pensionnaires"



5. Jean-Honoré Fragonard, *Veduta di un parco romano*, matita e bistrotto, 1775 ca (New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.1.630).



6. Hubert Robert, *Veduta del Casino Sacchetti al Pigneto*, controprova di sanguigna, 1762 (Besançon, Bibliothèque Municipale). Cat. 4.7.

dell'Accademia, inoltre, si scambiavano spesso le controprove delle loro vedute, il che spiega come mai nei repertori di diversi artisti si ritrovino vedute molto simili, a volte quasi identiche.

DISEGNARE NEI GIARDINI DI ROMA

Le passeggiate di Fragonard e Hubert Robert nei giardini di Roma fanno parte di quegli scambi fruttuosi tra giovani "pensionnaires" che confrontano i loro disegni e si ispirano vicendevolmente. La consuetudine di viaggiare in gruppo per disegnare *en plein air* nei giardini e nelle campagne è già diffusa nel XVII secolo²⁴. Un disegno di Robert mostra tra le rovine del Palatino, sito del giardino dei Farnese, due pittori in giacca, gilet, pantaloni e tricorno, che evocano le spedizioni dei nostri due accoliti (cat. 4.4). Numerosi disegni attestano queste escursioni in gruppo, ad esempio alla villa Aldobrandini di Frascati, a Ronciglione o a Caprarola. La mostra su Fragonard e Robert a Roma, organizzata a villa Medici nel 1990, si apriva con due

vedute del Colosseo prese dallo stesso luogo²⁵. Jean de Cayeux, nel suo libro *Hubert Robert et les jardins*, sceglie anch'egli di confrontare due disegni della villa Negroni-Montalto evidenziando le differenze fra i due artisti. Robert si interessa in primo luogo alle fabbriche che hanno una loro storia; Fragonard, dal canto suo, privilegia le bellezze della natura, ricorrendo a un tratto dolce che favorisce le curve. Il suo rapporto con il paesaggio di Roma è meno intellettuale e più sensuale, volto a esprimere emozioni²⁶.

Tali confronti sono molto seducenti ma problematici. Il bel foglio di Fragonard dei *Jardins de la Villa Negroni*, pubblicato da Cayeux, è ormai attribuito al pittore Pierre Lélou, che si trovava in Italia nel 1761²⁷. Come ha recentemente sottolineato Sarah Catala, “i paragoni tra le opere italiane di Robert e Fragonard non rendono conto della complessità delle influenze e del lavoro di gruppo, dal momento che lo studio di esse dipende dall'importante lavoro di attribuzione che resta ancora da fare sui disegni degli artisti francesi stabilitisi a Roma intorno al 1760”²⁸. Così, l'uso radicalmente nuovo della sanguigna in Robert e Fragonard riflette, più di quella del direttore dell'Accademia, Natoire, l'influenza del collezionista e scrittore d'arte Claude-Henri Watelet (1718-1786) e del suo amico, il pittore Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) che trasmette questo gusto alla nuova generazione²⁹.



7. Hubert Robert, *Veduta dei giardini Farnese da Campo Vaccino*, controprova di sanguigna, 1761 (Besançon, Bibliothèque Municipale). Cat. 4.5.



8-9. Hubert Robert, *Vedute di fontane nei giardini di Palazzo Farnese a Caprarola*, controprove di sanguigna, 1764 ca (Besançon, Bibliothèque Municipale). Cat. 4.8, 4.9.

risalenti al XVI e XVII secolo, tali giardini hanno conservato la loro magnificenza e dignità classica, per quanto dopo oltre un secolo il loro aspetto sia notevolmente cambiato. Gli alberi sono cresciuti e ora competono in altezza e maestosità con edifici spesso decrepiti, se non in rovina. Se alcune ville, come villa Albani, erano appena terminate al momento del soggiorno di Fragonard e Robert, le grandi ville papali del XVI secolo erano in uno stato di decadenza avanzato. In una lettera dell'aprile del 1740, il "grand-touriste" inglese Horace Walpole descrive così questo stato di cose: "...everything is neglected and falling to decay: the villas are entirely out of repair, and the palaces so ill kept, that half the pictures are spoiled by damp"³⁰. Poche di queste "nuove rovine" mancano all'appello: villa Giulia, villa

