



Vanja Strukelj

Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in *Tableau de Paris* (1852-1853)



Abstract

I due volumi del *Tableau de Paris* (1852-1853) di Edmond Texier, riccamente illustrati da immagini già comparse su “L’illustration”, propongono un esemplare repertorio iconografico, capace di visualizzare e commentare gli itinerari proposti dallo scrittore negli spazi della capitale parigina, dando vita ad un significativo esempio di letteratura panoramique. L’articolo cerca di mettere in luce i diversi modelli di rappresentazione, che entrano in gioco nella analitica messa in pagina degli spazi esterni ed interni (dal vedutismo settecentesco all’illustrazione dell’*Encyclopédie*, dallo spettacolo dei panorama al disegno delle *Physiologies*) di una Parigi di cui si vogliono testimoniare tutti gli aspetti pubblici e privati e il multiforme processo di continua trasformazione. Vera palestra che allena il lettore all’osservazione, alla elaborazione di una topografia della città che lega i tipi a precisi contesti urbani, *Tableau de Paris* condensa il racconto per immagini offerto negli anni dai giornali illustrati, registrando uno spaccato della capitale, nel momento in cui prendono avvio gli sventramenti haussmanniani. Non possiamo sottovalutare l’impatto di questo esercizio alla “gastronomie de l’œil” su di un pubblico, che pur non acquisendo la consapevolezza e il distacco del *flâneur*, quanto meno viene addestrato a leggere e riconoscere l’iconografia della modernità, né d’altra parte ignorare l’attenzione di Walter Benjamin a queste fonti iconiche e letterarie nella sua rivitalizzazione della figura del *flâneur* baudelairiano.

The two volumes of the *Tableau de Paris* (1852-1853) by Edmond Texier, richly illustrated with images that already appeared on “L’illustration”, offer an exemplary iconographic repertoire, able to view and comment on the routes proposed by the writer inside the Parisian spaces, resulting in a significant example of *literature panoramique*. The article wants to highlight the different models of representation, which come into play in the analytic layout of the external and internal spaces (from the eighteenth-century landscape painting to the illustration of the *Encyclopédie*, from the spectacle of the panoramas to the drawings of the *Physiologies*) a Paris described in all its aspects of public and private life, and in the multifaceted process of continuous transformation. A real training for the reader to the observation, the elaboration of a topography of the city that binds types to specific urban contexts, *Tableau de Paris* condenses the story in pictures from illustrated papers offered over the years, recording a cross-section of the capital, when they take the boot haussmanniani demolition. We can not underestimate the impact of this exercise to “gastronomie de l’œil” on an audience that, not having acquired the knowledge and detachment of the *flâneur*, at least, is trained to read and recognize the iconography of modernity, nor on the other hand ignore the attention of Walter Benjamin to these iconic and literary sources in its revitalization of the figure of the Baudelairian *flâneur*.



«La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent,
la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»
(Baudelaire 1863)

Tra il 1852-53 vengono pubblicati da Paulin et Le Chevalier [i due volumi di Tableau de Paris di Edmond Texier](#), illustrati da mille e cinquecento incisioni tratte dai disegni dei più famosi professionisti contemporanei: «Blancha, Cham, Champin, Forest, Français, Gérard-Séguin, Grandville, Lami, Pauquet, Renard, Roussel, Valentin, Vernet, etc., etc..». Si tratta di un'opera di grande interesse, perché in qualche modo si può considerare l'esito maturo della stagione della cosiddetta letteratura *panoramique*, per usare il termine utilizzato da Walter Benjamin, proprio nello stretto rapporto tra racconto letterario e apparato iconografico. Fin dal titolo il riferimento alla precedente "summa" di Louis Sébastien Mercier, i dodici tomi che escono dal 1782 al 1789 (Mercier 1872-1879) è, più che esplicito, programmatico, tuttavia gli itinerari proposti dal «feuilletoniste anglo-maniaque», come viene definitivamente Texier dal "Punch", nella capitale acquistano un rinnovato risalto proprio grazie al rilievo e allo spazio che in questo nuovo racconto assumono le immagini.

Encore un livre sur Paris!- Oui. Et tant que Paris sera Paris, c'est-à-dire le centre du beau et de l'horrible, du sublime et du ridicule, de l'élégant, du gracieux, du pittoresque, du bizarre, du grotesque, de l'impossible et de l'absurde; tant que Paris restera ce qu'il est, l'œil de l'intelligence, le cerveau du monde, l'abrégé de l'univers, le commentaire de l'homme, l'humanité faite ville, Paris fournira matière aux recherches du philosophe, aux élucubrations du moraliste, aux charges bouffonnes du caricaturiste, aux portraits du peintre de genre, aux reproductions, aux copies, aux tableaux, aux daguerréotypes dans toutes les plus infinies variétés. Vous réussirez plus facilement à fixer sur la toile, sur la plaque argentée ou sur le papier les vagues changeantes de la mer au plus fort de ses orages et de ses colères, que vous ne saisirez au vol les aspects de cet océan d'individus, d'intérêts, de modes, de fantaisies, de passions aux éternelles tempêtes, aux innombrables courants, aux changements soudains comme le caprice, aux caractères multiples comme la nature et diversifiés comme elle (Texier 1852-53, I, p. I).

