

Il Panorama di Parigi da Montmartre (1814): narrazione tra parole e immagine

Maria Isabella Grammauta

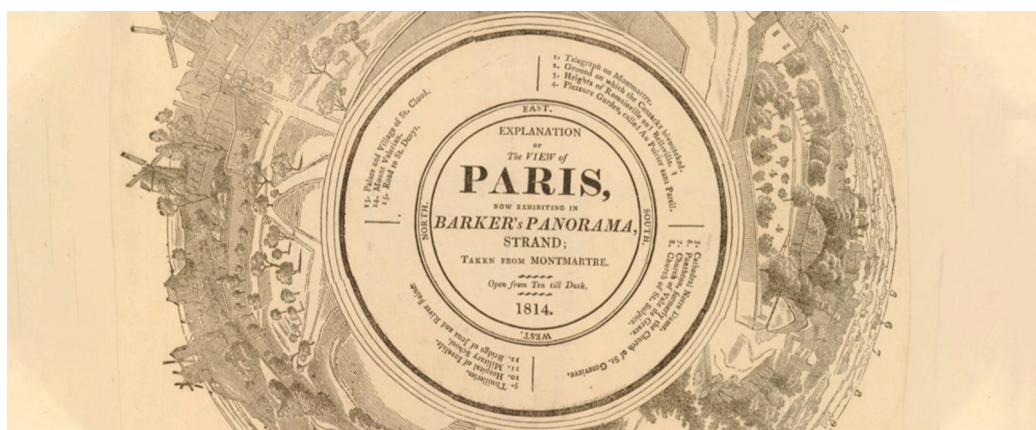
Abstract

Gli studi sul panorama ottocentesco condotti a partire dal XX secolo sono stati affrontati prevalentemente da storici dell'arte ed esperti di *visual culture*. Il maggior ostacolo incontrato da questi studiosi è la quasi totale perdita delle grandi tele dipinte: a fronte di una grande produzione, infatti, solo un numero ridotto si è conservato, a causa delle continue esposizioni che ne provocavano un rapido deterioramento. In compenso, gran parte dei testi descrittivi e delle immagini sintetiche di formato circolare, dette panorami orizzontali, che accompagnavano l'esposizione dei panorami si è custodita, permettendo agli studiosi di ricostruirne, almeno parzialmente, le caratteristiche, l'aspetto e le esposizioni attraverso l'Europa.

Il panorama, nella sua doppia versione cilindrica e orizzontale, e il testo descrittivo racchiudono, in un'unica esperienza, visione e narrazione, enfatizzando il descrittivismo del disegno e la capacità delle parole di creare immagini. In assenza della tela cilindrica, come nel caso studio prescelto del Panorama di Parigi da Montmartre, il panorama orizzontale e la sua descrizione riescono comunque a restituire l'immagine cilindrica; inoltre, grazie ai principi dell'anamorfosi catottrica, è possibile leggere tramite riflessione il panorama nella sua versione cilindrica.

Parole chiave

Panorama, panorama orizzontale, anamorfosi catottrica, narrazione visiva, rappresentazione digitale.



Particolare del panorama orizzontale *Circular View of Paris from Montmartre, 1814* (British Museum, Londra).

Introduzione

Il panorama cilindrico, la cui nascita ufficiale si fa coincidere con il brevetto del pittore Robert Barker nel 1787 [Barker 1787], offriva ai suoi osservatori un'esperienza visiva e narrativa unica, garantita dalle ampie dimensioni della tela e dall'inedita esposizione sulle superfici interne di un edificio a pianta cilindrica, denominato rotonda. I pittori dei panorami sceglievano con grande cura i luoghi e gli eventi da rappresentare, alla ricerca della vista più suggestiva e studiando con attenzione ogni minimo particolare del dipinto.

Per raggiungere lo spazio espositivo all'interno della rotonda, lo spettatore doveva seguire un percorso scarsamente illuminato fino a una piattaforma: "questa delimitazione può rappresentare una stanza [...] o qualsiasi altra situazione, e può essere di qualsiasi forma ritenuta più conveniente, ma la forma circolare è particolarmente raccomandata. [...] Ci deve essere al di fuori di questa delimitazione [...] un muro, un'impalcatura, o un'altra intercettazione, a seconda degli oggetti naturali rappresentati, o della fantasia" [Barker 1787, pp. 166, 167]. Lo spazio della rotonda era progettato per enfatizzare l'effetto illusorio e comunicativo del panorama dipinto e amplificarne gli intenti narrativi (fig. 1).

L'esposizione dei panorami era accompagnata da un opuscolo esplicativo, costituito da un breve testo e da un'immagine sintetica, denominata *viewer's key*. La maggior parte di queste si è custodita, grazie al formato ridotto e alla semplicità grafica che ne permetteva una rapida ed economica riproduzione e una vasta diffusione. Al contrario, invece, solo un numero limitato di panorami cilindrici si è conservato, poiché il trasferimento e le operazioni di montaggio e smontaggio delle tele ne causavano un rapido deterioramento. Le *viewer's key* sono, in numerosi casi, l'unica testimonianza dell'esposizione di molti panorami e quindi preziosi elementi per il loro studio e per la ricostruzione visiva del panorama cilindrico.

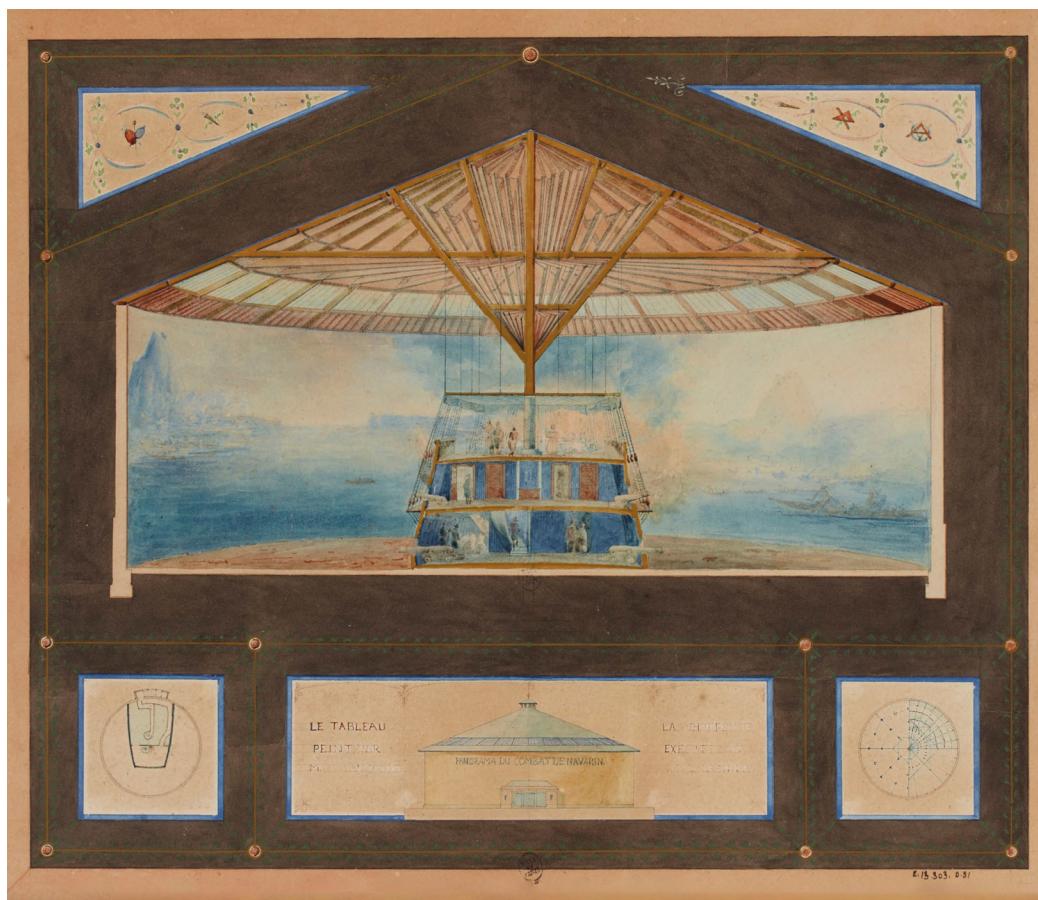


Fig. 1. J. C. Langlois, 1831, tavola acquarellata della Rotonda agli Champs-Élysées (Musée Carnavalet, Parigi). Per l'esposizione del Panorama della battaglia di Navarino il percorso espositivo era allestito come l'interno di una delle navi della battaglia, enfatizzandone gli effetti narrativi.

Il Panorama e la narrazione per immagini

Il fenomeno del panorama ottocentesco si inserisce in un ricco contesto artistico e tecnologico, erede di una lunga tradizione di tecniche narrative visive che hanno segnato l'immaginario collettivo europeo. A partire dal XVII secolo, strumenti come le lanterne magiche consentivano la proiezione di piccole immagini su superfici di più vaste dimensioni, con la finalità di raccontare visivamente storie ed eventi. Nel corso del Settecento, numerosi artisti popolavano le strade delle città europee diffondendo la magia di dispositivi ottici che combinavano sapientemente lenti, specchi e prospettive ingannevoli, mostrando allo spettatore luoghi esotici o momenti storici significativi. Le immagini prodotte in questo periodo univano visione e narrazione, verbale e raramente anche scritta, enfatizzando così la dimensione descrittiva dell'immagine che era stata già preannunciata dalle ricerche ottiche dell'arte olandese a partire dal Seicento [Alpers 1983].