Fanno parte di questa artisti quali Jean-Hugues Taraval, Friedrich Reclam, Jacques-François Amand e Jean-Claude Richard di Saint-Non, cugino di Watteau. Ritornato da Roma a Parigi, quest'ultimo difende questo nuovo genere. Egli sistema a Colombes, vicino Parigi, il giardino di Moulin Joli, fornendo così, a partire dal 1750 circa, temi e soggetti agli artisti che si sono appassionati a questa nuova tecnica e che la metteranno in pratica e la svilupperanno nel corso dei loro soggiorni a Roma. Al suo rientro in Francia nel 1765 Hubert Robert scoprirà a sua volta il giardino di Moulin Joli, del quale esegue diversi disegni e dipinti. Si vede qui concretizzarsi un rapporto fondamentale tra Francia e Italia, come pure fra giardino e pittura. Robert e Fragonard hanno, a quanto pare, visitato tutti i giardini della Città Eterna. Oltre alle collezioni di "antiques" e alle gallerie di quadri, i giardini sono i luoghi di studio prediletti dai giovani artisti stranieri che si stabiliscono a Roma. Per lo più



10. Hubert Robert, *Lavandaie nei pressi di una fontana in un giardino*, controprova di sanguigna, 1765 ca (Besançon, Bibliothèque Municipale). Cat. 4.11.



11. Jean-Honoré Fragonard (attr.), *Veduta delle colonne tortili della Villa Aldobrandini a Frascati*, sanguigna e pietra nera, 1761 ca (Orléans, Musée des Beaux-Arts). Cat. 4.14.

Madama, villa Medici, villa Sacchetti (fig. 6), villa Negroni (già Montalto), villa Barberini, le ville Ludovisi e Borioni, il Belvedere in Vaticano, gli *Horti Farnesiani* sul Palatino (fig. 7) e villa Albani, quella di più recente realizzazione. Nella campagna romana, i viaggiatori preferiscono i siti più rinomati: villa d'Este a Tivoli, le ville Aldobrandini e Mondragone a Frascati e il Palazzo Farnese a Caprarola (figg. 8-9). Fuori dal Territorio di San Pietro, visitano i giardini di Firenze (Palazzo Pitti), Genova e, alla periferia di Napoli, gli splendori di Caserta e di Portici. Come ha scritto Cayeux a proposito di Robert, “un catalogo di disegni e dipinti realizzati a Roma, se realizzato, avrebbe fornito materiali per l'illustrazione di una guida per *amateurs* e viaggiatori degli anni Cinquanta del Settecento”³¹.

Ma che tipo di indicazioni fornirebbe una tale guida sui giardini d'Italia? Tutte le vedute adottano punti di vista ribassati, costruiti su grandi diagonali il cui effetto è quello di magnificare l'architettura grazie a scorci spesso spettacolari. Viene privilegiato anche il dialogo tra architettura e vegetazione, accentuando l'idea di un'architettura organica e di una vegetazione architettonica, felice connubio tra arte e natura, ma anche tra passato e presente, animato da una moltitudine anonima di escursionisti, visitatori, lavandaie e animali. Insomma, Robert e Fragonard restituiscono innanzitutto l'esperienza dei viaggiatori rifiutando le viste panoramiche e la minuzia descrittiva tipica delle vedute contemporanee, nonostante tutto così popolari tra i viaggiatori del “Grand Tour”. Al contrario, preferiscono “coups d'oeil” lontani e i “tableaux” più intimi: di una fontana (figg. 10-11) di un viale, di una scala, di un arco o di un getto d'acqua (fig. 12). Queste immagini sono quelle di una passeggiata, dell'incontro inaspettato di questo o di quell'angolo del giardino, a volte tra i più remoti e meno significanti. Molto spesso, l'identificazione dei luoghi è possibile solo attraverso le iscrizioni lasciate sulle opere dagli artisti o dai proprietari successivi, non



12. Hubert Robert, *Il grande getto d'acqua della Villa Conti (Torlonia) a Frascati*, olio su tela, 1761 (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie). Cat. 4.1.