L'attacco non potrebbe essere più esplicito. Texier enfatizza i topoi delle *physiologies*, la centralità e l'unicità di Parigi, «ville cosmopolite», capace di racchiudere in sé l'universo intero, inesauribile territorio di esplorazione di artisti e letterati, dalla natura multiforme, in continuo, inarrestabile mutamento:

à Paris tout change, tout se transforme, tout passe, tout disparaît pour reparaître. Le mythe de Protée peut seul donner une définition complète de cette ville fabuleuse comme la mythologie et variable comme l'atmosphère (Texier 1852-53, I, p.II).

Figura delegata a cogliere e registrare questa rapida trasformazione della città è del resto proprio il *flâneur*, figlio e testimone di Parigi, osservatore privilegiato ed allo stesso tempo elemento integrante e irrinunciabile del panorama urbano (Tester 1994, Nuvolati 2006, Hollevoet 2001, Strukelj 2008). E possiamo immaginare che anche Texier, come altri giornalisti e scrittori che si appropriano di questa maschera tanto da avvalersi di questo pseudonimo, voglia proporsi in veste di *flâneur* al lettore, facendogli scoprire non solo il corpo - le architetture, i muri - ma anche l'anima della capitale, perché

toutes les variétés de la race voyageuse comprise entre Alexandre de Humboldt et Alexandre Dumas, entre la haute science e la haute fantaisie, n'ont rien à opposer à cet éternel voyage du Parisien, à la *flânerie*, cette *flânerie* féconde, instructive, piquante, animée, riche d'émotions, de souvenir, d'enseignement (Texier 1852-1853, I, p. IV).

Al di là della formula retorica, il richiamo al punto di vista del naturalista e del romanziere, alla "alta scienza" e alla "alta fantasia" ci fornisce un'utile chiave per affrontare la lettura dell'opera, proprio all'interno della produzione editoriale dei decenni precedenti. Di fronte al «transitoire», al «fugitif», al «contingent», che, per citare Baudelaire, caratterizzano la «modernité», letteratura e illustrazione, testo e immagine delle *physiologies* rispondono con una ambizione catalogica, che sembra proporsi una vera e propria mappatura sistematica del panorama urbano, degli spazi esterni ed interni, delle nuove figure che caratterizzano via via la società parigina. In questa prospettiva l'apparato iconico del *Tableau de Paris*, proprio nella sua complessità ed eterogeneità, può fornire un'utile testimonianza, capace di esemplificare un rinnovato repertorio iconografico ed allo stesso tempo modalità di rappresentazione fortemente differenziate. Il fatto che le incisioni siano riprese dalle annate precedenti de "L'illustration" e rimontate in questo nuovo racconto rendono ancora più emblematica quest'opera, anche rispetto al sistema dei giornali illustrati, che proprio a partire dai primi anni Quaranta pone le sue basi (nel 1843 esce il primo numero de "L'illustration" ma anche dell' "Illustrierte Zeitung" di Lipsia, mentre l'anno prima era apparso l' "Illustrated London News"): un modello a cui programmaticamente si rifà ad esempio nel 1847 Giuseppe Pomba a Torino nel suo

“Mondo illustrato”.

Se teniamo conto del fatto che tra il 1840-42 escono gli otto volumi de *Les Français peints par eux-mêmes*, che a partire dalle stesse date Charles Philippon con la sua *Maison Aubert* dà avvio alla serie delle *physiologies* (Sieburth 1985), che vengono pubblicati *Scènes de la vie privée et publique des animaux* tra 1841-42, *La Grande Ville*, nel 1843, *Diable à Paris*, tra 1845-1846, comprendiamo quanto questo decennio sia cruciale nella costruzione e diffusione di una nuova iconografia della modernità: un “laboratorio” i cui esiti e le cui ripercussioni non possono essere ignorati anche in relazione al più ampio contesto europeo. Non possiamo in questa sede se non rimandare a studi precedenti, in particolare ai numerosi interventi di Ségolène Le Men (*Les Français* 1993, *Le Men* 2001, *Le Men* 2002), che pongono l’accento proprio sul problema del riuso e della circolazione dei disegni e dei clichés, in relazione al tema della diffusione dei modelli iconografici, e alle riflessioni di Philippe Hamon, che a partire dal *suo Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle* (Hamon 1989, Hamon 1994, Hamon 2007) ha indagato nella sua complessità il rapporto tra testo letterario e immagine in una prospettiva intersemiotica, che mette in luce i differenti piani di intreccio nel quadro di una «mise en spectacle généralisé de la ville par une architecture industrielle et pour des objets industriels». Anche nei *Tableau de Paris* la città “espone” e “si espone”; lo stesso [frontespizio](#) mette in scena e assembla architetture, rigogliosi *bois* e giardini, e la folla degli abitanti che, man mano che si avvicinano al primo piano, si caratterizzano e delineano. Il nesso tra luoghi, spazi e “tipi” della società contemporanea è strettissimo, indissolubile: nel racconto letterario e nell’apparato illustrativo i nuovi protagonisti si muovono e agiscono entro scenari ben definiti, anche se trascritti con modalità differenti. Come nel testo ci troviamo di fronte ad una sorta di montaggio tra modelli narrativi, generi letterari diversi - quasi una contaminazione tra la “guida”, le voci dell’*Encyclopédie* e la *Comédie humaine* di Balzac - così nelle tavole alle riprese a volo d’uccello, alle vedute che riattualizzano la tradizione settecentesca, alle analitiche inquadrature degli interni, si accompagnano i disegni dei “tipi”, le vignette stilizzate di Daumier, Gavarni o Damourette. Proprio questa eterogeneità, questa compresenza di registri, che è quella che caratterizza poi i giornali illustrati, ci permette di focalizzare il confronto tra un’illustrazione descrittiva e minuziosa che ha come ambizione la registrazione esatta del paesaggio urbano e degli spazi della socialità contemporanea (Sennett 1976), una valenza descrittiva e cronachistica, documentaria e dall’altra parte il riferimento a quegli stessi spazi nell’iconografia del disegno satirico, nell’illustrazione delle *physiologies*.