Alla fine del Settecento quindi: "le immagini delle stampe popolari e delle lastre formano il lessico, la morfologia di questa lingua e creano le prime forme di alfabetizzazione. [...] L'immagine può ormai concorrere con la parola, in piena autonomia, alla creazione di qualsiasi dizionario o enciclopedia universale" [Zotti Minici 1988, p. 21].

I nuovi dispositivi ottici non erano soltanto meraviglie tecnologiche, ma anche strumenti narrativi: ogni immagine proiettata o scena dipinta raccontava una storia, descriveva un luogo o evocava un evento, con finalità educative, propagandistiche o semplicemente di intrattenimento. Il panorama ottocentesco raccolse l'eredità di tali dispositivi ottici per realizzare rappresentazioni monumentali e immersive, in grado di coinvolgere l'osservatore in una narrazione visiva inedita, ampliata dalla lettura dei relativi testi e immagini sintetiche.

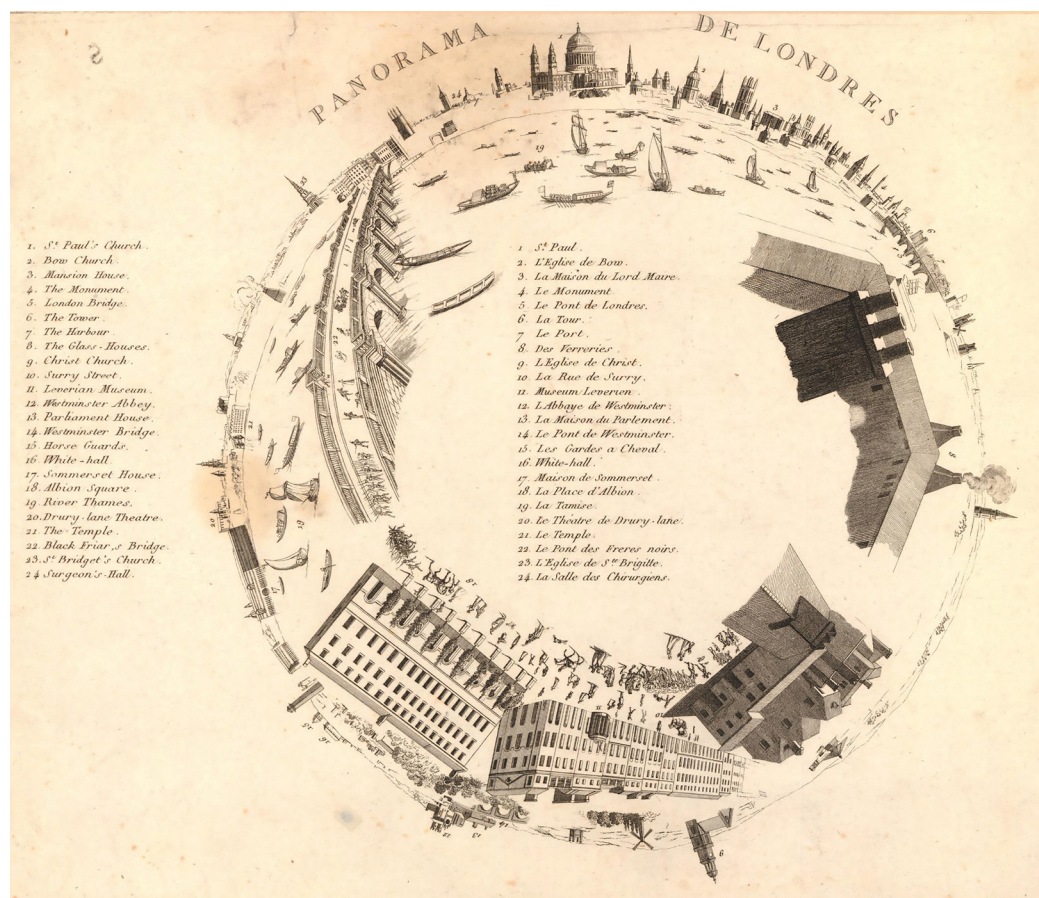


Fig. 2. Viewer's key del Panorama of London from Albion Mills (British Museum, Londra). La legenda è riportata in inglese e francese.

Il Panorama orizzontale

Le *viewer's key*, realizzate in occasione di ogni nuova esibizione di un panorama, orientavano l'osservatore, offrendo dettagli che potevano sfuggire a un primo sguardo e supportando la lettura e l'interpretazione della tela. Inoltre, tali immagini facilitavano la diffusione e la promozione del panorama, grazie al formato ridotto che i visitatori acquistavano e conservavano anche dopo la visita.

Una delle prime *viewer's key* di cui si ha notizia raffigura il *Panorama of London from Albion Mills* (fig. 2): dopo una lunga esposizione nella rotonda superiore di Leicester Square [1], il Panorama raggiunse Vienna nel 1801 per l'inaugurazione della rotonda a Prater park [Oettermann 1997, p. 287]. Nell'annuncio della sua esposizione è citata la possibilità di acquistare "una descrizione di Londra in lingua tedesca, francese, o inglese [...], e anche una riproduzione del Panorama con una tavola contenente le sue principali caratteristiche" [Oettermann 1997, p. 288] essenziale per orientarsi nella rotonda e riconoscere più facilmente i monumenti di Londra.

Nel corso dell'Ottocento, il secolo di massima diffusione del panorama, le *viewer's key* subirono diverse trasformazioni. È possibile distinguere due tipologie di formato [Oleksijczuk 2011]: quello circolare, che caratterizza il primo periodo di produzione, dalla nascita del panorama al 1818, e il formato rettangolare, di più facile lettura e realizzazione, che invece accompagna il panorama fino al suo tramonto alla fine del XIX secolo (fig. 3).

Il formato circolare, meglio definito come panorama orizzontale, enfatizza la visione a 360° posizionando l'osservatore al centro dell'immagine, la linea di terra nella circonferenza più interna e la linea d'orizzonte all'esterno, ribadendo ancora una volta la centralità dello sguardo dello spettatore e l'inedito spettacolo offerto dal panorama. Solitamente la porzione centrale del panorama orizzontale era occupata dal suo titolo e da brevi informazioni sulla sua esposizione, oltre che da una ricca legenda numerata dei luoghi raffigurati [2].

Come la tela cilindrica, anche il panorama orizzontale si presenta come dispositivo narrativo: l'osservatore deve infatti 'leggere' l'immagine in senso orario, come suggerisce la disposizione dei numeri della legenda, fino a ripercorrere l'intero orizzonte. Il formato

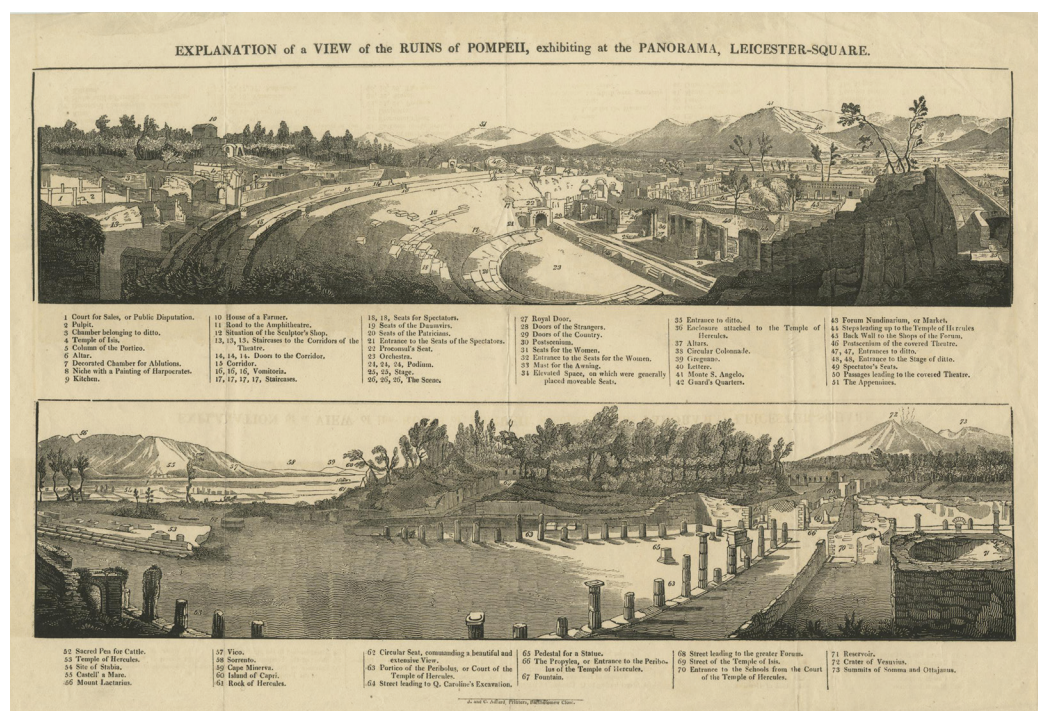


Fig. 3. R. Burford, vista delle rovine di Pompei, XIX secolo (Victoria & Albert Museum, Londra). Il formato rettangolare delle *viewer's key* ha uno sviluppo equiparabile a un'immagine equirettangolare.

circolare rimanda sia all'esperienza nella rotonda che all'esperienza di visione reale, sfruttando quindi il panorama orizzontale come ausilio per l'esposizione del panorama cilindrico e come strumento educativo per conoscere luoghi ed eventi raffigurati.