sempre molto precise o addirittura errate. Lo stesso Hubert Robert sottolinea il primato dell'invenzione sulla scrupolosa imitazione della realtà quando scrive il suo nome, il luogo e la data sui monumenti, quasi rivendicando di essere l'architetto di queste maestose rovine. Pertanto, è estremamente difficile, per non dire impossibile, fornire un elenco dei luoghi per i giardini di Fragonard e Robert come vorrebbe una buona guida turistica quale quella immaginata da Cayeux. I loro dipinti sono, dal punto di vista topografico, molto approssimativi e più spesso rientrano nella categoria del *capriccio*, un genere portato alla ribalta da Gian Paolo Panini e da Piranesi, di cui Robert era, come sappiamo, un ammiratore incondizionato. È sufficiente fare alcuni esempi: un disegno di Hubert Robert al British Museum di Londra raffigura la veduta di un giardino con l'iscrizione "H. ROBERT. DEL. ROM. 1764. LUDOVISI" sopra un monumento. Ma l'immagine corrisponde solo in parte a quello che si conosce della topografia del parco Ludovisi a quell'epoca. Al Metropolitan Museum di New York, un disegno di Fragonard è stato a lungo identificato come una veduta di villa Borghese, poi di villa Pamphili. Oggi lo possiamo includere nel vasto repertorio delle vedute "ricomposte" dei nostri viaggiatori, realizzate in atelier (*fig. 5*).



13. Hubert Robert, *Il Tempio della Filosofia nel parco di Ermenonville*, olio su tela, 1798 ca (Collezione privata).

Queste vedute possiedono così un carattere duplice e paradossale, che corrisponde in realtà alle due forme dell'esperienza del viaggiatore del XVIII secolo³². Da un lato, rappresentano luoghi famosi, dei quali restituiscono un'immagine non esatta ma riconoscibile - apparentemente oggettiva - e invitano a una meditazione di natura storica e poetica su Roma, sull'antichità, l'architettura classica e il suo declino, sulla natura, ecc.; temi che sono in sintonia con la biblioteca del viaggiatore e che potremmo definire il suo "bagaglio letterario". Da un altro lato, queste immagini di giardini comunicano un'esperienza immediata, segnata dall'emozione, dal sentimento, dalla soggettività e dai sensi rendendo infine più complessa l'analisi intellettuale dei monumenti e dei luoghi.

DALLA PITTURA DEI GIARDINI AL GIARDINO PITTORESCO

Come ha ben evidenziato Monique Mosser, la sottile mescolanza fra natura e cultura nei giardini più o meno abbandonati di Roma è al centro di un'estetica pittoresca del giardino che giocherà un ruolo importante nello sviluppo di quel 'giardino pittoresco' tradizionalmente chiamato 'all'inglese'³³. Già nel XVII secolo, gli artisti che disegnavano nei giardini di Roma, come Claude Lorrain e Nicolas Poussin, avevano tratto da questo repertorio "à ciel ouvert" la loro ispirazione per un nuovo stile di paesaggio in pittura, fornendo importanti modelli per il giardino paesaggistico del nord dall'Europa. Allo stesso modo, spesso dimentichiamo che lo "style large" del pittore inglese William Kent nella progettazione di



14. Hubert Robert, *Il boschetto dei "Bagni di Apollo" a Versailles*, olio su tela, 1777 (Versailles, Musée National du Château de Versailles, MV775).



15. Hubert Robert, *Vista di un parco con una terrazza e una cascata* (da una serie di quattro dipinti), olio su tela, 1802 (San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, ГЭ-5720).

questi parchi paesaggisti derivava principalmente da un'assidua frequentazione delle grande *vigne* della valle del Tevere, come villa Giulia e villa Madama. Se questi artisti percepivano i giardini di Roma sotto forma di *tableaux* o di “scene teatrali”, i loro disegni e i loro dipinti, a loro volta, nutrivano l'estetica dei veri giardini³⁴. Una generazione prima, come abbiamo visto, Watelet aveva riportato dal suo viaggio a Roma un nuovo gusto per il genere del paesaggio e aveva forgiato, nel suo giardino di Moulin-Joli, uno dei primi esempi di “giardini pittoreschi”, i cui princìpi sono esposti nel suo *Essai sur les jardins* pubblicato nel 1774. L'abate di Saint-Non, cugino di Watelet, il marchese di Marigny e un'intera cerchia di intellettuali d'avanguardia vi si trovarono in compagnia di artisti come François Boucher, Elisabeth Vigée-Lebrun o Jean-Baptiste Marie Pierre. Questa cerchia instaura una nuova forma di socialità “bohémien” dalla quale Maria Antonietta, ricevuta al Moulin-Joli con Luigi XVI nel 1774, doveva trarre ispirazione per il suo “hameau” a Versailles. È all'interno di questo circolo culturale e aristocratico che si è formato Hubert Robert ed è qui che bisogna collocare la sua carriera di progettista di giardini. Questa nacque da questo stesso desiderio di trasferire in Francia la bellezza dei paesaggi d'Italia, offrendo a facol-