Sono due polarità, che sono state messe in evidenza sul piano letterario (Lyon-Caen 2006), implicitamente denunciate dallo stesso Texier:

Et pourtant le crayon du statisticien nous serait aussi utile, pour le moins, que la lorgnette du flâneur, s'il entraît dans notre plan de donner un daguerréotype minutieux de ce boulevard du Temple si riche en détails; mais nous sommes, avant tout, peintres de mœurs (Texier 1852-1853, I, p. 68).

Fuori. La strada.

Texier segue una struttura ad itinerari, interrotta da capitoli tematici, secondo un'organizzazione che non sembra rispettare nemmeno nella sua articolazione generale un ordine gerarchico. La *promenade*, che assume spesso il carattere della *flânerie*, ha inizio [dall'Arc de triomphe de la barriere de l'Étoile](#), così colossale da sembrare "la porte d'une ville de géants" (Texier 1852-1853, I, p. 1), per poi seguire [gli Champs Elysées e Les Boulevards](#), arrivare a Place de la Bastille, passare a Palais Royal e ancora percorrere le due rive della Senna, per concludersi infine nei dintorni di Parigi. Rispetto ai pur differenti modelli delle guide (Les guides imprimées 2000), che segnalano ed enfatizzano emergenze architettoniche, luoghi simbolici, qui il percorso è programmaticamente per così dire "paratattico", uniforme: il lettore è sollecitato a fermarsi davanti ad ogni edificio, ad entrare negli spazi pubblici e privati, a passare dall'[Hippodrome](#) al [Circo](#), dai [caffè](#) ai [teatri](#) dai [negozi](#) ai [collegi](#), dalle chiese agli ateliers degli artisti, dalle scuole ai mercati, dal [jardin des plantes](#) alle prigioni, dalle fabbriche alle piscine dei *Bains*, a «voir et regarder», come fa il *flâneur*. Una sorta di allenamento all'osservazione, per fare del lettore un testimone oculare della vitalità camaleontica di Parigi, della trasformazione di un paesaggio urbano che è ancora vista come valore positivo. Le date, 1852-53, sono quanto mai significative, perché in qualche modo segnano uno spartiacque, rispetto alla fase delle demolizioni e degli sventramenti haussmanniani e delle reazioni che immediatamente suscitano (Pinon 1991): a cui Benjamin riconduce lo straniamento dei parigini, che «non si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'umanità della metropoli» (Benjamin 2000, I, p. 16), uno straniamento di cui il *flâneur* diventa, secondo la definizione baudelairiana, testimone e interprete critico.

Imparare a guardare, dunque, la «capitale del XIX secolo», il laboratorio della modernità, ma non limitandosi a girovagare per le strade - *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858) di Victor Fournel è un altro classico della letteratura *panoramique* - osservando i manifesti, le insegne, le vetrine, oltre al repertorio umano che offre la società urbana, abituandosi invece ad entrare nelle *boutiques*, nei

magazins de nouveauté, nelle *habitations modernes*, nelle sale espositive, con lo stesso occhio attento, con la stessa ambizione catalogica. Per il lettore contemporaneo, ogni pagina si rivela una scoperta, un documento prezioso, e non soltanto in quanto può fornire informazioni che difficilmente potrebbe recuperare da altre fonti. Pensiamo ad esempio a quella «promenade longue de cinq kilomètres», che ci porta dalla Madeleine alla Bastille attraversando i boulevards des Capucines, des Italiens, boulevard Poissonnière, boulevard du Temple, quello che Texier definisce un viaggio attraverso «une Europe au petit pied»: che riusciamo ad immaginare grazie alle descrizioni accurate e vivaci dello scrittore, ma soprattutto grazie alle illustrazioni che rivitalizzano la tradizione del vedutismo settecentesco.

Proprio nella ricomposizione di questi due volumi cogliamo, meglio che nelle pagine dei giornali illustrati, il rapporto stretto delle incisioni con le diverse messe in scena e prospettive dei panorami, ed allo stesso tempo con le matrici storiche delle rappresentazioni di città, sperimentate e ormai pienamente codificate nei nuovi popolari spettacoli della visione (Bordini 1984).