Alla vasta produzione di panorami orizzontali non corrisponde, tuttavia, una conoscenza altrettanto approfondita della relazione proiettiva tra questo e la sua versione verticale. Pochi studiosi dei panorami hanno affrontato il tema, non riuscendo tuttavia a rintracciare con chiarezza gli strumenti e le regole della rappresentazione applicati per la loro realizzazione. Le ricerche conducono essenzialmente a due ipotesi: da un lato l'influenza dell'anamorfosi catottrica cilindrica, dall'altra invece l'applicazione della proiezione stereografica, appresa dalla tradizione della cartografia [3].

Il panorama orizzontale, infatti, orienta l'osservatore, come una rappresentazione cartografica, e al contempo permette al fruitore di ricostruire visivamente l'immagine del panorama verticale anche dopo la visita alla rotonda, attraverso la sua riflessione su uno specchio cilindrico secondo i principi dell'anamorfosi catottrica.

Il Panorama di Parigi da Montmartre

Nel 1814 al *Panorama at the Strand* [4] viene presentato un nuovo panorama della città di Parigi, dal titolo *Circular view of Paris from Montmartre*, realizzato da Henry Aston Barker. Della tela cilindrica e degli schizzi preparatori si sono perse le tracce: l'unica memoria di questa esposizione è il panorama orizzontale e il relativo testo descrittivo, realizzati probabilmente dallo stesso Henry Aston Barker. È grazie a questi due elementi che è oggi possibile immaginare l'aspetto e il grande interesse per il Panorama di Parigi. Il panorama orizzontale (fig. 4) mostra un'immagine abbastanza chiara della vista da Montmartre sul paesaggio e le mura della città e, nonostante prevalga la vegetazione,



Fig. 4. Panorama orizzontale *Circular View of Paris from Montmartre*, 1814 (British Museum, Londra).

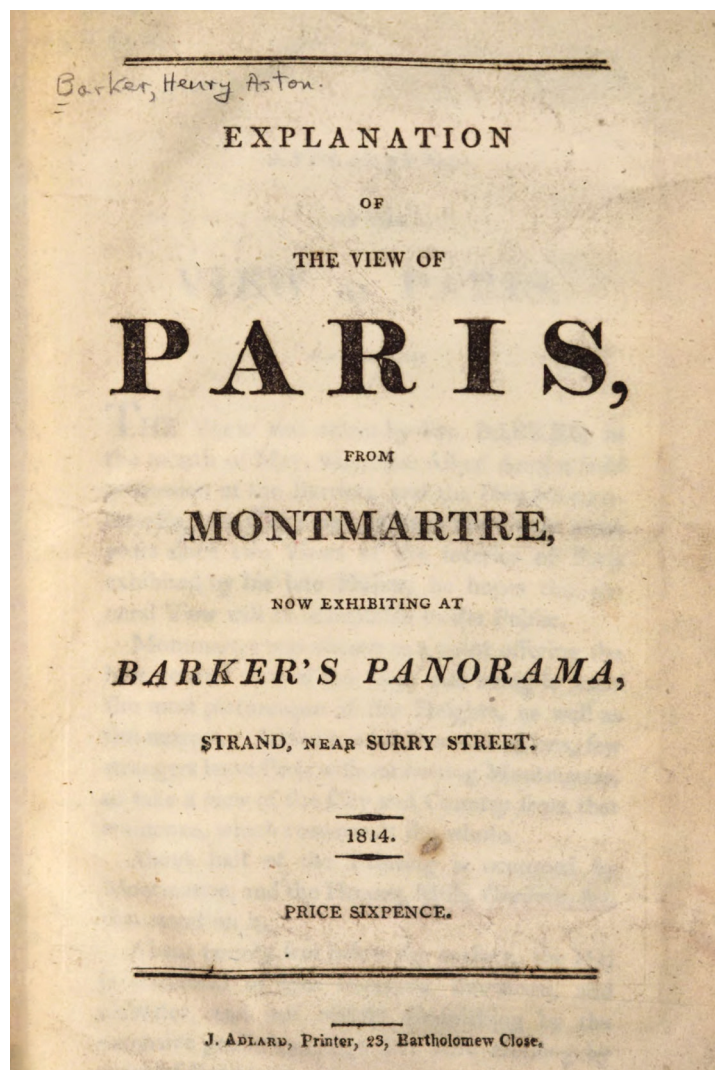


Fig. 5. Explanation of the view of Paris. Frontespizio dell'opuscolo descrittivo del Panorama di Parigi.

è possibile riconoscere i contorni appena accennati di alcuni monumenti, come la Cattedrale di Notre-Dame e il Pantheon. Il testo è ridotto al minimo: oltre a una breve legenda, è riportato il titolo del Panorama e l'indicazione dei punti cardinali.

L'immagine veniva venduta ai visitatori della rotonda per sei pence insieme a un testo di poche pagine (fig. 5) che aiutava la comprensione dei luoghi che si stavano osservando e del contesto storico. Il testo inizia con un breve cenno sulla nascita di questo Panorama: "Il signor Barker realizzò questa vista nel mese di maggio, quando gli eserciti alleati avevano preso possesso delle Barriere e delle Alture circostanti [...]. Montmartre è stato scelto come punto che offre la migliore vista generale della città, essendo di per sé la più pittoresca delle alture, oltre che la più vicina. A queste considerazioni si aggiunge il fatto che pochi stranieri lasciano Parigi senza aver visitato Montmartre, per ammirare la città e il paese da quell'altura che la domina tutta. Circa la metà del Panorama è occupata da Montmartre e dalle case, mulini, giardini, etc. che vi sorgono. [...] La collina [...] si stava rapidamente riducendo a causa dei vasti edifici pubblici che stavano sorgendo per ordine di Bonaparte" [Explanation of the view of Paris 1814, p. 2].

Già da queste prime frasi è chiaro che il Panorama di Parigi non intende solo elogiare il paesaggio urbano ma anche veicolare un messaggio politico.

Il testo prosegue descrivendo i luoghi che di volta in volta si presentano agli occhi dell'osservatore lungo l'orizzonte, in un elenco che segue la numerazione riportata

dalla legenda. I giardini e le campagne in prossimità delle mura cittadine sono i luoghi delle ultime battaglie contro le truppe napoleoniche, dove “i cosacchi e le altre truppe degli eserciti alleati [...] sfilavano per le strade, come spesso facevano all'epoca in cui fu scattata la veduta” [Explanation of the view of Paris 1814, p. 10].

Il legame con la storia è presente nella descrizione della maggior parte dei luoghi: se da un lato viene dato spazio alle opere pubbliche volute da Napoleone, dall'altro viene nominata Place de la Concorde e altri luoghi simbolo dell'*ancien régime*.

Nonostante l'intento puramente descrittivo, il testo fornisce nuove informazioni sulla storia e sulle ideologie politiche del tempo, aggiungendo all'esperienza visiva una nuova dimensione narrativa. La lettura del panorama orizzontale della *Circular view of Paris from Montmartre* accompagnata dal suo testo descrittivo ci restituisce un'immagine più chiara del panorama perduto e stimola ulteriormente la curiosità e l'immaginazione del lettore.

Dal panorama orizzontale all'immagine cilindrica

Come accennato precedentemente, i panorami orizzontali sono ancora oggi oggetto di studio e numerose questioni sono rimaste irrisolte in merito alla loro realizzazione e alle relazioni proiettive che intercorrono tra le due versioni di uno stesso panorama, quella verticale e quella orizzontale. In assenza del panorama cilindrico di Parigi è impossibile confrontare la versione verticale con quella orizzontale e quindi rintracciarne una corrispondenza proiettiva. Tuttavia, grazie ai principi dell'anamorfose catottrica, si può ricostruire visivamente l'immagine del panorama verticale, attraverso la riflessione della sua proiezione orizzontale su uno specchio cilindrico.