tosi “amateurs”, aristocratici e finanzieri, l’opportunità di consolidare un’identità culturale e sociale acquisita attraverso l’esperienza del viaggio³⁵.

Nel 1764-65 Robert aveva fatto da guida a Roma a Watelet e alla sua amante, Marguerite Lecomte, la sua “meunière du Moulin-Joli”, incontro che aveva dato luogo a una serie di dieci acqueforti dal titolo *Les Soirées de Rome dédiées à Mde Le Comte [...] qui joignent à une composition agréable une exécution pittoresque*. Durante questo soggiorno, Watelet acquisì numerosi disegni di Robert, oggi conservati in larga parte nella collezione Veyrenc del Museo di Valencia, da dove proviene, ad esempio, quello dei *Dessinateurs au Palatin*³⁶.

Robert stringe amicizia con altri importanti protagonisti nel campo dell’arte dei giardini in Francia, tra cui René Louis, marchese de Girardin, il creatore del famoso giardino di Ermenonville (*fig. 13*). Secondo varie fonti dell’epoca, Robert sarebbe intervenuto nella realizzazione della sepoltura di Rousseau sull’Isola dei pioppi e nella ricomposizione del vecchio mulino, che, abbellito di un nuovo portico, fu trasformato in “un vieux temple couvert de chaume” dall’aria italiana. Robert si affrettò a dipingere questo capriccio a tre dimensioni in una veduta esposta al *Salon* del 1777³⁷. Qualche anno prima, nel castello de la Roche-Guyon, aveva usato lo stesso principio compositivo trasformando la torre di Guy,



16. Hubert Robert, *Imbarcazioni davanti a una grotta nel parco di Méréville*, olio su tela, 1786-87 (Stoccolma, Nationalmuseum, NM7480).

una fortezza medievale, in uno pseudo-mausoleo grazie all'aggiunta di un portale classico, sconvolgendo così l'immaginario storico dei luoghi.

L'attività di Robert come ideatore di giardini a Versailles è documentata a partire dal 1777 (fig. 14). Il conte di Angiviller, direttore generale dei *Bâtiments du roi*, lo invita a studiare la nuova installazione delle sculture del boschetto dei "Bains d'Apollon". Il suo progetto è approvato nel marzo 1778. Robert tuttavia riceve il titolo ufficiale di "dessinateur des jardins du roi" solo nel 1784, succedendo a un certo Gillet. I documenti rendono conto della sua attività a Meudon nel 1784, dove è responsabile del "reimpianto" dei giardini. Nel 1785, alcune lettere del pittore menzionano "la decorazione dei giardini di Compiègne", al fianco di Richard Mique, come pure alcune opere nei giardini di Rambouillet (la "Latteria della Regina") che sono menzionate nuovamente nel 1788 nella guida di Thiery de Sainte-Colombe, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance*³⁸. Robert disegna le rocce artificiali che fungono da vetrina per il gruppo scultoreo de *La ninfa Amaltea con la capra di Giove* di Pierre Julian. Robert fornisce anche i disegni per i mobili e la ceramica "all'etrusca" usata per fare merenda nella Latteria³⁹.