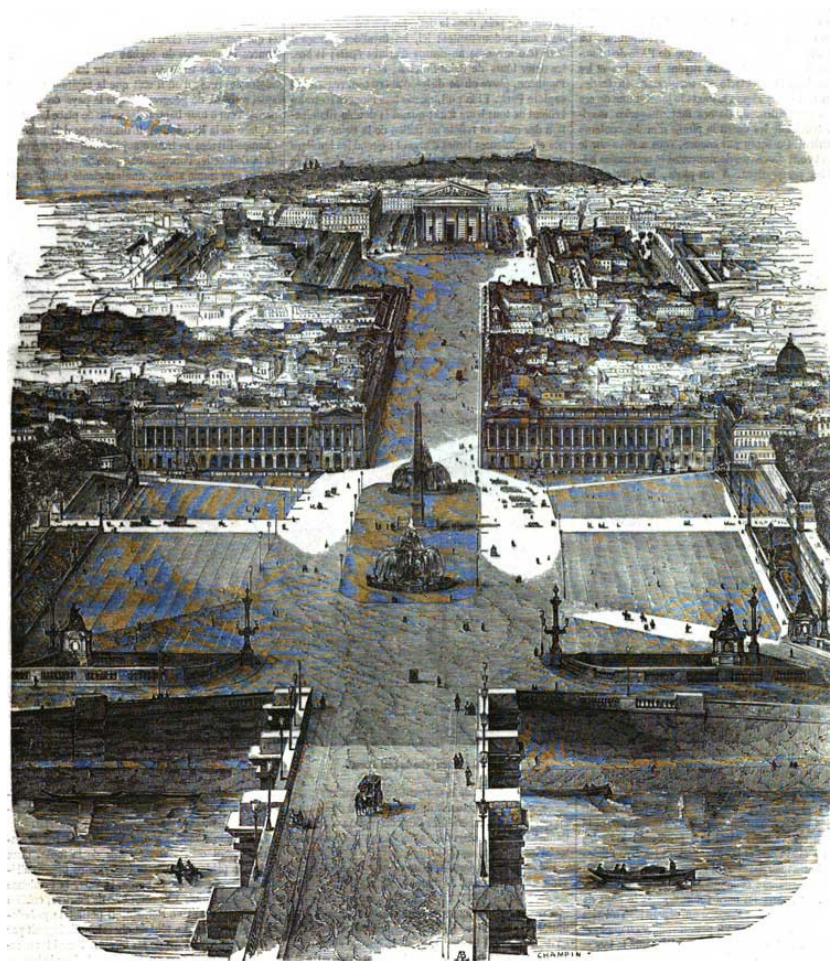


Fig. 1: Jean-Jacques Champin, *Paris à vol d'oiseau*, MDCCCLII. *Vue prise du clocher de Saint-Louis en l'Île*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Da una parte quindi le vedute a volo d'uccello, di cui uno specialista come Jean-Jacques Champin dà prova nel *suo Paris à vol d'oiseau, MDCCCLII. Vue prise du clocher de Saint-Louis en l'Île* e in molte altre tavole, inevitabilmente finiscono per evocare al lettore l'analoga esperienza della città vista dall'alto, a perdita d'occhio, dalla pedana del panorama. Anche se le illustrazioni non possono nemmeno lontanamente concorrere con l'avvolgente visione circolare, analoga è l'ambizione al controllo topografico, alla attendibilità descrittiva.

Dall'altra invece l'estensione del campo visivo attraverso il montaggio orizzontale di vedute successive suggerisce più che uno spostamento a trecento sessanta gradi dello spettatore, una lettura lineare, che ripropone un modello ampiamente diffuso in «immagini panoramiche di piccolo formato [...] per esempio le moltissime vedute panoramiche delle Alpi [...] o le vedute di città o di loro parti, come la sequenza della Nievki Prospect di Pietroburgo» (Bordini 1984, p. 52). Con l'effetto di panorami mobili, che scorrono davanti allo sguardo dell'osservatore, magari racchiusi in piccole scatole portatili, come avviene per *A Panoramic View round Regent's Park* di Richard Morris (Comment 1999). Inutile rimarcare quanto contemporaneamente queste due tipologie di ripresa siano state oggetto delle sperimentazioni in ambito fotografico.

Se prendiamo ad esempio le illustrazioni dei capitoli dedicati a [“Les Boulevards”](#), troviamo una [trentina di incisioni](#), che sezionano in successive vedute i due fronti dei viali, dando modo al lettore di rimontare idealmente una sequenza simile a quella riproposta ad esempio nella lunga litografia edita da Aubert, *Panorama intérieur de Paris*, disegnata da A. Prevost, dei primi anni Quaranta, coté nord de la Madeleine à la Bastille, di cui si conservano edizioni di vario formato.



Fig. 2: A. Prevost, *Panorama intérieur de Paris* (Museo Revoltella, Trieste).

Proprio il confronto tra queste riproduzioni “esatte” del paesaggio urbano, che possiamo considerare più o meno contemporanee, tutt'al più distanti di qualche anno, ci fa riflettere sulle modalità di montaggio dei diversi elementi in gioco: le quinte architettoniche, le vetture, per non parlare delle numerosissime “comparse”, che affollano la strada. Le colonne pubblicitarie, così come gli alberi, sono del tutto assenti nelle illustrazioni qui analizzate, mentre scandiscono invece la striscia litografata, esibite come elementi fondamentali dell'iconografia della modernità, lasciando spazio a quell'autopromozione che è consuetudine costante per la casa editrice fondata da Philipon.