Come spiegato da diversi studi [Baltrušaitis 1990], l'anamorfose è quel procedimento proiettivo che deforma un'immagine 'prototipo' rendendola percepibile da un punto di osservazione specifico (anamorfose ottica) o mediante riflessione su uno specchio (anamorfose catottrica). Tra i numerosi trattati seicenteschi, quello del matematico francese Jean-Louis Vaulezard [Vaulezard 1630] è il primo ad approfondire l'anamorfose catottrica e a risolvere il problema della relazione proiettiva tra piano orizzontale e superficie

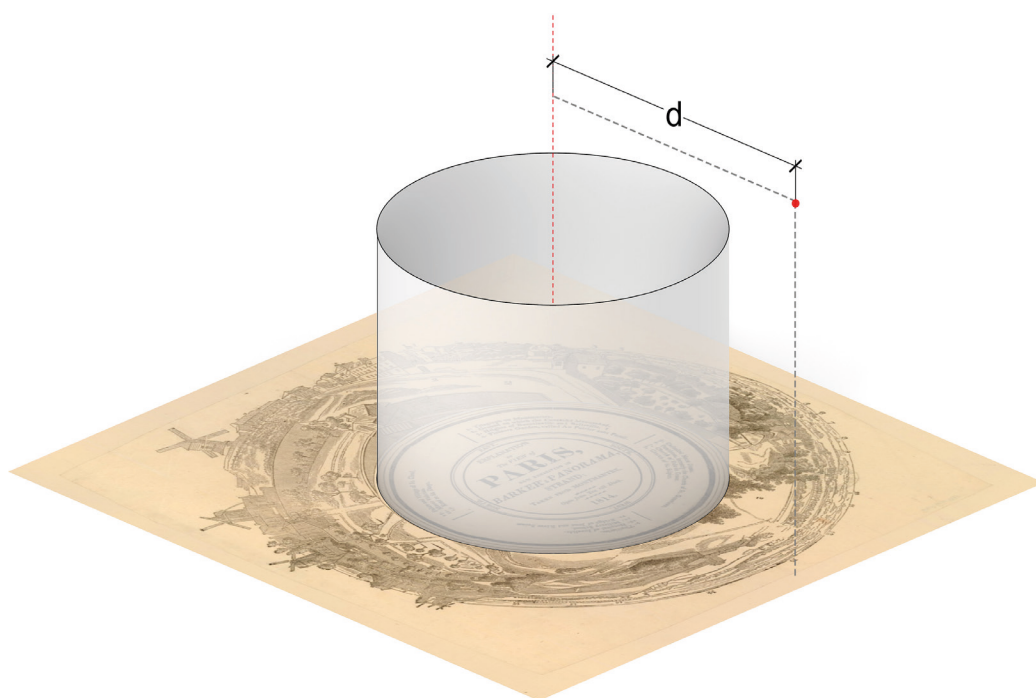


Fig. 6. Schema assonometrico dell'individuazione del punto di osservazione, a una distanza d pari al diametro del cilindro riflettente (elaborazione dell'autrice).

cilindrica tramite i principi della riflessione. Pochi anni dopo, il matematico Mario Bettini [Bettini 1642] propone di affrontare tale problema proiettivo tramite il principio dei raggi luminosi.

Entrambi i metodi sono stati indagati in precedenti studi [Agnello, Grammauta 2024] tramite strumenti di rappresentazione digitale, mostrando che è possibile ricostruire sulla superficie di un cilindro l'immagine di un panorama verticale tramite la riflessione della sua versione orizzontale.

Si procede dunque assegnando a una superficie orizzontale la texture della *Circular view of Paris* e a un cilindro una texture riflettente; il cilindro deve avere diametro pari alla porzione di circonferenza contenente il titolo del panorama orizzontale e deve essere posizionato in corrispondenza di questa.

Essenziale è la scelta del punto di osservazione: affinché l'effetto della riflessione presenti minime deformazioni, è necessario che l'osservatore si posizioni a una distanza dall'asse verticale del cilindro pari al suo diametro (fig. 6). Secondo quanto proposto da Bettini, il punto di osservazione deve trovarsi alla stessa altezza del centro di proiezione. Tuttavia, nel caso oggetto di studio non è possibile stabilire la corrispondenza proiettiva tra panorama orizzontale e verticale e quindi individuare con esattezza l'altezza del centro di proiezione; per tale ragione si è ipotizzato che, secondo quanto già verificato in precedenti studi [Agnello, Grammauta 2024], il centro di proiezione sia a un'altezza pari al diametro del cilindro.

Posizionando quindi una camera virtuale in corrispondenza del punto di osservazione così individuato, sulla superficie del cilindro si rivela l'inedita immagine del panorama verticale di Parigi (fig. 7). L'effetto di riflessione rivela una corrispondenza catottrica tra piano e cilindro a 360°, a meno di leggeri scostamenti: ruotando il punto di vista attorno al cilindro è infatti possibile osservare l'intero panorama cilindrico riflesso.

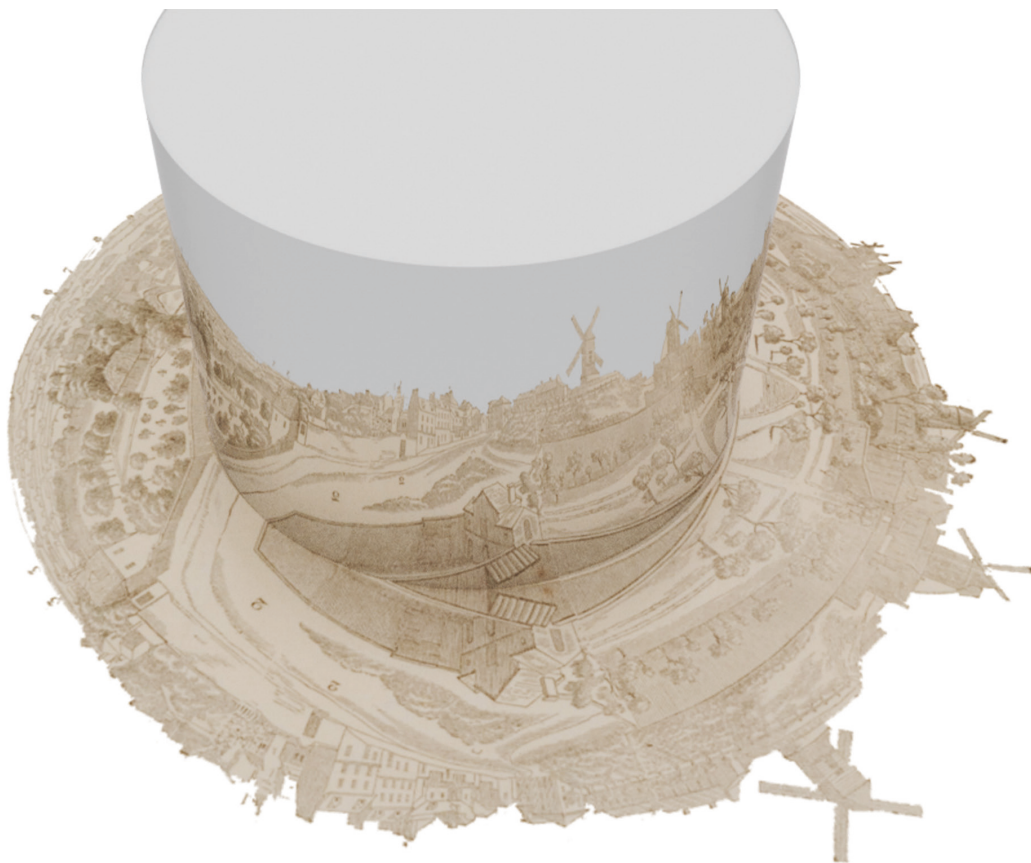


Fig. 7. Effetto di riflessione del panorama orizzontale su un cilindro riflettente. (elaborazione dell'autrice).

Conclusioni

Il panorama ottocentesco è un caso emblematico di narrazione visiva che richiede un'articolata interazione tra l'immagine dipinta e le parole del testo esplicativo, che descrivono, approfondiscono ed evocano a loro volta altre immagini. Il panorama orizzontale racchiude i due aspetti della narrazione, visiva e testuale, ma soprattutto è in grado di mostrare, attraverso i principi della riflessione, l'immagine cilindrica del panorama. Questo risultato apre alla possibilità di stabilire una metodologia per ricostruire l'aspetto di innumerevoli panorami perduti, con un'approssimazione trascurabile, e quindi di ampliare ulteriormente la ricerca in merito.

I risultati fin qui presentati si inseriscono all'interno di una ricerca più ampia sul panorama cilindrico attraverso gli strumenti e le conoscenze della rappresentazione.

Note

[1] La Rotonda di Leicester Square fu il primo edificio costruito appositamente per l'esposizione di panorami cilindrici. La Rotonda venne commissionata da Robert Barker all'architetto Robert Mitchell e inaugurata nel 1793 con l'esposizione del Panorama of Spithead. La Rotonda di Leicester Square presentava due sale circolari che permettevano l'esposizione di due tele contemporaneamente.

[2] Un interessante studio del ruolo della tipografia nella composizione e lettura delle viewer's key è stata proposta in un contributo di Molly Briggs a cura dell'International Panorama Council: Briggs 2024.

[3] La relazione tra anamorfosi e panorama orizzontale è indicata da Stephan Oettermann in un breve passaggio della sua monografia sul panorama ottocentesco: Oettermann 1997. In una più recente pubblicazione [Agnello, Grammauta 2024] tale relazione proiettiva è stata maggiormente approfondita. Altri studiosi hanno invece ipotizzato che il panorama orizzontale si sia sviluppato da conoscenze della topografia e della cartografia. Si citano, a titolo esemplificativo, la pubblicazione di Gustav Solar e le ricerche di Molly Briggs: Solar 1979; Briggs, Smith 2022.