Robert ha progettato i suoi giardini principalmente intorno a edifici che avevano la funzione di scandire le passeggiate all'interno del parco e creare nuovi punti di vista pittoreschi su di esso. Inoltre, i suoi dipinti esposti all'interno dei castelli costituivano un'eco diretta del paesaggio esterno; un forte invito alla passeggiata e alla contemplazione (fig. 15). È il caso dei giardini del castello di La Chapelle-Godefroy dove Robert fece erigere diverse *fabriques* per un altro cugino di Saint-Non, il conte di Nogent Jean Nicolas de Boullongne. Un dipinto di Robert decorava la sua sala da pranzo. Nota Thiéry a proposito del parco dell'Hôtel de Noailles a Saint-Germain en Laye, dove Robert realizzò sia i dipinti all'interno che il giardino all'esterno: "Sembra che la splendida veduta dal vestibolo verso la foresta sia un effetto del caso, eppure la disposizione è frutto della sublime intelligenza di M. Robert". Robert esporrà un dipinto di questi giardini al *Salon* del 1791⁴⁰. Per il ricco finanziere Jean Joseph marchese di Laborde, Robert accetta di succedere all'architetto François-Joseph Bélanger per dirigere, dal 1786, i lavori di sistemazione del parco del castello di Méréville, una delle più importanti realizzazioni francesi del periodo. Nel parco, le numerose *fabriques* componevano scorci pittoreschi fortemente legati alle vicissitudini della vita del proprietario. Quattro tele monumentali erano destinate al "petit salon" mentre l'aggiunta di specchi arricchiva ulteriormente il dialogo tra i grandi paesaggi dipinti sulle pareti e le vedute verso il giardino pittoresco⁴¹. Inoltre, durante la sistemazione dei giardini Robert dipinge diversi paesaggi con *fabriques* che presenta a Laborde a mo' di progetti. Questi dipinti, di dimensioni modeste, permettevano di visualizzare "a colpo d'occhio" gli "effetti" ricercati nella disposizione dei monumenti, degli alberi, persino dei ruscelli, all'interno di paesaggi artificialmente naturali da lui concepiti⁴² (fig. 16).

Concepire in pittura il paesaggio a tre dimensioni non è cosa a tutti gradita e Robert, che è molto "à la mode", è oggetto di critiche da parte di giardinieri professionisti. Così, lo scozzese Thomas Blaikie, "maître d'œuvre" di Bagatelle e della "Folie Monceau", giudica severamente i giardini di Val a Saint-Germain-en-Laye che Robert realizza per il principe di

Beauvau-Caron e per sua moglie Marie Charlotte de Rohan-Chabot verso la fine degli anni Settanta. A suo parere le idee di Robert sono “belle sulla tela”, ma “sul terreno sono senza giudizio, e non sorprende che non sappia nulla dell’effetto degli alberi o del loro colore dopo alcuni anni di crescita”. Conclude: “Ciò dimostra che un grande pittore può sapere come riprodurre un paesaggio al meglio quando è finito, ma la disposizione delle piante richiede giudizio ed esperienza”⁴³.

Per quanto possa risultare interessante, il giudizio di Blaikie sembra piuttosto severo, se consideriamo una certa modestia del pittore che affiora dalle sue lettere, ma soprattutto se pensiamo che i cantieri costosi e ambiziosi per la progettazione o la trasformazione di questi grandi giardini comportavano la partecipazione di una molteplicità di attori con differenti specializzazioni. In breve, Robert non lavora mai da solo e oltre a un esercito di artigiani e giardinieri, spesso si affida all’*expertise* di architetti competenti, come Bélanger, Alexandre Théodore Brongniart o François Henri, duca di Harcourt, autore del *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs* (1771). Gli architetti, inoltre, non sono sempre propensi ad associare i loro nomi alle fabbriche pittoresche realizzate nei giardini. Robert fa da consulente all’architetto del giardino del Petit Trianon (“Hameau de la Reine”) a Versailles, Richard Mique, “pour la forme et le placement des chaumières, des rochers et des autres petits ouvrages auxquels les architectes attachent peu de gloire”⁴⁴.