Fig. 3: *Boulevard Saint-Denis, côté nord*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Al di là della codificazione e della attendibilità sul piano documentario di queste immagini, sia nella versione segmentata delle pagine di *Tableau de Paris* - e prima de “L’Illustration”- che nello sviluppo continuo proposto dal disegno di Prevost, si prospetta da parte dell’osservatore/lettore una visione itinerante, mobile: una passeggiata nella quale, a differenza di quanto si prospetta nella visione parcellizzata del *flâneur*, sembra proprio enfatizzata la continuità del tessuto urbano. Allo stesso tempo, la minuziosa definizione delle facciate, con le vetrine, le insegne, le scritte che precisano l’identità dei singoli spazi - caffè, teatro, passage, bazar - offre allo sguardo una superficie tutta da “leggere”.

Potremmo chiederci, d’altra parte, quanto questa modalità di attraversamento della città rispecchi o a sua volta incida anche nella costruzione e nella trasformazione del genere della guida turistica ed a questo proposito dobbiamo ricordare che Adolphe-Laurent Joanne, il “padre” delle “Guides Joanne”, le future “Guides Bleu”, è tra i fondatori, con Charton et Paulin, de “L’Illustration”.

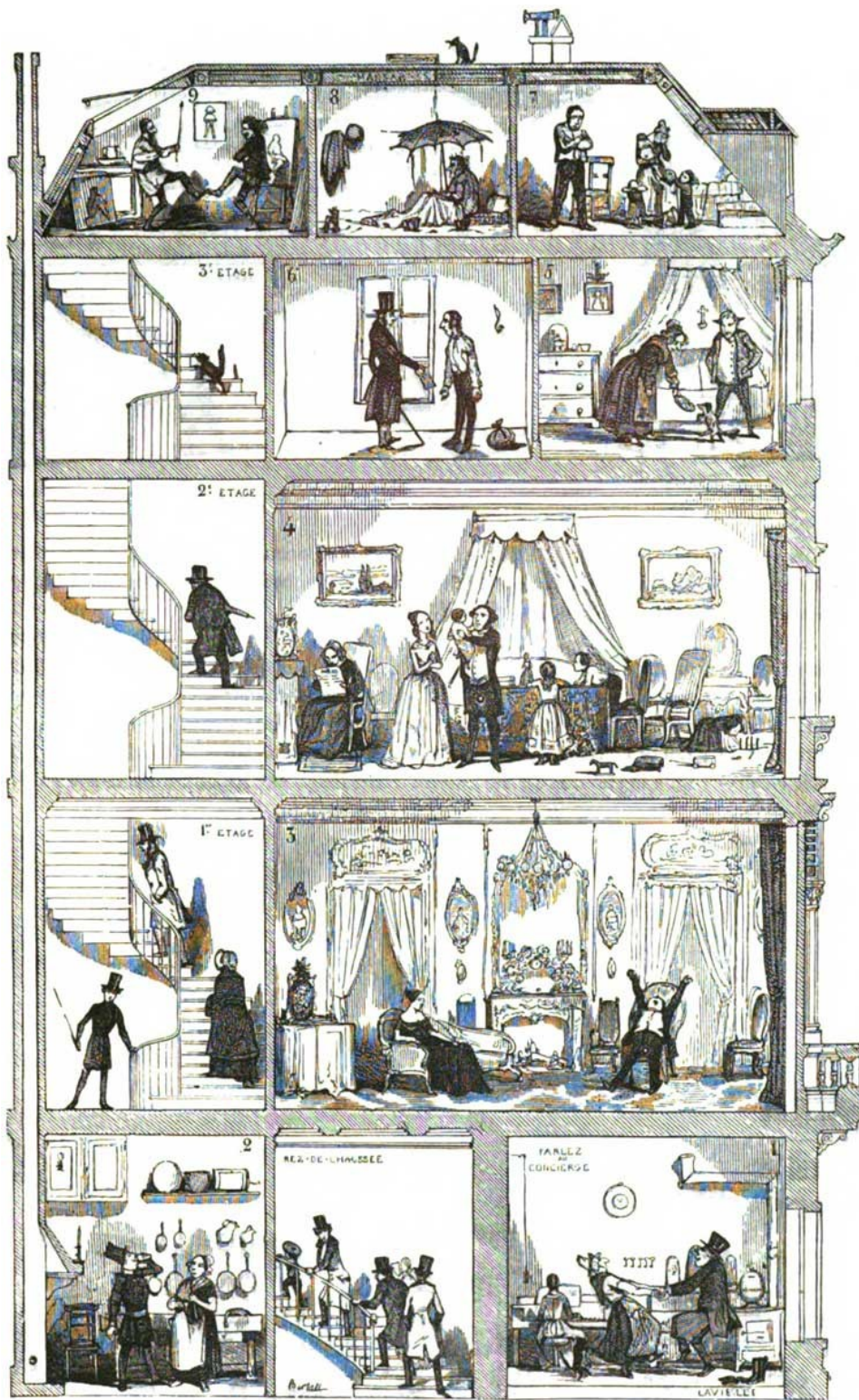


Fig. 4: *Cinq étages du monde parisien*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Dentro. Interni pubblici e privati.