[4] Nel 1816 Henry Aston Barker, figlio di Robert Barker e già proprietario della Rotonda di Leicester Square, acquistò con il socio John Burford la rotonda nota come *Panorama at the Strand*, inaugurata nel 1803 da Richard Reinagle. Il *Panorama at the Strand* chiuse definitivamente nel 1831: Oettermann 1997, p. 121.

Riferimenti bibliografici

- Agnello, F., Grammauta, M. I. (2024). Urban Landscape in Circular Images: Panoramas and Cylindrical Anamorphosis. In *disegno*, n. 15, pp. 237-250. <https://doi.org/10.26375/disegno.15.2024.22>.
- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baltrušaitis, J. (1990). *Anamorfofi o Thaumaturgus opticus*. Milano: Adelphi.
- Barker, R. (19 giugno 1787). *Specification of the Patent granted to Mr Robert Barker... for his invention of an entire new Contrivance or Apparatus, called by him – La nature à coup d'oeil*. In *The repository of Arts and Manufactures*, June 19, 1787, p. 165.
- Bettini, M. (1642). *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicae*. Bologna: Battista Ferroni.
- Briggs, M. C., Smith, N. F. (2022). Mapping the World-as-Exhibition: Expressive Typography in Immersive Media. In *International Panorama Council Journal*, n. 5, pp. 113-121.
- Briggs, M. C. (2024). Panoramic Inscriptions: Perspectival Typography and Pictorial Lettering in Immersive Ephemerata. In M. C., Briggs, T., Logge, N. C., Lowe, N. C. (Eds). *Panoramic and Immersive Media Studies Yearbook*, vol. 1, pp. 273-294. Berlino/Boston: Walter de Gruyter GmbH. <https://doi.org/10.1515/9783111335575-021>.
- Explanation of the view of Paris (1814). *Explanation of the view of Paris from Montmartre, now exhibiting at Barker's Panorama, Strand, near Surry Street*. London: J. Adlard.
- Oettermann, S. (1997). *The panorama: history of a mass medium*. New York: Zone Books.
- Oleksijczuk, D. (2011). *The first Panoramas. Visions of British imperialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Solar, G. (1979). *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*. Zurich: Orell Füssli Verlag.
- Vaulezard, J. L. (1630). *Perspective cylindrique et conique, ou Tr. Des Apparences vues par le moyen des miroirs cylindriques et coniques*. Paris: Julian Jaquin.
- Zotti Minici, C.A. (a cura di). (1988). *Il Mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta.

Autrice

Maria Isabella Grammauta, Università degli Studi di Palermo, mariaisabella.grammauta@unipa.it

Per citare questo capitolo: Maria Isabella Grammauta (2025). Il Panorama di Parigi da Montmartre (1814): narrazione tra parole e immagine. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 1279-1298. DOI: 10.3280/oa-1430-c822.

Panorama of Paris from Montmartre (1814): Narration between Words and Image

Maria Isabella Grammauta

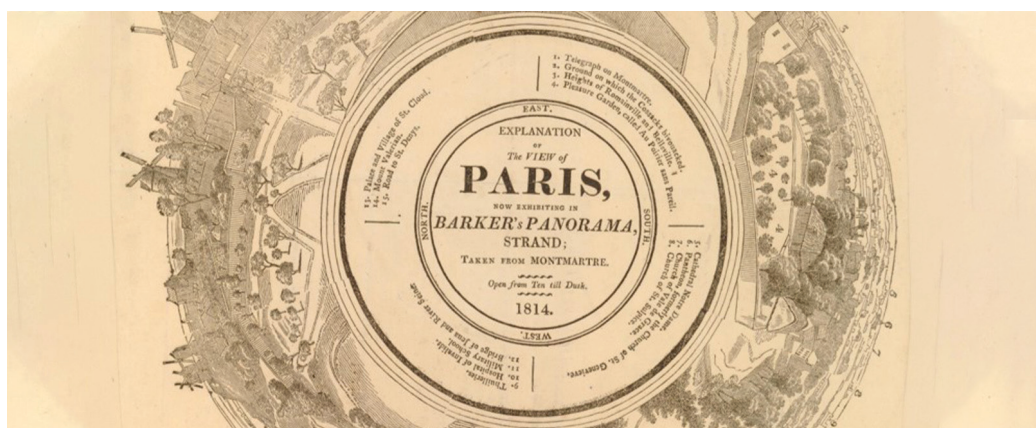
Abstract

The studies on the 19th century Panorama, conducted since the 20th century, have been conducted by art historians and visual culture experts. The greatest obstacle encountered by these scholars is the almost total loss of the large painted canvases: against a large production only a small number have been preserved, due to numerous exhibitions. On the other hand, most of the descriptive texts and related horizontal panoramas have been preserved, allowing scholars to know the characteristics, appearance and exhibitions across Europe, at least partially.

The panorama, in its cylindrical and horizontal version, and the descriptive text sum up vision and narration in a single experience, emphasising the descriptivism of drawing and the ability of words to create images. In the case study of the Panorama of Paris from Montmartre, the cylindrical canvas has not been preserved. Still, the horizontal panorama and its description succeed in depicting the cylindrical image and it is possible to recreate this image thanks to the principles of catoptric anamorphosis.

Keywords

Panorama, horizontal panorama, catoptric anamorphosis, visual narration, digital representation.



Particular of the horizontal
panorama Circular View
of Paris from Montmartre,
1814 (British Museum,
London).

Introduction

The cylindrical panorama, patented by the painter Robert Barker in 1787 [Barker 1787], offered a unique visual and narrative experience, guaranteed by the large size of the canvas and by the innovative exhibition on the inner surfaces of a cylindrical building, called rotunda. The panorama's painters carefully chose the places and events to be depicted, searching for the most evocative view and studying every detail of the painting.

Inside the rotunda, the viewers had to follow a dark corridor to reach a platform: 'this inclosure may represent a room [...] or any other situation and may be any form thought most convenient, but the circular form is particularly recommended. [...] There must be without this inclosure another interception, to represent a wall, paling, or other interception, as the natural objects represented, or fancy' [Barker 1787, pp. 166, 167]. The space of the rotunda was designed to emphasise the illusory and communicative effect of the painted panorama and amplify its narrative intent (fig. 1).

The exhibition of the panorama was supported by an explanatory pamphlet, consisting of a text and a synthetic image, called 'viewer's key'. Most of these were preserved due to their small format and graphic simplicity, which allowed them to be quickly and cheaply reproduced and widely disseminated. On the other hand, only a limited number of cylindrical panoramas have been preserved, as the process of transport, assembly and disassembly of the canvases caused their rapid deterioration. The viewer's keys are often the only evidence of many panoramas' exhibitions and thus valuable elements for their study and their visual reconstruction.

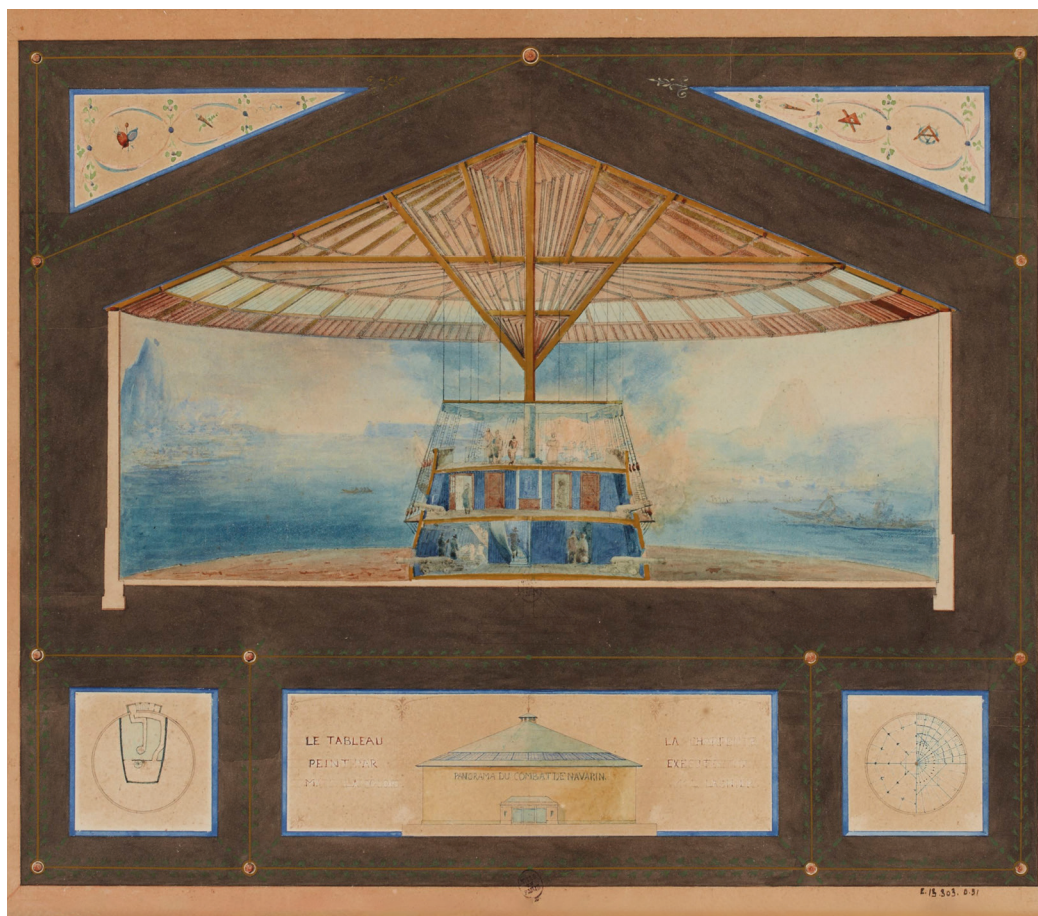


Fig. 1. J. C. Langlois, watercolour drawing of the Rotunda at the Champs-Élysées, 1831 (Musée Carnavalet, Paris). For the display of the Panorama of the Battle of Navarino, the exhibition was set up like the interior of a ship, emphasising the narrative effects.