Le collaborazioni più delicate da intrattenere sono senza alcun dubbio quelle con gli stessi finanziatori, per i quali Robert svolge il ruolo di intermediario con i veri esecutori dei progetti. Questi “amateurs” fondano in parte la loro identità sulla capacità di creare giardini, derivante di un bagaglio visivo, un gusto e una cultura storica e artistica acquisiti durante i loro viaggi. Accadeva spesso che rivendicassero la paternità totale nella concezione dei giardini, come Girardin a Ermenonville o Laborde a Méréville, sebbene quest’ultimo non fosse mai stato in Italia. Robert si adatta abilmente a questa nuova infatuazione dei ricchi aristocratici e finanziatori e, senza far loro ombra, li aiuta non soltanto a progettare i giardini, ma ad apprendere il disegno del paesaggio. Ciò accade in particolare al castello di la Roche-Guyon nella cerchia della duchessa di Chabot. Disegnare fa da molto tempo parte del carattere del perfetto gentiluomo (per non parlare delle donne che, all’interno della nobiltà, si dedicano sempre più al disegno!). Nell’*Encyclopédie*, l’architetto Jacques François Blondel ricorda alla voce “disegno”: “Dovrebbe entrare in ogni piano educativo, tra le persone di rango, di cui il disegno è l’anima; e tra le persone benestanti per i loro benefici personali”⁴⁵. Tra questi “amateurs” c’è anche il re. Nelle *Memoires secrets*, una nota del 27 novembre 1784 indica, riguardo al castello di Rambouillet: “Il re è sempre più soddisfatto del proprio acquisto; si prende cura dei miglioramenti e degli abbellimenti di questo castello, segue e dirige egli stesso il lavoro. [...] Ho visto il piano elaborato e sviluppato molto tempestivamente da Sua Maestà; ne ha affidato l’esecuzione al signor Robert, il pittore, appena nominato *dessinateur des jardins du roi*”⁴⁶.

Se Fragonard non ha realizzato giardini in tre dimensioni come il suo amico Robert, la sua pittura è decisamente legata all’arte dei giardini, anche dopo il suo ritorno in Francia. Come ricorda Richard Rand, le scene da giardino raffigurate nei suoi dipinti prendono in

prestato direttamente “modelli e composizioni dalle pratiche e dalle teorie contemporanee dell’arte di concepire i giardini”, ma anche “dai ricordi dei parchi semi-selvaggi che aveva studiato durante le sue visite in Italia”⁴⁷. Come Robert, se non di più, Fragonard evoca le passeggiate e la vita nei giardini ispirandosi ai suoi ricordi italiani. Così, le composizioni realizzate durante la permanenza a villa d’Este, con le sue terrazze e i magnifici cipressi, si ritrovano chiaramente nei grandi *tableaux* che realizza in Francia per i salotti alla moda. Senza focalizzarsi su un punto centrale o su un soggetto specifico, questi dipinti invitano a una passeggiata visiva, da un elemento all’altro, in avanti e indietro, in una mobilità perpetua. Questa estetica riferita alla pittura riecheggia quella dei giardini pittoreschi, dove ad essere privilegiata non è più la visione d’insieme, bensì la diversità e la sorpresa, espressione di questo nuovo ideale del passeggiatore-viaggiatore, che nutrito dal fascino reinventato dei paesaggi del “Grand Tour”, taglia definitivamente i ponti con lo spirito classico dei giardini ‘alla francese’.

¹ LAJER-BURCHARTH 2018.

² ROSENBERG 1988, p. 61.

³ BOUTRY 1895, p. VI.

⁴ CAYEUX 1987, p. 21; FAROULT, VOIRIOT 2016, pp. 445-447.

⁵ FURETIÈRE 1690, voce “Voyage”.

⁶ BERTRAND 2009 ; BERTRAND 2018.

⁷ MONTÈGRE 2011.

⁸ CUZIN 1987, p. 59.

⁹ MONTAIGLON 1901, pp. 333-334.

¹⁰ CUZIN 1987, p. 64.

¹¹ GUICHARD 2014.

¹² ROSENBERG, BREJON DE LAVERGNÉE 1986.

¹³ CUZIN 1987, pp. 64-69.

¹⁴ MASCOLI 1989.

¹⁵ MONTAIGLON 1901, p. 454.

¹⁶ ROSENBERG 1988, pp. 154-157.

¹⁷ NOLHAC 1917, p. 614.

¹⁸ TORNÉZY 1895.

¹⁹ ROSENBERG 2001, p. 38.

²⁰ CHAPPEY 2001.

²¹ ROSENBERG 2001, p. 52.