Alla promenade si affianca tuttavia un altro percorso, che porta al di là, oltre le quinte delle facciate, così come sotto il pavé della strada. Ci troviamo ad esempio di fronte ai *Cinq étages du monde parisien* (Texier 1852-1853, I, p. 65), grazie alla sezione di un edificio dei boulevards, che scopre in contemporanea gli interni degli appartamenti: con al piano terra «madame la consierge» che danza al suono del piano, al primo le figure annoiate dei raffinati borghesi circondati dal loro lussuoso arredamento, al secondo una rassicurante «floraison des vertus domestiques», al terzo il «locataire» a cui il proprietario sta chiedendo la pigione, nella mansarda ««'ouvrier sans argent, sa femme en pleurs et ses enfants sans pain» e «l'artiste qui bat la semelle pour réchauffer l'inspiration». Si tratta quasi di una visualizzazione di uno spaccato sociale, che al di là della sua efficacia “retorica”, conferma quell'attitudine a collocare, per così dire topograficamente i “tipi”, «inséparables de leurs ‘écosystème’ et de leurs ‘sites’» (Hamon 1994, p. 7). In questo senso, la capillare insistenza nella descrizione degli spazi interni a sua volta corrisponde all'ambizione catalogica ed allo stesso tempo allo stretto rapporto tra le diverse figure della contemporaneità ed i luoghi della capitale nei quali si muovono. Non può sfuggire d'altra parte nella efficace semplificazione di questa vignetta la volontà di rimarcare quella stratificazione e quella varietà sociale, su cui gli interventi haussmanniani si propongono di intervenire attraverso un processo di omogeneizzazione.

I volumi di Texier propongono un itinerario nella città contemporanea che ci conduce in spazi pubblici e privati, che dà un volto definito ai palazzi del potere, così come agli affollati interni dei teatri, dei negozi, dei caffè, che ci consente di entrare anche in luoghi solitamente “negati” - penso alle carceri o agli [«ateliers de travail des aliénés la Salpêtrière»](#) - o esclusivi, come i lussuosi ambienti delle [«habitations modernes»](#). Il lettore del *Tableau*, così come quello de “L'illustration”, è in grado di costruirsi, anche in questa prospettiva, un repertorio amplissimo e vario di immagini, che amplificano a tutto campo la sua esperienza, una sorta di esplorazione che corre parallela a quella scoperta dei territori e delle culture lontane che va compiendo sulle stesse pagine dei giornali illustrati. Le rappresentazioni seguono modelli di volta in volta differenti. Evidente e quasi programmatico appare il riferimento alle tavole dell'*Encyclopédie*, soprattutto quando l'attenzione si rivolge ai processi esecutivi e di produzione, un esempio la [Manufacture nationale des tabacs](#) o la [sequenza degli uffici delle poste](#): se siamo lontani dall'analitico approccio nei confronti degli strumenti e delle macchine delle *planches*, non sembra ancora predominante quella spettacolarizzazione del lavoro, che proprio in quegli anni era stata proposta dalla

Great Exhibition. Anzi, paradossalmente proprio il teatro, viene svelato nei suoi “meccanismi” interni, [dietro le quinte](#) (Texier 1852-1853, I, pp. 105, 119), in un’operazione di smontaggio che mette a confronto nelle illustrazioni architettura, spettatori, attori, messa in scena: un insieme di elementi, solo saltuariamente integrati in visioni d’insieme, che ricostruiscono e visualizzano con grande evidenza i differenti contesti socio-culturali delle diverse realtà teatrali. C’è una precisa volontà di dar conto non solo dei “protagonisti”, ma anche del contributo di chi non compare, di descrivere gli spazi nei quali si svolge un’attività nascosta, ma fondamentale: come è quella ad esempio dei [“peintres décorateurs”](#) che dipingono le gigantesche tele delle scene nei vasti hangars di Menus-Plaisirs. Ed è significativo il fatto che la tavola che presenta la «exacte et sincère image» (Texier 1852-1853, II, p. 47) di questa enorme struttura sia inserita nella serie degli ateliers dei pittori e scultori, che illustrano il capitolo dedicato a «une de ces nombreuses colonies parisiennes dont la population se recrute sur tous les points de la France et de l’étrangers», a quella «race à part» che è la «famille des peintres et des sculpteurs» (Texier 1852-1853, II, p. 36). Senza dilungarci sulla ripresa, ma anche sulla presa di distanza da parte dello scrittore, di tutti i *clichés* sugli artisti (Strukelj 2011), già ampiamente consolidati dalle *physiologies* su canovacci elaborati nei primi anni Trenta sulle pagine di “Le Charivari”, sarà sufficiente ricordare come accanto al già citato stereotipo dell’artista bohémien, inevitabilmente collocato sotto il tetto della sua mansarda nello spaccato dei Cinq étages du monde parisien, il *Tableau*, sulle orme de “L’Illustration”, ci presenti gli studi in cui operano alcuni artisti di successo: da [Eugène Delacroix](#) a [Paul Delaroche](#), da Horace Vernet [fig. 5] a Eugène Giraud o Jollivet, per arrivare al curioso caso di [Rosa Bonheur](#), la pittrice d’animali che trasforma il suo ambiente di lavoro in una sorta di scuderia-stalla, per poter dipingere dal vero i suoi modelli . Rispetto alla tradizione degli autoritratti nello studio, qui la figura dell’artista è relegata sullo sfondo, quasi inghiottita dalla resa dettagliata dell’arredo, del repertorio di oggetti, copie e opere che consentono di restituire l’ambiente in cui opera, il suo gusto, ma anche l’efficacia della messa in scena in funzione del “cliente” o del visitatore: gli ateliers sono del resto da tempo, come confermano le guide, tappe segnalate negli itinerari dei viaggiatori e dei turisti. A ribadire questo approccio non gerarchico e d’altra parte il gusto per il particolare curioso, Edmond Texier ricorda anche la «[cellule n.14 ou des artistes](#)» una cella della Prison de la garde nationale, sulle pareti della quale pittori e letterati recalcitranti all’impegno militare hanno disegnato caricature, pensieri e memorie trasformandola in un vero e proprio piccolo museo (Texier 1852-1853, I, p. 190).