The Panorama and the narration through images

The phenomenon of the 19th-century panorama is part of a rich artistic and technological context, heir to a long tradition of visual narrative techniques that have marked the European collective imagination. Starting in the 17th-century, instruments such as 'magic lanterns' allowed the projection of small images onto larger surfaces, to visually narrate stories and events. During the 18th century, numerous artists populated the streets of European cities spreading the magic of optical devices that cleverly combined lenses, mirrors and deceptive perspectives, showing exotic places or significant historical moments. The images produced in this period combined vision and narration, vocal and rarely written, thus emphasising the descriptive dimension of the image that had already been predicted by optical research in Dutch art from the 17th century onwards [Alpers 1983].

At the end of the 18th century, therefore: "the images of popular prints and plates form the lexicon, the morphology of this language and create the first forms of literacy. [...] The image can now compete, in full autonomy, with the word in the creation of any dictionary or universal encyclopaedia" [Zotti Minici 1988, p. 21].

The new optical devices were not only technological wonders but also narrative tools: each projected image or painted scene told a story, described a place or evoked an event, with educational, propagandistic or simply entertainment purposes. Panoramas took up the heritage of the 18th century optical devices to create monumental and immersive representations, able to involve the observer in a unique visual narration, increased by the reading of the related text and synthetic image.

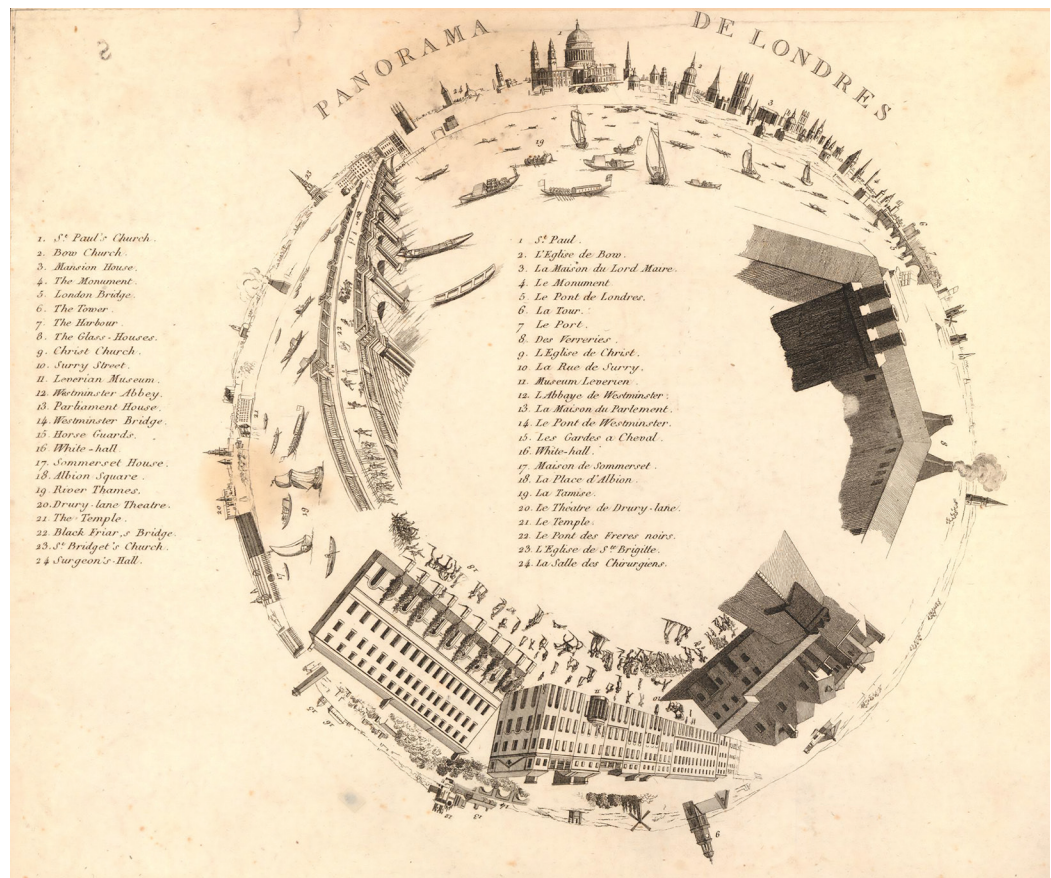


Fig. 2. Viewer's key of the Panorama of London from Albion Mills, 1800 c.a. (British Museum, London). In this drawing, the legend is given in English and French.

The horizontal Panorama

Viewer's keys, produced at each new panorama exhibition, oriented the viewer, offering details that might have been missed at first glance and supporting the interpretation of the panorama. Moreover, these images facilitated the promotion of the panorama, thanks to the reduced format that visitors bought and kept even after their visit.

One of the earliest known viewer's keys depicts the *Panorama of London from Albion Mills* (fig. 2): after a long exhibition in the upper rotunda of Leicester Square [1], the Panorama reached Vienna in 1801 for the opening of the rotunda in Prater park [Oettermann 1997, p. 287]. The announcement of its exhibition mentioned the possibility of purchasing "a description of London in the German, French, or English language [...], and also a reproduction of the Panorama with a table of its main features" [Oettermann 1997, p. 288] essential for orientation and for recognising London's monuments.

During the 19th century, the viewer's keys have been involved in several transformations. It is possible to distinguish two types of formats [Oleksijczuk 2011]: the circular one, during the first period of production, from the birth of the panorama to 1818, and the rectangular format, easier to read and realise, which instead accompanied the panorama until its decline at the end of the century (fig. 3).

The circular format, better defined as horizontal panorama, emphasises the 360° view by placing the observer in the centre of the image, the ground line in the innermost circle and the horizon line on the outside, once again emphasising the centrality of the viewer's gaze and the unprecedented spectacle offered by the panorama. Usually, the central portion of the horizontal panorama was occupied by its title and brief information on its exhibition, as well as a numbered legend of places depicted [2].

Like the cylindrical canvas, the horizontal panorama is also presented as a narrative device: as suggested by the arrangement of the numbers, the observer must 'read' the image in a clockwise direction through the entire horizon. The circular format refers both to the experience in the rotunda and to the experience of real viewing, thus as an aid to displaying the cylindrical panorama and as an educational tool to learn about the places and events represented.

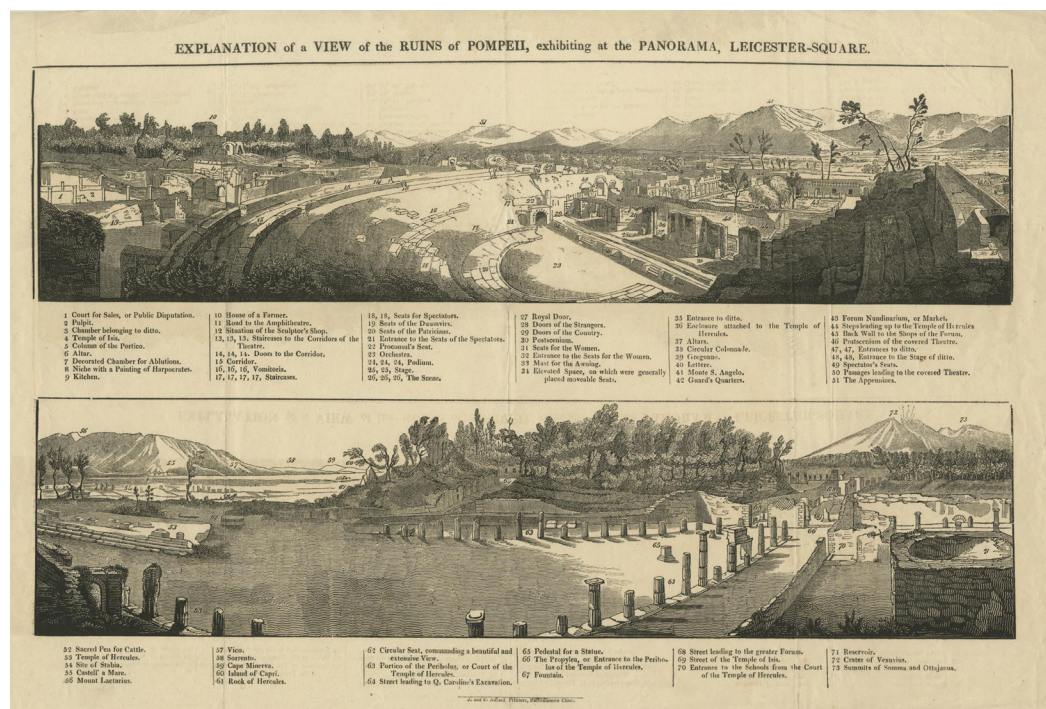


Fig. 3. R. Burford, view of the ruins of Pompeii, 19th century (Victoria & Albert Museum, London). The rectangular format of the viewer's key has a development like an equirectangular image.