²² FERREIRA-LOPES, GUIGNON, CATALA 2013.

²³ CATALA 2017, p. 193; CATALA 2015, pp. 39-40.

²⁴ RIBOULLAULT 2015; RIBOULLAULT 2019.

²⁵ CUZIN, ROSENBERG, BOULOT 1990, cat. 7-8.

²⁶ CAYEUX 1987, pp. 24-25.

²⁷ Vente Artcurial, 23 mars 2017.

²⁸ CATALA 2016, p. 191.

²⁹ LESUR 2018.

³⁰ BOUTIER 2018, p. 92.

³¹ CAYEUX 1987, p. 33.

³² BOUTIER 2018, p. 93.

³³ MOSSER 2008.

³⁴ RIBOULLAULT 2016, pp. 81-90.

³⁵ WICK 2017a, p. 69.

³⁶ CATALA 2016, cat. 67.

³⁷ CAYEUX 1987, p. 98; WICK, CATALA 2017, p. 130.

³⁸ VOIRIOT 2016, pp. 346-349.

³⁹ WICK, CATALA 2017, p. 132.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ JACKALL 2016, pp. 95-103.

⁴² GOUIRIC 2017, p. 98.

⁴³ WICK, CATALA 2017, pp. 130-131.

⁴⁴ Ivi, pp. 70, 130.

⁴⁵ CATALA 2017, p. 13.

⁴⁶ BACHAUMONT 1786, pp. 37-38; WICK 2017b, p. 16.

⁴⁷ RAND 2001, p. 495.



HUBERT ROBERT
*Capriccio con la fontana
 e colonnato di San Pietro*
 1762-65 ca
 olio su tavola
 Amiens, Musées d'Amiens
 Métropole

Jean de Cayeux ha identificato questo dipinto con una "Vue d'après nature des jardins Barberini", menzionata nella collezione del pittore Pierre-Antoine Baudoin (Cayeux 1987, pp. 32-33). Nella vendita Baudoin del 1770, poi in quella Randon de Boisset del 1777, il diametro di questo quadro, ovvero 15 pollici (Bocher 1875, p. 63) o circa 41 cm (Nolhac 1910, p. 94), corrisponde effettivamen-

te all'incirca a quello del dipinto conservato ad Amiens, che è di 42 cm. Alla luce di questo confronto, Cayeux identifica la fontana sulla destra con la celebre Fontana del Tritone del Bernini che ornava i giardini Barberini.

Ebbene, gli elementi più riconoscibili di questa fontana sono totalmente assenti nel dipinto. Al contrario, bisogna riconoscere in essa l'evocazione di una delle due fontane monumentali che ornavano la celeberrima Piazza San Pietro, altro capolavoro del Bernini. Anche se il piedistallo è stato modificato da Robert, si individua con chiarezza la doppia vasca concepita da Carlo Maderno, così come le colonnine in pietra che ancora

oggi la circondano. Per di più, Robert ha raffigurato il colonnato del Bernini proprio dietro la fontana, rispettando così la realtà topografica. Il colonnato è ben riconoscibile in virtù delle statue che coronano l'attico e dei gradini che conducono al portico. Durante la sua permanenza a Roma, Robert realizzò diverse vedute di Piazza San Pietro, tra cui una splendida sanguigna oggi al Minneapolis Institute of Art (2000.123). Come questo disegno, il dipinto risale probabilmente agli inizi degli anni Sessanta. Il genio di Robert sta proprio nella sua abilità nel trasferire la topografia grandiosa della Roma papale nel quadro bucolico di un giardino pittoresco. [D.R.]



HUBERT ROBERT
*La loggia di Villa Medici
 a Roma*, 1803 ca
 olio su tela
 Parigi, Musée du Louvre