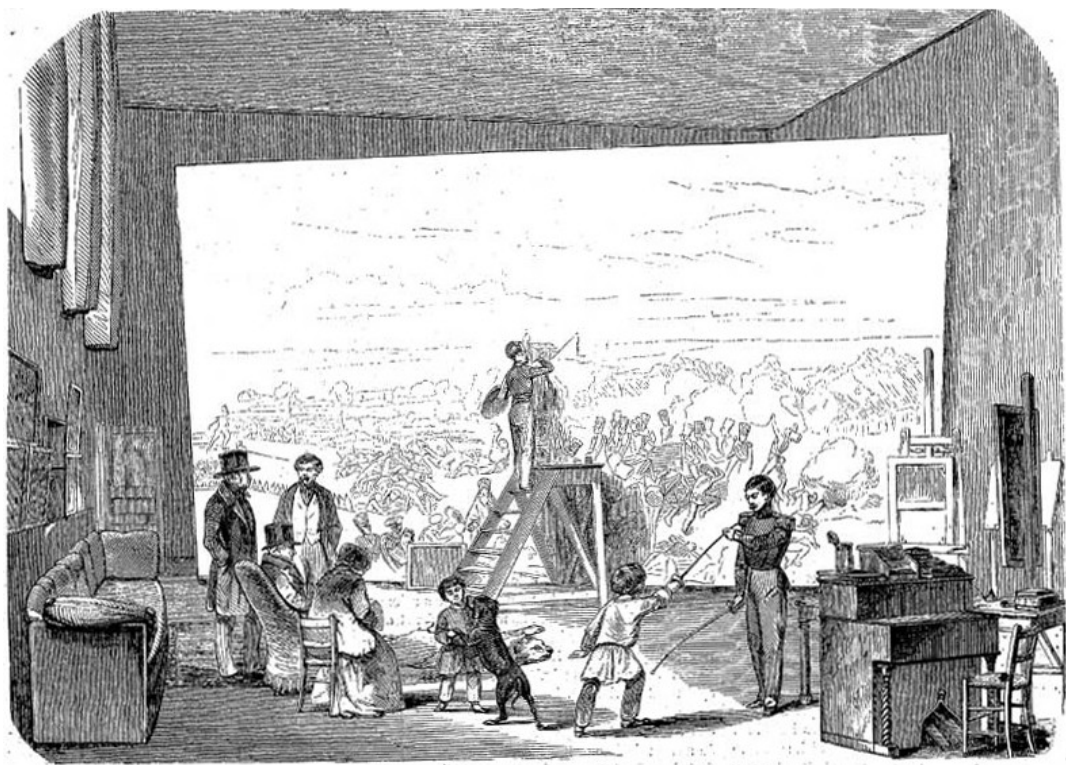


Fig. 5: *Atelier de Horace Vernet*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Sulla soglia.

È forzato forse leggere il *Tableau de Paris* come una sorta di opera di divulgazione di quella «gastronomie de l'œil» che per Balzac è la scienza della *flânerie* (Loubier 2001), certo è che l'ipertrofia oculare dei parigini di cui parla Hamon (Hamon 2007) sembra trovare qui un soddisfacente campo di esercitazione.

Potremmo chiederci invece se e quanto questo testo, di cui Benjamin cita un passo ma attraverso un'altra fonte, e le relative illustrazioni, da lui probabilmente conosciute attraverso le pagine de "L'illustration", possano aiutarci a comprendere, accanto alla miriade di testimonianze letterarie ed iconiche raccolte nei materiali dei *Passages*, l'elaborazione di alcuni concetti chiave del pensiero del filosofo tedesco e quanto d'altra parte la nostra lettura sia a sua volta fortemente marcata dalle chiavi interpretative benjaminiane: *l'intérieur*, lo spazio della strada, l'ambiguità del passage, e vorrei qui implicitamente ricollegarmi all'intervento di Rita Messori nel numero precedente di "Ricerche di S/confine" (Messori 2011). In questa "esposizione" sistematica di ciò che si cela dietro le facciate, in questo "interno" che viene analiticamente esibito al lettore, topograficamente misurato e ricostruito, in cui la "stanza" si apre e specularmente il paesaggio diventa quinta teatrale trovano

verifica e conferma alcuni passi dei Passages, facendoci riflettere sulle valenze che questa pedagogia degli spazi urbani può assumere.

Il *flâneur* è ancora sulla soglia, sia della grande città che della classe borghese. Né l'una né l'altra lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla [...] La folla è il velo attraverso il quale la città familiare appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi sono poi realizzati nel grande magazzino, che rende la *flânerie* stessa funzionale alle vendite. Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur* (Benjamin 2000, I, p. 13).

la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza (Benjamin 2000, I, p. 467).