However, the vast production of horizontal panoramas is not matched by an equally exhaustive knowledge of the projective relationship between this and its vertical version. Few scholars of panoramas have studied them, failing to trace the tools and rules of representation applied in their realisation. Studies essentially lead to two hypotheses: the influence of cylindrical catoptric anamorphosis, and, on the other hand, the application of stereographic projection, learned from the tradition of cartography [3].

The horizontal panorama orients the observer, like a cartographic representation, and at the same time allows the viewer to visually reconstruct the image of the vertical panorama, by reflecting it on a cylindrical mirror according to the principles of catoptric anamorphosis.

Panorama of Paris from Montmartre

In 1814, a new panorama of the city of Paris, named Circular view of Paris from Montmartre, was presented by Henry Aston Barker at the *Panorama at the Strand* [4]. The cylindrical canvas and preparatory sketches have been lost: the only memory of this exhibition is the horizontal panorama and its descriptive text, probably made by Henry Aston Barker himself. Thanks to these two elements, it is now possible to imagine its appearance and the great interest in the Paris Panorama. The horizontal panorama (fig. 4) shows a clear image of the view from Montmartre over the landscape and the city walls and it is possible to recognise the barely sketched outlines of some monuments, such as Notre-Dame Cathedral and the Pantheon. The title of the Panorama, a brief numbered legend and cardinal points are given on the image.



Fig. 4. Horizontal Panorama Circular View of Paris from Montmartre, 1814 (British Museum, London).

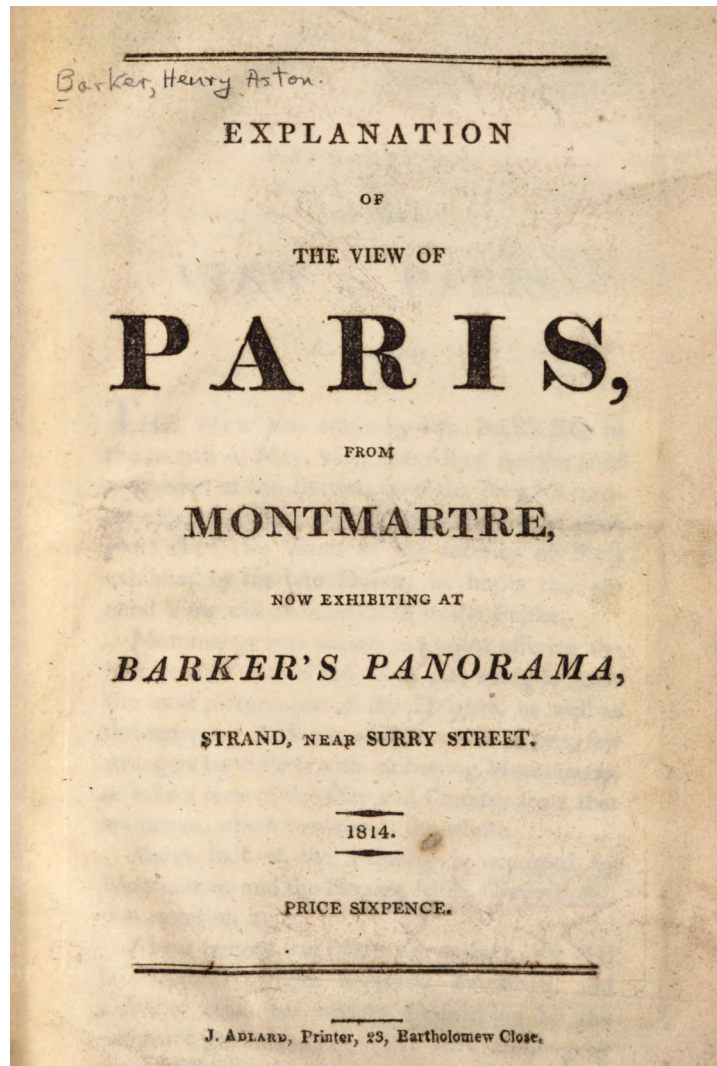


Fig. 5. Explanation of the view of Paris. (British Museum, London).

The image and a brief pamphlet were sold to visitors for six pence (fig. 5), helping them to understand the places observed and the historical context. The text of the pamphlet begins with a brief mention of the creation of this Panorama: "The view was taken by Mr. Barker, in the month of May, when the Allied Armies held possession of the Barriers, and the Heights commanding the City; [...] Montmartre was chosen as a point offering the best general view of the City, and being in itself the most picturesque of the Heights, as well as the nearest. Added to which considerations, few strangers leave Paris without visiting Montmartre, to take a view of the City and Country from that eminence, which commands the whole. About half of the Painting is occupied by Montmartre, and the Houses, Mills, Gardens, etc. that stand on it. [...] the Hill [...] was rapidly diminishing by the extensive public buildings that were erecting by order of Bonaparte" [Explanation of the view of Paris 1814, p. 2].

It is clear, from these sentences, that the Panorama of Paris is not only intended to depict the urban landscape but also to convey a political message.

The text goes on to describe the places presented to the eyes of the observer along the horizon, following the numbered legend. The countryside next to the city walls is the site of the last battles against Napoleon's troops, where "The Cossacks and other troops of the allied armies are represented parading about the roads, as they frequently did at the time the View was taken" [Explanation of the view of Paris 1814, p. 10].

The link with history is present in the description of most places: the public works wanted by Napoleone are well described, but also symbolic places of the *ancien régime*, such as Place de la Concorde, are mentioned.

Despite the purely descriptive intent, the text provides new information on the history and political ideologies of the time, adding a new narrative dimension to the visual experience. Reading the horizontal panorama of the *Circular view of Paris from Montmartre* and its descriptive text gives us a clearer picture of the lost Panorama and further stimulates the reader's curiosity and imagination.

From the horizontal Panorama to the cylindrical image

As previously mentioned, horizontal panoramas are still the subject of studies and numerous questions remain unresolved regarding their realisation and the projective relationships between the two versions of the same panorama, the vertical and the horizontal. It is impossible to compare the vertical Panorama of Paris with its horizontal version and to trace a projective correspondence, due to the absence of the cylindrical canvas. However, thanks to the principles of catoptric anamorphosis, it is possible to visually reconstruct the image of the vertical panorama by reflecting its horizontal projection on a cylindrical mirror.

As explained by numerous scholars [Baltrušaitis 1990], anamorphosis is a projective method that deforms an image by making it perceptible only from a specific observation point (optical anamorphosis) or by reflection on a mirror (catoptric anamorphosis). The treatise written in the 17th century by the French mathematician Jean-Louis Vaulezard [Vaulezard 1630] is the first to explore catoptric anamorphosis and to solve the problem of the projective relationship between the horizontal plane and the cylindrical surface through the principles of reflection. A few years later, the mathematician Mario Bettini [Bettini 1642] proposed to tackle this projective problem using the principle of light rays.

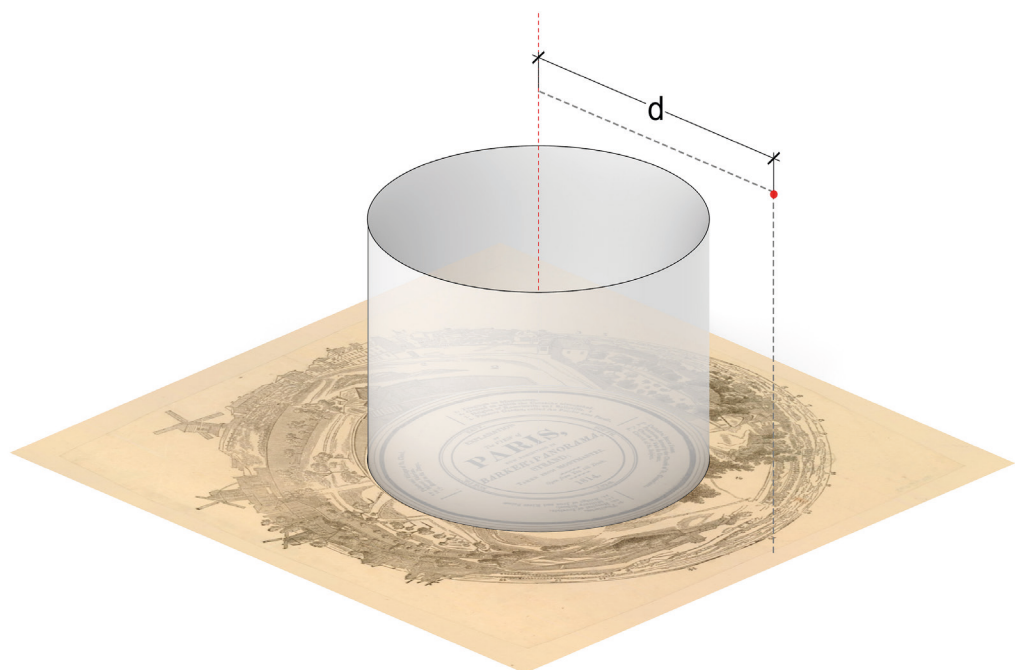


Fig. 6. The axonometric diagram shows the location of the observation point at a distance d equal to the diameter of the reflecting cylinder (elaboration by the author).