I ricordi di Roma ispirano a lungo l'opera di Hubert Robert dopo il suo ritorno in Francia. Robert realizza uno schizzo della facciata di villa Medici durante il suo soggiorno a Roma tra il 1754 e il 1765 (National Gallery, Washington, 1984.3.47). A quel tempo la villa non era ancora sede dell'Accademia di Francia, che si trovava a Palazzo Mancini, ma era meta di numerosi artisti che vi si recavano per copiare la preziosa collezione di antichità. È proprio questa l'attività che viene messa in luce nel dipinto del Museo del Louvre, dipinto che è possibile associare al disegno a matita

nera dell'album Moreau-Nélaton (RF11513, recto) dello stesso museo. Collocata in primo piano, al centro, la figura del disegnatore avvolto in un mantello rosso attira subito lo sguardo dell'osservatore e accompagna le linee di fuga dell'architettura della maestosa loggia. Un dipinto del 1759 circa (New York, coll. privata, vendita Christie's, Londra, 6 luglio 2006, n. 59) univa già i disegnatori in primo piano con una veduta obliqua dell'architettura della loggia, ma vista dall'esterno. Questo quadro servì, intorno al 1776, per l'eccezionale incisione a colori di Jean-François Janinet, che contribuì a consolidare la reputazione di Robert. Malgrado la presenza dei disegnatori, garanti di una certa oggettività dell'immagine, queste vedute appaiono notevolmente ricomposte. Nel dipinto del 1759,

Robert sostituisce così la statua di Mercurio di Giambologna sulla scalinata della loggia con il celebre Vaso Borghese, allora custodito nella villa omonima. Nel quadro conservato al Louvre, il pittore sposta completamente la vasca della fontana che adorna il piazzale sul giardino all'interno della loggia, mentre l'ordine stravolto del colonnato trasforma l'elegante villa rinascimentale in un imponente palazzo neoclassico. Catherine Boulot e Jean-Pierre Cuzin datano questa pittura di piccole dimensioni intorno al 1795 (Cuzin, Rosenberg, Boulot 1990, cat. 151). Di recente, Guillaume Faroult ha suggerito una datazione più tarda, intorno al 1803, anno in cui la villa divenne, sotto Bonaparte, la nuova sede dell'Accademia di Francia (Faroult, Voiriot 2016, cat. 40). [D.R.]



HUBERT ROBERT
Disegnatori al Palatino, 1763
 controprova di sanguigna
 Valence, Collection Musée de
 Valence, Art et Archéologie

L'opera, che Sarah Catala data al 1763, evoca la tecnica del disegno en plein air nei giardini di Roma, apprezzata dai giovani "pensionnaires" dell'Accademia di Francia (Catala 2016, cat. 21, pp. 162-163). L'artista dispone armoniosamente in primo piano un frammento antico di grandi dimensioni, due disegnatori in calzoncini corti, sandali bassi, giacca, gilet e tricorno, un cane addormentato, due grandi alberi intrecciati e, infine, il Colosseo sullo sfondo. La presenza della figura del disegnatore non significa che il paesaggio rifletta la

realtà topografica. Diversi motivi, come il cane che dorme o il disegnatore appoggiato al capitello, si ritrovano in altri suoi disegni. Si tratta quindi di un "paesaggio composto" o misto, che unisce due concezioni di paesaggio (il paesaggio ritratto dal vero e il paesaggio ideale) e due tecniche complementari, il disegno en plein air e il lavoro in atelier. Il personaggio in primo piano, al quale Robert conferisce una certa importanza nella composizione, potrebbe essere il ricco "amateur" Claude-Henri Watelet, che viaggiò in Italia nell'inverno tra il 1763 e il 1764 in compagnia dell'amante Marguerite Lecomte e del vicario Ponce-François Copette. Sappiamo che Robert fece loro da guida a Roma e altre opere di suo pugno testimoniano verosimilmente le pas-

seggiate di Watelet nella campagna romana, soprattutto fra le rovine del Palatino (Cayeux 1985, p. 60). Possiamo anche confrontare il disegno di Valence con la sanguigna che raffigura "Un viaggiatore che visita i giardini del collegio maronita a Roma", risalente al 1763-64, oggi nelle collezioni del Musée des Beaux-Arts del Canada (inv. 43386). La visita di Watelet, noto promotore del paesaggio a sanguigna (Lesur 2018), verrà inoltre ricordata dalla serie delle "Soirées de Rome" pubblicata l'anno dopo da Hubert Robert nonché da un elegante ciclo di incisioni realizzate da alcuni allievi dell'Accademia del 1764, nella "Venuta in Roma di Madama Le Comte e dei Signori Watelet, e Copette" (Stein, Guichard 2013, cat. 84). [D.R.]