Del resto, proprio nel narcisistico rispecchiamento della letteratura panoramique, visualizzato dall'illustrazione, nell'ossessione "riproduttiva" degli spazi, nella frammentazione narrativa di ogni impianto gerarchico si mette in gioco, anche attraverso lo scardinamento del rapporto interno/esterno, l'opposizione pubblico/privato, di cui parla Richard Sennett nei suoi studi (Sennett 1976). Anche in questa prospettiva quindi lo spaccato offerto da Texier, dal teatro alla strada, dalla casa borghese al caffè, dal grande magazzino al Palais de justice, dall'atelier al Louvre ci offre un panorama della capitale nel quale il «declino dell'uomo pubblico», per citare ancora il sociologo statunitense, trova uno scenario adeguato.

L'autore

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, dal 1990/91 insegna "Storia della critica d'arte" e "Fonti per la storia dell'arte moderna e contemporanea" nella Facoltà di Lettere e Filosofia.

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Gioietta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, Livio Schiozzi, 2007, Bogdan Grom, 2008, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (G. P. Minardi, G. Silvani, V. Strukelj, *La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les*

Maîtres d'autrefois, 2005; *Nel segno di Polifilo*, 2010; D. G. Rossetti, *Lettere scelte*, a cura di G. Silvani e V. Strukelj, 2010). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei salons caricaturaux e del sistema editoriale e pubblicitario (*Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi*, 2010; V. Strukelj, F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, 2011) .

E-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 2005, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Baudelaire, C 1863, 'Peintre de la vie moderne', *Figaro*, 26 novembre, trad it. in Id, *Scritti sull'arte*, Prefazione di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1992, pp. 278-313.

Benjamin, W 2000, *Das Passagenwerk*, eds R Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; trad. it. eds E Ganni, *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Bordini, S 1984, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma.

Chabaud, G, Cohen, É, Coquery, N & Penez, J (ed.) 2000, *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages*, Belin, Paris.

Comment, B 1999, *The Panorama*, Reaktion books, London.

Diable à Paris 1845-1846, 2 voll., Hetzel, Paris.

Hamon, P 1989, *Expositions: littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, Paris, ed. it. eds M Giuffredi, Clueb, Bologna, 1995.

Hamon, P 1994, 'Voir la ville', *Romantisme*, n. 83, pp. 5-7.

Hamon, P 2007, *Imageries: littérature et images au XIX^e siècle*, Corti, Paris.

Hollevoet, C 2001, *The flâneur: Genealogy of a modernist icon*, Ph. D., City University of New York.

La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique 1843, au Bureau central des publications nouvelles, Paris.

Le Men, S 2001, 'Les ressources d'un corpus', in *Les périodiques d'architecture. XVIII^e-XX^e siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, dir. ed. B. Bovier, J. M. Leniaud, Droz, Etudes et rencontres de l'École des Chartres, École des chartes, Paris, pp. 40-66.

Le Men, S 2002, 'La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine": Balzac et "Les Français peints par eux-mêmes"', in *L'Année balzacienne*, III, 3, pp. 73-100.

Les Français peints par eux-mêmes 1840-1842, 8 voll., Curmer, Paris.

Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle 1993, catalogue rédigé par Ségolène Le Men et Luce Abélès, avec la participation de Nathalie Preiss-Basset, Musée d'Orsay, 25 mars-13 juin 1993, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris.

Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Ville, paysages, voyages 2000, textes réunis et publiés par G. Chabaud, É. Cohen, N. Coquery, J. Penez, Belin, Paris.

Loubier, P 2001, 'Balzac et le flâneur', in *L'Année balzacienne*, 2001/1, n° 2, pp. 141-166.

Lyon-Caen, B 2006, '«L'énonciation piétonnière». Le boulevard au crible de l'Étude de mœurs (1821-1867)', *Romantisme*, 134 [Les Grands Boulevards], pp.19-31.

Mercier, L-S 1782-1783, 1788, *Tableau de Paris*, s.e., Amsterdam.

Messori, R 2001, 'La porosità dei muri. Su alcune analogie tra Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty', *Ricerche di S/Confine*, II, 1, pp. 273-286.

Nuvolati, G 2006, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna.

Pinon, P 1991, 'L'éventrement du "Vieux Paris"', in Des Cars, J & Pinon, P 1991, *Paris Haussmann*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition Paris, Papillon de l'Arsenal, septembre, Papillon de l'Arsenal, Paris, pp. 126-134.

Scènes de la vie privée et publique des animaux 1841-1842, 2 voll., Hetzel et Paulin, Paris.

Sennett, R 1976, *The fall of Public Man*, Knopf, New York.

Sieburth, R 1985, 'Une idéologie du lisible: le phénomène des "Physiologies"', *Romantisme*, XV, 47, pp. 39-60.

Strukelj, V 2008, 'Promenade tra artificio e natura', in *Pensieri viandanti. Antropologia ed estetica del camminare 2007*, eds I Testa, Diabasis, Reggio Emilia.

Strukelj, V & Zanella, F 2011, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, MUP, Parma.

Tester, K (ed.) 1994, *The flâneur*, Routledge, London.

Texier, E 1852-53, *Tableau de Paris*, 2 voll., Paulin et Le Chevalier, Paris.