Both methods have been investigated in previous studies [Agnello, Grammauta 2024] with digital representation tools, showing that it is possible to reconstruct the image of a vertical panorama on the surface of a cylinder by reflecting its horizontal version on it.

We proceed by assigning the texture of the *Circular view of Paris* to a horizontal surface and a reflective texture to a cylinder; the cylinder must have the same diameter as the inner portion of the horizontal panorama and must be positioned over it.

The choice of the observation point is essential to avoid major deformations in the reflection effect: the observer must position himself at a distance from the vertical axis of the cylinder equal to its diameter (fig. 6). According to Bettini, the observation point must be at the same height as the projection centre. In this case study, it is not possible to establish the projective correspondence between the horizontal and vertical views and therefore to identify the exact height of the centre of projection; for this reason, as verified in previous studies [Agnello, Grammauta 2024], it has been assumed that the centre of projection is at a height equal to the diameter of the cylinder.

After the observation point has been identified, a virtual camera is positioned on it and the unique image of the vertical panorama of Paris is shown reflected on the surface of the cylinder. The reflection effect reveals a catoptric correspondence between the plane and the cylinder at 360°, barring slight deviations: it is possible to observe the reflection of the entire cylindrical panorama by rotating the observation point around the cylinder.

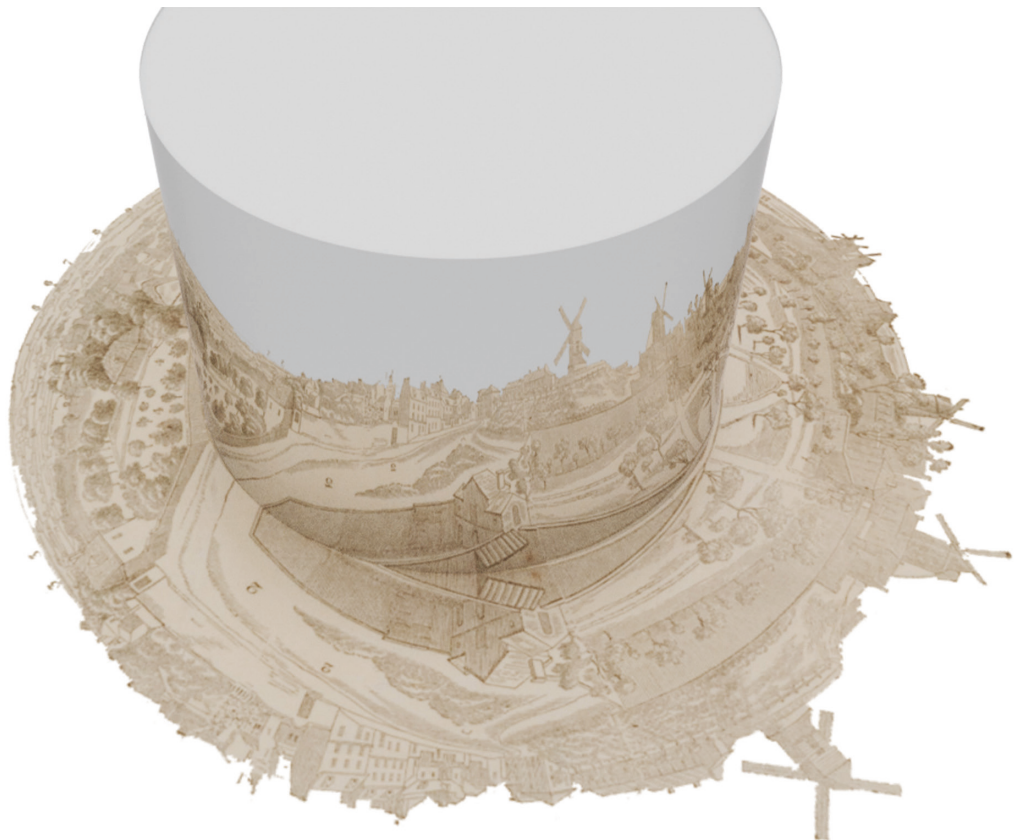


Fig. 7. Reflection effect of the horizontal panorama on a reflecting cylinder (elaboration by the author).

Conclusions

The 19th century panorama is an emblematic case of visual narration that requires a complex interaction between the painted image and the words of the descriptive text, which in turn depict, deepen and evoke other images.

The horizontal panorama sums up the two aspects of narration, visual and textual, and, above all, it can show the cylindrical image of the panorama through the principles of reflection. This result opens the possibility of defining a methodology to reconstruct the appearance of innumerable lost panoramas with a slight approximation, and thus of further studies in this regard.

The results presented so far are part of a wider research on the cylindrical panorama using the tools of representation.

Notes

[1] The Leicester Square Rotunda was the first building constructed to exhibit cylindrical panoramas. Robert Barker commissioned the Rotunda to the architect Robert Mitchell, and it opened in 1793 with the exhibition of the Panorama of Spithead. The Rotunda had two circular rooms that allowed two canvases to be displayed at the same time.

[2] An interesting study about the role of typography in the composition and reading of viewer's keys was proposed by Molly Briggs: Briggs 2024.

[3] The relationship between anamorphosis and horizontal panorama is indicated by Stephan Oettermann in a short passage of his book on the 19th century panorama [Oettermann 1997]. This projective relationship has been further explored in a more recent publication [Agnello, Grammauta 2024]. Other scholars have instead assumed that the horizontal panorama developed from topographic and cartographic knowledge, e.g. Gustav Solar's publication and the research of Molly Briggs: Solar 1979; Briggs, Smith 2022.

[4] In 1816 Henry Aston Barker, son of Robert Barker and former owner of the Leicester Square Rotunda, purchased a rotunda known as the *Panorama at the Strand*, opened in 1803 by Richard Reinagle. The *Panorama at the Strand* finally closed in 1831: Oettermann 1997, p. 121.

Reference List

- Agnello, F., Grammauta, M. I. (2024). Urban Landscape in Circular Images: Panoramas and Cylindrical Anamorphosis. In *disegno*, n. 15, pp. 237-250. <https://doi.org/10.26375/disegno.15.2024.22>.
- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baltrušaitis, J. (1990). *Anamorfoși o Thaumaturgus opticus*. Milano: Adelphi.
- Barker, R. (19 giugno 1787). *Specification of the Patent granted to Mr Robert Barker... for his invention of an entire new Contrivance or Apparatus, called by him – La nature à coup d'oeil*. In *The repository of Arts and Manufactures*, June 19, 1787, p. 165.
- Bettini, M. (1642). *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicae*. Bologna: Battista Ferroni.
- Briggs, M. C., Smith, N. F. (2022). Mapping the World-as-Exhibition: Expressive Typography in Immersive Media. In *International Panorama Council Journal*, n. 5, pp. 113-121.
- Briggs, M. C. (2024). Panoramic Inscriptions: Perspectival Typography and Pictorial Lettering in Immersive Ephemera. In M. C., Briggs, T., Logge, N. C., Lowe, N. C. (Eds.). *Panoramic and Immersive Media Studies Yearbook*, vol. 1, pp. 273-294. Berlino/Boston: Walter de Gruyter GmbH. <https://doi.org/10.1515/9783111335575-021>.
- Explanation of the view of Paris (1814). *Explanation of the view of Paris from Montmartre, now exhibiting at Barker's Panorama, Strand, near Surry Street*. London: J. Adlard.
- Oettermann, S. (1997). *The panorama: history of a mass medium*. New York: Zone Books.
- Oleksijczuk, D. (2011). *The first Panoramas. Visions of British imperialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Solar, G. (1979). *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*. Zurich: Orell Füssli Verlag.
- Vaulezard, J. L. (1630). *Perspective cylindrique et conique, ou Tr. Des Apparences vues par le moyen des miroirs cylindriques et coniques*. Paris: Julian Jaquin.
- Zotti Minici, C.A. (a cura di). (1988). *Il Mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. Milano: Mazzotta.

Author

Maria Isabella Grammauta, Università degli Studi di Palermo, mariaisabella.grammauta@unipa.it

To cite this chapter: Maria Isabella Grammauta (2025). Panorama of Paris from Montmartre (1814): Narration between Words and Image. In L. Carlevaris et al. (Eds.), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 1279-1298. DOI: 10.3280/oa-1430-c822.